YIL BİR MAYIS 1965 SAYI SEKİZ

YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

EDİP CANSEVER
PESÜS

LAWRENCE E. BOWLING
BİLİNÇ AKIMI TEKNİĞİ NEDİR

FREDERICK J. HOFFMAN
FREUD-JOYCE

ROBERT HUMPHREY
BİLİNÇ AKIMINDA ARAÇLAR

STUART GILBERT
ULYSSES'İN RİTMİ

DAVID DAICHES
VIRGINIA WOOLF

WILLIAM FAULKNER
SES VE ÖFKE'DEN SEÇMELER

JAMES JOYCE
ULYSSES'DEN SEÇMELER

NÂZIM HİKMET'İN ŞİİRİ — MEMET FUAT
ERDEM AÇISINDAN — ASIM BEZİRCİ

ÇAĞDAŞ ROMAN KONUSUNDA

BİLİNÇ AKIMI ÖZEL SAYISI

DE YAYINEVİ

BEŞ LİRA

YENİ DERGİ

YÖNETEN : MEMET FUAT

Aylık sanat dergisi. Sahibi : Metin Yasavul. Yazı işleri sorumlusu : Fuat Bengü. Yönetim yeri: De Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han, kat 2, nr. 13, Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi: Bir yıllık 24 lira, iki yıllık 44 lira. İç baskı: Gün Matbaası. Kapak: İstanbul Matbaası.

ŞİİR

PESÜS 2 Edip Cansever

ELEŞTİRİ

BİLINÇ AKIMI TEKNİĞİ NEDİR 10 Lawrence E. Bowling
BİLİNÇ AKIMINDA ARAÇLAR 23 Robert Humphrey
FREUD-JOYCE 38 Frederick J. Hoffman
BİLİNÇ AKIMI 51 Joseph W. Beach
ULYSSES'İN RİTMİ 59 Stuart Gilbert
VIRGINIA WOOLF 64 David Daiches
SES VE ÖFKE'NİN TEKNİĞI 71 Lawrence E. Bowling
LAURENCE STERNE 82 Ayşegül Günkut

ROMANLARDAN PARÇALAR

TRISTRAM SHANDY 84 Laurence Sterne
A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU 88 Marcel Proust
ULYSSES 91 James Joyce
DALGALAR 96 Virginia Woolf
SES VE ÖFKE 104 William Faulkner

DEĞİNMELER

ERDEM AÇISINDAN 112 Asım Bezirci
«BİBLİYOGRAFYAYI KULLANMAK» 115 Muzaffer Uyguner

KİTAPLAR

NÂZIM HİKMET'İN ŞİİRİ 118 Memet Fuat

YENİ DERGİ'nin bu ilk özel sayısını Murat Belge hazırladı. Edip Cansever'in şiiri ile Asım Bezirci'nin değinmesi arasında kalan bölümdeki yazıların seçimi, çevirmenlere dağıtılması, kısaca bütün editörlük işleriyle o uğraştı, aşağıdaki tanıtma yazısını da o yazdı :

Yirminci yüzyıl Batı yazınında bilinç-akımı türü önemli bir yer tutar. Joyce, Faulkner, Woolf gibi değerli yazarların başlıca yapıtlarında bu teknik direşimli (istikrarlı) olarak kullanılmıştır. Birçok başka çağdaş yazarda da bilinç-akımı etkisine sık sık rastlanır. Eleştirmenler bu türü değerlendirmiye, yüzyılın yazın akımları arasında hak ettiği yere koymıya çalışmışlardır. Türkiye'de ise, «bilinç-akımı» oldukça yeni bir terim. Arada sırada adı geçiyor, ama — özellikle yabancı dil bilmiyenlerce — gerçek anlamı kesinlikle anlaşılmıyor. Bu yüzden «Yeni Dergi»nin ilk özel sayısını bu yazın türüne ayırmayı düşündük.

«Bilinç-akımı» terimini İngilizce'de **«stream-of-consciousness»** karşılığı kullanıyoruz; «bilinçlilik-akımı» demek daha doğru olacaktı, çünkü bilincin değil, bilinçliliğin akışı anlatılıyor, ama «bilinç-akımı» Türkçe'ye yerleşmişti, kullanılıyordu ve terimin anlamını yeterince veriyordu, onun için değiştirmeyi gerekli bulmadık. İlk olarak William James'in ortaya attığı bu terimi Batılı eleştirmenler de beğenmiyor, türü gereken kesinlikle tanımlamayıp okuru yanlış yola sürüklediğini söylüyorlar. «Bilinç-akımı romancısı» olarak adlandırılan yazarlar da öyle; örneğin Dorothy Richardson, başlıca özelliği «budalaca» olmasıdır diyor bu terim için. Neyliyelim ki «bilinç-akımı» etiketi yazın tarihine yerleşmiştir artık, yetersiz de olsa, onunla yetinmek zorundayız.

Özel sayımızda üç çeşit yazıya yer vermeyi uygun gördük: (i) türü en iyi temsil eden yazarların başlıca yapıtlarından örnek alıntılar; (ii) bu yazarların izledikleri yöntemleri açıklıyan eleştiriler; (iii) bir de genellikle bilinç-akımı türünü tanımlıyan yazılar. Göreceğiniz gibi, istediklerimizi bütünüyle gerçekleştirmiş sayılmayız, ama eksikleri ilerdeki sayılarda tamamlamak amacındayız.

Bilinç-akımını tanımlıyan, ya da betimliyen, dört yazı var dergide. Joseph Warren Beach'in eleştirisi pek derine inmiyor — bir çeşit «bilinç-akımı türünü kullanmış ikinci derecede yazarlar» kataloğu havasında. Beach'den bu yana (1932) bu konuda daha derinlemesine, daha geniş çapta çalışmalar yapıldı, onun ileri sürdüğü kimi fikirlerin geçerli olmadığı tanıtlandı. Ancak, Beach yirminci yüzyıl romanı üzerine oldukça önemli bir incelemede bulunmuş bir eleştirmendir, sözlerine karşı çıkmak için bile olsa, ne söylediğini bilmek gereklidir.

Lawrence Edward Bowling'in yazısı çok daha önemli. Bowling de, Beach gibi, Amerikalı bir eleştirmendir. O da çağdaş roman, özellikle bilinç-akımı türü konularıyla ilgileniyor. Bu yazısında, epey kargaşalığa yol açan bilinç-akımı teriminin ne gibi yapıtlara uygulanması gerektiğini, bu ad altında sınıflandırılabilmek için bir yapıtın ne gibi nitelikleri içinde bulunduracağını kesinlikle ortaya koymıya çalışıyor. Bilinç-akımı gibi oldukça çapraşık bir yazın türünü böyle kesin bir sınıflandırmaya sokmak çetin bir iş, ama Bowling inandırıcı ve açık seçik bir çözüm yolu bulmayı başarıyor.

Frederick J. Hoffman, yazısının ikinci bölümünde aşağı yukarı aynı işi başka bir açıdan yapıyor. O da bilinç-akımı yazın türünü, anlatılan bilinçliliğin düzeylerine göre sınıflandırıyor ve Bowling'den biraz değişik sonuçlara varıyor. Hoffman bu konu üzerinde çok çalışmış, boş yere söz etmiyen bir eleştirmen. Yazının birinci bölümünü dergiye almayı önce düşünmemiştik. Bu bölüm daha çok Joyce'un yaşamı ve psikolojiyle ilgisi üzerine olduğu için konudan biraz uzak kalıyordu. Ama fazla uzak da sayılmaz, çünkü «bilinç-akımı» teriminde kaçınılmaz bir psikoloji çağrışımı var. Bu terimin temsil ettiği yazın türü doğrudan doğruya psikoloji biliminin konusu olan insan etkinliğini (faaliyet) ele alıyor ve işliyor. Hoffman, Joyce'un psikoloji ve psikologlarla ilişkisini ortaya koyuyor, bilinç-akımıyla psikolojinin göresel (relative) yerlerini gösteriyor. Bu bölümü almamıza yol açan bir başka nedense, içinde «Finnegan's Wake» den açıklamalı örnek alıntılar bulun-

(Sayfayı çevirin)

→
ması. Bilinç-akımı türünün en ileri gitmiş yapıtı Joyce'un bu kitabıdır. Aşağı yukarı yedi yüz sayfa tutan kitabın tümü bir düşü anlatıyor, dolayısıyla bilinçsiz zihin durumunun en derinde yatan düzeyinde bir deneye girişiyor. Yazının birinci bölümünü bu bakımlardan yararlı gördük.

Bilinç-akımı türünü genel olarak işliyen yazıların sonuncusu, Robert Humphrey'ninki, bu konuda en yeni çalışmalardan biri (1954). Humphrey doğrudan doğruya bilinç-akımına ayırdığı kitabında bu tekniğin kuramından çok kılgısıyla (practice), uygulanış yoluyla ilgileniyor; yani bir tanımlama değil, bir betimleme yapıyor. İncelemesi dikkatli, ilgi çekici ve bilgi verici. Türün görevlerini, tekniğini, araçlarını, şekillerini ve sonuçlarını sunuyor. Dergi'ye aldığımız bölümü seçebilmek biraz güç oldu, çünkü kitabın öbür bölümleri de aynı derecede ilginç ve faydalıydı. Humphrey'nin «bilinç-akımında araçlar» bölümünde anlattıklarına öbür eleştiri yazılarında az değinilmiş olduğunu düşünerek bu bölümü seçtik.

Joyce üzerine en güvenilir, en derinlemesine kitabı Stuart Gilbert yazmıştır. Bu kitapta «Ulysses» in kuruluşu önce genel olarak, sonra her bir episod ayrı ayrı ele alınarak incelenmiştir. Dergide yer verilen bölümde Joyce'un bilinç-akımı tekniğini nasıl kullandığı anlatılıyor. Yazı biraz kısa ve, doğrusu, biraz yetersiz, ama öbür eleştirilerle birleştirildiğinde Joyce'un yöntemine az çok ışık tutuyor. Joyce yöntemini çok değişik yollarda kullandığı için, bunların hepsini kapsıyacak bir yazı yazabilmek oldukça yüklü bir iş. Stuart Gilbert'in yazısında en önemli nokta, Joyce'un bu teknikle kendi estetik kuramını bağdaştırma yolunu göstermesi.

Faulkner'ın «Ses ve Öfke» sinden örnek vermeyi uygun görmüştük. L. W. Bowling'in yazısı bu konuda en yetkili ve en yetkin çalışmaydı, ayrıca bizim seçtiğimiz alıntıları da iyi açıklıyordu, dolayısıyla dergiye bu yazıyı aldık.

David Daiches, yirminci yüzyıl romam üzerine çalışan değerli bir eleştirmendir. Kitabında Joyce'a ayırdığı bölüm de çok aydınlatıcı, ama bu yazar üzerine yeterince açıklama ve açımlamayı (comment) zaten toplamış bulunduğumuz için, Daiches'in o bölümünden, biraz gönülsüzce de olsa, vazgeçtik. Eleştirmenin Virginia Woolf üstüne yazısı ülkemizde hakkı hiç verilmemiş bu kadın yazarın sanatını büyük bir açıklıkla ortaya koyuyor. Aynı zamanda titiz bir eleştirmenin nasıl çalıştığını da gösteriyor.

Marcel Proust'un örnek alıntısına karşılık, dergide bu yazar için bir açıklama yazısı göremiyeceksiniz. Proust üzerine çeşitli yazıları gözden geçirdik, ama onu yalnız bu açıdan ele alanını bulamadık. Samuel Beckett'in amacımıza uygun bir kitabı olduğunu biliyorduk, ama onu bir türlü bulamadık. Ismarlayıp dışardan getirtmek çok zaman alacaktı. Bu yüzden Proust konusunda özel sayımız yetersiz kaldı.

Bilinç-akımı yazınından alınmış örneklerin başında bir on sekizinci yüzyıl yazarının, Laurence Sterne'ün, romanından bir örnek bulacaksınız. «Tristram Shandy» ye bilinç-akımı romanı denemez, çünkü burada roman kişilerinin değil, yazarın çağrışımları, yazarın bilinç-akımı vardır. Ancak, bu türün kaynaklarını araştırdığımızda karşımıza çıkacak en çarpıcı yazınsal yapıt Sterne'ün bu romanıdır. Yazar belirli bir amaç uğruna böyle bir yöntemi seçmiş, daha doğrusu yaratmış, ve kullanmıştır. «Aspects of the Novel» adlı kitabında E. M. Forster, Sterne ile Woolf arasında göze çarpan bir üslûp benzerliğinden söz eder (s. 25-27, 59). Woolf kendisi de, Sterne'ün «A Sentimental Journey» adlı kitabının Oxford yayınları arasında çıkan bir baskısına yazdığı önsözde bu yazarı ne kadar beğendiğini, Sterne'ün özgünlüğüne, üslûbuna hayran kaldığını anlatır (s. v-vii). «Ulysses» in ünlü benzetlemeler (parodies) bölümünde Joyce, Sterne'ün üslûbuna da yer ayırmakla bu yazarın yazışını yakından incelemiş olduğunu belirtir (s. 404). Sterne ile «bilinç-akımı» yazın tekniği arasındaki ilişki, Bruegel ve Bosch ile «gerçeküstücü» resim okulu arasındaki ilişkiye benzer. Araya giren yüzyıllar, bu yapıtlar arasındaki benzerlikleri silemez. Parçayı çeviren Ayşegül Günkut ayrıca Sterne üzerine kısa bir açıklama yazdı.

(Arkası sonda)

→

Bu özel sayıda Marcel Proust'dan bir örnek bulunmasına şaşıranlar olabilir, çünkü Proust bütünüyle «bilinç-akımı» yazınına girmez. Bu yazın türünün öncülerinden biri olarak düşünmek gerek Proust'u, türün temsilcilerinden biri olarak değil. Böyle bir düşünceye bizi yönelten Proust'un, zihin çalışmasını gerçeğe uygun bir yolda okura sunabilmek için dilin göreneksel yapısını zorlaması, bilinci, belleği olduğu gibi verebilmek için düzyazı geleneğine karşı çıkmasıdır. Joyce gibi, Faulkner gibi o da, bütün yaşamı bireyin belleğini söze dökmekle ortaya koyar, asıl gerçeğin bellekte olduğuna inanır. Carson McCullers'in «Reflections in a Golden Eye» adlı romanına yazdığı önsözde Tennessee Williams da Proust, Joyce ve Faulkner'da bir amaç birliği buluyor (s. XIV). Kendi çağlarında yaşıyan eleştirmenler de Proust ile Joyce arasında önemli bir benzerlik olduğuna değinmişlerdi. Oysa her iki yazar da böyle bir ilişkiyi kabul etmekten kaçınırlardı. Türk Dili'nin Deneme Özel Sayısı'nda iki yazarın karşılaşmaları üstüne kısa bir çeviride anlatılan düşmanca tutumları hayli ilginç ve eğlenceli (Temmuz, 1961, s. 811).

James Joyce, yirminci yüzyıl yazınının belki de en önemli kişisidir. Gerek romancılara, gerek şairlere, dolaylı ve dolaysız etkisi çok büyük. Bilinç-akımı türünde verdiği başlıca yapıtı olan «Ulysses» in her episodunda başka bir teknik, başka bir yöntem kullanır. Dolayısıyla, Joyce'un sanatını tümüyle yansıtacak bir inceleme yazısı bulmak zordur. Hiçbir noktalama işareti kullanılmadan yazılmış olan son episod kitabın en ünlü kısmı olduğu için bunu sunmayı uygun gördük. Alıntıda episodun başı ve sonu verilmiştir. Son yapıtı olan «Finnegan's Wake» den ise, Hoffman'ın yazısında örnekler var. Joyce'un bu kitabı hâlâ bütünüyle anlaşılmış, yorumlanmış değildir. Bir sanat yapıtı olup olmadığı konusunda bile kesin bir yargıya varılamadı. Karşısında okurun, eleştirmenin, yazın tarihçisinin şaşkınlığa düştüğü, nereye konması gerektiğini pek kestiremediği ender bir yapıt «Finnegan's Wake».

Virginia Woolf, Türkiye'de Joyce'dan, Faulkner'dan daha az bilinir. Oysa o da çok değerli bir yazar. Yapıtlarının «bilinç-akımı» ya da «iç-monolog» yöntemlerinden hangisine daha uygun olduğunu dergideki eleştiri yazılarında okuyacaksınız. Woolf, Joyce ile Faulkner'a göre daha göreneksel, göreneksel romana göre de adamakıllı devrimci bir yazardır. «Dalgalar», yazarın en başarılı yapıtlarından biri. Bir bütün olarak «Mrs Dalloway» kadar yetkin bulunmuyor, ama bilinç-akımı tekniğini göstermek bakımından daha iyi bir örnek.

Bilinç-akımı türünün belli başlı son temsilcisi William Faulkner oldu. Bu teknikten uzak kalarak yazdığı kitapları da çoktur, ama en önemli yapıtları olan «Ses ve Öfke» ile «Döşeğimde Ölürken» bilinç-akımı yazın türünün de en güzel örneklerinden. Bunlardan birincisi Faulkner'ın tekniğini daha iyi gösterir. Aklı gelişmemiş, çocuk kalmış bir adamla karmaşık düşünceli, saplantılı, hastalıklı bir adamın bilinçliliklerinden seçtiğimiz parçalar Faulkner'ın bilinç-akımı tekniğini nerelere ulaştırdığını göstermiye yetiyor kanısındayız.

Bu özel sayı içerisinde daha başka yazarlar, özellikle Dorothy Richardson ve Samuel Beckett de bulunabilirdi. Richardson'a bugün eskisi kadar değer verilmiyor. Gerçekten de, Joyce, Faulkner, Woolf arasında bu yazar biraz sönük kalır. Bundan dolayı Richardson'dan uzun bir örneği dergiye almadık, eleştiri yazılarındaki alıntıların bu yazar hakkında yeterince fikir vereceğini düşündük. Bu tutumumuz bir bakıma suçlanabilir: Richardson, yirminci yüzyıl romanını genel bir açıdan ele alan bir incelemede bugün ve gelecekte yer alıyabilir, ama kurucularından, temsilcilerinden biri olduğu bilinç-akımı türüne ayrılmış bir özel sayıda yer almıya daha çok hakkı vardı belki. Hemen her yazıda adı geçen Dujardin'e niçin yer verilmediği, sanırım L. E. Bowling'in «Bilinç-akımı Tekniği Nedir» başlıklı yazısından belli olacaktır.

Baska bir önemli eksiklik ise Beckett'den örnek bulunmaması. Gerçi Beckett bütünüyle bilinç-akımı türüne girmez, ama yapıtlarında bu türü işliyen, yansıtan bölümler çoktur.

→

→
Beckett konusunda çalışacak arkadaşımızın başka işleri ağır basınca, bu yazardan vereceğimiz örnekten vazgeçmek zorunda kaldık. Ancak, yazının başında da söylediğim gibi, konu burada bitmiyecek, gelecek sayılarda eksiklerimizi tamamlamıya çalışacağız.

Bilinç-akımı söz konusu olunca daha başka çağdaş yazarlar da akla geliyor: Henry James, Sherwood Anderson, Conrad Aiken, E. E. Cummings, vb. Yalnız, bunlardan birine yer verince, Dostoyevski'ye kadar birçok başka yazara da yer vermemiz gerekirdi. Çünkü bunlardan hiçbiri bilinç-akımı tekniğini direşimli olarak kullanmamıştır.

Joyce'un, Faulkner'ın, Woolf'un ve öbürlerinin bilinç-akımı türünde yazmaları çeşitli yönlerinden biri elbette. Bu yazarları genel olarak inceliyen yazılara da yer vermemiz «bilinç-akımı» adı altında çıkacak özel sayının tutarlılığını bozardı. Burada yaptığımız, adı geçen sanatçıların yapıtlarında okurun karşısına çıkan teknik zorlukları aşmak yolunda işe yarıyacak bir anahtar sağlamak çabası. Bu yazın türünün süresini doldurup doldurmadığı da bilinemiyor. Kimi eleştirmenlere göre bilinç-akımı artık bitmiştir, bu türde başka yapıt yazılamaz. Kimisi de bugün yukardaki yazarların bile göreneksel olma durumuna düştüklerini, yeni yazarların bilinci araştırmakta devam edeceklerini ileri sürüyor. Gerçekten, bu yeni açının getirdiği, sağladığı olanakların geliştirilmiyeceğine, bilinç-akımı yazarlarının açtığı ufuklarda yeni buluşlar yapılmıyacağına inanmak zordur. (Murat Belge)

★

YENİ YAYINLAR

Derleyen : Asım Bezirci

SANAT

BİR FİLİZ VARDI. Orhan Kemal, roman, Varlık Yayınevi, 291 sayfa, 4 lira.

CEMİLE. Cengiz Aytmatof, roman, çeviren: Şerif Hulusi, Hür Yayınevi, 104 sayfa, 3 lira.

ÇANAKKALE DESTANI. Fazıl Hüsnü Dağlarca, şiir, Kitap Kitabevi, 96 sayfa, 5 lira.

DENİZ KESİMİ. H. Vasfi Uçkan, şiir, Yeni Desen Matbaası, Ankara, 48 sayfa, 2 lira.

DOĞU. Mehmet Kıyat, şiir, Yeditepe Yayınevi, 44 sayfa, 2 lira.

DÜĞÜN GECESİ. Bertolt Brecht, oyun, çeviren: H. Kaya Öztaş, Toplum Yayınevi, 48 sayfa, 2 lira.

EDEBİYAT SANATI. Seyit Kemal Karaalioğlu, inceleme, İnkılâp Kitabevi, 192 sayfa, 5 lira.

HOŞ GELDİN HALİL İBRAHİM. A. Kadir, şiirler, 2. basım, 64 sayfa, 3 lira.

KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI. Nâzım Hikmet, şiir, Yön Yayınları, 76 sayfa, 10 lira.

SEVİŞME YOLU. Ovidius, şiir, çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Elif Kitabevi, 87 sayfa, 4 lira.

SÖZCÜKLER. Jean-Paul Sartre, anlatı, çeviren: Bertan Onaran, De Yayınevi, 179 sayfa, 7.5 lira.

SIĞDA. Gülten Akın, şiir, Ankara Üniversitesi Basımevi, 32 sayfa, 2.5 lira.

T. S. ELIOT - ŞİİRLER. Osman Türkay, inceleme, Yeditepe Yayınevi, 46 sayfa, 3 lira.

TURAN YOLU. André Malraux, çeviren: Sabahattin Eyuboğlu, Çan Yayınevi, 44 sayfa, 3 lira.

VİRGÜLÜN BAŞINDAN GEÇENLER. Ülkü Tamer, şiir, De Yayınevi, 32 sayfa, 3 lira.

YANIK SARAYLAR. Sevim Burak, hikâye, Türkiye Basımevi, 100 sayfa, 10 lira.

DÜŞÜNCE

AZ GELİŞMİŞ ÜLKELER VE İKTİSADİ KALKINMA. W. Dobb, inceleme, çeviren: Mehmet Selik; Sosyal Adalet Yayınları, 64 sayfa, 3 lira.

ANADOLU KÖY ORTA OYUNLARI. Şükrü Elçin, inceleme, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayını, 84 sayfa, 5 lira.

BİR KARIŞ TOPRAK İÇİN. Fikret Otyam, röportaj, İmece Yayınları, 148 sayfa, 4 lira.

DÜNÜN DÜNYASI. Stefan Zweig, çeviren: Burhan Arpad, Millî Eğitim Bakanlığı, 540 sayfa, 12 lira.

DÜNYA EKONOMİ TARİHİ. Gerhard Köhnen, çeviren: Tunay Akoğlu, Varlık Yayınevi, 275 sayfa, 5 lira.

FRANSIZ EDEBİYATI. Berke Vardar, inceleme, Dönem Yayınevi, 96 sayfa, 4 lira.

EDİP CANSEVER

PESÜS

I

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Bir heykel tadında olan ve bunu geçen
Bir şekilde denizin kumları üzerinde durdum
Durdum ki, şehrin son kalıntısı onu unutmak olsa gerek
Diyordum. Ve bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlüğün
Ayrı bir nesne gibi, daha sonra da
Hiç görmediğim bir yaratık gibi üstüme gelmeye başladığı
Bir şey olsa gerek
Ben bunu duyuyordum.

Yalnız duymak mı? korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum
Sanki bir çaresizlikten ödünç aldığım kendimi
Meselâ ellerimi bir heykeli bozmıyacak şekilde boşluğa uzataraktan
Bir anlam vermek istiyor gibiydim düzlüğe
Ve birtakım görüntüleri üstüste yığaraktan
Bir anlam
Sonra alanlarda, ana caddelerde unutulmuş
Yırtıcı bir hayvan gibi işte ben
Yapılması akla gelmedik
Daha bir sürü şeyleri de hep yapıyordum ki
Pek denenmemiş bir boğuşma şekli oluyordu bu da
Sonra ben yoruluyordum.

Yalnız yorulmak mı? giderek geri çekiliyordum biraz
Pençesi asfaltlarda gezen, tüyleri camları ikileştiren
Aşılır bir yer sanan o beton duvarları
Mermerleri ve soğuk portrelleri tırmalıyan
Ben
Geri çekiliyordum biraz
Güclenip saldırmak için düzlüğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki, neresinden vurulurdu bu düzlük
Neresinden bozulur
Bilmiyordum ki

Bildiğim bir şey varsa, bana pek bir zararı dokunuyordu diyemem düzlüğün
Diyemem, çünkü bir yerlerim hiç mi hiç acımıyordu ki
Ne bir baş dönmesi, ne de bir göz kararması
Duymuyordum ki
Olsa olsa benim kendime bir şeyler yapmam için zorluyordu beni
Düzlük
Ve gerçekten yaptırıyordu da
Meselâ giderek yenilmem gerekiyordu ki kendime, yenildim
Uzanmam gerekiyordu ki yere, uzandım sonunda iyice
Uzandım içimdeki o beyaz düzlüğün taşırdığı
Bembeyaz taneciklerin üstüne
Artık çağanozlar bir su gibi beni yalıyarak
Geçiyorlardı tek sesli yaradılışımdan
Ve memeli balıklar ağır ağır doğuruyorlardı içimde
Ben ve kumlar bir pesüs gibi ağırdan yanıyorduk
Biz öyle yanıyorduk ki, dünya ise bu alevden
Bir bağışlanmamış dünyaydı
Bir artakalan dünyaydı eski bir tevrat plâğından
Gittikçe bizim olmıyan bir
Dünyaydı
Ve düzlük bir peygamber ölüsü karşısında
Bitmiyen bir düzlüktü ki... işte ben
Gene de tam kendisi oldum diyemem düzlüğün
Diyemem
Çünkü bazı olaylar bunu doğruluyor
Ve bazı düşünceler.

Şöyle ki :
Martılardan bir tanesi yalnız yaşıyormuşçasına boşlukta
Dünyanın en heyecanlı çizgilerini çizdi
Ve bulutlar doldurdu bu kıvrımları yavaştan
Ve benim yarattığım tanrılar ki, geldiler
Bir inip bir çıktılar çocuklar gibi
Çığlık çığlığa
Bu metalsi görünümler arasmdan
Sonra ben belki de gözlerimi yumdum
Her yerlerimle yalnız oldum ki, düzlük
Etimi ve benim bütün boyutlarımı yemeye başladı
Ve hayallerimi
Yemeye
Demek oluyor ki bir süre kalsam böyle
— Ne kadar mı, bunun pek önemi olduğunu sanmıyorum —
Kimseler tanımıyacak beni. Deniz hayvanlarının
Kurumuş iskeletlerine döneceğim

Korktum
Yani hiçbir şey değilim de ben, sadece bir konuyum
Öyle mi
Doğruldum işte yeniden
Bir insan tadında olan ve
Bunu geçen ben
Denizin kumları üzerinde durdum.

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de
Değişen bir şey olarak ve değiştiren
Bir anlamım var
Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar
Neden
Gerçi sessiz ve ünü olmıyan bir yaratıktım, biliyorum
Ve onlar güclüydüler, biliyorum
Ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile
Onların istediği bir öfke oluyordu ki
Sonra ben susuyordum
Ama bir suçluluk da duyuyordum ki, bu da bir başkaca düşmanımdı benim
Ben neydim.

II

Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. Bir ara
Hiç kimselerin tutmadığı oyunlara giderdim
Tiyatrolar ki benim en sevdiğim boşluklarımdır. Mavun tabutumda
Her yerleri çok süslenmiş ölüler gibiyimdir ki
Bir kordelanın ya da gümüşten bir haçın altında sanki
Ölümün bir humour'la durdurulduğu yüzümle
Geri çekilmiş yüzümle, geri çekilmişliğe dargın yüzümle
Bir çelişki gibi ölümsüz
Yaşamakta olurdum.

İlkyazla birlikte kına çiçeklerinin de açtığı söylenir
Kimi zaman da bir efsane gibi söylenir, kazılardan çıkarılmış kalıntı şehirleri
Anlatır gibi
Bana kalırsa açtıkları günden yıllarca sonra açar bu çiçekler
İlkel bir coşkunluğu bir hayat kılığına
Yıllarca sonra getirirler ki
Tıpkı fırtınalardan kurtulmuş bir geminin
Şimşekler, gökgürültüleri
Ve yırtıcı deniz hayvanlarından
Ve korkunç gıcırtılardan artakalan bir uğultuyu

Bir sabah denizinde sütliman
Güneşli, durgun bir gökyüzünün altında
Dinlenen gemicilere unutturduğu zaman
Derim ki, tam o zaman yaşanır fırtına
Onca telâş, onca ölüm korkusu o zaman.

Yani tiyatrolar ki benim en sevdiğim boşluklarımdır. Mavun tabutumda
Her yerleri çok süslenmiş ölüler gibiyimdir ki
Bir kordelanın ya da gümüşten bir haçın altında sanki
Ölümün bir acıyla durdurulduğu yüzümle
Geri çekilmiş yüzümle, geri çekilmişliğe dargın yüzümle
Öyle bir çelişki gibi ölümsüz
Yaşamakta olurum.

(Bir akşam çok içmiştim, büyümüştüm
Bir orospuyla o kadar çok sıkışmıştım ki, kalktım
Oyunun bittiği saatlerde Ulvi Uraz'ın tiyatrosuna gittim
Bakınca ilgilenmediğim, gene de aklımda tuttuğum bir şeydi Ulvi Uraz
Mavi gözleri kendinin olmıyan, olmadıkça da
Yüzünü bir kasaba tiyatrosundan daha büyükçe tutan
Bir Ulvi Uraz'dı ki
Makyajını temizliyordu, sol elindeki pamuğu, onu
Sonradan nereye attı, pek bilemem
Bilemem de, ben yeni aldığım bir şemsiyenin ucuyla oynuyordum
Sanki bir olağanlığı göstermek için, ya da
Sonsuzla bölünmekte olan Ulvi Uraz'a
Bir koltuk ayırmak için kendi tiyatrosundan
Tam bu sıra bir sülüğen turuncusu sahnede duruyordu bile
Öyle hep duruyordu
Yani tiyatro canlıydı gene. Bana gelince, ben
Ben orda misafir ölü
Ulvi Uraz'sa mavun tabutunda kımıldıyan
Bir başka ölüydü ki, sahneden bir çekiç sesi geliyordu
Doklarda, traverslerde, gece yarıları garajlarda
Duyulan bir sesti ki bu, insanın
Her türlü boşluklardan, kendinden
Sanki bir öcalma duygusu
Gibi bir sesti ki, ben kalktım
Nasıl mı? siyah elbiselerimle birlikte, şemsiyemin
Ellerimden kanıma doğru simsiyah
Açılan bir şey oluşu biçiminde
Ben kalktım
Yeni boyanmış bir örtünün üstüne bastığımı hatırlıyorum. Ulvi Uraz'ın
Elleri ve küçük ayak parmaklarıyla
Tabutun kapağını tuttuğunu

Hatırlıyorum da
Kalsın.

Ben artık koşuyordum, koşmak da değildi bu, düpedüz kaçıyordum
Nereye
Bilmem ki, açık duran bir lokantanın ben olan bir köşesinde durdum
Durdum ki, içiyorlardı
Günlerdir içiyorlardı. Selâhattin omuzlarının üstünden
Kim olursa olsun, birine gülüyordu hep
Herkes ki bir kişiydi, ona gülüyordu belki
Bir binanın dördüncü katındaki bir alkoliğin
Dinadamlarının çağrısına uyup da
Öyle tam vazgeçeceği zaman intihardan
Sokaktaki bir başka alkoliğin sürekli
Ve bitmez tükenmez menekşe renkli çağrısına uyarak
Bir alkol ılıklığıyla
Nasıl atladığını pencereden soıra
Dinliyordu ki
Biz bunu dünyaya ve zamana gösteriyorduk
Yani bu korkunç olayla kendimizi
Daha bir süsliyerek
Dünyaya ve zamana
Ve dışarda birtakım insanlar oluyordu. İşte o zaman ki ben
Bir bira söyledim kendime, bardağımı sımsıkı tuttum
Tuttum ki, ne Edip'tim artık, ne hiçbir şey
Çok uzak bir yerlere durmadan akıyordum
Bilmediğim bir yerlere akıyordum, şöyle ki
Dünyanın ve zamansızlığın bir dehşet gibi açılan içinde
Birden ki bir Tantalos'tum, umutsuzluğumu
İnsanlara yedirmiştim de, insanlar beni
Ellerimi uzattıkça çekilen nar dalları gibi
Bir dünyada cezalandırıyorlardı. Ve dudaklarımı uzattıkça da
Çekiyordu biram bardağın dibine doğru kendini
Sanki bir sonsuza dek öylece durdum.)

Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. İşte ben
Hiç kimselerin tutmadığı oyunlara giderdim
Bir kedi ayaklarıma sürtünerekten geçerdi - ki benim yaşamamda
Her zaman bir kedi bulunur, onu ben
Bir imza gibi yazılarıma koyarım
Ve duvarlar yumuşardı, sarkardı
Ellerimle ittiğim olurdu onları bu yüzden
Terlerdim
Sonra bir gazoz içerdim ki, yani ben
Kısaca söylemek gerekirse, bazı şeyleri hep geciktirirdim

Meselâ bir mürekkep balığına, bir bahçe kapısının oymalı demir parmaklıklarına
Saatlerce baktığım olurdu, orkideler satılan bir dükkânın
Önündeki çiçek artıklarına
Bir bira çekme makinasına, ne bileyim
Yazısız bir kâğıda günlerce baktığım olurdu
Ve yıllarca bir saplantıya
Giderek bakmanın tam kendisi olurdum. Yani ben
Bakmanın düzlüğü ve hiçliği ve sonrasızlığındaki şey
Olurdum ki, başkalarını hiç mi hiç ilgilendirmiyen
Yapayalnız bir ben kurardım
Yapayalnız bir ben kurardım ve kedi
Salona girerdi birden, başlama saatini
Bir o somutlardı sanki.

(Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydiler onlar da
Biraz eşyaları vardı
Bir gidip bir geliyorlardı o eşyalar arasında
Biraz da susuyorlardı. Ve ağırca bir konsol
Tüyleri dökülmüş bir halıyla beraber
— Küllükleri, bir gece lâmbasını, duvardaki bir gravürü saymazsak —
Onların aile resimleri gibiydiler
Ve biraz da üç kişiydiler ki, ben onları buluyordum
Biri bir banka afişinde veznedar
Ben onu buluyordum
Biriyse bir ilaç prospektüsünde acılı
Ve hastalıklı bir kadın
Onu da
Buluyordum ki
Olsa olsa bir heykeldi, diyebilirim üçüncüsü de
Ki gündelikçi bir kadın
Tozunu alıyordu bazan, siliyordu onu iyice
Böylece üç kişiydiler. Ben birdenbire buzdolabını gördüm
Yaşıyan bir şey olarak
Diyebilirim ki, değişken bir yüzölçümü vardı yaşamasının
Ve beyaz
Ve mavimsi bir şekilde örtüyordu ki dünyayı
Bir seramik gibi onu dondurarak
Bir mine gibi
Şunu da söylemeliyim ki, hiçbir şey kımıldamıyordu bu yüzden
Bir tanrı yere düşse parçalanacak
Ve pencerelerden upuzun inşaat demirleri giriyordu içeriye
Gökler kalıplı ve kalın
Duruyordu bir buz dağı gibi şehrin üstünde
Ve dolap buzlanıyordu durmadan. Öyle ki

Önce mutfağı dondurdu bir buzdolabı mantığıyla
Odalara girdi sonra, veznedarı
Heykeli, hasta kadını, giderek
Koltuğu, masanın altındaki kediyi — evet kediyi —
Konsolla çatlak bir aynayı da dondurdu
Bu böyle olunca, yani evin her köşesi donmakta oldu mu
Birden bir örümcek düşüyordu yere, çıt diye bir ses
İncecik gövdesiyle kırılıp bölünüyordu
Örümcek
Ve ayna hep gösteriyordu. Ben sürgün
Yüzümle buzlanaraktan içimi gezdiriyordum orada
Ve konsoldan bir kadını kaydırıyordum, o kadın ki
İyiliği artık çağımıza uymıyan
Bir kadındı ki
Cinsiyeti belirsiz bir resim gibi duruyordu
Ellerim arasında
Ve tuhaf yüzler duruyordu, ben bunu görüyordum
Anlamları hiç değişmiyen
Meselâ gülmek sonsuzca uzanıyordu. Anılar
Bir buz bitkisi gibi renksiz, yabansı
Acılar ki en kalıcıydı ve nasıl
Yeni bir insan haritasını çiziyordu buzların altında
Ve insan nasıl da daha çok benziyerekten insana
Durmuştu ki, şöyleydi
Sanırım bir soru vardı öyle sorulacak
Bir soru, evet, hiç olmazsa
Biz tarihin hangi döneminde yaşadık olacak
Bir insan müzesi gibi...

Kedi
Çıkardı birden salondan. Ve bitiş saatini
Bir o somutlardı sanki.)

III

Sanırım hiçbir şeyin öyle pek tamamlanmadığı
Bir çağda yaşıyordum. Ve bütün eksik kalmaların
Sessiz ve ünü olmıyan bir tanığıydım ben
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım vardı benim de
Düşünen bir şey olarak ve düşündüren
Ama korkarak söylüyorum, çok ağır bir yük gibi taşıyordum bunu da
Ve biraz da pek kullanılmıyan
Ya da hiç bırakmadıkları kullanılmaya
Çok ağır bir yük gibi

Onu ben taşıyordum, düşündüklerimi
Ve bu durumda ne beni etkiliyen
Ne de ben etkilendikçe bir başkasını
Etkiliyen ve bizi geçen
Bir ben kurmuş oluyorduk ki, o zaman da diyordum
Yani hiçbir şey değilim de ben, sadece bir konuyum
Öyle mi?

Yeniden, yeniden, yeniden doğruluyordum
Bir insan tadında olan ve
Bunu geçen ben
Bir dram gibi sonsuz
Kumları üzerinde sonsuzluğun.

LAWRENCE E. BOWLING

BİLİNÇ AKIMI TEKNİĞİ NEDİR

Bilinç-akımı tekniği yirminci yüzyıl romanında önemli bir yer tuttuğu halde bu yöntemin nasıl doğduğu ve ne olduğu konularında genel bir anlaşmaya varılamaz bir türlü. Frederick J. Hoffman'ın dediği gibi, «yazarlar da, eleştirmenler de 'iç-monolog' ve 'bilinç-akımı' kavramlarının içinden çıkamamaktadırlar.» (1). Elizabeth Drew, bilinç-akımı tekniğini Dorothy Richardson'un ortaya çıkardığını söyler (2). Katharine F. Gerould'a göre Henry James bu «yöntemi İngiliz romanına sokmuştur.» (3). Edouard Dujardin'in «Les Lauriers sont coupés»sinin İngilizcesi'ne eklediği notta James Laughlin, iç-monolog tekniğini Dujardin'in bulduğunu söyler (4) Laughlin bu önermeyi yaparken Dujardin'in «Le Monologue intérieur»deki tutumunu izlemektedir; Dujardin «Le Monologue interieur»de kendisinin ilk «Les Lauriers»de kullanmış olduğunu söylediği yöntemi betimlemiye ve tanımlamıya çalışır.

Bu genel şaşkınlık durumu iki ana etkenden (factor) doğar. Eleştirmenler bilinç-akımı tekniğinde görülen çeşitli ayrımları anlıyamamış, ayrıca bu tekniği ona benziyen ve sık sık onunla karıştırılan başka bir yöntemden ayıramamışlardır. Bu yüzden de belirli bir teknik terimi kullandıklarında her zaman aynı şeyin sözünü etmemektedirler, formülünü yaptıkları tanımlar da aslında düşündükleri yazı çeşidine uymaz.

Durumu ışığa çıkarmanın en iyi yolu bu tanımlardan birkaçını incelemek ve tanımladıkları yazı çeşitlerinin belirli örnekleriyle karşılaştırarak doğruluklarını ölçmektir. Kimi zaman «bilinç-akımı tekniği» diye adlandırılan, kendisinin ise «iç-monolog» olarak tanımladığı anlatı yöntemini bulduğu, başka eleştirmenlerce de kabul edildiğine göre, Dujardin'in tanımlaması bizim için iyi bir başlangıç noktası olabilir:

> De cet ensemble d'observation nous conclurons que le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non pronouncé;
> mais il se différencie du monologue traditionnel en ce que:

(1) «Freudianism and the Literary Mind» (1945), s. 125
(2) «The Modern Novel» (1926), s. 256.
(3) «The Stream of Consciousness» Sat. Rev. of Lit., IV (Kasım 22, 1927), 233.
(4) «We'll to the Woods No More» (1938).

quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient,

quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant,

quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial... (5)

Bu tanımlamadan anlaşılıyor ki Dujardin bütün bilinçliliği, özellikle «bilinçsize en yakın» olan bilinçliliği kapsamak istiyor; ama yöntemini «iç-monolog» diye adlandırması, «discours» ve «pensée» gibi terimler kullanması, iç-monologu sese dökülmemiş monologla bir tutarak betimlemesi ya yalnızca bir bilinçlilik düzeyinde konuştuğunu (günlük konuşma düzeyine en yakın olanı), ya da her çeşit bilinçliliğin iç-monolog başlığı altında toplanabileceğine inandığını gösterir. İç-monolog Dujardin'in gerçekten anlatmak istediği şeyse, tanımlamasını düzeltmeli, bunu yalnızca kişinin bilinçsizden «en uzak» iç-yaşamına uygulamalıdır; öte yandan, eğer «bütün» bilinçli zihin süreçlerini kapsamak niyetindeyse, o zaman tanımlaması imgeler, duyumlar gibi dil-dışı olayları yeterince kavrıyacak duruma getirilmeli, tanımladığı teknik de iç-monolog değil bilinç-akımı olarak adlandırılmalıdır.

Dujardin'in bu ikisinden hangisini söylemek istediğine (ya da hangisini söylemesi gerektiğine) karar verebilmek için «Les Lauriers sont coupés»den örnek alıntıları inceliyebiliriz; tanımladığı tekniği bu kitabın ortaya koyduğunu söyler Dujardin. «Les Lauriers» büyük ya da herhangi bir bakımdan insanı coşturan bir kitap değildir. Genel temasının Daniel Prince adlı bön bir genç adamın Lea d'Arsay adında kurnaz bir aktris tarafından para için aldatılması olduğunu söyliyebiliriz. Zola ve Balzac bu temayı hem daha çok, hem de daha iyi incelemişlerdi zaten. Onların ayrıntılı, eksiksiz anlatımları yanında Dujardin'in küçük çapta çabaları pek sönük kalır. Ancak onun yapıtıyla öbürlerininkiler arasında önemli bir ayrım vardır. Temanın ahlâkî ve toplumsal görünümlerine aldırmıyan Dujardin dikkatini başlıca kişinin psikolojik tepkisi üzerinde topluyor. Kitabın bütünü Daniel Prince'in zihninden alınmıştır. Dışal sahneler ve başka kişilerin konuşmaları bile onun bilinci yolundan bize varır.

«Les Lauriers sont coupés»de iç-monologun en gerçekçi, en bükülgen (flexible) örneği aşağıdaki alıntıdır; burada Prince hayal kurmakta ve ken-

(5) «Le Monologue intérieur» (1931), s. 58-59. Bir sahnede okuru, kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırmak için kişinin yaptığı konuşmadır. Yazar açıklamalar ya da yorumlar yoluyla araya girmez. Başka monologlarda da olduğu gibi, kuramsal bakımdan, bunun da dinleyicisi olmadığı ve söze dökülmediği kabul edilir. Geleneksel monologdan şu özellikleriyle ayrılır: İçerik bakımından, en içten, bilinçsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir; doğal nitelikleri bakımından, düzenleyici mantıktan önce gelen, içten düşünceleri doğuşlarına, akışlarına göre sıralıyan bir konuşmadır; şekle gelince, sözdiziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler kullanılır...

dini Lea d'Arsay'ın evinde sanmaktadır, onu kendisiyle birlikte kaçmıya kandırmak ister:

> certainement, elle me priera de rester un peu; je verrai son fin sourire de frais démon; lente elle fera sa toilette du soir. — Asseyez-vous dans le fauteuil, et soyez sage! Elle me parlera, dans un beau geste cérémonieux; je répondrai, semblablement: — Oui, mademoiselle! Je m'assoirai dans le fauteuil; le bas fauteuil en velours bleu, à la bande large brodée; là elle s'est posée sur mes genoux, il ya quinze jours; et je m'assoirai dans le bas fauteuil, auprés d'elle, en face de l'armoire à glace; elle sera debout et mettra son chapeau sur la table de peluche; ajustant ses cheveux par de patits coups, à gauche, avec des pauses, se considérant, devant, derrière, par de petits coups, me regardant, riant, faisant des grimaces, gamine... (6)

Bu hayal kurma çoğu zaman romanlarda, oyunlarda görülen birçok monologlardan daha karmaşık ve somuttur, gene de iç-monolog olarak sınıflandırılabilir. Hem anlatılan eylem, hem de hayal kurma konuşmaları Prince'in zihninde bilinçliliğin düşünce düzeyinde ve dil kalıbı içinde formüllenmiştir. Burada onun zihin süreçleri konuştuğu zamankiyle aynıdır. Ancak bu bölümün («Les Lauriers»de bulabileceğimiz en iyi iç-monolog örneği olduğu halde) Dujardin'in tanımlamasına uymadığına dikkat etmeliyiz. Mantık dışı bir şey yoktur içinde; bilinçsizden «en uzak»taki bilinçlilik alanından alınmıştır; cümleler de hiçbir bakımdan sözdiziminin en küçük öğelerine indirilmemişlerdir.

Yukardaki hayal kurma ve birkaç kısa bölüm bir yana, «Les Lauriers» tekniği Dujardin'in «Le Monologue intérieur»ünde söylediklerine dayanarak umacağımızdan çok daha az bükülgen ve gerçekçidir. Örneğin, romanın ikinci paragrafının katı şekilciliğine bir göz atalım:

> Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis; et voici que le temps et le lieu se précisent; c'est l'aujourd'hui; c'est l'ici; l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, un soir clair de soleil couchant, les monotones

(6) 1924 baskısı, s. 38. elbette, Lea biraz daha oturmamı istiyecek benden; yüzünde o genç, şeytanca gülüşü göreceğim; gece için ağır ağır hazırlıyacak kendini. —Kanapeye oturunuz ve uslu durunuz. Güzel, titiz, ince hareketlerle konuşacak benimle; ben de öyle cevaplar vereceğim.— Evet, matmazel. Koltuğa oturacağım; 15 gün önce dizlerinin üstünde poz verdiği, geniş işlemeli şeritli mavi kadifeden alçak koltuk; Lea'nın yanındaki alçak koltuğa oturacağım, aynalı dolabın karşısına; o ayakta duracak ve çuhalı masanın üzerine şapkasını koyacak; saçlarını hafif dokunuşlarla düzelterek, soldan, o duruşlarıyla, önden, arkadan nasıl göründüğünü düşünerek, hafif dokunuşlarla, bana bakarak, gülerek, yüzünü buruşturarak, yumurcak.

bruits, les maisons blanches, les feuillages d'ombres; le soii plus doux, et une joie d'être quelqu'un, d'aller; les rues et les multitudes, et, dans l'air trés lointainement étendu, le ciel; Paris à l'entour chante, et, dans la brume les formes aperçues, mollement il encadre l'idée (7).

Gerçi kişinin zihninde bulunmamız, bir anlık, yontulmamış düşüncelerini doğdukları gibi görmemiz gerekiyor, ama bu paragrafın adamakıllı cilâlanmış, «yazınsal» bir cümle olduğunu görüyoruz. Parantez durumunda birçok cümlecikler ve devrik söz-dizisi bize kahramanın monologuna başlamadan önce bütün paragrafı kafasında titizce tasarladığını gösteriyor. Okuyucuyu inandırabilmek için iç-monologun günlük konuşmadan daha mantıklı ve daha şekilci olmaması gerekir, bu cümle ise pek çok yazılardan daha şekilci ve «yazınsal»dır. İç-monologda zihin serbestçe çalışır, düşününün birini ötekine perçinler, geldikleri gibi — yukardaki cümledeki gibi değil.

«Les Lauriers sont coupés»de Dujardin'in tanımlamasına uyan tek bölümü inceliyelim şimdi. Akşam birlikte gezintiye çıkmadan önce Daniel Prince Lea d'Arsay'ın evinde oturmaktadır, önce Nisan akşamını, sonra da beklenen gezintiyi düşünür. Daha erken bir saatte sokakta rasladığı bir kızı aklından geçirdikten sonra Prince uykuya dalar, Lea gülüşüyle onu uyandırıncıya kadar düşünde annesiyle babasını, ilk sevgilisi Antonia'yı görür. Düşündeki itilme-çekilme duyumu herhalde Lea'nın onu sarsmasından ileri gelmektedir.

la belle nuit d'avril... tout à l'heure nous promenerons... l'air frais...nous allons partir...tout à l'heure...les deux bougies... là...au cours des boulevards... «j't'aime'mieux qu'mes moutons»...j't'aime'mieux...cette fille, yeux éhontés, frêle, aux lèvres rouges...la chambre, la cheminée haute...la salle...mon père...tous trois assis, mon pere, ma mère...moi-même...pourquoi ma mère est-elle pale?...elle me regarde...nous allons diner, oui, sous le bosquet...la bonne...apportez la table...Léa...elle dresse la table...mon père...le concierge...une lettre...une lettre d'elle?... merci...un ondoiement, une rumeur, un lever de cieux...et vous a jamais l'unique, la primitive aimée, Antonia...tout scintille... vous riez-vous?...les becs de gaz s'allignant infiniment...oh!...

(7) Çünkü görünüşün karışıklığı altında, sürelerin ve yerlerin, nesnelerin yanılmaları içinde, kendini dünyaya getirmenin nedeni olmak, ya da dünyaya getirmek, ötekilerin arasından bir teki, başkaları gibi biri, öbürlerinden değişik, öbürlerinin aynı, aynı bir tek, fazla bir tek, olanaklı varoluşların sonsuzluğundan, çıkıveriyorum: ve işte uzay ve zaman kesinleşiveriyor; «bugün»dür; «burası»dır; saat, yer, bir Nisan akşamı, Paris, bir günbatımının aydınlık akşamı, tekdüzenli gürültüler, beyaz evler, gölge yaprakları; daha tatlı bir akşam, ve biri olma sevinci, gitmek; yollar ve kalabalık, ve, havada çok uzaklara kadar yayılmış gök; Paris ve çevresi şarkı söylüyor, ve, sisin içinde beliren biçimler, düşünüleri gevşekçe çerçeveliyor.

la nuit...froide et glacée, la nuit...Ah!!! mille épouvantements! quoi?... on me pousse, on m'arrache, on me tue...Rien...un rire... la chambre... Léa...Sapristi...m'étais-je endormi? (8)

Tanımlamada da belirtildiği gibi, bu bölüm bizi «kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırır, yazar açıklamalar ve yorumlar yoluyla araya girmez.» Hiç değilse birazı, «bilinçsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir,... doğal nitelikleri bakımından düzenleyici mantıktan önce gelir,» ayrıca, «söz diziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler» kullanılmıştır. Ancak şu soru cevapsız kalıyor: bu yazı türü «iç-monolog» gibi sınırlayıcı bir terimle mi tanımlanmalıdır? Bölümün belirli parçaları şüphesiz böyle sınıflandırılabilir, ama alıntının çoğu zihnin dile dökmediği katkısız (pure) duyumlar ve imgelerle uğraşır. «İç-monologun» bütün dile değgin (linguistic) zihin eylemlerini kapsıyabileceğini söylemekle terimi gereğinden çok zorlarız, ama Dujardin gibi «iç-monologun» bütün bilinçlilik alanını kaplıyacağını ileri sürersek çok fazla ileri gitmiş oluruz. Yukardaki düş-bölümünde kullanılan anlatı yöntemine «bilinç-akımı tekniği» demek çok daha doğru olur.

Zihnin kesin olarak ne zaman günlük dil düzeyinden aşağıya düştüğüne karar vermek zorsa da, bilinçliliğimizde zihnimizin hiçbir zaman dile dökmediği büyük bir düşünce etkinliği (activity) olduğunu, yazar yarattığı kişiye bu dil dışı gereçleri (material) dil şeklinde düşündürmiye (yani iç-monolog gibi) kalktığı zaman ortaya çıkan sonucun beceriksizce ve gerçekten uzak olduğunu biliyoruz. Dujardin'in yöntemini hem tanımlamasında, hem de uygulamasında düştüğü temel yanılgılardan biri bütün bilinçliliğin iç-monolog halinde sunulabileceğini sanmasıdır. «Les Lauriers»in beceriksizliğinden ve Dujardin'in kendi tekniğiyle Balzac, Dostoyevski gibi yazarların yöntemi («geleneksel monolog» diyor buna) arasında çizdiği yetersiz ayrımdan bu yanılgı sorumludur.

Dil dışı gereçleri iç-monologa zorlamaktan doğan bu beceriksizlik iki kısa örnekle gösterilebilir. «Les Lauriers»nin üçüncü paragrafında Prince arkadaşı Chavainne hakkında şöyle bir monologa girişir: «Je lui ai confié, à ce brave ami, mon histoire amoureuse.» Sonradan, yanyana yürürlerken, Prince konuşmalar arasına monolog parçaları sıkıştırır (s. 19):

(8) ...güzel Nisan gecesi ... birazdan gezineceğiz ... serin hava ... gideceğiz ... birazdan ... iki mum orada ... bulvarlar süresince ... «seni koyunlarından daha çok seviyorum» ... bu kız, edepsiz gözlü, ince, kırmızı dudaklı oda, yüksek şömine ... büyük oda ... babam üçü de oturmuş, babam, annem ben de ... annem neden sararmış? bana bakıyor yemek yiyeceğiz, evet ağaçlığın altında hizmetçi ... masaya getirir Léa ... sofrayı kuruyor ... babam ... kapıcı ... bir mektup ondan, kızdan bir mektup ... teşekkür ederim ... bir dalgalanma, uğultu, bir gökler doğuşu ve siz, sonuna kadar tek, ilkel sevgili, Antonia her şey parıldıyor ... gülüyor musunuz? gaz fenerleri sonsuz uzanıyor ... oh!... gece ... soğuk ve dondurucu, gece Ah!!! binlerce ürküntü!!! ne? itiyorlar beni, parçalıyorlar, öldürüyorlar Hiç bir gülüş oda Léa Kahrolası uyumuş kalmış mıyım?...

—Eh bien, et votre passion? (diye sorar Chavainne)
Me demande-t-il; je vais lui dire.
—Toujours à peu près de même.
Nous marchons, côte à côte. (9)

Örneklerin ilkinde Prince, Chavainne'le arkadaş olduğunu ve sevgisini ona anlatmış bulunduğunu kendine hatırlatma gereğini duymaz. Bu yüzden Prince'in, «Bana soruyor; ona anlatacağım,» ve «yürüyoruz, yan yana,» diye düşünmesi gariptir. Prince'in bu olguları biliyor olması gerekirdi, ama zihni bu düşünüleri monolog haline getirmezdi. Bir sokak boyunca yürürken bir evin yanından geçtiğimizde yürüdüğümüzün ve evi gördüğümüzün bilincine varmışızdır, ama sessizce kendi kendimize, «Sokakta yürüyorum; bir ev var; evi geçiyorum,» demeyiz. Bu çeşitten bilinçliliği sözcüklerle bildirmeyiz kendimize, ve bir yazarın kişisine bu gibi olayları içmonolog düzeyinde bilinçliliğe getirtmesi inandırıcı olmaz. «Les Lauriers» nin çoğu böyle yazılmıştır.

«Les Lauriers»de kendi kullandığı teknikle kendinden önce gelenlerin uyguladıkları yöntem arasında bir ayrım yapmak istiyen Dujardin, Dostoyevski'nin «Can Sıkıcı Bir Durum»undaki bir monologa değiniyor. Bu monologdan bir alıntı ve Dostoyevski'nin önsöz niteliğinde açımlaması Dujardin'in ayrımını yapmakta dayandığı öncülleri (premise) değerlendirmemizde yardımcı olabilir:

> Uzun düşünce dizilerinin kimi zaman sanki duyumlarmış gibi insan konuşmasına, hele yazınsal dile hiç dökülmeden bir an için beyinlerimizden geçtiğini herkes bilir. Ama kahramanımızın bu duyumlarını dile çevirmiye çalışacak, ve okuyucuya bunların çekirdeğini, yani en özlü ve gerçeğe en yakın olanlarını sunacağız. Çünkü duyumlarımızın çoğu günlük dile çevrildiğinde gerçekten adamakallı uzak görünür. Bundan dolayı, herkesin aklından geçtikleri halde, hiçbir zaman dile dökülmezler. İvan İlyiç'in duyumlarıyla düşünceleri biraz bağdaşımlıydı (coherent) elbette. Ama niçin böyle olduğunu siz de biliyorsunuz.
>
> «Bak şimdi,» diye bir şey parladı zihninde, «burada hepimiz konuşup duruyoruz, ama iş bir şey yapmıya dayanınca-bütün konuştuklarımız bir hiçlik içinde sona eriyor. İşte, örneğin, şu Pseldonimov'u ele al bir kez: düğününden yeni dönmüş umut dolu, coşkun, düğün ziyafetini bekliyor dört gözle. Yaşamının en mutlu günlerinden biri bu. Şimdi konuklarla uğraşıyor, ziyafet veriyor, gösterişsiz, yoksul bir ziyafet, ama şen, içten sevinçle dolu. Benim şu anda, benim, üstü'nün, şefinin, burada, evinin yanında durmuş musikiyi dinliyor olduğumu bilse ne yapardı acaba? Sahiden, ne duyardı kimbilir? Ya birdenbire içeri giriversem ne duyardı?...

(9) «Pekâlâ, ya senin tutkun?» Bana soruyor; cevap vereceğim. «Herzaman, hep aynı.» Yürüyoruz, yan yana.

«... Gene biraz gelinle şakalaşacağım; hmm! Dokuz ay sonra isim babası olmak üzere tekrar geleceğimi bile çıtlatabilirim, heh, heh! O sıralarda doğurmak üzere olur şüphesiz. Çoğalır bunlar bilirsin, tavşanlar gibi. Ve hepsi kahkahayla gülecekler ve gelin kızaracak; duygulanarak öpeceğim onu alnından, kutsıyacağım bile...»

Önyargılarına kapılmıyan eleştirmen bu bölümle «Les Lauriers»nin en iyi iç-monolog örnekleri arasında önemli bir ayrım görmiyecektir. Aslında, son paragrafta İvan İlyiç'in hayal kurması, Dujardin'in bu yoldaki çabalarının en iyi örneği olarak yukarda gösterilen Daniel Prince'in hayaline çok benzer. Dujardin, İlyiç bölümünün uygun olmadığını göstermiye çalışır, çünkü bölüm kişinin tam düşüncelerinin dolaysız bir yansıtılması değil, yazarın aracılığıyla yazılmış bir şeydir. Bunu söylerken Dostoyevski'nin önsözümsü paragrafını örnek gösteriyor, «Kahramanımızın bu duyumlarını dile çevirmiye çalışacağız,» cümleciğine dayanıyor. Dujardin, sonuç olarak, «Dostoiewsky, on le voit, aprés s'être excusé de ce manque de logique, announce qu'il essaie d'interpréter, ce qui est, à proprement parler, le contraire du monologue intérieur» diyor (10). Dujardin önemli bir yanılgıya düşüyor burada, çünkü birinci paragrafta Dostoyevski'nin anlatmak istediği şeyi bütünüyle yanlış anlamıştır. Dostoyevski'nin gerçekte söylemek istediği şudur: zihnimizden geçen ve bizim genel olarak «düşünce» diye adlandırdığımız şeylerin pek çoğu aslında duyumlardır (ve imgeler), zihnimiz bunları hiçbir zaman dile çevirmez; bu duyumları ve imgeleri günlük «konuşma dili»ne geçirmek istediğimiz zaman çevirimiz tuhaf ve katı olur; eğer onları «yazınsal» dile çevirmiye çalışırsak sonuç daha da az inandırıcıdır; kişiye «bütün» bilinçliliğini dille düşündüremiyeceğimize göre İvan İlyiç'in zihin etkinliğinin insan konuşması gerçekliğine en yakın parçasını, akla uygun ve inandırıcı bir şekilde iç-monolog olarak verilebilecek bir parçasını sunalım yalnızca. Bir yazarın sınırlanmışlığı üzerine bu özür dilemesinde Dostoyevski, Dujardin'in hem «Le Monologue intérieur»deki tanımlamasında, hem de «Les Lauriers sont coupés»deki kılgısında (practice) gözden kaçırdığı önemli bir olguyu açığa çıkarıyor: bilinçliliğin bütünü iç-monolog olarak sunulamaz.

Monologu çözümlediğimizde, bunun da her roman gibi yazarın bir «çeviri»si olduğunu görürüz. İvan İlyiç'inkinden daha bükülgen ve daha gerçekçi iç-monologlar da bulabiliriz, tıpkı kimi romanlarda başka romanlardakilerden daha bükülgen ve gerçekçi konuşmalar bulabileceğimiz gibi. İvan Ilyiç'in kafasından geçirdikleri bütünüyle gerçekçi olmadığı için iç-monolog değildir demek, daha önceki ya da daha sonraki yazın gereklerine uymıyan bir romanda raslanan konuşmaların konuşma olmadığını söylemiye benzer. Aslında Dostoyevski'nin monologu «Les Lauriers»deki monologlardan daha az şekilci, daha çok inandırıcıdır ve Hemingway'in «Çan-

(10) «Le Monologue intérieur», s. 71. «Görüldüğü gibi Dostoyevski mantık eksikliği için özür diledikten sonra yorumlamıya çalışacağını söylüyor, oysa bu iç-monologun tam karşıtıdır.»

lar Kimin İçin Çalıyor»u (burada iç-monolog aralıklarla kullanılır). Faulkner'ın «Ses ve Öfke»si (burada baştan aşağı iç-monolog vardır) ve bütünüyle iç-monologla yazılmış olan Virginia Woolf'un «Dalgalar»ıyla (The Waves) karşılaştırılabilir. İşte «Dalgalar»daki (1931) altı kişiden birinin zihninden örnek bir alıntı:

> «Şimdi,» dedi Rhoda, «Miss Hudson kitabı kapattı. Şimdi korku başlıyor. Tebeşir parçasını eline alarak sayılar yazmıya başlıyor, altı, yedi, sekiz, sonra bir haç ve sonra bir çizgi karatahtanın üzerine. Cevap nedir? Ötekiler bakıyorlar; anlıyarak bakıyorlar. Louise yazıyor; Susan yazıyor; Jinny yazıyor; Bernard bile yazmıya başladı şimdi. Ama ben yazamıyorum.» (s. 22)

Bu bölümde her şey seslendirilmiş bir konuşmaya benzer: tırnak işaretleri, «dedi Rhoda» anlatı aldatmacası, cümlelerin mantığa göre düzenlenmesi ve noktalanması. Okuyucu önce bu monologların konuşma olduğunu sanır, ama «Dalgalar»ın bütününü okuduktan sonra roman boyunca bir tek sözcük söylenmediğini anlar. Kişiler birbirlerinin yanında kendi kendilerine konuşurlar. Yazar kitabını tanıtmak için İvan İlyiç'in iç-monologuna okuyucuyu hazırlarken Dostoyevski'nin yaptığı gibi önsöz niteliğinde sözler de ekliyebilirdi.

Kendinden önceki yazarların iç-monolog tekniğini kullanmadıklarını tanıtlamıya çalışırken Dujardin'in hangi mantık yolunu izlediğini anlamak ya da bu mantığa inanmak zordur, tıpkı tanımlanmasıyla kılgısını birbiri ne uydurmak gibi. «Le Monologue intérieur»de Dujardin'in başlıca savı (thesis) bu tekniği kendisinin «Les Lauriers»de bulmuş olduğu ve Joyce'un da «Ulysses»in sonundaki kırk beş sayfalık noktalamasız Molly Bloom monoloğunda onu eksiksizleştirdiği ve yaygınlaştırdığıdır. Aslında Dujardin'in tanımlaması «Les Lauriers»ninkinden çok Molly Bloom monologuna uyar. Tanımını kendi yapıtına değil, Joyce'unkine göre formüllemiştir sanki. Joyce monologundan açık seçik bir izlenim (impression) edinmek için arka arkaya birçok sayfalar okumak gerekir, ama kısa bir alıntı kitabın bu bölümünde kullanılan tekniği yeterince tanıtabilir bize:

> ruhuna kadar inen bir öpücük gibi bir şey yoktur uzun ve sıcak sonra nefret ederim ben o günah çıkarmadan Peder Corrigana gittiğim sıralarda dokundu bana peder ne zarar dokunsa nerede ve ben kanalın kıyısında aptal gibi ama neresine gövdenin çocuğum bacağımın arkasında yukarı doğru muydu evet biraz yukarda oturduğun yere doğru muydu evet Ey Tanrım kış deyip bitiremez miydi bir an önce ve ne ilgisi var bunun onla ve sen de mi nasıl sorardı unuttum şimdi hayır pederim ve hep düşünürdüm asıl babayı ve ne diye bilmek istiyordu ben itiraf etmişken Tanrıya cici tombul bir eli vardı avucu nemli hep aldırmazdım dokunduğunda ve o da at hamutundaki boğaboynundan anlardım ve düşünürdüm bilir miydi beni oturduğu o hüc-

rede görebilirdim ben yüzünü ama o göremezdi benimkini elbet hiç dönmezdi belli etmezdi (11)

Bu alıntıda, ya da bütün bölümde iç-monolog olarak sınıflandıramıyacağımız bir şey yoktur. Yani, bölümde sessiz konuşmadan başka türlü görülen hiçbir zihin etkinliği yoktur, ve kişi, yazar tarafından bilinçliliğin dil düzeyinde yersiz ya da uyumsuz görülecek bir dille düşünmiye zorlanmamıştır. Dujardin'in tanımlamasında söylendiği gibi, sözdizimi cümlenin en küçük öğelerine indirilmiştir; içerikte kişinin en gizli, bilinçsize en yakın düşünceleri görülür (hiç değilse monologun bilinçsize yaklaştığı oranda); ayrıca, yazar araya girmemekte, yorum yapmamaktadır. Şimdiye kadar gözden geçirdiklerimiz arasında iç-monologun en gerçekçi örneği budur, ama Dostoyevski'nin monologuyla arasındaki, bir tür değil, bir derece ayrımıdır. Joyce'un bile bütün bilinçliliği iç-monolog halinde sunmıya çalışmadığı, onun da Dostoyevski gibi en özlü ve günlük insan konuşması gerçekliğine en yakın olanla yetindiğini görüyoruz.

Joyce'un iç-monologu kullanışına Dujardin bir bakıma Dostoyevski'den daha yakındır. Kendinden öncekiler ve birçok çağdaş yazarlar gibi, Dostoyevski kişinin zihninden yalnız birkaç alıntı sunmaktadır. Dujardin ise, Joyce ve bazı başka yirminci yüzyıl yazarları gibi, dikkatini her şeyden önce zihnin atlamaları üzerinde toplar, bu onun için belirli bir amacın aracı değil, kendi başına önemli bir amaçtır.

Bilinç-akımı romanının örnek bir yazarı ve kimi zaman da bu yöntemin kurucusu - olarak birçok eleştirmenlerin sık sık değindiği bir yirminci yüzyıl romancısı da Dorothy Richardson'dır. «Pointed Roofs»a (1919) yazdığı önsözde May Sinclair, Miss Richardson'ın tekniğini şöyle açımlıyor: «Şüphesiz ki yazar araya girmemelidir; çözümlememeli, açımlamamalı, açıklamamalıdır. Yazarın olmaması gereken şeyler de vardır. Bilge, her şeyi bilen bir yazar olmamalıdır örneğin. Miriam Henderson olmalıdır yazar. Miriam'ın bilemediği, öngöremediği şeyleri o da bilmemeli, öngörmemelidir». Joseph Warren Beach, Miss Richardson'ın «Honeycomb»u üzerine konuşurken, Miss Sinclair'in açımlamasını kitabına alır ve bu düşünceleri doğru bulur: «Yazarın yorumlamak üzere orada bulunmaması gerekir. Miss Richardson'ın yönteminin başlıca sanısı (assumption) yazarın orada bulunmamasıdır. Anlatı yalnızca kahramanın bilinç-akımıdır.» (12)

Miss Richardson'ın yazılarından birkaç örneği bu açımlamaların ışığında karşılaştıralım. Aşağıdaki bölümde, Miriam'ın konuşmakta olduğu adamın söylediği bir söz Miriam'ın zihnini sessiz bir konuşmaya iter:

«Güzellerin kuruntuları, tatlı kız,» dedi az sonra, hafif, bulanık bir sesle.

Sözlerinden biri de bu, diye düşündü Miriam — eski tarz ki-

(11) «Ulysses», Modern Library baskısı, s. 725-726.
(12) «The Twentieth Century Novel: Studies in Technique» (1932), s. 388, 392.

> barlık bu; saray göreneği. Bunun arkasına bir çeşit erkekçe düşünce var... «kadınların hesaba, kitaba gelmezliği» kim anlıyabilir bir kadını — kendi bile anlamaz kendini — onun da anlamıya çalışmaktan vazgeçmiş olacağını sanırdım. Yaşamış ve izlenimlerini edinmiş; hepsi baştan aşağı yanlış... Gerald gibi genç adamlarla bilgece bir havayla konuşuyor bunlar üzerine... evlâdım, hiçbir kadın ne istediğini bilmez. Ne sinir bozucu şey erkeğimsi olmak; öylesine güçlü, kuvvetli ve rahatlatıcı sen bütün yaşamın boyunca kadınlarla bir kafese kapatılmışken, ve sonra ansızın, bir saniye içinde, uzaklardan, baştan aşağı ahmak ve sinirlendirici tepeden bakan kendini beğenmiş gülümsemesiyle bir kadın bir an bir şey öteki an başka bir şey söyler diye. Kırbaçlamalı erkekleri, hepsini olgun erkeklerin, hepsini, hepsini, kırbaçlamalı diz üstü çöküp özür dileyinceye kadar. (13)

İyi bir iç-monologdur bu ve yukardaki sözlere tıpatıp uyar. Aşağıdaki alıntı, monolog olmadığı halde, Miss Sinclair'le Profesör Beach'in açımlamalarını pekiştirir. West End sokağında yürüyen Miriam'ın bilinçliliğine kendilerini yansıtan görünümler ve sesler şunlardır:

> iki yanda yükselen kül renkli yapılar, yaklaşan uzaklığın içine doğru duyarak — açılar keskin gökyüzünde... yapıların yumuşamış açıları öbür yapıların üstünde... yüksek küflenmiş açılar, ekmek içi gibi yumuşak, derin altgölgelerle... balkonlardan karman çorman sarmaşıklar... yapıların üzerinde pencere çiçeği şeritleri, kızıl, sarı, ta yukarıda; eflâtun ve beyaz karışıklığı damlıyan pervazlar boyunca sarkan... beyaz boyalı bir evin önünde bir yeşil sarmaşık yukarı... gölge ve parlak ışık lekeleri... Görünebilir şeylerin sesleri çizgi çizgi ve çentilmiş kesintili ışıkla kımıldadıklarında, izlenemiyen uzak seslere götürülüyorlar... birlikte çalarak. (14)

İç-monologdan ayırmak için bu yazı türüne «duyusal izlenim» (sensory impression) denebilir. İç-monologda zihin etkindir; somut duyusal izlenimlerden soyut düşünce ve düşünülere yönelir. Duyusal izlenimde zihin çoğunlukla edilgin (passive) durumdadır; somut duyu izlenimlerini algılamakla ilgilenir yalnızca. Hayaller ve düşlerde zihnin gene bu durumda olduğu görülür ve imgelenen duyusal izlenimler aynı teknikle sunulabilir. Bu bilinçlilik alanını sunmak için birçok yazarlar Miss Richadson'ın bu bölümde yaptığı gibi üçer noktayla ayrılmış kısa cümlecikler kullanırlar. («Les Lauriers»deki Daniel Prince'in düşüyle karşılaştırın.) Kımıldamıyan nesneleri belirtmek için isim kullanılır, bir kımıldama gösterilecekse buna bir de ortaç (participle) eklenir. Katkısız imge ve duyumları yazar en kolay «duyusal izlenim» yoluyla kâğıda geçirir. Dostoyevski ve daha birçok

(13) «Honeycomb» (1917), s. 137.
(14) «Honeycomb», s. 125.

yazarların ya kullanmadıkları ya da «iç-çözümleme» şeklinde dolaylıca sundukları bilinçlilik alanı budur. Yirminci yüzyılda belirli psikoloji romancılarının ayırıcı özellikleri, bilinçliliğin «bütününü» dolaysızca ve dramlaştırarak sunmıya çalışmalarıdır.

Yukarıdaki bölümlerin ikisinde de yazarın «karışmadığını, ... çözümlemediğini, açımlamadığını ve açıklamadığını» söyliyebiliriz. Bu bölümler «yalnızca kahramanın bilinç-akımı»dırlar. Ancak şöyle bir soru çıkıyor ortaya: Miss Richardson bu nesnel, dramatik tekniği romanın bütününe uyguluyor mu, yoksa belirli aralıklarla mı kullanıyor? «Anlatı yalnızca kahramanın bilinç-akımıdır» demek doğru değilse, çoğunlukla kullandığı yöntem bu teknikten nasıl ayrılır ve bu yöntemi nasıl adlandırmalıyız?

Miss Richardson'ın çözümlemek ve yorumlamak üzere araya girdiğini anlamak için «Honeycomb»un ilk paragrafına bakmamız yeter:

> Miriam tirenden karanhğa çıktığı zaman çevresinin ormanlık olduğunu biliyordu. Nemli hava, ağaçların kokusuyla doluydu —ıslak kabuk ve dallar— yosun ve liken'in, ıslak ölü yaprakların kokusu. Karanlık peronda durup dolgun havayı kokladı. Yolculuğunun sonuydu. Bundan sonra gelecek her şey o ana göre gerçeklikten uzak olacaktı. Peronun ilerisindeki sarı ışığın küçük ampulleri, karşılaşmıya gitmesi gereken şeyleri bulmak için ne yana dönmesi gerektiğini söylüyordu ona. «Hava ne kadar güzel burada.» Cümlecik kendini tekrarlayıp durarak onunla birlikte perondan ışıklar topluluğuna doğru yürüdü.

Bu paragrafta olağanüstü hiçbir şey göremiyor insan. Şüphesiz ki kahramanın bilinç-akımı değil bu. «Hava ne kadar güzel burada» kişinin zihninin tam bir kopyası olan tek şey bu bölümde, üstelik bu parçacık bölümün geri kalanından ayrı olduğu belirsin diye tırnak içine alınmış. «Cümlecik kendini tekrarlayıp durarak...» diye başlıyan cümle hiçbir standarda göre kişinin edimli (actual) düşüncesinin dolaysızca bildirilmesi sayılamaz; yazarın soyut bir açımlamasıdır bu, bizimle kişinin zihni arasına girerek kişinin düşüncelerinin özetini verir. Gerçekten Miriam'ın bilinç-akımına girseydik, böyle özetleyici bir önerme bulamazdık orada; cümleciğin kendini tekrarladığını işitirdik yalnızca. «Yorumlamak için yazar orada olmamalıdır» önermesi doğru değildir, çünkü bu bölümde yazar kesinlikle vardır. Bizi doğrudan doğruya kişinin iç yaşamına sokacağı yerde, bir yorumcu olarak bizimle kişinin zihni arasında duruyor, kişinin duygu ve düşüncelerini kendine göre «yorumlıyarak» veriyor. Bu yazı yöntemine bilinç-akımı değil, «iç-çözümleme» dememiz gerekir, çünkü bu, kişinin içinde olanların yazara göre «çözümlenmesidir». İç-çözümleme ve bilinç-akımı teknikleri temellerinde birbirlerinden ayrılırlar: biri «özetler», öbürü «dramlaştırır»; biri «soyut», öteki «somut»dur.

Dorothy Richardson'ın «bilge, her şeyi bilen yazar» olmadığını, «Miriam'ın bilemediği ve öngöremediği hiçbir şeyi bilmediğini ve öngörmediğini» önerirken Miss Sinclair yazarın kahramanın yaşantılarını yakından

izleme ve nesneleri kahramana göründükleri sırada sunma eğilimlerini düşünüyor; ama Miss Richardson'ın her zaman bu kılgıya uymadığı «Honeycomb»un aşağıdaki cümlesinde yazarın açımlamasından anlaşılır (s. 138): «Yol arkadaşının sigara içmek için incelikle özür dileyerek izin isteyişini cevaplandırırken kendisinin de ara sıra sigara içtiğini söylemek Miriam'ın aklına gelmedi» Bu cümlede yazar «Miriam'ın aklına» gelmiyen bir şeyi bildiğini gösterir. Miss Richardson çoğu zaman kendini kahramanıyla aynılaştırır — yazarın ayırıcı özelliklerinden biri de budur — ama bütün bütün bu görüş açısıyla sınırlamaz kendini.

Bilinç-akımı tekniği üzerine açımlamada bulunan Elizabeth Drew bunu şöyle tanımlıyor: «Dorothy Richardson'ın bulduğu, kişiyi yaratma ve yaşamı yorumlama yöntemi, bizi hiçbir zaman bir kimsenin dolaysız yaşantı alanından dışarı çıkarmıyan ve bir kimsenin bilinçliliğini bütün varoluşun değinme standardı yapan yöntem.» Yukardaki paragrafta da gösterildiği gibi bu çeşitten bir önerme Miss Richardson'ın yöntemine oldukça iyi uygulanabilir; ama bilinç-akımı tekniğini doğru betimlemez. Başka bir yerde Elizabeth Drew Miss Richardson'ın yöntemi hakkında şöyle konuşuyor: «yaşamın yaşantıları tarafından bilinçli ve bilinçsiz zihnine zorlanan izlenimleri bildirmekle uğraşır yalnızca.» Bu kere, sözünü ettiği yöntemi belirtmesi için «Interim»den örnek bir bölüm alır:

> Yarım saat kadar önce yemek odasında başlıyan sessiz mutluluk onu birden yakaladı gene, ayak parmaklarının ucunda ileri göndererek. Oradaydı kesinlikle; açtığı görüş alanı güzelliğinde büyüyordu o yürürken... içinde gizli ölçülemez bollukla eski İngiliz gülü armağanını ve beyaz cana yakın hayran edici kadınlığı taşıyarak...

«Bütün bu olayların kaydedilmesi» diyor Miss Drew, «yazında yeni bir denemedir.» (15) Soru, «Interim»den alman bölümün Miss Drew'un sözlerini destekleyip desteklemediğidir. Ona göre bu bölüm «izlenimlerin bildirilmesi», «bütün bu olayların kaydedilmesi»dir. Ama bu bölümün bir bildirme ya da bir kaydetme olduğunu söylemek doğru mudur? Terimlere bakılırsa eksiksiz bir kopya beklememiz gerekiyor: dolaysız bir alıntı değil, dolaylı bir önerme. Miss Richardson'ın kullandığı yöntemi, bizi «akımın kıyısından» götürdüğü ve kendi sözleriyle gördüklerini betimlediği için bilinç-akımı yöntemi olarak adlandırabiliriz; akımın kendini görebileceğimiz bir noktaya seyrek getirir bizi. Bu ayrımı yaparken her iki yazı türünün yazınsal niteliğini sorguya çekmiyoruz, yalnızca Miss Richardson'ın yapıtlarından alınan ilk iki bölümle sonradan alman üç bölümde kullanılan teknikler arasında temel bir değişiklik olduğu ve karışıklığı önlemek için iki tekniğe aynı adı vermemek gerektiği olguları üzerinde duruyoruz.

Yukardaki tartışmada kurulan temellere göre bilinç-akımı tekniğini yazarın «zihnin dolaysızca ortaya konulması» yolunda kullandığı bir anla-

(15) «The Modern Novel», s. 256, 84, 88.

tı yöntemi olarak tanımlıyabiliriz — yalnızca dil alanı değil, bütün bilinçlilik ortaya konulur bu türde. Konuşulan sözcüğe uygulanan dolaysız ortaya koyma çeşidinde olduğu gibi, bilinç-akımı tekniği bir kitabın bütününe ya da bir bölümüne baştan başa uygulanabilir ya da aralıklı kısa parçalarda kullanılır. Tek ölçümüz bu türün açımlama ya da açıklama gibi yazarın araya girişleri olmaksızın bizi kişinin iç yaşamına dolaysızca sokmasıdır. Yazar dolaysız ortaya koymalarını, yalnızca zihnin duygu ve düşüncelerini dil halinde formülliediği bilinçlilik alanına sınırlarsa, yöntem gene de kapsayıcı «bilinç-akımı tekniği» terimiyle anılabilir, ama bu durumda biraz daha sınırlı olan «iç-monolog» terimini kullanmak daha doğrudur. Ama yazar çözümlemek, açımlamak ya da yorumlamak için okuyucuyla kişinin zihni arasına giriyorsa artık bilinç-akımı tekniğini kullanmamakta, «iç-çözümleme» diyebileceğimiz temelinden değişik bir yönteme başvurmaktadır. İkincisi yazarın kendi sözcükleriyle dolaylı bir önermedir; birincisiyse kişinin bilinçlilliğinin dolaysızca ortaya koyuluşudur.

Çeviren: Murat Belge

ROBERT HUMPHREY

BİLİNÇ AKIMINDA KULLANILAN ARAÇLAR

Bilinç-akımı yazarının en önemli sorunu söze dökülmemiş, kişisel bilinçliliğin akıl dışı, bağdaşımsız (incoherent) niteliğini yakalamak, aynı zamanda bunu okurlarına iletiştirmektir (communicate). Yirminci yüzyılda okurlar dilden ve sözdiziminden bir çeşit deneysel (empirical) düzen ve bütünlük beklerler. Ama, okurun haklı olarak bekliyeceği bu niteliklerin çoğu bilinçliliğin inandırıcı bir gösterilişinde bulunmıyacaktır. Kişisel bilinçliliğin kendine özgü gizli simgeler ve çağrışımlar dizisi gene gizli bir şifreyle kaydedilmiştir. Başkasının bilinçliliği bu diziye giremez, ayrıca, şifreyi çözecek yol da yoktur. Dolayısıyla, bir bilinçliliğin gereçleri bir başka bilinçlilik için çoğunlukla içinden çıkılmaz bir bilmecedir. Edebiyatın amacı bilmeceler sunmak değildir. Bu yüzden, bilinç-akımı yazarı bilinçliliği gerçeklere uyarak ve kişiselliğin özelliklerini bozmadan (bağdaşımsızlık, süreksizlik, özel içermeler (implications)) sunmanın ve bu bilinçlilik aracılığıyla okura bir şeyler iletiştirmenin yolunu bulmak zorundadır. Başarılı bir yazarsa, bunu becerir; elinde sadece bütün yazar ve okurlara açık olan dilin ve sözdiziminin gereçleri bulunduğu halde, ustalıkla yapmalıdır bunu.

KİŞİSELLİK SORUNU

Roman ve hikâye tekniğinin en katı temeli yazarın her şeyi bilmesi göreneğidir. Roman ve hikâye edebiyatını nesnelleştirme yolunda nasıl bir ustalık kullanılırsa kullanılsın, yazarın her şeyi bildiği başından kabul edilmiştir. Sanat böyledir; oysa sanatlılık (artifice) bu ana göreneği saklamıya çalışır. «Yazarın aradan çekilmesi», «dramatik dolaysızlık» gibi terimler kullandığımızda durumu abartıyoruzdur; ama aynı zamanda yazarların ortaya gerçek varoluşu — yazarın dışında varolan bir şeyi — koyduklarına okurları inandırmak yolundaki çabaları konusunda da açımlama (comment) yapmış oluruz. Hiçbir bilinç-akımı yazarı kendi psişik süreçlerini (processes) yazmamış olduğuna göre — hiç olmazsa görünüşte — bütün bilinç-akımı edebiyatı az çok nesnel olarak sunulmuştur. Bilinç-akımı romanının yazarı, her ne kadar otobiyografik olma eğilimindeyse de, kendi bilinçliliğini değil, yaratılmış bir kişinin bilinçliliğini sunmaktadır. Böyle olmasaydı, yaratılmış sanatın sorumunu taşımıyacak, «otomatik yazı»ları roman diye öne sürmekle suçlandırılacaktı.

Bütün ciddî yazarlar gibi bilinç-akımı edebiyatı yazarının da söyliyeceği bir şeyler, okura iletiştirmek istediği bir değer duygusu vardır. Başka yazarlardan ayrılarak, bu değerleri dramatikleştirmek için psişik etkinliğin

(activity) iç dünyasını seçer. Ama psişik etkinlik kişiseldir ve okurun güvenini kazanabilmek için yazarın bunu aynı kişisellik içinde sunması gerektir. Dolayısıyla, bilinç-akımı yazarı iki şeyi yerine getirmek zorundadır: (1) bilinçliliğin edimli (actual) dokusunu vermeli, (2) bunun içinden süzüp çıkaracağı anlamı okura iletmelidir. Böylece bir açmaza düşer yazar, çünkü bilinçliliğin yapısında o bilinçliliğe özgü bir kişisel değerler duygusu, kişisel çağrışımlar, kişisel ilişkiler vardır; bu yüzden başka bilinçlilikler onu çözemez.

Kimi yazarlar nesnellikten vazgeçme açmazını bir dereceye kadar yenmişlerdir. Tekniklerinde yazarın araya girişine yer veren Dorothy Richardson ile Virginia Woolf böyle yazarlar arasındadırlar. Bu yazarlar daha gerçekçi ve nesnel olan James Joyce ile William Faulkner'a göre kolaylıkla anlaşılırlar, yalnız onlar kadar etkili değildirler. Ama bütün belli başlı bilinç-akımı yazarları amaçlarına erişmek için aynı temel araçları kullanmışlardır. Bu araçların en önemlileri şunlardır: (1) zihin içeriğinin psikolojik çağrışım kurallarına göre ertelenmesi (suspension), (2) süreksizlik ve sıkışıklığın standart söz sanatlarıyla verilmesi, (3) imgeler ve simgeler yoluyla çeşitli ve aşırı anlam düzeylerinin içerilmesi.

Adı anılan yazarların hepsi bu araçları aşağı yukarı aynı şekilde kullandıkları için yalnızca bir tanesinin romanından bir alıntı üzerine ilgimizi deriştirebiliriz (concentrate) ve bunu bütün türün temsilcisi sayabiliriz. Örnek olarak William Faulkner'ın yapıtlarını seçiyorum, çünkü bu yazarın iletiştirdiği pek çok şey vardır, şaşırtıcı bir nesnelliğe sahiptir ve kullandığı yöntemin açıklanması hâlâ gerekiyor.

Faulkner'ın iki romanından alıntılar çözümleme işimize yetecektir. Birincisi basitliği ve bilinçliliğin üst düzeyine daha yakın olduğu için seçilmiştir; öteki daha derin ve karmaşıktır. Önce, «Döşeğimde Ölürken» adlı romanda Dewey Dell'in kendi kendine sessiz konuşmalarından birinin başlangıcını inceliyelim.

> İşaret levhası beliriyor. Yola doğru bakıyor şimdi levha, çünkü bekliyebilir. New Hope. 3 kil. diyecek. New Hope. 3 kil. New Hope. 3 kil. Sonra yol başlıyacak, ağaçların arasına doğru bükülerek, bekleyişiyle bomboş, New Hope üç kilometre diyerek.
>
> Annemin öldüğünü duydum. İsterdim onu ölümüne bırakacak zamanım olsun. Böyle olmasını istemiye zamanım olsun isterdim. Bunun nedeni çünkü yabanıl ve söven toprağın içinde çok erken çok erken çok erken. Bunun nedeni yapmayı istememem ve yapmamam değil nedeni çok erken çok erken çok erken. (1)

Kendi ön ve art tutarlığı (context) dışında bu alıntı gerçekten içinden çıkılmaz bir bilmecedir. Ama romanın doksan altıncı sayfasına kadar okur, Dewey Dell'in iç yaşamı konusunda epey bilgi edinmiştir, geçmişiyle ilgili

(1) «Döşeğimde Ölürken», (De Yayınevi, 1965), s. 96.

birkaç olgudan haberi vardır: gayri meşru bir çocuğa gebe kaldığını, bilgisiz ama duygulu on yedi yaşında bir kız olduğunu ve ölümünün üstünden birkaç gün geçmiş analarını gömmek üzere bir çeşit hac yoluna çıkmış, saplantılı, iğrenç görünüşlü bir ailenin üyesi olduğunu bilmektedir. Bu sessiz konuşma sırasında annesinin ölümü aklını karıştırmaktadır; üstelik gebedir ve asıl sıkıntısı buradan doğmaktadır. Dewey Dell ve konumu (situation) hakkında bu kadar çok şey bildikleri halde birçok okurlar bu bölümde bağdaşımsızlık, söz uzunluğu ve kaprislilik öğeleri görmektedirler; hiç değilse, Dewey Dell'in kişisel bilinçlilik alanına girmiş olduklarına inanırlar.

Bilinç-akımı edebiyatından, daha karmaşık bir alıntıya baktığımızda (daha karmaşık ve bilinçlilik düzeyi daha derinde), kişisellik belirtilerinin daha tanımlı, bilmeceninse daha anlaşılmaz olduğunu görürüz. Bu alıntı «Ses ve Öfke»nin ikinci episodundan, Quentin Compson'un monoloğundandır. Quentin önceden tasarladığı intihar anına yaklaşmaktadır. Koridorun ucundaki banyodan odasına dönmektedir. Az önce odasında pantolonundan bir lekeyi gazla çıkarmıya çalışmıştır:

> Koridordan döndüm, sessizlikte yitik ayakları fısıldıyan taburlarla uyandırarak, gazın içine, karanlık masanın üstünde saat öfkeli yalanını söylerken. Sonra perdeler karanlığın içinden yüzüme soluyarak, solumayı yüzümde bırakarak. Daha bir çeyrek var. Sonra olmıyacağım. Sözcüklerin en huzur vericileri. En huzur verici sözcükler. **Non ful. Sum. Ful. Non sum.** Bir yerde çanlar duymuştum bir kere. Mississippi ya da Massachusetts. Bendim, Ben değilim. Massachusetts ya da Mississippi. Shreve'in bir şişesi var bavulunda. **Bir kerecik açmıyacak mısın** Mr ve Mrs Jason Richmond Compson bildirirler **Üç kere. Günler. Bir kere olsun açmıyacak mısın** kızları Candace'ın evlenme bu içki öğretir sana araçlarla amaçları karıştırmasını. Benim. İç. Ben değildim. Benjy'nin toprağını satalım ki Quentin Harvard'a gidebilsin ve ben de kemiklerimi birbirine birbirine çarpayım. — a kadar ölmüş olacağım. Bir yıl mıydı dedi Caddy. (2)

Bu iki örnekten giderek bilinç-akımı yazarlarının bilinçliliğin kişiselliği etkisini nasıl verdiklerini ve bunu okura anlamlı kılma yolunu nasıl bulduklarını görelim.

ERTELENMİŞ BAĞDAŞIM

Bilinçlilik kişiselliğinde bağdaşımsız görünen şey aslında yalnızca beneçevriktir (egocentric). Bunun temeli de çağrışımların kişisel ilişkileridir .Bu yüzden bilinç-akımı edebiyatında serbest çağrışımın görevini (function) yeniden gözden geçirmemiz gerekir. Serbest çağrışım herhangi bir

(2) «The Sound and the Fury», (Modern Library baskısı), s. 192. (Dilimize çevirisi yapılmış olan «Ses ve Öfke» yakında Remzi Kitabevi'nce yayımlanacaktır.)

bilinçlilik «akım»ını denetliyen başlıca ilkedir. Dağınık, ama denge sağlıyan bir etkendir. Örneğin «Ulysses»de çağrışımlar çoğu zaman süreçlerin belirtildiği sırada açıklanmazlar. Açıklamalar çağrışımlardan birkaç yüz sayfa uzakta saklı olabilir. Dolayısıyla, okurun belleği şaşılacak kadar güçlü değilse, çağrışım yapıldığı anda ortaya çıkan, bir bağdaşımsızlık etkisidir. Böyle bir bağlantının hiçbir mantıki nedeni yokmuş gibi görünecektir. Bu neden psikolojik serbest çağrışımın görünüşteki mantıksızlığında ve psişik süreçlerde görevini yerine getiren benedönüklükte yatar.

Örneğin Molly Bloom, monoloğunda, bir ateistle imgelenen tartışmasını Leopold'la flört edişiyle birleştirince, bağdaşımsızlık gösteren bir öğe ortaya çıkar. Okur için bunların arasında belirgin (bariz), ya da hiç olmazsa çağrışımsal bir bağlantı yoktur; Molly için vardır ama. Elbette, Joyce, bu keresinde gerçekte mantık dışı olanı okura mantıklı kılmak için Molly'nin zihnindeki belirli imgeyi yeterince sunmıya dikkat eder. Bunun gibi, Clarissa Dalloway, Hugh Whitbread'in karısının «ufak rahatsızlığı» için duyduğu üzüntüyü paylaşırken kendi şapkasıyla da ilgilenir; bu bağlantı birkaç satır sonra Virginia Woolf bütün süreci açıklayıncıya kadar bir şey belirtmez.

Duyu izlenimleriyle (sense impressions) fikirleri, beklenmedik ve görünüşte mantıksız yerlerde tekrar meydana çıkacak şekilde uzun zaman bellek içinde tutarak erteleme yöntemini Faulkner da, kişisellik görünüşünü vermek için kullanır. Aslında bu yöntem uyanık okura elle tutulabilir bir şey sunar. Yukardaki Dewey Dell alıntısında görülen bilmecenin temeli merkezî çağrışımların kişiselliğidir. Örneğin, Dewey Dell, işaret levhasını bir bekleyiş olarak niçin düşünsün? Böyle bir çağrışım herhangi bir kimsenin aklından geçmez; ama Dewey Dell'inkinden geçer. Herhangi bir kimseden daha fazla şair olduğu ve simgelerle düşünmiye kendini alıştırdığı için değil, baskı yapan bir sorunla kendi kişiselliği içinde karşı karşıya geldiği için. Bu baskı öylesine fazladır ki, çözmek için beklemesi gerektiği halde beklemeyi göze alamaz. İşaret levhasının dural görünüşü ona bu sorunu hatırlatır. O anda dikkatini çeken tek cansız nesnedir levha. Bilinçliliğini yöneten şeyle, hemen önü alınması gereken gebeliğiyle birleşir zihninde. Bekliyecek halde değildir. Bölümün kişisellik niteliği sağlanmıştır, gene de, yöntem kavranıldıktan sonra anlam da anlaşılır.

Quentin Compson'un monoloğundan alınan parçada bilinçlilik bağdaşımsızlığını meydana getirmek üzere görevini yapan çağrışım daha karmaşık ve ayrıntılıdır. Bu kısa alıntıda bağdaşımsız görünen birçok sözler, bunların beneçevrik çağrışımlar olduğu ve anahtarlarının romanın başka bir yerinde yattığı ilkesinden gidildiğinde çözümlenir ve anlaşılır — çünkü Faulkner sorumluluk duyan bir yazardır. Örneğin, «Yitik ayakları uyandırarak,» kendi başına oldukça açıktır, çünkü bu alışık olduğumuz bir söz sanatıdır (synecdoche: küçük bir parçayı söyliyerek bir bütünü imlemek); ancak, okur Quentin'in aynı yerden daha önce geçerkenki izlenimini aklında tutmuşsa, bu söz daha büyük anlam kazanır (Modern Library baskısı, s. 190): «... yalnızca yukarıya gölgelerin içine kıvrılan merdivenler, yaslı

kuşaklar boyunca ayakların yankıları hafif toz taneleri gibi gölgelerin üstünde, ayaklarım uyandırıyor onları toz gibi, sonra yavaşça yerlerine çöküyorlar gene.» Kendi başına da pek çok şeyleri dile getiren bir söz sanatı (Personification: kişileştirme) olan «saat öfkeli yalanını söylüyor», iyice perçinlenebilmek için okurun, Quentin'e saati verdiğinde babasının neler söylediğini hatırlamasını gerektirir: «Quentin, sana bütün umutların, isteklerin mezar anıtını veriyorum; tüm insan yaşantılarının saçmaya indirgenişini kazanmak için bunu kullanacağın üzüntü verir-cesine mümkün...»

Bundan da iyi bir örnek, «daha bir çeyrek var» sözünün Quentin'in düşünce kalıbına imleyici (significant) bir şekilde uymasıdır. Uyanık okur bunu bilir, çünkü «iki pusula yazdım ve zarfları kapattım» (s. 100) gibi ipuçlarını, 104. sayfada Quentin'in iki ütü satın aldığını gözden kaçırmamıştır — uyanık okur kahramanın on beş dakikaya kadar kendini öldürmek üzere nehire gitmek niyetinde olduğunu anlamıştır sonunda. Bu işin belirli bir zamanda yapılması olgusu («daha bir çeyrek var») Quentin'in ölümcül eylemini normal yoldan büsbütün çıkarma saplantısından ileri gelmektedir.

Görünüşte geçersiz «bir yerde çanlar duymuştum bir kere» sözü, çan seslerinin kendini öldürme hazırlıkları sırasında Quentin'in bilinçliliğine çeşitli aralıklarla yerleşmiş olmalarıyla açıklanır. Quentin için «çanlar»ın iki düzeyde simgesel anlamı olduğunu kabul etmiye hazırlanmışızdır: biri kızkardeşi Candace'ın düğün çanları, öteki de ölüm anı yaklaşırken her çeyrek saatta vuran üniversite çanlarıdır. Doksan sekizinci sayfada çan motifine şöyle bir ipucu verilir: «Son vuruşun titreşimi epey sürdü. Havanın içinde kaldı, işitilmekten çok sezilerek, uzun bir süre için. Çalmış olan bütün çanlar gibi hâlâ çalarak uzun ölen güneş ışınları içinde ve İsa ve Saint Francis onun kızkardeşinden söz ediyor.»

«Bu içki öğretir sana araçlarla amaçları karıştırmasını», Quentin için özel bir anlam taşır: Quentin'in kızkardeşine duyduğu sapıkça duygulara kaçınılmaz bir şekilde karışmış olan babaya hemen önceki düşüncede değinilmiştir — «Mr Jason Richmond Compson»dur o. Okur babanın özdeyişsel konuşmalarına alışmıştır: «Edindiğin işe yaramaz huylarına üzülürsün hep» ve «bir adamın efendi olduğu kitaplarından belli olurdu eskiden; şimdi alıp da geri vermediklerinden anlaşılıyor» gibi sözler hazırlamıştır okuru. «İçki öğretir sana araçlarla amaçları karıştırmasını» sözünün babanın bir yankısı olduğunu ve Quentin'in bilinçliliğine tam bu anda saplanıverdiğini anlar.

Faulkner'ın bu bölümde yaptığı, psişik süreçlerin içinde yatan süreksizliği vermek ve buna anlam kazandırmak için «Ses ve Öfke» romanı boyunca yapmış olduğu şeydir (çoğu bilinç-akımı yazarları da bu yola başvurmuşlardır). Bu sorunu şöyle de düşünebiliriz: bilinçliliğin herhangi bir belirli anında çağrışımlar zihnin ön ve art tutarlığı dışında bağdaşımsız olduğu gibi, alıntıda görülen çağrışımlar da romanın ön ve art tutarlığı dışında bağdaşımsızdır; ama, romanın ön ve art tutarlığı içinde bu çağrışımlar yalnızca psikolojik bir bağdaşım göstermekle kalmazlar, aynı zaman-

da birçok şeyleri de açığa çıkarırlar. Romancılar psikolojik serbest çağrışımın temel ilkelerini kılavuz olarak kullanmışlardır. Quentin'in izlediği çağrışımlar romanın ön ve art tutarlığı dışında saçmadır ve dikkatsiz okuru önceleri şaşkınlığa uğratır. Burada yazar hiç değilse okuru kahramanın zihnine sokarak amacına ulaşır. Ama Faulkner, Joyce, Woolf ve başkaları anlamsız edebiyat yazmadıklarına göre, kişisellik düğümlerini çözecek ipuçlarını yapıtlarına titizce dağıtmışlardır. Kısacası, sorumlu bir yazar için kişinin zihni «roman içinde» varolan zihindir.

Psişik süreçlerin kişisellik görünümünü (aspect) vermek için serbest çağrışım yönteminin kullanılışı her zaman bu kadar çapraşık olmaz. Daha basit ama aynı derecede kişisel de olabilir. Örneğin «Ses ve Öfke»nin ilk sayfalarında Quentin'le Candace'ın budala kardeşleri Benjy, golf oyuncusunun «caddie» (top toplayıcı) diye bağırmasını duyduğu an takma adı Caddy olan kızkardeşi Candace'ı düşünür; yarım aklı on sekiz yıl önce çok sevdiği Caddy'siyle birlikteyken geçmiş bir olaya döner.

«Ulysses»de de serbest çağrışım kimi zaman oldukça basit bir düzeydedir, ama her zaman kişisellik etkisi yaratır. Aşağıdaki bunun tipik bir örneğidir. Leopold Bloom, Dublin'de gezerken kadın oyuncu Mrs Bandman Palmer'ın da katılacağı «Leah» oyununun reklâmını görür. Düşünceleri şöyle akar:

> Onu burda görmek isterdim gene. Hamlet oynadıydı geçen gece. Erkek taklidi. Belki de kadındı Hamlet. Ophelia niçin öldürdü kendini? Zavallı babam! Nasıl anlatırdı Kate Bateman'ı o oyunda! Londra'da Adelphi'nin dışarısında beklemiş bütün öğle üstü içeri girebilmek için. Bir yıl önceydi bu benim doğduğumdan: altmış-beş. (s. 75.)

Burada «baba» ile Ophelia'nın bu pek kişisel çağrışımı, okurların da tahmin edeceği gibi, Leopold Bloom'un babasının da kendini öldürmüş olmasındandır. Bu olayın anısı bütün gün Leopold'un kafasından geçer. Kitap boyunca çeşitli temalara sımsıkı bağlanır, ama ilk içerilişi buradadır.

Virginia Woolf'un, serbest çağrışımı hem kişilerindeki «akımlar»ın (streams) hareket ve yönlerini denetleme, hem de bilinçliliğin kişisellik etkenini verme yöntemi olarak kullanışı, onun kendine özgü dolaylı iç-monolog yöntemiyle birleşmiştir. Bu tekniğin özel niteliği, yazarın akıma kesinlikle yön verişidir. Yazar olarak böylece araya karıştığı için Virginia Woolf, çoğu bilinç-akımı yazarlarından daha cesurca çağrışım ilkesine dayanır. Aslında her şeyi bu kadar açık bir hale getirdiğine göre, okuru gereçlerin kişiselliğine inandırmak Virginia Woolf için önemlidir. David Daiches'in de göstermiş olduğu gibi, Woolf psişik akım yönündeki her değişme ve kişisel çağrışımın başladığı her nokta için ayrı bir işaret kullanır (3). Bu işaret, «çünkü» sözcüğünün sonuç ve gösteren bağlaç olarak kullanılmasıyla, «insan» belirsiz zamirinin kullanılmasından ortaya çıkan bir karı-

(3) «Virginia Woolf», (New Directions, 1942), s. 63.

şımdır. «Mrs Dalloway»in başlangıç sayfaları en iyi örneği verir, çünkü okur önceki herhangi bir açıklamaya bağımlanmadan (depend) doğrudan doğruya Clarissa'nın düşünce akımına dalabilir. Bu özel yöntemin birkaç paragrafta örneğini verebilmek için sık sık atlamalar yapılmıştır ve bunlar üçer noktayla belirtilmektedir. Kimi sözcüklerin altını ben çizdim.

> Mrs Dalloway çiçekleri kendi satın alacağını söyledi.
>
> Çünkü Lucy onun elişini onun için hazırlamıştı... ve sonra, diye düşündü Clarissa Dalloway, ne güzel bir sabah — kumsalda çocuklara dağıtılmış gibi taze.
>
> Ne eğlence. Ne atılış. Çünkü bu ona her zaman böyle görünmüştü, kapı menteşeleri azıcık gıcırdıyarak Bourton'da açık havaya atılmıştı Peter Walsh. Bugünlerde Hindistan'dan dönecekti, Haziran ya da Temmuz, unutmuştu hangisi, çünkü mektupları çok sıkıcıydı, söyledikleriydi insanın hatırladığı.
>
> Kaldırımın kenarında biraz doğrulttu gövdesini karşıya geçmek için bekliyerek, dimdik.
>
> Çünkü Westminster'da yaşamış olmak ... insan trafiğin ortasında bile duyuyor tanımlanamaz bir duraklayış Big Ben saati vurmadan önce Ne aptalız bizler ... Çünkü ancak Tanrı bilir neden insan öylesine sever, neden öyle görür insan hayatı; Londra; Haziran'ın bu anı.
>
> Çünkü Haziran'ın ortasıydı...

Böyle bakıldığında elbette hiç ilginç değildir bu, ama «çünkü»nün iki yön değişikliğini ve bireyselleştirilmiş çağrışımları belirttiği açıkça görülür. «Mektupları çok sıkıcıydı»daki «çünkü» bile böyledir, burada olağan nedensel görevinde kullanıldığı halde aynı şeyi gösterir. «İnsan»ın kullanılışı bir yandan kişiselliğin önemini ortaya sererken, bir yandan da yazarın okura yol göstermesini sağlar.

SÜREKSİZLİK

Kişisel bilinçliliğin tonunu ve dokusunu sağlıyabilmek için yazarlar serbest çağrışım temel yöntemine ek olarak başka araçlar da kullanırlar. Bunlar, «retorik araçları» genel terimi altında sınıflandırılabilir. Bir örnek için «Döşeğimde Ölürken»de Dewey Dell'in sessiz konuşmasına bakalım. Bölüm sanatlı bir dille başlar: işaret levhasının bakmakta ve beklemekte olduğu söylenmektedir. Kişileştirme sürdürülür ve «New Hope. 3 mi. it will say»de «hyperbaton» da (normal sözcük sırasının bozulması) eklenir. «Tekrarlama» aracı bundan sonra kullanılır ve bunun ardından hızla mecaz, gene kişileştirme, gene tekrarlama, «litotes», ironi ve «anacolu thon» (cümlenin ilk parçasını yarıda bırakan bir yapı değişikliği: «Bunun nedeni çünkü yabanıl ve söven toprağın içinde çok erken çok erken çok erken»), «anaphora» (cümleciklerin başında bir sözcüğün ya da söz kümesinin tekrar edilmesi: «Ondan dolayı değil de... Ondan dolayı...») sıralanır, ayrıca şimdi özellikle üzerinde durulması gerekmiyen başka söz sanatları da

kullanılmıştır.

Her ne türde olursa olsun, edebiyat söz sanatlarıyla doludur, çünkü bunlar doğal ve olağandır. Ama yukarıdaki alıntıda bunların üst üste yığılması ve çok dikkatli okumayı gerektiren, ayrıca bölüme bilmecemsi bir ton kazandıran «incrementum»un (doruğa doğru bir yükseliş) bütün retorik araçlarından fazla kullanılması, gereçlerin kişisellik etkisini artırmaktadır.

Bu yöntemin daha ileriye nasıl götürüldüğünü görmek istersek, «Ses ve Öfke»den Quentin'in monoloğuna dönmeliyiz. Bu bölümde süreksizliğin her şeyi kapsıyarak kullanılması parçaya tonunu kazandırır. Bu bölümde birçok retorik araçları önceden de gösterilmişti (kişisel çağrışımlarla ilgili olarak), ama başlıca retorik araçları süreksizlik belirtenleridir: «epanodos» (cümlenin ters çevrilerek tekrarlanması), «ellipsis» (anlamı bütünüyle vermek için gerekli olan bazı sözcüklerin cümleye konmaması), «anaphora», «anacoluthon», yerinden çıkarılmış parantez, «brachylogy» (kısaltma). Bunların çoğu normal düzyazıda sık görülmez, ama belirttikleri nitelik — süreksizlik — bölümün önceden kurulmuş bağdaşımsızlık etkenine, daha fazla bir gerçeğe benzeyiş işareti kazandırmak üzere, psişik görevin içinde yatmaktadır yeterince. Aynı zamanda, bu araçlar bölümün yorumu için mantıki bir temel meydana getirirler. Bu temel, retorik sanatlarının, sözlü iletişimin çeşitli özel istekleri içinde yatan normal düşünce dizeleri (patterns) için şekilci etiketler olduğunu anlamamıza bağımlıdır. Böylece retorik sanatı deneysel bir mantığa sahip olur. «Mississippi ya da Massachusetts... Massachusetts ya da Mississippi»yi okuduğumuzda, çeşitli bağdaşımsızlık öğelerine karşın, bunu bütünüyle saçma ya da mantıksız bulmayız, çünkü kullanılan sanatı tanırız (klâsik adını bilmesek bile: bu, aliterasyonla bileştirilmiş «epanodos»dur). Okur şu satırlarla karşılaştığında: «Hiç açmıyacak mısın kızlarının evlenmesini... Bir kerecik açıp bakmıyacak mısın Mr ve Mrs Jason Richmond Compson bildirirler» (anaphora), ya da «Mr ve Mrs Jason Richmond Compson bildirirler üç kere» (anacoluthon), durum gene aynıdır.

Sanatlı dilin ve klâsik retorik araçlarının bu aşırı derecede kullanılışı bilinç-akımı edebiyatının özelliklerinden biridir. Faulkner'ın burada yaptığı gibi bilinçlice kullanılırsa bir retorik süslemesi ya da işlemesi olmaktan çıkar. Bir göreve hizmet eder, bu görev de psişik süreçlerin kişiselliğindeki süreksizlik duygusunu artırmaktır.

Bu noktada, «Ulysses»de bu araçların nasıl kullanıldığını gözden geçirmek gerekir, çünkü bunları kullanmaktaki ustalığıyla Joyce büyük bir ün kazanmıştır — bu ün öncelikle Stuart Gilbert'ın «Aeolus» episodu üzerine yaptığı araştırmadan gelir. Gilbert şöyle diyor:

> Bu episodun otuz iki sayfası ayrıntılı bir retorik araçları sözlüğü meydana getirir, hattâ retorik sanatını öğrenenler için bir ders kitabı olarak bile kullanılabilir. Profesör Bain, Shakespeare'in, oyunlarında bilinen retorik sanatlarının hemen hep-

sini kullandığını söylüyor. Şüphesiz çok yapıt yaratmış herhangi bir yazar için söylenebilir bu, ama otuz iki sayfa içerisine, «Ulysses»in yalnızca retorikle ilgilenen tek episoduna, Quintilian ve ondan sonra gelenlerin listesini yaptığı bütün önemli, şaşırtıcı «enthymeme»leri (terimi verilmemiş tasım) toplamak ve bu listeyi çok canlı bir örgenliğin (organism) canlı bir parçası haline getirmek şimdiye kadar kimsenin yapmadığı bir iştir. (4)

Sonra episodda geçen çeşitli araçlardan doksan beş örnek veriyor. Önemli bir çalışmadır bu ve Joyce üzerine açımlamada bulunanlar sık sık Gilbert'ın önermesine değinmişlerdir. Ama Joyce'un burada sunduğu retorik sergisi oldukça zorlamadır, romanın bilinç-akımı görevine özünden bağlı değildir. Romanda iç durumları gösteren kısımlarda Joyce'un o araçları daha az bilinçli olarak kullanmasına dikkat edilmemiştir, oysa bu çok daha ilgi çekicidir. Bu gibi yerlerde retorik, retorik gösterisi için değil, psişik süreçlerin edimliliğini yakalıyacak bir araç olarak kullanılmıştır; bilinçiliğin bir niteliği olan süreksizlik dokusunu meydana getiren bir araçtır. Aşağıda örnek olarak verilen, «Ulysses»in «Proteus» episodunun başındaki Stephen'ın monoloğu, Faulkner'dan alınan örnekte olduğu gibi, özel süreksizlik araçlarını içerir.

> Görülenin kaçınılmaz tartışılabilirliği (özdeyiş): daha fazla değilse de hiç olmazsa bu, gözlerimden düşündüm (mecaz). Okumak üzere burada bulunduğum her şeyin imzası (hyperbaton: daha etkili olmak için normal sözcük sırasının bozulması), denizyavrusu ve denizartığı, yaklaşan med, şu paslı pabuç. Sümükyeşili, mavigümüş, pas: renkli işaretler. Görelin (diaphane) sınırları. Ama ekliyor: gövdelerde. O zaman farkındaydı o gövdelerin, onların renkliden önce (anastrophe: ters yapı). Nasıl? Kellesini onlara vura vura, elbet (diyelek). Yavaş ol, Keldi hem de milyoner **maestro di color che sanno.** Görelin sınırı içinde. Niye içinde? Görel, görmel (euphony: ses uyumu). Beş parmağını da arasından sokabilirsen, bir bahçe kapısıdır (enthymeme), evin kapısı değilse eğer. Gözlerini kapa ve gör.
>
> Stephen gözlerini kapattı duymak için pabuçlarının (synesthesia: bir çeşit duyu izleniminin çağrışımından başka çeşit bir duyu izleniminin zihnî imgesini yaratmak) kabuklar ve kalıntıları ezerek takırdadığını (onomatopoeia: anlatılan şeyin sesini verme). Hernasılsam yürüyorsun aralarından. Yürüyorum, birer adım birer adım. Kısacık uzay boşlukları arasından kısacık bir zaman uzayı (chiasmus: bir cümlecikteki sözlerin öbür cümlecikte tersine çevrilmesi). Beş, altı, **nacheinander.** Tastamam: işte bu da işitilenin kaçınılmaz tartışılabilir-

(4) «James Joyce's Ulysses», (Alfred A. Knopf, 1934), s. 172.

liği. Aç gözlerini. Aman. Ey İsa. Temeli üzerine sarkan bir kayadan aşağı düşersem, **nebenelnander**'in arasından kaçınılmazca düşersem (protasis: cümlenin ilk cümleciği) karanlıkta pekâlâ hoşça zaman geçiriyorum. Dişbudak kılıcım sarkıyor yanımdan. Tıp tıp çarpıyor: çarparlar. İki ayağım pabuçlarında bacaklarının ucunda (metonomy: bir şeyi söyleyip onunla ilgili bir başka şeyi anlatma), **nebenelnander.** Katıymış gibi, sesinden: **Los Demiurgos** tokmağıyla yapılmış. Sandymount sahilinden sonsuzluğa mı yürüyorum? Krak, krik, krik, krik (aliterasyon ve onomatopoeia). Yabanıl deniz parası. Dominie Deasy bilir tümünü (arkaizm: kullanılmıyan eski sözler kullanmak).

Sandymount'a gelmez misin,
Kısrak Madeline?

Ritim başlıyor, görüyorsun ya. İşitiyorum (brachylogy). İamların katalektik tetrametreleri yürüyor (kişileştirme: yürüyenler vezin kalıplarıdır). Hayır, yahşi dörtnala kalkmışlar (arkaizm): **resmini kısrağın** (ellipsis).

Bu kısa bölümde retorik sanat ve araçlarının yirmi kere kullanıldığını gösterdim. Belki bir bu kadarı daha bulunabilir. Bilinçlice retoriğe ayırdığı «Aeolus» episodunda bile bu kadar başarılı olduğunu sanmıyorum.

Retorik sanatlarının bu yolda kullanılışı, bilinçlilik süreçlerinin, dolaysız iletişim için özellikle perdelenmedikleri zamanlar, bölük pörçük, görünüşte bağdaşımsız, parçalanmış dokusunu tekrar meydana getirme çabasından doğan bilinç-akımı edebiyatının bir özelliğidir. Aynı şey, bir dereceye kadar, ama daha az derleştirilmiş olarak Virginia Woolf ve Dorothy Richardson'ın romanlarında görülebilir. Bu yazarların en çok bağımlandığı çeşitten çağrışımsal anlam (connotative meaning) daha çok bilinen araçlarla, imge ve simgelerle meydana getirilir.

MECAZ YOLUYLA AKTARMA

İmge, bütün etkileyici yazılarda kullanılan ve duyu izlenimlerini aktarmıya yarıyan bir retorik aracıdır. Genellikle benzetme ve mecaz şeklinde sanatlı karşılaştırmalar olarak tanımlanabilir. İmgelerin ortaya çıkardığı şiirsel ve zenginçe işlenmiş doku, «Pilgrimage»ın konu dışı gezintilerinde, büyük bir düzenle kurulmuş «Ulysses»de, ince ve ustaca yapılmış «saydam bir zarf» olan «Mrs Dalloway»de, «Ses ve Öfke»nin yoğun retoriğinde bulunur — ayrıca, daha az başarılı bilinç-akımı yazarlarının bayağı ya da kaotik yapıtlarında da aynı şey görülebilir. İmgelerin bilinç-akımı edebiyatında geniş ölçüde kullanılışıyla retorik araçlarının genellikle büyük çapta kullanılışını aynı temele göre açıklamak gereklidir: kişisel bilinçliliği ortaya koyma yolunda yazarların karşılaştıkları açmazı yenme çabalarıdır bu.

İnsan zihninin başarıyla söze dökemediği hisler ve izlenimler olduğuna inanmamız için laboratuvar deneyleri yapmamız gerekmez. Bu söze dökemeyişin derecesi belirli bir konum içinde belirli bir zihine bağımlıdır. Şa-

irler, genellikle çok kesin ya da çok öznel şeyleri iletiştirmiye çalıştıklarından, yalınlayıcı (denotative: başkalarından ayıran, tek başına bırakan) dil kullanmaktan kaçınır, anlatmak istediklerini dile getirebilmek için karşılaştırmalara (comparisons) güvenirler. Bilinç-akımı yazarı söze dökme işlemine akla uydurma sürecinin karışmadığı alanı araştırmaktadır. İçine düştüğü açmaz, bu sözle anlatılamıyan alanı açıklamak için sözcükleri seçmiş olmasından ileri gelmektedir. Şair gibi o da karşılaştırmalar kullanma geleneğine sığınmıştır.

Ama açmaz bu kadar kolaylıkla çözülemez. Bilinç-akımı yazarının sorunu şairinkinden ayrıdır, çünkü yazarın ödevi dökülemiyen psişik süreçlerin karışıklığını elden kaçırmamak, bu karışıklığı olduğu gibi vermektir. Karışıklığın her şeyden önce gelen özelliği parçacıksal (fragmentary) olmasıdır; yani, temel olarak göreneksel bir özne-nesne ilişkisiyle meydana getirilen normal sözdiziminin akılsal yanından yoksundur. Normal sözdiziminin bütünlüğünden uzak olma görünüşünü verebilmek ve aynı zamanda yalınlayıcı anlamın gücü dışında kalanı anlatabilmek için bilinç-akımı yazarları imgeyi iki belirli yolda kullanmışlardır: izlenimcilik ve simgecilik.

İmgenin izlenimci kullanılışıyla demek istediğim, dolaysız bir algılamanın (perception), daha karmaşık bir şeye karşı duygusal bir tutumun dile getirilebilmesi için, genişliyen sanatlı deyişlerle betimlenmesidir (description). Buna iyi bir bir örnek, Dewey Dell'de işaret levhasının izlenimidir: «yola bakıyor şimdi çünkü bekliyebilir.» Genişlemenin yöntemleri çeşitlidir; bunlar birazdan açıklanacak. İmgeyi bu yolda kullanma özelliğine sahip yazarların sık sık izlenimci olarak adlandırıldıklarını göreceğiz — yöntemi en fazla öznel olan Dorothy Richardson ve Virginia Woolf'dur bu yazarlar. «Simgecilik» terimiyle yalnızca geniş ölçüde simge kullananları anlatmak istiyorum. Simge, bir ucu, yani birinci terimi olmıyan mecazdır. Dolayısıyla, karşılaştırmanın dile getirilişini deriştirmiye yarıyan bir araçtır; aynı zamanda, bütün mecazlar gibi, anlamı genişleten bir araçtır da. İmge de, simge de, bilinçlilik kişiselliğinin niteliğinden bir şeyler dile getirmek eğilimindedir: imge, algılanan şeyin özel duygusal değerlerini vererek (ya doğrudan doğruya bellek, ya da imgeleme yoluyla); simge ise kesik, yarım algılama yolunu ve genişlemiş anlamı ima ederek. Görülüyor ki simgecinin bilinç-akımı edebiyatında kullandığı yöntem doğalcının (naturalist) gereçlerini olduğu gibi sunma çabasıyla yakından ilgilidir. Simgeciliğe en fazla dayanan yazarlar, Joyce ile Faulkner, sık sık doğalcı roman geleneğine yerleştiriliyorlar.

İmgeye en çok bağlanan bilinç-akımı romanı Dorothy Richardson'ın «Pilgrimage»ıdır. Richardson'un yalnızca psişik varlığı anlatma gibi çok raslanmıyan bir temel tekniği vardır. İmgelere dayanarak bu tekniğe gerekli kişisellik etkisini verir. Yazar (okurda, yazarın kendini romanın kahramanı Miriam Henderson'la aynılaştırdığı fikri uyanır), genellikle yalnız Miriam'ın karşılaştığı izlenimleri betimler ve bu başlangıç izlenimlerinin Miriam'da uyandırdığı çağrışımları önerir (to state). Bu önerme çoğu zaman anlatıyla değil, imgelerle yapılır. Soyut değil, somut; dramatik değil,

düşünce sonucudur ortaya çıkan. Dorothy Richardson bu ele alışı öyle ustaca işler ki okur imgeleri romandaki kişinin belirli ruh halleriyle aynılaştırmıya (identify) başlar ve Miriam'ın kendi iç yaşamındaki boşlukları doldurabilecek duruma gelir.

«Pilgrimage»ın üçüncü kitabı «Honeycomb»dan alınan bir parça bilinç-akımı edebiyatında imgenin görevini göstermiye yarıyacaktır. Miriam mürebbiye olarak çalıştığı evde, yemektedir. Ev sahibinin konukları olan birkaç adam da biraz ötedeki bir masada yemek yemektedirler. Miriam'ın izlenimi şöyledir:

> Miriam'ın çaresiz gözleri rahatlamak için adamların alınlarını aradı. Düzgün alınlar ve üstünde titizce taranmış saçlar; ama bu düzgün kıpırtısız alınlar nefretten yapılma birer kale burcuydu; katkısızca öldürücü gözler. İşte erkekler, dedi, ansız bir kesinlik ışıltısıyla, işte erkekler oldukları gibi, karşılarına çıkıldığı zaman, gerçek oldukları zaman. Geri kalanın hepsi yapmacık. Düşünceleri geleceğe, son açık bir karşıtlık sorununa kaydı, bir kocayla. Sadece soğuk boş nefret eden bir alın ve üstünde titizce taranmış saçlar. Eğer bir erkek anlamazsa, kabul etmezse ki o sadece boş kemikli kibirlice düşünen, salt suçlıyan bir alındır, altında bir surat yemek yeyip duruyor — ve bir yerlere uzaklaşıyor. Bütün erkekler sert kızgın kemiklerdir; hep bir şeyler düşünürler, bir seferde bir tek şey ve kabul ettiremezlerse, öldürürler. Kocam beni öldürmiyecek. Kibirli alnını paramparça edeceğim onun — göstereceğim ona her soru'nun iki yüzü bir milyon yüzü soru yok, yalnızca yüzleri her zaman değişen. Erkekler tartışır, bir şeyleri ispat ettiklerini sanırlar; alınları yeniden düzgünleşir — durgun ve dingin. Kahrolsun hepsi — bütün erkekler. (5)

Doğrudan doğruya iç-monologa dökülen son bir iki satır dışında Miriam'ın düşüncelerini, yazarın her şeyi bilerek anlatmasıdır bu. Örneğin «o dedi» denirken «o dedi»den çok «o düşündü» anlamı verilmek isteniyor, çünkü yazar Miriam'ın düşünce dokusunu olduğu gibi aktarmıya çalışmaktadır. Bu, Miriam'ın zihninde parlıyan izlenimleri onun kişiliğine özgü imgeler sunma yoluyla yapılır. «Sadece soğuk boş nefret eden bir alın ve üstünde titizce taranmış saçlar» — Miriam'ın gözünde erkek budur. Yemek yiyen bir adamın imgesi onun için her zaman bir «karşıtlık sorunu» olma gizil gücünü taşıyan imgeyle aynıdır; «Kocam» imgesi de gene budur. John Cowper Powys, Dorothy Richardson üzerine yazdığı kitapta Richardson'ın büyük başarısı olarak öne sürdüğü, hayatın kadın açısından sunulmasına tanıt diye bu örneği kullanabilirdi (6). Ya da Profesör Beach, Miriam'ın saplantısının erkekler olduğunu söylerken bu fikrini kuvvetlendirmek için bu

(5) «Pilgrimage», (Alfred A. Knopf, 1938), I, 437.
(6) «Dorothy M. Richardson», (Joiner and Steele, 1931), s. 5.

monologa işaret edebilirdi. Beach, Miriam için, «bunu hiçbir zaman ışığa çıkarmaz,» diyor, ama yukarıdaki alıntıda Miriam açıkça ortaya koyuyor saplantısını. (7)

Dorothy Richardson'ın yönteminden çıkartabildiğimiz sonuç, yazarın Miriam'ın izlenimlerini bu izlenimler Miriam'da meydana geldikçe vermesi ve bu izlenimleri taşıyan imgelerin Miriam'ın bilinçliğinde olup bitenler hakkında çok şeyler içerdikleridir. Miriam'ın erkekler saplantısı yukarıdaki alıntıda içerilmiştir. İzlenimleri, imgeler yoluyla bize ulaşmaktadır, ve okur olarak biz de bu imgeleri imgelemsel yorumlayışımızla Miriam üzerine izlenimlerimizi ediniriz.

Bilinç-akımı yazılarında imgelerin başka çeşitten bir kullanılışına da sık sık raslanır. Örneğin «Ulysses»de imgelerin kullanılışı oldukça yüklüdür. Genellikle simgeler yoluyla ve daha dar alanlı bir görevi vardır bu kitapta. Stephen annesinin ölüm döşeği yanındaki traumatik yaşantısını hatırladığı zaman hatırlayışı okura aşağıdaki imgelerle dolu anlatımla sunulur:

> Bir rüyada, sessizce, ona gelmişti, üstünde bol duran kefeni içinde erimiş vücudundan balmumu ve gülyağı kokusu çıkarak, soluğu onun üzerine dilsiz gizli sözcüklerle eğilmiş, ıslanmış küllerin belli belirsiz kokusu.
>
> Ölümden dışarı bakınan pırıltılı gözleri, ruhumu sarsmak ve eğmek için. Yalnız benim üstümde. Hortlakmumu acısını aydınlatmak için. İşkence çekmiş yüzünde hortlakça ışık. Hırıltılı, sesli soluğu dehşetle takırdıyor, herkes dizleri üstünde dua ederken. Gözleri üzerimde beni yere çarpmak için. (s. 12)

Burada sonuç izlenimcilik değil, imgecinin ayrıntıları kesinlikle verme isteğidir. Ayrıntılar psikolojik oluşumlardır, onun için bu kişisel imgeler (yoğun retorikle karışık) oluşumları elden geldiğince kesinlikle vermiye çalışır — bu iş başka türlü ancak bir psikanalizcinin terimleriyle yapılabilir. (8)

Simgeciliğin temeli özel ve kişisel simgeler kullanmaktır. Simgecilik üzerine önemli çalışmasında Edmund Wilson, «Simgeci Okul'un simgeleri genellikle şair tarafından kendi özel düşüncelerinin yerine geçmek üzere keyfi olarak seçilir — bir bakıma bu fikirleri gizlemiye yararlar,» diyor (9). Bu sözü açıklıyarak, bilinç-akımı yazarlarının simgeleri, hem anlattıkları zihnin kişisellik ve edimliliğine okuru inandırmak, hem de o zihine özgü fikirleri yansıtmak için bilinçlice seçtiklerini söyliyebiliriz.

(7) Joseph Warren Beach, «The Twentieth Century Novel: Studies in Technique», (D. Appleton — Century, 1932), s. 387.

(8) Hiç değilse bir romancının yapıtında (Conrad Aiken'in «Blue Voyage» ve «The Great Circle» adlı kitaplarında), imge çoğu zaman psikanalitik bakımlardan kullanılmıştır. Yaşamdan böylece uzaklaştığı için, yarattığı etki sıkıcıdır ve okura güven vermez.

(9) «Axel's Castle», (Scribner's, 1931). s. 20.

Çağdaş sanatçılar, özellikle zihin çalışmasıyla ilgilenmiş yazarlar, ya bir kuramı inceliyerek, ya da — daha yakın bir olasılıkla — kendi bilinçli yaşantılarından sonuçlar çıkararak, başlıca zihin sürecinin simgeler yaratmak olduğunu anlamışlardır. Basit algılama ve hislerden simgeler doğar; bu simge yaratma süreci çağrışımdan ve fikirler kurmaktan önce gelir. Birçok çağdaş filozof bu kuramı çözümlemesel (analytical) ve mantıki yollardan incelemişler (Cassirer, Whitehead, Langer), ama kuramı doğrudan doğruya tanıtlıyan bilinç-akımı yazarları olmuştur. Simgelemenin kullanılışında bu sorumlu nedeni bilmek, zihin içeriğini «kaydetme» dizgesini anlamak bakımından önemlidir.

Simgeler ve simgecilik herhangi bir çağdaş yazınsal yöntem kavramında büyük önem taşır. Bu konuda çok şey yazılmış, daha birçok şey de varmış gibi kabul edilmiştir (assumed); işin kötüsü bunların çoğu genelleştirilmiştir. Sanılara ve genellemelere şunu ekliyeceğim: simgelere dayanmanın başlıca nedeni, simgelemenin zihnin ana süreci olduğunu belirten psikolojik yaşantıda kökleşmiştir. Çok kimselerin bunu bilmesinin en kötü sonucu, yirminci yüzyıl simgesel sanatının çoğunlukla temel kuralını yitirmiş olması ve simgelerin araç olarak değil de, amaç olarak kullanıldığı çeşitli sorumsuz gerçeküstücü eğilimlerin gelişmesidir. Öte yandan bilinçakımı edebiyatı simgeleri gerçekçiliğe, yöntemlere uyarak kullandı. Hiç değilse, zihnin başlıca çalışmasını simge yaratmak olarak verme çabasında simgeleri böyle kullanmıştı. Yazarların zihin'i nasıl bu kadar inandırıcı bir karmaşıklıkla ve gerçekçilikle ortaya serdiklerini anlamak istersek, simgeleme kullanılışının bu yöntemin anahtarı olduğunu görürüz. (10)

Joyce'un bu türlü yazılarındaki etkinin çoğu imgelerin simgesel gücünden ileri gelir. Yukarıda, Stephen'ın bilinçliliğini anlatan alıntıda, anne imgesi bir simge olarak görünür. Ölüm halindeki annesinin son isteğini yerine getirmeyi yadsıyan Stephen'ın pişmanlığını gösterir. Stephen kendisi bu duyguyu anlatmak için «Agenbite of Inwit» (11) adını kullanır. Kitabın ana temalarından biri pişmanlıktır. Bunun acısını Stephen yalnız annesi için duymaz. Bu işin bir tek yönüdür, çünkü Stephen kardeşlerine aldırış etmemek, hiçbir değere bağlanmamak, kendisini yetiştiren Kilise'ye yabancılaşmak gibi daha birçok şeylerin pişmanlığını duymaktadır. Kain'in incelemesine göre kitapta sekiz kere tekrarlanan ölenanne sahnesi bütün bunların simgesidir. (12)

«Ulysses»de daha yüzlerce imge, simge olarak kullanılmıştır. Yukardaki parçanın bağlı olduğu episoddan (açış episodu) birkaç örnek bunların nasıl ve ne kadar sık kullanıldıklarını göstermiye yetecektir. Sahne, Buck Mulligan'ın «üstüne çaprazlama bir aynayla bir ustura konulmuş, sabun

(10) Simgenin bir «leitmotif» olarak kullanılışı, bundan bir önceki kısımda, bilinç-akımı yazınında dizelerin (patterns) kullanılışıyla ilgili olarak gözden geçirilmiştir.

(11) On dördüncü yüzyıl İngiliz Edebiyatından dini bir eser. (Çev.)

(12) Richard Kain, «Fabulous Voyager», (University of Chicago Press, 1947), s. 260.

köpüğü dolu bir tas taşıyarak» odaya girmesiyle başlar; Mulligan «Introibo ad altare Dei»yi makamla okumaktadır. Bu, elbette ki, Tanrı'ya söven bir törenin, özellikle bir kurban töreninin imgesidir. Daha sonra, Stephen dışarıya, koy'un ötesine doğru bakar, zihnindeki imge şudur: «Koyla ufuğun halkası durgun yeşil bir sıvı yığını tutuyor içinde.» Sonradan bu (çağrışım yoluyla) annesinin yatağı yanında «yeşil tembel safrayı içinde tutarak» duran çanağın simgesi olur. Bu iki imge-simge Stephen'ın geniş çaplı pişmanlığının derişik (concentrated) yansımasıdır. Stephen'ın sahip olduğu çeşitten bir duygululuk ve vicdanlılık karşısında zihnine yerleşen bütün imgeler büyük pişmanlığının simgeleri haline gelir: sözlerinde sinikliğiyle kaçınabildiği ama bilinçliliğini elinden kurtaramadığı pişmanlık; Joyce'un sözcüklerle değil, imgelerin simgesel gücüyle dile getirebildiği pişmanlık.

Sözünü ettiğimiz edebiyat türünde kullanılan simgelerin bir bakıma doğalcının nesnel gerçekliği verme çabasından geldiği görülebilir. Örneğin yukarıda sunulan Dewey Dell'in kendi kendine sessiz konuşmasında — Quentin monoloğunda da olduğu gibi — herhangi bir çağrışım ya da fikir haline getirme başlangıcından önce kahramanın zihninde simgenin şekillenmekte olduğu hemen anlaşılabilir. Dewey Dell işaret levhasını algılar ve levha onun zihnine simgesel biçimiyle yerleşir. Simge tanımlanmamıştır elbette, çünkü simgelerin yapıları tanımlanmalarını önler; ama okur simge yaratma sürecini bütünüyle inanılabilir ve biraz da anlamlı bulacak kadar kişinin bilincine girmiştir. Dewey Dell'in — ve okurun — zihninde çağrışımlarla fikirler simgenin şekillenmesinden sonra gelir. Simge yaratma süreci daha etkin ve çok daha kişisel olduğu halde, Quentin'in monoloğu için de aynı şey söylenebilir. Burada simgeler, koridor, yitik-ayaklar, saat, çanlar, vb., çağrışımlardan önce gelir, çünkü çağrışımı yapılan şeyler bunlardır.

Başka bilinç-akımı yazarları hem dışavurumcu (expressionistic), hem de simgesel imgeyi Dorothy Richardson ve Joyce'u andıran bir yolda kullanıyorlar. Bilinçlilikte dolaysız iletişimle değil, izlenimsel (impressionistically) ya da simgesel bir yolda dile getirilmesi gereken şeyin anlatımında bu şiirsel aracın değerini göstermek için daha fazla örnek vermesek de olur.

Görüldüğü gibi, bilinç-akımı yazarları kendilerini ilgilendiren konuların gereçlerini yansıtmak ve denetlemek için, şu ya da bu şekilde, işe yarar yöntemler bulmuşlardır. Bilinçliliğin akışı, özel zaman kavramı ve bilmecesi hapsedilmiş ve bir roman ya da hikâyenin ön ve art tutarlığı içinde iletiştirilmiştir. Ancak, Aristoteles'in de söylediği gibi, edebiyat sanatı gerçeğe uygunluğu ve açıklığı sağlamakla bitmez — uyum (harmony) gerektirir. Psişik varlık ve zihinin işlemesi, güdücü nedenlerle dışal eylemin yerini aldığında anlatıda birliği ne sağlıyacaktır? Göreneksel olay örgüsünün yerini ne tutacaktır?

Çeviren: Ayşe Ilıcalı

FREDERICK J. HOFFMAN

FREUD-JOYCE

I

Joyce'un yazdığı dört kitaptan yazarın özel yaşamıyla ilgili birçok bilgi edinilebilir (1). Gençliğinde inandığı, sonradan yadsıdığı halde hiçbir zaman bütünüyle kurtulamadığı düşünüler (ideas), «A Portrait of the Artist as a Young Man» de titizce işlenmiştir (2); Dublin'le ilgili bu konuları önce «Dubliners» (3) adlı hikâye kitabında belirtmiş, sonra «Ulysses» ile «Finnegan's Wake»de uzun uzadıya ele almıştır (4).

Bu kitaplarda görülen üç başlıca etki kaynağından biri Katolik öğretimi ve Cizvit eğitimidir. Bir dizgenin (system) sınırları içinde olmasa bile, Joyce okuldayken bu yöntemi karşısında bulmuştu. İkinci etki, o sıralarda her düşünen İrlândalı'nın yetişmesinde önemli yer tutan eski İrlânda efsaneleri ve günlük politika geleneğidir. Sonuncu etkiye gelince, bu, Joyce'a belki de babasından kalmış olan musiki sevgisidir. Yaşadığı sürece bunların hepsiyle ilgilendi. Kendisine bunları kazandıran Dublin'i de hiç unutmadı, her yazısında kullandı bu kenti. Joyce'a özgü düşünce çatışmaları arasında göze çarpan ikinci derecede önemli konuların birkaçı, annesinin ölümü, babasının sandığı gibi büyük bir adam olmadığını anladığı zamanki üzüntüsü, Dublin'in yazın çevreleri, kendi kendini Dublin'den sürgüne zorlayışıdır. Bu sonuncusu, hikâyelerinde betimlediği (describe) yaşayışa karşı tutumunu bir bakıma belirlemiştir. Her ne kadar kendisinden bağlılık ya da inanç bekliyen çoğu düşünüleri ya da kuramları yaşayışından atmayı becermişse de, bunların hiçbirini bütün bütün aklından çıkarmamıştır. Meydan okuyan non serviam (hizmet etmiyeceğim) ilkesi, kendisini yeterince etkilemiş gelenek ve kurumların herhangi birinden vazgeçmekteki isteksizliğiyle yumuşatılırdı hep. Nefret ettiği şeyleri severdi.

Joyce'un yapıtlarında sürgün tema'sının önemini böylelikle anlıyabiliriz. 1902'den sonra yaşamı doğduğu kente yaklaşmalar ve uzaklaşmalarla geçti. Paris, Dublin, Zürih, Triyeste, Roma, Dublin, Triyeste, Zürih, Triyeste, Paris: 1902 ile 1939 arasındaki bu gezintileri sürgünün rahatsızlığını gös-

(1) Düzyazısına ışık tutmak bakımından hiçbir önemi olmıyan küçük şiir kitapları dışında dört kitabı vardır.

(2) 1914'de yazıldı; Şubat 1914'den Eylül 1915'e kadar Ezra Pound tarafından «London Egoist»de bastırıldı.

(3) 1907'de yazıldı; 1914'de Londra'da, 1916'da New York'da basıldı.

(4) «Ulysses»in karmakarışık basılma hikâyesi Herbert Gorman'ın «James Joyce» kitabında bulunur. «Finnegan's Wake» 1939'da New York'da basıldı.

teriyor. 1904'den 1914'e kadar Triyeste-Roma arasında gidip gelirken bir yandan «Ulysses»i tasarlıyor, bir yandan daha önce bastırdığı kitaplar için yayıncılarla kavga ediyor, bir yandan da Triyeste'nin Berlitz okullarıyla Ticaret Akademisi'nde dil öğretiyordu. 1914'de Ezra Pound, Joyce'u yapıtları yayımlanmış bir yazar durumuna getirmek için işe girişti. 1915'in başlarında ailesiyle birlikte Zürih'e yerleşti. Savaşın bitimine kadar bu kentte üç yıl geçirmek zorundaydılar; gerçek bir sürgündü bu.

Joyce'un gezintileri, incelememiz için önemlidir. Kara Avrupa'sına yerleşmesi onun düşünce alanlarının genişlemesiyle sonuçlandı. Triyeste'li aydınlar çevresinin «Avrupa'lı» havası yazarı doğduğu kentin geleneklerine en az saygı duyduğu bir sırada etkiledi. «Dubliners»ın şekil (form) ya da içerik (content) bakımından okuyucuyu şaşırtacak ve ürkütecek bir yanı yoktu. Kısa hikâye geleneğinin en güzel örneklerinden olan bu hikâyelerde İrlândalılar'ın yaşayışları ustaca ve akıllıca yazılmıştır. Bu yüzden, Paul Elmer More'un «Ulysses» ve «Work in Progress» (5) le ilk karşılaştığı zamanki şaşkınlığını paylaşabiliriz — eleştirisel dar kafalılığını paylaşmak zorunda olmasak da. «The Dead'in bitimini yazabilen» bir adam nasıl olur da «Ulysses'in ahlâksızlık çamurunda yuvarlanır... Work in Progress'de dil küstahlıkları yoluyla kendine yazar süsü verebilir?» (6) diye soruyor bu eleştirmen.

«Dubliners» ile «Ulysses» arasında büyük bir ayrım vardır. Bu bir konu ayrılığı değildir, çünkü iki kitapta da aynı şeyler işlenmiştir. Acaba More'un bizi inandırmıya çalıştığı gibi «ahlâk açısından» mıdır bu ayrım? Bir bakıma öyledir, öyle olmasının nedenleri de açıkça ortadadır. Joyce'un kişiliği değişmektedir; İrlânda okullarında gördüğü eğitim, Aquinas'ın aktöre (ethics) ve estetik konularında ileri sürdüğü sorunlarla uğraşması — «A Portrait of the Artist as a Young Man»de bunları çok canlı olarak vermiştir — yaşamının yalnızca bir parçasıdır. Triyeste, Roma ve Zürih'de oturduğu sıralarda onu etkiliyen Avrupa havası yapıtlarının son değerlendirilmesinde daha önemli bir yer tutar. Bundan dolayı, Triyeste ve Zürih'deki yazarlık çalışmalarının anaçizgilerini açıkça görmek gerekir: (i) Avrupa olaylarına karşı duyduğu ilginin başlangıcı 1901 yılına kadar götürülebilir. Bu sırada İbsen'in oyunlarından biri üzerine övgü dolu bir eleştiri yazısı kaleme almıştı. (ii) «Chamber Music» adıyla yayımlanan oldukça önemsiz şiirleri kendine bir dinleyici topluluğu arama yolunda ilk çabalarını gösterir. (iii) «Dubliners» 1907'de tamamlanmıştı; yedi yıl sonra yayımlandığı zaman Joyce bu kitabın içeriğini (content) değilse de şeklini geride bırakmıştı.

1907 yılında Joyce artık gençliğinin ruhuna tapınmaktan vazgeçmiş, bu vazgeçişinin nedenlerini ortaya koyan yapıt üzerinde çalışmıya başla-

(5) Tefrika olarak yayımlanırken «Finnegan's Wake»e verilen geçici ad.

(6) Paul Elmer More, «James Joyce», American Review (1935), s. 130 More soruyu kendine göre cevaplandırıyor: «Ulysses», «yaşamın sorumluluklarından sıyrılmış, soyutlanmış bir sanatın kovalanması sonucudur.»

mıştı (7). «A Portrait of the Artist as a Young Man» Joyce'u sonradan bütün düşünü yaşantılarında yönetecek olan dikbaşlı sesle biter. «Hizmet etmiyeceğim,»der Stephen. Bununla eski tanrıların onun için ölmüş olduklarını, yalnız kendi kendine hizmet edeceğini söylemek ister. Kara Avrupası'na doğru yola çıkarken kendini bir tasımlamaya (program) adamıştı Joyce. Portrait'da bu tasımlama açıkça belirtilmiştir: (i) Günlük kavgaların etkilerinden uzak kalmak; (ii) düşünü alanındaki sorunlarına cevap bulmak; (iii) sanatta evrenseli aramak. Joyce'un bu kitapta böylesine kılı kırk yararak tanımladığı yalnız gelenek değil, Stephan-Joyce'un bu geleneğe karşı tutumudur (8). «Portrait»i bitirdiği Triyeste'de «Ulysses»in ilk taslaklarına başlamıştı bile. Kitap yavaş ve aralıklı bir ilerlemeyle tamamlanıyordu. Bunda yazarın şekil ve deyiş (style) tutumundaki değişikliğin etkisi de vardı.

«Ulysses» çalışmalarının başlangıcında Joyce'un eğilim gösterdiği birçok yeni etkiden biri de psikanalizdi. Yazar bu kitabı yazmıya başlamadan önce geçen yedi yıl psikanalizin en verimli zamanıydı; gerek Triyeste, gerekse Zürih yeni psikolojinin önemli merkezleriydi. Joyce, Freud'u Triyeste'de okumuş olabilir. Kendine yeni görüş açıları kazandıran her yazarı sabırsız bir istekle okuyordu. Üç yıldan fazla süren Zürih sürgününde Joyce yazmıya devam etti. Çalışma zamanını harcamaktan kaçınıyordu ama başka aydınların yaptıklarını izliyordu. Zürih aynı zamanda Jung'un psikanaliz okulunun merkeziydi. Bu bilimin Joyce'u büyülediğini, ya da Zürih'de kaldığı sürece her şeyden çok psikanalizle ilgilendiğini söylemek yanlış olur; ama herhalde bu konuda çok şey biliyordu. Psikanalizle Joyce arasında hiç değilse bir önemli bağ vardı. John D. Rockfeller'in o sıralarda Zürih'de bulunan kızı Mrs Harold McCormick, Joyce'a bin İsviçre franklık yardımda bulunmuştu. Sonra Joyce psikanaliz edilmeyi kabul etmeyince yardımını geri aldı (9). Joyce'un Zürih topluluğuyla ilgisi yüzeyde kaldığı halde ilginçtir, çünkü bu onun psikanalizin farkında olduğunu, bu konuda çok şey öğrenmiş olması gerektiğini ve psikanalizin yazınsal olanaklarıyla (literary possibilities) ilgilenmiş olabileceğini gösterir.

Tanıtlar bu kadar az olduğu halde, eleştirmenler Joyce'un «Ulysses» ve «Finnegan's Wake»ini, yazarın psikanalize karşı ilgisinin yazınsal sonuçları olarak görürler. Örneğin Mary Colum, Joyce'un psikanaliz etkisinden yararlandığını kesinlikle kabul eder:

(7) Bu kitap üzerine daha fazla bilgi için, Theodor Spencer'in «Stephen Hero: James Joyce'un A Portrait of the Artist as a Young Man'inin basılmamış metni»ne bakın. «Portrait»in daha eski ve daha uzun bir şekli olan «Stephen Hero» 1944, sonra da 1955'de yayımlandı. Dedalus ailesi bireyleri üstünde daha çok durmaktadır bu kitap ve Joyce'un kıtaya giderken ardında bıraktığı Dublin yaşamını incelemek istiyenler için değerli bir belgedir.

(8) Bu tutumun duygusal yüklemleri (attributes) Joyce'un basılan tek oyunu olan «Exiles»da daha derinlemesine ama daha can sıkıcı olarak incelenmektedir.

(9) Gorman, «James Joyce», 237, 264. Gorman, Dr. Jung tarafından psikanaliz edilmeyi Joyce'un sert ve kızgın bir dille yadsıdığını söyler.

(Freud'un kullandığı yöntem) gerçekte, Marion Bloom'un «Ulysses»in bitimindeki ünlü monoloğunda Joyce'un tuttuğu yoldur... Yazarın şaşırtıcı yeni kitabı, «Work in Progress», bilinçsiz yaşamın açıklamasını «Ulysses»dekinden birkaç aşama daha ileri götürmek yolunda bir çabadır... (yazar) zihnin (mind) bütün gece-yaşamını vermiye çalışmaktadır... Joyce'un iç-monologdaki ustalığı, tekniğinin aşılmaz yanlarından ikincisidir. Bu ustalığı için Freud'a şüphesiz çok şey borçludur. (10)

Bayan Colum gibi Lionel Trilling'in söyledikleri de iç tanıtların incelenmesi üstüne kuruludur: «Bilinç etkisinin azalırken girdiği çeşitli durumları araştıran James Joyce, Freud'un düş yorumlarında yaptığı gibi sözcükleri nesnelerin yerinde kullanarak, bütün nesnelerin karşılıklı bağlantı ve etki ilgilerini kapsıyan bilgisiyle, ve bunlar kadar önemli olan aile ilgileri temalarıyla, Freud'un düşünülerini en dikkatli, en bilinçlice kullanan yazardır belki.» (11)

Burada iki düşünceye daha yer vermek gerekir. Bunların ikisi de Joyce ile Jung'un Zürih'de oturmalarının aynı zamana raslamasıyla ilgilidir. Harry Levin, Joyce'un Zürih okulu etkisine «dayanamıyacağını» ileri sürer. Düş-örgüsü kitabını, «Joyce'un çeşitli konularda görünüşte bağlantısız çağrışımları özgürce sıralaması ve dilin düzenini dizgeli (systematic) bir yolda bozuşu» olarak görür (12). Öbür eleştirmen «Transition»ın yayıncısı, yeni bir «gece dili» tezinin savunucusu Eugene Jolas'dır. Joyce'la yakından ilgisi vardı. Onun yazı denemelerini destekliyen topluluğun en önde gelen üyesiydi. Kendisi de psikanalize, özellikle düş yorumu psikolojisine karşı büyük ilgi duyuyordu. Jolas, Joyce'un kendi dergisinde çıkan yazılarını açıklamak ve haklı çıkarmak amacıyla zaman zaman ortaya bir estetik formülü atar gibidir(13). James Laughlin'in Dujardin'in «Les Lauriers sont Coupés»sine yazdığı ekte şöyle bir söz görmemiz hiç de şaşırtıcı değildir: «Eugene Jolas kısa bir süre önce bana Joyce'un Ulysses'i tasarlarken

(10) Mary Colum, «From These Roots», (New York, 1937), 346-49. İtalikler benim.

(11) Lionel Trilling, «Sigmund Freud'un Mirası; II: Yazınsal ve Estetik.» Kenyon Review, II, 157. İtalikler benim.

(12) Harry Levin, James Joyce: a Critical Introduction (Norfolk, Conn., 1941), 89, 185-87. İtalikler benim. Harry Levin, «Finnegan's Wake»de geliştirilmiş olan Freudcu akıl ve düş mekanizmalarına değinmektedir: «Joyce'un neologizmi Freud'un ayırdığı üç çeşit sözlü zekânın birleşik ürünüdür — yoğunlaşma, yer değiştirme, anıştırma ... çatkı sözcükler, yoluyla Joyce, konuşmalara Freud tonu kazandırmaktadır.»

(13) «Transition»ın önemi 1927'den 1930'a kadar «Work in Progress»i tefrika etmesindedir. Dergi birkaç gerçeküstücünün yazılarını basarak işe başlamış, bir süre için, Joyce gibi, Gertrude Stein'ı da el üstünde tutmuştu. Sonunda Jolas gerçeküstücülerden bütünüyle ayrıldı; dil ve estetik felsefesi hiçbir zaman gerçeküstücülerinkine yaklaşmadı; «Transition»ın daha sonraki sayıları «Vertrigalism» diye adlandırdığı kendi felsefesini geliştirir.

Zürih'de bulunduğunu ve o sıralarda Zürih'in psikanaliz akımının canlı bir merkezi olduğunu söyledi. Yazar, Freud'un bilinçsiz üstüne çalışmalarının etkisinde **kalmamış olamazdı...»** (14)

1943 yılının Ağustos ayında Jolas bana Joyce'un Jung'u önce Zürih sonra da Paris'de oldukça iyi tanıdığını, psikanaliz yazınını iyi bildiğini, «Finnegan's Wake»de Freud'un Düş Yorumları kitabındaki düşünülerini kullandığını söyledi. Jolas başka bir yerde, «Joyce, yaşamın kendini mantıkdışı yollarda ortaya vuruşuna bayılırdı,» der, ama yazarın gerçeküstücüler (surrealists) ve psikanalizcilerle hiçbir ortak yanı olmadığını da buna ekler. Düşlerini anlatmak ve betimlemekten hoşlanırdı. Jolas'ın sunduğu tanıtlar şu akla yakın sonucu destekler: Joyce geleneksel ya da çağdaş bütün kuramlarla ilgilenmiş, bunların çoğunda yazınsal olanaklar görmüştür (15).

Eğer Joyce bu etkiyi doğrudan doğruya kendi kitaplarında söylemiş olsaydı, bütün bu eleştirisel iletmelerin (references) en iyimser bir görüşle pekiştirici (confirmatory), en kötümser görüşle de gereksiz olduğu ortaya çıkardı (16). «Ulysses»den önce hiçbir psikanalizcinin sözü edilmez; «Ulysses»in kitaplık sahnesinde Stephen Dedalus, Aquinas'a şöyle değinir (refer): «Aile içinde cinsel ilişki üstüne şu yeni Viyana okulundan değişik açıda yazan Aziz Toma'nın kocagöbekli kitaplarını aslından okumak hoşuma gidiyor.» (Ulysses, 203).Psikanalize bu tek değinme (17) sorunumuzu çözmiye yetmez, yalnızca Joyce'un göz önünde bulundurduğu konular arasında yeni psikolojinin de yer aldığını gösterir. Son yapıtı «Finnegan's Wake»de Freud'a, psikanaliz terim ve kuramlarına sayısız değinmeler vardır. Bi-

(14) Edouard Dujardin, «We'll to the Woods No More» (Norfolk, Conn. 1938), 149-50. İtalikler benim.

Joyce'u Freud'a bağlıyan başka eleştirmenler: James Douglas, «Ulysses» eleştirisi, Sunday London Express, Mayıs 28, 1922. Alışılmış saçma tepki, psikanalizi «pis, aşağılık inanç...» olarak görüyor. J. Middleton Murry, «New Witness», Ağustos 4, 1922. Bernard DeVoto, «Freud'un yazın üzerine etkisi,» Saturday Review of Literature, XX (939), 10.

Ne Proust, ne de Joyce, diyor DeVoto, «Freud'un ellerine verdiği araçlar olmadan yazdıklarını yazamazlardı...» Helen V. McLean, «Freud ve Yazın,» Saturday Review of Literature, XVIII (1938), 18.

(15) Eugene Jolas, «Arkadaşım James Joyce,» Partisan Review, VIII (1941), 82-93.

(16) Şu anda elimizde Joyce'un estetik ya da etkiyle ilgili hiçbir mektubu yok. Gorman'ın «James Joyce»unda yayımlanan mektupların çoğu can sıkıcı yayım ayrıntılarını sayıp dökmektedir. Frederick J. Hoffman'a yazdığı mektupta David Daichies'in dediği gibi, «Eleştirmen arkadaşları ve biyografi yazarları Joyce'un kaynaklarını saklamak için gizli bir anlaşmaya varmışlar sanki.» Gilbert Stuart'ın topladığı mektuplarda psikanalizin pek sözü geçmiyor, söylenen birkaç şeyin de önemi yok. Haziran 1921'de yazdığı bir mektupta Jung'u anlatıyor, «İsviçreli Edi'yi Viyanalı Büdü, yani Dr. Freud'la karıştırmamalı,» ve şunları söylüyor: «şapkalarına giren anların yüzünden dertlenen bay ve bayanlarla durmadan eğleniyorum (bu sözün her anlamında).»

(17) Miles L. Hanley'nin «James Joyce'un Ulysses'i Sözlükcesi»ne güvenilirse Joyce Viyanalı psikanalizcilerin adlarını anmamaktadır.

rinci bölümde iki bilginin adlarını bir arada kullanır ve Freud'un 1905'de kitap halinde yayımlanan ilk kuramlarını tartışır:

> ...Biz ürkünç moruk Piskoscular ki gonca 'içekler üstüne gülümsemesiz çalışmamızı yapmışız — daha onlar toy (-ung) olup da kolayca fir (-eud)ar ettirilebilirken — ve üretim odamızın alacakaranlığında nice kehânetimsel kompresyonların onlara uygulandığını görmüşüz... bildik... söyliye... babanın böyle dönümsel durumlarda (sık sık serkeşliklerimiz üzerine sürülen) bizim türlüpuslarımızı halettiğini, ve bir safdil tümü-açıkta'nın kullanacağı Michaellıkla gibi bir zarfın neye benziyebileceğini edepyerloskopun altında, ve son olarak da: içboşaltımsal-beyin epifisi tipus'undan, üstelik kimi akrabası görev değiştirmiş, hem de akıl uğraştırıcı bir drauma geçmişinde varolan, ayrıca kendinde anayanlıdan önce babayanlıyla çoklaşmıya şehvetli bir itiş duyan bir kızın zampara meiosisi altında neyi öncelikle yokladığını suratından hoşlandığı yoklayıcısından söz ederken aşk ilen (18).

Joyce psikanaliz terimlerine, kavramlarına sık sık değinir. Örneğin: «o limbogölü ki kendi bilgisizinç altıydı» (Finnegan's Wake; 224) Freud'un

(18) James Joyce, «Finnegan's Wake» (New York, 1939), Bölüm I, 115. Alıntının İngilizcesi şöyledir:

... We grisly old Sykos who have done our unsmiling bit on'alices, when they were yung and easily freudened, in the penumbra of the procuring room and what oracular compression we have had apply to them! could ... tell ... that **father** in such virgated contexts is not always that undemonstrative relative (often held up to our contumacy) who settles our hashbill for us and what an innocent all-abroad's adverb such as Michaely looks like can be suggestive of under the pudendascope and, finally, what a neurasthene nympholept, endocrine-pineal typus, of inverted parentage with a prepossessing drauma present in her past and a priapic urge for congress with agnates before cognates fundamentally is feeling for under her lubricitious meiosis when she refers whit liking to some feeler she fancie's face.

Bu karışık bölümde yazarın söylediği şudur:

Çocukların küçük yaşlarında geçirdikleri cinsel yaşamları dikkatle inceliyen biz psikanalizciler bu yaşamların içinde oldukça şaşırtıcı şeyler bulduk. Örneğin, artık diyebiliriz ki, baba yalnızca evde hesap pusulalarını ödiyen adam olmakla kalmaz; bir analiz sırasında safça söylenmiş her sözün, dikkatli bir inceleme sonunda, önemli bir ipucu olarak ortaya çıkabileceğinden emin olun; Elektra kompleksinden şikâyetçi olan bir çeşit nemfomanyak hasta hoşlandığı bir kimseden söz ederken gerçekte ne düşünmekte olduğunu da söyliyebiliriz.

«Anayanlıdan önce babayanlıya karşı şehvetli bir itiş duyan» sözü hastada narsizm eğilimi olduğunu imler; «geçmişinde varolan» Freud'un çocuk cinselliğinin büyük insan davranışlarına da geçtiğini ileri sürmesine değinmektedir (**akıl uğraştırıcı** sıfatı da bunu gösterir); «drauma» bir çatı sözcüktür, **trauma** ile **dram** bileşimidir. İki tanesi dışında («yung» ve «tipus») bütün bu değinmeler Freud'un «Three Contributions to a Theory of Sex» adlı kitabınadır.

doğum trauması üzerine sözlerine şöyle dokunur: «öncocukluk çağını dürtükliyerek» (274); Adler'in terimlerinden birini bir tümcesine şöyle alır: «tabii bir ölümle ölmeden önce Charles de Basitles'in bir Nâsağlık kompleksi vardı» (291, n. 8); Freud'u şöyle tanımlıyor: «şehvetseltepedeninmehepşanslıtümtraumayapıcısı!» (378). Aile içinde cinsel ilişkiyle suçlandırıldığında Shaun şöyle konuşuyor: «Bir kimse yanılıyor olmam üstüne ötekız bir duyguyu demek istiyor belki. Yok böyle dâva! Bundan daha ifroyta kaçan bir yanılgı olamaz, çıkınız dışarı!» (s. 411) (19)

Earwicker'ın aile içinde cinsel ilişkiyle suçlandırıldığı duruşma sahnesinde Jaun (Shaun'la Jaun aynı kimsedir), «yargıçlar»a şöyle diyor: «Kevin adında genç bir psişik karyografi üveyöğrencisi bilirsiz..?» (482). «Finnegan's Wake»de Joyce'la en yakından ilgili kimse Kevin değil de, Jerry (Shem) olduğu halde, Joyce'un burada «psişik karyografi» öğrencisi derken kendini anlatmak istediğini düşünmekten kaçınamıyor insan (20). Duruşmanın sonlarına doğru Earwicker'ın düşü yirminci yüzyıl düşünce alanında psikanalizin etkisine döner: «Tanrı şakacı. Eski düzen değişüb ilk düzen gibi süregidiyor. Her üç erkekten birinin vicdanında bir yarık, her iki kadından birinin kafasında da bir dolan var.» (S. 486) (21)

Sonunda, «duruşma»nın ardından gelen bir diyalogda, Joyce bir daha

(19) Limbo, Katolik inancına göre İsa'dan önce doğup vaftiz olamadıkları için Cennet'e gidemiyen iyi insanların bulunduğu, Cennet'le Cehennem arasındaki yerdir. Aynı zamanda eskimiş, unutulmuş insan ve düşüncelerin toplandığı yer ya da bir zindan anlamlarını da taşır.

«Bilgisizinç», **nesciousness** karşılığı olarak kullanılmıştır. Yazar, «bilgisizlik» anlamına gelen bu sözcüğü «bilinç» anlamına gelen **consciousness** yerine koymakta, iki sözcüğün ses uyumuyla oynamaktadır.

«Basitles» **Simples**'i karşılamaktadır. Joyce burada da **infirmlerity** (hastalık) ve **inferiority** (aşağılık) sözcüklerinin yerini değiştiriyor. Türkçe'de bu sözcükleri hem anlam hem de ses bakımından karşılamak için «nâsağlık» sözcüğü kullanılmıştır.

«Ötekız» **aughter** sözcüğünün yerine konmuştur. **Other** (öteki) ve **daughter** (kız) sözcüklerinden, bu çatkı-sözcüğü kuruyor yazar. Burada Shaun hem Earwicker, hem de Earwicker'ın oğlu Kevin'dir.

«İfroyta kaçan» **freudful** yerine kullanılmıştır. «Freud dolu» anlamına gelen bu çatkı-sözcük, «korkutucu» anlamına gelen **frightful**'a ses bakımından uymaktadır. «İfroyta kaçan» önceki örneklerden daha serbest bir çeviri, ama daha uygun bir sözcük bulunamadı. — Çevirenler.

(20) «Üveyöğrenci» (**stepschuler**) sözcüğü Joyce'un psikanalizi ikinci bir düşünü babası olarak ele aldığını gösteriyor olabilir.

(21) «Yargıçlar»dan biri bu sözleri söyledikten sonra doktor-hasta ilişkisiyle alay eden bir şekilde Shaun-Earwicker'ı sorguya çekmiye başlar. «Yargıç» sorgudan hoşlanmaktadır: «İrmajlarınızın pikareskliği beni gene lezizlendirdi.» (Again I am deliciated by the picaresqueness of your irmages.) **İrmaj** sözcüğü belki **Irma** ile **imaj**'ın bir bileşimidir; Freud'un düşyorumları kitabı durmadan kendi görmüş olduğu bir düşe, «Irma'nın enjeksiyonları»na dönmektedir, değinmektedir. Bk. «Interpretation of Dreams», Bölüm II, p. 80-102. Adlî ve psikanalitik terimlerin birleşmesinden meydana gelen bir dille «yargıç» hasta-sanığa şöyle öğüt veriyor: «Aklından onu çıkar ve bana güvenip şunu sok kafana. Bundan sonraki söz senin cevabına dayanıyor.» «Finnegan's Wake», 487.

psikanalize değiniyor; bu değinme belki psikanalize karşı kendi tutumunu da belirtiyor:

> Sende uzmanca narsisizmle kıçıyağbağlamış cinsel bozukluk arasında güclü bir homoseksüellik kateizi var. Kendini psikanaliz ettir!
>
> — Oy, Tanrı adına, benim sizin yarı zenci yarı beyaz melez beyninizden nursis simafi falan istediğim yok, üstelik istediğim zaman kendimi pisoukanambuz edebilirim (ananızı sis kovalasın hepinizin!) siz ya da başka herhangi bir kuşbeyinli burnunu sokmadan. (522)

Bu bölümde Joyce'un psikanalize karşı tutumunu sezebiliyoruz demek gereğinden daha kesinlikle konuşmak oluyorsa, bunu şöyle de tanımlıyabiliriz: Joyce, «rahat bırakılmak» istiyor; kişiliğini nasıl inceliyeceğini kendisi de yeterince biliyor; üstelik psikanalizin elini uzattığı her yerde terimlerle yarı anlaşılmış kavramlar havayı sislendiriyor. Yaşamının gizlerini (secret) arayıp bulmak istiyen her kuramcı için bu durum böyledir.

«Finnegan's Wake»deki bu değinmeler Joyce'un yazınsal yaşamında tek meşru etki olarak psikanalizi izlediğini gösteriyor gibi görünebilir (22). Oysa bu doğru (true) değildir. Joyce'un ilgilendiği konular çoktu. Bunların her birinin, yazarın son iki kitabının olağanüstü özelliklerinde biraz payı vardır. Ama psikanaliz alıntıları «Finnegan's Wake»in yapısında rasgele değildir. Kitabın son şeklini belirliyen kuramlar arasında psikanaliz ve Vico'nun çevrimsel tarih kuramı da vardır (cyclical theory of history).

Joyce'un yazınsal yaşamında psikanalizin asıl yeri nedir? (i) Avrupa kentlerinde dolaşmak üzere Dublin'den ayrılmadan önce Joyce'un, Freud ya da psikanalizciler üzerine hiçbir bilgisi olmadığını, ya da böyle bir bilgiyi yazarın benimsemediğini aşağı yukarı kesin olarak biliyoruz. (ii) Joyce'un yaşamı üstüne elimizde bulunan inandırıcı tanıtlara göre yazar psikanalizle ilk önce Triyeste'de karşılaştı, sonra Zürih'de bu konuda daha köklü bilgi edinme fırsatını buldu. (iii) İç tanıtlardan, «Ulysses»i yazdığı sırada yazarın psikanaliz hakkında bir şeyler öğrendiğini, 1922 yılına kadar Freud'un incelemelerinin bütünüyle Jung'dan da birkaç şey okumuş olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bilgisinin yüzeyde kalmadığı da açıktır, çünkü Joyce'un «Finnegan's Wake»de kullandığı psikanaliz terim ve kavramları konudan uzak birinin varamıyacağı derinlikte bir ilgiyi gösterir. Joyce'un yazınsal deneylere girişmesiyle ilk geleneğinden vazgeçişi arasında göze çarpan bir benzerlik vardır. Başka bir deyişle, Joyce'un «yeni tanrılar» araması, yazına da yeni bir açıdan bakılması gerektiğine onu inandırdı.

II

Bu yeni açı Joyce'un kendi bulduğu bir şey değildir. 1887'de Edouard Dujardin ilk «bilinç-akımı» romanını, «Les Lauriers sont Coupés»yi yazmış-

(22) Yirmiden fazla sayfada psikanalize değinmiştir.

tı (23). Bundan kırk dört yıl sonra Dujardin yaptığını açıkladı. Onun tanımlayışıyla «iç-monolog»,

> bir sahnede okuyucuyu kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırmak için kişinin yaptığı konuşmadır. Yazar açıklamalar ya da yorumlar yoluyla araya girmez. Başka monologlarda da olduğu gibi, kuramsal (theoretical) bakımdan, bunun da dinleyicisi olmadığı ve konuşulmadığı kabul edilir. Geleneksel monologdan şu özellikleriyle ayrılır: içerik bakımından, en içten, bilinçsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir; doğal nitelikleri bakımından düzenleyici mantıktan önce gelen, içten düşünceleri doğuşlarına, akışlarına göre sıralıyan bir konuşmadır. Şekle gelince, söz diziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler kullanılır; böylece genel olarak bugün şiirden beklediğimiz özellikleri içinde bulundurur. (24)

Yazarın amacının açık bir önerimidir bu. Ancak birkaç noktaya daha işaret etmek gerekir: (i) «geleneksel monolog»la yakın örnekseme (analogy); (ii) monologun bir sahnede bir kişinin konuşması olarak tanımlanması ve nitelenmesi-tek gerekli ayrım kişinin başkaları yerine kendisiyle konuşmasıymış gibi; (iii) Dujardin'in, kendi bu kurala uymadığı halde, düşüncelerin «bilinçsize en yakın» olduğu önesürümünde (assertion) direnmesi. Romanındaki düşüncelerin çoğu bilince iyiden iyiye yakındır, o kadar ki, kahraman, arkadaşı Charvainne'le konuşmıya başladığında, monologdan diyaloga geçiş belirsizdir ve iki düzey arasında değişiklik olduğu hemen hiç anlaşılmaz.

Doğrusunu söylemek gerekirse, yazarlar da, eleştirmenler de «iç-monolog» ve «bilinç-akımı» kavramlarının içinden çıkamamaktadırlar. Dujardin'in açıkladığı bir temel ayrım var: normal, aklı başında kimselerin sözlü konuşmalarıyla bu konuşmaların altında yatan, ya da hiçbir konuşmaya bağımlı (dependent) olmıyan düşünceler arasındaki ayrım. Ancak, bilinç-akımı, adı altında sınıflandırılan birçok yazı çeşidini içine alacak kesinlikte bir tür değildir. «Okul»un belirli bir örneğinin amacını ilk bakışta gösterecek daha açık bir sınıflandırma yapılmalıdır. Önce şunu belirtmek gerekir, iç-monolog psikolojik romanın doğal ve deyişsel (stylistic) bir yardımcısıdır. Hiç değilse, kişiliğin dural olmadığı ve güdücü nedenlerin (motivation) bir kişinin dışa vuran davranışları ve konuşmalarıyla sunulması yerine bu kişinin psişik yaşamının araştırılmasıyla ortaya çıkarılabileceği sanısına (assumption) dayanır. «Bu tekniğin imlediği (imply), kişiliğin değişmiyen dengesiz bir eşdengelik (equilibrium) durumunda bulunduğu, bir ruh halinin «anıları isteklerle karıştıran» hiçbir zaman durallaşmıyan, akıcı

(23) Joyce'un bu kitapla ilgilendiği anlaşıldıktan sonra Stuart Gilbert kitabı İngilizce'ye çevirdi. Joyce romanı ilk olarak 1917'de okudu.
(24) Aynı yerde. 153-54.

bir dize (pattern) olduğu olgusunun gerçekleştirilmesi, psikolojik roman geleneğinde önemli bir yeni gelişme gösterir...» (25)

Çağdaş psikolojiyi bilen yazarlar kişisel dinamik (personal dynamics) kavramlarını sık sık değiştirdiler. Bu yazarlara göre, hiçbir eylem basit bir yolla tanımlanamaz ve gösterilemez; geleneksel romanda anlatılan toplum içi davranışlarının incelikleri yüzeyde kalıyordu onlarca. Kişilerinin bilinçlerinden daha derinlerde olanları görebilmelerini sağlıyacak bir araç bulmaları gerekiyordu. Geleneksel yazın ne kadar karmaşık olmıya çalışsa da kişilerini sınıflandırmaktan ileri gidemiyordu — oysa bu yazarlara göre, «sınıflandırmak, hüküm giydirmekti.»

Bilinç-akımı romanında kullanılan teknikler, zihnin bilinçlilikten uzak tutmakla görevli olduğu insan davranışı kaynaklarını yakalamamızı kolaylaştırır. Denetlenmiş uyanık yaşamımızın başdaşımlılığı (coherence) yerine psişik yaşamımızın bağdaşımsızlığını (incoherence) getirmek ister.

> Tanımlayıcı özelliği, bilinçli yaşayışımızdaki bağdaşımsızlık öğesini kendi amacını gerçekleştirmekte kullanmasıdır. Bu bağlantısızlık zihnin normal ve anormal durumlarını belirler. Doğal çağrışımlar mantığa sığmaz.
>
> Psike'miz (psyche) öylesine bozuk düzen derlenmiş bir anılar, duyumlar (sensations), güdüler demetidir ki, eğer yönetici bir amaçla sertçe denetilmezse her rasgele düşünce akımının elinde kalır. (26)

Toplumsal yaşayışın iki ana yöneticisi olan uzay-zaman kavramlarının bilinçli denetlememizde önemli bir yer tuttuğunu düşündüğümüzde, bilinçakımı romanının bu yazın türünün üç ana direğinden birini yıktığını görürüz (27). Uzay-zaman sınırları dışında hiçbir bilinçli eylem kavranılamaz. Aslında, bu iki kavramı unuttuğumuz anda «bilinçsiz» oluruz. Bilinçakımı romanı uzay-zamanı ortadan kaldırmaz; çünkü bir akıntı bile hızlı ya da yavaştır ve uzay içinde yeri vardır. Psişik bir akımın da uzay ve zaman içinde bir yeri olması gerekir. Ancak, her iki temel ulam da (category) bugün karmaşık insan davranışı incelenmesinde yardımcı durumundadır; uzay-zaman düzenleri, olağan, uyanık yaşamın kabul edilmiş ve tanınmış dizeleri yerine konulmaktadır.

Bilinç-akımı romanının, ayrımları üzerinde durulmadan, çok sınırlıca betimlendiği görülüyor. Kullanılan deyim, yeni tekniklerin bize gösterdiği

(25) David Daichies. «The Novel and the Modern World» (Chicago, 1939), 26. Son bilinç-akımı romanı incelemelerinde şu faydalı ayrım yapılıyor: bilinç-akımı, çeşitli bilinçlilik düzeylerini araştırmak için birçok teknikler kullanan roman türünü anlatır; bu düzeylerin en önemlisi içmonologdur.

(26) Joseph Warren Beach, «The Twentieth Century Novel» (New York, 1932), 517.

(27) Üçüncü, yani kişi, psikolojik romancının başlangıç noktasıdır; bu yüzden öbür ikisini ertelemek, ya da yeniden değerlendirmek ister, çünkü geleneksel romancının kişiyi yeterince veremediğine inanmaktadır.

çeşitli derecede derinlikleri açıklıyan, doyurucu bir cevap vermiyor. «Bilinç-akımı» terimi, iddialı bir şekilde kullanıldığı çeşitli yolları pek aydınlatmaz. Aslında dört yazma düzeyi, ve her düzeyin kendi uzay- zamana değinme dizgesi vardır: (28)

(I) **Geleneksel:** kabul edilmiş bütün bilinçli denetlemeleri uygular ve incelemiye, hizmet etmiye alışageldiğimiz tanınabilir iletişim (communication) dizgelerini kullanır. Bu çeşit yazı yazmanın sınırları içinde hemen bütün davranış örnekleri betimlenebilir, ama bunlar adlandırılmalı, ya da hiç olmazsa olağan içerme (comprehension) sınırları içinde gösterilmelidir. Samuel Butler, Ernest Pontifex'in annesiyle babasına okulunda nasıl yaşadığını anlattığını yazarken, değişik bir düzeyde bambaşka bir yolda sunulabilecek bir durumu betimliyor: «Bu sırada işi ele alan Ernest'in bilinçsiz kişiliği onu paygın halde sandalyasından yuvarlamakla bilinçli kişiliğinin beceremiyeceği çeşitten bir direnme gösterdi» (29). Bu roman türü, James'in «merkezî akıl» değişmelerini de kullanacak olursa, elbette çözümlemede karmaşıklığa varabilir. Ama, gene de bilinç-akımı romanı değildir; kişilerin zihinlerinin iç-çözümlemesi nesnel anlatı (objective narrative) sınırları içinde kalır. İç çözümleme tekniği bilinçli dikkat alanına belki en çok Virginia Woolf'un romanlarında yaklaşır.

(II) «Bilinç öncesi» (30) ya da «bilinçli hayal» düzeyi: mantıklı konuşmadan başlıca ayrılığı, daha akıcı olması, cümle yapısı kurallarına ve sözcük-anlamlarına bağlılığının (attachment) daha az belirginliğidir (obvious)

Edouard Dujardin'in romanında görülen «iç-monolog» budur: «Yollarda ilerliyen araba... Yaşamların sayısız kalabalığı içinde tek, böylece kendi yolumda giderim; ve işte Şimdi ile Burada bu saat vurarak, bu yaşam dünyası, bütün hepsi benim içimde oluşuyor...» (31). Bu «hayal kurma»dır, değinmeleri de dış dünya çerçevesi içindedir. Bilinçsizden sıyrılışı göstermek ya da okuyucuyu alışılmış dünyaya geri getirmek için çağdaş romanların çoğu bu yöntemi kullanır (32). Bu düzeyde uzay-zaman değinmesi belirsizdir, ama kişi, kimliğini anlatmak için, uzay ve zaman kavramlarına başvurarak günün saatini ve uzayda bulunan nesneleri sık sık belirtir.

(III) «Bilinçaltı» düzeyi: burada bilinçli zihin, istem (will) üzerindeki denetlemesini kaldırır. Kimi zaman bu denetleme bütün bütün ortadan kalkmış gibidir, ama vardır gene de ve düşüncelerin, imgelerin (image) akış yönünü değilse de içeriğinin çoğunu belirler (33). Bunun psikanalizdeki pa-

(28) Melvin Friedman'ın «Stream of Consciousness»ında anlattığı başka teknikler arasında iç-çözümleme ve duyumsal izlenim de vardır.

(29) «The Way of All Flesh» den Beach'in alıntısı, «The Twentieth Century Novel» (New York, 1939), 33.

(30) Yukarda, Freud'un «Bilinçöncesi» açıklaması.

(31) Dujardin, «We'll to the Woods No More» 109. İtalikler benim.

(32) Örneğin, Conrad Aiken, «Blue Voyage» (New York, 1927), 10-13: Demarest'in gemide Amerikalı iş adamıyla karşılaşması.

(33) Buradaki bilinçaltı terimi keyfe bağlıdır ve psikanalizde bilinçaltıyla bilinçsiz arasında bir ayrım yapıldığını göstermez.

raleli, analizcinin hastanın anılarına karşı iyiliksever zorbalığında görülebilir. Burada düş, otamada (therapy) olduğu gibi, etkili bir yolda kullanılır, ama psişik yaşamın akışını düş mekanizması yönetmez. Bilinçlilik oldukça uzaklarda olduğundan, akılcı uzay-zaman sürekliliğinin yerini tutacak başka bir şey bulunmalıdır. Bu başka şey genellikle yazarın kendi imlemeleri olur ve birçok ustaca düzenler-kimi etkili, kimi yalnızca yapay (artificial)- okuyucuya çevre hakkında ipuçları vermek için kullanılır. Bu düzeyde yazıların en iyi örnekleri belki de William Faulkner'ın «Döşeğimde Ölürken» ve «Ses ve Öfke» adlı romanlarıdır.

(IV) «Bilinçsiz» düzeyi: burada yazınsal deyiş ve içerik mantığın denetlemesinden bütünüyle kopmıya, psişik bilinçsizin davranışına yaklaşmıya çalışır. Bu son durumda mantık denetlemeleri vardır, ama bunlar sansör (censor) şeklini alırlar, ve görevleri bilinçsiz dile-getirme akımını engellemekten çok, bu akımı değşirmektir (distort). Bu düzeyde, düşörgüsü mekanizmaları özellikle etkilidir. Edimli (actual) uzay ya da zamana değinmeler Freud'un «ikinci derecede yetkinleştirme» (secondary elaboration» diye adlandırdığı şekildedir. Conrad Aiken, «Great Circle»ında(34), etkili olabilmek için zaman zaman düş dilini kullanmışsa da, bu türün en iyi örneği şüphesiz Joyce'un «Finnegan's Wake»idir.

Freud düşler üzerine çalışmadan ve sonradan bilinçsiz konusundaki önermelerini ortaya koymadan çok önceleri gene vardı bilinç-akımı romanı, ama bu özgün (original) ve oldukça sınırlı yazın türünde çeşitli yönlerde denemeler yapılması Freud'un «derinlik psikolojisi» sonucunda oldu. Roman içinde herhangi bir «akım»ın yeri hem bilinçlilik, hem de bilinçsizlikle ölçülebilir.

«Sansör» [Sansörü kandırmak için gereken değşirme derecesi]

1. düzey	2. düzey	3. düzey	4. düzey	
Bilinçlilik				Bilinçsizlik
Sözdizimi, mantık				Düş-mekanizması

Psişik yaşamın yazınla dile getirilmesinin gerçeğe ne kadar yakın olduğu da anlaşılabilir; ancak bu, psike çevri yazısının (transcription of the psyche) gerçeğe uygun olmasının sanatı yüceleştirdiğini hiç de göstermez.

Bilinç-akımının incelenmesi estetik bakımdan önemli bir soru çıkarır ortaya. Bu soru, sanatçının meşru rolüyle bağıntılı (relative) olarak analizcinin durumuyla ilgilidir. Psikolojiyle sanat alanları arasında ayrımlar olmasaydı, otamaya değgin (therapeutic) durumun gerçeğe uygun bir çevri yazısı — psikanalitik bir «olay tarihi» — aynı zamanda büyük sanat olurdu. Bunun böyle olmıyacağını Freud kendisi de açıkça görmüştür: «Bir şairin

(34) Gerçeküstücü yazıların (özellikle gerçeküstücü şiir) çoğunlukla bu düzeyde olduğunu söylemek.

anlattığı düşler üzerine düşündüğümüzde, şairin rahatsız edici ve gereksiz bulduğu ayrıntıları şiirine almadığını sanırız çoğu zaman.» (35). Kaprislerine uyan sanatçıların anlattıkları düşleri kabul eden iyi analizcilere bir uyarmadır bu ve içinde, şu anda bizi ilgilendiren estetik sorununun anahtarı yatar. «Bütünüyle gerçeğe uygun» bir düş raporu, alım-satım raporları kadar can sıkıcı olmıyabilir, ama bir sanat yazısı sırasına da girmez. Soruyu kısaca şöyle cevaplandırabiliriz:

> Hem psikanalizci hem de sanatçı, düşü — ya da başka bilinçsize yaklaşma açılarını — meşru gereçler (material) olarak kullanabilirler. Ama ikisinin de amaçları yapılan işin özünde birbirinden ayrılır. Psikanalizci ciddî gerçeklerle ilgilenmektedir; sanatçıysa imgelemesel yetkinleştirmeyle (imaginative elaboration) uğraşır. Biri sevgi aktarmasına, hastanın iyileşmesini engelliyecek bir şey olarak bakar, öbürü bunu bir taşlama ya da bir tragedyanın kaynağı olarak görebilir. Ancak, sanatçının araçlarını bilim adamından aldığı bir gerçektir; yabanıl, karışık öfke kutsal sayılabilir, ama büyük sanatı doğurmaz.

Bununla ilgili son bir sorunun sırası geldi. Anlaşılmazlık (obscurity) ne dereceye kadar sanatı güzelleştirmiye yarar ve hangi noktada anlaşılmazlığın dile getirilmesi olmaktan çıkarak dile getirmenin anlaşılmazlığı olur. Anlaşılmıyor diye bir sanat yapıtını bir yana bırakacak mıyız? Bir sanatçı kendince bilinçsizi ortaya koyan bir oyun kullandığında, çoğunlukla yapıtına bir de açıklama ekler — hastanın düşünün bilinçli değil (çünkü uyanık zihine saçma göründüğü halde dışa vuran düş bilinçlidir), anlaşılır duruma gelmesi için birçok açıklama ve yorumlar gerekir. Yorum ve açıklama deneyci yazı'nın yardımcısı olabilir, hiç olmazsa böyle bir yorum yolu okuyucunun kendi zihin donatımının bir parçası oluncıya kadar. Bu, deneyci yazarların niçin yazılarına notlar eklediklerini, «Work in Progress», «Transition»da yayımlanmıya başladığında, Joyce yapıtını bitirmeden sekiz yıl önce, birçok açıklayıcı denemenin niçin yazıldığını gösterebilir bize. Böyle bir açıklama hem meşru, hem de geçerli olabilir; kitap bir kere bilinçli anlayış düzeyine getirildikten sonra geriye estetik yargıları uygulamak kalır. Bütün sanat yapıtları için geçerli olan iki soru burada da sorulabilir: (i) sanatçı gereçlerini anlamış, bunları yerinde ve akıllıca kullanmış mıdır? (ii) Ele alınan yöntem kullanılmasını haklı çıkaracak bir estetik öneme sahip midir? Kısacası, sanatçı başka gereçleri daha iyi sonuçlar alarak kullanamaz mıydı? Joyce konusunda, bu soruların hiç olmazsa birincisini cevaplandırmıya çalışabiliriz.

Çevirenler: Ayşe Ilıcalı — Murat Belge

(35) «Interpretations of Dreams», 379.

JOSEPH W. BEACH

BİLİNÇ AKIMI

Bilinç-akımı teriminin uygulandığı anlatı türünün kökü, hattâ belki de en iyi örnekleri İngiliz dilinde ve Dorothy Richardson ile James Joyce'un romanlarıyla verilmiştir. Mr Joyce kendi Edouard Dujardin'in «Ulysses»den otuz yıl önce basılmış olan «Les Lauriers sont Coupés» adlı romanında sürekli bir iç-monoloğun (monologue intérieur) varlığına işaret eder. Browning ve Carlyle bu yöntemin kendine özgü tuhaflıklarını öngörürler; Joyce'un çağdaşı Waldo Frank da aynı öğeleri kullanır.

Joyce ve Miss Richardson'u izliyenler arasında bilinç-akımı yönteminden en çok yararlanan, özellikle «Mrs Dalloway» ve «To The Lighthouse»unda Mrs Woolf'dur. Bu yöntem «Amants, heureux amants»da (1923) Valery Larbaud ve «Blue Voyage»da (1927) Conrad Aiken tarafından tutarlıca izlenmiştir. Dos Passos ve Döblin de yöntemi gereken bölümlerde kullanırlar. Thomas Wolfe'un «Look Homeward Angel»ı (1930) Nathan Asch'ın «Pay Day»i (1930) gibi çok değişik yapıtlarda da ortaya çıkar. «Ses ve Öfke»nin (The Sound and the Fury) ilk yarısında oldukça sürekli ve «Döşeğimde Ölürken»de (As I Lay Dying) aralıksız olarak kullanılmıştır (William Faulkner bu iki yapıtından ilkini 1929, ikincisini de 1930'da vermiştir.) «Dark Laughter» de Sherwood Anderson bu yöntemden etkilenmiştir, hattâ Dreiser'da bile bundan söz edilir (1)

Herkesin tutulabileceği bir hastalık salgınıdır bu; hemen herkes er geç bu hastalığın ölçülü belirtilerini ortaya koyabilir. Belki artık doruğuna erişmiştir ve daha klâsik anlatı yöntemleri bunun üstesinden gelecektir, ama bilinç-akımı salgını İngiliz dilindeki romanlarda izini bırakmış olacaktır. Bütünüyle bırakılamıyacak kadar değerli olan bir teknik yoldamın (procedure) gelişimini göstermektedir.

Bilinç-akımı türü, anlatının yeni, ve iyi kurulmuş eski romanın öznelliğinden gelen, kökten bir gelişimdir. Tanımlayıcı özelliğiyse bilinçli süreçlerimizdeki (process) bağdaşımsızlık öğesinin kullanılmasıdır. Bu bağdaşımsızlık hem normal, hem anormal ruhsal durumlarımızı ıralar (characterise). Fikirlerin doğal çağrışımı çok tuhaftır; zihnimiz anıların, duyuların ve itkilerin öylesine kusurlu bir bireşimidir ki güçlü bir güdücü neden onu denetlemezse rasgele esen her rüzgâra kapılıp sürüklenmesi işten bile değildir. Bu kargaşalığa düzen getiren dikkatli olma amacımızdır. Gerçekte, içimizde olup bitenlerin yüzde doksan dokuzunu bilinçli ya da bilinçsiz olarak anlamazlıktan gelmeyi yeğ tutarız, bunu güçlü ve basit olanlarımız, belirli bir yol tutmak için tüm gücünü toplama azim ve sebatına sahip olanlarımız yapar. Ama gevşediğimiz, dikkat ve irade denetlememizi salıverdiği-

(1) Bak «American Tragedy»de XLVI. ve XLVII. bölümler.

miz anda karmaşık kişiliğimizin doğal kargaşalığına düşüveririz.

Roman genellikle insanları en çok ilgilendiren şeyle, «eylem»le uğraşır: eylemdeki öznel anlar da belirli bir davranışın buyruğu altında gibidirler. Günümüzde Arnold'un «davranış içgüdümüz» diye adlandırdığı nitelikle yönetilmemiş, zihnin edilgin durumları (passive states of mind) diyebileceğimiz şeye büyük ilgi gösteriliyor. «İçedönüklük» (introvert) eğiliminde olsalar bile gene de oldukça normal kimseler olan Miriam Henderson, Leopold Bloom ve Stephen Dedalus'un hikâyelerinde «davranış içgüdüsü»nden pek az bir şey görünür. İzleyicileri arasında bilinç-akımı tekniğinin anormal kimselere yahut geçici olarak duyumlara uzaklık gibi fikirler bireşiminin «davranış içgüdüsüyle» yönetilmeyip denetlenmediği anormal durumlara düşen kimselere ne kadar sık uygulandığı hayret vericidir.

Mr Aiken'ın «Blue Voyage»ının kahramanı bile bile doğasındaki ayrışmaya katlanan bir adamdır; edebiyata inanmıyan bir yazar, bir eratomanyak, belki de bir şizofreni kurbanıdır. Tümüne sebep olarak yazarın öne sürdüğü: adamın traumatik çocukluk yaşantıları. Sevdiği kadın, iyi kişiliğinin Cynthia'sı, onu bırakıp gitmiş o da ikinci sınıfta yolculuk ediyor. Bu onun aşağılık kompleksini artırmaya yarıyor, ve inatçı bir uykusuzluk yaratıyor, öyle bir hal ki kafasının ve imgelemesinin çalışmasını durdurmasına ya da herhangi bir düzende tutmasına engel oluyor. Sonuç, elbette, o anda var olan fiziksel duyumlarla, babası, çocukluğu, aşk yaşantıları anılarının karışımı. Komşu bölümdeki bebeğin ağlaması, gece uykusuz geçen saatleri, haykıran gemi düdükleri, alaylar, şiir kırıntıları ve sayı sayarak uykuya dalma çabalarıyla bir arada örülmüş imgelemsel bir konuşması var Cynthia'sıyla; bu imgelemsel konuşmada kendini anlatır, aşk üzerine tartışır onunla, Cynthia ona küskün, serzenişli cevaplar verir, bilinçliliğini yitirip uykuya dalıncaya kadar düşünceleriyle imgelerinin bağdaşımsızlığı artar.

Mr Asch'in «Pay Day»inde ucuz bir gece eğlencesi sırasında izlenen kişi zayıf bulunçlu, aşağılık duygusu olan, sivilceli genç bir katiptir. Bilinçakımı yöntemi varlığını, özellikle kişinin kendiyle kendi arasındaki tartışmalara eğiliminde ve eşit bir gerçeklik havasıyla kendi edimli yaşantısının arasına giren düşsel fantazilerinde ortaya kor. Ancak sarhoş olup neşelendiğinde anlatı bu türün tipik örneği olur. Başka cümbüşçülerle dolu bir takside giderken yolcularla şoför arasında geçen konuşmadan parçacıklar sarhoşluğu andırır nitelikte sıralanmıştır.

Çağdaş romanda konuşma kırıntıları oldukça sık görünür. «Jacob's Room»da bu kırıntılar toplumun anlamsız saçmalıklarını öne sürme amacıyla Jacob'un kulağına geldiği gibi sunulmuştur. «Blue Voyage»da sigara salonundan yükselen karmakarışık konuşmaların yanısıra, kendini araması, çağrışımları, gemi yönetmenliğinden kırıntılar, şiir ve popüler şarkı parçacıkları Demarest'in bilinç-akımına işlenmiş. Bölüm öbür yarısına öğüt vermeye gelen Demarest kişiliğinin öbür Demarest'le konuşmasıyla son bulur.

Döblin'in «Alexanderplatz»ında, bileşik Berlin resimleri, karşıt tema-

lar, kitabın rengine ve tonuna belirli bir özellik eklediği halde bunların Franz Biberkopf'un biliç-akımı içinde düşünülmesi gerekmez. Popüler melodiler, balad uyakları kitabın özünü meydana getirir; Biberkopf genellikle konuşmaları kendiyle kendi arasında yürütmektedir, «sen», «ben» ve «o» zamirlerini anlamlarına kulak asmaksızın birbiri yerine kullanır. Anlatı çoğu zaman akıcı ve kesintilidir; birçok yerinde de Joyce'u hatırlatan tuhaflıklar varsa da, tüm olarak bu anlatıda güç denebilecek ya da okuru uğraştıracak hiçbir şey yoktur. Bilinç-akımının belirli şekilde bağdaşımsız bir hale geldiği tek yer Biberkopf'un, yaşantısının güçlü basıncı altında geçici olarak aklını oynatmasıdır.

Evelyn Scott, öznel durumlar (subjective states) üzerinde direndiği halde bilinç-akımı tekniğini sakıncayla kullanır. En çarpıcı olay Güneyli bir kızın kaptığı bıçağı bir Yankee askerinin yüreğine saplamasından hemen önceki yarı delirmiş durumudur. Aynı şekilde, Mr Dreiser'ın «American Tragedy»sinde bu tekniğin etkisini gösterdiğine işaret etmiş olduğum bölümler, Clyde Griffiths'in kendinden daha güçlü bir kuvvet tarafmdan sevgilisini öldürmiye itilişinin anlatıldığı bölümlerdir.

«Ses ve Öfke»de Mr Faulkner bize bir kısmı aklı başında ve aşağılık, ya da aklı başında ve zayıf, geri kalanlardan da biri budala, öteki kendini öldürme mani'sinin kurbanı olan Güneyli bir aileyi tanıtıyor. Kitabın yarısından az fazlasını kaplıyan ilk iki kısım budalayla kendini öldürene ayrılmış; yazar bilinç-akımı tekniğindeki çok özgün (original) ve çok şaşırtıcı denemesini burada yapıyor.

Budalanın yaşantısından bir günü okuyoruz. Adam otuz üç yaşında ama beş yaşındaki çocuğun zekâsına sahip; fikir gelişimine o kadar az hâkimdir ki en ufak bir imleme onu daha önceki günlerine götürebilir, ve o, geçmiş günlerini şimdiymişcesine yaşar.

Şöyle bir doksan sayfa boyunca, 7 Nisan 1928'le daha önce sınanan yaşantı parçacıkları oluş sırası gözetilmeksizin anlatılır. Budalanın kafası her devirde aynı olduğundan, çoğu zaman yaşantısmdan hangi devrin anlatıldığını söylemek güçtür. Bir devirden öbürüne atlarken yazarın verdiği tek ipucu geçiş anında italik kullanmasıdır. Kişilerin çoğu, erkek kardeşler, kız kardeş, ana-baba, yaşlı ya da genç zenciler çeşitli devirlerde görünürler; Maury ile ilişkilerini bize ancak davranışları bildirir. Ondan sonra, temelsiz inançları yüzünden ailesi Maury adını Benjamin'e çevirmiştir; kargaşalığa kargaşalık katma amacıyla oğlan, kimi zaman o adıyla kimi zaman da öbür adıyla çağrılır. Bunun yanısıra Quentin adında, biri Benjy'nin erkek kardeşi öteki yeğeni iki kişi daha var.

Bu yöntemin bir çeşidi de Harvard'a yollanan Quentin'in, yani intihar eden oğlanın yaşantısından bir günün anlatıldığı ikinci bölümde kullanılmıştır. Massachusetts'de geçen bu günün içine Quentin'in Mississippi'de, önceki yaşantıları da girer. Faulkner burada Joyce'dan gelen birçok anlatı araçlarını kullanır. Kitabın geri kalan kısmında yöntem normalden pek az ayrılır.

Mr Faulkner'ın sonraki romanı «Döşeğimde Ölürken»de olayı on beş

değişik kişi ayrı yönleriyle anlatır. Konu, bir kadının, ailesinin çok geciktirdiği gömülüşü. Aile, yoksullukla çepeçevre sarılmış, insan doğasının ilkel nitelikleri öz katkısızlığıyla beliriyor üyelerinde; bu çaresiz, bahtsız, bilgisiz yaratıklar çiftçilikle uğraşıyorlar. Bu korkunç konuyu kurtaran, olağanüstü gerçekliği ve anlatılıştaki olağanüstü ustalıktır. Bu anlatı kırıntıları gerçekte, kişinin kendini dinleyici yerine koyup kendi kendine konuşmasıdır. Dili, o yöreye özgü deyimleri yansıtmakta başlı başına önem taşır.

Kitabın dilinden daha da önemli olan psikolojisi - bu basit kayıtlarda, eski bir kültürün çürüyen humuslu toprağı içinde içgüdüleriyle yaşıyan insanların kafa çalışmalarının yansıtılmasıdır. Bu kayıtlarda bilinç-akımını içeren bağdaşımsızlık ve düzensizlik etkisini yumuşatmıya hiç çalışmaz yazar.

Burada da etkinin en belirli olduğu yer, çocuksu ya da düzensiz bellektedir. Kişilerden biri kefenlenmiş anası ve ölüm üzerine tuhaf fikirleri olan küçük bir çocuktur; bir başkası da altıncı duyuya sahip, yarı deli bir genç. Yazarın anlatmakta olduğu konudan ve zamandan ansızın ayrılışları belirtmek için italik kullanma yöntemine sığınması özellikle bu iki kardeşe ayrılan bölümlerde yer almaktadır. Eğer bir yöntem verdiği sonuçlara göre yargılanacaksa, kimse bu romanda bu yöntemin yersizliğinden söz edemez.

Modern nitelikler ortaya koyan «Sanctuary»de (Kutsal Sığmak) ve «These 13» adlı hikâye kitabında Mr Faulkner, bilinç-akımı tekniğinden belirli bir şekilde faydalanma yoluna gitmemiştir. Bu önemli bir olgudur. Yazarın göreli popülerliği tuhaf bir şeydir, çünkü konuları her zaman acı verir. Ama yine de günümüzün en değerli edebî yetilerinden biri ondadır. «Ses ve Öfke» ve «Döşeğimde Ölürken» üstün kitaplar, ama «Sanctuary» ve «These 13» de çok iyi. Eğer Mr Faulkner'ın bilinç-akımı yöntemini bir yana bırakması sürekli olacaksa bu zamanımıza dikkate değer bir işaretidir.

Dos Passos her parçası içinde süreksiz kompozisyonlarının ortaya çıktığı çok nesnel bir anlatı vermektedir. Bilinç-akımı tekniğinin böyle kullanılması özellikle «Manhattan Transfer»de şaşkın ve mekanik varlığımızın genel karmaşıklığına iyi uymuş görünüyor ve ilgi duyan okuyucuya az güçlük çıkarıyor. Passos'un yapıtında kişinin ruhsal sarsıntı ya da olağanüstü bir zorlama altında bırakıldığı durumlarda bu öğenin daha belirli hale gelişini görürüz. Stan Emery'yi kendini ateşe vermiye sürükliyen sarhoşluk, hafiye korkusuyla tedirgin Bud Koperning'in bazı anları da böyledir.

Bütün bir gece didindikten sonra, yorgun, evlilik yaşantısı konusunda yürek gücünü yitirmiş, ama gazete habercisi olarak işini bırakmış olma düşüncesiyle coşkun, hür adam Jimmy Herf, Pulitzer binasından çıktığında yine dolambaçlı sözcüklerle karşılaşırız. Onu tedirgin eden sözcükler, kâğıda basılmış sözcükler, levhalara renkli boyalarla yazılı, dükkân camekânlarını dolduran fiyat-kartlarındaki ve her yerdeki bayağı yalancı sözcüklerdir. Jimmy'nin bu güneşli bahar gününden izlenimleri ise az çok birbirine girmiş, bir yandan ruhsal durumuna uygun, öte yandan kendi boşluklarını ortaya seren reklâm ve gazete yazılarından sözcükler dizisi:

Glüten'i bol bir bahar... olağanüstü zenginliklerle dolu, her lokmasında ayrı lezzet, HEPSİNİN ATASI, glüteni bol bir ilkbahar. Kimse Prens Albert'den iyi ekmek alamaz. İşlenmiş çelik, bakır, nikel, işlenmiş demir. Bütün dünya doğal güzelliği sever. Âşıkların pazarı, kelepir parçalar, üstün değer, Gumpel'da. Genç kız tenini kaybetme... JOE KISS başlıyor. Işıklandırma, ısıtma ve jeneratörler.

Express hizmet baharın gerekçelerini karşılamak üzere emrinizdedir. Ey Tanrı, baharın gerekçeleri için. Tenekede yok, hayır efendim, ama her içiminde ayrı zenginlik... Socony. Bir lokması bir milyon sözcüğün anlatamıyacağı mutluluğu verir. Kırmızı çizgili sarı kalem. Sonra, milyonlar milyonlarca sözcük. Hadi, o milyonu elden gel... onu iyi ört. Ben. Yonker çetesi onu parkta ölü sanıp terketmiş. Soymuşlar besbelli, kazançları: bir milyon sözcük... «Jimps, anlamıyor musun, kitap gibi konuşmandan da, proleterya lâfından da bıktım.»

Jimmy, Washington meydanında bir bankta yirmi yaşının yitimini düşünmiye dalar. Hâkim Merivale'in, yani Jimmy'nin beş para etmez yaşantısını kınayan iş-adamı amcasının karşısında, bu yirmi yılı yaşamış olma suçunun duruşmasıyla ilgili saçma haberleri veren gazeteleri görür gibi olur. Haberlerde yirminci yaşı bütünüyle suçlandırılır, ve kötü vatandaş olarak sürgüne mahkûm olur. Böylece imgeleri düzensizce birbirini kovalar. «'Ben burada içime kızıl damgalar oydukça' diye düşündü, kırmızı mürekkeple yazılmış kağıda döndüm.'»

İmgelem, «Ulysses»de olduğu gibi «Manhattan»da da sık görünen bir niteliktir. Kişiler ardı ardına, tatsız gerçekten, imgelemseli yaşantı düşlerine kaçmaktalar. Çocuk Jimmy şekerciye giderken kendini patenler üzerinde, elinde otomatik bir tabancayla haydutları vuruyorken görür. Genel muhasebeci, zavallı sakıngan küçük Ed Thatcher, kendini, borsaya dalıp bir milyoner olarak çıkarken hayal eder. Pişkin banker James Merivale, Amerikan Bankerler Birliği'nin bir yemeğinde yüksek duygularla dolu, ince bir konuşma yapıyor görür kendini düşünde. Her durumda görüntü sanrı canlılığındadır; imgelenen, edimli kadar gerçektir.

Gerçekte bu, roman türünde yeni bir şey değildir. Yeni yöntemin özelliği retorik fazlalığıdır; tuhaflığı yazarın, gerçeğin yerine imgelemseli geçirdiği yeri belirtme sakıncasından ileri gelir. Aynı şey, günlük yaşantının, kişinin kendi kendiyle olan konuşmasının, ve genellikle o anki yaşantıları üzerine düşünürken çağrışım yaptığı binbir olayın ortasına sokuşturulmuş anılar için de gerçektir. Zamanlar, yerler, kişiler, ruhsal durumlar, az çok biribirleriyle yer değiştirebilirler; bir kişinin fikir kesiti, jeolojik bir olay

sonunda yerin bir tabakasının ortada kalması gibi apaçık verilir.

Bunun daha aydınlatıcı bir örneği sinemada görülür; en çok Almanya, Fransa ve Rusya'da geliştirilmiş geçmiş-yaşantıya-çağrışım tekniği, simgesel temaları, yiten düşünceleriyle, kronolojik sırada anlatılan hikâyeden daha geniş ve daha zengin bir niteliği filime kazandırmak için bol bol kullanılmıştır. Sinema bilinç-akımı tekniğine pek çok şey kazandırmış olabilir. Bu teknik etkili olmaktan çıkarsa, böyle bir yöntemin fotoğrafik resimlerde başarılı olsa bile, sözcük-resimlerde etkisini sürdüremiyeceği söylenebilir.

Bilinç-akımının başka öğelerinin doğuşu simgecilikle savaş yılları arasındaki devri işaretliyen imgesel şiirde — Dadaizm ve sonraki Fransız okulları ya da Alman ekspresyonistik şiirinde olmuştur. Ekspresyonizm kuramcıları bu okul şairlerinin cümleden çok, doğrudan doğruya imgeleme yönelen ve dolayısıyla katı mantıki bağlantılardan çoğunlukla yoksun görünen sözcükler kullanma ilkesini izlediklerini açıklıyorlar. Amaç, sözcükleri özgün imgesel anlamında, dilbilim göreneklerine uymaksızın, hattâ cümle öğeleri arasında ayrım yapmaksızın kullanmaktır; örneğin, fiillerin yazarın gerekçesine uymak üzere isimlerle yer değiştirmesi gibi. Bu okul içine giren Alman şiirlerinin aşağı yukarı hepsinde ritmik etki olduğu halde pek çoğu serbest vezinle yazılmıştır — bu şiirlerde düşünce ve duygu kendilerine gereken şekli biçimlendirir.

Almanya, Fransa ve İngiltere'deki bütün bu serbest vezin akımlarında, şairin doğasına uygun, dolaysız bir anlatım bulabilmek için geleneksel ölçülülüğün fazla yükünden kurtulma itkisi (impulse) vardır. Ve bu amacın gerçekleşmesi yolundaki çabalarda şairler genellikle, hazırlıksız okuyucuyu etkiliyen ve şaşırtan bir çeşit imgesel steno yaratıyorlardı.

Şairlerin etkisiyle olsa gerek, romanda da aynı akım özellikle devrin zaman kavramına uygun olarak sürüp gitmekteydi. Aralarındaki en önemli ayrım şairlerin yeni stenoyu kendi duygularını anlatmak için, romancılarınsa kişilerinin bilinçliliğini dramlaştırmak yolunda kullanmalarındadır. Ama bu teknik bu kadarla kalmadı, en katkısızca nesnel anlatılarda bile izleri bulunabiliyor. Gene de en karakteristik denemeleri bilinç-akımına adanmış kitaplarda görülmektedir. Bu tekniğin belirli özelliklerini kısaca belirteceğim.

Örneğin, fiziksel gerçeklerin okura verilmesinde alışılmış görenekleri bozma eğilimi vardır: Amy Lowell «The Taxi»de şöyle diyor:

Hızla caddeler geliyor
Biribiri ardından
Ayırıyor seni benden

Taşıttaki adamın kendi giderken caddelerin durduğunu düşünmesi alışılan bir şeydir. Ama bu bir düşünüş göreneğidir. Görüş açısına bağımlıdır. Taksinin ilerlemekte ve caddelerin durmakta olduğunu bize bildiren duyularımız değildir. Bizi duyuların ilk gerçeklerine döndürerek yaşama duygumuzu tazelemek istiyen şairler birbiriyle göreli duruşlarını değiştiren iki şeyin

hareketini başka yönleriyle anlatıyorlar. Bunu daha Einstein'ın adı her ağıza düşmeden başardılar. Bunu yapanlardan biri de İtalyan gelecekçisi (futurist) Marinetti'ydi.

Onun için Dos Passos'da «Pencereden baktı. Cadde bir ucunun üstünde ayakta duruyordu, bir itfaiye eri ile bir yangın arabası ona tırmanmaya çabalıyordu», ya da Frank'da «İşte bir apartman bloku. Sonsuz uzun. Ayaklarım nasıl bu karlı blokun parçacıklarını geri itecek? Ayaklarım itecek... ayaklarım küçücük parçacıkları geri itecek» gibi parçaları okuduğumuzda şaşmayız. Bu çağımız şair ve yazarlarının optik, fiziksel, ve ruhsal gerçeklerin anlatımında alışılmış görenekleri yadsıma yollarından biridir. Ve bunların hepsi yazıya daha çok tazelik, içtenlik katmak ve daha çabuk etkileme gücü kazandırmak için yapılmıştır.

Bilinç-akımının bir başka niteliği de Tristan Corbier ve Jules Laforgue gibi simgeci şairlerde izlenebilir. Bu da, ses uyumsuzluğu sevgisi, yüksek ve şiir dolu anlatımdan tanıdık ve alaylı bir anlatıma geçme sevgisidir; bir bakıma, romanda günlük yaşantının bayağılığına ve düzlüğüne alaylı bir işaret olmak üzere soylu ve duyutsal (sentimental) koşuğun tanıtılmasında ortaya çıkar. Uyumsuzluk çığlığı, ara sıra, soylu satırların komik bir durumda değşirilmesi (distortion) durumlarında kendini gösterir. Demarest uykuyla uyanıklık arasındaki fantastik düşlerinden birinde yaşlı Smith'i satir kılığında, şarkıcı kızlara hayranlığı yüzünden cezalandırılmak üzere, mezar taşları arasında kuru kafalı bir yaratık tarafından kovalanırken görür, «Öküz gibi çöktü. Hangi yeşil mihraba ey esrarlı rahip? Ve böğürleri tüm sarmısakla bezenmiş.» Şüphesiz, Smith burada Demarest'in bir çeşit düşsel temsilcisidir; Keats'e yapılan bir benzetlemede (parody) böylesine kurban edilmekte ve gülünçleştirilmektedir.

Bu, kolaylıkla mekanik bir hile haline gelip yorucu olabildiği gibi, sakıncayla kullanıldığında güçlü bir etki yaratabilir. Savaş öncesi Fransız şiirinin güçlü bir niteliği olduğu gibi, İngiliz düzyazısında ve Amerikan şiirinde savaştan bu yana güçlü niteliklere sahip olan «düşselle gerçek arasındaki trajik ayrımın boşunalığı» duyusunu ne derece iyi açıkladığı bellidir. Amerika'da, savaştan önce bile, Mr Eliot, tonların Jules Laforgue'umsu karışımını kullanıyordu. «Sweeny among the Nightingales» ve «Portrait of a Lady» de olduğu gibi güzeli ve klâsiği anıştırarak bayağıyı ve boşu belirtmesi çok etkiliydi. «Waste Land»de bunu dizgeleştirmiştir. Aynı yönelim Mr Aiken'in, E.E. Cummings'in, Wallace Stevens'ın, John Crous Ransom'ın ve çoğu iyi şair olan daha başkalarının şiirinde de görünür.

Bilinç-akımı tekniğinin başka pek çok niteliği arasında kısaca ikisinden söz edeceğim. Biri sözcükleri parçalayıp, parçacıklardan «Alis Harikalar Diyarında»yı (Alice in Wonderland) hatırlatan yeni sözcükler meydana getirme hilesidir. Örneğin, «Work in Progress»de içki etkisi altında kalan birinden **bağdaşımsızarak** (alcoherently) diye söz edilir.

Bir başkası da buna pek yakın bir düzenleme: bunda sözcüklere dokunulmaz ama kılgısal ya da akılcı düşüncenin mantık düzeniyle pek uzaktan bile ilgisi olmıyan cümleler, paragraflar ve bölümlerde toplanırlar. Bu, fi-

kirlerin gizli çağrışımını düşler ülkesine ve çılgınlığa dek izlemek demektir. Burada Mr Joyce, «Tender, Buttons» (1914) ve «Geography and Plays» de (1922) Gertrude Stein'ın eğlendirici, şaşırtıcı ve kimi zaman imleyici sunumundan az çok esinlenmiştir. Bu arada şuna da dikkati çekmek isterim ki Miss Stein'ın bilmeceleştirme yönteminden pek az yararlandığı «The Making of Americans» (1926) adlı romanı bir hayli özgün ve değerli bir yapıttır. Sözü edilen araç Joyce tarafından «Ulysses»de pek çok kullanılmıştır ve tümü düşsel ülkede geçen, uykunun edilginliğinde çağrışımı temsil amacıyla yazılan «Work in Progress»inde de başlıca birleştirme ilkesi olmuştur.

Joyce'un izleyicileri her iki araçtan da yararlanırlar, ve bu izleyicilerin tartışmamızdaki yeri başlangıç noktamızı belirtmek bakımından önemlidir. Bilinç-akımı tekniği hemen her «içedönük» kimseye, nörotiklere ve ruhsal dengesi bozuk olanlara, bir de normal bireylerin saplantılı ya da çılgınlığa yaklaşan bazı durumlarında, yani bilinçliliğin normal akılcı yönetim tarafından gem vurulmıyan duyular ve çağrışımlar uyumuna bırakılmış olduğu ruhsal durumlarda ayrım yapılmaksızın uygulanır. Sanıyorum ki, bu da bilinç-akımı tekniğinin gelecekteki kullanılma sınırını belirtir.

Çeviren: Gökçen Özel

STUART GILBERT

ULYSSES'İN RİTMİ

Daha önce yazdığı, «A Portrait of the Artist as a Young Man» adlı otobiyografik romanda James Joyce, Stephen Dedalus'un ağzından, kendi görüşüne göre, bir sanat yapıtına estetik güzellik kazandıran nitelikleri tanımlar.

«Bir estetik durallığı, ülküsel bir acıma ya da ülküsel bir korkuyu uyandırır ya da uyandırması gerekir, ortaya çıkarır ya da ortaya çıkarması gerekir, çağırılıp getirilen, uzatılan ve sonunda benim güzellik ritimi dediğim bir şey tarafından eritilen bir duralhktır bu.»

«Nedir bu kesin olarak?» diye sordu Lynch.

«Ritim,» dedi Stephen, «herhangi bir estetik bütünde parçanın parçayla, ya da bir estetik bütünün, parçası ve parçalarıyla, ya da herhangi bir parçanın, parçası olduğu estetik bütünle olan ilk şekilci estetik ilişkisidir.» (1)

«Ulysses» böyle bir ilişkiler karmaşasıdır; ilk, dikkatsiz okunmasında belirsizce algılanırlar (perceived), sisli bir ışık nebulası gibi; daha dikkatlice gözden geçirildiğinde bunların çokluğu ve sürekliliği gittikçe daha belirli olur. M. Valery Larbaud'nun dediği gibi, insan geceleyin gökyüzüne bir süre bakınca yıldızların sayısı artmış gibi görünür, «Ulysses»in ilişkileri de tıpkı böyledir.

Bu tekniğin daha basit yönlerinden biri — görünüşteki bütün yapaylığına (artificiality) karşın Doğa'nın yöntemine tıpatıp uygundur bu araç — bir tema ya da anıştırmanın (allusion) parçacıklarının yapıtın çeşitli bölümlerinde sunulmasıdır; bu parçacıkları bütünüyle anlamak için okuyucunun kafasında bunları benzeştirmesi (assimilate) gerekir. «Düzensizce oraya buraya serpilen birikmiş olguların arasma bir hipotez atıldığında, bunların bir çeşit düzene girdikleri değişmiyen bir gerçektir,» diyor Herbert Spencer. Bu gibi hipotezler «Ulysses»in birikmiş olgular kargaşalığı içine «atılmamış», ama ustaca gizlenen bir sanat ustalığıyla yerleştirilmiştir. Ayrıca, gene Doğa'nın yöntemini izliyerek, Joyce hızlı bir imgeler birleşmesi olan geçen zaman ve yerlerden yalnız şimdiki zaman ve yeri vermektedir

(1) Bak: Coleridge, «Essay on the Principles of Genial Criticism», «Güzellik duygusu, parçaların birbirleriyle, ya da hepsinin bir bütünle olan ilişkilerinin aynı anda sezilmesiyle meydana gelir: duyumsal ya da usal hiçbir çıkarın araya karışmadığı dolaysız ve saltık bir gönül rahatlığı uyandırılır.» Bu Pitagoras'ın «birçok'un hire indirilmesi» olarak güzel liği tanımlamasının kısaltılmışıdır. «Dictum pulchritudinem tria requiruntur», vb. yi yaparken Aquinas da bunu düşünüyordu herhalde. Stephen da estetik kuramını Aquinas'a göre kurdu.

yapıtında. «Şimdiye, buradaya yapış, bütün gelecek buradan atılıyor geçmişin içine.» (2). Parçacıkları bir araya getirmek ve imgeleri bir şerit halinde birleştirmek okuyucunun işidir.

Kimi zaman, dışsal bir itişin zoruyla zihin yüzeyine yükselen anlık düşünce yalnızca bir parçacığın, bir adın ya da cümleciğin yankısıdır. Joyce'un bütün ortaya koyduğu budur. Ama ergeç okuyucu isimde ya da yarım cümlede örtük (implicit) olarak duran anıştırmayı açıklamasını sağlıyacak koşul ya da düşünceyle karşılaşacaktır.

Günlük gezintilerine çıkmadan önce Mr Bloom şapkasını inceliyor. (3) «Şapkasının içindeki terlenmiş öykü ona dedi ki: Plasto'nun yüksek derecesi ha. Deri kayışın içine bir göz attı hızla. Beyaz kâğıt parçası. Oldukça emin.

«Basamakta arka cebine dokundu anahtar için. Orada değil. Pantolonda bıraktım. Almalı. Patatesim var.»

«Beyaz kâğıt parçası»nın açıklaması daha ilerideki bir bölümde ortaya çıkar. «Sağ eli şapkanın içine indi. Parmakları çabucak kayışın arkasındaki kartı bulup yelek cebine aktardı.» Az sonra Mr Bloom postaneye gider.

«Kartı pirinçten ızgaranın arasından uzattı.

«Benim için mektup var mı? diye sordu.»

Kağıdın üzerinde «Henry Flower» yazılı olduğunu öğreniriz. Mr Bloom'un Martha Clifford'la mektuplaşırken kullandığı addır bu. Daha sonraki bir bölümde (4) Mr Bloom, Richie Goulding'den ayrılmaktadır: «Haydi, hoşça kal. Yüksek derece. Kart içerde, evet.» Önceki bölümleri unutan bir okuyucu için anlamsızdır bu parçacıklar; yarım cümlecikler ancak «aralarına bir hipotez atıldığında» düzene girerler. Bunun gibi «Patatesim var» anıştırması, ancak okuyucu «Kirke» episoduna geldiği zaman anlaşılır. Burada bunun «zavallı anneden bir kalıntı», «Salgın ve Veba'ya karşı Patates Kurtarıcısı», yani bir tılsım olduğu anlaşılır.

Bunun gibi, yemekten sonra Mr Bloom düşünür (5): «Şu Harikayaratanım olaydı.» Bu üstü kapalı acınma, sayfalar sonra açıklanır (6). Harikayaratan'ın Yemek sonrası rahatsızlıklarından «hemen kurtulmayı sağlıyan» bir «büyülü çare» olduğunu öğreniriz.

Bu küçük, yalınlanmış uyuşmalardan başka ilk episodlarda önerilen (Stephen ve Bloom'un sabah saatlarıyla ilgili olanlar), ve «Ulysses» boyunca sık sık ortaya çıkan birçok temalar vardır. Bunların kimisi eski, gizli kuramlarla ilgilidir; kimisini Bloom da, Stephen da paylaşır (ikisi arasında sürekli ama bilinçsiz birçok düşünce ve izlenim alış verişleri vardır); temaların çoğu ikisinin zihninde iz bırakan kişisel yaşantı, söz ve olaylarla ilgilidir. Rasgele bir sözcük, görünüşte anlamsız bir nesnenin birden göze çarpması, bilinç-akımının ansız bir kıpırtısı çağrışımlı anıyı uyandırmıya

(2) «Ulysses», s. 184.
(3) s. 56.
(4) s. 282.
(5) s. 284.
(6) s. 706.

yeter. Stephen'la Bloom'un monologlarında sık sık görülen karanlık bölümler, böyle anıştırmaların sertliğinden ve kısalığından dolayı zor anlaşılır. Böylelikle, Mr Bloom'un Ormond lokantasında geç saatte öğle yemeği yiyişini betimliyen bölümde (bu bölüm musiki düzeni üzerine kurulmuştur ve baştan sona kadar musiki şekilleri, ritimleriyle yönetilir), önceki bölümleri unutan ya da atlıyan okuyucuya anlamsız görünecek bir sessiz monolog parçacığı vardır. Mr Bloom lokantada yemeğini yerken Mr Dedalus (Stephen'ın babası) otelin piyanosunu çalarak operatik bir balad söylemektedir: «O sevimli biçimi görünce».

«Tenorlar sürüyle kadın elde ediyor. Akışlarını artırıyor. Çiçek at önüne ne zaman buluşalım? Başım bayağı. Şıngır şıngır sevinç dolu. Silindir şapkalara şarkı söyliyemiyor. Başınız bayağı döner. Onun için parfüm sürmüş. Karın hangi parfümü? Öğrenmek istiyorum. Çın. Dur. Vur. Kapıyı açmadan son bakışı aynaya. Avlu. Orada? Nasılsın? İyiyim. Orada? Ne? Ya da? Pastillerin Phila'sı, öpücük şekerleri, el çantasında. Evet? Eller uzanıyor bolluklu yanlara.»

Bu monologun yarım cümleciklerinde Blazes Boylan'a, yani Mrs Bloom'un sevgilisine birçok anıştırmalar vardır. Boylan kadınla saat dörtte buluşacaktır. Mr Bloom her zamanki gibi düşmanı Boylan'ın adını söylemekten kaçınır. Dörtten biraz sonradır ve Boylan bar-sirenleriyle şakalaştıktan sonra («Unuttu mu, acaba?» diye sorar Mr Bloom kendi kendine) şıngırdıyan, iki tekerlekli bir arabaya binerek «rendez-vous» suna gitmiştir. Arabanın şıngırtısı Mr Bloom'un beyninde yankılanmakta devam eder ve «amoroso» şakıyan şarkıcının sesine karışır: **«Umut ve sevinç dolu.»** Mr Bloom tenorların iyi talihlerini düşünür; Boylan «impresario» olduğu gibi bir şarkıcıdır da, ama «silindir şapkalara şarkı» söyliyemez. Kadınları sürüsüyle elde ederler (musiki terimiyle söz-oyunu Joyce'un özelliklerinden biridir (7)). Bartell d'Arcy adında bir şarkıcı Mrs Bloom'un ilk hayranlarından biridir; «koronun basamaklarında öpmiye başladı beni» (8). «Başınız bayağı.» Mr Bloom sabah postasıyla kızı Milly'den mektup almıştır. «Genç bir öğrenci var buralarda... Boylan'ın (Blazes Boylan yazacaktım neredeyse) kumsal kızları üzerine o şarkısını söylüyor.» Mektubu okuduktan sonra Bloom «Boylan'ın şarkısı»nın nakaratını mırıldanır.

«Gamzeli yanak ve bukleler,
«Başınız bayağı döner.

«Kumsal kızları. Yırtılmış zarf. Eller pantolon ceplerine sokulmuş, arabacılığa gider bütün gün, şarkı söyliyerek. Aile dostu. Döner, diyor.

«Ah o kızları, kızları,
«O güzel kumsal kızları.» (9)

Kadınların tenorlara vurulmasını düşünmek Mr Bloom'a umacısını hatırlatır — Milly'nin anıştırması ve yatakta duran yırtılmış mektubun (Boy-

(7) «Score» sözcüğü «yirmilik deste» olduğu gibi bir musiki terimi olarak da kullanılır — Çeviren.
(8) «Ulysses», s. 730.
(9) s. 66-67.

lan'ın mektubu) anısı yoluyla. «Şıngır şıngır sevinç dolu». Mr Dedalusun söylediği şarkının sözleri şıngırtılı arabada giden şen Don Juan'ın görünüşüyle karışır. «Başınız bayağı döner. Onun için parfüm sürmüş.» Mr Bloom sabahleyin yazın'ın bu çeşidinden hoşlanan karısına «Günahın Tatları» adlı bir erotik kitap almıştır. Sayfalarına göz atarken şöyle bir şey okur: «Kocasından aldığı bütün dolârları mağazalarda elbiselere, pahalı farbalalara harcıyordu. Onun için! Raoul için!... Kadının ağzı onunkinin üzerine tatlı şehvetli bir öpücükle yapışırken onun elleri bolluklu kıvrımlara uzanıyordu...» Mr Bloom'un sessiz konuşmasındaki «onun için», tatlı-şehvetlilik dev yapıtını hatırlamasından ileri gelmektedir. «Parfüm sürmüş» (Mrs Bloom'un kokuları sevmesine bir değinme: kocasının burnu da iyi koku almaktadır) yeni bir düşünce dizisi doğurur — Marion'un sadakatsizliğinin yumuşak bir kopyasını da kendi yaratmaktadır, bunu ve Martha Clifford'dan aldığı mektubu düşünür. (Üstelik, Mr Dedalus'un söylediği şarkı «Martha» operasındandır. «Martha'ymış. Tesadüf. Tam yazacaktım»). Martha mektubunda, «Karın hangi parfümü kullanıyor, söyler misin? Bilmek istiyorum,» diye soruyor. Mr Bloom mektubun her sözcüğünü hatırlar. «Karın hangi parfümü? Bilmek istiyorum.» Araba Mr Bloom'un evi önünde çınlıyarak durur. «Çın. Dur. Vur.» Başka yerlerde olduğu gibi burada da bir martellato ritimi Boylan'ın güvenle kadının kapısını vurduğunu gösterir. Artık durduramadığı imgeleme gücüyle Bloom karısının Boylan'ı nasıl karşılıyacağını gözünün önüne getirir, avluda istekle karşılaşmalarını düşünmesi, pek uygun olarak, «Günahın Tatları» kitabının anısıyla biter.

«Ulysses»in her episodunda bir Sahne ve bir Saat vardır, her episod (ilk üçünün dışında) insan vücudunun belirli bir Organıyla ilgilidir(10), bir çeşit Sanatla yazılmıştır, uygun bir Simgesel ve belirli bir Tekniği vardır. Ayrıca her episod'un Odisea'daki bir episoda ya da kişiye uyan bir adı vardır. Kimi episodların uygun birer renkleri bile bulunur (M. Larbaud'nun belirttiği gibi Katolik törenlerine değinmek için).

İlk üç episodda organ olmadığı görülecektir. Bu şöyle açıklanabilir: bu episodlar yalnızca Stephen Dedalus'un eylemleri ve düşünceleriyle ilgilidir. «Ulysses» de görülen başlıca kişilerin üçlüsünde Stephen Dedalus (Mr Bloom, karısı ve Stephen) ruhî öğeyi temsil eder; aynı şekilde, bütünüyle Marion Bloom'un düşünmesine ayrılan son episodda (Marion Bloom'un simgesi Toprak'tır) hiçbir sanat kullanılmamıştır, çünkü o, sanatın antitezi olan Doğa'nın dışa vurulmasıdır. Teknik yapı şöyle kurulmuştur: Üç episodluk bir prelüd (Odisea'nın Telemakya'sını karşılamaktadır) — (1) Anlatı (genç), (2) Kateşizm (kişisel), (3) Monolog (erkek); bundan sonra merkez bölüm gelir; bu asıl Odisea'yı karşılamaktadır; dram şeklinde ya-

(10) Bütün bunlar birleşerek gövdenin bütününü meydana getirirler, bu da «Ulysses» yapısının bir simgesidir, çünkü «Ulysses» yaşıyan bir organizma, parçaların aralarında doğal karşılıklı bağımlanmalarıdır. Blake de «Jerusalem»inde böyle bir simgecilik kullanır. Mr. Foster Damon'un dediği gibi bu şiirde «Judah, Issachar ve Zebulun Luvah'ın başını, yüreğini, ve döşünü temsil ederler», ve Büyük Britanya da böyle bölünmüştür.

zılmıştır ve yapıtın doruğudur; temanın gelişmesi genelev sahnesinde sona erer; sonunda prelüdü dengeliyen üç episodluk bir bitim («Nostos» ya da «Dönüş») — (1) Anlatı (yaşlı), (2) Kateşizm (Kişiliksiz), (3) Monolog (dişi). Merkez episod (Yürüyen Kayalar) tema ve ele alış yolları bakımından ayrılan, tuhaf bir teknik araçla (device) kenetlenmiş on sekiz kısa parçaya bölünmüştür; böylece bütün yapının minyatürüdür.

Her episodun birbirinden bağımsız, ayrı bir iç ritimi vardır; bu bakımdan en dikkate değer olanlarından birinde, «Sirenler» episodunda, «fugue» ile belirli bir musiki örneksemesi vardır; deyişin (style), oğulcuk (embryo) gelişiminin dile değgin bir kopyası olduğu «Güneşin Öküzleri» episodunda gittikçe artan bir canlılık akışı kesik cümleciklerin, argo söyleyişlerin, küfür ve ünlemlerin sözcük-dansıyla son bulur; St. Patrick Dekanı'nın pek hoşuna gidecek bir kaba konuşma «locus classicus»udur bu.

Çeviren: Murat Belge

DAVID DAICHES

VIRGINIA WOOLF

Ünlü İngiliz romancısı Virginia Woolf, «Modern Roman» adlı yazısında, James Joyce'un, o sıralarda (1919) Little Review'da yayımlanmakta olan «Ulysses»inden övgüyle söz eder. «Ulysses»in tekniğinin birçok yanları yazarın ilgisini çekmiş olmalı. Joyce'un ve Dorothy Richardson'un («The Pilgrimage» adlı yapıtın beş bölümü o yıllarda yayımlanmıştı), yapıtlarında uyguladıkları — özneyle nesne arasındaki ayrımı kıran ve «zihinsel durumları» anlatmaktan çok anıştıran — «bilinç akımı» yöntemi, Woolf'u iyiden iyiye etkilemiş olsa gerek. Çünkü ayrımları kırmak ve zihinden geçenleri anıştırma yoluyla dile getirmek, «parlak hâleyi — bilinçliliğin başından sonuna değin çevremizi saran yarı saydam tabakayı» yaratmak için çok önemli iki yoldu. Virginia Woolf, Joyce'la öteki çağdaş romancıları daha o zaman (1919) karşılaştırmıştı:

> Joyce'u, maddeci adını verdiğimiz yazarlardan ayıran en önemli nokta «tinsel» oluşu; alev dalgalarıyla zihne mesaj yollayan «gizli» ateşin kıprışımlarını gözler önüne sermek istiyor Joyce. Bunu yapabilmek için de, göremediği, dokunamadığı şeyleri gözünde canlandırması için okura kuşaklar boyudur yardım eden olasılık, tutarlılık vb. gibi, gelip geçici saydığı her şeyi çekinmeksizin bir yana fırlatıp atıyor.

Mrs. Woolf'un, Joyce'un tekniğini kendi görüş açısından tartışması gerçekten çok ilgi çekici. Oysa iki yazarın amaçları arasında dağlar kadar fark vardı. Joyce, gerçeği bütün değer yargılarının dışına çıkarmak — düzgüsel (normative) öğeyi romandan çıkarıp atmak, gözlemcinin, giderek yaratıcının (sanki olabilirmiş gibi) benimsediği değerlerin bile dışında kalan, bağımsız bir dünya yaratmak istiyordu. Woolf'un amacı ise değerleri bir yana atmak değildi; değerleri arılaştırmak istiyordu. Mrs Woolf'un «To the Lighthouse» ve «Mrs Dalloway» adlı yapıtlarında gördüğümüz «yaşantı arınması»nın, Joyce'un yapıtlarındaki «boşluk dünyası»na giden yolun yarısı olduğu söylenebilir; çünkü salt arınma, yalnızca «varoluş»un dışına çıkabildiğimiz zaman gerçekleşebilir. Woolf'un, «To the Lighthouse adlı yapıtında ulaştığı incelik ve arınmışlık, «Ulysses»in, tüm etkilerin dışında kalan, bağımsız dünyasma doğru atılmış bir adım sayılabilir. Böyle bir karşılaştırma, hiç olmazsa, iki sanatçının yapıtları arasındaki ortak yanı ortaya çıkarmak bakımından yararlı: her iki yazar da romanlarında, çökmeye yüz tuttuğunu sezdikleri «değer çatısı»nı kullanmak zorunluğundan kurtulmak istiyorlardı. Yeterince arınmış bir felsefe, salt inançsızlığa çok yaklaşmış sayılır. Ama yine de, ikisi aynı şey demek değildir. Joyce'un

amacı, okura, üstünde düşünülmesi gereken bir dünya sunmaktır; hem de bu dünyanın, üstünde düşünülmeye değdiğine inanmaksızın yapmalıdır bunu. Oysa Mrs Woolf böyle bir sorunla karşı karşıya değil. Joyce teknik ustalığıyla bu sorunu kendisinden gizlemeyi biliyor; tıpkı «sanat için sanat» sözünün, açıkça dile getirildiği zaman sanatçıyı hayal kırılışına uğratacak olan bir inancı sanatın değersizliği içinde gizlediği gibi. Böylece, iki yazarın amacı, aslında birbirinden ayrı olmakla birlikte ana noktada birleşiyor — «değer» sorununa çıkar yol arıyorlar ikisi de. Joyce, geleneksel ölçüleri bir tarafa atıp, çözüm yolunu bir paradoksla bulmaya çalışıyor. Virginia Woolf ise yalnızca yarı yola kadar (belki de o yönde ilerlediğinin farkında bile olmadan) giderek çözüm yolunu incelik ve ustalıkta arıyor. Wells'e, Bennett'e, Galsworthy'ye «maddeci» demekle, bu yazarların eski geleneksel kalıplara bağlı kaldıklarını söylemek istiyor Woolf; oysa kendisi, geleneksel kalıpların çürümeye yüz tuttuğunu biliyor. Söz konusu çatışma maddecilerle ülkücüler arasında değil, yaşantıyı dile getirirken geleneksel kurallara uyanlar ve uymayanlar arasındadır. Mrs Woolf, Joyce'un «tinsel» olduğunu söylemekle, onun, özel yöntemiyle, geleneksel ölçüleri yeterli bulmadığını açığa vurduğunu belirtiyor. Woolf aynı tepkiyi, kendi yapıtlarında tinselleşme ve arınma yoluyla yapmıştır; ama bu da tek çıkar yolun «tinselleşme» olduğu anlamına gelmez.

Joyce'la Woolf'un sanatı arasındaki gerçek ilişki ne olursa olsun, «Monday or Tuesday» adlı yapıttan sonra, Mrs Woolf'un, öykünün kuruluşu ve sunuluşunda yeni bir yöntem denemesine giriştiği bir gerçektir. Yaşantıyı anlatmak için, hem düzgüsel olan, hem de geleneksel kalıpların dışına çıkan bir yöntem arıyordu Woolf. Geleneksel kuralların dışına çıkmak ve aynı zamanda değer ölçütünü korumaya çalışmak çok güç bir iştir; bu da, Woolf'un bir romancı olarak, böyle bir dengeye, sanat yaşamı boyunca neden yalnızca birkaç kez ulaşabildiğini açıklıyor sanırım.

Woolf'un yapmak istediği gerçekten güç bir işti; ama hiç olmazsa, değerleri göz önünde bulundurmadan, doğrudan doğruya yaşantıya inanan yazarların — tıpkı Joyce gibi — karşılaştıkları daha büyük sorunlara çözüm yolu aramak zorunda değildi.

1922'de yayımlanan «Jacob's Room» da, Woolf'un hem tema bakımından, hem de teknik bakımdan yeni bir denemeye giriştiği görülür. Bu yapıtında en sevdiği temayı işliyor Woolf: kişiliğin zamanla, ölümle olan ilintisini. Öykünün kahramanı Jacob, tasvir yoluyla değil de, kişiliğiyle ilgili izlenimlerle tanıtılıyor. Yazar, Jacob'un gördüklerini, çevresinde görülmesi gereken şeyleri gösteriyor bize; başkalarının onu nasıl bir insan olarak gördüklerini; Jacob'un düşündüklerini, duyduklarını, yaptıklarını (bu sonuncusuna pek az yer verilir romanda); onun dünyasında yaşayan insanların duyduklarını, düşündüklerini; son olarak da, kaynağını Jacob'un kişiliğinden alan ve onun ölümünden sonra bile çevresindekilerin zihninde kalan izlenimleri. Bütün kitap Jacob'un kişiliği üstüne kurulmuş. Yazar çıkış yönünü bulabilmek için, bile bile dolaylı yollara sapıyor; tekniğinin en göze çarpan özelliği de bu. Jacob'un odası romanda bir bütünleyici et-

ken (faktör) olarak kullanılmış; ama kitaba adını verecek kadar önemli değil aslında. İlk bakışta kavranması oldukça güç bir yapıt «Jacob's Room». Bunun başlıca nedeni de romanın — yazarın amacına uygun olarak — tasvirden çok düşünce üstüne kurulmuş olması. Öykünün (tabiî buna öykü denebilirse) ortaya attığı sorun, psikolojik olmaktan çok metafizik bir nitelik taşıyor; karşılığı ise kesin olarak belirtilmemiş; yalnızca anıştırılmış o kadar. Kişilik nedir? Çevreyi nasıl etkiler? Zaman içindeki olaylarla ilintisi nedir? İnsanın düşünsel ve duygusal dünyasında gerçeğin yeri nedir? Woolf bu sorulara karşılık bulabilmek için insan yaşantısından titizlikle seçtiği ayrıntıları soyutluyor, arılaştırıyor.

Mrs Woolf'un, geleneksel roman kalıplarının dışına çıkmak için kendisine tanıdığı uslûp özgürlüğü («Night and Day» de eksikliği iyice duyulan bu özgürlüğe «Monday or Tuesday» adlı yapıtında kavuşmuştur). «Jacob's Room»da biraz fazla ileri götürülmüş. Bir sonraki romanında (Mrs Dalloway) ise eski dengesini bulmak için olumlu bir çaba harcar Woolf. Kitabın yayımlandığı yıllarda (1925) «bilinç akımı» tekniği yeni bir deneme olmaktan çıkmıştı artık; yazarların çabası, «bilinç akımı» yöntemini uygulayabilecek özgürlüğe kavuşmak değil, tekniği kusursuz bir şekilde kullanabilmek için gerekli ustalığa erişebilmekti. İnsanın, yaratmak istediği karakterlerin izlenimleri arasındaki ilişkiyi kafasında canlandırmasıyla, bütün bu izlenimleri nesnel ve açık bir şekilde kâğıda aktarması (başka bir deyişle yapıtı meydana getirmesi) arasında dağlar kadar fark vardır. Virginia Woolf, «Mrs Dalloway»de bu ikinci sorunun üstesinden gelmeyi başarmış: romanın kapsadığı alanı, zaman ve yer içinde sınırlıyor; romandaki kişilerin sayısı çok az; aralarındaki ilişkiler kesin olarak belirtiliyor; anlatılan izlenimlerin ve düşünce süreçlerinin kime ait olduğu — daha az etkileyici olmak pahasına — açıkça gösterilmiş; romanın kapsadığı «zaman», olağanüstü bir titizlikle plânlanmış. Woolf bu yapıtında, yapı bakımından, öteki romanlarında görülmeyen bir yetkinliğe ulaşıyor. Bu yüzden, «Mrs Dalloway», ayrıntılı bir teknik çözümleme için seçilebilecek en iyi örnek.

Joyce, «Ulysses» adlı yapıtında, Leopold Bloom'un bir günlük yaşamını ele alır; yeterince etkileyici olabilmek için de olayları özenle, titizlikle seçer, düzenler. Virgina Woolf da tıpkı onun gibi, Mrs Dalloway'in sabahtan akşama kadar olan bir günlük yaşamını yansıtıyor; öyküsünü, bu kısa süre içinde geçen olaylar (hem fiziksel dünyada olup bitenler, hem de psikolojik olaylar) üstüne kurmuş. «Ulysses»den daha kısa, daha az iddialı bir yapıt olan «Mrs Dalloway»in tekniği «Ulysses»e oranla daha basit; çözümlenmesi daha kolay. Roman iki boyut üstüne kurulmuş: uzay ve zaman. Ya zaman içinde hareketsiz kalıp, uzay içindeki çeşitli insanların o anda duyduklarını, düşündüklerini, yaptıklarını izliyoruz, ya da uzay içinde durup, bir karakterin bilinçliliğinin akışına kendimizi kaptırarak, zaman içinde bir aşağı bir yukarı hareket ediyoruz. Boyutlardan birini (uzay) «kişilik» olarak kabul edersek romanı kolayca şu bölümlere ayırabiliriz: kişiliğin hareketsiz kaldığı ve zamanın aktığı bölümler; zamanın durduğu, kişiliğin harekete geçtiği bölümler. Roman boyunca, bu iki boyut durmadan yer değiş-

tiriyor. Kitabın bir yerinde, Londra sokaklarından birinde durup, o anda aynı yerde olan çeşitli insanların bilincine bir göz atıyoruz; başka bir yerinde ise, karakterlerden birinin bilincine girip, o karakterin belleğinin sınırladığı zaman içinde bir aşağı bir yukarı hareket ediyoruz.

«Mrs Dalloway»de, önce belirli bir karakterin bilincindekiler yansıtılıyor; sonra o kişinin çevresine bir göz atıyoruz; o çevrede yaşayan ya da o çevreyle ilişkisi olan kişilerin zihinlerinden geçenleri inceliyoruz; bu kişilerden birini ele alıyoruz; bir süre onun düşüncelerini inceliyoruz; sonra yine çevreye bakıyoruz vb. Belirli bir karakterin zihninden geçenleri incelemek için her duruşumuzda, o kişinin bilinçliliğinin akışına uyarak geçmişe dönüyoruz; böylece öykudeki zaman sırası bir yana bırakılmış oluyor. «Ulysses»de olduğu gibi — «Mrs Dalloway» de daha küçük çapta olmakla birlikte —, öykü yalnızca bir günü içine aldığı halde, romanda o günün olaylarından çok geçmişteki olaylara yer veriliyor.

Romanın kapsadığı zihinsel etkinlik (faaliyet) alanının Joyce'unkinden daha sınırlı olmasına rağmen, okura yol göstermek için elinden geleni yapıyor Woolf. «Zaman» içinde durup çeşitli kişilerin zihinlerinden geçenleri incelerken, okurun zaman kavramını yitirmesine engel olmak için o anda saatin kaç olduğunu titizlikle belirtiyor; böylece «zaman»ın, başka başka insanların zihinlerinden geçen düşünceleri bir arada tutan birleştirici etken olduğunu hatırlatıyor bize. Roman boyunca Londra'daki meydan saatleri bu yüzden durmadan çalıyor. Romanda bir kişiden ötekine atlanırken mutlaka zaman bildiriliyor. Belirli bir karakterin bilincine girip, zaman içinde bir aşağı bir yukarı hareket ederken yolumuzu şaşırmamamız için de söz konusu karakterin adı sık sık tekrarlanıyor. Saatlerin vuruşu öyle rasgele değil; belirli bir düzeni izliyor:

> «Saat, Septimus,» diye tekrarladı Rezia. «Saat kaç?»
>
> Konuşuyordu, irkiliyordu; adamın dikkatini çekmiş olmalıydı. Onlara bakıyordu adam.
>
> «Saati söyliyeceğim,» dedi Septimus ağır ağır, uykulu bir tavırla, garip bir gülüşle. Oturduğu yerde, gri giysili, ölü adama bakarken saat on ikiye çeyrek kalayı çaldı.
>
> Gençlik böyledir işte, diye düşündü Peter Walsh, yanlarından geçerken.

Böylece, Septimus Smith'den Peter Walsh'a geçiyoruz; saatin çalışı bu geçişi belirliyor.

Çeşitli kişilerin bilincine girip çıkarken yolumuzu yitirmememiz için bu geçişlerin neden gerekli olduğunu anlamalıyız: romandaki çeşitli kişilerin zihinlerinden geçenler zaman içinde birbirleriyle çarpışmaktadır; bu çarpışma saatin çalışıyla belirtiliyor. Roman boyunca, her on beş dakikada bir saat çalıyor. Bir önceki ya da bir sonraki sayfaya bakarak, günün hangi saatinde olduğumuzu kolayca anlıyabiliyoruz. Özellikle bir kişiden ötekine geçilirken — başka bir deyişle, A'dan B'ye, B'den C'ye, C'den D'ye geçilirken — mutlaka zaman bildiriliyor.

Bir karakterin bilincindekileri izlemek için zaman içinde bir aşağı bir yukarı hareket ettiğimiz zaman ise, bu durumda birleştirici etken olan «Kişi»nin kimliği sık sık tekrarlanıyor. Aşağıdaki paragrafta bunun tipik bir örneğini görüyoruz

> Mrs Dalloway çiçekleri kendisinin alacağını söyledi.
>
> Lucy yapılacak bütün işleri ayarlamıştı bile. Kapılar menteşelerinden çıkarılacaktı; Rumpelmayer'in adamları birazdan geleceklerdi. Ve sonra, diye düşündü Mrs Dalloway, ne nefis sabah — çocuklar deniz kıyısında rahatça oynayabilsinler diye böylesine güzel!
>
> Ne tatlı! Ne nefis! Bourton'da, menteşeleri hafifçe gıcırdatarak — şimdi de duyuyordu bu sesi — pencereyi açıp, serin havayı içine çektiği zamanlar da aynı şeyi duymuştu hep. Sabahın ilk saatlerinde, hava ne kadar temiz, ne kadar dingin — şimdikinden daha durgun — olurdu! Tıpkı bir dalganın kıyıya çarpışı gibi; bir dalganın öpüşü gibi; soğuk, sert, ve onun yaşında (on sekiz yaşındaydı o zamanlar) bir kız için oldukça kasvetli bir hava! Açık pencerenin önünde öylece dururken, o gün korkunç bir şeyler olacağı doğardı içine.

Bir karakterin zihninden geçen düşüncelerle, yazarın anlattığı — yine aynı karaktere ait olan — düşünceler arasındaki uyuşma, Mrs Woolf'un, birleştirici etkeni her zaman ön plânda tutma çabasından ileri geliyor; bu arada ortaya birtakım ilginç sonuçlar çıkıyor. Düşünce süreci boyunca kullanılan «ben», geleneksel romanda «görünmeyen anlatıcı»nın kullandığı «o» ile, gerçek bir bilinç akımı yazarının kullandığı «ben» arasında kalan bir çeşit belgisiz zamir oluyor. Kimi zaman ise, herhangi bir zamir yerine «insan» sözcüğüne başvuruyor Woolf: «Westminister'de bu kadar zaman yaşadıktan sonra — sahi kaç yıl oldu? Yirmi yılı geçti galiba —, insan geceleri uyanınca — Clarissa bunu çok iyi biliyordu —, ya da kalabalık içinde bile her şeyin birden susuverdiğini hissediyor, dayanılmaz bir sıkıntı duyuyor içinde...»

Cümlenin ilk bölümündeki gizli «ben», ikinci bölümde «insan» oluyor; daha sonra da birleştirici etkeni, yani Clarissa Dalloway'in kimliğini iyice belirtmek için üçüncü şahıs — «Clarissa» — kullanılmış. Ayrıca romanda «şimdiki zaman» şeklinin sık sık kullanıldığına da işaret etmemiz yerinde olur «Kapının kanadını iterek, diye bağırdı kendi kendine:», «Karşıya geçmek için arabaların yavaşlamasını beklerken, diye düşündü;», «Bond caddesine doğru yürürken, diye sordu kendi kendine.»; yazar böylece, hem düşüncelerini yansıttığı kişinin kimliğini belirtiyor, hem de düşüncelerin akışını kesmeden o kişiye çeşitli işler yaptırıyor. Yazarın (düşünen kişinin değil), yeni bir paragrafa «çünkü» bağıyla başlaması ise, düşünce silsilesinin çeşitli bölümleri arasında belli belirsiz, göya-mantıkî bir bağ olduğunu göstermek isteğinden ileri geliyor.

«Mrs Dalloway»deki olay örgüsü, romanın başından sonuna değin süre

gelen düşünce etkinliğinin (faaliyet) anlamını ilginç bir biçimde ortaya koyuyor. Romanın kahramanı, benliğin ne olduğunu, benlikle başka insanlar arasındaki bağlantıyı, dış çevreyle olan ilişkinin önemini, ve aynı zamanda, çevreyle bütün bağları koparmak ya da başkalarının benliğine baskı yapmak gibi aşırılıklardan benliği korumak zorunluğunu kendi kendine tartışırken, Londra'da yaşıyan (Mrs Dalloway'in tanıdığı ya da tanımadığı) başka insanlar da aynı anda, davranışları, düşünceleri, birbirleriyle olan ilişkileriyle bu sorunların çeşitli yanlarını dile getiriyorlar. Mrs Dalloway sabahleyin çarşıya çıktığı zaman Hugh Whitbread'e rastlıyor; yakışıklı, iyi yetişmiş, «mahkemede küçük bir görevi» olan, kelimenin tam anlamıyla toplumsal bir kişidir Whitbread; toplum içindeki görevini yerine getirebilmek için gerçek kişiliğini hemen hemen yitirmiştir; ama yine de, diye düşünüyor Mrs Dalloway, «Peter kadar budala sayılmaz; onun kadar odun kafalı değil; gerçek bir insan değilmiş etkisini uyandırıyor bende.» Mrs Dalloway'in aklına tam o anda Peter'ın gelmesi çok ilgi çekici; çünkü Peter (Mrs Dalloway'in bir zamanlar sevdiği, ama sevildiğini bildiği halde, kişiliğini baskı altına sokmamak için evlenmeye yanaşmadığı adam) karakter bakımından Hugh Whitbread'in tam karşıtıdır; çevresine hiçbir zaman uyamamış bir kişidir Peter; bağımsız, çevreye kafa tutan, bu yüzden de kolaylıkla incinebilen bir kişiliği yansıtır. Peter romanın sonuna doğru Mrs Dalloway'in evine gider (Hindistan'dan yeni dönmüştür). Mrs Dalloway onu, gece evinde yapılacak eğlentiye çağırır. Bu eğlentide Peter, Mrs Dalloway'in geçmişinin bir bölümünü ve ayrıca, izlenimleri kaydeden bir çeşit duyarlığı simgelendirir. Benliğin ve toplumsal uyuşmanın çeşitli derecelerini böylesine bir titizlikle inceliyen başka bir büyük romancı daha tanıyoruz. Jane Austen'in «Pride and Prejudice» adlı yapıtında benliğin ve toplumsal uyuşmanın çeşitli dereceleri yansıtılır; Austen'i Woolf'dan ayıran yan, bu yazarın, soruna ahlakî bir açıdan bakmasıdır. Austen'in yapıtında ahlâk ve mutluluğun yanyana süregeldiği ülküsel bir uyuşma vardır. Kişisel izlenimlere ve isteklere önceleri gerektiğinden çok önem veren Elizabeth Bennet, toplumsal çevrenin koşullarına uyabilmek için, bireyci tutumundan vazgeçmek zorunda kalır. Toplumdaki yüksek mevkiine çok fazla güvenen Darcy ise, toplumsal gururunu bir yana bırakmayı, başka bireylerin düşünce ve görüşlerine saygı duymayı öğrenir. Romanın iki baş kişisinin karakterlerindeki bu iki ayrı özellik, Lydia'nın bencil bireyciliğinde ve Lady Catherine de Brough'un kendini beğenmişliğinde, ahlâk sınırlarının dışına çıkan bir aşırılıkla yansıtılır. Benlikle toplum arasında ülküsel bir uyuşmanın gerçekleşebileceği inancı (Austen'in okurları da katılır bu inanca) üstüne kurulan bu ahlakî düzen, soruna psikolojik açıdan bakan Virginia Woolf için büyük bir anlamı taşımıyor.

Bununla birlikte, «Mrs Dalloway»de yer yer ahlâkî bir tutum görülür. Savaş sırasında geçirdiği yaşantılarının etkisiyle çevresindeki insanların varlığını kabul edemiyecek bir duruma gelen Septimus Smith, benliğiyle çevre arasına anlamsız bir duvar çektiği için çıldırır; bu çılgınlık sonunda, toplumla yeniden kaynaşabilmesi için çevresindeki kişilerin davranışlarını

(kahvaltıda yulaf lâpası yemek, ya da golf oynamak gibi) taklit etmesin öğütliyen anlayışlı doktorların yardımıyla intihara kadar sürükler onu Çevreyle birey arasındaki bu çeşit bir uyuşma çabasının mekanik ve tamamiyle yapay olduğu, toplum içinde bambaşka bir kişiliğe bürünen kocasının yanında soluk bir gölge gibi kalan Lady Bradshaw'un kişiliğinde kesinlikle belirtiliyor. Woolf, Bradshaw'ları o gece Mrs Dalloway'in evinde yapılan eğlentiye götürür; Sir William Bradshaw ev sahibesine, o gün öğleden sonra intihar eden gençten söz ettiği zaman, Mrs Dalloway bu tanımadığı gence acımayla karışık, garip bir yakınlık duyar; Sir William'dan soğuyuverir birden. Doktoru, «kadınlara karşı çok terbiyeli olan ama aynı zamanda insanın ruhuna baskı yapabilecek kadar zorba yaradılışlı», kötü bir adam olarak görür; kendisini bir an için talihsiz gencin yerine koyar; onun ölümünü, bütün bir gün boyunca zihnini dolduran düşüncelerle birleştirir. Böylece, önceleri birbiriyle ilgisizmiş gibi görünen fiziksel ve psikolojik olaylar bir anlam kazanır. Ayrıca, olay örgüsüyle pek yakından ilgili olmamakla birlikte özel bir önem taşıyan birtakım karakterler ve davranışlar gösterir bize Woolf; zamanın ilerleyişi, bilinçliliğin akışı ve başka benliklerin karmakarışık dünyası içinde bir kılıç gibi dimdik duran «benliği» yansıtır hepsi de. Mrs Dalloway o gece pencereden, karşıdaki evde yatmaya hazırlanan yaşlı bir kadını seyreder. Bir iki dakikadan çok sürmeyen bu yaşantı, başka insanlarla aramızdaki ilintinin bir simgesi olur (bütün insanlarla aramızda görünmez bir cam duvar vardır). Yaşlı hanım ışığı söndürür, yatağa girer; aradaki bağ bir anda kopuvermiştir. Mrs Dalloway konuklarının yanına döner. Onu gören Peter Walsh «olağanüstü bir heyecana» kapılır. Mrs Dalloway'in kişiliğinin gerçekliği, o anda orada gerçekten bulunuşu, Peter Walsh, benliğini ansızın altüst eder.

İşte Clarissa, dedi yavaşça.
Çünkü Clarissa karşısında duruyordu.

Roman böylece, baş kişinin kimliğinin bir kez daha belirtilmesiyle sona erer. Ama bu bir çözüm yolu ya da varılan bir sonuç değildir; başlıca öğeleri kişilik, bilinçlilik, zaman ve ilişki, ana tema'sı ise yalnızlıkla aşk arasındaki bağlantı olan düşünsel tartışmanın bir bölümüdür sadece.

Çeviren Ayşegül Günkut

LAWRENCE E. BOWLING

SES VE ÖFKE'NİN TEKNİĞİ

Faulkner'ı eleştirenler birçok bakımlardan birbirlerinden ayrılırlar, fakat bir tek noktada birleşirler: Faulkner'ın kullandığı anlatım tekniği aşırı derecede çapraşık ve şaşırtıcıdır. Bu noktada birleşenler de ikiye ayrılır. Bir çapraşıklığı doğru bulanlar, bir de bunu gereksiz bir engel sayanlar. İkinci görüşü savunan Granville Hicks der ki: «İnsan Mr. Faulkner'ın önce alışılmış kronolojik düzene göre yarattığını, sonradan bu sırayı bozarak olaylara yeni bir biçim verdiğini sanır.»

Faulkner'ın düzyazıları arasında en karışık olanı «Ses ve Öfke»dir (The Sound and the Fury). Bu kitap aynı zamanda Faulkner'ın en güzel yapıtlarından biridir de. Yalnız halkın çok tuttuğu bir roman değildir. Alışılmamış tekniği okuyucuların çoğunu şaşırtır; birçokları saplantıları yüzünden, kitabı iyice okumadan ve bitirmeden bir yana atarlar. Eğer kullandığı teknik yüzünden Faulkner hakkında bir «kovuşturma» açılması gerekseydi elbette ki bu kitap yüzünden açılırdı.

Romanın ilk iki sayfasında ortalama okuyucuyu şaşırtacak ya da korkutacak bir şey yoktur. Yazının en alışılmamış niteliği düz ve basit oluşudur. Bu bölüm basit sözcükler ve çok tekrarlarla doludur; ana yapı basit cümlelerden kurulmuştur; soru ve ünlem işaretleri kaldırılmış yalnızca nokta ile yetinilmiştir (1). Hikâyeyi anlatan kişi salt fikirler söylemez, ya da açıklamalarda bulunmaz, yalnızca fizik duyuları ile aldıklarını yazar. Bütün bunlar hikâyeyi anlatanın ayırımcı bir kafası olmadığını gösterir. Gerçek olan bir sözü, bir ünlemi, bir soruyu ve bir buyruğu anlatamaz. Dışta geçen bir olayı başka bir olaydan ayıramaz. Okuyucu kitabı okudukça yavaş yavaş Benjy'nin bir aptal olduğunu ve Benjy için de, yaşamın pek az anlam taşıyan ses ve öfkelerle dolu bir öykü olduğunu anlar.

Okuyucu romanda birinci kişi anlatımının ve geçmiş zaman kipinin kullanıldığını görünce Faulkner'ın da Hemingway'in «Silâhlara Veda» romanında kullandığı tekniğe benzer bir teknik kullanacağını, geçmiş bir yaşantıyı nesnel olarak birinci kişiye anlattıracağını sanır. Kitabın ilk iki sayfasında yanıldığını gösteren hiçbir şeye raslamaz ve her şey bu sanısını destekler. Ama üçüncü sayfada birdenbire italikle yazılmış bir parça ile karşılaşır. Bu parça kitaptaki başlıca zorluklardan ilkidir ve ayrıntılı olarak incelenmesi gerekir, çünkü okuyucu burada olup bitenleri anlayamazsa, «Ses ve Öfke»nin ilk basamağını aşacağını ummamalıdır:

(1) Türkçe çeviride, diyalogların birinci parçasından sonra, söyliyenin adı yerine küçük harfle «dedi» sözcüğü geldiği için, nokta yerine virgül kullanılmıştır. — Çevirmen.

Yürüdük parmaklık boyunca, bahçeye geldik, gölgelerimizin durduğu yere. Benim gölgem Luster'ın parmaklıktaki gölgesinden uzun. Kırık yerine geldik parmaklıkların ve arasından geçtik.

«Dur bir dakka,» dedi Luster. «Takıldın yine çiviye. Geçemezsin bir türlü şu çiviye takılmadan.»

Caddy beni kurtardı ve sürünerek geçtik aradan. Maury Dayı kimse sizi görmesin demişti, biz de sürüne sürüne geçeriz aradan daha iyi, dedi Caddy. Eğil, Benjy. Bak işte böyle, görüyor musun. Eğildik ve geçtik bahçeden, çiçekler daladılar bizi ve hışırdadılar biz yürüdükçe. Toprak katıydı. Parmaklığa tırmandık, domuzlar homurdanıyor ve kokluyorlardı. Bugün canları pek sıkkın, içlerinden biri kesildi de, dedi Caddy. Toprak katıydı, basılmış ve düğüm düğüm.

Ellerini cebinden çıkarma, dedi Caddy. Donar sonra. Tam Noel zamanı ellerin donsun ister misin?

«Dışarısı çok soğuk,» dedi Versh. «Çıkıp da ne yapacaksın.»

«Yine ne var,» dedi Annem.

«Dışarı çıkmak istiyor,» dedi Versh.

«Bırakın çıksın,» dedi Maury Dayı.

Eğer okuyucu bu parçanın anahtarını bulabilirse ilk bölümde kullanılan tekniği de anlamıya başlamış demektir. Bütün iş, Benjy ile Luster arasında 7 Nisan 1928 günü geçmekte olan hikâyenin birdenbire nasıl olup da başka bir yıl içinde Benjy ile Caddy arasında Noel zamanı geçen başka bir olaya atladığını ve sonra yine nasıl olup da birdenbire Benjy, Versh ve Anaya döndüğünü bulabilmektir. Bu sorunu çözmiye çalışan okuyucu kitabı okudukça anlar ki kitabın ilk iki sayfası (italikle yazılmış olan yere kadar) «geçmiş» yaşantının birinci kişi ağzından bilinen şekilde bir anlatılışı değil, geçmiş kipi kullanıldığı halde, «şimdiki zaman»da yapılan bir eylemin bilinç akımı biçiminde sunuluşudur.

Yukardaki parçanın ilk paragrafında otuz üç yaşındaki aptal Benjy ile on dört yaşındaki zenci lalası, Luster, golf alanından dönmektedirler. Parmaklıkların kırık bir yerine gelirler ve arasından geçerler. Benjy bir çiviye takılır. Bu takılış yaşantısı çocukluğunda kız kardeşi ile bir parmaklığı geçerken başından geçen benzeri bir yaşantıyı, yirmi üç yıl kadar önce bir çiviye takılışını aklına getirir. Bu çağrışım aklını şimdiki zamanın yaşantısından koparır ve eski bir yaşantıya götürür.

İtalik parça bitince Benjy'nin aklı yeniden şimdiki zamana dönmez (bazı çağrışımlar yüzünden) anası ile Versh ve Maury Dayı arasında geçen başka bir geçmiş olayına atlar. Geçmiş bir yaşantıda Caddy okuldan gelip onu hava almıya çıkarıncaya kadar aklı bu ikinci geçmiş yaşantısına devam eder. Caddy onunla konuşurken Benjy ağlamıya başlar (şimdiki yaşantıda). Bunun üzerine Luster Benjy'yi azarlar ve Benjy'nin de geçmiş anıları kesilir.

Benjy'nin hep geriye giden kafasının bugüne dönmesiyle geçmişin baş-

ka bir parçasına yeniden gitmesi bir olur. Bir arabanın görünüşü onun için yeni bir çağırışım itilimidir (çivide olduğu gibi). Böyle bir olay Benjy'nin akıl göstergesini on on iki yıl önce annesi ile beraber mezarlığa gidişine kadar düşürür. Benjy'nin aklı kitabın bütün birinci bölümü boyunca böylece sürüp gider, bugünün yaşantısı ile otuz yıllık geçmiş yaşantılar arasında kaprisli olarak, ileri geri, gidip gelir. Önce doğrudan doğruya birinci kişi tarafından anlatılacağı sanılan hikâye Benjy'nin yaşamındaki bir günün parçasında kafasından geçenleri gösteren eşsiz bir bilinç akımı biçimini alır.

Bu buluş, sağlam bir yöneliş olmakla beraber, anlatım düzeninin niteliğinden çıkan birçok sorunlar da ortaya çıkarır, çünkü bilinç akımı tekniği anlatımcı (narrative) romanın geleneksel üç ana öğesi olan açıklama (exposition), olay örgüsü (plot) ve kronolojik düzeni yıkmaktadır. Ortalama okuyucu bir romana ufak bir açıklama ile başlamıya alışkındır. Sonra ana olay örgüsüne girer; hareket kronolojik bir düzene göre çatışmanın çözümlenmesine kadar sürüp gider. Okuyucunun alıştığı hikâyeler bir başlangıcı, ortası ve sonu olan hikâyelerdir. Çünkü İliada ve «Başlangıçta» sözü ile başlıyan İncilden tutun da bugüne kadar gelen bütün hikâyeler bu biçimde anlatılmıştır.

Ama Faulkner «Ses ve Öfke»de bu metodu kullanmaz. Sondan başlar, geriye doğru gider. Benjy'nin geçmişindeki parçalar, oldukları kronolojik düzene göre değil bu olayları rasgele akla getiren çağırışım düzenine göre sunulur. Bu bölümün son sayfaları Benjy'nin aklına gelen en eski yaşantıları, üç yaşındayken kardeşleri Quentin, Jason ve kız kardeşi Caddy ile yatmıya gidişlerini anlatır. Böylece Benjy bölümü başladığından otuz yıl öncesi ile biter.

Ayrı ayrı parçalar, Conrad'ın hikâyelerinde olduğu gibi, oldukça uzun parçalar halinde yazılmış olsaydı ve bu parçalar ana olay örgüsünün çevresinde dönseydi kronolojik düzenin bu biçimdeki bozuluşu okuyucu için çok büyük bir engel olmazdı. Ama «Ses ve Öfke»nin ilk bölümünde hatırlanan parçalardan çoğu bir iki satırdır ve birbirleri ile ya da ana olay örgüsü ile hiç ilintileri yoktur. Ayrıca yazar hiçbir açıklama yapmamış ve okuyucuya hiç yardım etmemiştir. Benjy'nin aklının bir parçadan ötekine atlayışı yalnızca italiklerden anlaşılmaktadır. Yazar sanki şunu söylemek ister: «İşte size bir aptal. Siz ve o karşı karşıyasınız.» Yalnız Faulkner hiçbir zaman Benjy'nin bir aptal olduğunu söyliyecek kadar ileri gitmez.

Aptal Benjy'nin karşısında yalnız olduğumuzu duyar, ondan gerekli bilgiyi edinmiye çalışırız. Yalnız burada da iki zorlukla karşılaşırız: Birinci olarak, Benjy bizim kendi düşüncelerini okuduğumuzu bilmediği için olayları bize açıklamayı düşünmez, ikinci olarak, zaten istese de olayları bize açıklıyamaz. Çünkü Benjy'de en ufak bir soyutlama yeteneği yoktur. Bu bakımdan yapabileceği tek şey birkaç basit dolaysız sözü (quotation) dolaylı söze çevirmektir. Beyninin bu kadar işlemesi bile Benjy'nin yapılışına uygun değildir. Bütün kitap boyunca Benjy bir sözcük bile söylemez; insanların, ses tonlarından anladıklarının dışında, konuştukları şeyleri anlayıp

anlamadığını da pek belli etmez. Benjy'den aklına çarpan olayları açıklamasını beklemek, bir plâktan müzik parçasının o plâğa nasıl alındığını açıklamasını istemek gibi bir şeydir. Aklının yapabileceği tek iş fizik duyuları ile aldığını olduğu gibi vermektir. Kitabın Benjy bölümü dünya edebiyatının empresyonist yazı alanında bütün gücü ile en uzun sürdürülmüş bir çabadır. Bu bölümden alınacak her hangi bir parça bu noktayı belirtmiye yeter. Benjy'nin elinin yanışı bu bakımdan çok güzel bir örnektir:

> Elimi uzattım az önce ateşin olduğu yere.
> «Tut şunu,» dedi Dilsey. «Çek geri.»
> Elim geri çekildi ve soktum ağzıma. Dilsey yakaladı beni. Sesimin arasından saati işitiyorum hâlâ. Dilsey arkasını döndü ve Luster'ın kafasına vurdu. Sesim gittikçe daha çok yükseliyordu.
> «Getir şu sodadan biraz,» dedi Dilsey. Elimi ağzımdan çekti. Sesim daha çok çıkmıya başladı, elim yeniden ağzıma gitmek istedi ama Dilsey tuttu. Sesim daha çok çıkmıya başladı. Elimin üstüne soda serpti Dilsey.

Bu yazı sanki bir gözlemcinin yazısı gibi nesnel ve izlenimcidir. Dahası bir gözlemcinin yazısından da daha izlenimci olarak yazılmıştır, çünkü bir gözlemci hiç olmazsa Benjy'nin elini yaktığını söyliyebilirdi. Ama Benjy «yandı» sözcüğünü bir kere bile kullanmıyor. Bize yalnız, orada bulunmuş olsaydık işiteceklerimizi ve göreceklerimizi anlatmakla yetiniyor. Bizim, elini yaktığı ya da yanma sonunda acı duyduğu konusunda çıkaracağımız sonuç sadece bir soyutlama olur, fizik duyularımızla alınan bir duyu olmaz. Joseph Conrad ile Ford Madox Ford da aynı düşüncededirler. Ford yarım yüz yıl önce şu sözleri söylemişti: «Yaşam hikâye anlatmaz, ancak beyinlerimizin üzerine izlenimler yapar. Bu bakımdan üzerinizde bir yaşam etkisi yaratmak istiyorsak hikâye anlatmamalıyız, ancak izlenimleri vermeliyiz.» (2)

Kitabın birinci bölümü üzerine söylediklerimiz «2 Haziran 1910»da geçen ikinci bölüm için de uygulanır. Bu bölüm baştan başa bilinç akımı biçiminde sunulmuştur. Benjy'nin büyük ağabeysi Quentin'in Harvard Üniversitesi'nde okuduğu sırada kendisini nehre atarak öldürdüğü gün kafasından geçenlerdir. Benjy'nin bölümü gibi, bu bölüm de iki parçaya bölünebilir: 2 Haziran 1910 günü geçen olaylarla, geçmiş yaşantılardan hatırlananlar. Yine Benjy'nin bölümünde olduğu gibi bu bölümde de şimdiki olaylar için geçmiş zaman kipi kullanılır ve bu durum insanda ilk bakışta birinci kişi ağzından anlatılan bir hikâye izlenimini yaratır. İlk paragraflardaki cümle yapısı ve sözcükler dizisi herhangi bir birinci kişi anlatımında olduğu kadar düzenli ve mantıklıdır. Babanın hatırlanan sözlerine yavaş yavaş geçilir. Herhangi bir birinci kişi de bu parçayı hikâyesine tastamam böyle sokar. İlk iki sayfada okuyucunun doğrudan doğruya Quentin'in

(2) Ford, «Joseph Conrad: A, Personal Remembrance.» s. 180.

kafasından geçenlerin izlenimini aldığı pek söylenemez. Bu sayfalarda okuyucu Quentin'in çok gizli ve parça parça düşüncelerini doğdukları gibi gözlemekle yetinir. Bu sayfalar okuyucuda daha çok geçmiş olayların özetlenmiş bir hikâyesini dinlediği ya da okuduğu izlenimini yaratır. Bu durum 2 Haziran 1910 olaylarını anlatan bütün parçalar için doğrudur. Yazış tarzında, «kendi kendine-anlatma»dan çok «başkasına-anlatma» tonu vardır. Bu bölüm, bir bilinç akımı yazısı olarak, daha çok geçmişi anlatan parçalarda inandırıcı olur.

Burada kullanılan teknik birinci bölümde kullanılan tekniğin aynı değildir. Bu ayrılık Quentin'in kafasının Benjy'ninkinden daha karışık olmasından ileri gelir. Benjy en basit bir soyutlamayı bile yapamadığı için onun bölümünde gerçekten kendi kendine-konuşma diyebileceğimiz hiçbir parça yoktur. Quentin'in ise düşünme yeteneği olduğundan onun bölümünde bol bol iç konuşmalarına raslarız. Quentin'in zekâsı Benjy'ninkinden çok daha fazla gelişmiş olduğundan Quentin bir yaşantıdan ötekine ya da bir fikirden ötekine daha çabuk geçer. Bu kaprisler yüzünden Quentin'in düşüncelerini izlemek daha zor olur. Ama yazar da bu bölümü yalnızca lâf olsun diye bu kadar gereksizce şaşırtıcı bir hale getirmemiştir. Faulkner en karışık, en gerçekçi bir parçada bile okuyucunun parçayı anlaması için Quentin'in kafasından geçenleri elinden geldiği kadar basitleştirmiye çalışır. Aşağıdaki parça bu görüşe bir örnektir. Quentin Cambridge'de bir tramvaya binmiştir, ama kafası kız kardeşi Candace'ın 25 Nisan 1910 günü kıyılan nikâhından sonra annesi, kız kardeşi ve kocası Herbert ile birlikte yaptığı bir gezintidedir. Sözlerin çoğu annesinindir

> ama yapamazsın biliyorum Herbert hepimizi o kadar şımarttı ki sorma Quentin sana yazmadım mı Jason liseyi bitirir bitirmez bankasına alacak diye Jason mükemmel bir bankacı olacak o çocukların içinde pratik zekâsı olan tek çocuğum bunun için bana teşekkür etmelisin aileme bakacak tek o ötekiler hep Compson **Jason getirdi unu. Arka balkonda uçurtmaları yaptılar ve her birini bir nikele sattılar, ve o Patterson'un çocuğu. Hesabı Jason tutuyordu.**
>
> Tramvayda hiçbir zenci yoktu, rengi atmamış şapkalar daha pencerenin altından akıp gidiyor. Harvard'a gitmek. Benjy'nin sattık **Pencerenin altında yere yatmış, bağırıyordu Benjy'nin sattık tarlasını Quentin Harvard'a gitsin diye** işte sana kardeş. Küçük kardeşin senin.
>
> Siz de bir araba almalısınız faydası saymakla bitmez benim gibi düşünmüyor musun Quentin ona hemen Quentin dedim durulma Candace bana senden çok söz etti.
>
> Neden olmasın ben çocuklarımın arasındaki bağıntıların arkadaşça bağıntılardan daha ileri olmasını isterim evet Candace ile Quentin arkadaştan daha ileri idiler **Baba ben yasak ne yazık ki senin erkek** kardeşin de **kız** kardeşin de olmamış

kız kardeşin kız kardeşin olmamış kız kardeşin Quentin'e sorma Quentin'le Mr Compson ben yemeğe inecek kadar kuvvetlendiğim zaman biraz kızıyorlar her zaman sinirlerim gergin şimdi bunun acısını çekeceğim her şey olup bittikten ve sen benim küçük kızımı benden alıp gittikten sonra **benim küçük kız kardeşin olmamış. Ah Anne diyebilseydim. Anne.**

Annesinin Jason'ın pratik zekâsından ve Herbert'in bankasında girecegi işten sözetmesi, Quentin'e Jason'un daha küçükken gösterdiği pratik zekâyı hatırlatır. Quentin tramvayda çevresine bakarken geçici olarak şimdiki zamana ve caddede «Harvard'a giden» insanlara döner. «Harvard'a gitmek» ona Harvard'a gidişine ait bir iki sözü hatırlatmıya başlarken birdenbire Benjy'nin adı geçince Benjy'nin Caddy'nin düğünündeki haykırışlarını hatırlar. Bundan sonraki paragrafta konuşan Herbert'dır. Son paragrafta sözü yine Anne alır. Annesinin «arkadaştan da daha ileri» sözleri Quentin'in aklma kendisinin Candace ile yattığına Babasını inandırmıya çalıştığı zaman söylediği sözleri getirir. Annesinin Herbert'in kız kardeşi olmadığı üzerindeki sözleri kafasında gittikçe artan bir güçle yansılanır. Sonunda yine Annesinin sözlerini işitmiye başlar. Annesini «benim küçük kızım» sözüne kadar izler. Birdenbire annesinin bu sözünü yakalar, bunu «kız kardeşin olmamış» sözü ile karıştırarak «benim küçük kız kardeşin olmamış» gibi iki parçalı bir cümle haline sokar, burada çıkarılmış olan tümleçe göre üç yorum yapılabilir: Quentin kız kardeşi Caddy'nin annesi olmadığını düşünmektedir. Çünkü annesi, Mrs Compson, çocuklarına annelik edeceği yerde kâfuru kokuları içinde dolaşıp durmakta ve bu parçada olduğu gibi kendisini çevresine acındırmaktan başka bir şey yapmamaktadır; eğer iyi bir anne olsaydı Caddy belki de baştan çıkarılmıyacak ve sonunda Kuzeyli bir banker ile evlenerek kendi şerefini ve aile durumunu yitirmeyecekti. İkinci yorum: Quentin, kız kardeşinin — bir kız kardeşi olmadığından — bir kardeş için, gururunu kaybetmiş bir kız kardeşin ne demek olduğunu anlıyamıyacağını düşünmektedir. Üçüncü yorum, bitmiyen «benim küçük kız kardeşin olmamış» parçası İncil'deki Hazreti Süleyman'ın şarkısını (8:8-10) hatırlatmaktadır (3). Quentin'i üzen kız kardeşinin küçükken «göğüsleri» olmaması değil, büyüdüğü zaman «duvar» olacağı yerde kapı olmasıdır. Bu yüzden kız kardeşi onun gözünde (ve sonradan kocasının ve ailesinin de gözünde) çirkindir.

Bu kısa parçada ayrı ayrı altı zaman-sahnesinin bulunduğunu gören okuyucu yazarın Quentin'in kafasındaki karmakarışıklığı gereksizce büyüttüğünü sanabilir. Ama okuyucu Quentin'in kafasından geçenlerin basıla-

(3) Bir küçük kardeşimiz var, ve göğüsleri yok onun; dile geldiği gün ne yapacağız?

Eğer bir duvar olursa, üzerine gümüşten bir saray yapacağız; ve eğer bir kapı olursa çevresini Sedr ağacından yapılma tahtalarla çevireceğiz.

Ben bir duvarım ve göğüslerim kuleler gibi. O zaman onun gözlerinde güzel olanlardan biri de bendim.

cak bir kitaba nasıl geçirilebileceğini düşünürse Faulkner'ın yukardaki parçada (ve bütün bölümde) Quentin'in aklından geçenleri oldukça basitleştirdiğini görecektir. Faulkner ana temaya yaramıyan bütün dış ayrıntıları atmıştır. Ve Quentin'in kafasının gerçekte olduğundan daha mantıklı işlediğini göstermiştir.

Bir yerde Faulkner, Quentin'in kafasına aynı yaşantıyı on sekiz sayfa boyunca kronolojik olarak izletmekle bu basitleştirmeyi en son noktasına kadar götürmüştür. Faulkner, Quentin'deki iç savaşın temeli olan ana anıyı kesintisiz, dramatik bir bütün olarak sunmak ister. Geçmiş bir yaşantının kesintisiz olarak hatırlanması Quentin'in karakterine uymıyacağı için yazar hatırlanan bütünü Quentin'in kafası geçici olarak bilincini kaybettiği bir sırada geçirtir. Olayı anlamak zor değildir, Ancak burada da birçok ilginç sorular ortaya çıkar. Bu bütünden birine yaklaşan bir parçadan alacağımız kısa bir yazı durumu gösterecektir: Caddy, Dalton Ames (sevgilisi) ile gezmekten dönmektedir. Benjy onun utancını duymuş ve bağırmıya başlamıştır. Kız yakınlardaki dereye koşar ve içine girer. Quentin onu izler.

> su çekildi ve hışladı kumsal boyunca ve sığlığın ilerisindeki söğütlerin arasında karanlıkların içinde su dalgalandı hâlâ azıcık bir ışığı tutan bir bez parçası gibi suyunki gibi
>
> o adam dünyadaki bütün okyanosları geçmiş
>
> sonra kız adamdan söz ediyordu kolları ile ıslak dizlerini sararak başını arkaya atmış gri ışıkta hanımelinin kokusu bir ışık vardı annemin odasında ve Benjy'nin odasında T.P. orada Benjy'yi yatırıyordu
>
> seviyor musun onu
>
> eli uzandı ben kıpırdamadım kolumu araştırdı ve elimi dümdüz göğsüne yapıştırdı kalbi küt küt atıyor
>
> hayır hayır
>
> sana istediğini yaptı mı demek ki sana da boyun eğdirdi o senden daha güçlüydü ve onu yarın ben öldüreceğim yemin ediyorum öldüreceğim babamın bilmesi gerekmez

Bu parçada ve bütün olay boyunca yazar hem kullandığı malzemeyi anlaşılır bir biçime sokmaya çalışır, hem de bunun geçmiş bir yaşantıyı veren bir bilinç akımı olduğuna okuyucuyu inandırmak ister. Sözler ve tanımlayıcı parçalar herhangi bir karışıklığı önlemek amacı ile ayrı paragraflar halinde sunulmuştur. Alışılmış olan yerlerde noktaların ve büyük harflerin bulunmayışı bir zorluk doğurmaz; bunlar ancak parçayı basbayağı anlatım düzeninden ayırmıya ve ona istenilen görüşü vermiye yarar.

İnsan burada şu soruyu sorabilir: Yazar Quentin'in aklına gelen bütün yaşantıları neden böyle basit kronolojik bir sıra ile sunmamıştır? Elbette ki böyle bir sunuluş okuyucunun olay örgüsünü izlemesini kolaylaştırırdı. Mr Hicks'in, Faulkner'ın hikâyelerini kronolojik düzene göre yarattığı, sonradan bu sırayı bozarak okuyucuya sunduğu sözü ile söylemek istediği de budur. Bunun cevabı şu: «Ses ve Öfke»nin ilk üç bölümünde yazar hikâye-

nin olaylarını sunmakla ilgili değildir. Yalnızca belirli tiplerin bu olaylar karşısındaki «tepkilerini» göstermek, dolayısıyle bireylerin akıl durumlarını açıklamak ister. Tekniğin herhangi bir şekilde basitleştirilmesi tipin ussal tepkisinin de basitleştirilmesini gerekli kılar ve böylece akıl durumunu biraz değiştirir. Yazarın fedakârlığa değer bulduğu başka bir şeyi elde etmek için karışıklıktan vazgeçmesi gerekir. Bu bakımdan Quentin'in bütün hatırladığı yaşantılar yukardaki şekilde sunulmuş olsaydı onun kafa durumunu başkalarınınkinden ayıran nitelik kaybedilmiş olurdu. Bunun böyle olacağı kitabın her üç bölümü karşılaştırıldığı zaman anlaşılır. Her bölümde ayrı bir bilinç akımı tekniği kullanılmıştır. Her birindeki tipin kafa durumu ayrı ayrıdır ve elbette ki okuyucu üzerindeki tepkileri de ayrı ayrı olacaktır.

Teknikle içeriğin ve okuyucu üzerindeki tepkinin birbiri ile olan karşılıklı ilişkileri konusunda şu soru ortaya atılabilir: Yukarda alınan parçada alışılagelmiş noktalamaların ve büyük harflerin yerlerinde bulunmayışı bu parçanın ötekilerden ayrılmasına ve bu parçaya hatırlanan bir yaşantı havası vermiye yaradığına göre, yazar birinci bölümde Benjy'nin hatırladığı yaşantıları verirken neden buna benzer bir metod kullanmamıştır? Bu sorunun da cevabı şu: Yazar birinci bölümde hem geçmiş, hem de bugün için aynı noktalamaları ve büyük harfleri kullanmakla Benjy'nin ayırımcı olmıyan kafasında, geçmiş de bugün kadar gerçektir demek istiyor. Her ikisi arasında biçim bakımından bir ayrılık yapmak bile Benjy'nin geçmiş ve bugün arasındaki ayrılığı bildiğini gösterebilirdi.

«Ses ve Öfke»nin üçüncü bölümü gerek içerik, gerekse teknik bakımdan bilinegelen anlatım şekline bağlıdır ve ayrıca bir incelemeyi gerektirmez. Her ne kadar «8 Nisan 1928» günü geçen Jason bölümü de basitleştirilmiş bir bilinç akımı biçiminde verilmişse de okuyucunun bu bölümü anlaması için bu teknik üzerinde özellikle durması gerekmez. Geçmişi hatırlatan bir parça dışında, Jason'ın bölümü, 6 Nisan günü geçen olayların birinci kişi ağzından dosdoğru anlatılışıdır.

«8 Nisan 1928»de geçen son bölüm ise bütün bölümler içinde alışılagelmiş biçime en uygun olanıdır. Çünkü o günkü olaylar her şeyi bilen üçüncü kişi ağzından alışılagelen şekilde anlatılmıştır. Bu bölümün ilk üç bölümle ortak olan yanı yazarın malzemesine karşı burada da tam bir nesnel davranış sürdürmüş olmasındadır Her ne kadar bu bölümde bir iki yorumlayıcı söz varsa da bu yorumlar en az bir düzeyde tutulmuş ve malzemenin ana yapısı ile dikkati çekmiyecek ya da bölümün sürekli tonunu değiştirmiyecek şekilde kaynaştırılmıştır.

Okuyucularla eleştirmenlerin çoğu, dört bölümün kronolojik olmıyan bir düzenle aşağıdaki şekilde sıralanmış olmasına şaşarlar: «7 Nisan, 1928», «2 Haziran, 1910», «6 Nisan, 1928», «8 Nisan, 1928». Granville Hicks romanın bu yanını yorumlarken şöyle der: «Benjy'nin Compson ailesinin geçmişini anlatacak tek kişi (inevitable narrator) olup olmadığı, hikâyenin yalnızca dört episod halinde anlatılması ve episodların düzenlenmesinde sıranın bozulması gerekip gerekmediği pek belli değil.» Bu söz, yukarda

aldığımız öteki sözle birlikte, «Ses ve Öfke»nin gerçekte alışılmış bir «hikâye» tarzı olduğu ve yazarın bu hikâyeyi gereksizce bozarak zor bir biçime soktuğu kanısına dayanır. Ama durum pek öyle değildir. Bu tanımlamaya göre Benjy bölümü kronolojik sırasının hemen hemen on sekiz yıl dışındadır. Eğer her bölüm yalnız günündeki olayları vermiş olsaydı yukardaki düşünce doğru olabilirdi. Bu düşünce kitabın yalnız bir tek bölümü için doğru olabilir, o da «8 Nisan, 1928»de geçen bölümü için. Öteki bölümlerin herbirinde iki olay gurubu vardır: gününde geçen olaylarla geçmişten hatırlananlar. Hatırlananlar şimdi geçen olaylardan daha az önemli değildir. İlk iki bölümde hatırlanan yaşantılar günü çevreliyen eylemden çok daha önemlidir. Eğer dört bölümün ana kronolojisini tayin etmek gerekirse, daha çok hatırlanan yaşantıların tarihlerini düşünmek gerekir.

Malcolm Cowley «Portable Faulkner»a yazdığı önsözde ortaya tartışılacak başka bir konu daha atmıştır: «Bir bütün olarak olağanüstü bir yapıt olan Ses ve Öfke'de romandaki dört bölümün gerçekten verimli bir sıra ile sunulduğundan şüpheliyiz.» Mr. Cowley'yi tedirgin eden düzeydeki kronolojinin bozulması değil, ilk bölümü sonradan gelen üç bölümü okumadan anlamayışımız ve belki de hiç okuyamayışımızdır. «Gerçekten verimli bir sıra» sözü ile eleştirmen bir bölümün çok kolay olarak anlaşılabileceği ve tek başına en verimli olabileceği bir sırayı amaçlamaktadır. Başka bir düzenin Benjy bölümünü ilk okuyuşta daha anlaşılabilir bir hale getirebileceği konusunda Mr. Cowley'nin fikrine insan kolayca katılabilir. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki bu bölümün baş taraftan kaldırılması, yerine başka bir bölümün geçmesi aynı zorluğun yeniden ortaya çıkması demek olurdu. Çünkü her dört bölüm de öteki üç bölüme sıkı sıkıya bağlıdır. Bu gerçek, dördüncü ve en kolay olan bölüm için de doğrudur. Mr Cowley «Portable Faulkner»da bu bölümün basılmış şeklini gördüğü zaman bunu anlamış gibidir: «Kitabın son bölümünün ayrı bir episode olarak daha etkili olacağını düşünmüştüm, ama şimdi bu parçanın önceden geçen olaylara çok bağlı olduğunu görüyorum.»

Benjy bölümünün bugünkü yerinde olmasının romana verilmek istenen havaya ne yollardan yardım ettiğini görelim: eğer çocukluk yaşantılarının kitaba alınması gerekli ise bu yaşantıların önceden, okuyucu daha tiplerin ilerideki üç bölümde sunulan yetişkin çağ sorunlarına girmeden verilmesi elbette ki doğrudur. Ama Benjy bölümü çocukluk yaşantılarının düzenli bir fon özetinden çok daha ileri bir şeydir. Bir bakımdan romanın sanki bir minyatürüdür. Bu bölümde başlıca tipler temel eylemi önceden haber verecek durumlarda sunulmuştur. Caddy yedi, Quentin dokuz, Jason beş ve Benjy üç yaşlarında iken suda oynama hikâyeleri bunun en iyi örneğidir. Bu çocuklarla küçük zenci Versh bir akşam üstü derede oynarlar. Caddy entarisini ıslatır ve cezadan kurtulmak için üstünden çıkarıp kurutur. Quentin kızar, çünkü Caddy entarisini ıslatmış, Versh'le öteki çocukların yanında entarisini çıkarmıştır. Quentin, Caddy'ye tokat atar ve Caddy suya düşer, kemeri ve donu ıslanır; bunun üzerine Quentin, Caddy'nin suçundan ötürü kendini az çok sorumlu bulur ve her ikisinin de kırbaçlana-

cağını söyler. Kız bunun kendi suçu olduğunu açıklar. Bir yandan Quentin ile Caddy ve Versh olanları söylememiye karar verirler; ama Jason, Caddy ile Quentin kendisine bir bahşiş vermezlerse onları söyliyeceğini bildirir. Çocuklar yatmıya giderlerken evin ahçısı zenci Dilsey, Caddy'nin kıçındaki lekeyi görür, ama bir türlü çıkaramaz.

Bu olaylarla olay örgüsü arasındaki paraleller açıktır. Caddy genç bir kadın olunca şerefine artık temizlenmiyecek olan bir leke sürer; Quentin bunun sorumluluğunu duyar ve sonunda günahının kefaretini ödemek için intihar eder; Jason, kişiliğine uyarak Caddy'nin utancından şantaj yolu ile elinden geldiği kadar yararlanır. Jason küçüklük yaşantısında hep elleri cebinde dolaşır (sanki «cebinde para tutuyormuş») gibi, ve bir keresinde yere düşer, çünkü elleri serbest değildir, dengesini bulamaz. İlerde gelişen ana-eyleminde «parasını tutması» (bankaya koyacağı yerde evde bir kutuda saklaması), sonunda yeğeninin bu parayı çalması ile sonuçlanır. Çocukluk yaşantısı büyük yaştaki eyleminin habercisi olduğu için bu olayın üç bölümden önce verilmesi ancak amaca yaramış olabilir.

«Ses ve Öfke» düzensizlik, dağılış ve perspektivsizlik üzerine yazılmış bir romandır. Böyle bir tema için, Benjy bölümünün düz ve perspektivsiz dilinden daha uygun bir başlangıç olabilir miydi? Roman öz bakımından ele aldığı tiplerin iç karışıklıklarını, düşünce, ahlâk ve ruh bozukluklarını gösterir. Bu bakımdan ilk bölümün, bu genel düzensizliği simgeleştiren ve bu düzensizliğin en basit şekli olan düşünce bozukluğunun örneği bulunan bir budalanın görüş açısından verilmiş olması çok doğrudur; Benjy'nin düşünceler arasındaki ayrılıkları ayırma yeteneği yoktur. Dün ile bugünü ayırmadan birbirine karıştırır.

Dört bölümün ikisi konunun iki yönünü, öteki ikisi de bir tek yönünü ele alır. Quentin ile Jason bölümleri iç dünya açısından sunulur ve bu bölümler Caddy'nin işlediği suçun birer aşamasının gösterir. Quentin hemen hemen yalnız Caddy'nin şerefini yitirmesi ile ilgilidir; Jason ise bütün dikkatini Caddy'nin gayrı meşru kızı üzerinde toplamıştır. Benjy bölümüne gelince bu bölüm Benjy'nin görüş açısı ile sınırlandırılmış olmakla beraber, yalnız Caddy'yi ele almaz, ya da öteki sorunları ve tipleri atıp Caddy sorununun tek bir yönünü vermez. Son bölüm de Benjy bölümüne benzer; burada da Compson'ların durumu genel olarak gösterilir. Yalnız bu genellik etkisine burada başka araçlarla varılır. Benjy bölümü tek bir görüş açısından verildiği ve zaman sınırlamasının dışında kaldığı halde, son bölüm bir gün içinde geçen olayların zaman sınırı içine alınmış, ancak buradaki genel görüş hikâyenin her şeyi bilen ve her yerde bulunan bir kişinin görüş açısından anlatılmak yoluyla elde edilmiştir. Okuyucu burada hikâyeyi, romandaki tiplerin dışında kalan ve durumu bütün genel panoraması ile görebilecek kadar uzakta duran bir kişinin anlattığı izlenimini alır. Birinci son bölümlerin genelliği ortadaki iki bölüme karşındır (kontrasttır). Bu durum romanın yapısına bir bütün olarak sağlam bir mimari, bir denge sağlar.

Okuyucu da romana böylece genel bir durumla başlar, sonra durumun iki özel yönüne girer ve sonunda başka bir yandan daha geniş ve genel bir görüşle romandan çıkar. Yazar romanı bu şekilde başlayıp bitirmekle temasını genişletmiş olur ve romanı yalnız Caddy'nin işlediği suçu ve ailesinin bu suç karşısındaki tepkisini anlatmak için değil, daha geniş bir temayı ele almak için yazdığını gösterir. Böylece Compsonların yaşantılarındaki düzensizlik, dağılış ve çözülüş ve perspektiv yoksunluğu tüm sosyal düzenin ya da, daha doğrusu, sosyal düzensizliğin simgesi ve temsilcisi olarak ele alınmak istenmiştir.

Çeviren: Rasih Güran

AYŞEGÜL GÜNKUT

LAURENCE STERNE
(1713 – 1768)

On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinin en önemli roman yazarlarından biri olan Laurence Sterne'ün «Tristram Shandy» adlı yapıtı, 1760'da yayımlandığı zaman büyük gürültüler koparmış, birbirini pek de tutmayan çeşitli yargılara yol açmıştı. Yazar bu yapıtıyla, çağdaşlarının kullandığı roman tekniğini altüst ediyor, bilinen ölçülerin dışına çıkarak, romanda yepyeni bir biçim denemesine girişiyordu. Bu bakımdan, Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf gibi çağdaş romancıların öncüsü sayılır Sterne.

«The Life and Opinions of Tristram Shandy» (Tristram Shandy'nin Yaşamı ve Düşünceleri) adlı yapıtta, geleneksel romanın çatısını meydana getiren olay örgüsü ikinci plâna atılmıştır. Romanın kahramanı ancak Üçüncü Kitabın sonunda doğar ve henüz bebek denecek yaştayken, roman, hiçbir sonuca varmadan biter. «Tristram Shandy», karakterlerle ilgili ya da ilgisiz, çeşitli öykülerle, ara sözlerle, birtakım bilimsel açıklamalarla doludur. Yazar yapıtına Tristram Shandy'nin yaşamını ve düşüncelerini anlatmak amacıyla başlar; ama bir şeyden söz ederken aklına başka bir anı, öykü, ya da garip bir olay takılır; görünüşte birbiriyle pek de mantıkî ilişkisi olmayan çeşitli çağrışımlarla konudan iyice uzaklaşır. Öyküyü bıraktığı noktaya ancak beş altı bölüm sonra döner; ama daha iki cümle söylemeden yine başka bir şeyi anımsar; yine konudan uzaklaşır. Sterne, romanının belli başlı kişilerini, «zaman» içinde yaptığı geriye dönüşlerle tanıtır; bunu yaparken kronolojik bir sıra izlemez; çağrışım yoluyla, «zaman» içinde büyük zikzaklar çizerek, ele aldığı kişinin özelliklerini yansıtan yaşantıları anlatır. Kişilerin başlarından geçen olayların hangisinin önce hangisinin sonra olduğu hiç önemli değildir; çünkü «Tristram Shandy»nin kahramanları, «öykü»nün dar çerçevesine sığmayacak kadar canlı kişilerdir; belirli bir durum karşısında nasıl davranacaklarını insan önceden kestirebilir (gerçek yaşamda tanıdığımız insanlar gibi tıpkı). Sterne'ün Toby Amca'sı, Mr Shandy'si, Onbaşı Trim'i evrensel kişilerdir kısacası.

Sterne evrene katıksız bir mizahçı gözüyle bakar. Gördüklerini, düşündüklerini güçlü bir mizah diliyle anlatır. Çocuk doğurma ve üreme konusu onun için büyük bir güldürü kaynağıdır; «Tristram Shandy»de en çok bu konuya değinir. Romanındaki karakterler kendilerine özgü garip huyları, saplantıları, zevkleri olan sevimli kişilerdir; başlarına hep komik şeyler gelir; söyledikleri sözler güldürür insanı. Ama çağdaşlarının tam tersine, Sterne'ün mizahında «yergi»den eser yoktur; sevgiyle, acımayla yoğurulmuş, «arı» mizahtır onunki. Romandaki kişilerin davranışlarına hem gülmek, hem ağlamak gelir içimizden. Sterne'ün dünyasında duygu ve mizah

birbirine karışmıştır; ikisini ayrı ayrı düşünemeyiz. Sanatta akıl ve mantığın hüküm sürdüğü bir çağda, Sterne'ün dile getirdiği «arı» duygululuk, sanatçının biçim bakımından olduğu kadar öz bakımından da çağdaşlarından ayrıldığını gösterir. Sterne'ün geleneksel roman biçimine karşı koyuşunu, Walter Allen şöyle açıklıyor :

> «Yaşandığı anda dile getirilen yaşanıla, o an geçtikten sonra yansıtılan yaşam arasında dağlar kadar fark vardır. Fielding'in romanlarında olay, daha kitap başlamadan bitmiştir; bu yüzden, gözlerimizin önüne serilen yaşam, geçmiş bir olayın genellemesinden başka bir şey değildir. Oysa Sterne, Tristram Shandy'nin öyküsünü kendi ağzından anlatırken yüksek sesle düşünmektedir aynı zamanda.» (1)

Geleneksel romanda mantıkî bir düzene sokularak aktarılan düşünceler, Sterne'ün yapıtında gerçekte olduğu gibi dile getiriliyor. Zihnin, kolayca kontrol edebileceğimiz bir makine olmadığını, düşüncelerimizin aslında hiç de mantıkî bir sıra izlemediğini göstermekle, o güne değin kimsenin denemediği bir «gerçekçiliğe» yöneliyor Sterne.

Sterne'ün roman tekniği, ister istemez, çağımızın «bilinç akımı» yazarlarını getiriyor aklımıza. Ama Sterne iki bakımdan farklı onlardan: çağdaş yapıtlarda, kendisini düşüncelerinin akışına kaptıran, romanın kişilerinden biridir; oysa Sterne doğrudan doğruya kendi zihninden geçenleri yansıtır; bu karmakarışık düşünce silsilesi içinde yavaş yavaş romanın kişileri belirir. Yazar bütün yapıtlarında, olayı kahramanın ağzından anlatıyor; oysa Tristram Shandy, aslında Sterne'ün ta kendisi; «A Sentimental Journey»deki Yorick de öyle.

Aradaki ikinci büyük fark ise, Sterne'ün «bilinç akımı» yöntemini bambaşka amaçlar uğruna kullanması. İradenin dizginlerinden kurtulan zihnin, düşünceden düşünceye atlayarak yaptığı gezintiden, bir güldürü öğesi olarak yararlanıyor Sterne. Ama asıl amacı okuru afallatmak. Geleneksel roman kalıplarının dışına çıkmakta güçlük çeken okurla açıkça alay ediyor; yaptığı garip çağrışımlardan sonra, Hanımefendi ya da Beyefendi diye hitap ettiği okurların canlarının sıkılıp sıkılmadığını soruyor, ya da atladıklarını sandığı son bir iki sayfayı yeniden çevirip dikkatle okumalarını rica ediyor.

Yapıtları parantezlerle, tirelerle, yarım kalmış cümlelerle, garip birtakım işaretlerle dolu. Bazı sayfalar boş bırakılmış; bazılarıysa siyaha boyanmış. Sterne'ün dünyasını yeterince yansıtabilmek için hepsi gerekli bunların.

Sterne'ün yapıtı, aradan iki yüzyıl geçtiği halde bugün hâlâ taptaze; özgünlüğünden hiçbir şey yitirmiş değil. Kendisinden sonra gelen yazarlar üstünde büyük bir etkisi var Sterne'ün. Ama onun yaptığını tekrarlayan olmamış.

(1) Walter Allen, «The English Novel».

LAURENCE STERNE

TRISTRAM SHANDY

ÜÇÜNCÜ KİTAP

Bölüm I

— «DİLERDİM Kİ, Dr. Slop,» dedi Toby amcam (böylece dileğini bir kez daha, hem de ilk seferkinden daha büyük bir heyecan ve içtenlikle tekrarlamış oldu). — «Flanders'deki muazzam ordumuzu görmüş olmanızı dilerdim.»

Toby amcam bu dileğiyle, Dr. Slop'a farkında olmadan büyük bir kötülük etmişti; — adamcağız salaklaşıverdi birden —. Kafasında sıralamıya çalıştığı düşünceler önce karmakarışık oldu; sonra da hepsi teker teker uçup gitti. Artık ağzıyla kuş tutsa onları yeniden bir araya getiremezdi.

Herhangi bir tartışma sırasında, — ister kadın olsun ister erkek, — ister şeref, ister kazanç, isterse aşk üstüne olsun, — konunun hiç önemi yok; — insanın suratına beklenmedik bir anda fırlatılıveren bir dilekten daha tehlikeli bir şey yoktur: dileğin hızını kesmek için yapılacak en iyi şey, hemen ayağa kalkıp — dilekte bulunan kimseye aşağı yukarı aynı değerde başka bir dilekle karşılık vermek, — böylece hesabın iki yanını denk getirerek karşı tarafın hamlesini savuşturmaktır; — hücuma uğrayan tarafın bu savunma yoluyla bazan üstün bir duruma geçtiği bile görülür.

Bu noktayı «dilek» konusuna ayıracağım bölümde bütün ayrıntılarıyla açıklıyacağım.

Dr. Slop'un, böyle bir savunma yolu olduğundan haberi bile yoktu; — o kadar afallamıştı ki tam dört buçuk dakika ağzından hiçbir lâf çıkmadı; — yarım dakika daha geçseydi tartışma kaynayıp gidecekti: — babam tehlikeyi tam zamanında sezdi. Söz konusu tartışma, dünyanın en ilginç tartışmalarından biriydi: «Sahip olmak için günlerce Tanrı'ya yakardığı biricik evlâdı başlı mı, yoksa başsız mı doğacaktı?» — Dr. Slop'un karşılık vermesi için son dakikaya kadar bekledi: hücuma uğrayan kendisi değil doktordu; ilk sözü söylemek onun hakkıydı ne de olsa; ama babam, adamın iyice salaklaştığını ve bütün şaşkın insanların genellikle yaptıkları gibi, boş gözlerle — önce Toby amcamın yüzüne — sonra daha aşağıya — sonra yukarı — sonra yine aşağıya — sonra doğuya — daha doğuya baktığını, bakışlarını duvardaki tahta kaplamanın çıkıntısı üstünde, pusula iğnesinin ta öbür ucuna kadar gezdirdikten sonra, oturduğu koltuğun kenarındaki pirinç çivileri saymaya başladığını görünce, Toby amcamın ağzının payını vermek için daha fazla zaman kaybetmeden lâfa karıştı.

Bölüm II

Toby amcama dönerek, — «Flanders'deki muazzam ordunuz ha!» diye bağırdı babam. Bu sözleri söylerken, sağ eliyle başındaki perukayı çıkardı ve başını kurulamak için sol eliyle, ceketinin sağ cebindeki Hint işi mendile uzandı. —

— Babamın böyle yapmakla büyük bir hatâ işlediği kanısındayım; bunda haklı olduğumu birazdan siz de anlıyacaksınız.

«Babamın perukasını sağ eliyle mi, yoksa sol eliyle mi çıkarması gerektiği» sorunundan çok daha önemsiz sorunlar, büyük krallıkların bölünmesine, kralların başlarındaki taçların sallanmasına sebep olmuştur. — Ama yeryüzündeki her varlığın, biçimini ve büyüklüğünü, çevresini saran olay kuşağına borçlu olduğunu söylemiye bilmem lüzum var mı, Beyefendi? — Kuşağı sıkmakla ya da gevşetmekle, o şeyin büyüklüğü — küçüklüğü — iyiliği — kötülüğü — kayıtsızlığı — ya da öykümüzde olduğu gibi «kayıtsız olmayışı» sağlanmaz mı?

Babamın mendili ceketinin sağ cebinde olduğuna göre, mendilini çıkaracağı sırada sağ elinin serbest olması gerekirdi: kısacası, perukasını sağ eliyle çıkaracağına sol eliyle çıkarmalıydı; öyle yapmış olsaydı, başını kurulamak istediği zaman sağ elini ceketinin sağ cebine sokup mendilini kolayca çıkarabilecekti; — böylece adalelerini zorlamadan, ve hiç de zarif olmayan garip birtakım hareketler yapmadan da becerebilecekti bu işi.

Aslında babamın durumunda hiçbir gariplik yoktu (perukayı sol elinde kazık gibi tutarak, — ya da kolunu budalaca bir açı meydana getirecek şekilde büküp, kendisini gülünç duruma düşürmek niyetinde değilse tabiî). Hareketleri o kadar serbest, o kadar normaldi ki, büyük ressam Reynolds onun zarif bir resmini yapabilirdi.

Ama sıra mendili çıkarmaya gelince işdeğişti. — Babamın kendisini ne duruma soktuğunu artık siz gözünüzün önüne getirin.

Kraliçe Anne'ın hükümdarlığının son yıllarında ve I. George devrinin ilk zamanlarında — «Ceketlerin cepleri bir hayli aşağıda yapılırdı.» — Başka birşey söylememe lüzum yok sanırım — muziplik tanrısı bir ay uğraşsa, babamın durumundaki biri için bundan daha kötü bir ceket modası yaratamazdı.

Bölüm III

Insanın koluyla bütün vücudunu katederek ters taraftaki ceket cebine uzanması, aslında hiçbir kralın zamanında (tabiî benim gibi sıska bir uyruk değilseniz) kolay değildi. — Hele olayın geçtiği binyediyüzonsekiz yılında büsbütün zor bir işti bu; babamın, koluyla garip zikzaklar çizerek cebine ulaşmaya çalıştığını gören Toby amcam, ansızın St. Nicholas önlerinde yaptıkları askerî harekâtı hatırladı; — tartışmayı falan unutuverdi birden. Trim'i çağırmak için sağ elini zile doğru uzattı; onbaşıya, Nemur haritasını ve saldırı sırasındaki hareket açılarını — özellikle, kasığından yara al-

dığı noktanınkini — ölçmek için pergeli ve iletkiyi getirmesini söyleyecekti.

Babam kaşlarını çattı; aynı anda vücudundaki bütün kan yüzüne hücum etti — bunu gören Toby amcam hemen dizginleri çekti.

— Toby amcanızın at üstünde olduğundan haberim yoktu. —

Bölüm IV

İnsanın vücudu ve zihni (her ikisine de büyük saygım vardır) tıpkı bir ceketle astarı gibidir; — birini buruşturursanız, — ötekini de buruşturmuş olursunuz. Ama eğer ceketiniz kolalı taftadan, astarı da ince İran ipeğinden yapılmışsa bu kuralın dışında kalırsınız tabiî.

Yunanlılardan Zeno, Cleanthes, Diogenes Babylonius, Dionysius, Heracleotes Antipater, Panaetius ve Posidonius; — Romalılardan, Cato, Varro ve Seneca; — Hıristiyanlardan, Pantoeus, Clemes Alexandrinus ve Montaigne; — Shandy ailesinden de adlarını hatırlıyamadığım bir sürü iyi yürekli, dürüst insan, ceketlerinin az önce sözünü ettiğim kumaşlardan yapıldığı kanısındaydılar, — ceketin dışını istediğiniz kadar buruşturun, kırıştırın, ezin, büzün, — kısacası, elinizden geldiğince hor kullanın —, yine de astara bir şey olmazdı.

Benimki de böyle bir kumaştan yapılmış olsa gerek: — çünkü şu son dokuz ayda benim zavallı ceketim kadar hırpalananı yoktur sanırım; — ama astarı, sanki terziden yeni gelmiş gibi sapasağlam yine de. Tam dokuz aydır, sağa sola, ileriye geriye, yukarıya aşağıya, doğru çekiştirip duruyorlar ceketimi: — astar biraz kolalı olaydı, — Tanrı bilir ya! — şimdiye kadar bütün iplikleri bir bir ayrılmıştı.

— Siz değerli eleştirmenler! — ceketimi nasıl böyle hırpalıyabildiniz? — astarımın dayanıklı olduğunu nasıl da öğrendiniz?

Bütün insanların iyiliğini düşünen yüce varlığın hepinizi korumasını yürekten dilerim. — Tanrı sizden hoşnut olsun!; — ama önümüzdeki ay, geçen MAYIS ayında (hatırladığıma göre pek sıcak geçmişti) yaptığınız gibi, suratıma karşı dişlerinizi gıcırdatıp, homurdanmaya niyetliyseniz, hiç oralı olmadığımı görünce sakın öfkelenmeyin; — çünkü yaşadığım ya da yazdığım (aslında benim için ikisi de aynı şey) sürece hiç kimseye, Toby amcamın, bütün öğle yemeği boyunca burnunun ucunda vızıldayıp duran sineğe söylediğinden daha kötü bir söz söylememiye, ya da daha kötü bir dilekte bulunmamıya kararlıyım. — «Git başımdan, küçük şeytan,» demişti amcam sineğe, — «Hadi git! Seni ne diye inciteyim? Dünya sana da bana da yetecek kadar büyük nasıl olsa.»

Bölüm V

Mantığını biraz kullanan ve babamın suratının gittikçe kızardığını (daha önce de söylediğim gibi, babamın vücudundaki bütün kan yanaklarına hücum etmişti sanki) gören herhangi biri, — bilimsel bir açıklama yapmak gerekirse adamcağızın yüzünün bir oktav değilse bile, en aşağı al-

tı buçuk ton daha kırmızılaştığını söyliyebiliriz: — evet, Hanımefendi, babamın yüzünün gittikçe kızardığını, kaşlarının çatıldığını, vücudunun garip bir şekilde eğilip büküldüğünü, — Toby amcamdan başka — kim görse, onun öfkelendiğini anlardı; ve eğer eşit olarak akord edilmiş iki çalgıdan çıkan uyumlu ezgilere özel bir hayranlığı varsa, hemen kendi rengini de ayna tona göre akord ederdi; — ondan sonrasını siz düşünün artık, Hanımefendi! Eser, başından sonuna kadar, Scarlatti'nin altılı akorları gibi çalınmıştır herhalde — confuria — deli gibi. — Yüce Tanrım, sen bilirsin! — Con furia; — con strepito, — ya da başka çeşit şamatanın «uyum»la ne ilgisi var?

Dediğim gibi, Hanımefendi, — insan vücudunun bütün hareketlerini her zaman iyiye yoran Toby amcamdan başka kim olsa, babamın öfkelendiğini anlardı; ve kendisini böyle gülünç bir duruma soktuğu için de suçlu bulurdu onu. Toby amcamın ise, ceketin cebini yapan terziden başka kimseyi suçladığı yoktu; oturduğu yerde sesini çıkarmadan, babamın cebinden mendilini çıkarışını seyrediyordu. — Sözüne şöyle devam etti babam

Bölüm VI

«Flanders'deki muazzam ordunuz ha!»...

Çeviren: Ayşegül Günkut

MARCEL PROUST

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
(LE TEMPS RETROUVÉ)

Ben de birkaç dakika içinde üç kez duyduğum özdeş kıvançların cinsini en çabuk şekilde seçebilmiye ve sonra da bunlardan elde edeceğim öğrenimleri meydana çıkarmıya kendimi zorluyordum. Bir şey'den edindiğimiz gerçek duygu ile şey'i hayalimizde istiyerek canlandırmıya yeltendiğimiz vakit kendimizde uyandırdığımız sahte duygu arasındaki ölçüsüz ayrım üstünde durmuyordum; eskiden Swann'ın, sevildiği günlerden ve Vinteuil'ün küçük cümlesinin — çünkü bu cümlenin ardında o günlerden çok daha başka şeyler görüyordu — geçmiş günleri aynen geçmişte duyduğu gibi kendine hatırlatmasının onda yarattığı ani acıdan söz ederken ne denli göreceli bir ilgisizlikle konuştuğunu hatırlamakla, eşit olmıyan döşeme taşlarının, peçetenin sertliğinin, kurabiye tadının bende uyandırmış olduğu duygu ve değişmez bir belleğin yardımıyla Venedik, Baalbek, Kombre ile ilgili ve sık sık hatırlamıya çalıştığım şey arasmda hiçbir ilişki olmadığını anlıyordum; ve anlıyordum ki bazı anlarda güzel görünmüş olmasına karşılık yaşam vasat olarak da görülmüş olabilirdi, çünkü bu durumda yaşamın yargılanması ve değerinin azaltılması, ona ait hiçbir şeyi muhafaza etmiyen imgeler ve o olmıyan her şey ile yapılmaktaydı. Ancak, gerçek izlenimlerin her biri arasındaki ayrımın — bu ayrımlar, yaşamın bir örnek resminin aslına benziyemiyeceğini açıklıyor — herhalde şu nedene bağlı olduğunu ayrıca farkettim: yaşamımızın bir devresinde söylediğimiz en ufak sözcüğün, yaptığımız en anlamsız eylemin, bunlarla mantıkça ilgisi olmıyan şeylerle kuşatıldığını, onların yansısını (reflet) taşıdığını, düşüncenin gereksinmelerine yaramıyan o şeylerin akıl tarafından bir yana atıldığını, ama yine aynı şeylerin ortasında — burda bir kır gazinosunun çiçekli duvarı üstünde pembe akşamın yansısı, açlık duygusu, kadın isteği, lüks zevki, şurada su perilerinin omuzları gibi içlerinden sıyrılan müzikli cümleleri sarıp sarmalıyan sabah denizinin mavi kıvrımları — en basit davranışın, eylemin, içleri tamamen değişik renkte, kokuda, sıcaklıkta nesnelerle dolu binlerce şişeciğin içindeymişcesine kapalı kaldığını farkettim; yalnız düşünce ve hayal yönünden bile olsa değişmekten geri kalmadığımız yaşantımız boyunca sıralanan bu şişeciklerin başka başka yüksekliklerde bulunduklarını ve bize alışılandan ayrı, bir çeşitli atmosfer duygusu verdiğini hesaba katmıyordum. Bu değişmeleri pek farketmeden tamamladığımız bir gerçektir; ama birden aklımıza gelen bir anı ile şimdiki durum arasında, ya da değişik

iki saat, yer ve yıl anısı arasında öylesine bir uzaklık var ki, özgül (spécifique) bir özgünlük (originalité) dışında bile bu uzaklık onları birbirleriyle kıyaslanmaz duruma getirmiye yetecektir. Evet, eğer bir anı, unutma sayesinde kendisiyle şimdiki an arasında hiçbir bağ kuramamışsa, olduğu yerde, aynı tarihte kalmışsa, bir ovanın köşeciğinde ya da tepenin zirvesinde uzaklığını ve yalnızlığını muhafaza etmişse birdenbire bize yeni bir havayı teneffüs ettirir çünkü bu havayı eskiden de teneffüs etmişizdir; öylesine temiz bir hava ki ozanlar boş yere onu Cennete maletmeyi denemişlerdir oysa o ancak daha önceden teneffüs edilmişse bize bu derin yenilenme duygusunu verebilir zira gerçek cennetler yitirilmiş olanlardır. Ve bu arada yapımına girişmiye, iyice kararlı olmasam bile, kendimi hazır bulduğum sanat eserinde büyük zorluklar olacağını farkediyordum. Çünkü ard arda gelecek bölümleri, az çok değişik maddelerden meydana getirmeliydim. Venedik ikindileri için kullanılacak olanlara kıyasla sahildeki sabahların anılarına uygun gelecek maddeler diğerlerinden çok değişik, belirli, yeni, saydamlığı olan, özel bir ötümlüğe (sonorité) sahip, tıkız, serinletici ve pembe olacaktı, bahçeye bakan yemek odasındaki sıcaklık dağılıp, dökülüp, konmıya başladığı sırada ve gökte günün son suluboyaları daha görünürken ve bir ışık huzmesi lokanta duvarındaki gülleri son bir defa aydınlatırken Rivebel akşamlarını sözcüklerle çizmek isteseydim, kullanacağım madde yine başka çeşitten olacaktı. Bütün bunların üstünde durmuyordum çünkü şimdi bu mutluluğun, kendini kesinlikle kabul ettiren ırası (caractère) yüzünden, nedenini aramıya zorlanırcasına itiliyordum, eskiden ertelenen bir araştırmaydı bu. Oysa ki bu değişik mutlu duyguları kendi aralarında ölçüştürmekle o nedeni tahmin ediyordum ve yine bu duyguları hem şimdiki, hem de uzaklaşmış bir an içinde duymuş olmam onların ortak yanını meydana getiriyordu, — o uzaklaşmış an'daki kaşığın tabakta çıkardığı ses, döşeme taşlarının eşitsizliği, kurabiyenin tadı, geçmiş zamanı şimdiki zamana yaklaştırmıya yol açıyor ve hangisinin içinde bulunduğumu bilmeme engel oluyordu; aslında bendeki bu duygunun tadını alan varlık bu tadı, o duygunun geçmiş zaman ve şimdiki zamanla ortak olan yanından, zamanlılık-dışı (extra-temporel) olan yanından alıyordu; öyle bir varlık ki ancak geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında böylesine özdeşliklerin biri yoluyla nesnelerin, öz'ün zevkine varabileceği, içinde yaşıyabileceği biricik ortamda, yani zamanın dışında bulunabilmekle ortaya çıkıyordu. Bu da küçük kurabiye tadını bilinçsizce hatırladığım zaman ölümüm konusundaki endişelerimin sona ermesinin nedenini açıklıyordu çünkü o anda içinde bulunduğum varlık zamanlılık-dışı bir varlıktı böylece geleceğin değişkenliğine karşı da kayıtsızdı. Benzeşme mucizesinin beni şimdiki zamandan her kaçırışında bu varlık bana ancak eylemin, ani zevk almanın dışında kendini belli etmiş ve içime yerleşmişti. Önünde bellek ve akıl çabalarımın hep başarısızlığa uğradığı geçmiş günlere, Yitirilmiş Zamana (Le Temps Perdu) tekrar kavuşmamı sağlama gücüne bir tek o varlık sahipti.

Ve az önce, Bergotte'un eskiden mânevi (spirituel) yaşantının zevklerinden söz ederken yanlış konuştuğunu düşündüysem, bu belki de sözü ge-

çen yaşantı ile ve o sırada içimde bulunanla ilgisi olmıyan mantıklı muhakemelere bu adı verdiğim içindi — tıpkı, gerçeksiz (sans vérité) anılar yolu ile değerlendirdiğim için yaşamı ve dünyayı sıkıcı bulmuş olduğum gibi; oysa gerçek bir geçmiş an'ın şimdi içimde üç kez doğmuş olması yüzünden büyük bir yaşama isteğim vardı.

Sadece geçmişten bir an mı? Belki de çok daha fazla; öyle bir şey ki, geçmiş'e ve şimdiye ortak olmakla onların ikisinden de daha özsel (essentiel).

Yaşantım boyunca birçok kez gerçeklik (réalité) beni hayal kırıklığına uğratmıştı çünkü onu gördüğüm an bana güzelliğin tadını veren tek organım olan hayal gücümü, ancak görünmiyenin hayal edilmesini isteyen kaçınılmaz yasa yüzünden, gördüğüm gerçekliğe uygulıyamıyordum. Şimdi ise bu katı yasa, bir duyguyu yansıtmış olan doğanın sağladığı eşsiz bir çıkar yol ile birden etkisizleşmiş, askıda kalmıştı — çekicin ve çatalın gürültüsü, taşların eş düzensizliği gibi — o duygu ki hem geçmişteydi ve hayal gücüme de bunu tatma zevkini veriyordu, hem de şimdiki zamandaydı ve bu şekilde temasla, gürültüyle duyularımın gerçekten sarsılması, hayalin düşlerine genellikle yoksun oldukları şeyi eklemişti, yani varoluş düşüncesini — ve bu kaçamak sayesinde o duydu, varlığıma — çok kısa bir an için bile olsa — asla yakalıyamadığı şeyi elde etme, onu yalnızlaştırma, devimsizleştirme olanağını vermişti: salt durumunda bir parça zaman. Tabağa çarpan kaşık ile tekerleğe vuran çekice, Guermantes'in avlusu ile St. Marc Kilisesi döşeme taşlarının eşitsizliğine ortak olan gürültüyü bir mutluluk ürpertisi içinde duyduğum zaman içimde tekrar doğan varlık, evet bu varlık sadece nesnelerin özü ile beslenir, geçimini onlardan sağlar ve yalnız onlardan zevk alır. Duyuların ona kazandıramadığı «şimdi»nin gözlemi içinde, aklının kuruttuğu bir geçmiş'in düşüncesi içinde, iradenin «şimdi» ve «geçmiş» parçacıklarıyla kurduğu bir geleceğin bekleyişi içinde, — ki o varlık bu parçacıkları gerçekliklerinden çekip çıkarır ve yalnız onlara atfettiği iyice insansal olan asıcıl (utilitaire) sonuca uygun gelen yanlarını saklar — bu varlık kendinden geçer. Ama geçmişte duyulmuş, koklanmış bir koku, bir gürültü yeniden duyulup koklandı mı, günlük olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde ülküsel, hem şimdiki zamanda hem de geçmiş zamanda oldu mu, nesnelerin genellikle gizli sürekli özü hemencecik serbest kalmış olur ve arasıra, uzun bir süreden beri ölmüş gibi görünen ama aslında öyle olmıyan bizim gerçek «ben»imiz, ona sunulan Tanrısal besi ile uyanır ve kımıldanır. Zamanın düzeninden kurtulmuş bir dakika, onu duyabilmemiz için bizim içimizde, zamanın düzeninden kurtulmuş insanı tekrar yarattı. Bu insanın da, sevincinin içinde kendine güvenmesini haklı görürüz — mantık yönünden bir kurabiye tadı bu sevincin nedenlerini ihtiva etmiyor gibi görünse bile, — ölüm sözcüğünün ona bir anlam ifade etmemesini de haklı buluruz; zamanın dışına çıkmakla, insan geleceğin nesinden korkacaktır?

Çeviren: İtah Eroğlu

JAMES JOYCE

ULYSSES

Evet çünkü hiç yapmamıştı böyle bir şey daha önce kahvaltısını yatakta yemek istemek gibi bir çift yumurtayla City Arms otelinden beri hasta numarası yaptığında hasta sesiyle yüksek şahsiyet rolünde o odun Mrs Riordana ilginç göstermek için kendini elde ettim sanarak bir metelik bile bırakmadı bize oysa hepsi kendi adına okunan dualara ve ruhu için gelmiş geçmiş en büyük pinti odun ruhu almak için 4 peni vermiye bile korkardı rahatsızlıklarını anlatır bana hep fazlasıyla gevezelik ederdi politikadan depremlerden ve dünyanın sonu önce hoşça zaman geçirelim bir kere Tanrı kurtarsın dünyayı her kadın öyle olaydı eğer mayolara açık yakalara kızardı elbette kimse istememişti onu öyle görmek sanırım iyilikseverdi çünkü hiçbir adam iki kere bakmazdı yüzüne umarım onun gibi olmam hiç yüzümüzü örtmemizi istemediğine şaşmalı ama eğitimgörmüş bir kadındı şüphesiz sonra dırdır Mr Riordan şöyle Mr Riordan böyle sanırım adam da memnundur kurtulduğuna kadından ve kadının köpeğinden kürkümü koklardı hep ve yanaşırdı jüponumun altına girmek için özellikle o sıralarda ama severim gene de onda bunu yaşlı kadınlara karşı nazik öyle ve garsonlarla dilencilere de yok yere gururlu değil ama her zaman öyle değil zaten gerçekten ciddî bir şeyi vardıysa daha iyiydi onun için hastaneye gitmek her şey daha temiz orada ama herhalde bir ay boyunca benim herşeyi ona yedirmem gerekecekti evet ve sonra da bir hastane hastabakıcısı tutacaktık halının üstünde yatıp kalksın kovulana kadar ya da bir rahibe belki o kirli fotoğrafındaki gibi ben ne kadar değilsem o da o kadar rahibe evet çünkü çok zayıftır onlar ve sulugözlü hastalandıklarında iyileşmek için bir kadın gerektir onlara burnu kanasa sanırdınız Ah trajik ve güney bölümündeki o ölüyorgibi olanı ayağını burktuğu zaman koro partisinde şekertanesi Dağında o elbiseyi giydiğim gün Miss Stack ona çiçek getirerek sepetin dibinde bulabildiği en eski bayatları bir erkeğin yatakodasına girebilmek için ne yapmak gerekiyorsa o ihtiyar kız sesiyle adamın onun uğruna öldüğüne inanmıya çalışarak bir daha yüzünü görememek senin ama yatakta sakalı biraz büyüdükten uzadıktan sonra daha çok erkeğe benzer bir şey olmuştu babam da aynıydı sargı sarmaktan ve ayar ölçmekten nefret ederim ayak parmağını kestiğinde usturayla nasırlarını alırken kanı zehirlenir diye korktuydu ama bir şey vardıysa ben hastaydım o zaman görürdük ne olduğunu dikkat ama bir kadın saklar elbette onların verdiği sıkıntıyı vermemek için evet bir yerlere geldi o anlıyorum iştahından ki ne olsa sevgi değil yoksa ayağı yemden kesilirdi onu düşünmekten onun için ya o gece kadınlarından biriydi orada idiyse eğer gerçekte o ve otel hikâyesi uydurduğu ve bir sürü yalan saklamak için plan kurarak Hynes

tuttu beni kime rasladıydım ha evet şeye rasladım hatırladın mı hani şu Mentonu bir de kimdi bak'iym şu iri kıyım bebekyüzlü onu gördüm ve daha evleneli çok geçmeden Pooles Myrioramada genç bir kızla flört ediyor sırtımı döndüm ona gizlice savuştu gitti anlamış görünerek ne zararı ama bir kere bana yanaşmıya çalışmak küstahlığını göstermişti iyi olmuş o kaynamış gözleriyle rasladığım bütün koca budalaların en ve hukuk müşaviri yalnızca çünkü nefret ederim yatakta uzun uzadıya didişmekten ya da o değilse eğer oradan buradan topladığı bir küçük orospudur muhakkak benim tanıdığım kadar iyi tanısalardı onu çünkü evveli gün bir şeyler çiziştiriyordu bir mektup kibritler için ön odaya geçtiğimde gazetede Dignamın ölüm haberini göstermek için ona sanki bir şey fısıldamışlar gibi bana kurutmakağıdıyla üstünü kapattı iş düşünüyor numarasında onun için herhalde birineydi onu yumuşattığını sanan çünkü bütün erkekler böyle olur biraz onun yaşında özellikle kırka yaklaştıkları zaman öyle o şimdi parasını sızdıracağını umuyor ihtiyar budalalar gibi budalası yoktur sonra da o her zamanki kıçımı yalaması saklamak içindi bunu aldırdığım yok ya kimle yaparsa yapsın ya da bilmek öyle ama bulmak isterdim ikisi burnumun dibinde iş becermesinler diye o orospuylanki gibi o Mary Ontarioda yanımızda çalışan sahte kıçına bir şeyler doldurarak azdırmak için onu iyice o boyalı karıların kokusunu duymak üstünde bir iki kere kuşkulandım onu yanıma yaklaştırarak ceketinde uzun saçı bulduğumda o yokken daha ve mutfağa gittiğim zaman o su içermiş gibi yaparak 1 kadın yetmez bunlara hep onun suçuydu elbette hizmetçileri berbat edip sonra Noelde bizim masamızda yemek yesin sen izin verirsen A yok teşekkür ederim benim evimde değil benim patateslerimi istiridyelerimi çalarak 2/6 şilin düzinesi halasını görmiye gidecek izin verirsen adi hırsızlık öyleydi ama eminim arasında bir şey vardı o hizmetçiyle böyle bir şeyi benim ortaya çıkarmam gerek ispat edemezsin dedi onun ispatıydı Ah evet halası seviyordu istiridye yemeyi söyledim ona hakkında ne düşündüğümü dışarı çıkmamı söylüyor bana yalnızolmak için onunla onları gözetliyecek kadar alçaltınazdım kendimi jartiyerini buldum kızın odasında izinli olduğu Cuma günü yeterdi bu bana biraz fazlaydı gördüm de şişti kızın yüzü öfkeyle bir haftaya işten çıkaracağımı söylediğimde bunların eline düşmeden evi idare etmek en iyisi odaları kendim daha çabuk yapardım ama şu kahrolası yemek pişirme bir de o pisliği atmak dışarı dedim ona ama ya o ya ben çıkarız bu evden elimi bile süremedim pis herife pis bir yalancıyla birlikte olduğunu düşününce ve şapşal o kız gibi yüzüme karşı inkâr edip sonra bir de şarkı söylüyor yüznumarada çünkü biliyordu işlerinin iyi gittiğini evet çünkü bu işi yapmadan o kadar fazla dayanamazdı herif onun için bir yer bulup yapması gerekiyordu sonra gene gelip kıçımı yaladığında ne zamandı o Boylanın elimi öyle sımsıkı sıktığı geceydi Tolkanın yanından giderken bir başkası sözüldü ben yalnız onunkini şöyle sıktım başparmağımla karşılık vermiş olmak için genç May Moon şarkı söyliyerek sevgi parlıyarak çünkü bir düşüncesi var ve öyle aptal değil dışarda yemek yiyeceğim dedi Gaietyye gidiyorum ama tatmin etmiyeceğim onu ne olsa Tanrı bilir

Boylan bir değişiklik bir bakıma her zaman ve habire aynı eski şapkayı giymemiş olmak için bu işi yapmıya hoşgörünüşlü bir oğlana para vermezsem kendim yapamıyacağıma göre genç bir oğlan hoşlanır benden şaşırtırdım onu biraz yalnız olsak onunla eğer gösterirdim ona jartiyerlerimi yenilerini ve kıpkırmızı ederdim onu yüzüne bakarak baştan çıkarıp onu bilirim oğlanlar ne duyar yanaklarında o tüylerle saatların saatı meseleye yaklaşarak soru cevap bunu şunu bir de ötekini yapar mıydın kömürcüyle evet bir başpapazla evet çünkü anlattım ona bir Dekan ya da Başpapaz oturuyordu yanımda yahudilerin Tapınağı bahçelerinde o yün şeyi örerken Dubline yabancı neresiydi orası falan filan anıtlar manıtlar canımı çıkardı heykellerle yüreklendirerek onu ve olduğundan daha beter ederek kimi düşünüyorsun haydi söyle bana şimdi adını söyle kim söyle Alman İmparatoru mu evet farzet ki ben oyum düşün onu düşünsene dokunabilir misin ona elinle beni orospu yapmıya çalışarak hiçbir zaman yapamıyacağı yaşamının bu çağında vazgeçmesi gerekirdi bundan herhangi bir kadın için felâket doğrudan doğruya ve tatmin edici bir şey yok bunda hoşlanıyormuş gibi yapmak o gelene kadar sonra da kendim bitireyim bari ve dudaklarının rengini attırıyor her neyse oldu bir kere ve bitti bütün dünyanın dırdırı şimdi bunun hakkında insanlar yalnız ilk keresinde yapar bunu sonra olağandır artık ve düşünmezsin bile niye öpemiyesin bir erkeği ilk önce gidip onunla evlenmeden istersin kimi zaman yabanılca öyle bir şeyler duyduğunda ve artık durduramazsın kendini isterdim şu adam ya da öteki yakalasın beni orada olduğunda kimi zaman ve öpsün beni kollarının arasında dünyada birşey yoktur bir öpücük gibi uzun ve tatlı ta ruhuna kadar neredeyse kötürüm eder seni sonra nefret ederim ben o günah çıkarmadan Peder Corrigana gittiğim sıralarda dokundu bana pederim ne zararı var dokunsa nerede ve kanalın kıyısında dedim aptal gibi ama vücudunun neresine evlâdım bacağıma arkasından yüksekçe miydi evet epey yükseğe miydi hani şu oturduğun yere evet Of Tanrım kıç deyip bitiremez miydi kesemez miydi lâkırdıyı ne ilgisi var bunun onla ve sen de nasıl sorduydu unuttum şimdi hayır pederim ve hep asıl babayı düşünürdüm ne diye bilmek istiyordu zaten Tanrıya itiraf etmişken ben hoş tombul bir eli vardı avucu hep nemli aldırmazdım değince ve o da aldırmazdı athamutunun boğaboynundan anlardım acaba tanır mıydı beni o hücrede ben onun yüzünü görebilirdim ama o göremezdi beni hiç dönmez belli etmezdi elbet gene de gözleri kırmızıydı babası öldüğünde bir kadın uğruna yitmişlerdi elbette korkunç olmalıydı bir erkeğin ağlaması onları bırak bir yana da cüppelilerden biri beni sarsın isterdim günlük kokusuyla üstünde papa gibi üstelik tehlikesi yoktur papazla evliysen kendini çok düşünür belli etmez hiç... şen ve dostça davranacağım ona karşı Ah unutuyordum neredeyse şu baş

belâsı şeyi tuh bilemezdiniz hangisi gülmek mi ağlamak mı böylesine bir erik elma karışımı hayır eski şeylerimi giymem gerek daha iyi ya daha anlamlı olur hiçbir zaman bilemiyecek yapıp yapmadığını al işte bu yeter sana ne olursa olsun sonra üstümden süpürür atarım onu işten çıkar gibi

onun bırakılması sonra çıkacağım dışarı tavana bakıp şimdi nereye gitti diye düşünsün arasın beni istesin tek yolu bu bir çeyrek sonra bilmem hangi saattan Çinde daha yeni kalkıyorlardır şimdi herhalde saç örgülerini sarıyorlardır gelen güne yakında rahibeler angelusu çalmıya başlar gelip uykularını yarıda kesecek kimseleri yok ya onların bir iki papazdan başka çünkü onun gece görevi çalarsaat yandaki evde horozbağırtısı beynini birbirine geçiren bakalım biraz uyuklıyabilecek miyim 1 2 3 4 5 ne biçim çiçekler onlar öyle yıldızlar gibi icad edilmiş Lombard sokağındaki duvarkâğıdı çok daha güzeldi bana verdiği önlük onun gibiydi yalnız bir şey yalnız iki kere giydim şu lâmbayı kısayım bari ve bir daha deneyim erken kalkabilmek için Lambe gideceğim Findlaterdan başka bize çiçek gönderteyim oraya buraya koymak için yarın getirir belki onu buraya bugün demek istiyorum hayır hayır Cuma uğursuz gün ilk önce nasıl yapacaksam şurayı bir düzene sokmak istiyorum toz doğup büyüyor sanki burada ben uyurken sonra müzik olur sigara olur ben de ona katılabilirim önce piyanonun tellerini temizlemeli sütle ne giysem beyaz bir gül takarım ya da Liptonun şu peri çöreklerinden zengin büyük bir mağazanın kokusuna bayılıyorum libresi 7/2 peniden ya da ötekiler içlerinde kiraz olan ve çifti 11 peniden pembemsi şeker bir iki libre elbet iyi bir bitki masanın ortası için onu daha ucuz alırım şeyde dur nerde gördüydüm onları ben çok geçmedi aradan çok seviyorum çiçek her tarafı güllerle doldursam ne güzel olurdu Tanrı cennette tabiat gibi şey yok o yabanıl dağlar sonra deniz ve dalgalar koşuşan sonra güzel kırlar yulaf buğday tarlalarıyla ve daha bir yığın şey ve bütün o güzelim sığırlar dolaşırken orada burada insanın içini ısıtır görmek bunları nehirler ve göller ve çiçekler her çeşit biçim koku renk hendeklerden bile fışkırarak çuha çiçekleri menekşeler tabiat bu Tanrı yok diyenlere gelince umurumda değil onların bilgisi neden gidip bir şey yaratmıyorlar sanki çok kere sordum ona ateistler ya da ne ad veriyorlarsa kendilerine önce giderler üstlerindeki yamaları çıkarırlar sonra da gelip papaza bağırırlar avaz avaz ve ölüyorlar ve niçin niçin çünkü korkuyorlar cehennemden suçlu vicdanlarından dolayı ah evet iyi biliyorum onları daha hiç kimseler yokken evrende kim vardı ilk olarak her şeyi yaratan kim ah bunu onlar da bilmiyor ben de bilmiyorum ve al işte yarın güneşi doğmaktan da alıkoymıya çalışacaklar neredeyse güneş senin için parlıyor dedi bir gün Howthda azalya çiçekleri arasında yatarken yanyana gri tüit elbisesi ve hasır şapka bana teklifini yaptırttığım gündü önce ağzımın kenarından susamlı çöreği verdim ona ve Şubat 29 çekiyordu o yıl da şimdiki gibi evet 16 yıl önceydi aman Allah o uzun öpüşmeden sonra az daha soluğum kesiliyordu evet benim bir dağ çiçeği olduğumu söyledi evet öyle çiçeğizdir biz hepimiz bir kadın vücudu evet yaşadığı sürece doğru söylediği tek şey oydu ve güneş senin için parlıyor bugün evet onun için hoşlandımdı ondan çünkü gördüm anlıyor duyuyordu bir kadının ne olduğunu ve biliyordum onu hep yola getirebileceğimi ve verebileceğim bütün zevki verdim ona kızıştırarak onu benden isteyinceye kadar evet dememi ve cevap verinedim ilk önce denize gökyüzüne bakarak o kadar çok şey düşünüyordum ki bilmiyordu

Mulveyi Mr Stanhopeu ve Hesterle babamı ve kaptan Grovesu ve denizciler çalarak bütün kuşlar uçar ve ben eğil diyerek ve bulaşık yıkamak derlerdi buna rıhtımda ve valinin evi önündeki nöbetçi yuvarlak şeyle miğferi zavallı pişerdi orada ve İspanyol kızları gülerek şalları içinde ve uzun tarakları sonra sabahleyin açık artırmalar Rumlar yahudiler araplar ve Tanrı bilir başka kimler Avrupanın her bir köşesinden ve Duke sokağı ve tavuk pazarı bir gıdaklamadır Larby Sharonların orada ve zavallı eşekler kayarak yarı uykuda belirsiz adamla pelerinlerine sarılmış uykuda basamakların gölgesinde ve koca tekerlekleri boğa arabalarının ve eski kale binlerce yıllık evet ve yakışıklı Mağribiler beyazlara bürünmüş kafalarında sarıkları kırallar gibi oturtarak sizi minicik dükkânlarında ve Ronda posadaların eski pencereleriyle süzülen gözler bir kafes saklanmış sevgilisi için demiri öpsün diye ve şarapdükkânları yarı açık geceleri ve kastanyetlerle gece Algericasda gemiyi kaçırdığımızda gece bekçisi durgun gezerek feneriyle ve Of şu derinaşağı akıntı Of ve deniz deniz kızıl kimi zaman alev gibi sonra şanlı günbatımlarıyla incirağaçları Alameda bahçelerinde evet ve bütün garip küçük sokaklar pembe mavi sarı evler ve gülbahçeleri ve yasemin sardunyalarla kaktüsler ve Cebelitarık bir kız gibi benim bir dağ Çiçeği olduğum yerde evet gülü saçıma taktığım zaman Endülüslü kızların yaptığı gibi ya da taksam mı bir kırmızı evet ve nasıl öptü beni Mağrip duvarı altında ve düşündüm pekâlâ başkası olacağına o olsun ve sonra sordum ona gözlerimle bir daha sormasını evet sonra sordu bana yapar mıyım diye evet dememi evet benim dağ çiçeğim ve önce kollarımı doladım ona evet ve çektim onu kendime göğüslerimi duysun diye parfüm hep evet ve atıyordu yüreği deliler gibi ve evet dedim evet yapacağım Evet.

Çeviren: Murat Belge

VIRGINIA WOOLF

DALGALAR

Güneş göğün ortasında değildi artık. Işığı eğikti, yanlamasına düşüyordu. Arasıra bir bulutun ucunu tutuveriyordu, ayağın basamıyacağı kavrulan bir adaya, bir ışık dilimine çeviriyordu dokunduğu yeri. Sonra başka bir bulut tutuluveriyordu ışığa, derken bir başkası, derken başkası; öyle ki aşağılardaki dalgalar, titrek maviliği gelişigüzel yaran kızgın tüylü kargılarla delik deşik olmuşlardı.

Ağacın üst yaprakları kurumuştu güneşte. Rasgele rüzgârda kaskatı kışırdıyordu. Kuşlar, başlarını iki yana sertçe çevirmeleri sayılmazsa, kıpırdamadan duruyorlardı. Şarkılarını kesiyorlardı arasıra, sesleri boğazlarından taşacakmış gibi; doruğuna ulaşmış öğle sanki tıkabasa doyurmuştu onları. Yusufçuk bir sazın üstünde kalakaldı, sonra mavi iğnesini göğün daha ötesine geçiriverdi. Uzaktaki vızıltı, ufukta bir aşağı bir yukarı gidip gelen ince kanatların kırık ürpertisinden yapılmışa benziyordu. Irmağın suyu çevrelerinde bir cam oluşmuş gibi sazları kıpırtısız tutuyordu bazen, sonra bu cam dalgalanıyor, sazlar salınarak dibe iniyorlardı. Tarlalarda, başları önlerinde dalgın sığırlar duruyordu, hantal adımlar atıyorlardı birbiri ardından. Musluk, evin yanıbaşındaki kovaya akmaktan vazgeçti, kova dolmuş gibi; sonra bir, iki, üç damla düştü sırayla.

Pencerelerde yakıcı ateşin eğik lekeleri göze çarpıyordu, bir dalın dirseği, sonra katkısız duruluktan sessiz bir boşluk. Pencereden kıpkırmızı sarkıyordu güneşlik; odanın içindeki ışık hançerleri iskemlelere, masalara düşüyor, boyayı, cilâyı boylu boyunca çatlatıyordu. Yanından geçen beyaz penceresiyle yeşil saksı alabildiğine şişmişti. Önüne karanlığı katan ışık, köşelerde, kabartmalarda kendini çekinmeden harcarken, karanlığı yoğurulmamış biçim kümeleri halinde biriktiriyordu.

Dalgalar biraraya geldiler, sırtlarını eğerek vurdular kıyıya.. Taşlar fırladı, bir de çakıllar. Onlar kayaların çevresini tararken yükseklere fışkıran serpinti, önceleri kuru olan bir mağaranın duvarlarını ıslattı, küçük göller bıraktı ardında; karaya oturmuş bir-iki balık kuyruğunu salladı dalga çekilirken.

«Imzamı attım,» dedi Louis, «yirminci oluyor bu. Ben, ben, yine ben. Duru, sağlam, kaçamaksız şurada duruyor işte adım. Ben de kesin ve kaçamaksızım ama elden ele geçen koca bir deney sığdırılmış içime. Binlerce yıl yaşamışım. Çok eski bir meşenin tahtasını dişleyerek yolunu bulan bir solucan gibiyim. Neyse bir yoğunluk kazandım artık, bu güzel günde bütünlendim.

«Güneş duru bir gökten parlıyor. Ama saat on ikinin ne yağmur getireceği var ne de güneş. O saatte Miss Johnson madenî bir tepsi üstünde mektuplarımı getirir. Beyaz kâğıtlara adımı basarım. Yaprakların hışırtısı, oluklardan akan su, yıldız çiçekleriyle, zinyalarla gölgelenmiş yeşil derinlikler; şimdi bir düküm ben, derken Eflâtun, Sokrates'in dostu, göç eden sarı ve kara adamların ağır yürüyüşü doğuya, batıya, kuzeye ve güneye; bitmez tükenmez bir alay, kollarına çantalarını sıkıştırıp Strand'e yürüyen kadınlar, bir zaman bakraçlarla Nil'e gittikleri gibi: katmerli yaşamamın dolanmış, sık yaprakları adımda özetleniyor şimdi, kâğıda temiz ve yalın kazınan adımda. Bazen yetişkin bir adam, güneşte, yağmurda dimdik duran biriyim; yine de bir balta gibi inerek ve yalnız ağırlığımı kullanarak yarmalıyım meşeyi, çünkü sapacak, şuraya buraya bakacak olursam kar gibi eriyiveririm, harcanırım.

«Yazı makinesiyle telefona yarı-âşığım diyebilirim; mektuplarla, telgraflarla, telefonla Paris'e, Berlin'e, New York'a verilen kibar ve kısa buyruklarla sürüyle hayatımdan tek hayat yaptım ben. Çalışkanlığım yüzünden, şu haritaya çizgiler çizilmesine, yani dünyanın çeşitli bölgelerinin bir şeritle birleştirilmesine yardım ettim, aldığım kararlar yüzünden. Odama saat tam onda gelmeyi severim, kara maunun mor parlaklığını severim, masayı, masanın sivri ucunu, bir çekişte açılan çekmeceleri severim. Sesime uzanan ahizesiyle telefonu severim, duvardaki tarihi, kayıt defterini Mr. Prentice dörtte; Mr. Eyres tam dört otuzda.

«Mr. Buchard'ın özel odasına çağırılmayı, Çin'e yaptığımız havaleler konusunda bilgi vermeyi severim. İlerde, bir koltukla bir Türk halısına konacağım. İşin başına geçeceğim nerdeyse; karanlığı yıkıp gidiyorum, dünyanın uzak bölgelerine, eskiden kargaşanın sürdüğü yerlere ticareti yerleştiriyorum. Biraz daha dayanırsam kargaşadan düzen yaratmak için, Chatham'ın durumunda bulacağım kendimi, Pitt'in, Burke'ün ve Sir Robert Peel'in. Bazı lekeleri çıkarıyorum böylelikle, eski kirleri temizliyorum; Noel ağacının üstünden bana bayrak uzatan kadın, şivemdeki bozukluk, dayak, çeşit çeşit işkence, böbürlenen oğlanlar, babam Brisbane'de sarraf.

«Şairimi lokantada okumuşum ben, kahvemi karıştırarak küçük masalarda bahse girişen memurları dinlemişim, tezgâhta duraklayan kadınları gözlemişim. Hiçbir şey boşuna olmamalı diye düşünürdüm, öyle yere gelişigüzel atılmış kahverengi bir kâğıt parçası gibi; çıkacakları yolun bir amacı olmalıydı baştan, iki buçuk poundluk haftalıklarını saygıdeğer bir patronun buyruğu altında kazanmalıydılar; bir el, bir elbise örtmeliydi bizi akşamları. Bu kırıklıkları, gücümüzü tüketen özürlere, özür dilemelere gereksinme duyulmayacak kadar onardığım zaman, bunca katılığa akıl erdirdiğim zaman, bu dar zamanlara, bu taşlık kıyılara düştüklerinde yitirdikleri her şeyi sokağa ve lokantaya bir bir geri vereceğim. Birkaç söz toparlayacağım, çelikten çınlayan bir halka döveceğim çevremize.

«Ama şimdi ayıracak bir dakikam yok. Dinlenecek vakit yok burada, ne titreyen yapraklardan yapılmış gölgeler, ne güneşten kaçılacak, akşam serininde sevgiliyle sığınılacak bir oyuk. Dünyanın olanca ağırlığı bizim

omuzlarımızda, görüşü bizim gözlerimizden, gözümüzü kırpacak ya da başka yana bakacak olsak ya da dönüp Eflâtun'un dediklerini, ya da Napolyon'u ve zaferlerini hatırlayacak olsak, bir çeşit sapış acısı tattırırız dünyamıza. Hayat budur işte; Mr. Prentice dörtte, Mr. Eyres dört otuzda. Kapımın önünde duralayışın o yumuşak telâşını, koridorlardaki sorumlu ayakların erkeksi, ağır yürüyüşünü duymayı severim. Demek çabalarımızı birleştirerek yeryuvarlağının en uzak bölgelerine gemiler yolluyoruz, tuvaletleri, cimnastikhaneleri sürüyle. Dünyanın olanca ağırlığı bizim omuzlarımızda. Hayat budur işte. Biraz dayanırsam bir iskemleyle bir halıya konacağım, Surrey'de, cam fabrikalarının arasında bir eve, öbür tüccarların kıskanacağı az bulunur cinsten bir çama, bir yemişe, ya da bir çiçek ağacına.

«Çatıda şimdiki gibi bir odam olur yine. Orada her zamanki küçük kitabımı açar, yağmurun kiremitleri bir polis yağmurluğu gibi nasıl parlattığını gözlerim, yoksulların evlerindeki kırık camları görürüm oradan, o sıska kedileri, yüzünü sokak köşesine hazırlamak için çatlak aynasına kaçamak bir bakış fırlatan sürtüğü; odama Rhoda geliyor bazen. Çünkü sevişiyoruz.

«Percival öldü (Mısır'da öldü, Yunanistan'da öldü; bütün ölümler tek ölümdür). Susan'ın çocukları var; Neville hızla yükseliyor, gözden kaçacak gibi değil. Hayat geçiyor. Bulutlar durmadan değişiyor evlerimizin tepesinde. Bunu yapıyorum, şunu yapıyorum, sonra yine bunu yapıyorum, yine şunu. Karşılaşarak, ayrılarak değişik biçimler alıyoruz, kalıplara giriyoruz. Ama bu izlenimleri tahtaya çivilemezsem, içimdeki sürüyle adamdan tek adam yaratamazsam, uzak dağlara serpilmiş kar çelenkleri gibi bölük-pörçük bir biçimde değil de şu anda, burada varolamazsam, yazıhaneden geçerken Miss Johnson'a sinemaları sormazsam, çay fincanımı, sevdiğim peksimeti almazsam, kar gibi eriyiveririm, harcanırım.

«Ama saat altı olunca, kapıcıyı görüp de şapkama şöyle bir dokununca, kendimi kabul ettirmeyi çok istediğim için büyük bir coşku duyarım bu törende, sonra düğmelerim ilikli rüzgâra karşı koyarak, morarmış ağzım, yaşaran gözlerimle sokakta yürürken, küçük bir daktilo kız kucağımda fıkırdasın isterim; en sevdiğim yemek domuz ciğeridir; bu yüzden ırmak boyuna doğru yürürüm çoğu kere, içkievlerinin sıralandığı, ucundan gemi gölgelerinin geçtiği, kadınların kavga ettiği dar sokaklara. Ama aklımı başıma toplar kendi kendime derim ki: Mr. Prentice dörtte; Mr. Eyres dört otuzda. Balta kütüğe inmeli, meşe ortasına kadar yarılmalı. Dünyanın olanca ağırlığı benim omuzlarımda. İşte kalem kâğıt; madenî sepetteki kâğıtlara imzamı atıyorum, ben, ben, yine ben.»

«Yaz geliyor, kış geliyor,» dedi Susan. «Mevsimler geçiyor. Armut olgunlaşıyor, düşüyor ağaçtan. Ölü yaprak ucunda kalakalıyor. Ama duman örtmüş pencereyi. Ateşin yanında oturuyorum, çaydanlığın fokurtusunu gözlüyorum. Camdaki damarlı buğunun arasından armut ağacını seçiyorum.

«Ninni, ninni, diye mırıldanıyorum yaz da olsa kış da, Mayıs da olsa Kasım da. Ninni söylüyorum bozuk sesimle, köy şarkısından, yani bir köpeğin apansız havlamasından, çan sesinden, tekerleklerin çakıllarda çıkar-

dığı tıkırtıdan başka müzik dinlemiyorum ben. Kumsalda mırıldanan eski bir deniz kabuğu gibi, ateşin yanında söylüyorum şarkımı. Süt kaplarını takırdatanları, kargalara ateş edenleri, tavşanları vuranları, yok olmak ürküsünü herhangi bir biçimde pembe battaniyenin altında kıvrılmış bu yumuşacık bacakları barındıran sepetin yanına yaklaştıranları sesimle uyarıyorum açıkça.

«Kayıtsızlığımı yitirdim, anlamsız gözlerimi, her şeyin köküne inen armut biçimi gözlerimi. Artık ne Mayıs'ım, ne Ocak, ne de başka bir mevsim; eğrilerek ince bir iplik olmuşum beşiğin çevresinde, kendi kanımdan yapılma bir kozayla bebeğimin incecik kollarını, bacaklarını sarmalıyorum. Ninni, diyorum, daha kaba, daha karanlık bir zorbalığın kabardığını duyuyorum içimde, öyle ki bu odaya dalıp uyuyanı uyandıracak her yabancıyı, her kapıp gitmek isteyeni bir vuruşta yere sererdim.

«Bütün gün üstümde önlük, ayağımda terlik, usulca dolaşıyorum evde, kanserden ölen annem gibi. Yaz mı gelmiş, kış mı, artık kır çimeniyle bozkır çiçeğinden değil, camdaki kırağıdan anlıyorum. Tarla kuşu şarkı halkasını göğe doğru soyunca, sesi bir elma kabuğu gibi havaya düşünce eğiliyorum yalnız. Bebeğimi besliyorum. Eskiden kayın ormanlarında gezinirken düşen alakarga tüylerinin nasıl mavileştiğine dikkat eden, çobanla serseriyi geçip çukura yuvarlanmış bir el arabasının yanıbaşına çömelmiş kadına bakan ben, elimde toz beziyle odaları dolaşıyorum. Ninni, diyorum, uykunun bu güçsüz bacakları kuş tüyü bir yorgan gibi örtmesini istiyorum; hayat pençelerini çeksin, şimşeğini dertop etsin ve geçsin yanımızdan, gövdemden bir oyuk, çocuğumun içinde uyuyabileceği ılık bir barınak yapsın. Ninni, diyorum, ninni. Pencereye gidiyorum ya da, karganın tepedeki yuvasına bakıyorum, armut ağacına. 'Benim gözlerim kapanınca onunkiler görecek,' diyorum kendi kendime. 'Onlara karışarak kendi gövdemin ötesine geçeceğim, Hindistan'ı göreceğim. Oğlum eve gelecek, ayaklarıma sermek için ganimet getirecek bana. Eşyamı çoğaltacak.'

«Ama tan ışırken kalkıp lâhana yapraklarındaki mor su damlacıklarını, güllerdeki kırmızı su damlacıklarını görmüyorum hiç. Ne av köpeğinin bir koku çemberinde dönüşünü gözlüyorum, ne de geceleri yaprakların yıldızları örtüşünü, yıldızların kıpırdayışını ve yaprakların kıpırtısız sarkışını, yattığım yerden. Kasap geliyor; süt gölgede durmalı, yoksa ekşir.

«Ninni, diyorum, ninni; çaydanlık kaynıyor bir yandan, dumanı gittikçe kalınlaşıyor, bir fışkırışla çıkıyor ağzından. Hayat böyle dolduruyor damarlarımı. Böyle boşalıyor kollarıma, bacaklarıma. Böyle bir güdünün etkisindeyim tandan alacakaranlığa kadar açа kapaya dolaşırken; içimden haykırmak geliyor: 'Yeter. Doğal mutluluk tıkabasa doyurdu beni.' Ama dahası var, daha kaç çocuk, beşik, mutfakta kaç sepet ve yumuşayan etler, parıldayan soğanlar, yeşil salata ve patates yatakları. Doğal mutluluk tıkabasa doyurdu beni; arasıra bu doluluk silinse diyorum, uyuyan evin ağırlığı kalsa diyorum okumaya otururken, ipliği iğnenin deliğine dayadığımda. Lâmba karanlık camda bir ateş kuruyor. Sarmaşığın yüreğinde bir ateş yanıyor. Yaprak-dökmez ağaçlarda aydınlanmış bir sokak görüyorum. Rüz-

gârın patikayı süpürüşünde trafiği duyuyorum, kesik kesik sesler, kahkahalar ve kapı açılırken, 'Gelsene,' diye bağıran Jenny. 'Gelsene.'

«Ama tarlaların eşiğe yakın soluk aldığı evimizde sessizliği hiçbir gürültü bozmuyor. Rüzgâr karaağaçlarda yıkanıyor, bir pervane lâmbaya çarpıyor, bir inek böğürüyor, bir ses çatırtısı başlıyor çatıda; ipliğimi iğneden geçiriyorum ve mırıldanıyorum: 'Ninni.'»

«İşte tam sırası,» dedi Jenny. «İşte buluştuk, bir araya geldik. Hadi konuşalım, birşeyler anlatalım. Şu adam kim? Ya kadın? Merakım sonsuz, ne olacağını da bilmiyorum üstelik. Söz gelişi, bu seninle ilk buluşmamız, ama sen bana 'Araba Piccadily'den dörtte kalkıyor,' diyecek olsan, ilk elde gerekli bir-iki ıvır zıvırı çantama tıkıştırmadan koşuverirdim hemen.

«Gel şu oyma çiçeklerin altına, resmin yanındaki kanepeye ilişelim. Gel Noel ağacımızı gerçeklerle ve yine gerçeklerle donatalım. İnsanlar çok çabuk giderler; gel yetişelim onlara. Şu dolabın yanında duran adam porselen kapların arasında yaşıyor diyorsun. Birini kır, gitti bir milyon pound. Roma'da bir de kız sevmiş, kız bırakmış onu. İşte kiralık odalardan toplanmış, çöllerden kazılmış eski püskü kapları böyle yorumluyoruz. Güzellik, güzelliğini sürdürmek için her gün yeniden kırılmalı, bu adam da böylesine duruk olduğuna göre hayatı bir porselen denizinde çürüyor. Tuhaf, gençken nemli toprağa çöker, askerlerle rom içermiş.

«İnsan çabuk olmalı canım, gerçekleri toplarken elini çabuk tutmalı, bir ağaca oyuncak takar gibi elini bir çevirişte yerli yerine oturtmalı. Hanımeline bakmak için nasıl da eğiliyor, ihtiyar karıya bakmak için de, kulaklarında elmas küpeler var diye; bir kısrağın çektiği arabayla çiftliğini dört dönüp buyruklar yağdırırmış, kime yardım edilecek, hangi ağaç kesilecek, ertesi gün kim kovulacak falan. (Bütün bu yılları hayatımı yaşamakla geçirdim diyorum sana, şimdi otuzumu geçtim, hem tehlike içinde, kayadan kayaya atlıyan bir dağ keçisi gibi; uzun süre bir yerde kalmam; belirli bir insana bağlanmam, ama göreceksin kolumu kaldırsam biri duralar mutlaka, kalkar gelir.) Şu adam yargıçmış, şu milyonerin biri, şu gözlüklü olan da on yaşındayken bir okla kalbini delmiş öğretmeninin. Sonra çöllerde mektup taşımış, ayaklanmalara katılmış, çoktandır Norfolk'da. Şu mavi çeneli adamın sağ eli büzülmüş. Ama neden, bilmeyiz. Şu kadın diye fısıldıyorsun, kulaklarından inci kuleler sarkan şu kadın, devlet adamlarımızdan birinin büyük aşkıymış bir zamanlar; onun ölümünden beri hayaletler görüyor, fal bakıyor şuna buna, çukulata rengindeki oğlanını Mesih diye çağırıyor. Bıyıkları süvari yüzbaşısı gibi sarkan adam, eskiden ne hovardalıklar edermiş (birinin anılarında geçiyor), sonunda tirende tanıştığı bir yabancı Edinburgh'la Carlisle arasında İncil okuyup dine döndürmüş adamcağızı.

«İşte böylece, bir-iki saniyede, el çabukluğuyla ustaca çözüveriyoruz başkalarının yüzlerindeki hiyeroglifleri. Burada, bu odada, aşınmış, yıpranmış deniz kabukları kumsala vuruyor. Kapı durmadan açılıyor, oda bilgiyle, acıyla, çeşitli tutkularla dolup taşıyor, alabildiğine kayıtsızlıkla, biraz umutsuzlukla. Ikimiz, diyorsun, ne katedraller dikerdik el ele, ne kararlar

alırdık, insanları ölüme mahkûm eder, devlet dairelerinin işlerine el atardık. Deneyin ortaklaşa yatırımı çok geniş. Kızlı oğlanlı sürüyle çocuk duruyor aramızda, onları okutuyoruz, kızamıklıyken okula görmiye gidiyoruz, kendi evlerimize konsunlar diye büyütüyoruz. Birşeyler yapıyor bu günü yaratıyoruz, bu Cuma'yı, kimimiz Adliye'ye, kimimiz şehre, kimimiz çocuk yuvasına giderek, kimimiz yürüyüşe geçip geniş kol halinde. Milyonlarca el dikiş dikiyor, tuğla yüklü tekneler kaldırıyor. Sonsuz bir koşuşma bu. Yarın yine başlıyor; yarın Cumartesi'yi yaratıyoruz. Kimimiz Fransa'ya giden tirene atlıyor, kimi Hindistan'a açılan gemiye. Kimi bir daha adım atmayacak bu odaya. Biri bu gece ölebilir. Ötekinin çocuğu doğar. Yani çeşitli yapılar yükseliyor bizim içimizden, politika, serüven, resim, şiir, çocuk, fabrika. Hayat geliyor, hayat gidiyor, hayatı yaratıyoruz. Diyorsun.

«Ama biz hayatı gövdeleriyle duyanlar her şeyin ancak kaba çizgilerini seçebiliriz. Kızgın güneşte kayalar görüyorum. Bu gerçekleri bir mağaraya kapatıp sarılarını, mavilerini, kızıllarını gözlerimi kısarak tek özde birleştiremem ki. Uzun süre oturamam. Fırlayıp gitmeliyim. Araba Piccadilly'den kalkabilir. Bütün bu gerçekleri bir yana savuruyorum işte — elmasları, büzülmüş elleri, porselenleri falan — bir maymun cevizleri çıplak pençesinden nasıl savurursa. Hayat şudur ya da budur diyemem sana. İtişe kakışa o karmaşık kalabalığa karışacağım. Dirsekleneceğim; kalabalıkta yukarı-aşağı sürükleneceğim, denizde çırpman bir tekne gibi.

«Çünkü şu anda gövdem, aceleci duyarlık oklarıyla sonu gelmez uyarılarını, kara, kaba 'Hayır'ını, altın 'Evet'ini yollayan sevgili dostum çağırıyor beni. Biri kıpırdıyor. Kolumu mu kaldırdım? Baktım mı? Yoksa çilekli sarı atkım mı ipucu verdi? Duvardan uzaklaştı. Arkamdan geliyor. Orman boyunca ilerliyorum. Her şeyde bir kendinden geçmişlik, bir gece; dalların arasından papağanlar çığlık atıyor. Bütün duyularım diken diken. İtip geçtiğim perdenin dokusundaki sertliği duyuyorum şimdi, soğuk demir parmaklığı, çizik boyasını avucumda duyuyorum. Karanlığın soğuk gelgiti sularını üstüme çarpıyor. Açık havadayız. Gece açılıyor, gezginci pervanelerin boydan boya dolaştığı gece, serüvene yol alan sevgilileri gizleyen gece. Gül kokuları duyuyorum, menekşe kokuları duyuyorum, gözden azıcık uzak kalan kırmızıyı, maviyi. Şimdi çakıllar var ayağımın altında; derken çimen. Evlerin arka pencereleri suçlu ışıklarıyla sendeliyor. Parıldayan ışıklar bütün Londra'yı tedirgin etmiş. Gel, aşkımızın şarkısını söyleyelim — Gelsene, gelsene, gelsene. İşte gövdemin altın uyarısı dipdiri uçan bir yusufçuk gibi şimdi. Cıvıl, cıvıl, cıvıl. Ezgisi boğazının daracık geçidinde birikmiş bir bülbül gibi şakıyorum. Dalların çatırtısını, parçalanışını, karacaların haykırışını duyuyorum şimdi; sanki ormanın hayvanları hepsi av peşinde, hepsi şahlanıp dikenlere dalıyor. Elime battı, bir tanesi de iyice girdi. Serinlikleri suya konmuş kadife çiçeklerle yapraklar her yanımı yıkıyor, örtüyor, mumyalıyor.»

«Neden bakalım yani,» dedi Neville, «rafta tıkırdayan saate? Vakit geçiyor, orası öyle. Biz de ihtiyarlıyoruz. Burada, Londrada, ateşin aydınlattığı bu odada seninle başbaşa oturmak, sen orada, ben şuracıkta, hepsi bu

işte. Dünya köküne kadar yağmada, çiçeği sökülmüş tepeleriyle dağıldı dağılacak. Perdenin altın ipliği boyunca gidip gelen yalaza bak. Çizdiği yuvarlak meyve kabarmış, sarkıyor. Çizmenin parmağına düşüyor, kırmızı bir çerçeve çekiyor yüzüne - Galiba ateşin yalazı bu, yüzün değil, duvara dayanan şeyler de kitap galiba, şu perde şu da belki bir koltuk. Ama sen gelince her şey değişiyor. Fincanlarla tabaklar değiştiler bu sabah geldiğinde. Gazeteyi bıraktım, 'Bu aşağılık yaşamamız ne kadar iğrenç olsa da,' dedim kendi kendime, 'aşkın gözüyle bir anlam kazanıyor, bir görkem yükleniyor kuşkusuz.'

«Kalktım. Kahvaltımı ettim. Bütün bir gün vardı önümüzde; güzel yumuşak, tarafsız bir gün diye Park'tan geçip Embankment'e Strand boyunca St. Paul's'a doğru yürüdük, sonra şemsiye aldığım dükkâna; durmadan konuşuyor, arada bir duruyor, bakıyorduk. Ama bunun sonu gelmeyecek mi? Kendi kendime dedim ki Trafalgar Alanı'ndaki aslanın yanında, bir kere görüldükten sonra hep görülen aslanın yanında — böylece yeniden geçmişimi yokluyorum, dedim, her olayı, bir bir, işte bir karaağaç, işte Percival orada yatıyor. Ölünceye kadar, diye and içtim. Sonra o bildik kuşkuya saplandım. Eline yapıştım. Bıraktın beni. İstasyona iniş ölüm gibiydi. Üzgündük, orada çöl kayalıklarında gürler gibi esen kof rüzgârla bütün o yüzler girmişti aramıza. Odamda dalgın oturdum. Saat beşte beni aldattığına iyice inanmıştım. Telefonu kaptım, senin boş odanda çınlayan o budala zır, zır, zır sesi yüreğimi yıprattı, derken kapı açıldı, karşımdaydın. En kusursuzu buydu buluşmalarımızın. Ama bu buluşmalar, bu ayrılıklar eninde sonunda yıkar bizi.

«Şimdi bu oda her şeyin merkeziymiş gibi geliyor bana, sonsuz geceden kepçeyle çıkarılmış bir öz. Dışarda çizgiler kıvrılıyor, kesişiyor ama çevremizde kalarak, bizi sarmalayarak. Merkezimiz burada. Burada susabilir, ya da sesimizi yükseltmeden konuşabiliriz. 'Şuna dikkat ettin mi?' deriz. 'Ya şuna?' Adam dedi ki, üstü kapalı geçti... Kadın durakladı, sezdi galiba. Her neyse, birtakım sesler, gece merdivende bir hıçkırık duydum. Aralarında bir şey kalmadı. Böylelikle, sonsuz incelikte iplikler eğiriyoruz çevremize, ortaya bir sistem çıkarıyoruz. Eflâtun'la Shakespeare'in yanısıra oldukça silik kimseler de içerde, hiçbir önem taşımayan kimseler. Ceketlerinin sol yanına haç takanlardan tiksinirim. Törenden, yastan, titrek, ağlamaklı birinin yanında titrek, ağlamaklı yüzüyle İsa'dan tiksinirim. Gösterişten, kayıtsızlıktan, uzun gece elbiseleri giymiş, mücevher takıştırmış insanların şamdanların ışığında büsbütün göze batışından, yani hep yanlış yere basılan vurgudan da tiksinirim. Ama bir çiti yıkayan serpinti, yassı bir kış tarlasının üstüne düşen gün ışığı, ya da otobüste sepetli bir ihtiyar kadının elleri böğründe oturuşu — bunları yanımızdakine gösteririz. Başkasını dürtükleyip bir şey gösterebilmek öyle derin bir avunmadır ki. Sonra konuşmamak. Düşüncenin karanlık yollarını izlemek, geçmişe girmek, kitapları yoklamak, dalları aralamak ve bir meyveyi bölüvermek. Eline alır, şaşarsın, ben senin gövdenin kolay salınışını kavrayıp rahatlığına, gücüne nasıl şaşıyorsam — pencerelerin kepenklerini nasıl itiyor, ustalaşıyorsun ellerinle.

Yazık ki benim kafam sık sık duralıyor, çabuk kesiliyor. Sonuca vardığımda terli, belki de iğrenç oluyorum.

«Yazık! Hindistan'da başımda kolonyal şapkayla at koşturup taraçalı bir eve dönemem. Gemi güvertesinde birbirlerini hortumlarla ıslatan yarıçıplak oğlanlar gibi yuvarlanamam ben, senin gibi. Bu ateşi isterim, bu iskemleyi isterim. Günün koşuşmasından, bunca derdinden sonra, dinlemelerinden, beklemelerinden, kuşkularından sonra yanımda biri otursun isterim. Kavgadan, uzlaşmadan sonra başbaşa olmayı ararım — seninle yalnız olmayı, bu kargaşayı düzene sokmayı. Çok düzenliyim aslında. Dünyanın çoraklığına, düzensizliğine, biçimsizliğine karşı koymalıyız, ezilmiş, tüketilmiş kitleler sonsuz bir girdapta. İnsan kâğıt kesecekleriyle roman sayfalarını pütürsüz açmalı, mektup tomarlarını yeşil ipekle bağlamalı, külleri bir faraşla toplamalı. Biçimsizliğin doğurduğu ürküyü sindirmek için elden gelen her şey, yapılmalı. Gel, Roma ağırbaşlılığını, Roma erdemini taşıyan yazarları okuyalım, kumlarda kusursuzluğu arayalım. Evet, senin gözlerinin gri ışığı altında, kıpırdayan otlarda ve yaz rüzgârında, ya da oynaşan oğlanların gemi güvertelerinde birbirlerine hortumla su sıkan çıplak muçoların kahkahasını dinlerken soylu Romalıların erdemine, ağırbaşlılığına yan çizmeyi severim. Demek Louis gibi gönüllü bir arayıcı değilim, kumda kusursuzluk peşinde. Renkler her zaman sayfayı kirletir; bulutlarsa üstünden geçer. Bana kalırsa, şiir de senin konuşan sesindir yalnız. Alcibiades, Ajax, Hector ve Percival da sendirler. Ata binmeyi severlerdi, hayatlarını seve seve ortaya koyarlardı, büyük biniciler de değillerdi üstelik. Ama sen Ajax da değilsin, Percival da. Senin şu burnunu kırıştırman, şu alnını kaşıman yoktu onlarda. Sen sensin. Bu, birçok şeyin yokluğunu gideriyor bende — çirkinim, yaşlıyım — dünyanın bozukluğu, gençliğin gidişi, Percival'in ölümü, sonra acı, kin, sayısız kırgınlıklar.

«Ama bir gün kahvaltıdan sonra gelmezsen, bir gün seni bir aynadan belki başkasına bakarken görürsem, telefon boş odanda boyuna çalarsa, o zaman, anlatılmaz bir acıdan sonra, o zaman — çünkü insan yüreğinin çılgınlığına son yok — başka bir sen ararım, başka bir sen bulurum. Bu arada, gel saatin tıkırtısını bir vuruşta durduralım. Yaklaşsana.»

Çeviren: R. Tomris

WILLIAM FAULKNER

SES VE ÖFKE

BİRİNCİ BÖLÜMDEN

[33 yaşındaki aptal Benjy 7 Nisan 1928 günü Compson ailesinde geçen olayları anlatırken Büyükannesinin ölümünü hatırlamaktadır.]

«Bilmek istiyorum nedenini,» dedi Frony. «Beyazlar da ölüyor. Nenen de herhangi bir zenci gibi öldü, öyle değil mi.»

«Köpekler de ölüyor,» dedi Caddy. «Nancy hendeğe düştüğü zaman Roskus vurmuştu onu, baykuşlar geldiler ve derisini yüzdüler.»

Kemikler çıktı hendeğin dışına yuvarlana yuvarlana, karanlık asmaların karanlık çukurundan, ay ışığına, biçimlerden bazıları durmuş gibi. Sonra tümü durdular, karanlıktı, ve ben de yeniden başlamak için durduğum zaman işittim Annemi, hızlı hızlı yürüyerek uzaklaşan ayaklarını ve duydum kokusunu. Sonra oda bana doğru geldi, ama kapandı gözlerim. Durmadım. Kokusunu alıyordum. T.P. çarşafların iğnelerini çıkardı.

«Hişt,» dedi. «Hişşşşşşşşt.»

Ama ben duyuyordum kokusunu. T.P. ayağa kaldırdı beni ve çabuk çabuk giydirdi elbiselerimi.

«Hişt, Benjy,» dedi. «Bizim eve gideceğiz. Gitmek istemez misin bizim eve, Frony de orada. Hişt. Hişşşşt.»

Ayakkabımın bağlarını bağladı, şapkamı giydirdi, dışarı çıktık. Salonda bir ışık vardı. Salonun ötesinde annemin sesini işitiyoruz.

«Hişşşşşt, Benjy,» dedi T.P. «Hemen çıkıyoruz.»

Bir kapı açıldı, daha çok duydum kokusunu ve bir baş çıktı dışarı. Babam değildi. Babam hastalanmıştı.

«Evden çıkarın onu.»

«Gidiyoruz zaten,» dedi T.P. Dilsey merdivenden indi.

«Hişşt,» dedi. «Sus. Bizim eve götür onu T.P. Frony yatağını yapıyor. Hepinizin gözü üstünde olsun. Hişşt, Benjy. T.P. ile birlikte git.»

Annemin sesinin geldiği yere gitti.

«Sakın oradan dışarı çıkartmayın,» Babam değildi. Kapıyı kapattı, ama kokusunu duyuyordum hâlâ.

Basamaklardan indik. Basamaklar karanlığa indi ve T.P. benim elimi tuttu, kapıdan çıktık, karanlığa. Dan arka avluda oturmuş, uluyor.

«Kokusunu aldı,» dedi T.P. «Sen de böyle mi alıyorsun kokuyu.»

Basamaklardan indik, gölgelerimizin olduğu yere.

«Paltonu unuttum,» dedi T.P. «Almalıydın. Ama artık dönmem.» Dan uludu.

«Sus be,» dedi T.P. Gölgelerimiz kıpırdadı ama Dan'ın gölgesi kıpırdamadı, yalnız uluduğu zaman kıpırdıyordu, o kadar.

«Eve götürmem seni böyle zırlayıp durursan,» dedi T.P. «Zaten böyle kurbağa gibi olmadan da kötüydü ya sesin. Hadi yürü.»

Tuğlalı yol boyunca yürüdük, gölgelerimizle yanyana. Domuzların ahırı domuzlar gibi koktu. İnek avluda durdu, bize bakıp geviş getire getire. Dan uludu.

«Bütün milleti uyandıracaksın,» dedi T.P. «Sen bilmez misin susmayı.»

Fancy'yi gördük, derenin kıyısında bir şeyler yiyordu. Ay suda parlıyordu biz oraya vardığımız zaman.

«Şimdi bana bak,» dedi T.P. «Burası çok yakın. Duramayız burada. Yürü. Bak. Bak. Şu durumuna bak. Bacağını olduğu gibi ıslattın. Hadi yürü. Gel buraya.» Dan uludu.

Çukur hışırdayan otlardan fırladı dışarı. Kemikler yuvarlandı asmalardan.

«Şimdi,» dedi T.P. «İstediğin kadar zırla. İşte sana bir gece boydan boya ve bir tarla, yirmi dönümlük. Zırla zırlayabildiğin kadar.»

T.P. hendeğe uzandı ve ben oturdum bakarak kemiklere, Nancy'yi yedikleri yerde baykuşların, çırparak kanatlarını kara kara, yavaş yavaş ve ağır, hendeğin kıyısında.

Buraya inerken yanımdaydı, dedi Luster. Sana da gösterdim. Görmedin mi. Tam burada işte, çıkardım cebimden ve gösterdim sana.

«Baykuşlar Büyükannenin de derisini yüzecekler mi,» dedi Caddy. «Sen delisin be.»

«Sen de bir hayvansın,» dedi Jason. Ağlamağa başladı.

«Budalasın sen,» dedi Caddy. Jason ağladı. Elleri ceplerinde.

«Jason zengin bir adam olacak,» dedi Versh. «Parasını hiç elinden bırakmaz.»

Jason ağladı.

«Yine başlatacaksınız onu,» dedi Caddy. «Sus bakayım, Jason. Baykuşlar Büyükannenin olduğu yere nasıl girerler. Babam bırakmaz ki onları. Sen olsan bırakır mısın baykuşları, derini yüzsünler diye. Sus, hadi bakayım.»

Jason sustu. «Frony cenaze var dedi,» dedi.

«Cenaze değil,» dedi Caddy. «Parti veriyorlar parti. Frony'nin hiçbir şeyden haberi yok. Ateş böceklerini istiyor T.P. Bırak biraz da o oynasın.»

T.P ateş böcekleri şişesini bana verdi.

«Salonun penceresine doğru gidersek belki bir şeyler görürüz,» dedi Caddy. «Doğru mu söylüyormuşum yalan mı, anlarsınız o zaman.»

«Ben biliyorum zaten,» dedi Frony. «Ne diye göreyim.»

«Sen hiç konuşma, Frony,» dedi Versh. «Annem dövecek seni.»

«Neden,» dedi Caddy,

«Elbette benim bildiğim bir şey var,» dedi Frony.

«Hadi,» dedi Caddy. «Evin oraya gidelim.»

Gitmeğe başladık.

«T.P. ateş böceklerini istiyor,» dedi Frony.

«Ne olur biraz daha onda dursun T.P.,» dedi Caddy. «Biz sonra getirir veririz.»

«Yakalıyan siz değilsiniz ki,» dedi Frony.

«Sen de T.P. de isterseniz bizimle gelin dersem onda bırakır mısınız,» dedi Caddy.

«Kimse ne bana ne de T.P.'ye senin sözünü dinleyeceğimizi söylemedi,» dedi Frony

«Dinlemeyin isterseniz dersem bırakırmısınız onda,» dedi Caddy.

«Peki öyle olsun,» dedi Frony. «Onda kalsın. T.P. biz de gidip ağlayanlara bakalım.»

«Ağlama yok dedik ya,» dedi Caddy. «Parti veriyorlar diyorum sana. Ağlıyorlar mı Versh.»

«Burada durursak ne yaptıklarını bilemeyiz ki,» dedi Versh.

«Hadi,» dedi Caddy. «Frony ile T.P. isterlerse dinlerler sözümü istemezlerse dinlemezler. Ama ötekiler ister istemez dinleyecekler. N'olursun taşı çocuğu Versh. Hava kararıyor.»

Versh beni havaya kaldırdı ve mutfağın arkasından dolaştık.

Köşeden baktığımız zaman yoldan ışıkların geldiğini görüyorduk. T.P. bir daha bodruma indi, kapısını açtı.

Biliyor musun ne var burada dedi T.P. Soda. Mister Jason kollarının altına doldurup çıktı buradan, gördüm. Bekleyin biraz burada.

T.P. gitti, mutfak kapısından içeri baktı. Dilsey, burayı ne gözetleyip duruyorsun, dedi. Benjy nerede.

Orada, dışarda, dedi T.P.

Hadi çabuk git ayrılma yanından dedi Dilsey. Sakın evin içine girmesin dikkat edin.

Peki efendim, dedi T.P. Başladılar mı.

Hadi sen git de çocuğa bak ve ortada görünceyim deme, dedi Dilsey. Benim işim zaten başımdan aşkın.

Bir yılan çıktı evin altından. Jason dedi ben yılanlardan korkmam, Caddy dedi korkarsın, ama ben korkmam, Versh ikisinin de korktuğunu söyledi, Caddy susun dedi, Babamın söylediği gibi.

Zırlamaya başlama yine, dedi T.P. Sassprilla ister misin.

Burnumu ve gözlerimi gıdıkladı.

Eğer sen içmezsen ben içeceğim, dedi T.P.. Peki, işte burada. Kimse bizi görmeden bir şişe daha içelim. Sus artık.

Salon penceresinin yanındaki ağacın altında durduk. Versh beni ıslak otların içine bıraktı. Soğuktu. Bütün pencerelerde ışık vardı.

«İşte Büyükanne orada,» dedi Caddy «Bütün gün hastaydı. İyileştiği zaman piknik yapacağız.»

«Ben de bir şey biliyorum elbette,» dedi Frony.

Ağaçlar hışırdıyordu, otlar da.

«Biz kızamık olduğumuz zaman yatarız yanındaki yerde,» dedi Caddy «Hani T.P. ile sen nerede yatarsınız kızamık olunca, Frony.»

«Neredeysek orada,» dedi Frony.

«Daha başlamadılar,» dedi Caddy.

Başlamağa hazırlanıyorlar, dedi T.P. Sen olduğun yerde dur ben gidip o sandığı alayım pencereden bakarız. Şu sassprilla'yı içip bitirelim. Sanki içimde bir baykuş varmış gibi yakıyor beni.

Sassprilla'yı içtik ve T.P. şişeyi parmaklığın arasından itti, evin altına, ve gitti. Salondan gelen sesleri işitiyorum ve duvara pençelemişim ellerimi. T.P sandığı çekti. Yere düştü, gülmeğe başladı. Yattı yere boylu boyunca, otlara bakıp gülerek. Kalktı, pencerenin altına çekti sandığı, gülmemeğe çalışarak.

«Neredeyse avazım çıktığı kadar bağıracağım,» dedi T.P. «Çık sandığın üstüne de bak bakalım başladılar mı.»

«Başlamadılar çünkü çalgıcılar daha gelmedi,» dedi Caddy

«Çalgıcılar gelmeyecek ki,» dedi Frony.

«Nereden biliyorsun,» dedi Caddy

«Ben de bir şey biliyorum elbette,» dedi Frony.

«Senin bir şey bildiğin yok,» dedi Caddy. Ağaca gitti. «Kaldır beni yukarıya, Versh.»

«Baban sana o ağaca çıkma demedi mi,» dedi Versh.

«Ohooo çok oluyor söyliyeli,» dedi Caddy. «Şimdı unutmuştur bile. Sonra da bu gece benim sözümü dinleyeceksiniz dedi Babam size. Söylemedi mi, bu gece benim sözümü dinleyeceksiniz diye.»

«Ben senin sözünü dinlemiyeceğim işte,» dedi Jason. «Frony de T.P. de dinlemiyecekler.»

«Kaldır beni yukarı, Versh,» dedi Caddy.

«Peki,» dedi Versh. «Dayağı sen yiyeceksin, bana ne.» Gitti ve Caddy'yi ağacın ilk dalına kaldırdı. Donunun çamurlu kıçını gördük. Sonra kayboldu. Ağacın sallantılarını işittik.

«Mister Jason dedi ki, eğer ağacı kırarsan seni döverim,» dedi Versh.

«Bak bunu nasıl söyliyeceğim görürsün,» dedi Jason.

Ağaçta sallanma kalmadı. Başlarımızı kaldırıp baktık kıpırdamayan dallara.

«Ne görüyorsun,» diye fısıldadı Frony.

Onları gördüm. Sonra Caddy'yi gördüm, saçından çiçekler, ve uzun bir tül parlayan rüzgar gibi. Caddy Caddy

«Hişt,» dedi T.P. «İşitirler sonra sesini çabuk in.» Beni çekti. Caddy Ellerimi duvara pençeledim. Caddy. T.P. beni geriye çekti.

«Hişt,» dedi T.P. «Hişt çabuk buraya gel bakayım.» T.P. beni sürükledi. Caddy «Sus Benjy. İlle sesini mi işittirmek istiyorsun onlara. Hadi bakayım, biraz daha sassprilla içelim, ses çıkarmazsan eğer yine geliriz buraya. Bir şişe daha almalı yoksa ikimiz de basacağız yaygarayı. Dan içmiş deriz. Mister Quentin her zaman insan gibi demez mi köpeğe, biz de o içti deriz.»

Ay ışığı bodrumun basamaklarından indi. Biraz daha sassprilla içtik.

«Ne istiyorum biliyor musun,» dedi T.P. «Şu bodrumun kapısından bir ayı girsin. Ben ne yaparım o zaman, bir bilsen. Hemen üstüne atılır gözü-

nün ortasına tükürürüm. Ver şu şişeyi ağzımı kapatsın da bağırmıyayım.»

T.P. yere düştü. Gülmeğe başladı. Bodrumun kapısı ile ay ışığı sıçrayıp gittiler ve birden bir şey vurdu bana.

«Sus sakın ha,» dedi T.P., gülmemeğe çalışarak, «Hey Allahım, işitecekler bizi. Kalk ayağa,» dedi T.P. «Kalk, Benjy, çabuk.» Yalpalıyordu, gülüyordu ve ben uğraşıyordum kalkmaya. Bodrumun basamakları yamaca kadar çıktı, ay ışığında, T.P. yamaca düştü pat diye, ay ışığının içine ve ben parmaklığa koştum, T.P. «Sus, Sus.» diyordu arkamdan. Sonra düştü çiçeklerin içine, gülerek ve ben sandığa koştum. Ama ben uğraşırken sandığın üstüne çıkmaya sandık fırladı gitti, başımın arkasına çarptı, boğazım bir ses çıkardı. Yeniden çıkardı o sesi, ben artık caydım ayağa kalkmakdan. Yeniden çıkardı o sesi ve ben başladım ağlamaya. T.P. sürüklerken beni boğazımdan yine çıkıyordu o ses. Ses hep çıkıyordu ve ben bilmiyordum ağlayıp ağlamadığımı, T.P. üstüme yuvarlandı, gülerek, o ses hep çıkıyordu. Quentin T.P.'ye tekme attı, Cad kolları ile sardı beni, parıldıyan tülü, duyamıyorum ağaçların kokusunu artık ve başlıyorum ağlamaya.

İKİNCİ BÖLÜMDEN

[Harvard Üniversitesi'nde okurken intihar eden Quentin Compson intihar günü nehrin kıyısında gezmektedir.]

Ara sıra biribiri ardınca koşan pırıltılara benzer şeylerin ötesinde pırıldıyor kent, aşarak öğleyi ve sonrasını. Şimdiden çok sonra, nehrin yukarılarına doğru şahane şekilde kürek çektiği yeri tanrıların tanrısının gözü önünde geçtiğimiz halde. Daha iyisi. Tanrıların. Tanrı bile Massachusetts de Boston şehrinde ayak takımından biri olur. Ya da belki yalnız kocalıkla kalmaz. Islak kürekler ona göz kırpıyorlar pırıl pırıl kırpıyorlar ve kadın gibi avuçlar. Dalkavuk. Dalkavuk koca olmasaydı Tanrıyı tanımazdı. **Bu alçak herlf, Caddy** Nehir pırıl pırıl birden dönen bir burunun ötesinde.

Hastayım söz ver

Hasta mısın nen var hasta mısın

Hastayım o kadar kimseye soramam ama söz ver sen

Eğer onların bakılmaya ihtiyaçları olursa bu senin yüzünden olur nen var hasta mısın Pencerenin altından tramvayın geçtiğini işitiyorum istasyona giden, 8:10 trenine. Kuzinleri getirmek için. Başlar. İnsanlar baş baş çoğalıyor ama berberler değil. Manikürcü kızlar. Bir atımız vardı bir zamanlar safkan. Ahırda evet, ama koşumun altında bayağı bir şey. **Quentin bütün seslerini vurdu Caddy'nin odasındaki döşemenin arasından**

Tramvay durdu. Ben dışarı atladım, gölgemin ortasına. Bir yol rayları kesiyor. Ahşap bir durak vardı altında bir ihtiyar adam, bir kese kağıdından bir şeyler yiyen ve sonra tramvay da işitilmez oldu. Yol uzayıp gidiyor ağaçlara doğru, gölgelik olması gereken bir yere, ama Haziran ayında yapraklar New England'da bizim Missisipi'de olduğundan daha sık değildir Ni-

san ayında. Bir baca görüyorum. Arkamı dönüyorum bacaya, gölgemi tozun içine basa basa. **Korkunç bir şey var içimde benim bazan görürüm geceleri sırıtır bana görürüm aralarından sırıtır bana yüzlerinin arasından yok şimdi gitti artık ve ben hastayım**

Caddy

Dokunma bana söz ver yalnızca

Hasta olursan yapamazsın

Hayır yaparım düzelir her şey ondan sonra olur biter bırakma Jackson'a göndermesinler onu söz mü

Söz Caddy Caddy

Dokunma bana dokunma bana

Neye benziyor Caddy

Ne

Şu hani sırıtan sana sırıtan şey aralarından

Görüyorum bacayı hâlâ. Su da oralarda olmalı, denize ve durgun mecralara doğru akıp giden. Durgun durgun çöküp gidecekler ve İsa kalkın dediği zaman yalnız ütüler. Versh'le ben bütün gün arandıktan sonra öğle yemeğine elbet yetişemeyiz ve saat on ikide acıkırım. Aç kalırım saat bire kadar, sonra birden bire unuturum artık karnımın acıkmadığını bile. **Sokak lambaları iniyor yokuştan sonra duyuluyor tramvayın aşağı indiği. Kanapenin kolu düz serin kaygan alnımın altında biçim veriyor kanapeye saçıma eğilen elma ağacının cennet elbiselerinin üstünde görülen burnun yanında** Ateşin vardı dün anladım sanki sobanın yanındaymışsın gibi.

Dokunma bana.

Caddy yapamazsın hastaysan. Ah şu alçak.

Elbet birisiyle evlenecektim. **Sonra söylediler bana kemiğin yeniden kırılması gerekeceğini.**

Artık bacayı göremiyorum. Yol bir duvarın yanından gidiyor. Ağaçlar üstüne eğilmişler duvarın, güneş ışığı püskürtülmüş üstüne. Taş serindi. Yanından yürüdüğüm zaman serinliğini duyabilirdim. Yalnız bizim memleket bu memlekete benzemez. Yürürken bir şey duyar insan. Bir çeşit durgun ve yoğun bir bolluk ekmek açlığını gideren. Çevrenizden akıp gider, her küçük taşda bile durmaz ve eğlenmez. Yeterince yeşilliğe geçici olarak el koymak gibi bir şey ağaçların arasında gezmek ve hattâ uzaklığın mavisi bile o zengin düş değil **çaresiz kemik yeniden kırılacak dendi ve beni içimde bir ses başladı Ah Ah Ah demeğe ve ben başladım terlemeğe. Bana ne kırık bir ayağın ne demek olduğunu ben bilirim hepsi hepsi bir şey yok yalnızca evde bir süre daha yatacağım ve çene kaslarım uyuşacak ve ağzım Sabırlı ol Sabırlı diyecek bir dakka terin arasından ah ah ah dişlerimin arkasından ve Baba şu pis atın Allah belasını versin şu pis atın Allah belasını versin. Durun bu benim suçum. Parmaklık boyunca gelirdi her sabah bir sepetle mutfağa doğru parmaklık boyunca bir sopa sürüyerek her sabah kendimi çekerdim pencereye ve hep ve onun için bir kömür parçası tutardım elimde ve Dilsey derdi ki sen kendini harab ediyorsun daha kırılalı dört günü geçmedi aklın yok mu senin Dur alışacağım görürsün dur bir**

dakika dur alışacağım.

Ses bile çıkmıyor gibiydi bu havada, sanki hava artık sesleri uzun bir süreden beri taşımaktan bıkmış usanmış. Bir köpeğin sesi bir trenden daha uzağa gider, hele karanlıkta olursa. Ve bazı insanlarınki. Zenciler. Louis Hatcher bir türlü kullanamamıştı borusu ile eski lâmbasını yanında taşıdığı halde. Dedim ki, «Louis, lâmbanı en son ne zaman temizledin?»

«Uzun zaman oluyor. Şu sel sularının milleti süpürüp attığı zamanı hatırlar mısın? İşte o gün temizledim. Kocakarıyla ben ateşin önünde oturmuştuk ve o gece demişti ki bana 'Louis sel buralara kadar gelirse ne yaparsın' ve ben de dedim ki 'Olabilir dur ben şimdi lâmbayı temizliyeyim de' işte o gece temizledim lâmbayı böylece.»

«O sel Pennsylvania'ya doğru gitmişti,» dedim. «Buralara kadar gelmedi bile.»

«Bunu sen söylüyorsun,» dedi Louis. «Su buralara kadar gelebilirdi Jefferson'u da Pennsylvania kadar ıslatırdı. Herkes suyun buralara kadar gelmediğini damlara kadar da çıkmadığını söylüyor.»

«O gece sen de Martha ile dışarı fırladın mı?»

«Elbette. Lâmbayı temizledim ve beraberce geceyi mezarhğm arkasındaki tepenin üstünde geçirdik. Eğer daha yüksek bir yer bilseydik oraya çıkardık.»

«Ve o zamandan beri lâmbayı temizlemedin demek?»

«Ne diye temizliyeyim gerekmedikçe?»

«Yeni bir sel daha oluncaya kadar temizlemek gerekmez öyle mi?»

«İlkinde işimize yaradı ya yeter.»

«Eh hadi bakalım öyle olsun, Louis Amca,» dedim.

«Evet efendim. Sizin haliniz başka bizimki daha başka. Eğer selin gelmemesi için lâmbayı temizlemem gerekiyorsa bu yüzden kimseyle kavga edecek değilim.»

«Louis Amca gözüyle görebileceği hiç bir şeyi lâmba ile yakalamağa kalkmaz,» dedi Versh.

«Ben bu memlekette porsuk yakalardım elimle daha baban başında gaza bulanmış ağlarla avlanırken,» dedi Louis. «Ben hepsini avlardım.»

«Doğru söylüyor,» dedi Versh. «Louis Amca kadar çok porsuk yakalayan yoktu bu memlekette.»

«Evet efendim,» dedi Louis, «Porsuklar görsün diye bir hayli ışık da kullandım, doğrudur. Hiç birinin de yakındığını duymadım. Susun bakayım. İşte. Ouuu. Ha bizim köpek.» ve oturduk hafif hafif ıshk çalan kurumuş yaprakların içinde bekleyişimizin güçsüz soluğu ve toprağın ağır soluğu ile, ve rüzgârsız Ekim ayı, gevrek havayı bozan lâmbanın pis kokusunu alarak, ve köpeklerin ve Louis'in yavaş yavaş uzaklaşan sesinin yankısını dinleyerek. Bir daha hiç yükseltmedi sesini, ama sessiz bir gecede ön verandadan işittik onu. Köpekleri içeriye çağırdığı zaman omuzunda taşıdığı ve hiç bir zaman kullanmadığı boru gibi çıkmıştı sesi. Ama daha berrak, daha yumuşak, sanki sesi karanlığın ve sessizliğin bir parçasıymış gibi, kıvrıla kıvrıla içinden çıkıp, yine kıvrıla kıvrıla içine girerek. Ouuuuu. Ouuuuu

Ouuuuuuuuuuuuu. **Elbette biriyle evlenecektim.**

Çok mu vardı Caddy

Bilmem çoktu belki Benjy ile babama bakacaksın değil mi

Demek sen kimin olduğunu bilmiyorsun öyleyse o biliyor mu

Dokunma bana Benjy ile Babama bakacaksın değil mi

Suyu duymaya başlamıştım daha köprüye gelmeden. Köprü gri taşlardan yapılmıştı, mantarlaşmış yosunların yükseldiği yere kadar hafif nemden benek benek. Altında su pırıl pırıl ve durgun gölgede, fırıl fırıl dönen göğün kaybolan anaforları taşın çevresinde ıslık çalıyor ve çarpıyor. **Caddy şu**

Elbette biriyle evlenecektim Versh kendi kendini sakatlayan bir adamı anlatmıştı bana. Ormana gitmiş ve bir hendeğin içine oturarak usturayla becermiş işini. Hem de kırık bir ustura ile omuzunun üstünde arkaya fırlatmış onları aynı hareketle kan damarları arkaya doğru fışkırmış düğümlenmeden. Ama bu o değil. Böyle şeyleri taşımak değil böyle şeylerin hiç olmamış olmaması bu iş de diyebilirim hey bu bir Çin işi Çin'ce bilmiyorum. Ve Babam çünkü sen daha kızoğlankızsın demişti: görmüyor musun? kadınlar hiçbir zaman kızoğlankız olmazlar. Saflık olumsuz bir durumdur ve bu yüzden doğaya aykırıdır. Seni inciten doğadır Caddy değil ve ben dedim bunlar yalnızca söz ve o dedi İşte kızoğlankızlık da böyle ve ben dedim siz bilmiyorsunuz. Bilemezsiniz ve o Evet dedi. İşte bunu anladığımız zaman tragedya eskimiş demektir.

Köprünün gölgesini suyun derinliklerine kadar görebiliyordum ama tâ dibine kadar değil. Suya bir yaprak atsam bir süre sonra dokusu gider ve ince damarlar kalır yavaş yavaş dalgalanan uykudaki hareketler gibi. Birbirlerine dokunmuyorlar, bir zamanlar birbirlerine ne kadar kenetlenmiş olurlarsa olsunlar, bir zamanlar kemiklere ne kadar yakın bulunurlarsa bulunsunlar. Ve belki de İsa Kalkın dediği zaman gözler de yüze yüze yukarı doğru çıkacaklar, derinliklerdeki sessizlik ve uykudan, Kurtuluşa bakmak için. Ve bir süre sonra ütüler de yüze yüze yukarı doğru çıkacaklar. Ben onları köprünün altına sakladım ve döndüm ve parmaklığa dayandım.

Dibi göremiyordum, ama çok derinlerde suyun hareketini görüyordum göz yoruluncaya kadar ve sonra bir gölge gördüm akıntıya saplanmış kalın bir ok gibi asılı. Küçük kanatlı böcekler köprünün gölgesi içinde, dışında uçuşup duruyorlar, hemen yüzeyin üzerinde. **Eğer bunun hemen ötesinde bir cehennem olsaydı: temiz alev ikimiz ölüden de beter. O zaman yalnız beni bulacaksın o zaman yalnız ben sonra ikimiz parlak alevin ötesindeki ayıpla korkunun ortasında** Ok büyüdü hiç kıpırdamadan, sonra alabalık bir sıçrayışta bir sineği öptü su yüzeyinin altından o muazzam inceliğiyle fıstık toplayan bir filin. Uzaklaşan anafor nehrin aşağılarına doğru sürüklenip gitti ve sonra gördüm oku yeniden. Başı akıntının içinde, hafif hafif dalgalanıyor hareketine uyarak suyun üstünde böcekler uçuşuyor ve duruyor havada. **Yalnız seninle ben sonra parlak alevle çevrili ayıpla korkunun ortasında.**

Çeviren: Rasih Güran

ERDEM AÇISINDAN DÜŞÜNCE BİR CEVAP

ERDEM AÇISINDAN

I

Hikmet Dizdaroğlu'nun «Eleştiri ve Ötesi» başlıklı yazısını okuyordum. Dizdaroğlu, eleştiri anlayışını açıklıyordu bu yazısında. Söylediklerinden kimisi pek yakın gelmişti bana. Neden acaba? Ben de onun gibi düşünüyordum da ondan mı? Yoksa, o düşüncelerle daha önce tanışmıştım da ondan mı? Kesin bir cevap veremiyordum. Fakat şu satırları yeniden okuyunca, aradığım cevabı bulur gibi oldum:

«Eleştiri ile öteki sanat türleri birkaç bakımdan ayrılırlar. İlkin konu bakımından. Edebiyatın konusu insandır, doğadır. Eleştirinin konusu ise eserdir. Sanat, bütün olanakları ile insanı tanıtmaya yönelmiştir; eleştirinin amacı ise eseri tanıtmak ve belirli ölçülere göre değerlendirmektir. Yapı bakımından da aralarında ayrım vardır. Sanat, dolaysız bir yaratmadır. (...) Eleştirmen ise, dolaylı yaratan kişidir: Yargılanacak bir belge olmadıkça, eleştiri de olmaz. Yöntem bakımından sanatla eleştirinin ayrımını da söyliyelim: Sanat bileşime doğru giden bir eylemdir. Eleştirinin yöntemi, bunun tam tersidir: Çözümleyici bir yolda ilerler.» (1)

Bu satırlar bir yazımı hatırlattı. Orada kısaca şöyle demiştim

«... Eleştiriyi sanatla bir tutmak yanlış bir görüştür. Çünkü ikisi arasında konu, yöntem, yapı bakımından önemli ayrılıklar vardır. Sanatın konusu insan, eleştirininse eserdir. Sanat insanı yansıtır, eleştiriyse eseri tanıtır. Sanat bir yaratmadır, eleştiriyse yaratılanı yargılama. Sanat bir kurmadır, eleştiriyse bir çözümleme, vb. ...» (2)

Görüldüğü üzre, Dizdaroğlu benim düşüncelerimi aktarmış. Gerçi ufak tefek değişmeler, eklemeler yapmaktan geri durmamış, ama bu, aradaki benzerliği gizlemeğe yetmemiş. Kimi sözler açıkta kalmış: «Edebiyatın konusu insandır, doğadır. Eleştirinin konusu ise eserdir. (...) Sanat bir yaratmadır,» gibi.

Bu benzerliği görünce sevinmeliydim. Çünkü Dizdaroğlu gibi eski bir yazar benim gibi yeni bir yazardan yararlanmıştı. Yazdıklarımda bir değer buluyordu ki aktarmak gereğini duyuyordu. Öyleyken sevinemedim. Düşüncelerimin aktarılış biçimi hoşuma gitmedi. İşkillendim. Bir küçümseme sez-

(1) Hikmet Dizdaroğlu, Eleştiri ve Ötesi, Varlık, 15.5.1964.
(2) Asım Bezirci, Bilimden Yana, 1963, s. 76.

dim bu aktarışta. Öyle ya, Dizdaroğlu gibi büyük bir yazar benim gibi küçük bir yazardan hiç düşünce alabilir miydi? Alsaydı, açıkça yapardı bunu, saklamazdı. Sakladığına bakılırsa, bir bit yeniği vardı işin içinde. Kimbilir, belki adı anılmıyacak kadar küçük sayıyordu beni, ya da kendini pek büyük görüyordu. Kimbilir, belki de yanılıyordum. (Yanılmak isterdim...)

Elbette, bir yazarın bir başka yazardan yararlanması, düşünceler alması olağandır. Hattâ, sırasında, gereklidir. Ama güçtür. Neden derseniz, başkasından düşünce alabilmek geniş görüşlülüğe, alçak gönüllülüğe bağlıdır da ondan. Öyledir ya, alıntıların kaynağını göstermek de bir borçtur. Emeğe duyulan saygının bir belirtisidir. Bir çeşit erdemdir (fazilettir).

II.

Bu erdemi bulamadığımı sanarak üzülüyordum. Neyse ki bir başka yazar üzüntümü giderdi. Dizdaroğlu'nun yaptığını gölgede bırakarak avuttu beni. Gerçekten üzülmeğe değer bir örnek koydu önüme: «Erdem Açısından Düşünce Tarihi» (3).

Orhan Hançerlioğlu bu kitabında ilkçağdan bugüne değin erdem düşüncesinin oluşumunu incelemeğe girişmiş. Kitabın bir parçasını da «varolmanın erdemi»ne ayırmış. Varoluşçuluğa göre erdemi anlatmağı deniyor. Bunun için Sartre'ın «Existentialisme est un humanisme» adlı konuşmasını seçmiş. Oradaki düşünceleri özetliyor. Gerçi bu düşüncelerin kaynağını açıklamıyor. Ama, okur okumaz, anladım onları nerden aldığını: Benim «Varoluşçuluk» (4) adlı çevirimden almış. Hem de çoğunu sözcüğü sözcüğüne, hiç değiştirmeden! İşte karşılaştırmalı birkaç örnek:

«Çoğu kimseler yaptıklarının yalnız kendilerini bağladığına, yalnız kendilerini sorumlu kıldığına inanırlar.» (Orhan Hançerlioğlu, Düşünce Tarihi, s. 208).

«Nitekim, çoğu kimseler yaptıklarının yalnız kendilerini bağladığına, yalnız kendilerini sorumlu kıldığına inanırlar.» (Varoluşçuluk, s. 26).

«Gerçekte oluşan aşktan başka aşk, bu aşkta görülen olanaktan başka olanak, kendini sanat yapıtında gösteren dehadan başka deha yoktur.» (Düşünce Tarihi, s. 209).

«Varoluşçu için gerçekte oluşan aşktan başka aşk ve bu aşkta görülen olanaktan başka olanak yoktur. Kendini sanat yapıtında gösteren dehadan başka deha yoktur.» (Varoluşçuluk, s. 36).

«Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir. Nitekim korkak her zaman korkaklıktan kurtulabilir, kahraman her zaman kahramanlıktan çıkabilir.» (Düşünce Tarihi, s. 209).

«Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir. Nitekim korkak her zaman korkaklıktan kurtulabilir, kahraman her zaman kahramanlıktan çıkabilir.» (Varoluşçuluk, s. 37).

«Putatapar bir toplumda insan köle, derebeyi ya da işçi olarak doğabilir. Bu insan için o toplumda değişmiyen bir zorunluk varsa o da şudur:

(3) Orhan Hançerlioğlu, Erdem Açısından Düşünce Tarihi, 1963.
(4) Bak: Jean-Paul Sartre, Varoluşçuluk, Çev. Asım Bezirci, 1960.

Dünyada yaşamak, bir iş görmek, başkaları arasında bulunmak, ölümlü olmak...» (Düşünce Tarihi, s. 211).

Bu parça da virgülü virgülüne sözünü ettiğim çeviriden alınmıştır. (Varoluşçuluk, s. 39).

III.

İstenirse, daha bir sürü örnek gösterebilirim. Erdem konusunu işliyen, ama erdemle bağdaşmıyan örnekler... Hançerlioğlu bunları tırnak içine almak gereğini dahi duymuyor. Sanki, çevirimden almamış da kendisi çevirmiş! Sanki Sartre yazmamış da kendisi yazmış! Niçin böyle yapıyor? başkasının görüşlerini kendininmiş gibi yansıtmak kişiyi büyük kılıyor da ondan mı? Buna inanamam! Neden derseniz, Ataç'ın da belirttiği gibi, «bir alçakgönüllülük vardır başkalarının sözlerini anan yazarlarda. Bütün söylediklerini kendileri bulduklarını ileri sürmüyor onlar, bununla övünmüyor, başkalarını okudukları için, büyük ozanların, büyük yazarların yapıtlarıyla beslendikleri için övünüyorlar. Ne biliyor, ne düşünüyorlarsa hepsini yalnız kendilerinde bulduklarını sanan bön kişilerin gösterişinden çok daha sevimli değil mi?» (5)

Evet, istenirse daha bir sürü örnek gösterebilirim, ama göstermiyeceğim. Ne diye yorayım okurları? Kaldı ki, örneklerden çok onları besliyen eğilimler önemli burada, eğilimlerin doğurduğu sonuçlar önemli. Onun için, ben de, bunlara değineceğim.

İlkin şunu söylemeliyim: Hançerlioğlu varoluşçuluğun erdem karşısındaki görüşünü belirtmek için yalnızca Sartre'a başvuruyor. Yeterli bir davranış değil bu. Çünkü, varoluşçulardan bazıları ahlâk (dolayısıyla erdem) sorununu Sartre'dan daha çok işlemişlerdir. Örneğin Kierkegaard, Gabriel Marcel ve Simone de Beauvoir. Öte yandan, varoluşçuluğu anlatmak için «Existentialisme est un humanisme» adlı konuşmayla yetinmek de doğru değil. Çünkü Sartre gerek varoluşçulukla, gerekse ahlâkla ilgili düşüncelerini çokluk öbür eserlerinde sergilemiştir. Bundan ötürü, bazı düşünürler, sözü geçen konuşmanın Sartre'ı iyi temsil etmediğine parmak basarlar. Sözgelimi, Kaufmann'a göre bu konuşmada «dikkatsizce ileri sürülmüş savlar, Jaspers'le Heidegger'ce hor görüldüğü gibi, düşüncelerine aykırı olduğu için Sartre'a da hor görülebilecek bir varoluşçuluk tanımı, hem de bağışlanamıyacak yanlışlar vardır. (...) Sartre'ın okunması gereken, tekrar tekrar okunması gereken yapıtları bu konuşma dışındaki yapıtlarıdır.» (6)

Yazık ki Hançerlioğlu bu gerekli davranışa sırt çeviriyor. Sartre'ın varoluşçuluk ve ahlâk anlayışını açıklarken bu konuşma dışındaki eserlerini görmezlikten geliyor. Örneğin, ahlâk anlayışını belirtmek üzere öteki eserlerine (özellikle «L'Etre et le Néant»ın son bölümlerine, «Perspectives morales»e ve «Le Diable et le Bon Dieu», «L'Age de Raison», «Saint Genet», «Les Mouches» ile «Situations»a) başvurmuyor. Bu konuda başka yazar-

(5) Nurullah Ataç, Alıntılar, Ulus Gazetesi, 25.4.1957.
(6) Walter Kaufmann, Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk, Çev. Akşit Göktürk, 1964, s. 69.

ların (Francis Jeanson'un, Paul Foulquié'nin, R.M.Albérès'in, vb.) incelemelerine de boş veriyor. Böylece, araştırıcılıktan kaçıyor, zahmetsiz bir yol tutuyor: «Varoluşçuluk» çevirisini özetlemeği yeter buluyor. Üstelik, bunu da hakkıyla yapmıyor: Önemli bazı yerleri («Bağlanma», «Hürriyet», «Tasarı», «Seçiş», «Aşkınlık» gibi) atlıyor. Hattâ, ahlâkla ilgili bazı parçaları bile («Varoluşçu Ahlâk», «Ahlâk ve Estetik», «Soyut ve Somut Ahlâk», «Laik Ahlâk», «İki Çeşit Ahlâk», «Düzme İnanç» gibi) atlamaktan çekinmiyor.

Ayrıca, özetlerken, tıpatıp aktarmanın sınırını da aşmıyor. Anlaşılan vaktiyle savunduğu şu doğru sözleri artık unutmuş: «Milletçe mistik ve skolastik düşünce sistemini bir an önce geldiği yere gönderip Garbın yapıcı, tartışıcı, yaratıcı ve araştırıcı düşünce sistemini benimsememiz gerekiyor. Tek çıkar yol budur ve bundan başka hiçbir yol yoktur.» (7)

Bu sözleri unutmamış olsaydı aktarmacılıkla yetinmezdi. Aktardığı düşünceler doğru mu, yanlış mı, bir yoklardı. Ne çare ki yoklamıyor. Düşüncelerin tartışmasına, eleştirmesine yanaşmıyor. Onları geliştirmiyor, derinleştirmiyor, genişletmiyor, yeni bir birleşime götürmüyor. Onlardan ayrı bir düşünce ortaya koymuyor. Aktarmacılıktan yaratıcılığa, derlemecilikten düşünürlüğe geçmiyor. Sartre'ın düşüncelerini olduğu gibi iletmekle kalıyor. Kişisel düşünceler öne sürmediği gibi, derlediği düşünceleri kişisel bir yorumla, hiç değilse, kişisel bir sunuşla da vermiyor. Daha da kötüsü, aktardığı düşüncelerin erdemle ilişkilerini ya göstermiyor, ya da yok denecek kadar az gösteriyor. Oysa, kitabının temel konusu «erdem açısından düşünce» olduğuna göre, bu göstermenin mutlaka gerçekleştirilmesi gerekirdi. Gerçekleştirilmediğinden, ana konuyla ilgisi bulunmıyan birtakım düşünceler de kitaba giriyor. Bunun sonucu, konu yer yer dağılmış, birliğini yitirmiş, gereksizce şişmiş oluyor, yoğunluk ve tutarlıktan uzaklaşıyor.

İşin acı yanı, bu özelliklere yalnızca «varolmanın erdemi» bölümünde değil, kitabın öbür bölümlerinde de rastlanıyor. Hem daha zengin ve daha belirgin olarak... Öyle ki, rastlamalar sıklaştıkça, insanın sabrı da azalıyor. Sonunda, «erdem açısından düşünce tarihi» olduğunu unutuyor kitabın. Öfkeyle, «erdemsizlik açısından düşünemezlik tarihi» diyesi geliyor.

Asım Bezirci

«BİBLİYOGRAFYAYI KULLANMAK» KONUSUNDA CEVAP

Yeni Dergi'nin Şubat 1965 tarihli 5. sayısında Bay Solok, «Bibliyografyayı Kullanmak» başlığı ile yayımlanan yazısında, Varlık Yayınları arasında çıkan «Yahya Kemal» adlı kitabı eleştirmektedir.

(7) Sunullah Arısoy, Edebiyatçılarımız Konuşuyor, 1953, s. 138.

Bilindiği üzere, «Yahya Kemal» adlı kitabın yer aldığı seride yayımlanan kitapların 6-7 forma olması, 2-2,5 formasının sanatcının hayatı ve sanatına, geri kalan formaların da yapıtlarından seçilecek örneklere ayrılması Yayınevi tarafından kabul edilmiştir. Bu yüzden, bu kalıplara uymak zorunluğu vardır. Bu zorunluğu, bu seride takma adlarla çıkan kitaplarından ötürü bay Solok da bilmektedir. Yahya Kemal hakkında kitap hazırlanırken, hakkında yazılanların tama yakın bir listesinin de kitaba eklenmesi öngörülmüştür. Bu liste, bay Solok'un dediği gibi, faydalanılan kitap ve yazıların listesi değildir. Listede yer alan kitap ve yazıların %90 kadarı görülmüş ve okunmuştur. Ancak, dar kalıplara uyularak hazırlanan bir kitapta hepsinin ele alınmasına, görüşümüze uyan ya da uymayan noktalarının belirtilmesine, karşılaştırılmaları yapılarak sonuca varılmasına elbette olanak yoktur. Bunun böyle olması gerektiğini, bunun zorunluğunu bay Solok da bilir.

Kitabın baştarafına konulan kısa tanıtma yazısında faydalandığımız kaynakları yeri geldikçe andık. Bu yüzden, bay Solok'un dediği gibi, bibliyografyayı kullanamamak gibi bir sonuç çıkarılamaz. Ama, isteyen istediği sonucu çıkarabilir. Konuya bazı ön fikirlerle eğildikten, «öküz altında buzağı aradıktan» sonra... Nedense, bay Solok, kendini çok yükseklerde, kafdağlarında görmekte, başkalarını bir karınca gibi görmektedir. Eleştirmeye gitmeyen, başka deyimle uygun düşmeyen bir dil ile «Tahribi Harabat» günlerinin anlayışını yansıtan eda ile girişmiş yazıya. Herkes dilediği gibi yazmakta özgür olduğuna göre ne denebilir bu konuda.

Önce, Yahya Kemal hakkında yazılanlar listesinde noksanlıklar bulduğunu belirtiyor, «o kadar kusur kadı kızında da bulunurmuş» diyor. Bir fıkrayı andığına göre, biz de analım: Girit Paşası, kızını evlendirirken vereceği çeyizde hiç noksanlık olmamasını istemiş. Çeyiz herkese gezdirilirken ihtiyar bir kadın kusur bulmak için çevresini araştırırmış. Bir şey bulamamış, bulamadığı için de kızmış. Gözüne mangal ilişmiş o sıra, bakmış ki maşası yok. O zaman, «A Girit'in Paşası, hani bunun maşası» demiş. Bay Solok bu fıkrayı bilirdi herhalde. Hem herkes de görmüştür ki biz orada listenin tam olduğunu iddia etmedik. Kendimizin Girit Paşası olmadığını biliyoruz. Noksanların tamamlanması, noksanların bildirilmesi ile mümkün olur. Başka yolu yoktur bunun. Bay Solok da, noksan olduğunu söylediklerini yazsa idi minnettar kalırdık, hem de iyi bir iş yapmış olurdu. Ama bildirmemiş onları, bu sözlerinin gerçek olup olmadığını bu yüzden bilemiyoruz. Bu gibi sözleri herkes söyleyebilir, herkes «noksan vardır» diyebilir. Bu ise listenin tamamlanmasına yetmez, üstelik ciddi bir söz de olmaz.

Bay Solok, «Yahya Kemal'in çeşitli dergi ve gazetelerde çıkmış yazılarının bibliyografyasını» vermeyişimizi de yeriyor. Bu, kitap için bir noksanlıktır elbette. Bunu da yapmağı isterdik, bu konuda hazırlığımız da vardı. Fakat, mümkün olamadı. Hem, bu yola girmiş kaç incelemeci var ki Solok bu dar kalıplara göre hazırlanan kitapta bize o yolu gösteriyor. Bay Solok takma adlarla yayımladığı kitaplarının hangisinde bu yolda bir deneme yapmıştır? Hiçbirinde. O halde?

«Uyak» konusunda bizi cahillik ile suçlamaktadır. Kendisinin edebiyat bilgileri veren kitabını okumak mutluluğuna eremedim. O kitabını okumamı salık veriyorsa haklıdır. Hatâ yapmamağı düşündüğüm için kitabın 15. sayfasındaki hatâlı uyaklara örnek olarak verdiklerimizi Varlık Dergisi'nin 560. sayısında yayımlanan «Kendi Gökkubbemiz'i Okurken» adlı yazıdan almıştım. Bay Solok, bu uyarmayı o yazı çıktığında yapabilirdi.

«Cedvel-i Sîm», «endâm» sözcükleri ile ilgili sözlerine değinmeği gereksiz buluyorum.

Bay Solok'un bu yazısı kitaba ne eklemiştir. Yalnızca bir HİÇ. Bay Solok kendi uğraşısının adını da bulmuş: Piyasa eleştiricisi. Gerçekten bu yazısı bu konuda güzel bir örnek sayılabilir.

Muzaffer Uyguner

KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI

NÂZIM HİKMET'İN ŞİİRİ

KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI. Nâzım Hikmet. Yön Yayınları, İstanbul. 1965. 76 s., 10 lira.

Nâzım Hikmet'in Türkiye'de yayımlanan son kitabının tarihi, yanılmıyorsam, 1936 idi. Demek ki 29 yıl olmuş. Bu arada edebiyatımızdan iki kuşak gelip geçti. Birinci kuşak (Orhan Veli kuşağı), Nâzım Hikmet'i biliyordu, başka şairlerin yanı sıra, ona da karşı çıkmıştı. Kavgası, biraz da, Nâzım Hikmet etkisinde olmayan bir şiire ulaşmak kavgasıydı. Orhan Veli, «Garip»in önsözünde, «Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır. Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır. Birtakım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiçbir yeni, hiçbir sanatkârane hamle yoktur,» derken doğrudan doğruya Nâzım Hikmet'i düşünüyordu. İkinci kuşak ise (Turgut Uyar kuşağı), bir iki antolojideki şiirlerinden öte, Nâzım Hikmet'i pek bilmiyordu. Onların karşı çıkışı Orhan Veli kuşağınaydı; Ahmet Haşim — Necip Fazıl çizgisini tek başına sürdüren Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya yakınlık duyuyorlardı. Çok uzaktaydılar Nâzım Hikmet şiirinden, ayrıca yasaklanmış olduğu için ortada yoktu o şiir, üstünde durup düşünmeleri gerekmiyordu. Bu ikinci kuşak, kavgasını kazandıktan, Orhan Veli kuşağını da etkisi altına aldıktan sonra, birtakım özellikleri yüzünden şiir okurlarının sayısını hayli azalttığı ve okurlardan gelen küskünlüğe kendisi de katılıp «şiir oynamaktan» pek hoşlanmaz olduğu bir sırada, «Yön» dergisi Nâzım Hikmet'in şiirlerini yayımlamıya başladı. Güç tadına varılan şiirin, imgeciliğin, kapalılık deneylerinin edebiyattan uzaklaştırdığı okurlar, «İşte şiir böyle olur,» yargısını yapıştırdılar; incelmiş, derinleşmiş bir şiirin tadına varmış olanlar ise Nâzım Hikmet'in şiirlerini beğenmediler, daha önce üstünde durup düşünmedikleri bu değişik şiir türü için acele yargılar verdiler, «Bir mit yıkıldı,» diye gülümsediler. İki ayrı yönden gelen bu yanlış yargılar arasında, «Yön» dergisi Nâzım Hikmet'in elden ele dolaşan şiirlerini — hiçbir seçme yapmadan, iyisi, kötüsü bir arada — yayımlamaya devam etti. (Hem de korkunç yanlışlarla).

«Kurtuluş Savaşı Destanı»nın basılması bu havayı azıcık değiştirdi.

Şiirden anlayanlar arasında, Nâzım Hikmet'in şiirine başka türlü bakmak gerektiğini, günümüzün inceltilmiş, içerik sanatlarına indirgenmiş şiiriyle bu şiirin karşılaştırılmaması gerektiğini sezenler çoğaldı. Walt Whitman'dan, Blaise Cendrars'dan söz edilir oldu. Eleştirmenler konuştuklarını yazmaya başlarlarsa, sanırım, günümüzün şairlerinden sert tepkiler gelecek. Belki de, şiirimizin bugünkü nitelikleri savunulurken söylenecek sözlerle Nâzım Hikmet şiirini savunmak için söylenecek sözler daha geniş bir görüşe ulaşılmasını sağlar.

«Kurtuluş Savaşı Destanı» da yanlışsız değil. Onun da elden ele dolaşan bir kopyası baskıya verilmiş anlaşılan. Başka kopyalarını bilenler kitapta önemli yanlışlar olduğunu söylüyorlar, şiirlerin sıralanışında bile değişiklikler varmış. (Bu destanın en doğru kopyası her halde İnkılâp Kitabevi'ndeki kopyadır. İnkılâp Kitabevi «Kurtuluş Savaşı Destanı»nı basmak üzere Nâzım Hikmet'le anlaşmıştı, Türkiye'deyken. Söylendiğine göre, kendi el yazısıylanmış o kopya. Başkalarındaki kopyalara güvenmemek gerekir. Çünkü Nâzım Hikmet bu destanı önce daha uzun yazmış, sonra beğenmeyerek kısaltmış, bazı yerlerini ayıklamış, sonunda da ayrı bir kitap olarak yayımlamaktan vazgeçip «Memleketimden İnsan Manzaraları» adlı büyük eserinin içine yerleştirmişti. Lokanta vagonunda, garson, ahçıbaşıya cezaevindeki şairin yazdığı destandan parçalar okuyordu. İnkılâp Kitabevi «Kurtuluş Savaşı Destanı»nı basmak isteyince, anlaşılan Nâzım Hikmet bu isteğe uyup onu yeniden ayrı bir kitap olarak düzenledi. Yani destanın «Memleketimden İnsan Manzaraları»na girmeden önceki ilk kopyalarıyla, İnkılâp Kitabevi'nin isteği üzerine hazırlanan kopya arasında önemli ayrılıklar bulunabilir).

«Kurtuluş Savaşı Destanı» Nâzım Hikmet'in, şiir işçiliği bakımından başarılı eserleri arasında yer alamaz. Örnekse, «Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı» ile karşılaştırılınca, bu kitabın daha «çözük» mısralardan kurulu olduğu görülür. Anlatı niteliği iyice üste çıkmış, şiir araçlarını geri itmişti. «Şeyh Bedreddin Destanı»nda her parça, ayrı ayrı işlenmiş olduğu için, hikâyenin ötesinde de şiir tadı verebilir. «Kurtuluş Savaşı Destanı»nda ise parça işçiliğine gidilmemiş, hikâyeye yaslanılarak şiir tadı olayların, kişilerin seçiminde, bir de bunlara bakış açısında aranmıştır. Şiir işçiliği ise tam bir savruklukla Nâzım Hikmet «sesi»nin kendi gelişine bırakılmıştır. Bu durum bir rastlantı değil, şairdeki genel bir değişmenin sonucudur. Başlangıçta Nâzım Hikmet hece kalıplarını serbest mısralara dökerken (bunu nasıl yaptığını Nurullah Ataç bir yazısında örneklerle göstermişti) iyice yüksek sesli, kendini hemen belli eden bir ritim arıyordu. Sonradan bu yüksek sesliliğin değiştiği, şairin daha belirsiz ritimlere yöneldiği görüldü. Ama hep bir örgü, bir şiir işçiliği vardı. «Şeyh Bedreddin Destanı»ndan sonra ise Nâzım Hikmet büsbütün başka bir yola girdi. «Memleketimden İnsan Manzaraları»nın şiir olmadığını, başka bir şey olduğunu, ama ne olduğunu kendisinin de bilmediğini söylüyordu. Ne roman, ne şiir, ne hikâye, yeni bir şey, istersen «Yeni Şey» diyelim ilerde bir ad bulunana kadar, diyordu. Bu daha «civciv», belki ben-

den sonrakiler bu türün büyük, tutarlı örneklerini verirler, o zaman adı da konur, diyordu. Bu «Yeni Şey»e yönelmesinin nedeni, şiire sığdırılamayacak şeyler anlatmak istemesi, örnekse Tanzimattan bu yana Türkiye'nin tarihini yazmaya kalkması, öte yandan şiirden de bir türlü vazgeçememesiydi. «Kurtuluş Savaşı Destanı» Nâzım Hikmet'in işte bu anlayışa vardıktan sonra yazdığı bir kitaptır. O günden bugüne bambaşka bir yönde gelişmiş olan Türk şiirinin içine böyle birdenbire gelişiyle yadırganması, çağdaş şiiri işliyenlerce beğenilmemesi, şiir dışı sayılması beni hiç şaşalatmıyor.

«Kurtuluş Savaşı Destanı»nda aranacak şiir, kimi romanları okurken «şiir gibi» dedirten türden bir şiirin çoğaltılmışıdır. Olaylarda, kişilerde, kahramanlığın özlemlere indirilerek başarısızlıkları bile kapsayışında, kurtuluş savaşının halkın yüreğine yerleştirilişinde aranacak bir şiir...

Memet Fuat

BİLGİ DİZİSİ :

1. DOSTOYEVSKİDEN SARTRE'A VAROLUŞÇULUK. Walter Kaufmann. 3 lira.
2. SARTRE, YAZARLIĞI VE FELSEFESİ. Iris Murdoch. 5 lira.
3. EPİK TİYATRO ÜZERİNE. Bertolt Brecht. 5 lira.
4. BAUDELAIRE. Jean-Paul Sartre. 7.5 lira.
5. SOSYALİZM. Bertrand Russell. 3 lira.
6. YABANCI'NIN AÇIKLAMASI. Jean - Paul Sartre. 4 lira.

ELEŞTİRİ, DENEME, İNCELEME :

1. DÜŞÜNCEYE SAYGI. Memet Fuat. 3 lira.
2. ŞENLİKNAME DÜZENİ. Sezer Tansuğ. 3 lira.
3. TURGUT UYAR — EDİP CANSEVER. Hüseyin Cöntürk — Asım Bezirci. 2 inceleme. 3 lira.
4. DENEMELER. T. S. Eliot. 3 lira.
5. TİYATRO DENEYİ. Eugène Ionesco. 2 lira.
6. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK — I. (Surréalisme — Açıklamalar). 3 lira.
7. SANAT MESELELERİ. Suut Kemal Yetkin. 2 lira.
8. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK — II. (Surréalisme — Örnekler). Antoloji. 5 lira.
9. PYRRHUS İLE CINEAS. Simone de Beauvoir. Denemeler. 4 lira.

ANLATI DİZİSİ :

1. DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN. William Faulkner. Roman. 7.5 lira.
2. SÖZCÜKLER. Jean-Paul Sartre. (Nobel 1964). 7.5 lira.

TÜRK ŞİİRİ :

1. TRAGEDYALAR. Edip Cansever. 3 lira.
2. VİRGÜLÜN BAŞINDAN GEÇENLER. Ülkü Tamer. 3 lira.
3. GÖÇEBE. Cemal Süreya. 3 lira.

DÜNYA ŞİİRİ :

(iki dilde baskılar)

1. SEÇME ŞİİRLER. Arthur Rimbaud. Çeviren: İlhan Berk. (Fransızca — Türkçe). 3 lira.
2. FENER, GECE VE YILDIZLAR. Wolfgang Borchert. Çeviren: Behçet Necatigil. (Almanca — Türkçe). 3 lira.
3. CATHAY. Ezra Pound. Çeviren: Ülkü Tamer. (İngilizce — Türkçe). 3 lira.
4. AĞIZDA BİR SEVİ. Paul Eluard. Çeviren: Sabahattin Kudret Aksal. (Fransızca - Türkçe). 3 lira.

GÜNÜMÜZÜN ŞAİRLERİ :

1. BLAISE CENDRARS. Çeviren: Said Maden. 7,5 lira.

KISA OYUNLAR :

3. DAĞ YOLUNDA. Anton Çehov. 1 lira.
6. WOYZECK. Georg Büchner. 2 lira.
8. SWEENEY AGONISTES. T. S. Eliot. 1 lira.
9. ÇAĞRILMADAN GELEN. Maurice Maeterlinck. 1 lira.
10. PHILOTAS. G. E. Lessing. 3 lira.
11. KAPILARIN DIŞINDA. Wolfgang Borchert. 2 lira.
12. SAĞLIK YURDU. Sean O'Casey. 2 lira.
14. GİTGEL DOLAP. Harold Pinter. 2 lira.
15. AY DOĞARKEN. Lady Augusta Gregory. 1 lira.
16. LEONCE İLE LENA. Georg Büchner. 2 lira.
17. YEŞİL PAPAĞAN. Arthur Schnitzler. 2 lira.
18. ZAVALLI AUBREY. George Kelly. 2 lira.
19. DÖNEMEÇ. Tankred Dorst. 2 lira.
20. GELİNLİK KIZ — ÖNDER. Eugène Ionesco. 2 lira.
21. PHILIPP HOTZ'UN BÜYÜK ÖFKESİ. Max Frisch. 2 lira.

ANTOLOJİLER :

1. TÜRK EDEBİYATI 1963. Memet Fuat'ın Seçtikleri. 7.5 lira.
2. TÜRK EDEBİYATI 1964. Memet Fuat'ın Seçtikleri. 7.5 lira.
3. TÜRK EDEBİYATI 1965. Memet Fuat'ın Seçtikleri. 7.5 lira.