MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYIN NO: 462
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ YAYIN NO: 6

IRIS MURDOCH, FELSEFESİ VE SANATI

Doç. Dr. Nazan AKSOY

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
Marmara Üniversitesi
Atatürk Eğitim Fakültesi Kitaplığı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYIN NO: 462
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ YAYIN NO: 6

IRIS MURDOCH, FELSEFESİ VE SANATI

Doç.Dr. Nazan AKSOY

100
AKS

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ
003322

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

PR
6063
.H73
Z69
1989
c.2

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı
DEMİRBAŞ NO: M0121759

ISBN 975-400-010-7

Marmara Üniversitesi
Teknik Eğitim Fakültesi
Döner Sermaye İşletmesi
Matbaa Biriminde Basılmıştır.

İSTANBUL-1989

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BU KİTAP ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ 5

ÖNSÖZ 7

I. IRIS MURDOCH'UN DÜŞÜNCE DÜNYASI 11
(1) Düşüncenin Kaynakları, Temel Kavramları 11

II. DÜŞÜNCEDEN KAYNAKLANAN ROMAN YAKLAŞIMI 37
(1) Under The Net Ya Da Sanat-Hayat Uzlaşmazlığı 45
(2) The Flight From The Enchanter Ya Da Rastlantılılık Mı Tutarsızlıklık Mı? 60
(3) A Severed Head Ya Da Rastlantılılık Mı Zorunluluk Mu? 72

SONUÇ 85

KAYNAKÇA 91

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

BU KİTAP ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ

Bu inceleme 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümüne bağlı İngiliz Edebiyatı Kürsüsüne doktora tezi olarak sunulmuştu. 1980'de tezin yazımına başladığımda, genel olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz romanı, özel olarak da Iris Murdoch'un romancılığı Türkiye'de çok az tanınıyordu;yazarın felsefî bir inceleme olan *Sartre* adlı kitabı bir yana bırakılırsa, sadece *The Italian Girl* adlı romanı Türkçeye çevrilmişti. Bu roman da onun sanatı üzerine tek başına yeterli bir fikir verebilecek nitelikte bir eser değildi. Bugün durum biraz daha farklıdır. Arada geçen zaman içinde Murdoch'un iki önemli romanı ile bir felsefî denemesi Türkçeye çevrilmiş, bunun yanı sıra gerek romancılığı, gerekse felsefî görüşü üzerine makaleler, tanıtma yazıları yayımlanmıştır. Ayrıca, savaş sonrası İngiliz romanının ileri gelen öteki temsilcilerinin de birçok romanı dilimize kazandırılmıştır. Diyebiliriz ki, Türk okuru çağdaş İngiliz romanı konusunda belirli bir fikir edinebilecek durumdadır bugün. Avrupa felsefî roman geleneğinin de dikkate değer temsilcilerinden biri sayılması gereken Iris Murdoch'u konu alan bu çalışmayı kitaplaştırma isteği duymamın bir nedeni de, bellibaşlı ürünleri dilimize çevrilmeye başlamış olan yeni İngiliz romanıyla ilgili bilgilere bir katkıda bulunabilme umududur.

Tezin bugüne kadar yayımlanamaması akademik çalışmaların üniversite yayınları dışında basılmasının çok güç oluşunun bir sonucudur. Öte yandan, bu tür çalışmaların üniversite yayın kuruluşlarınca basılması için de uzun yıllar sıra beklemek gerekmektedir. Tezin sunuluşundan yedi yıl sonra yayımlanması imkânı doğunca, geçen sürenin konuya yaklaşımımda herhangi bir değişikliğe yol açmadığını göz önünde tutarak incelemenin yayımlanma-sına karar verdim.

Tezin hazırlanış sürecinde, çalışmanın da çerçevesi gereği, Iris Murdoch'un o zamana kadar yayımlanmış olan bütün roman-

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

larını, felsefî kitapları ile makalelerini incelemiştim. Burada ele aldığım, son yayımlanmış eseri olan *The Sea the Sea* adlı romanı 1980 tarihini taşır. O tarihten sonra yayımlanmış olan eserleri, aynı zamanda, bu tezin hazırlanmasından sonra yayımlanmış eserlerdir. Ancak, burada şunu da belirtmek isterim: Murdoch'un 1980'den sonraki eserleri gerek sanat anlayışında, gerekse felsefi düşüncelerinde yeni bir boyut getirmemiştir.

Bu doktora tezine Prof. Berna Moran'la başlamıştım; kendisi 1981'de emekli olduktan sonra da benden yardımını hiçbir zaman esirgememiş, çalışmamı hep dikkatle izlemiş, desteklemiştir. Hocam Prof. Berna Moran'ın değerli yardımlarını burada şükranla anmak benim için bir gönül borcudur. Çalışmalarım sırasında gerek bilgisinden, gerekse önerilerinden yararlandığım rahmetli Prof.Akşit Göktürk'ü de bu inceleme yayımlanırken saygıyla anmak isterim.

Nazan Aksoy
Kabataş, İlkbahar 1989

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ÖNSÖZ

Bu çalışmada eserlerinden bir bölümünün ayrıntılı bir biçimde incelendiği Iris Murdoch günümüz İngiliz romanının önde gelen yazarlarından biridir. Savaş sonrası İngiliz romanı Savaş öncesi romandan birçok yönden ayrılır. Günümüz İngiliz romanının genel niteliği modern romana gösterdiği tepkiyle belirlenebilir. Denebilir ki, çağdaş İngiliz romancısının ilk akla gelen özelliği yenilikçi, modern olmamasıdır: İkinci Dünya Savaşı öncesinde James Joyce'la doruğuna ulaşan modern gerçekçilik de, Savaş sonrasında özellikle Fransa'da görülen Yeni Roman akımı da, günümüz İngiliz romancılarının büyük çoğunluğunu etkilememiştir. Bugün İngiltere'de pek çok romancı kendisinin bir gelenek içinde olduğuna inanmakta, bu geleneğin dışına çıkmamak için büyük çaba harcamaktadır. Henry James, Virginia Woolf, James Joyce gibi İngiliz dilinde yazan yazarların roman sanatına kazandırdıkları zenginliklerden yararlanmak yerine, Wells'e, Bennett'e, hattâ Fielding'e kadar geriye uzanan çağdaş İngiliz romancısı öncü (*Avant Garde*) atılımlardan uzak durarak, sürüp gittiğine inandığı bir geleneğin bir halkası olma özlemini duymakta, geleneksel karakterle geleneksel hikâyeyi, bireyin toplumsal ilişkilerini yeniden romana getirmek istemektedir. Ne var ki, bu durum, uygulamada, Britanya dışındaki okurların genellikle ilgi duyamadığı, "bölgesel" denebilecek bir roman içeriği biçiminde kendini göstermektedir.

Bu bölgesellikte, İngiltere'nin değişen koşullarının da önemli bir payı olmadığı söylenemez. İkinci Dünya Savaşından sonra İngiltere'nin yeryüzünde önemi azalmıştır. Birçok Avrupa ülkesinin yaşadığı büyük yıkımları, toplumsal çalkantıları yaşamamıştır İngiltere. Örneğin işgale uğramamış, Amerikan toplumundaki şiddetle karşılaşmamıştır. Gerçekte, yirminci yüzyıl boyunca İngiltere yavaş yavaş büyük bir imparatorluk olmaktan çıkmış, kendi halinde bir ülke olma durumuna alışmaya çalışmış, adamakıllı içine kapanarak kendi sorunlarıyla uğraşmıştır. Pek çok Avrupa ülkesinde yaşanan toplumsal, politik altüst oluşları yaşamayan İngiliz aydını, on dokuzuncu yüzyıl liberalizminin yok olmadığı inancını inatla korumuş, korumaktadır. Bir başka deyişle, kara Av-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

rupa'sında gördüğümüzden farklı bir nitelik taşıyan, liberal/ ampirik geleneksel İngiliz düşüncesi, Bernard Bergonzi'nin deyişiyle, "İngiliz olma ideolojisi" (1) bu dönemde bir kez daha, inançla vurgulanmıştır.

Çağdaş İngiliz romancısı bu etmenlerin de bir sonucu olarak içine kapanık, geçmişe dönük bir gerçekçilik ortaya koydu. Ancak, 1950 sonrasının "Öfkeli Gençlik"i İngiltere'nin geçirdiği toplumsal değişiklikleri romana yansıtmıştır. 50'lerde Modernizme bir tepki olarak başlayan Gerçekçilik, içinde farklı eğilimler barındırmasına rağmen, daha sonra da İngiliz romancısının ana yolu olarak kendini göstermiştir. Bugün de gerçekçi romanlar yazılmakta, yayımlanan romanların büyük çoğunluğunu bu nitelikte eserler oluşturmaktadır.

1950'lerde roman yazmaya başlayan Iris Murdoch, ilk romanıyla kimi eleştirmenlerce "Öfkeli Gençlik" yazarlarından biri sayılmışsa da, aslında ilk romanından başlayarak İngiliz romancılarının büyük çoğunluğunun yürüdüğü gerçekçi yolda yer almamıştır. Yazı hayatına bir felsefeci olarak atılan Iris Murdoch, pek çok "felsefe çıkışlı" sanatçı gibi, felsefeden kopmamış, felsefedeki arayışını romanında da sürdürmeye çalışmıştır. Bu durum, onu yalnızca gerçekçi yolda yürüyen romancılardan değil, sayıları fazla olmamakla birlikte, deneysel ürünler veren önceki çağdaşlarından da ayırır. Ancak, çağdaş İngiliz romancılarını kalın bir çizgiyle ikiye ayırırsak, bir yanda İngiliz geleneğiyle bağlarını koparmamaya çalışan gerçekçi yazarlar, öbür yanda da daha çok Avrupa geleneğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimiz romancılar vardır. Iris Murdoch'u Lawrence Durrell, Samuel Beckett gibi romancılarla birlikte, bu ikinci kümeye yerleştirebiliriz.

Iris Murdoch'un romanları değerlendirilirken, onun bir felsefeci olarak savunduğu görüşlerle romanlarında ortaya çıkan olguların bağlantısı gözden uzak tutulamaz. Bunun en önemli nedeni, Murdoch'un romanını bir felsefî söylem çerçevesinde kurmak istemesidir. Bunun da ötesinde, Murdoch'un düşünce yazılarında kullandığı birçok felsefî terimle kavram romanlarındaki kahramanlarca da kullanılır. Bu bakımdan, bu incelemede yazarın romanlarını doğrudan doğruya ele almadan önce, söz konusu kav-

(1) Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, s.67.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ramları felsefî geçmişleri ile, Murdoch'un onlara yüklediği anlamlar açısından açıklama gereğini duyduk. Murdoch bilgi teorisi sorunlarıyla uğraşan bir felsefeci olmaktan çok bir ahlak felsefecisidir; ama aynı zamanda bir sanatçı olduğu için, felsefî ilgi alanı içinde, doğal olarak, sanat felsefesi de yer alır. Hem etik, hem estetik alanlara yayılan bir felsefî etkinlik içindedir. Murdoch'un etik amaçlarıyla estetik amaçları, aslında, birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Yazarın romana yaklaşımı ile düşünce dünyasını bu yüzden birlikte ele aldık.

Bu tür bir yazarlık etkinliğinin işlevsel bir parçası olarak, Iris Murdoch'un romanlarında sanat-hayat çatışması sorunu önemli bir yer tutar. Bu incelemenin amacı, Murdoch'un sanat yoluyla aşmak istediği sanat-hayat ikiliği sorununun romanlarında nasıl çözülmeye çalışıldığını açıklamak, yazarın bu ikiliği aşmak isterken hangi engellere takıldığını göstermektir. Bunun için, Murdoch'un ilk romanlarının seçilmesinin nedeni, söz konusu sorunun ilk romanlarında sonraki romanlarına göre, çok daha açık bir biçimde dile getirilmesidir. Bu durum, felsefeyi romanla somutlamak isteyen bir yazar olduğu için, Murdoch'un ilk romanlarını yazarken felsefenin yükünü üzerinde biraz daha fazla duymasının bir sonucu olabilir. Ancak, Iris Murdoch'a ayırdedici niteliğini kazandıran ögelerin ağırlıkları bir romanından öbürüne değişmekle birlikte, her romanında bu ögelerin izini sürmek mümkündür.

Varoluşçu felsefenin kavramlarını yeniden irdeleyip geliştirmeye çalışan bir ahlak felsefecisi olan Murdoch, Varoluşçuluğun kendi düşünce alanının merkezine yerleştirdiği "zorunlu olan" ile "zorunlu olmayan" kavramlarını, romancı Murdoch sanat-hayat çatışması sorununa uygular. Hayat, hayatın kendisi, belli bir kalıbı, doğrultusu, varış noktası olmayan bir süreçtir. Onu şu ya da bu yönde anlamlandıran, ona şu ya da bu ölçüde bir nedensellik yüklemeye çalışan, insanlardır. Sanat ise, her şeyden önce, kendine özgü bir biçime gereklilik duyar. Hayattaki "biçimsizlik" ile sanattaki "biçim" arasında beliren açık çelişki Murdoch'un eserinde nasıl giderilecek, bir başka deyişle, hayatın belirsizliği sanatta nasıl duyurulacaktır? Bu incelemede Iris Murdoch'un erken döneminde yazdığı üç romanını bu yönden ayrıntılı bir biçimde değerlendirdikten sonra, öteki romanlarını da göz önünde tutarak, ele aldığımız sorun, hayat ile sanat çatışması sorunu bağlamında, Iris Murdoch üzerine genel sonuçlara varmaya çalışacağız.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883
MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

I. IRIS MURDOCH'UN DÜŞÜNCE DÜNYASI

(I) DÜŞÜNCENİN KAYNAKLARI, TEMEL KAVRAMLARI

Iris Murdoch'un felsefî fikirleriyle tanışmamış bir roman okuru onun metinlerini okuduğunda, okuduklarının niteliği konusunda bir şeyler anlar, sezer, hattâ bunlardan belli bir tad alabilir; ancak, bu metinler için ne düşündüğünü söylemek zorunda kalırsa çoğu kez bocalar. Murdoch'un okuru söz konusu metinleri kafasında belli bir yere oturtup aydınlatabilmek için, bu metinler üzerine yazılmış eleştirilere başvuracak, bununla da yetinmeyerek önce Murdoch'un kendi fikir yazılarını okuyacak, dahası Murdoch'un felsefî tavrının kaynaklarına kadar uzanacaktır. Bunu bir ölçüde de olsa yapmayan bir okur, Iris Murdoch'un romanlarındaki sürükleyici hikâyelerin üstünkörü bir okuru olmaktan kolay kolay kurtulamayacaktır.

Iris Murdoch ilk romanı olan *Under* the *Net* 1954'de yayımlandığında tanınmış bir felsefeciydi. Oxford Üniversitesinde felsefe öğrenimi görmüş, 1948-56 yılları arasında aynı üniversitede öğretim üyesi olarak çalışmış, bu arada felsefe konularında yazılar yazmıştı. Murdoch romancılığa başladıktan sonra da felsefeyi romanla birlikte yürütmüştür. Felsefe yazılarında bir ahlak felsefesi kurulması yolundaki çabalarını görürüz Murdoch'un. Romanlarında da çağımız insanının bir ahlak felsefesinden yoksun kaldığını dile getirmek ister. Bu bakımdan, onun felsefe yazılarında incelediği sorunlarla romanlarında işlediği temalar arasında bir bağ kurulması gerekir (2). Bu bölümde bu bağı kurmaya çalışacağız. Bu bağı kurmaya çalışmamızın en önemli nedeni, romanlarının düşünsel içeriğinin beslendiği alt dokuyu ancak felsefî bir yaklaşımla açıklayabilmemizdir. Bunu yaparken de, Murdoch'un temel kavramlarının içeriklerini felsefî geçmişleriyle birlikte değerlendirme gereğini duyacağız.

(2) Yolande Cantu, *Under the Net*, s.1.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Iris Murdoch'un felsefî tutumu, onun çağımızın felsefelerine gösterdiği tepkinin bir sonucudur. Murdoch'a göre çağımızda, Liberal dünyada, felsefe de teoloji de gücünü tüketmiştir. Felsefe, Liberal dünya için günümüzde insan ruhunun güçlü, yetkin bir tablosunu çizebilecek durumda değildir. "Against Dryness" başlıklı yazısında şöyle diyor Murdoch: "Din dogmalarının, dinî imgelerle kuralların gücünü büyük ölçüde yitirdiği, metafiziğe karşı çıkan, bilimsel bir çağda yaşıyoruz. İki dünya savaşı ile Hitler deneyinin yakıntılarından henüz kurtulmuş değiliz. Aydınlanma'nın, Romantizmin, bir de Liberal geleneğin mirasçılarıyız aynı zamanda. İçinde bulunduğumuz ikilemin ögeleri bunlardır; ikilemin başlıca özelliği de, bence, insan kişiliği konusunda bizi son derecede sığ, dayanıksız bir düşünceyle başbaşa bırakmasıdır." (3) Böyle belirliyor Iris Murdoch içinde bulunduğumuz durumu. Geçmişin düşünce sistemleriyle değerler düzeninin yıkıldığı bir çağdır yaşanılan. Aydınlanma aşkın (transcendental), yani kökü, amacı bir üst-dünyada bulunan bir hayat düzeninden içkin (immanent), yani kökü, amacı bu dünyada bulunan bir hayat düzenine geçişin en güçlü bir biçimde hissedildiği bir çağdır. (4) Bir vahiy dini olan Hıristiyanlık bu çağla birlikte bir "akıl dini"ne dönüştürülmüş, böylece insanın aşkın bir Tanrı ile kurduğu canlı ilişki ortadan kalkmıştır. Aydınlanma akılcılığı başta Romantizm olmak üzere birçok tepkiyle karşılaşmışsa da bilimsel gelişmeyi hızlandırmış, içinde yaşadığımız çağın bir "bilim çağı" olmasının temellerini hazırlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın Liberal geleneği ise, iki büyük savaşla büyük bir darbe yemiş, Liberal toplumun (Liberalist anlayışına göre) birimi olan birey, toplumdaki ortak değerler düzenine olan inancını, güven duygusunu yitirmiştir. Birey kendi bireyliğiyle başbaşa kalmış, yalnızlığa gömülmüş, toplumun öteki bireyleriyle kurduğu iletişim bağları kopmuştur. Kısacası, bu yeni çağda, özellikle yaşadığımız yüzyılın ilk yarısında birey, hayatın anlamını kendi bireyliğinde içkin bir anlam olarak değerlendirmiştir. Bu durum, bireyin bireyselliğini yüceltip kendini öznelliğine hapsettiği Romantizmin çağımızda da sürüp giden bir biçimi olmuştur.

İşte Iris Murdoch bireyler arası iletişimin yok olduğu böyle bir çağda onun yeniden kurulması, kurulacak iletişimle de hayata yeni

(3) "Aganist Dryness", s.16.
(4) Bkz. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s.336.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

bir anlam kazandırılması için yeni bir felsefeye, bir ahlak felsefesine ihtiyaç olduğu düşüncesini savunur. Murdoch'un bütün yazarlık etkinliği, çağımızda eksikliği duyulan söz konusu ahlak felsefesine bir katkı niteliğindedir. Murdoch gerçek bir bireyler arası iletişim kurulması yolundaki fikrini işlerken birtakım temel kavramlar kullanır. Hayal, imgelem, dikkat, sevgi, aşkınlık, rastlantılılık başkaları vb. gibi kavramlar Murdoch'un felsefî yazılarında olduğu kadar romanlarında da ortaya çıkar. Bu kavramların ortak özelliği, Murdoch'un çağın etkili felsefelerine yönelttiği itirazların ürünü olmalarıdır; tek tek ele alındıklarında da, bu kavramlar, Murdoch'un felsefeye yönelttiği toplu itirazın ayrı bir yönünü gösterirler. Onun felsefî tavrının çağın felsefeleriyle teolojiye tepkiden kaynaklandığını az önce söylemiştik. Çağımızda gücünü duyuran iki büyük felsefe, Varoluşçuluk ile Dilbilimci felsefe, Murdoch'a göre sığ bir insan anlayışı, yalınkat, yoksul bir iç dünya sunmuşlardır. Çeşitli dilci felsefeler bireyler arası iletişimi dil düzeyine sığdırmak istedikleri, Varoluşçuluk da varoluş fikrini bağsız bir özne üzerinde yoğunlaştırdığı için gerçek bir iletişim ihtiyacını yadsımışlardır. Şimdi bir yandan Iris Murdoch'un bu iki felsefeye yönelttiği eleştirileri ele alırken, bir yandan da onun felsefî tavrını, bu tavrı ortaya koyarken başvurduğu kavramları açıklamaya çalışalım.

Genel anlamda dilci felsefeler bütün gerçeklikleri dil düzeyinde aradıkları için, hayatın bir yanını bütünü gibi ele alıp öteki yanlarını ya hiç önemsememişler ya da ikinci plana itmişlerdir. Yüzyıl başındaki dilci akımlar insan zihninin işleyişinin, bilincin içindekilerin akıl yoluyla denetlenmeden açığa vurulmasıyla kavranabileceğine inanıyorlardı. Bu inanç, edebiyatta gerçekliğin varolan durumunu tespit etmekle yetinmek ya da edebiyatı yalnızca bir üslup sorunu haline getirmek, dille oynamak biçiminde kendini gösteriyordu. Dilci felsefenin gerçekliği dil düzeyinde araması, gerçekliğin belirlenmesinde en büyük rolü dış dünya değil, bireyin kendisi oynar demekten başka bir şey değildi.

Iris Murdoch'un dilbilimsel felsefeye neden karşı çıktığını anlayabilmek için bu felsefenin nasıl doğduğuna kısaca bir göz atmakta yarar var. Dile duyduğumuz güven uzun bir zamandan beri sarsılmıştır, bu bilincin geçmişi bir hayli eskidir. İngiliz ampirizminin en büyük temsilcilerinden Locke'da buluruz dil bilinci kavramını. John Locke *An Essay Concerning Human Understanding* adlı kitabının üçüncü bölümünde dil sorununu incelerken, soyutlama

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

yoluyla elde ettiğimiz kavramların zihnimizin yarattığı kavramlar olduğunu, bunların *gerçek* (real) değil, *nominal* varlıklar olduğunu söyler; Locke'a göre duyum yoluyla edinilen fikirlerin dış dünyadaki nesnelere uygunluklarını hiçbir zaman kesinlikle ileri süremeyiz. Bu dil bilinci kavramını Hobbes ile Leibniz'de de buluruz, ama dil bilincimiz on dokuzuncu yüzyıl sonlarında özcü (essentialist) düşüncenin sona ermesiyle kesin olarak değişti. Kelimelerin gerisinde dilsel olmayan bir gerçek olmadığı, kelimelerin bağlı oldukları bağımsız özler bulunmadığını anladık. Dil bir insan yaratısıydı, kelimeleri biz uydurmuştuk, kullanışını da biz belirliyorduk.

Yüzyıl başında matematiksel bilginin doğası üzerinde çalışan Bertrand Russell, matematiksel bilgiyi açıklayabilmek için mantık ile dilbilimsel tasarımın doğasını da araştırmaya başladı. "Matematiksel doğru'nun özü nedir?" sorusunu cevaplandırmak için, matematiğin mantığın bir uzantısı olduğunu, matematiksel önermelerin de bu anlamda tanımları gereği doğru olduklarını kabul etti. Bu teoriyi geliştirmek için bir doğruluk -mantık- teorisine gereklilik vardı, böylece zorunlu olarak dil felsefesi alanına girilmiş oldu. Doğru'nun araştırılmasından "anlam"ın araştırılmasına, oradan da anlatımların çözümlenmesine geçildi. Matematikte semboller kullanılması, filozofların semboller (kelimeler de birer semboldü) ile gerçeklik arasındaki bağlantıyı yepyeni bir açıdan görmesini sağladı (5). Felsefenin de görevinin kavramlar arasındaki mantıkî bağlantılarda açıkça görülebilen analitik doğruları bulmak olduğu düşünüldü. Bu sorunu ilk kez tartışma konusu eden, en önemli temsilcileri de Carnap ile Schlick olan Viyana Çevresine göre bilim nesnel dünyayı açıklıyordu, felsefeye düşen iş, bilimin nesnel dünyayı açıklarken elde ettiği kavramları çözümlemekti; bir başka deyişle, Viyana Çevresi "bilimlerin hizmetçisi" görevini veriyordu felsefeye. Felsefenin görevi bilimsel önermeleri mantığın verileriyle incelemek, bilime sızmış bilimdışı ögeleri atmak, tutarsızlıkları ortadan kaldırmaktı. Felsefeden şu koşulları yerine getirmesi bekleniyordu: a) tek anlamlılık ya da apaçıklık; b) mantıkî tutarlılık; c) çözümlemenin yeterli kanıtlarla temellendirilmiş olması; d) deneyle, gözlemle doğrulanabilirlik ilkesi. Felsefenin denetleyeceği önermeler dille oluşturulduğundan, felsefe, dili mantık yoluyla tutarsızlıklardan kurtarmaya yönelik bir uğraş olacaktı.

(5) Bkz. Iris Murdoch, *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi*, s.46.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Viyana Çevresi daha çok, kesin kurallara göre kurulmuş, günlük dildeki mantıksızlıklardan arınmış yapma bir dille uğraşırken, İngiltere'de Wittgenstein ile ona bağlı olanlar günlük dilin çözümlenmesine ağırlık verdiler. Wittgenstein dünyayı açıklamak, olguları anlatmak için dili nasıl kullanacağımızı araştırdı. Dil, dünyayı resimleyerek yansıtıyordu. Wittgenstein'a göre önermeler de olguların betimlenmesi, düşüncelerin dile gelişiydi. Ahlakî, estetik yargılar bir şeyi resimlemedikleri için dilin bir parçası olamazlardı. Viyana Çevresinde bir yıl kadar çalışan Ayer de önermelerin anlamlandırılması için ampirik kanıt gerektiğini söylüyordu. Bu yüzden Tanrı, ruh, iyilik, kötülük, ölümsüzlük gibi fikirler ya da ahlakî değerler geçerli ya da geçersiz, doğru ya da yanlış sayılamazlardı.

Demek ki, analitik felsefeye göre nesnel dünyanın bilgisi dil aracılığıyla oluşuyor, bilimsel önermelerin doğrulukları deneyle sınanıyor; mantık, matematik gibi akılla soyutlamaya dayanan bilimler de önermeleri kendi iç kurallarıyla denetliyorlar. Din, estetik, ahlak alanlarındaki önermeler ne mantıkla, ne de deneyle denetlenebildikleri için düzmece önermelerdir. İşte Murdoch'un analitik felsefeye karşı çıkışının nedeni bu noktada yoğunlaşır. Çünkü bu felsefe, ahlak vb. alanlarındaki önermelerin sınanamayacağını ileri sürerek onlarla uğraşmayı bile reddetmektedir. Oysa Murdoch için, asıl amaç olan aşkın bir gerçekliğe yöneliş, bireyler arası iletişimin güç kaynağını oluşturan "sevgi" gibi ahlakî bir kavramla sağlanır. Analitik felsefenin ahlakı bütünüyle felsefe dışı ilan etmesiyle onun bütün temel kavramları içeriksizleşmektedir. Öte yandan, İngiliz filozofları dilin etkinlik alanını da adamakıllı sınırlandırmışlardır. Oxford filozoflarının ilgi alanı düpedüz günlük hayattır; toplumsal/tarihî hayattan koparılmış bir günlük hayattır bu. Bu yüzden, inceleme konusu olan dil kişisellikten uzak, sıradan, kamusal bir dildir. Murdoch'un bu felsefeye karşı çıkışının en önemli nedeni, bu felsefenin ahlak (ethics) konusundaki zayıflığıdır. Çünkü günlük dilden yola çıkılarak hiçbir zaman ahlak kavramlarına varılamaz. İlgi alanı günlük hayat olduğu için, evrensel, ahlakî anlamda "iyi nedir?" sorusunu günlük, pratik anlamda "iyi nedir?" sorusuna dönüştürür. İnsan davranışlarını çok mekanik bir açıdan değerlendirir, böylece de Murdoch'un reddettiği determinizme yaklaşır. Söz konusu filozofların dünyası, "günah işleyen, âşık olan, dua eden ya da Komünist Partisine giren insanların değil, kriket oyna-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

yan, kek pişiren, önemsiz kararlar veren, çocukluklarını hatırlayan, sirklere giden" insanların dünyasıdır (6).

İngiliz filozofları, ayrıca, dille dışlaştırılamayan, ampirik olarak kanıtlanamayan, betimleyici, resimleyici olmayan gerçeklikleri tanımazlar, dolayısıyla aşkın bir dünyanın dile dökülmemiş gerçeklikleri konu dışı kalır. Iris Murdoch şöyle diyor: "Filozoflar genellikle evrensel formüller aramaya çalışmışlardır. Dilbilimsel yöntem, eğer onu ciddiye alıyorsak, özü gereği bu arayışa karşıdır." (7) Çünkü dilbilimsel yöntemi benimseyen analitik felsefe, felsefenin tümellerle uğraşma çabasına son vermiş, felsefeye sadece bu doğruların elde edilme biçimini mantık bakımından denetleme görevini vermiştir.

Görülüyor ki, dilci felsefelerin daha Locke'dan başlayan, İngiliz felsefesinin temel bir niteliği olan ampirik bir özü vardır. Oysa Murdoch'un yöntemi ampirik değil, fenomenolojiktir. Murdoch'un üzerinde durduğu birçok sorun geleneksel metafizik felsefenin kapsamı içinde bulunmakla birlikte, o, bunları Anglo-Sakson felsefesinin dışında kalan terimlerle irdeler. Roman, ona göre, fenomenolojinin bir koludur, felsefenin somutlanmasıdır (8). Bir dünya görüşüne, bir ahlaka ya da inanca bağlanmanın insanda ne gibi yaşantılar uyandırabileceğinin araştırılmasıdır. Genel olarak, Varoluşçu romanlar da "varoluş"tan "öz"e geçiş yaşantısının somutlanmasıdır. Iris Murdoch romanı, romancıyı şöyle tanımlar:

> "Roman, her şeyden önce, Hegel sonrası çağın bir ürünüdür. Bunu söylerken, gerçek romanı (Jane Austen'ın, George Eliot'ın, Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Conrad'ın, Proust'un eserlerini), düşüncelere dayanan romandan (Candide), basbayağı hikâyeden (Moll Flanders), modern metafizik hikâyeden (Şato) ayrı tutuyorum. Gerçek romancı, yaptığı iş bakımından, bir çeşit fenomenolog olarak görülebilir. Bir romancı, filozofun daha karışık bir biçimde gördüğü şeyi, yani insan aklının

(6) *aynı yerde*, s.57.
(7) Peter Wolfe'dan alıntı: *Iris Murdoch: the Disciplined Heart*, s.14; kaynak metin için bkz.: 'Metaphysics and Ethics', s.121-122.
(8) Bkz. Kevin O'Sullivan, "Iris Murdoch and the Image of Liberal Man", s.31.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

yapısı bir kere ve her zaman için geçerli olarak ortaya konulmuş kaskatı bir araç olmadığını, içten içe anlamış bir kimsedir. (...) Romancı, günümüzün filozoflarını kendilerine yakıştırdıkları özelliği, yani tasvirciliği her zaman benimseyerek gerçekleştirmiş, bunun sonucu olarak da filozofların buluşlarını önceden kestirmiş bir kimsedir." (9)

Iris Murdoch romanda bulduğu bu özelliği başka sanat dallarında da bulur: "Fenomenolog'un görümü (vision) ile şarin ve ressamın görümü arasında çoğu zaman ortak bir nokta vardır." (10)

Murdoch'un karşı çıktığı öteki felsefe Varoluşçuluktur, daha doğrusu Sartre'cı Varoluşçuluktur. Bu felsefe "ben"i, bireyi doğrudan merkeze yerleştirir. Hegel sistemine yöneltilen itirazlardan biri de Varoluşçuluktan gelmiştir. Bilindiği gibi, Hegel sisteminde rasyonel olan gerçek, gerçek olan da rasyoneldir, yani fikir, *idea* neyse varlık da odur, varlık neyse fikir odur . Öyle olunca, varolan bir fikirdir, kavramdır, akıldır. Hegel'in soyut düşüncesi asıl varolanı bir kavram haline getirmiş, gerçeğin kendisini kavrayamamıştır. Oysa bilinebilecek biricik varlık insanın kendi kişiliğidir. Ama insanın kendi kişiliği hakkındaki bilgisi rasyonel değil, öznel bir bilgidir. Hegel sistemine ilk Varoluşçu tepkiyi gösteren Danimarkalı filozof Sören Kierkegaard insan tekini kendi varoluşunun bilincinde toplamak istemiştir. Kierkegaard varoluş sorusuna şu cevabı verir: varoluş somut, öznel, uyanık insanın hayatıdır. Kierkegaard'dan sonra gelen Varoluşçu filozoflar arasındaki ayrılıklar ne olursa olsun, "ben" üzerinde yoğunlaşan bu somut, öznel uyanık bilinç bütün Varoluşçularda vardır. Varoluşçu düşünceleri sistematik bir felsefe olarak ortaya süren Jean Paul Sartre ise bu "ben" bilincini bir ben-merkezciliğe dönüştürür. Sartre'a göre dünya, birey onu nasıl tasarlıyorsa, insan ne olmayı seçmişse öyledir. Birey kendi bilincinde, kendini ister istemez bir özne olarak görür; kendi dışında kalan bütün "özneler" birer nesnedir. Ancak, buna karşılık, başka "özneler"in bilincinde de zorunlu olarak bir "nesne"ye dönüşür. Her bilinç kendi öznelliğini koruyabilmek için, kendi dışındaki bütün özneleri nesneye dönüştürecektir. Iris Murdoch'a göre, Sartre'ın en

(9) *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi*, s.8, 9.
(10) *aynı yerde*, s.21.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

büyük eksikliği, merkez'in öteki insanlarla ilişkisinde bulunabilecek verimliliği yadsımasıdır. Bu durum, özne-nesne ilişkisinin gerçekte bir efendi-köle ilişkisi olmasından başka bir şey değildir. Iris Murdoch çağımızın bu etki felsefesinde bulunan ben-merkezciliğe karşı çıkarak bu ilişkiyi tersine çevirir. Varoluşçuluğun (Sartre'cı Varoluşçuluğun) Solipsizme varan *Cogito*'sunu reddederek benlik dışındaki öznelerin gerçekliğini ısrarla savunur. Sartre gibi öznel bir varoluşa değil, özneler-arası bir varoluşa inanır. Gerçeklik, ona göre, benliğin dışındadır, ben'den "başka" olandadır. "Ben" ancak ondan "başka" olanın yardımıyla kendi gerçeğinin farkına varabilir. Murdoch, Sartre'da bulduğu Solipsizmi Hıristiyan Varoluşçularda bulmaz, hattâ "benden başka"lık fikrini onlarla geliştirir. Bu noktada özellikle iki Hıristiyan Varoluşçuya borçludur: Simone Weil ile Gabriel Marcel (11). Biz bu iki isme, Marcel'in çok etkilendiği Karl Jaspers'i de ekleyebiliriz. Kierkegard'dan farklı olarak, Marcel, düşüncesinin sistemli bir bütünlük taşımasını ister. Gabriel Marcel'e göre iki türlü düşünme biçimi vardır: 1- nesneye yönelmiş düşünce, 2- Özneye yönelmiş içdüşünce (*reflexive* düşünce). Nesneye yönelik düşünce, nesneler dünyasını bilimlere paylaştırarak inceler, ama varlığın gizini yakalayamaz. Çünkü varlığın kendisi bir nesne değildir, bu yüzden bilimlerin inceleme konusu da değildir. İçdüşünce, nesneler dünyasında parçalanmamış, derinlemesine bir düşünüştür. Varlık bireyseldir, bireysel olduğu için de hiçbir zaman onu bir nesne gibi kavrayamayız; ancak bir *sen* ile, bir başka *ben* ile karşılaşarak onun hakkında bazı bilgiler edinebiliriz. Marcel'e göre ben, ancak bir başka "ben"e bütün benliğiyle bağlı oldukça vardır. Bir insan kendi benliğine kapanırsa, kendini başkalarına kapalı tutarsa, kişiliğini bulamaz. Varoluş ancak ikili ilişkilerle, karşılıklı etkileşmelerle anlam kazanabilir. Gabriel Marcel şöyle der: "Ben ancak başkasıyla ilişkisi içinde, başkası için bir varlık olarak kendisi üzerinde durabildiği zaman varolur." (12) Peki bizi *sen* ile etkileşmeye hangi yollar götürür? Marcel'e göre "sevgi" bu yollardan biridir, çünkü sevgi bizi başka insanlara bağlar. Ben'in başkasıyla ilişkisi Gabriel Marcel'in felsefesinde merkezî bir yer tutar; "Ben ile Başkası" başlığını taşıyan konuşmasında varolmayı şöyle tanımlar: "Kişi için varolmak kendini aşarak kendini yaratmaktır." (13)

(11) Bkz. "The Sublime and the Beautiful Revisited", s.256.
(12) (anan) Paul Foulquié, *Varoluşçu Felsefe*, s.126
(13) *aynı yerde.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Gabriel Marcel ile Karl Jaspers'in düşünceleri arasındaki yakınlığa Varoluşçu felsefeyi ele alan pek çok yazar dikkati çekmişlerdir. Her iki düşünür de varoluşu kuşatan gizemi içlerinde duyarlar. Jaspers varoluş alanını üçe bölmüştür: bilimin konusu olan dünya; öznelliği içinde ele alınan "ben"; dünyanın da, ben'in de ötesinde bulunan, birçok düşünürün Tanrı adını verdiği aşkınlık. Bilginin bilgi olmaktan çıktığı, iflas ettiği noktaya Jaspers "aşkınlık" adını verir. "Bizler bunun kendisiyle hiç karşılaşmayız ama, karşılaşabileceğimiz her şeyle onun içinde karşılaşırız." (14) Her varlığın kaynağı olan bu varlığa ancak kendi "şifreleri" ile ulaşılabilir; bize varoluşumuzu kazandıran eylem içinde onunla bağ kurarız, çünkü biz, kendi kendimize varolmadığımızı biliriz. Jaspers aşkınlıktan pay alınmasını böylece ben-başkası ilişkisiyle açıklarken, iletişim sorununu da tıpkı Marcel gibi, aynı terimlerle açıklar: "Ben ancak başkasıyla varolurum; tek başına bir şey değilimdir." (15) Jaspers'e göre başkasıyla iletişim, filozofun da son özlemi olmalıdır. Görüldüğü gibi Murdoch, Sartre'a karşı çıktıkça Hıristiyan Varoluşçulara yaklaşmıştır.

Murdoch'un kullandığı sevgi, başkaları, aşkınlık gibi kavramlar hep Hıristiyan Varoluşçu kökenli kavramlardır. Onun temel sorunu, benler-arası, özneler-arası bir iletişim kurulmasıydı. Öznenin, ben'in asıl niteliği, benzersizliği, Murdoch'un deyişiyle, "indirgenemezliği", "ben'den başka" oluşudur. Özneler arası iletişimin kurulması sevgi yoluyla olur. Sevgiye yönelen bir özne bir başka öznenin "indirgenemezliği"ni kavrar, onu nesneleştirmez. "Dikkat" ile "imgelem" (imagination) bir öznenin bir başka özneye bir özne olarak yaklaşabilmesi için kazanması gereken, "hayalgücü" (phantasy) ise yadsıması gereken bir güçtür. Dikkat, özü gereği, başkalarına yönelik bir etkinlik, başka bir varlığın gerçekliğini doğru bir biçimde değerlendirme çabasıdır. İmgelem, dikkat ediminin kazandırdığı bir yeti, dikkatin beslediği bir güçtür. Öznenin imgelemi ne kadar güçlüyse, özne kendi dışındaki öznelerin gerçekliğini o kadar iyi tanıyacaktır. Hayal ise insanın kendi içine bakması, kendi içine baktığı için de "başkaları"nda kendini seyretmesidir. Bakışını kendine çevirip hayalgücünü kullanan bir kimse, başkalarıyla ilişki kurduğu zaman onlarda ancak kendi

(14) *aynı yerde*, s.132.
(15) *aynı yerde*, s.130.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

benliğinin bir yansımasını bulur, öznenin öznelliğini yok sayar, özneyi nesneye dönüştürür, dolayısıyla kendi dışıyla iletişim kuramaz. Bu bakımdan dikkat ile hayalgücü birbirlerini yalanlayan kavramlardır.

Under the Net'de Jake ile Anna arasında şu konuşma geçer:

> "'Hiç de öyle değil Jake,'dedi Anna. '...Sevgi bir duygu değildir. Sınanabilen bir şeydir. Sevgi eylemdir, susmaktır. Senin öteden beri sandığın gibi elde etme amacı güden heyecanlı bir didinme ya da bir indirgeme değildir.'
>
> Bu sözler bana çok aptalca göründü. 'Ama sevgi elde etmekle ilgili bir şeydir,'dedim. 'Doyurulmamış sevgiyi birazcık tanısaydın, onun ne olduğunu anlardın.'
>
> 'Doyurulmamış sevgi anlamakla ilgili bir şeydir. Ancak bütünüyle, bütünüyle anlamakla ilgili bir şey olunca sevgi doyumsuz kalabilir.'" (16)

Bu konuşmada Jake'e göre, "doyurulmamış sevgi elde edilememiş sevgidir." Ama romanda daha sonra, Anna gibi Jake de aşkın ancak doyurulmadan varolabilceğini anlar. Bunu açıklamaya çalışalım. Aşkı yaşayabilecek noktaya ulaşmak, insanın sevdiği varlığı kendi dünyasının bir yansıması, kendi özneliğinin bir nesnesi olarak görmekten kurtularak "başka" bir varlığın başkalığını, özneliğini kavrama aşamasına gelmesiydi. Öznenin sevdiği varlık onun hayalgücünün bir ürünü olduğu için, öznenin doyum gücü de hayalgücünün sevgi nesnesi olan varlığı örgütleme, süsleme, dolayısıyla nesneleştirme gücüyle sınırlıdır, bir başka deyişle, öznenin sevgisi doyurulabilir bir sevgidir. Oysa öznenin sevdiği varlığı gene kendisi gibi bir özne olarak kavraması bambaşka bir durumdur. Bu durumda sevilen varlık tıpkı seven özne gibi bireyselliği, tikelliği olan, tıpkı öznenin kendisi gibi, hayalgücüne başvurduğunda, özneleri nesneleştirebilecek bir varlıktır. Sevgiyi içinde yalnızca öznelerin rol aldığı bir olay olarak gördüğümüzde, dikkatimiz her öznenin öznel-tikel niteliğine, onun en geniş, derin dünyasına

(16) Iris Murdoch, *Under the Net*, s.40.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

çevrilir. Dikkatimiz karşımızdaki öznenin bu nitelikteki dünyasına yönelik kaldığı sürece onu tüketici bir biçimde anlayamayacağız demektir. Bu anlamda, sevgi "eylemi"mizin hiçbir zaman tam anlamıyla doyurulmuş bir sevgi olamayacağının, sevdiğimiz varlığı tanıyıp anladıkça daha çok anlamamız gerektiğinin, onu o kılan özneliği elde edemeyeceğimizin, kısacası sevgimizin doyurulmazlığının kaçınılmaz oluşunun da bilincine varırız. Bu bir bakıma bir yalnızlık durumu demektir çünkü sevginin doyumsuzca sürüp gitmesi her iki öznenin de bir yönünü birbaşına bırakacaktır. Ama bu kaçınılmaz bir durum, özneler arası sevginin zorunlu bir koşuludur.

Iris Murdoch'un sevgi kavramını tam anlamıyla açıklayabilmek için, bütün bu söylenenlere sevginin bir özelliğini daha eklemek gerekir: cinsellik. Sevgi kendi dışındaki güzelliklere yönelebilen bir güç olduğu ölçüde, cinselliğin saplantılarını da taşıyan bir güçtür. Cinsellik öznenin en gizli, tehlikeli saplantılarını öne çıkaran, sevilen varlığı da bu saplantıların tutsağı kılabilen, kısacası sevilen varlığı bir nesneye dönüştürebilen bir güçtür. Murdoch sevginin böyle bir özellik taşıdığını unutmadan, yani sevginin zorunlu olarak cinsel kökenli bir yönü olsa bile onu aşması, onunla sınırlı kalmaması gerektiğini düşünür. Bir gazetecinin sorularını cevaplandırırken nitekim Murdoch şunları söylüyor: "Aşk cinsellikten doğar, ama sevme sürecinde onu aşar (...) Cinsellik insanı çok büyük aldanışlara sürükleyen, çok karanlık bir güçtür. Bize anlamadığımız, çoğu zaman da istemediğimiz her türlü şeyi yaptırır. Bu sevgiden yola çıkarak başka insanları gerçekten görebileceğimiz, kölece içgüdülerimizin, saplantılarımızın güdümünden kurtulacağımız bir dünyaya açılmak bence zor bir iş. Bütün o şeytanlıklar vb. saplantılarımıza bağlıdır, bu da aşılması gereken bir şeydir."(17)

Murdoch'un sevgi konusundaki tutumunu açıklarken buraya kadar söylediklerimizi iki noktada toplayabiliriz: a) sevginin başkalarına yönelmesi gerekliliği, b) cinselliğin aşılması gerekliliği. Murdoch'un ben ile başkaları sorunundaki tavrının Hıristiyan Varoluşçuluktan kaynaklandığını, Jaspers, Marcel gibi filozofların düşüncelerini aktararak göstermiştik. Bunu daha da geriye, asıl kaynağına götürmek gerekir. Gerek sevginin başkalarına yönelik olduğu fikri, gerekse cinselliğin aşılaması fikri Platon'dan gelmek-

(17) "Iris Murdoch, Informally", W.K.Rose'un yazarla görüşmesi, s.69.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

tedir. Murdoch birçok çağdaş sorunu aydınlatmak bakımından Platon'u çok verimli bir kaynak olarak gördüğünü çeşitli yazılarında, özellikle *The Sun and the Fire* adlı kitabında açıkça söyler (18). Bunu daha iyi görmek için, Platon'un konusu gene sevgi olan *Şölen* diyalogundan aldığımız şu satırlara bir göz atalım:

"SOKRATES: 'Şimdi sevgi için aynı şeyi düşün ve söyle: Sevgi bir şeyin sevgisi midir, yoksa bir şeyin sevgisi değil midir?'
AGATHON: 'Elbette bir şeyin sevgisi olacak.'
SOKRATES: 'Peki, bunu aklında tut: Sevgi bir şeyin sevgisidir. Şunu da söyle bakalım: Sevgi sevdiği şeyi arzular mı, arzulamaz mı?'
AGATHON: 'Arzular tabii.'
SOKRATES: 'Kendinde olan bir şeyi mi arzular, sever, yoksa kendinde olmayan bir şeyi mi?'
AGATHON: 'Kendinde olmayanı herhalde.'
SOKRATES: 'Herhaldeyi bırak da, kesin olarak söyle: Arzulamak bizde olmayanı istemek midir, değil midir? Bizde olan bir şeyi arzu eder miyiz, etmez miyiz? Bana öyle geliyor ki, bunun başka türlü olması düşünülemez.'"(19)

Bu, sevginin özü gereği başkalarına yönelik olduğu fikri. Şimdi de sevginin ikili bir nitelik taşıdığı, bu yanının ise aşılması gerektiği fikrini kaynağına bağlayalım. Gene Platon'un *Şölen* diyalogunda sevgiyi açıklayan bir mit vardır, onu okuyalım:

"Aphrodite dünyaya geldiği gün, bütün varlıklar bir şölendeymiş. Zekânın oğlu Bolluk da (Poros) aralarındaymış. Yemekten sonra Yoksulluk (Penia) şölenden payını istemeye gelmiş, kapının önünde durmuş beklemiş. Tanrı şerbeti (nektar) ile sarhoş Bolluk, Zeus'un bahçelerine çıkmış, bir yerde sızmış. Çaresizlik içinde yaşayan Yoksulluk, Bolluktan bir çocuğu olmasını kurmuş, gitmiş yanına yatmış, Sevgiye gebe kalmış. Aphrodite'nin doğduğu gün ana karnına düştüğü için Sevgi, bu tanrının

(18) Bkz. Iris Murdoch, *The Sun and the Fire*, s.83-89.
(19) Platon, *Şölen*, s.58.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

kulu, yoldaşı olmuş. Aphrodite güzel, o da yaradılıştan güzele düşkünmüş (...) Bolluk ile Yoksulluktan doğan sevginin talihi de ona göre olmuş. Sevgi her şeyden önce, her zaman yoksuldur, çoklarının sandığı gibi hiç de öyle ince, zarif değildir, tersine kabadır, pistir, evsiz barksız, yalın ayaktır, açıkça, dağda bayırda, kapı önlerinde, yol köşelerinde yatar kalkar. Ne yapsın, anasına çekmiş, yoksulluktan kurtulamaz. Babasına çeken tarafıyla da hep güzelin, iyinin peşindedir, yürekli, atılgan, dayanıklıdır, yaman avcıdır, hep tuzaklar kurar, fikirlere, buluşlara düşkündür, ömrü kafa yormakla geçer, bilicilikte, büyücülükte eşsizdir. Aslında ne ölümlü, ne de ölümsüzdür. Bakarsın, aynı günde bolluk içinde gelişir, yaşar, birdenbire de ölür, sonra gene babasının tabiatı gereği bir çaresini bulup dirilir. Bir şeyin eline geçmesiyle elinden kaçması bir olur. Öylece Sevgi hiçbir zaman ne yokluk içindedir, ne de varlık içinde." (20)

Demek ki Platon'un da, Murdoch'un da söyledikleri şey, sevginin ikili bir nitelik taşıdığı, bir yanının bizi yüce duygulara götürürken öbür yanının, bize "anlamadığımız, istemediğimiz şeyleri" yaptırdığıdır. Murdoch bu durumda sevginin bu olumsuz yönünü, yani cinsel yönünü aşmayı öneriyor bize. Cinselliğin ahlak felsefesi düzeyinde yadsınışı Murdoch'un romanlarında nasıl ortaya çıkar? Çelişik görünmekle birlikte, Murdoch'un romanlarında cinsel ilişkilere yadırganacak kadar çok yer verilir; öyle ki pek çok romanında insanlar nerdeyse cinsel ilişkiyle tanışırlar, birbirlerini pek az tanıdıkları halde kolayca cinsel ilişkilere girerler. Örneğin *The Nice and the Good*'da Yahudi filozof ile arkadaşının sevgilisi Jessica daha ancak birbirlerinin adlarını öğrendikleri bir anda sevişmeye başlarlar. Cinsel ilişkiye yadırganacak kadar çok yer verilmesine rağmen, tutkudan, heyecandan uzak ilişkilerdir bunlar, yazar cinsel duyguları yansıtmaya ya da çözümlemeye çalışmaz, cinsel ilişkiyi çoğu kez soğuk bir dille, sıradan bir olay gibi anlatır. Leonard Kriegel'in dediği gibi, Murdoch'da cinsellik "etin ete değmesi gerçekliğinden yoksundur."(21) Bu durum aslında İngiliz roman geleneğinin de bir özelliğidir. Sözgelişi, bir Fransız romanında cinsel

(20) *aynı yerde*, s.64-65.
(21) Leonard Kriegel, "Iris Murdoch: Everybody through the Looking Glass", s.63.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

duygular açıkça dile getirilirken, İngiliz romanında cinsellik insanın en görünmez, en gizli yönü olarak karşımıza çıkar. D.H.Lawrence bu özelliği bütün İngiliz sanatı için genelleştirecek kadar ileri gider. Lawrence'a göre genel olarak İngiliz sanatını bir yana bırakalım, roman geleneğinde de ten ruhtan koparılarak reddedilir; Lawrence, Chorlotte Bronte'nin *Jane Eyre* adlı romanında Rochester'in cinsel tutkularının bedelini kör edilerek ödemesini İngiliz romancısının cinsellik karşısındaki tipik davranışı olarak yorumlar (22). Böylece cinselliğin ahlak felsefesi düzeyinde yadsınışı ile İngiliz roman geleneğinde cinselliğin bastırılması eğilimi, Mordoch'un romanında çakışırlar. Murdoch'un romanındaki tutkudan yoksun cinsellik, İngiliz roman geleneğindeki bastırılmış cinselliğin çağdaş bir uzantısıysa (23), cinselliğin aşılması da "çağdaş bir Platon'culuk" oluşturma amacına dönük olabilir. Bu anlayışa göre cinsellik, "başkaları"na açılan yolda zorunlu, ama geçici bir uğrak noktasıdır, bir araçtır sadece. Bu yolda artık sevgi de başlıbaşına sevgi olarak görülemez. İyi, güzel, hakikat, bilgi, erdem, ahlak gibi Platon'cu kavramlarla, ya da "başkalarının öznelliği", "indirgenemez tikellik", "dikkat", "imgelem", ilerde açıklayacağımız "rastlantılılık", "aşkınlık" gibi Murdoch'cu kavramlarla birleşip tek bir kavram olur. Bu kavram ancak "başkaları"nda aranabilir. Aralarında sımsıkı bir bağ vardır.Platon'a bir kez daha kulak verelim:

> "Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan basamak basamak yüce güzelliğe yükseleceksin, bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel beden-

(22) Bkz. D.H.Lawrence, "Indroduction to his Paintings", s13-60.

(23) Murdoch'da cinsellik gerçek niteliğinden soyutlanmış olması bakımından bastırılmıştır. Romanlarındaki sözde cinsel sahneler gerçek cinsel duyguların ya da cinsel eylemlerin değil, körelmiş, yıkılmış, yön değiştirmiş, fetişist özellikler taşıyan, salt hayalgücüne dayanan süslemelerle donatılmış, yadırgatıcı, ürkütücü, kısacası doğal olmayan, cinselliğin kendine özgü gerçekliğinden yoksun duyguların ya da eylemlerin dile getirildiği bölümlerdir. Böylece Murdoch'da cinsellik insanın kurtulması gereken karanlık, anlaşılmaz bir güç olarak karşımıza çıkar. *The Flight from the Enchanter*'da Rosa'nın iki kardeşle annelerinin gözleri önünde sevişmesi; *The Italian Girl*'de Elsa'nın Otto'yla *grotesque* bir atmosfer içinde kurduğu ilişki; *The Black Prince*'de sevgilisi ancak Hamlet kılığına girince cinsel ilişki kurabilen Bradley'le Julian'ın (Julian kadındır, yani erkek kılığına girmek zorundadır) ilişkisi; *The Nice and the Good*'da Radcliffe'in cinsel ilişkiyi bir büyü törenine dönüştürmesi Murdoch'un romanlarında gördüğümüz irkiltici cinsel ilişkilerden sadece birkaçıdır.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

lere, sonra güzel bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere, güzel bilgilerden de sonunda bir tek bilgiye varacaksın, (...) bu da asıl güzelin özünü tanımaktan başka bir şey değildir." (24)

Murdoch'un insanı da "hayalgücü'nden kurtulup "dikkat"ini "başkaları"na yöneltecek, yönelttikçe sevgiye yaklaşacak, ama ancak sevginin bize "anlamadığımız, istemediğimiz şeyleri yaptıran" kör tutkularını, yani cinselliğini aştıktan sonra başka bireyleri anlama yolunda bir adım daha atacak, bir bireyi anlamakla da gerçekliğin, onun, yani öznenin dışında kalan, henüz el değmemiş ya da ulaşılmamış bir gerçekliğin bir parçasını yakalayacaktır.

Murdoch'a göre sevginin her türlü benlik saplantısını aşmış, "dikkat"le gerçekleşen bir şey olduğunu bu şekilde belirledikten sonra, konunun asıl önemli noktası üzerinde durabiliriz. Bir özne başka bir özneyi hayalgücüyle kavradığında, yani nesneleştirdiğinde onu tanımamış, onun ancak kendi benliğindeki yansımasını tanımış oluyordu. Bu durumda, gerçek kimliği yadsınan varlık, ona yaklaşan öznenin bilme edimine konu olmamakta, yani bilgisi dışında kalmaktadır. Bilgi, bize malolmuş bilgi, bir zorunluluk gösterir; yani bir durumun, bir nesnenin bilgisi aynı zamanda onun başka türlü olmadığının da bilgisidir. Öznenin aklıyla, zihniyle ya da bilinciyle vardığı bir bilgi, zorunlu bir bilgidir; özne, bilincinde bunu o şekilde kavrar. Ancak, başka bir özneyi nesneleştiren bir özne onu haksız bir biçimde zorunluluk alanına yerleştirir, onun başka türlü olamayacağını varsayar. Oysa algılayan öznenin kavrayamadığı bir özneliği, bir öznelliği vardır. İşte bu kavranılmamış öznelik, algılayan özneye göre rastlantılıdır (contingent). Rastlantılılık felsefede zorunluluk (necessity) karşıtı olarak tanımlanır; bir durumun rastlantılılığından söz ediyorsak, o durum olduğu gibi de olabilir (ki zeten öyledir), başka türlü de. Aynı zamanda bir mantık terimi olan rastlantılılık, ("olumsallık" karşılığı olarak) *Mantık Terimleri Sözlüğü*'nde şöyle tanımlanıyor: "Bir önerme olumsal ise, kendisi de değillemesi de olanaklıdır." (25) Murdoch'un temel önermesi şudur: gerçekçilik rastlantılı bir nitelik taşımaktadır. Yani hayat bütünüyle kavranılıp anlaşılan, açıklanabilen bir şey değildir, an-

(24) *Şölen*, s.76.
(25) *Mantık Terimleri Sözlüğü* (Haz.: Teo Grünberg, Adnan Onart), TDK Yayınları, 1976, s.100.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

layamayacağımız, erişemeyeceğimiz bir yönü hep olacaktır. Gene Murdoch'a göre, gerçeklikle yüz yüze gelmek istiyorsak, ilkin hayatın böyle bir nitelik taşıdığının bilincine varmamız gerekiyor. Bizim dışımızdaki bireyler bu rastlantılı gerçekliğin değişik özelliklerinin taşıyıcılarıdırlar. Gerçeklikten pay alabilmemiz, dışımızdaki bireyleri birer özne olarak, "dikkat"le, "imgelem" gücüyle değerlendirmekle sağlanabilir. Bu rastlantılılıklar bireyin henüz tanıyıp yaşamadığı gerçeklikler olduğu için aynı zamanda aşkın gerçekliklerdir. Jaspers'in dediği gibi, bilginin bittiği, iflas ettiği bir noktada varolurlar.

Sartre'ın *Bulantı* adlı romanında Antoine Roquentin rastlantılılıktan tiksindiğini söyler. Murdoch ise, rastlantılılığa saygı duymak gerektiğine inanır, hattâ onu nerdeyse kutsar. "Rastlantılılık savunulmalıdır, çünkü kişiliğin özüdür o, "der (26). Murdoch'un Sartre'a karşı çıkış nedenlerinin bir özeti sayılabilir bu söz. Her iki yazar için de dünya rastlantılıdır. Ancak, Murdoch rastlantılılığı yüceltirken Sartre nesnelerin durumunun mantıkî bir zorunluluğa bağlı olmamasının şaşkınlığını yaşar, dünyaya bakışında hep zorunluluğu arar. Sartre'ın dünyasında "sen", "başkaları", "ben"in kurduğu zorunluluğu yalanlayan güçler olarak "ben"in karşısında dikilirler. "Başkalarının cehennem olması" bundandır. Ne var ki, "başkaları" "ben"i aşan ya da yalanlayan bir dünya olduğu için aynı zamanda aklı, zorunluluk arayışı içindeki aklı da aşan, aşkın bir dünyadır. Her insan "indirgenemez" bir varlık olduğuna göre, o biricik dünyayı akılla kavramaya çalışmamız boşunadır. Sartre'ın ısrarla savunduğu, "insanın gerçekleştireceği özgür seçmelerle özünü yaratacağı" fikri için de aynı şey söylenebilir; çünkü birey seçmelerini benliğinin bilgisiyle, kendi iradesiyle gerçekleştirecek, ister istemez, tasarladığı dünyayı mantıkî bir zorunluluk içinde görecektir. Sartre'ın insanı, bu durumda, aşkın bir dünyanın (aşkın, çünkü aklın dışında, dolayısıyla tanınmamış), rastlantılı bir dünyanın (rastlantılı, çünkü aklın ona verdiği zorunlu biçim dışında da varolabilir) gerçekliklerinden habersiz olarak seçmiş olacaktır. Rastlantılılık ile aşkınlık... bu iki kelimenin altını çizmemiz gerekiyor artık. Murdoch dilci felsefeyi de, Sartre'cı Varoluşçuluğu da aslında aynı açıdan eleştirir. Her iki

(26) "The Sublime and the Beautiful", s.271.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

felsefe de aşkınlığı şu ya da bu biçimde yok saymakta; dilci felsefeler dille dışlaştırılmayan yaşantıları tanımazken, Sartre aklı aşan "başkaları"na değil, akılcı bir "ben"e inanmaktadır.

Iris Murdoch'un itirazının aslında çağın bütün felsefelerine yönelik olduğunu incelememizin başında da belirtmiştik. Bu toplu karşı çıkışta da aynı gerekçeler söz konusudur. Bunu anlayabilmek için, bir başka deyişle, Murdoch'un rastlantılılık ile aşkınlığı neden bu kadar vurguladığını anlayabilmek için onun Aydınlanma çağıyla hesaplaşmasını ele almak gerekiyor.

Aydınlanma çağından bu yana insanlar, hayatı aklın verilerinin ışığı altında, akıl yoluyla anlamaya çalışmışlardır. Varlık zinciri, evrensel semboller, mitler, doğaüstü, tanrısal güçler, eski felsefelerin başlıca sorunu olan metafizik iyilik-kötülük çatışması ortadan kalkmış, hayat, eski felsefelerin bitimli (finite) ya da teleolojik düşünüşü dışında, aklın bulgularıyla ilerleyerek bilinmeyen bir sonsuzluğa doğru evrilen çizgisel (linear) bir gelişme olarak algılanmaya başlamıştır. Oysa Aydınlanma öncesi, eski dünya, tarihî, toplumsal olayları, gerçek olayları mitler, semboller, zaman-öncesi (archaic) kalıplar aracılığıyla yorumlayarak aşkın varlıkla ilişki kurabiliyordu. Bu anlayışa göre tarih, durmadan tekrarlanan, tekrarlandıkça yenilenen döngüsel (cyclical) bir süreçti. Tekrarlanma fikri insana, içinde yaşadığı evrenin geleceğini, bu evrende yürürlükte olan zamanın sınırlarını bilme, o zaman birimi içinde varolma imkânı sağlıyordu. Bu açıdan, denebilir ki, insanın kendi ürünü olan edimleriyle bilinmeyen bir sonsuzluğu doğru yürüdüğü, kendi geleceğini kendi somut, gerçek eylemleriyle kurduğu bir dünyanın dayattığı çizgisel anlayış karşısında, hayatın sonsuza kadar tekrarlanan bir süreç olduğu inancı, yani döngüsel anlayış, insana büyük bir güç, umut, teselli veriyordu.

On yedinci yüzyıldan önce batı Avrupa'da (günümüzdeyse dünyanın Avrupa dışındaki büyük bir bölümünde) insanın bugün olduğu gibi çizgisel bir tarzda yaşamadığı söylenebilir. Her yıl düzenlenen dinî-dindışı şenlikler kaynaklara dönülmesini, tekrarlanma yoluyla yenilenmeyi sağlıyordu. Halkın efsanevî ya da tarihî olayları kutlamasında bir zaman fikir vardı; geçiş ayinleri insan hayatının temel aşamalarını belirliyor, böylece insan her aşamada hem topluluğun öteki üyeleriyle, hem de halkının tarihiyle bütünleşiyordu. Hıristiyanlarla Museviler için liturji bugün bile bir

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ölçüde bu işlevi yerine getirmektedir; ancak, bu liturjinin kendileri için anlam taşıdığı insanların sayısı çok azalmıştır (27). Söz konusu liturjinin genel anlamı azaldıkça döngüsellik fikri de yıkılmıştır.

Aydınlanma çağıyla birlikte yıkılan yalnızca döngüsellik değildi. Hıristiyanlığın insana sağladığı varlığını aşma yolları da tıkanmıştı. Murdoch, Malcolm Bradbury ile bir görüşmesinde bunu açıkça belirtiyor: "(...) Din sorunu... dinî inancını yitiren insanların başına neler geliyor (...) Dinî inancın yok olduğu, insan hayatında tapınmanın yok olduğu, insanların artık dua edemedikleri, geleneksel anlamda dinin yok olduğu böyle bir dünyada insanlar ne yapacaklardır?" (28) Gerçi Hıristiyanlık öğretisine göre insanoğlu başından beri, ilk günahı işlediğinden beri kötüydü. Ama iyiye kavuşma yolu kapalı değildi, pişmanlık duyarak, acı çekerek, kendini feda ederek, böylece erdem kazanarak insan iyiye ulaşabilirdi. Bu aşkın 'iyi' fikri umut veriyordu insana. Puta tapma çağlarının toplu ayinleri de, Hıristiyanlık döneminde insana koruyucu kanatlarını geren kilise de kurduğu çok geniş örgütlerle, Hıristiyanlık öncesi ayinlerin Hıristiyanca bir yorumu olan törenleriyle aşkınlık fikrini canlı tutuyor, insana varlığını aşma gücü veriyor, erdem yolunda yalnız olmadığı inancını aşılıyordu. İnsanın kendi varlığıyla aşkın varlık arasında kurduğu köprünün yıkılışıdır Akıl çağı. Bu dünyayla, onun sorunlarıyla ilgili, tapınma yoluyla ilişki kurulabilen bir Tanrı yoktu artık. Iris Murdoch bunu şöyle anlatıyor: "Eskiden göklerde yazılı duran, Tanrının güvencesi altındaki değerler yeryüzüne inip insan iradesi içine yerleşmişti. Aşkın gerçeklik yoktur artık. 'İyi' fikri tanımlanamaz, bomboş bir fikir olarak durmaktadır, bu boşluğu insan kendi seçmeleriyle dolduracaktır." (29)

Çağımız, hiç şüphesiz, her şeyden önce Aydınlanma'nın süzgecinden geçmiş bir çağdır. Tanrı, ruh, iyilik-kötülük gibi kavramları bile akıl yoluyla kavramaya çalışan 17., 18. yüzyıl akılcılığının çağımız felsefelerinde, daha doğrusu çağımızın genel insan düşünüşü içinde bütün ağırlığıyla varlığını duyurması, Murdoch'un gözünde çağımızı yoksullaştırmış, yalınkat, sığ bir insan anlayışı doğurmuştur. Bugün Aydınlanma öncesine istesek de

(27) Bkz. Gabriel Josipovici, "Modern Literature and the Experience of Time", s.255,256.
(28) Malcolm Bradbury ile görüşmenin bant kaydı.
(29)"The Sovereignity of Good Over Other Concepts", s.80.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

dönemeyiz. İster istemez Aydınlanma'nın akılcılığını taşıyoruz. O zamandan bu yana yeni tanrılar türemiştir: Akıl, Bilim, Tarih vb. gibi (30). Aşkın bir dünyada bulunan iyilik fikri, Tanrı fikri yeryüzündedir artık. İnsan özgürdür, bu dünyada kendi varlığıyla başbaşadır, kendi eylemlerinden sorumludur, ama yalnızdır. Göklerden beklenebilecek bir umut yoktur. Aşkın dünya ile içinde yaşadığı gerçek dünya arasında, iyi ile kötü, Tanrı ile İnsan arasında kurulan eski denge, aşkınlığın, iyinin, Tanrı'nın aleyhine bozulmuştur. Bu dünyada varolan şey, yani kötülük çok daha çekicidir artık. Murdoch'un *A Fairly Honourable Defeat* adlı romanında Julius King şu sözleri söylerken tam bir Akıl çağı insanıdır:

> "Yetişkin insanlar da saçmasapan, metafizik varsayımlara kolay kolay karşı çıkamazlar; örneğin iyinin aydınlık, güzel, kötününse kırık dökük, kasvetli, hiç değilse karanlık olduğu varsayımı. Aslında yaşadıklarımız bu varsayımla adamakıllı çelişiyor. İyi sönüktür. Hangi romancı iyi bir insanı ilginç kılmayı başarabilmiştir? Erdem yolu anlatılamayacak kadar umut kırıcıdır, öyle ki tutarlı bir biçimde o yolda yürüyen herkesin tutkularını öldürüp dünyasını karartacağı kesindir, bu bizim gezegenimize özgü bir şey. Öte yandan, kötü, he-yecan vericidir, büyüleyicidir, diridir; iyiden çok daha gizemlidir de üstelik (...) İnsan iyiliği denen şey gerçekte küçücük bir şey, gelişigüzel, sınırlı, güdük, demin de söylediğim gibi, sönük. Oysa kötü (duygu dozu biraz daha düşük bir kelimeyi yeğlerdim 'kötü' yerine), insan ruhunun kat kat derinliklerine ulaşır, insandaki dirimselliğin en derin kaynaklarına bağlıdır o." (31)

Julius King'in ağzından verilen karşılaştırmanın edebiyattaki en yetkin örneğini on yedinci yüzyıl İngiliz şairi John Milton vermiştir. Milton'ın *Paradise Lost* (Yitik Cennet) adlı şiirinde çizdiği portrelerin en canlısı, en inandırıcı olanı, en başarılısı, hattâ en çekici olanı Şeytan'dır; öte yandan, eserdeki Tanrı, bir epik kahraman olarak Şeytan kadar canlı, gerçek değildir, hattâ siliktir. Dindar bir şair olan, *Kutsal Kitap*'ta anlatılan hikâyeleri yorumlamaya

(30) Bkz.*aynı yerde*, s.79.
(31) *A Fairly Honourable Defeat*, s.223.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

çalışarak, kendi toplumu için öğretisel nitelikte bir şiir yazmak isteyen Milton'ın eserinin bu özelliğine ilk kez dikkati çeken William Blake bu konuda şu yorumu getiriyordu: Milton'ın melekleriyle Tanrı'yı yazarken özgürlüğünden yoksun, cehennem ile Şeytan'ı yazarken ise özgür oluşunun nedeni, Milton'ın gerçek bir şair oluşudur; Şeytan'ı bu kadar başarılı çizebilmesi bundandır.

Kötü'den iyi'ye geçiş yollarının tıkanması, akıl ile akıldışı (aşkın) arasındaki karşıtlık Aydınlanma'dan bu yana yaşanan çağların bir özelliğidir. Matthew Arnold bu ikiliğin kaynaklarına eğiliyor. Arnold *Culture and Anarchy* adlı kitabında, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin kültürel dünyasını İbranilik ile Helenizmin biçimlendirdiğini söyler: "İbranilik ile Helenizm... dünyamız bu iki etki noktası arasında gidip geliyor. Kimi zaman bunlardan birinin çekiciliğini daha güçlü bir biçimde duyuyor, kimi zaman öbürünün; hiçbir zaman aralarında bir denge kurulamamıştır gerçi ama, bu çatışma eşit, mutlu bir dengeye kavuşturulması gereken bir şeydir" (32). Matthew Arnold'ın on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'si için söyledikleri bugün de geçerli. Arnold'ın söylediklerini biraz daha açmaya çalışalım. Arnold'ın ayırımı *bilme* ile *yapma* arasındaki ayrımdan doğmaktadır. İbrani pratiğe, edimlere, Yunan ise bilgiye önem verir; İbrani doğru iş görme, Yunan ise doğru düşünme kaygısı duyar (33). *Kutsal Kitap*'ın kaynağında ilk günah fikri vardır, bu bakımdan İbraniliğin doğru yoldan sapmama amacına yönelik yasa koyucu niteliğini, buyruklarını belirleyen şey, *Eski Ahit*'ın felsefesidir. *Eski Ahit*'deki *Eyub'un Kitabı*'nı ya da *Mezmurlar*'ı okurken bunu çok iyi anlayabiliyoruz. Eyub üstüne yağan uğursuzluklara rağmen, Tanrı'nın adaletini yargılamaya, aklıyla yorumlamaya kalkmaz, Eyub'un acılarına karşı kayıtsız bir Tanrı vardır karşısında, ama Eyub bir an için bile Tanrı'sının adaletinden şüphe etmez. O halde insan, Tanrı'nın işlerini aklıyla ya da bilinciyle kavrayamaz. Şudur İbrani felsefesinin söylediği: akıl yürütmeye kalkma, yalnızca inan! Hıristiyanlığın *inanç* yönünü belirlediği için, *Eyub'un Kitabı* büyük bir önem taşır.

Arnold'ın öteki etki noktasına gelince, Eski Yunan inançla yetinemez. Yunan dünyası Platon'la bir Aydınlanma çağı açmış, Sok-

(32) Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, s. 235-236.
(33) Bkz. William Barrett, *Irrational Man*, s.66-75

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

rates öncesi inanç dünyasının ögelerini ya reddetmiş ya da akılcı bir süzgeçten geçirmiş, Yunan Aydınlanması dediğimiz bu çağ öncesine ilişkin inançları, mitleri, tanrıları akılcılaştırmaya, teorileştirmeye, sistematize etmeye çalışmıştır. Denebilir ki Eski Yunan felsefesinin tanımlayıcı niteliği teorik, akılcı bir felsefe olmasıdır.

Arnold bu iki etki noktası arasında eşit, mutlu bir denge kurulması gerektiğini söylüyordu. İşte Iris Murdoch'un yanılsamalar içindeki kahramanlarında bu dengenin kurulamadığını görüyoruz. Terazinin inanç kefesi uzun bir zamandır boşlukta anlamsız bir biçimde asılı kaldığı için, insanlar onun boşluğunu yarattıkları yanılsamalarla, hattâ sahte tanrılarla doldurmaktadırlar. İnsan uzun bir zamandır özgürdür, dinini yitiren insan varlığın aşkın dünyasıyla kurduğu ilişkiyi de yitirmiş, bütün kaba nesnelliğiyle bu dünyada yaşamak üzere özgür bırakılmıştır. Orta çağ filozoflarının düşünce sisteminde inanç ile dogma vardı; inanç da dogma da insan aklının kavrayışını aşıyordu, ama insan ruhunda akıl ile heyecan, akla uygun olanla akla aykırı arasındaki devreyi açık tutan semboller olarak insanlara güçlü, gerçek, anlamlı görünüyordu (34).

Şimdi tekrar Murdoch'un düşüncesine dönelim. Akıl ile aklı aşan arasındaki dengenin bozulmasının Murdoch için taşıdığı önem nedir? Biz uzun bir zamandır hayatı akılla, bilimle vb. kavrıyor, kavrayamadığımız gerçeklikleri görmezden geliyoruz. Arnold'ın benzetmesini kullanırsak, açıklayabildiğimiz olguları terazinin bir kefesine dolduruyoruz, açıklayamadığımız gerçekliklerse terazinin öbür kefesinde kalıyor. İşte terazinin bu kefesi rastlantılılıktır. "Rastlantılılıktan tiksiniyoruz", çünkü karşılaştığımız her olguyu, yaşantısına girdiğimiz her fenomeni bağlandığımız sistemin mantığıyla açıklayamıyor, onları bu sistemin öngördüğü zorunluluğun sınırları içine sığdırıyoruz. "Başkaları" fikri de rastlantılılık çerçevesinde ele alınabilecek bir kavramdır, çünkü "başkaları"dır rastlantılılıkları taşıyan. Bu sorun Murdoch'un romanlarında nasıl ortaya çıkar? Her şeyden önce Murdoch'un roman kişileri arasında genel bir iletişim kopukluğu vardır. Bunlar davranışlarıyla birbirlerini sürekli olarak yanıltırlar; kendilerinden beklenenin tam tersini yapar, romanın başında tanıdığımızdan çok farklı insanlar ola-

(34) Bkz. *aynı yerde.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

rak ortaya çıkarlar. Murdoch'un gerçekliği bir yanılsama olarak (rastlantılılıkların tanınmamasının (35) yol açtığı bir yanılsamadır bu tabiî) romanlarında somutlanışıdır sanki bu durum. Ne var ki, Murdoch'da rastlantılılığın asıl temsilcisi, toplumca bilinen zihin durumlarının dışında kalan, benzersiz, yadırgatıcı, hattâ abartılı bir kişiliği olan tiplerdir. Hugo Belfounder (*Under the Net*), Mischa Fox (*The Flight from the Enchanter*), Honor Klein (*A Severed Head*) Hannah Crean-Smith (*Unicorn*), Emma Sands (*An Unofficial rose*), Julius King (*A Fairly Honourable Defeat*),James Arrowby (*The Sea the Sea*) vb. gibi tipler bu romanlardaki başkişilerin karşıtı olarak ortaya çıkarlar. Başkişiler romanın başlangıcında hayatı mantıkî bir biçimde kavradıklarına inanır, her ilişkiye, her insana belirli roller verip her şeyi yerli yerine oturturlar. Aklı, zorunluluğu temsil ederler; dünyayı kendi varlığıyla açıklayabilecek birer ben'dir onlar. Onların karşıtı olan yadırgatıcı tipler, düşünceleri, davranışları, tepkileriyle başkişilerin yanılgılarını dile getirirler. Başkişilerin tanıdıklarından farklı, bir başka dünyanın varlığını duyururlar. Kısacası rastlantılılığı temsil ederler. Akıl-aklı aşan ikiliğini Murdoch'un romanına yerleştirirsek, hayatı anlayan başkişi aklı, bu aklın dışındaki başka bir dünyanın varlığını duyuran abartılmış tipler de akıldışını, aşkınlığı, rastlantılılığı dile getirirler.

Daha önce de belirtildiği gibi, aklın serüvenini yaşayan insan için bu serüveni yok saymak mümkün değildir artık. Döngüsel bir zaman anlayışı da geçerli olamaz bugün. Çizgisel bir çağdayız, çizgisellikler içinde yaşamak zorundayız. Aşkınlığı da bu çizgisellik içinde bulacağız. Bugünkü anlayışımıza göre, gerçeklik sürekli olarak daha üstün, daha karmaşık aşamalara doğru gelişmekte, akıl ile ahlakın da yardımıyla hayatın karşıtlıkları, çatışmaları, anlaşmazlıkları daha olgun sentezlerle kesintisiz bir akış içinde aşılmaktadır. Şimdi kötülüğün ta kendisi olan gerçekliğin uğradığı her yıkılış, her parçalanma yeni sentezlerle yeni parçalanmaların özlemini getiriyor. Ama bu gelişme, kötülüğün yavaş yavaş, derece derece yenilip yok edileceği anlamına gelmez, çünkü her ele geçiriş sevinci henüz ele geçirilmemiş daha yeni gerçekliklere ulaşamamanın acısını da içinde taşır . İşte bu

(35) Bkz."The Sovereignity of Good Over Other Concepts", s.92-93.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ulaşılmamış gerçeklikler hem rastlantılıdır, hem de aşkın. Murdoch'un "metafizik olmayan aşkınlık" dediği bu olsa gerektir: "Özgürlüğü dereceleriyle birlikte düşünebilecek, gerçekliğin aşkınlığını metafizik olmayan, totaliter olmayan, dinî olmayan bir anlamla kafamızda canlandırabilecek durumda olmalıyız." (36)

Under the Net'in kahramanı Jake Donaghue romanın sonunda rastlantılılıktan nefret etmemeyi öğrenmiş, rastlantılılıkla birlikte gerçekliğin çok-katlı, çok çeşitli niteliğini görmüştür. Hayatta belki bir adım ilerlemiş, düz çizgi bir zaman içinde bir derece yükselmiştir; ama hayatı bütünüyle anlamış, onun büyük sırrını çözmüş değildir. Hayat pek seyrek ele geçirebildiğimiz tek tek büyük anlardan başka bir şey olmasa gerektir; Jake'in yaşadıkları da bundan başka bir şey değildir: "Önemli olan şey sonsuza kadar değil, ancak geçici bir süre için önemlidir. Bütün işler, bütün sevgiler, zenginlik, ün arayışı, hakikat arayışı, hakikatın kendisi gibi gelip geçen, sonra da hiçleşen anlardan oluşuyor." (37) "Belfounder fişeği"nin karanlığı bir an için ağartan aydınlığında "bir şey" yakulamıştır Jake sadece, bütün bilgilenmesi o olmuştur. İğneyle kuyu kazarcasına yeniden uğraşacaktır, o büyük âna, anlara erişeceğini umarak. Romanın sonlarında Hugo, Jake'e bazı şeylerin anlaşılamayacağını açıklayarak, olsa olsa karanlıkta çakan kıvılcımların görülebileceğini söylemiş, Jake'in hayatı bütünüyle kavrama yolundaki umutlarını kırmıştır: "İnsan tıpkı bir kör gibi aramalıdır arayacağını. Hakikat bu yolda yürüyenler için vardır."(38)

The Flight from the Enchanter'da tarihçi Peter Saward bütün gücüyle birtakım hiyeroglifleri çözmeye çalışır; üzerinde çalıştığı hiyeroglifleri çözerse tarihin büyük bir sırrını aydınlatacağına inanmaktadır. Bir saplantı haline getirdiği bu iş için uzun yıllarını harcar. Ne var ki Saward'ın üzerinde çalıştığı yazıyı bir başka tarihçi çözer; yazı, Saward'ın sandığı gibi Hint-Avrupa dillerinden birinde değil, Moğol dilinde yazılmıştır, daha önemlisi, Saward'ın inandığı gibi tarihin bilinmeyen bir yönünü aydınlatmamakta, iki devlet arasındaki bir savaştan söz etmektedir. "Şimdi senin bütün çalışmaların boşa gitti!" diyen Rosa'ya Saward şu cevabı verirken

(36) "Against Dryness", s.19.
(37) Iris Murdoch, *Under the Net*, s.224.
(38) *aynı yerde*, s.228.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

hiç de umutsuz değildir: "Ne yapılabilirdi ki? Şifreleri elimizden geldiğince doğru bir şekilde okuruz, ama tümüyle yanılabiliriz. Eldeki kanıtların her şeyi apaçık ortaya koyacağı hiçbir zaman kesin değildir. Ama uğraşmaya değerdi. Artık huzur içinde işime dönebilirim. Üzülecek bir şey yok bu konuda Rosa." (39) Saward'ın söylediklerini geleceğe umutlu bir bakış ya da durumu ister istemez bir kabulleniş saymak çok sığ bir görüş olur. Çünkü söz konusu sürekli arayıştan hiçbir zaman vazgeçilemez; gerçekliğin her pırıltısını ele geçirişimiz başlıbaşına bir mutluluktur, ama bu mutluluk mutlak değildir, henüz bilemediğimiz, sırrına eremediğimiz upuzun, bilinmeyen bir sonsuzluğa doğru yol alan bir zaman içinde saklanan yepyeni gerçekliklerden pay alamamanın acısıyla iç içedir.

A Severed Head'de, Honor Klein'ın Martin Lynch Gibbon'a gelecekte ne vereceği belli değildir. "Mutlu olabilir miyiz?" diyen Martin'e Honor, "Bunun mutlulukla hiç ama hiçbir ilişkisi yok," (40) diye cevap verir. Martin, Honor'da o *an* için gördüğü bir pırıltının sevincini yaşamıştır; ama bunun ona getireceği şey mutluluk ya da mutsuzluk gibi durumların üstünde, daha doğrusu, bugünden anlaşılmaz durumlardır. Bütün bu romanların sonunda başkişilerin "serüvenleri" noktalanmaz; çıktıkları uzun yolculuğun bitmediğini, süreceğini, geldikleri noktanınsa bu yolculukta sadece bir durak olduğunu içimizde duyarız.

Görüldüğü gibi, Liberal batı toplumlarında Hıristiyanlığın çöktüğü, Tanrı'nın yok olduğu, geçmişin bütün bir değerler düzeninin yıkıldığı, insanın dış dünyayla ilişki kurma yollarının tıkandığı, yalnızlığa, umutsuzluğa gömüldüğü çağımızda Iris Murdoch, insanın umutsuzluk içinde tükenip gitmemesi gerektiğini düşünmekte bireyler arasında gerçek bir iletişim kurulmasıyla rastlantıların yaşanmasını, rastlantıların yaşanmasıyla da hayatın daha çok zenginleştirilip ona yeni bir anlam kazandırılmasını önermektedir. Jean Paul Sartre'ın insanı bütün öznelliğiyle dünyaya karşı duran yapayalnız bir bireydir. Murdoch ise hayır, diyor. Başka bireyler de var, onların da bilinmezlikleri, zenginlikleri var. *Under the Net*'de Murdoch, Jake Donaghue'a şunları söyletiyordu: "Bir insan bir başka insanı nasıl tanır? Tanımanın imkânsızlığını kav

(39) Iris Murdoch, *The Flight From the Enchanter*, s.286-287.
(40) *A Severed Head*, s. 205.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

rayıp bundan vazgeçmek, sonunda da bu ihtiyacı duymamakla belki de ancak. Ama bu durumda da insanın gerçekleştirdiği şey tanımak değil, artık düpedüz bir çeşit birlikte varolmaktır." (41) Jake'in dediği gibi, bireylerin birlikte varolmaları (coexistence), *symbiotic* ilişkiler kurmaları, birbirlerinin varlık nedeni olan bu birlikteliğin yeni arayışlar, yeni buluşlar, yeni yönelişlerle kesintisiz bir biçimde sürüp gitmesi, yaşanılan umutsuzluğun aşılmasına yardımcı olamaz mı? Acaba Murdoch romanlarında bu umudu aşılayabiliyor mu?..

(41) *Under the Net*, s.233

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

II. DÜŞÜNCEDEN KAYNAKLANAN ROMAN YAKLAŞIMI

Hayatın kendisinde bulunan rastlantılılığın felsefe tarafından tanınmasını isteyen Iris Murdoch sanattan da aynı şeyi bekler: sanat eseri, gerçekliğin rastlantılılığı dile getirmelidir. Murdoch sevgi, dikkat, imgelem, hayalgücü gibi kavramlarını sanat ilkelerini belirlerken de kullanır. Dikkatin bir ürünü olan imgelem, sanat eseri söz konusu olduğunda, sanatçının eserinde sunacağı insanlardaki "başkalık"ı, "indirgenemezlik"i, bireyliği yakalamak için harcayacağı güçtür. Sanatçının dikkatini kendi dışına çeviren imgelem gücü, yarattığı ya da genelleştirip yansıttığı karakterleri sevmesini sağlar. Sevgi, ahlakın özü olduğu kadar sanatın da özüdür. Hayalgücü ise, bir sanatçıya benliğinin hazırlayabileceği en büyük tuzaktır. Bu tuzaktan kendini kurtaramayan bir yazar, bir sanatçı, hayallerini yarattığı karaktere yansıtır, karakter sanatçının kişiliğinin bir uzantısı olur; özgür, yazarından bağımsız bir kişilik kuramaz böylece. Hayalgücüne dayanan bir eser insanlara ancak teselli verebilir, oysa iyi sanat teselli aracı olmaktan kurtulmayı başarır, insanları gerçeklikle yüz yüze getirir. Ne yazık ki sanat, Murdoch'a göre, bugüne kadar çoğunlukla hayalgücünün ürünü olmuştur. Bu yüzden, sanat hayalde teselli aramanın en dayanılmaz şeklidir. Pek az sanatçının eserini besleyen imgelemse, öznenin kendi benliğinden kurtularak dikkatini dışa çevirmesiyle yaratılmış sanat eserlerinin doğmasını sağlar. Gerçek sanatçı kendini dışta bıraktığı için doğayı berrak bir şekilde görür. Sanatta ya da doğada güzeli değerlendirebilmek demek aynı zamanda hayatta iyiyi değerlendirebilmek demektir; çünkü iyiyi değerlendirmek, gerçekliği görebilme yetisinin doğal bir sonucu olarak, benliği aşabilmek demektir.En büyük sanat kişisel olmayan sanattır. Bize gerçek dünyayı gösterdiği, biz de gerçek dünyayı görmeye alışkın olmadığımız için, böyle bir sanat heyecan vericidir. Bize hayale, aldatmacaya, teselliye karşı silahlanmayı, romantizmden kurtulmayı, insanları nesneleştirmeden sevmeyi öğretir; ahlaka, erdeme, iyiye

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

götürür bizi. Homeros, Shakespeare, Tolstoy kişisel olmayan böyle bir sanatın doruk noktalarıdır. Murdoch gerçek sanata erişebilmek, "başkaları"nı görebilmek için sanatçıda bulunması gereken "dikkat" yetisinin mutlaka geliştirilip yetkinleştirilmesini ister (1).

Iris Murdoch geçmiş dönemlerin sanatını da bireysel özleri ne ölçüde dile getirdiği ölçütüyle değerlendirir. Geçmişin sanatına Murdoch'ın ölçütüyle bakıldığında şunlar görülür: 1) On sekizinci yüzyıl bir Akıl çağıdır. Bu çağın insanı toplumsal bir varlık, belli bir toplumsal-tarihî yapı içinde ortaya çıkan, o yapıya bağımlılık gösteren, toplumla değişen bir varlık değildir. Aydınlanma'nın değerleri bu dönemin sanatına da damgasını vurmuştur. Bu sanat, insanı rasyonel bir varlık olarak ele alır. Rasyonalist alegorilerle, ahlakî nitelikteki masallarla *genel* bir insanlık durumu çizer. Somut, olduğu gibi olan değil, soyut, olması gereken bir insandır sunduğu. Böyle olduğu için de fikir yüklü, yazarın akılcı bilinçliliğinden bağımsız, özgür kişilikler, somut özler sunamayan bir sanattır. 2) On dokuzuncu yüzyıl romanın en parlak çağıdır. Bu yüzyıl romanında insan belli bir toplumsal sınıfın üyesi olarak karşımıza çıkar. Bu roman hem toplumsal hem gerçekçi bir sanat, bu sanatın işlediği insan da sıkı sıkıya toplumsal bir varlıktır. Bu insan kendisini aşan değerler, gerçeklikler temeli üzerine oturtulmuştur. Ancak, on dokuzuncu yüzyıl romanını zedeleyen bir etmen vardır: toplumsal görenek. Bireyliğin özü davranış kalıplarına, ahlak kurallarına, geleneklerle göreneklere kurban gitmiştir. 3) Yirminci yüzyıl romanı iki yönde geliştirmiştir: bireyin iç yaşantılarını araştıran deneysel roman ile "gazetecilik". "Gazetecilik", belgesel denebilecek bir roman anlayışı gelişmiştir; bu tür roman bir toplumsal kurumu ya da güncel bir durumu ele alır, kalabalıkları anlatır, yığınsal nitelikte bir insan kişiliği sunar, karaktere dayanmaz. Daha çok günlük dilin çözümlenmesine ağırlık veren dilbilimci ampirizmin sıradan insanıdır söz konusu ettiği. Bu yüzyılın asıl sanat değeri taşıyan deneysel romanında da, geçen yüzyılın toplumla, dış dünyayla ilişki kuran bireyi, geleneksel romandaki özne-toplum ilişkisi yok olurken, Murdoch'a göre, sembolik nitelikteki birey ortaya çıkmıştır. Murdoch'a göre gene bu yüzden, modern roman kahramanlarından pek azını gerçek, canlı, yaşayan kişiler olarak hatırlayabiliriz. Murdoch'un bu yargısına, modern deneysel romanın Balzac'ın, Dickens'ın, Tol-

(1) Bkz. "The Sublime and the Good", s.47-71.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

stoy'un karakterleriyle karşımıza çıkmadığını söyleyerek itiraz edebiliriz. Geleneksel roman, karakteri daha çok dıştan, bizim insanları hayatta genellikle görmeye alıştığımız bir biçimde verir. Dıştan verilen insanlar tavırları, yüz çizgileri, konuşma özellikleri, kendilerinden beklenen eylemleri, tepkileriyle çok canlı bir biçimde okura tanıtılabilir, nitekim on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçi romancıları karakterlerini son derece canlı imgelerle sunabilmişlerdir. Oysa yirminci yüzyılın H.James, V.Woolf, J.Joyce gibi romancılarının insana yaklaşımı dıştan değil, içtendir; karakteri, karakterin kendi algı, duygu, düşünce süreçleriyle vermeye çalışır. Ayrıca, bu tür romanın insanı tikel olduğu kadar da kategorik bir kişiliği temsil eder, "sembolik bir birey" yaratması bundandır. Öyle olduğu için de okurun kendini onlarla özdeşlemesi güçtür. Ama bu demek değildir ki, modern romanın sunduğu insan inandırıcılıktan, gerçeklikten yoksundur; tersine , yeni bir gerçekçilik anlayışıdır bu. Öyleyse, bu konuda söyleyeceğimiz şey şu olmalıdır: on dokuzuncu yüzyıl da, yirminci yüzyıl da ayrı ayrı gerçekçilik anlayışları ortaya koymuşlar, insan kişiliğinin ayrı yönlerini dile getirmişlerdir.

Murdoch'un karakterle ilgili görüşlerine dönelim. Ona göre, «gazetecilik» gibi, modern, deneysel roman da karakteri öldürmüştür. Nasıl ondokuzuncu yüzyıl romanı toplumsal göreneğe kurban gitmişse, modern roman da nevroza kurban gitmiş, bireyin iç yaşantılarına gömülü kalmıştır. Murdoch bir romancı olarak ele alındığında, bireylerin kendi öznelliklerine hapsoldukları modernizmin tepkisel bir ürünü sayılabilir. Çünkü Murdoch birbirinden kopuk tek tek bireylerin iç yaşantılarının deşilmesini değil, toplumsal göreneğe karşı bağımsızlık, nevroza karşı da bağışıklık kazanmış bireyler arasındaki özne-özne ilişkisinin, böyle bir ilişkiye girme yaşantısının dile getirilmesini istemektedir. Bu onun aynı zamanda felsefî tavrının da bir gereğidir. Çağın en etkili felsefesi olan Varoluşçuluğun solipsizme mahkûm olarak, öznenin kendi dışındaki kişilikleri nesneleştirip köleleştirmesi olgusu ile, modernizmin bireysel zihni öne çıkarması, insanı iç yaşantılarıyla başbaşa bırakması olgusu, Murdoch'un düşüncesinde bir noktada kesişiyorlar. İşte Murdoch bu noktada hem bir felsefî tavır alıyor, hem de romana el atıyor, modernizmin tükettiğini ileri sürdüğü karakteri yeni bir anlamda canlandırmak istiyor. Roman sanatı üzerindeki görüşleriyle felsefî görüşlerini çakıştırıyor böylece. Onun romancılığı da zaten felsefî bir söylem çerçevesinde dönüp dolaşır. Felsefî düzeyde bireyliğin, sanat düzeyinde de karakterin özünü korumak istiyor.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Burada söylememiz gereken şey, modernizmin karakteri gerçekten tüketmediğidir. Deneysel roman geleneksel karakteri yok etmiş, ama karakterin kendisini öldürmemiştir. İnsan zihninin en derin tabakalarına dalan Joyce'da bile karakter vardır. Geleneksel romandakinden farklı bir biçimde de olsa hikâye de vardır deneysel romanda. Çünkü her roman, eninde sonunda, bir hikâye anlatır.

Özetlenirse, Iris Murdoch kişiliği on dokuzuncu yüzyılın ortak değerler düzenine kurban edilen karakteri de, modernizmin, kendi iç dünyasına kapanan, Murdoch'un deyişiyle kişiliği nevroza kurban edilen karakteri de aşan yeni bir karakter anlayışı öneriyor. Bu karakter, dilbilimci ampirizmin ürünü sayabileceğimiz, bireylikten yoksun, yığınsal bir varlığı olan, sıradan insanı da, Varoluşçuluğun 'dünyaya sahip olan' ben-merkezci insanını da dışarıda bırakan bir anlayışla çizilecektir. Göreneklere boyun eğmeyen, ampirik yaşantıların determinizmine sığmayan, benlik saplantılarını aşmış, özneliğini başkalarını nesneleştirerek değil, onları tıpkı kendisi gibi bir özne olarak değerlendirme yetisini kazanarak elde eden, insanlarla bir özne-özne alışverişi kuran, kişiliğinin özünü bu alışverişin içinde bulan bir karakter olmalıdır bu.

Iris Murdoch'u sanata yönelten etmen felsefenin yetersizliği fikriydi. Murdoch felsefenin yapamayacağına inandığı şeyi romanla aramakta, gerçekliğin bilinmezliklerini romanla çözmeye çalışmaktadır. Onun sanat ilkelerini incelerken önce akla hep şu soru geliyor: felsefeden yola çıkan Murdoch niçin sanatı seçiyor? Bu soruya belki klasik bir formülle cevap verebiliriz. Bilim gibi felsefe de hayat olgularını kavramlar, terimlerle açıklar, onları soyutlar. Oysa Murdoch indirgenemez, tikel olguların genelleştirilmesine karşı çıkmaktadır. Öte yandan, sanat, hayatı kavramlarla ya da terimlerle değil, imgelerle sunar, onları somutlar. Bu açıdan, denebilir ki, bilimle felsefenin tanımadığı rastlantıları bir yaşantı olarak sanat eserinde somutlamak, kavramsal genellemelerden kurtulmanın bir yoludur. Roman ise bu amaç için herhalde en uygun edebiyat türüdür; çünkü roman, tanımı gereği, "hayat gibi"dir; hayatı en geniş anlamıyla sunar, bu yüzden de gerçekçilik ya da inandırıcılık başlıca özelliğidir onun. Bir sorun çözme sanatından çok, bir bilinmezliği aydınlatma, farkına varılmamış bir gerçekliği sezdirme sanatıdır. Murdoch romanla aşkın gerçekliğin üstüne gitmek ister; bu, aynı zamanda, iyiyi, ahlakı, erdemi de arama çabasıdır.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Felsefeden yola çıkan Murdoch'un niçin romanı seçtiği sorusunu şimdilik bu genel çerçeve içinde cevaplandırdıktan sonra asıl önemli soruya geçebiliriz. Hayatın rastlantılılığını tanımadığı ya da henüz kavrayamadığı, tikel olguları genelleştirdiği için felsefeyi suçlayan yazar, sanat yoluyla bu sorundan kurtulabilecek midir? Sanat hayatın rastlantılılığını yeterince dile getirebilir mi? Bilim, felsefe nasıl kavramlara gereklilik duyarsa, sanat da imgelere, bu imgelere bir tutarlılık kazandırabilmek için de bir biçime gereklilik duyar. Murdoch bunun bilincindedir: "İster sanatta olsun, ister hayatta, biçim bir durumu bütünlemek, bir karakteri özetlemek amacıyla sevginin yanlış yola saptırılmasıdır, bir tehlikedir. Sanat ile hayat arasındaki fark sanatın bir biçime gereklilik duyması, hayatınsa duymamasıdır. " (2) Sanat eseri gerçekliğin bir yeniden-kuruluşu ise, gerçekliğin kendisine benzemeyen bir yapısı olacaktır. Bir biçimi olması gerekir sanat eserinin, gerçek hayatın dağınık yapısı, rastlantılılığı ile çelişen bir biçimi. Sanat, hayatı dile getirdiği zaman ona gerçekte olmayan bir biçim vermek zorundadır; sanat eseri gerçekliğin yeniden üretilerek sanatın kendine özgü bir biçim içinde sunulmasından doğuyorsa, gerçek hayat deneylerimizin mantığıyla, hayata karşı zaten yalan söylüyor demektir. Sanat eserinin sunduğu dünyanın kaynağı gerçek hayat olmakla birlikte, gerçekte olduğundan başka, kurmaca, uydurma bir dünyadır. Bu bakımdan, sanat eserinden hayatın hiçbir değişikliğe uğramamış, hiçbir rötuştan geçmemiş bir görünümünü yansıtmasını bekleyemeyiz. Kurmaca bir metin, "yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, bir kurmaca dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde yeni ilişkilerle sunar. Olaylarla durumları gerçek dünyanın nedensellik ağı içinde sıralamaz yazar, kurmaca metnin gereklerine göre kimi anlamı daha çok, kimini alışılmıştan daha az vurgulayarak yeni bir nedensellik ilişkisi uydurur (...) Kurmaca metin ile yalan önemli bir açıdan birbirinin aynıdır."(3a) "İkisinin de ortaya koyduğu dilsel yapının gerçek değerler dünyasında bir anlamsal eşdeğeri, bir özdeşi yoktur." (3b) Bunun içindir ki, bir romanın çizdiği karakterler, Murdoch'un dediği gibi, yaşayan insanların bir "özeti", bir genellemesi değil, eserin yapısı ya da biçimi içinde gerçekleşen, hayattakinden farklı, kurmaca ilişkilerdir. Sanat eserinin sunduğu dünya eserin

(2) "The Sublime and the Beautiful Revisited", s.271.
(3a, 3b) Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s.52-62

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

kendisinde içkin, yapısal/biçimsel bir nedensellikle tutarlılık kazanan, *nesnesiz* bir dünyadır. Bu bağlamda, gerçek hayatla ilintisiz, kendine özgü bir gerçekliktir. Ama sanat eserinin kurmaca olması, eserin bir biçim aracılığıyla bize ulaşması onun bir hayat olgusunu, bir gerçeği iletmesini engellemez. Bu iletişimin nasıl kurulacağı ise biçimsel/teknik bir sorundur.

Iris Murdoch bir yazısında, romanın "içinde özgür karakterlerin yaşadığı bir ev" (4) olduğunu söylüyor; ona göre, yaratılan karakterler yazarın öznelliğinden bağımsız olmalıdırlar: "Tolstoy'un, George Eliot'ın eserlerini düşündüğümüzde Tolstoy'u ya da George Eliot'ı değil, Dolly'yi, Kitty'yi, Stiva'yı, Dorothea'yi, Casauban'ı hatırlarız." (5) Acaba bu karakterler gerçekten "özgür" müdür? Yazarın bilincinden geçmemiş bir sanat eseri olabilir mi? Yazarın bilincini geri çekip değişik bilinç merkezlerini kullandığı modern romanda bile yazarın bilinci ortadan kalkmış mıdır? Bu tür metinlerde verilen değişik kişilerin bilinçlerinin bileşkesi yazarın bilincini açığa çıkarmaz mı? Öte yandan, bir başka soru daha akla gelebilir: romanını felsefî bir görüş çerçevesinde kuran bir yazarın kendini geri çekmesi zorunlu mudur? Norman Friedman "Point of View in Fiction" başlıklı yazısında çeşitli görüş açılarını yazarın metinde kaybolma derecelerine göre sınıflandırdıktan sonra şöyle diyor: "Yazar-anlatıcının kişiliği hikâyeye belirli bir işlev-diyelim ki ironi, sevecenlik, felsefî çerçeve, felsefî derinlik vb.- kazandırıyorsa, görüş açısı yeterince temellendirildiği, tutarlılığını koruduğu sürece yazarın eserin arkasına gizlenmesi gerekmez. Kişiliğin şu ya da bu ölçüde silinmesinden çok, bir tutarlılık sorunudur bu." (6) Iris Murdoch da romanlarının çoğunda kişiliğini gizlemeyen bir yazar-anlatıcı görüş açısı benimser (Murdoch'un sadece beş romanı, *Under the Net, A Severed Head, The Black Prince, A Word Child, The Sea the Sea* birinci tekil kişiyle anlatılmıştır, öteki bütün romanlarında yazar-anlatıcının görüş açısı vardır). Felsefî bir görüşü somutlamaya çalışan bir romancı için bir tutarsızlık değildir bu. Ama sonuç, Murdoch'un düşünsel tutumunun karakterlerinin biliçliliklerini kuşatması, dolayısıyla, her romanında farkedilmesidir. Murdoch'un

(4) "The Sublime and the Beautiful Revisited", s.271.
(5) *aynı yerde*, s.266.
(6) "Point of View in Fiction", The Theory of Novel, Ed. Philip Stevick, The Free Press. New York, s.133.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

hiçbir önemli roman kişisi, bu bakımdan, "özgür" sayılamaz. Tolstoy'un, George Eliot'ın karakterleri de bu anlamda özgür sayılamazlar. Soruna görüş açısı tekniği (7) çerçevesinde bakıldığında, on dokuzuncu yüzyıl romancısının başlıca anlatım özelliği okurla metin arasına girmesidir; kişiliğini bazen sesi, tavrıyla, bazen de karakterler üzerine verdiği yargılarla sık sık belli eder. Tolstoy da, George Eliot da böyledir. Friedman aynı yazısında *Savaş ve Barış*'ı bu yönden şöyle değerlendiriyor: "Tolstoy'un bölüm aralarındaki düşünsel tavrı, bilgiçliği, hayatın içgüdüsel, sezgisel güçlerini yücelten (Pierre'in, Kutuzov'un, Karatayev'in, Nikolay'ın, Nataşa'nın kişiliklerinde) bir tema çerçevesinde gelişen hikâyenin genel anlamıyla çoğu zaman bağdaşmaz. Nitekim, bütün görkemine rağmen, bu romanın özünde bir türlü çözülmeyen bir ikilem vardır: Andrey ile Pierre'in Tolstoy'un kendi ikileminin sembolik izdüşümleri olduğu genellikle kabul edilen bir gerçektir, yazar-anlatıcı Andrey'i öldürdükten sonra onun hikâyedeki varlığını büsbütün ortadan kaldırmak istemez, bu yüzden de bölüm aralarında yaşatır onu. Gelgelelim, bu bölümler hiç de dramatik değildir." (8) Ancak, Murdoch'un geleneksel roman karakterinde bulduğu özgürlük tıpatıp bu anlamda değildir; o, daha çok, söz konusu romanlardaki karakterlerin okurun belleğinde yaratıcılarından bağımsızmışcasına yaşadığını söylemek istiyor. Ama bu durumda da, yazarından bağımsızmışcasına belleklerde yaşayan bu unutulmaz karakterlerin on dokuzuncu yüzyılın ortak değerler düzeninden bağımsız oldukları söylenebilir mi? Gerçekliğin yeniden üretilmesinde, en geniş anlamıyla ideolojilerin, kültürlerin, onların da üstünde, sanatın önemli bir payı olduğuna göre, romancı da bu değerler düzeninin oluşmasına katkıda bulunan güçlerden biridir. Söz konusu değerler düzeniyle romancı, dolayısıyla roman karakteri arasında karşılıklı bir etkileşme noktası vardır. Böyle bir etkileşme noktasının olduğu doğruysa, karakter, *varoluşsal* bir özgürlükten yoksundur demektir. Ayrıca, Murdoch'un geleneksel karakterle ilgi-

(7) "Teknik" kelimesi burada işareti bir anlamda kullanılmıştır. Romancının belli bir görüş açısını seçmesi hiçbir zaman dar anlamıyla "teknik" bir sorun olarak görülemez. Tersine, seçilen görüş açısının bütün bir eser boyunca tutarlı bir biçimde sürdürülmesi, o eserin dile getireceği sanat gerçeğine katkıda bulunabilecek ya da değerini azaltabilecek bir önem taşır.

(8) "Point of View in Fiction", *aynı yerde*, s. 133.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

li görüşünü açıklarken, onu hem "göreneğe kurban edilmiş", hem de "özgür" sayması zaten kendi içinde çelişik bir nitelemedir.

Kurmaca bir dünya olan sanat eserinin bir biçime, gerçek yaşantıları imgelerle, gerçek dünyayla özdeşlenemeyen ikincil bir dünya olarak düzenleyecek bir biçime gereklilik duyması, Iris Murdoch'un sık sık vurguladığı hayatın bizden bağımsızlığı fikri ile çelişmez. Asıl sorun, Murdoch'un romanlarında doğrudan doğruya kurmaca nitelikteki rastlantılılık imgesini gene kurmaca bir dünyanın gerektirdiği sembolik bir biçim aracılığıyla bize iletip iletememesi, dile getirmek istediği gerçeklikle onu dile getirmek için kullandığı biçimin koşulları arasında bir uygunluk olup olmamasıdır. Ayrı ayrı ele alacağımız üç romanda bu sorun üzerinde duracağız.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

(I) UNDER THE NET YA DA SANAT-HAYAT UZLAŞMAZLIĞI

Iris Murdoch 1976'da Malcolm Bradbury ile bir görüşmesinde, ilk romanı olan *Under the Net*'i 1954'de yayımlamadan önce dört kötü roman yazdığını, dolayısıyla *Under the Net*'in ilk yazdığı roman değil, ilk yayımladığı roman olduğunu söylüyor (1). "Güldürücü, etkileyici, içinde biraz fikir bulunan küçük bir sanat eseri yazmak istemiştim (...) Daha çok bir gençlik kitabıydı bu. Güçlü bir kitap gibi gelmiyor bana, bir ilk kitap gibi okunuyor." (2) Ne var ki, Iris Murdoch'un 1976'da söylediği bu alçakgönüllü sözlere rağmen roman ilk yayımlandığında eleştirmenlerce büyük övgüyle karşılanmıştı (3). Eleştirmenler *Under the Net*'i bir protesto romanı gibi gördüklerinden onu "Öfkeli Gençlik" kuşağının verdiği eserlere paralel bir roman olarak değerlendirdiler. Kimi eleştirmenler, sözgelişi Frederick R. Karl, romanı Kingsley Amis' in *Lucky Jim*'i (1954), John Wain'in *Hurry on Down*'ı (1953) ya da öteki "Öfkeli Gençlik" eserleriyle birlikte ele aldılar. Şöyle yazmıştı Frederick R. Karl: "Jake toplumla, onun saygınlığıyla alay eden orta yaşlı, öfkeli bir insandır. Yasalarla, toplumla dalga geçer; gizliden gizliye küçük suçlar işler: geceleyin Thames'de yüzer, film çekimlerinde kullanılan bir köpeği çalar, kapısı kilitli evlere gizlice girip çıkar, yiyecek çalar. Delikanlılığa özgü davranışlarını sürdürürken bile 'saf'lığını yitirmeyen çocuksu bir kişidir." (4) Gerçi Malcolm Bradbury'nin dediği gibi (5) romanda o dönemin, yani 50'li yılların belirli özellikleri vardır: roman pikaresk bir yapı üzerine kurulmuştur, hikâye Londra'nın, Paris'in bohem-aydın çevrelerinde geçer, eserin kahramanı ise hayatı düzensiz, toplumsal konumu, sınıfı belirsiz, "toplumdışı" bir aydındır; romanda hem "zorunlu" hem "rastlantılı" yönleriyle Londra şehrinin, meyhanelerinin Thames ırmağının, sokaklarının, insanlarının çok etkileyici bir betimlenişi vardır, bu mekânda yaşanan çağdaş hayat

(1) Bkz. Malcolm Bradbury 'in Murdoch'la görüşmesinin bant kaydı.
(2) *aynı yerde.*
(3) *aynı yerde.*
(4) Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to Contemporary English Novel.* s.260-261.
(5) Bkz. Malcolm Bradbury, *Possibilities.* 'A House fit for Free Characters", s.232.,

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

çarpıcı, keskin, gerçek ayrıntılarıyla verilir. Ama romanda bütün ayrıntılarıyla verilen bu çağdaş Londra, yalnızca romanın çevresini (setting) oluşturur. Romandaki bu gerçek çevrenin anlamı, bir Öfkeli Gençlik romanındakinden çok farklıdır. Çünkü bu gerçek çevrede enikonu gerçekdışı olaylar anlatılır Murdoch'un romanında. Öfkeli Gençlik romanlarının kahramanları toplumsal koşullarla ya da söz konusu dönemin koşullarıyla uzlaşamazlarken, Iris Murdoch'un kahramanı Jake Donaghue'nın karşı çıktığı şey toplumsal koşulların kendisi değildir; onun sorunu *bir* toplumla ya da dönemle ilgili değildir, söz konusu sorun genel olarak toplumla felsefî bir uzlaşmazlıktır. *Under the Net*'i bireyin toplumla uzlaşmazlığını ortaya koyan bir roman olarak değerlendiren bir başka eleştirmen, G.S. Fraser da şöyle diyordu: "Miss Murdoch'un ilk romanı olan *Under the Net*, adından da anlaşılacağı gibi, 'toplumun kimliği'yle çatışan, dış dünya ile işbirliği kurma ihtiyacı duymayan bağımsız iradenin, çeşitli bağımsız iradelerin bir görünümünü veriyor; romanda toplum, tıpkı bizi durmadan içine düşürmeye çalışan, ama sonradan sadece küçük gözeneklerine takılıp kalmak için, geniş ya da iri gözeneklerinden kolayca kaçabileceğimiz bir ağ olarak görülüyor." (6) Oysa Iris Murdoch, Antonia Byatt'ın konuya ilişkin sorusunu cevaplandırırken, *Under the Net*'de kullandığı ağ benzetmesini Wittgenstein'dan aldığını (*Tractatus Logico-Philosophicus, 6.341)*, Wittgenstein'ın da söz konusu eserinde ağı, kavramların, fikirlerin, düşünce bağlantılarının "evreni bir tek biçimde tanımlama" amacıyla kullanılabileceğini göstermek için kullandığını söylüyor (7). Iris Murdoch'un ise, kavramların gerçekliği tanımlamaya yetmediğine inandığını biliyoruz; gerçeklik gerçekliğe ilişkin tanımlarımızdan farklı, onlardan daha fazla bir şeydir çünkü. Murdoch, Frank Kermode'un bir sorusuna cevap verirken, romanın "felsefî bir fikri kurcaladığını" söylüyor (8). Murdoch'un bu açıklamaları da Frederick R.Karl ile G.S.Fraser'ın *Under the Net*'i, hiç değilse, toplumsal bir çerçeve içinde ele almak istemelerinin yanlışlığını ortaya koymaktadır. Bu açıdan, denebilir ki, *Under the Net* "toplumsal" roman, "gerçekçi" roman, "protesto" romanı gibi tanımlarla açıklanamaz.

Under the Net iki türlü okunabilir: hikâyenin yüzeysel okunması; hikâyenin metnin düşünsel alt dokusu göz önünde bulunduru-

(6) G.S.Fraser, *Iris Murdoch: The Solidity of the Normal*, s.38.
(7) Antonia Byatt, *Degree of Freedom, the Novels of Iris Murdoch*, s.15.
(8) "The House of Fiction", s.61-82.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

larak okunması. Murdoch'un birçok romanı gibi *Under the Net* de sürükleyici bir hikâyesi olduğu için okunabilir. Ama böyle bir okuma bizi *Under the Net*'in toplumsal ya da gerçekçi roman, pikaresk roman ya da serüven romanı olduğu sonucuna götürecek, bu yüzden de metnin anlamı yazarın amaçladığından çok farklı bir doğrultuda kavranılmış olacaktır. Eseri yazarın amaçladığı doğrultuda okuyabilmek için, metnin düşünsel alt dokusunu besleyen fikirleri genel çizgileriyle tanımak, ondan sonra da yazarın düşünsel sorunlarının bir romanda, burada *Under the Net*'de nasıl bir ana tema ekseni çevresinde metne dağıldığına bakmak gerekir. Nedir *Under the Net*'ın ana tema'sı? En geniş anlamıyla metnin tema'sı, insanın hayatla, içinde yaşadığı dünyayla iletişim kuramamasıdır. Ancak insanın hayatla iletişim kurma sorunu metinde iki düzeyde ele alınır: insanın bir birey olarak başka bireylerle iletişim kurması; insanın bir sanatçı olarak hayatla iletişim kurması. Birbirinden ayrı gibi görünen bu iki sorun, temelde, zorunluluk-rastlantılılık çatışmasından doğdukları için, metinde de birleşip birbirini bütünleyen bir sorun olarak iç içe geçiyor. Yazar bir yandan, kendi benliğine hapsolmuş, yalnızca kendi zihninin ürünü olan, gerekçesi yalnız kendisinden sorulabilecek mantık kalıplarıyla dünyaya bakan, bu yüzden de insanları anlayamayan Jake Donaghue'a başka insanlarla iletişim kurma yolunun onların "başkalık"larını tanımaktan geçtiğini sezdirir; bir yandan da, sanat-hayat ilişkisini, sanatın nasıl hayatı dile getirebileceği sorununu deşer. Romanın kahramanı Jake Donaghue bir yazar, bir sanatçıdır, hayatın dağınık bir durumdaki indirgenemez, tikel, somut gerçekliklerini belli bir düzen ya da bir *biçim* içinde sunmak zorunda olan bir insandır. Hayatın kavramlaştırılmamış, bir disiplinden geçmemiş gerçekliklerini ya da rastlantılarını reddeder, çünkü her şeyden önce bir sanatçı olarak bir biçime, yani gerçekliği yansıtacak ya da gerçek yaşantıları imgelem düzeyinde, gerçek dünyayla özdeşlenemeyen bir ikincil dünya olarak düzenleyecek bir biçime gereklik duyar.

Jake geçimini yazılar yazıp çeviriler yayımlayarak kazanan bir kimsedir. İnsanlarla doğrudan ilişkilere girmekten hep kaçınmıştır. Romanın sonunda kendisinin de kabul edeceği gibi, "insanları gerçekte oldukları gibi değil, kendi istediği gibi görmüş"tür. (s.279). Jake İrlanda'lı arkadaşı Finn'le birlikte dostlarının evinde yaşar. Jake, Finn'i kişiliğinin bir parçası gibi görür, onun da kendine göre bir dünyası olabileceğini, onun da bir birey olduğunu kabul etmez. Finn'in romanın sonuna kadar bir "gölge in-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

san" olarak çizilmesi, onun başka insanları görmesi şöyle dursun, yanıbaşındaki arkadaşını bile göremediğini çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Jake, Finn'in kendisinden ayrı bir kişiliği, ayrı bir dünyası olduğunu ancak romanın sonunda onun bağımsız bir karar vererek kendisini terkedip İrlanda'ya dönmesiyle anlayacaktır.

Jake'in çok yakınında olduğu halde tanıyamadığı bir başka insan da Magdalen'dir. Jake'le Finn birkaç yıldır yaşadıkları Magdalen'in evinden birdenbire çıkarılırlar. Magdalen'in yakında evleneceğini söyleyerek durumu açıklamak isteyen Finn'e Jake, "Ama bundan bana hiç söz etmedi ki,"demesi üzerine, Finn, "Sen hiç sordun mu ki?" diye çıkışır (s.8). Jake'in Magdalen'e, "Seninle daha çok ilgilenmem gerekirdi," demesi üzerine de Magdalen, "Sen benimle hiç ilgilenmedin ki!" diye çevap verir (s.12). Jake'in hem Magdalen'le hem de Finn'le ilişkisi, onun çok yakınında bulunan insanları bile tanımak istemediğini, onları nerdeyse kendi kişiliğinin bir uzantısı saydığını gösteriyor. Jake, Magdalen'i kaybettiği zaman da pek üzülmez, ondan kurtulmak bir yükten kurtulmaktan farksızdır: "Derin bir nefes aldım (...) Başka insanların sorumluluğunu yüklenmek bana göre bir şey değil. Kendi yolumu bile zor seçebiliyorum." (s.12) Başka insanlarla ilişki kurmaktan hep bu yüzden korkmuştur Jake. Yıllar önce sevgilisi Anna Quentin'den ayrılırken de şöyle düşünmüştür: "Yalnızlıktan nefret ederim, ama içlidışlılıktan da korkarım. Benim hayatımın özü kendimle sürdürdüğüm konuşmalardır. Bu konuşmalar başkasıyla kurulan bir diyaloga dönüşürse, bir yıkımdan başka bir şey olmaz benim için. Bana gereken arkadaşlık bir meyhanenin, bir kahvenin arkadaşlığı. Bir duygu ortaklığı istemedim hiçbir zaman." (s.31) Başka insanların dünyalarını tanımak istemeyen Jake, hayatın bütününü de kendi zihninde tasarladığından başka türlü olabileceğini düşünmek istemez. "Londra'nın bazı yerleri zorunlu bir parçasıdır şehrin, bazı yerleri de rastlantı ürünü. Earls Court'un batısı rastlantı sonucudur. Rastlantıdan nefret ederim ben. Hayatımdaki her şeyin yeterli bir nedeni olmasını isterim." (s.24)

Jake iki kez kafasında kurduğu ilişkiler ağının gerçek olduğunu sanarak birtakım serüvenlere girer, ama sonunda bu iki ilişkinin de kendi kuruntusu olduğunu anlar: Jake'e göre Hugo, Anna'yı; Sadie, Hugo'yu; Anna ise Jake'i sever. Hugo, Anna'nın gönlünü kazanmak için bir pantomim tiyatrosu kurmuştur. Jake, Hugo'yla söyleşilerini yayımlamakla onu kızdırdığını, Hugo'nun

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

da bu yüzden kendisiyle görüşmediğini düşünür. İkinci ilişkide, Jake, Sadie'nin Magdalen'in nişanlısı Sammy ile anlaşarak Jake'in İngilizceye çevirdiği Jean Pierre Breteuil adlı Fransız yazarının *The Wooden Nightingale* adlı kitabını o günlerde İngiltere'ye gelecek olan bir Amerika'lı film yapımcısına satacağını düşünür. Sammy, Magdalen'i kandırıp Jake'in çevirdiği kitabı ondan almıştır, şimdi de filmin başrolünü Magdalen'e değil, Sadie'ye verecektir. Sadie ise böylece başka bir film şirketiyle anlaşıp bağlı olduğu Hugo'nun şirketine ihanet edecek, kendisinden hoşlanmayan Hugo'dan intikam alacaktır.

Her şeyi, gördüğü insanları, tanık olduğu ilişkileri kafasında oluşan kesin kalıplara göre açıklayan Jake'in yanılgılarını hayatın onun tanıdığından çok başka türlü olduğunu, "herkesin herkesi sevebileceğini, hayatta her şeyin olabileceğini, hiçbir şeyin yalınkat, üstünkörü bir biçimde açıklanamayacağını", insanlarla ilişki kurmanın da bu gerçeği tanımaktan geçtiğini göstermek için yazar; Jake'in karşısına Hugo Belfounder'ı çıkarır. Hugo Belfounder, Jake'in olduğu kadar romanın da yargıcıdır. Romanda hakikati (truth) ya da sahteliği araştıran odur. Bir roman kahramanı ya da herhangi bir roman kişisi olmaktan çok ayrı bir konumu vardır. Malcolm Bradbury'ye göre, günümüzde romancı eserlerinde kurmaca bir dünya sunma gerekliliğini daha çok duyabilir; rastlantıların bollaştığı, ortak mitlerle ortak ahlakın silindiği çağımızda yazar eserinde bu gerçeği zorunlu, vazgeçilmez bir konuma yerleştiremez. Bunu yapamayacağı için de, yerine, bu sorunu ele alan bir yazar, sanatçı, düşünür vb. gibi kişiler koyar eserine; güçlü olduğu kadar da aldatıcı, aklın üstünde bir bilgeliğin taşıyıcısı bir kişiliktir bu (9). Hugo, Jake'in tersine, hayatta hiçbir zorunluluk aramaz, rastlantının temsilcisidir o. Her olayın altında yatan, yalnızca o olaya özgü nedeni bulmak ister, ama hiçbir zaman olayların akışını etkileyen ortak bir neden aramaz. Hugo için önemli olan, her olayın, her ânın "indirgenemez benzersizliği", biricikliğidir. Hugo'nun bu inancı uğraşına da yansır. Hugo bir an için varolduktan sonra hemen yok olan donanma fişekleri imal etmektedir. "Bir anda tükenip giden, ömrü kısa bir güzellik kıvılcımı." Ne var ki, donanma fişekleri kısa zamanda moda haline gelmiş, tekliği kaybolmaya başlamış, bunun sonucu olarak da Hugo bu işte uğraşmaktan vazgeçmiştir. Jake,

(9) Bkz. Malcolm Bradbury, *Possibilities*, s.204.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Hugo'yu şöyle tanıtır: "O her şeye, her şeyin teorisine ilgi duyuyordu, ama kendine özgü bir biçimde. Her şeyin bir teorisi vardı, ancak, bir ana teori yoktu. Karşılaştığı her şeyin *özünü* bilmek istiyor, bu soruna her defasında yenilenen taptaze bir kafayla eğiliyordu" (s.58). Bir soruna "her defasında yenilenen taptaze bir kafayla eğilen" bir kimsenin nedenselliğin ya da zorunluluğun herhangi bir biçimine bel bağlaması şüphesiz beklenemez. Genelleştirmelerin zaten karşısındadır. Biz Hugo'yu metinde *kendisi için* (for itself) değil, öbür roman kişileri için, başkaları için varolan bir kişilik olarak görürüz hep. Hiçbir genel tasarısı, değişmez bir yargısı, sürekli bir özlemi yoktur. Onun rastlantılılığı dile getirdiğini, her şeyden önce *kişiliğiyle* dile getirdiğini bu açıdan da söyleyebiliriz. Nitekim Jake, yukarda sözü edilen iki ilişkiyi açıklarken düştüğü yanılgıları metinde, Hugo'yla ilk kez karşılaştığı hastane odasında farkeder (Jake Hugo'yla metinde verilen zaman kesiti öncesinde tanışmıştır, hastane odasındaki buluşmaları, bu bakımdan, film stüdyosunda bir an birbirlerini görmeleri sayılmazsa, metinde ilk ve son karşılaşmalarıdır). Hugo ile konuşmaları, Jake'in kafasındaki ilişkiler ağını tersine çevirir: daha önce düşündüğü gibi Sadie Hugo'yu değil, Hugo Sadie'yi sevmektedir; Sadie kendisini, Jake'i sevmektedir; Hugo'yu seven Anna'dır; Hugo, Jake'e *Silencer*'dan dolayı kırgın değildir, telefonda konuşmak istememesi Sadie'yle ilgilidir, ayrıca Hugo, Annandine'nın kendisi olduğunu düşünmemiştir bile; pantomim tiyatrosu Hugo'nun değil, Anna'nın buluşudur; Jake, Sammy-Sadie-Magdalen ilişkisini de yanlış değerlendirmiştir (daha sonra da Magdalen'den Sammy'nin onu aldatmadığını öğrenir; Magdalen, Sammy'den önce davranıp Jean Breteuil'in bütün kitaplarını sinemaya aktaracak bir şirketle anlaşmıştır bile. Sadie'nin de Hugo'dan intikam olması söz konusu değildir, üstelik Hugo film şirketini elden çıkarmış, filmciliği bırakmıştır). Böylece Hugo ona "herkesin herkesi sevebileceğini, hayatta her şeyin olabileceğini", bir başka deyişle *zorunsuzluğu* kanıtlamıştır. Nitekim Jake, Hugo'yla buluştuktan sonra Anna'yı yepyeni bir gözle görmeye başlar; Hugo, Anna'nın da büyüsünü bozmuştur. Jake'ın Paris'de geceleyin Belfounder fişeklerinin bir anlık aydınlığında yakalayıp büyülü Tuileries bahçelerinde yitirdiği "peri masalı prensesi", erkeklerin arkasından koştuğu gizemli bir yaratık değil, Hugo'nun arkasından koşan bir kadındır. "Anna'yı gözümde canlandıramıyordum artık. Bir büyücünün yarattığı hayalet gibi uçup gitmişti; ama nedense, onun varlığı her zaman olduğundan daha gerçekti. Bana öyle geldi ki, Anna ilk kez benim bir parçam değil de, ayrı bir varlık olarak

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

gerçeklik kazanmıştı şimdi. Bunu yaşamak son derece acıydı (...) Anna yeniden öğrenilmesi gereken bir şeydi." (s.238) Anna'yı kendinden ayrı, "başka" bir insan olarak görmeyi başaran Jake, Sadie'yi de, Magdalen'i de , kendisinden ayrılıp İrlanda'ya giden Finn'i de yeni bir gözle görmeye başlamıştır artık, hattâ "yeni" Sadie'yle ilişki kurmak istemektedir. Öte yandan, ikinci sınıf bir yazar olarak gördüğü Jean Pierre Breteuil'in "Prix Goncourt"u kazanması da Jake'in en ağır yanılgılarından biri olmuştur. Magdalen, Anna, Finn gibi Jean Pierre de Jake'in gözünde kişiliğini kanıtlamıştır. "Jean Pierre'in başarısı beni niçin bu kadar ilgilendirsindi? Bir kahveye gidip konyak ısmarladım. Çok kıskanç olduğumu söylesem, işi ciddiye almamak olur bu. Sanki doğanın düzeni acımasızca altüst edilmiş gibi öfkeyle irkildim: en çok inandığı fikirleri birdenbire bir maymun tarafından basbayağı yalanlanan bir insan gibi hissettim kendimi. Jean Pierre'i hiçbir zaman değişmeyecek bir yere yerleştirmiştim. Hiç haber vermeden konularını, üslubunu değiştirmesi, saygıdeğer düşünceler edinmesi, duygularını arıtması: bütün bunlar doğrusu berbat bir durumdu (...) Jean Pierre'in böyle sinsice, iyi bir yazar olmaya hakkı yoktu (...) Yıllarca bilgimi, duyarlılığımı bu adamın yazdığı ıvır zıvır şeyleri güzel İngiliz diline çevirmek için harcamıştım; işte şimdi, beni hiç uyarmadan iyi bir yazar olarak piyasaya çıkıyordu (...) Çarpılmıştım, bir temel kavramın değişmesi gibi bir şeydi bu (...) Kendi yazılarımı yazacağım yerde neden onun yazdıklarını çevirerek zaman öldürecektim." (s.171)

Hugo'nun kişiliğinin metindeki tek işlevi hayatın rastlantılılığını kanıtlamak, böylece Jake'in kendi dışındaki dünyaları, başka insanları tanımasını sağlamak değildir. Bu bölümün başlangıcında da belirtildiği gibi, yalnızca insan-insan ilişkisi değil, sanat-hayat ilişkisi de metinde üzerinde durulan bir sorundur. Jake bir sanatçı ya da bir sanatçı adayıdır, Hugo ise "hayatı temsil eden bir düşünür". Nasıl Jake bir birey olarak zorunluluğu, Hugo da rastlantıyı temsil ediyorlarsa, bir başka düzeyde, sanat düzeyinde ele alındığında da Jake sanatı (yani alımlayıcısına bir *biçim aracılığıyla* ulaşan hayatı), Hugo da hayatın *kendisini* temsil etmektedir. Metinde bu sorun dil sorununa yollanan göndermelerle deşilir. Hugo, Jake'e genel teoriler değil, ancak tikel teoriler olabileceğini söyledikten sonra dil sorununa geçer. Hugo felsefeci Murdoch'un fikirlerini yansıtan bir roman kişisi olarak, rastlantılı gerçekliğin genelleştirilemeyeceğine, kelimelerle, kavramlarla açıklana-

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

mayacağına inanır. Kelimeler ya da kavramlar gerçekliği bize yanıltıcı bir biçimde gösterir; dil genelleştirir, oysa olgular tikeldir. Iris Murdoch, Frank Kermode'un sorularını cevaplandırdığı bir görüşmede şöyle demişti: "Romanın başlığında söz edilen sorun, bir açıdan mutlaka gerekli olan kavramsallaştırma ile teorileştirmenin, gerçekte bizi teorik dikkat nesnesinden ayırması sorunudur." (10) Romandan vereceğimiz bir "metin içi metin" niteliğindeki şu uzun alıntı bu fikrin ya da romanın başlığında anlatılmak istenen fikrin açılmış biçimidir:

"TAMARUS : Ama fikirler para gibidir. Dolaşıma giren, herkesce kabul edilen birer para olmalıdırlar. İletişim amacıyla kullanılan kavramlar başarı kazanarak kendilerini kanıtlarlar.

ANNANDINE: Bir hikâyeye yeterli sayıda insan inanırsa o hikâye doğrudur demek gibi bir şey bu.

TAMARUS: Onu demek istemiyorum tabiî. Sınanması gereken bir benzetme ortaya atsam ya da bir kavram uydursam, söz konusu benzetmenin ya da kavramın başarısının sınanacağı bu yöntemle dünyadaki gerçek nesnelere gözlerimi çevirebilir miyim? Her cümle bir sahtelik gösterebilir. Ama kelimelerin kendileri yalan söylemez. Bir kavramın sınırları olabilir, ama onları kendi kullanım alanım içinde tutarsam yanlış yöne sapmazlar.

ANNANDINE: Evet, yalan söylemenin yaldızlı edebiyatı bu. En doğru bildiğin bir yarı doğruyu bir yana bırak, onu yalan bil, ama onu gene olduğu gibi bırak, hiç dokunma ona. Tanımların unutulduğu zaman, sen bile onları unuttuğun zaman, yaşamaya devam edecektir o.

TAMARUS: Ama hayat yaşanması gereken bir şey, yaşanması gereken bir şey de anlaşılması gereken bir şeydir. Bu sürece uygarlık deniyor. Senin söylediklerin bizim tam karşımıza dikiliyor. Teori kuran, rasyonel hayvanlarız biz.

ANNANDINE: Hayatla sarmaş dolaş olduğun, insanlığını en çok hissettiğin zamanlarda, bir teorinin sana

(10) "The House of Fiction", s.61-82.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

yardım ettiği oldu mu hiç? Bütün çıplaklıklarıyla nesnelerle karşılaşmaz mısın o zaman? Ne yapacağın konusunda bir şüpheye düştüğünde, bir teorinin sana yardım ettiği oldu mu hiç? Teorilerin hık mık etmeye başladıkları zamanlar, bu basbayağı sıradan anlar değil midir? Böyle anlarda bunu açıkça farketmez misin?

TAMARUS: Cevabım iki yönlü olacak. Teoriler üzerinde düşünemeyebilirim, ama gene de bir tanesini dile getiriyor olabilirim, bu bir; ikincisi, dış dünyada teoriler vardır, politik teoriler sözgelişi, teoriler olduğu için de düşüncemizde onlarla uğraşmak zorundayız, karar anlarımızda da tabiî.

ANNANDINE : Bir teoriyi dile getirmek derken kastettiğin şey, başka bir insanın senin yaptıkların konusunda bir teori oluşturabileceği ise, elbette yanlış bir şey değildir bu, ilginç de değildir ama. Benim sözünü ettiğim şey, yaşadığımız gerçek karar verme durumudur; işte bu durumda, teoriden, genel'den uzaklaşmak, doğru'ya yönelmek demektir. Her türlü teorileştirme, doğrudan kaçıştır. Durumun kendisi tarafından yönetilmek zorundayız, buysa söze dökülemeyecek kadar tikeldir. Gerçekte, ağın içine düşmüş gibi ne kadar çırpınırsak çırpınalım, yeterince yakınlaşamayacağımız bir şeydir.

TAMARUS : Olabilir. Peki, öteki nokta konusunda ne diyeceksin?

ANNANDINE: Teorilerin çoğu zaman, karşı çıktığımız durumun bir parçası olduğu doğrudur. Ama o zaman, yalan olduğu, hayal olduğu açıkça görülen her türlü yalanla hayal de böyle bir durumun bir parçası olur; diyeceksin ki, insan yalan söylemeyi değil, yalanları arayıp bulmayı, yalanlardan uzak durmayı bilmelidir

TAMARUS: Dolayısıyla da en yalın sözler dışında, sözün her türlüsünü insan hayatından tümüyle çıkarıyorsun. Buysa, bizim kendimizi anlamak, hayatımızı çekilir hale getirmek için kullanabileceğimiz başlıca aracı elimizden almak demektir.

ANNANDINE: Hayat neden çekilir hale getirilsin ki? Bir hikâyeden başka hiçbir şey avutmaz, hiçbir şey haklı çıkarmaz insanı, ama bu da bütün hikâyelerin birer yalan olmasını önlemez. Ancak en büyük insanlar doğru olandan uzaklaşmazlar. Her sanatçı belli belirsiz bir biçimde

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

> bilir bunu; sanatçı teorinin ölüm demek olduğunu, her anlatımın teoriyle yüklü olduğunu bilir. Ancak en güçlü olanı bu yüke karşı çıkabilir. Çoğumuz, hemen hepimiz doğruya varabiliriz, varabiliriz ama ancak, ancak sessizlik içinde. İnsan ruhu kutsal varlığa sessizlik içinde dokunabilir. Eskilerin anladıkları bir şeydir bu. Psyche'ye, gebe olduğunu söylerse çocuğunun ölümlü olacağı bildirilmişti; sussaydı tanrı olacaktı.(s.80-81).

Bu konuşma romanın en canalıcı bölümüdür. Tamarus (yani Jake) hayatı anlamamız için dile,. teorilere kavramlara gereklik duyduğumuzu söyleyerek hayatı rasyonalize etmek istiyor. Annandine (yani Hugo) ise, Wittgenstein'ın "Dil sahtelikler yaratan bir aygıttan başka bir şey değildir," önermesine başvurarak, dille kavrayamayacağımız bir dünyayı dışarda bırakanlara karşı çıkıyor. Hugo'ya göre dille soyutlanamayan aşkın gerçeklikler vardır. Gerçekliğin özü onun tikel oluşudur, anlamaya çalışan özne de, anlaşılması gereken nesne de tikeldir. Dil gerçeğin ancak belli bir yönünü yansıtabilir, o da dili denetimimiz altında tutabildiğimiz sürece; ancak, dili bir an için denetimimizde tuttuğumuza kesin olarak inansak bile, dilsel birimlerin sürgit elini kolunu bağlamamız, olmayacak iştir. Yaşanması gereken bir şeydir hayat, bütünüyle anlaşılması gerekmez, zaten bu mümkün de değildir. Anlardan oluşan, anlarla sürüp giden bir zincirdir. Hepimiz bu anları yaşarız, ama hepimiz onları dillendirir, sahteleştiririz. Dillendiremeyeceğimiz bir gerçeklik karşısında yapılacak tek şey susmaktır. Bu da Wittgenstein'ın bir önermesidir; Wittgenstein'ın *Tractatus*'da son söz olarak söylediği şudur: "Konuşamayacağı, dile getiremeyeceği şey üzerinde, insan susmalıdır".

Ne var ki dil sorunu bir araçtır burada. Murdoch'un asıl hesaplaştığı sorun hayat-sanat ilişkisi ya da ikilemidir. Romanda beliren iki fikir, hayatın, gerçekliğin zorunlu değil, rastlantılı bir nitelik taşıdığı fikriyle dilin gerçekliği yansıtmadığı fikri aslında birbirini bütünlemektedir. Hayatı zorunlu bir sonuç olarak görme çabası sanat düzeyinde de sürdürülürse, ister istemez hayatı sanat eserine, dolayısıyla onu sanat eseri durumuna getiren bir biçime sığdırma çabasıyla sonuçlanır. Bu bakımdan, zorunluluğu aramakla doğru biçimi, sanata özgü biçimi aramak kendi bağlamlarında aynı şeydir. İkisinde de birleştirici bir eksen, bir ilke aranır; ancak, birincisinin alanı gene de deneysel dünya, ikincisinin alanı deney ötesi, kurma-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ca, ikincil dünyadır. *Under the Net* bu felsefî söylem çerçevesinde kurulmuştur. Murdoch'un düşünce yazılarında işlediği fikirleri de yansıtan bu diyalog bize düşünür Mardoch'un sesini duyuruyor. "Metin içi metin" yazarın sanat-hayat uzlaşmazlığı sorununun bilincinde olduğunu, bu sorunu tartışmak istediğini gösteriyor. Okur, metin içi metni Iris Murdoch'un felsefî fikirlerinin dile gelişi olarak alımlayabilir: Murdoch'un hayatı değerlendirme biçimidir bu. Ama metnin kendisinde, yani bir roman olan *Under the Net*'de ise okur, sanatçı Jake'i sanatçı Murdoch olarak alımlayacaktır: bu da metin içi metindeki hayatın indirgenemez bir gerçeklik olduğu felsefî önermesinin metinle, yani bir biçim aracılığıyla sanata dönüşmüş durumuyla görülmesidir. Bir sanat eserinin ya da burada olduğu gibi, edebî bir metnin üç uğrak noktası okur-metin-yazar ise, felsefî düzeyde alındığında, bir başka deyişle, hayatın değerlendirilmesi söz konusu olduğunda metin, "metin içi metin"dir: bu durumda okur-metin içi metin-düşünür Murdoch (Hugo) üçgeni; öte yandan sanat düzeyinde ele alındığında asıl metin, *Under the Net*'in kendisidir: bu durumda da okur-metin-sanatçı Murdoch (Jake) üçgeni ortaya çıkacaktır. Hayatın bir biçim (ki bu dille oluşuyor) içinde sunulduğunda gerçekliğini yitirdiğini anlatmaya çalışan, hayattaki rastlantıların sanatta aynı gerçeklikte sunulması ya da sanatın hayatla eşitlenmesi gerektiğini düşünen Murdoch, *Under the Net*'de kullandığı metin içi metinde sanatın bir biçime ihtiyaç gösterdiğini, sanatın hayattan farklı olduğunu da kabul etmiş olmaktadır. Söz konusu diyalog, yani Jake ile Hugo'nun gerçekleştirdikleri diyalogların Jake tarafından "Silencer" (Susan İnsan) adlı kitapta toplanarak yayımlanmasıyla felsefî bir metin niteliği kazanmış, tikel olgular teorileşmiştir. Nitekim Hugo o gün ileri sürdüğü fikirleri kitapta okuyunca tanıyamaz. Yaşanan bir gerçeklik söze dökülünce Hugo'nun da denetiminden çıkmış, apayrı bir kimliğe bürünmüş, hattâ başkalaşmıştır. Hayatın gerçek bir olgusunu doğrudan doğruya sunması amaçlanmış olsa bile, çıplaklığı sözle örtülen olgu bu biçimin ona vereceği düzenle ortaya çıkmaktadır. Hugo'nun kendi sözlerini kâğıda döküldükten sonra tanıyamaması Sartre'ın Bulantı'sında Antoine Roquentin'in Marquis de Rollebon'un hayatını yazmaktaki başarısızlığını hatırlatır. Roquentin yazdıkça başarılı olamadığını, daha doğrusu Rollebon'un hayatından uzaklaşıp gerçekliğin dışına itildiğini, kendiliğinden varolan, dağınık nesneler dünyasında kendi "öz"ünü aradığını, yazma süreci içinde "varoluş"tan "öz"e doğru ilerlediğini farkeder. Gene aynı romanda, Roquentin bir kahvede dinlediği plaktan yayılan şarkının şaşmaz

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

bir düzen içinde kurulduğunu hisseder; şarkının notaları sanki bir zorunluluk dünyasındaymışlar gibi kaçınılmaz bir akış içinde birbilerini izlemektedir. Roquentin, "Ben de böyle varolmak isterdim," diye düşünür. Gerek Roquentin'in gerekse Jake'in Hugo aracılığıyla bilincine vardığı bu durum sanatsal yaratış ya da yazma süreci içinde gerçek hayat olgularının nasıl değiştiğini, nasıl yeni bir *biçime* girdiğini göstermesi bakımından çarpıcı bir kanıttır.

Hayat-sanat ilişkisini Anna'nın pantomin tiyatrosunda da görürüz. Anna, Hugo'nun "sessizlik" felsefesine inanmıştır: "Sevgi eylemdir, susmaktır. Senin öteden beri sandığın gibi (...) heyecanlı bir didinme ya da bir indirgeme değildir." (s.40) Şarkı söylemekten vazgeçip sözsüz tiyatroya yönelmesinin nedeni bu olsa gerektir. Anna'nın sessiz tiyatro gösterisi, Hugo'nun felsefe düzeyindeki sessizliğinin sanat düzeyindeki karşılığı gibidir. Gerçi pantomin tiyatrosu söze başvurmamakta, ama el, kol hareketleriyle sağlanan bir anlatımdan yararlanmakta, kısacası vermek istediği şeyi gene bir biçim aracılığıyla vermektedir. Nasıl Jake, Hugo'yla konuşmalarını yayımlamakla Hugo'nun fikirlerini teorileştirmişse, Anna da sessizliği "biçimlendirmiştir".

Metin içi metni okuduktan sonra, sanata özgü olan kurmaca bir dünyayla karşı karşıya olduğumuzu düşünürüz artık. Jake'in bütün o serüvenleri gerçek bir dünyada değil, kurmaca bir dünyada yaşayan serüvenlerdir. Bu şaşırtıcı, inanılmaz serüvenlerden beklenebilecek şey, gerçek hayattaki rastlantıların kurmaca bir metin, sanatsal bir biçim aracılığıyla dile getirilmesi olmalıdır. Gelgelelim, bu serüvenler rastlantılılığı metinde kanıtlamaktan çok hikâyenin daha çekici, daha "sürükleyici" olmasına yarıyor. "Contingency", sıradan anlamıyla "rastlantı"ya dönüşüyor. Rastlantılar o kadar sıklaşıyor ki, olaylar saçmalaşıyor. Jake'in tam kalacağı bir ev aradığı sırada Sadie'nin Amerika'ya gidecek olması, bu süre içinde de evine bakacak birisine ihtiyaç duyması sıradan bir "rastlantı"dır; Jake'in Sadie'nin evinde *Silencer*'ı bulması rastlantıdır. Jake'in kapısı dışardan kilitli evden kurtulması ancak o sırada sokaktan Dave ile Finn'in geçmesiyle sağlanır. Hugo'yu meyhanelerde ararlarken sırf ters yöndeki meyhaneleri aradıkları için bulamamaları gene bir "rastlantı"dır. Meyhaneleri aramakla geçen, yasak olduğu halde Thames'de yüzdükleri gece Dave'in Anna'nın mektubunu Jake'e vermeyi unutması, Jake'in Anna'yı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

elinden kaçırmasına yol açan şey hep "rastlantı"dır. *Silencer*'ı almak için Sadienin evine giden Jake bir "rastlantı" olarak o sırada evde bulunan Sammy ile Sadie'nin konuşmalarından Jake'in İngilizceye çevirdiği *The Wooden Nightingale*'in Sammy'nin elinde olduğunu öğrenir. Çeviriyi almak için aynı gün gizlice girdiği Sammy'nin evinde "rastlantı" karşısına çeviriyi değil de bir köpeği çıkarır; Jake köpeği kaçırır, Hugo'nun stüdyosunda çıkan bir olayda da o köpek sayesinde polisin elinden kurtulur. Bütün bunları söylemek bir romancının sıradan anlamıyla rastlantılar düzenleyemeyeceği, hikâyeyi kurarken rastlantılardan yararlanamayacağı anlamına gelmez. Ancak, sıralanan "rastlantılar"ı hayatın "önceden kestirilemezliği"nin, "contingency"nin gösterilmesine ya da sezdirilmesine yarayan rastlantılar olarak göremeyiz. Heyecan yaratmak, "sürükleyicilik" katmaktan başka bir işlevleri yoktur çünkü. Hiç de gerekli olmayan rastlantılardır bunlar. Bütün bu rastlantılar hiçbir zaman gerçekleşemeyecek şeyler olmamaları açısından "olası"dırlar (probable), ama metin içinde işlevsiz kaldıkları için "akla yatkın" (plausible) değildirler. Yazar söz konusu rastlantıları bir yandan "contingency" adına, bir yandan da hikâyeyi sürüklemek amacıyla düzenler. Ama hikâyeyi sürüklerken, çizdiği başarılı roman kişilerini geliştirmeyi unutur, onları âdeta "yarı yolda" bırakır. İşte felsefeci Dave Gellman: "Dave'in öğrencilerine göre dünya bir gizemdir; anahtarı akıl yoluyla bulunabilecek bir gizemdir bu. Bu anahtar da şöyle sekiz yüz sayfalık bir kitaptan edinilebilir. Bunu bulmak kolay bir şey değildir şüphesiz, ancak, Dave'in öğrencileri, tatil günleri dışında insanın haftada dört ile on saat arasında bir zamanı bu işe ayırmasının o anahtarı bulmaya yeteceğinden emindirler. Dave'in öğrencileri bu işin bundan daha basit ya da karmaşık olabileceğini düşünmezler." (s.25) Dave hayata kesin kavramlarla yaklaşır, anlamı belirsiz, kesinlikten yoksun, soyut düşüncelerden nefret eder, insanların açık seçik, pratik kurallarla yaşaması gerektiği düşüncesini savunur. Bir hastane duvarına bakan evini Jake, Dave'in fikirlerini yansıtan, sade, gösterişsiz bir yer olarak tanımlar. Dave öğrencilerini evinde toplayıp onlarla birlikte çay içerek felsefe tartışır. Earls Court'un batısında, yani Londra'nın "contingent" bir semtinde oturmaktadır; Jake kendisinden farklı olarak, Dave'in rastlantılılıkla uzlaşabildiğini düşünür: "Sanırım Dave yaşadığı semtlere pek aldırmaz. Bir filozof olduğu için, çoğumuzun uğraşmak zorunda olduğu amaçsız işlerle değil de, mesleği gereği, varlığın asıl düğüm

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

noktasıyla (...) uğraşıyor. Üstelik o bir Yahudi olduğu için de, özel bir çaba göstermeden kendini tarihin bir parçası olarak hissedebilir." (s.24) Felsefeci Dave Gellman'ın kısaca tanıtmaya çalıştığımız kişiliği metinde başarılı bir biçimde verilmiştir. Dave bütün bu nitelikleriyle başlangıçta Hugo'nun karşıtı bir düşünür olduğu izlenimi uyandırır (s.40) Ama kişiliği geliştirilmediği için aralarındaki karşıtlık da metinde olgunlaşmış bir karşıtlık olarak ortaya çıkmaz. Sosyalist parti yöneticisi Lefty Todd gene başarılı, ama geliştirilmemiş bir başka kişidir.

"Rastlantı" konusuna dönecek olursak, yukarda verilenlerden başka birtakım rastlantılar okura gene zorlama görünmekle birlikte metnin tema'sına katkıda bulunurlar. Sözgelişi, yaralı Hugo'nun Jake'in çalıştığı hastaneye getirilmesi bir "rastlantı" olduğu halde, iki arkadaşın hastane odasındaki konuşmaları metnin tema'sı bakımından büyük önem taşır. Ayni şekilde, Jean Pierre Breteuil'in ödül kazandığını Paris'de Magdelen'in oteline giderken yol üzerinde gözünün takıldığı bir kitapçı vitrininden öğrenmesi de onun bu yazar konusundaki büyük yanılgısını açığa çıkarması yönünden önemlidir.

"Contingency" fikrinin yer yer tutarsız rastlantılarla beslenmesi dışında, *Under the Net*'de mucizeye de gene "contingency"nin bir ögesi olarak yer verilir. Mrs Tinckham'ın kedisi bir Siyam kedisiyle çiftleşir; kedinin dört yavrusu olur; bunlardan biri samur, biri beyaz, öteki ikisi Siyamdır. Bunun nasıl olduğunu soran Mrs Tinckham'a Jake, "Bilmiyorum, dünyanın mucizelerinden biri sadece," diye cevap verir. Bu sözü özellikle, romanın sonunda "contingency"yi kavrayan Jake'in söylemesi "contingency"ye saçmalık da katıyor.

Sonuç olarak Jake, Anna'yı, Finn'i, Magdalen'i, Sadie'yi, Sammy'yi, Jean Pierre Breuteuil'i tanımakla, temelde, başka bireylerin kişiliklerinde dile gelen "contingency"yi kavramış olmaktadır. *Under the Net* bu noktadan bakıldığında bir sonuca ulaşmış görünmektedir. Ancak, gereksiz rastlantılarla birlikte mucizeye de yer verilmesi "contingency"in saçmayla boğulması tehlikesini getiriyor. Saçma ya da gülünç olaylar bireyler arasında iletişim kurulması sorununu geri plana itiyor, "fikir" bu yüzden romana tam anlamıyla yedirilemiyor. Saçmanın "contingency"ye zarar verme

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

tehlikesi sanat-hayat ilişkisi için de söz konusudur şüphesiz. Hikâyeye sürükleyicilik katmak için icat edilen rastlantılar yazarın metin içi metinde sanat-hayat ilişkisi konusunda dile getirdiği kaygıları bir kenara ittiği izlenimi uyandırabiliyor. Böylece Murdoch, hiç istemediği halde, hikâyeyi kullanış biçimi yüzünden, sanata özgü biçim ile hayata özgü rastlantının çatışmasında biçime, biçimin gereklerine ağırlık vermiş olmaktadır.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

(2) THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER YA DA RASTLANTILILIK MI, TUTARSIZLIK MI?

Iris Murdoch'un ikinci romanı olan *The Flight from* the *Enchanter* (1956) pek çok eleştirmene göre karışık, zor bir romandır. *Under the Net*'i olduğu gibi *The Flight from the Enchanter*'ı da toplumsal bir roman olarak ele alan eleştirmenler vardır. Peter Wolfe *The Flight from the Enchanter*'da insanın özgürlüğünü kazanmak için aşması gereken engellerin ortaya konulduğunu, bu engellerinse toplumsal nitelikte olduğunu ileri sürer. Peter Wolfe'a göre, romanda Londra'nın geniş bir toplumsal panoraması çizilmiştir: "Yüksek devlet memurlarıyla, uluslararası sosyetenin kaygısız tasasız insanlarıyla, Doğu bloku ülkelerinin mültecileriyle tanışırız, roman kişilerinin meslekleri Moğol yazmalarını çözmeye çalışan Antik çağ tarihçilerinden terzilere kadar geniş bir alanı kapsar"(1). Peter Wolfe toplumsal eleştiri yönelten, değişik toplum katlarından gelen kişileri anlatan bir romanın ister istemez dağınık, gevşek dokulu olacağını ileri sürerek, *Flight*'ı karışık bulan eleştirmenlere karşı çıkar; Wolfe bu düşüncesinde o kadar ileri gider ki, romandaki kişilerin gerçek hayatta kolayca rastlanabilecek canlı insanlar olduğunu iddia eder (2). G.S. Fraser da bu romana toplumsal açıdan yaklaşmaya çalışan, ama Peter Wolfe'un tersine, toplumsal beklentilerini romanda bulamayan bir eleştirmendir: "Kitapta başarısız olan şey, uğursuz Mischa Fox'un çevresinde dönüp dolaşan çok garip karakterlerin kalabalıklığı, yerleşik, göreneksel değer ölçülerinin yokluğu, günlük hayatta benimsediklerimizi ya da hoşnutsuzluk duyduklarımızı simgeleyen hiçbir şey olmamasıdır." (3) Demek ki, Fraser'a göre de romanın başarısızlığı yeterince toplumsal olmamasındandır. Oysa *The Flight from the Enchanter* ne Wolfe'un

(1) Peter Wolfe, *Iris Murdoch: the Disciplined Heart*, s.69.
(2) Bkz. *aynı yerde*, s.69.
(3) G.S. Fraser, "Iris Murdoch: the Solidity of the Normal", s.40.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

dediği gibi toplumsal bir romandır, ne de Fraser'in ileri sürdüğü gibi toplumsal olmayı başaramadığı için kötü sayabileceğimiz bir romandır. Çünkü bir kez daha vurgulamak gerekir ki, Iris Murdoch'un toplumsal roman yazmak gibi bir amacı yoktur. Üstelik, Murdoch'un roman kişileri, İngiliz toplumunu temsil ettikleri söylenebilecek kişiler değildirler. Melvin Fellheim'ın haklı olarak belirttiği gibi, Murdoch'un kişileri Lawrence Durrell'ın İskenderiye'sinde de rahatça yaşayabilirler. Bunlar (yani Murdoch'un kişileri) günümüz İngiltere'sinin tanıyabileceğimiz gerçek dünyası içinde hareket eder, yaşarlar, ama bu tiplerin kişilikleri de, eylemleri de alışılmış dünyayı aşan, başka bir dünyaya ilişkin sembolik fikirleri yansıtır(4).

Murdoch'un sanat-hayat uzlaşmazlığı sorununu ilk romanı *Under the Net*'de bir "metin için metin"le yeniden irdelemesi, onun bir felsefeci olarak savunduğu düşünceleri sanat eseri yazdığı zaman da unutmadığının bir kanıtı olarak görülmelidir. İkinci romanı olan *The Flight from the Enchanter*'da bu sorun geride kalmıştır, büsbütün kurmaca bir dünyanın içindeyizdir artık. Ancak, yazarın *Under the Net*'de iki düzeyde işlediğini söylediğimiz iletişimsizlik tema'sı *Flight*'da bir düzeyde sürer. Hattâ diyebiliriz ki, insanlar arasındaki iletişimsizlik bu romanda doruk noktasına ulaşır; kimse kimsenin kişiliğini görmez, bütün romana hakim olan "koyu sisli" bir hava vardır. *Flight*'da, *Under the Net*'den farklı olarak, kahramanların kendilerini aşıp başkalarının varlığını farketmesiyle bir iletişim yolu açılması gibi bir umut da görülmez. Bu yüzden, *Under the Net*'de olduğu gibi bir bireyin başkalarının bireyliklerini farketmesiyle yaşanmakta olan rastlantıların, hayatın zihnimize sığmayan darmadağınık zenginlikleriyle çeşitliliklerinin kavranması söz konusu edilmez; tam tersi bir durum vardır. Böyle bir roman için söylenebilecek şey, olsa olsa, bireylerin kendi dışındaki dünyaları görememelerinin nasıl boğucu bir iletişimsizliğe yol açtığı olabilir.

The Flight from the Enchanter'ın başkişisi sayabileceğimiz Rosa Keepe tıpkı Jake Donaghue gibi insanlarla gerçek bir ilişki kurmaktan korkan bir kimsedir. "Bir insanın kendine yakınlığı, o insanın kendini değiştirebilmesiyle katlanılabilecek bir şey olur (...) Bu çeşit bir yakınlıkta başka çıkar yol yoktur; bu durum Rosa'da ken-

(4)Bkz. Melvin Fellheim, "Symbolic Characterization in the Novels of Iris Murdoch", s.191.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

dini gittikçe artan bir yalnızlıkta avutma yolunu seçecek kadar, her türlü yakınlığa karşı bir korku yaratmıştı." (s.45) Rosa'nın başka insanlarla kurduğu bütün ilişkilerde ağırlık noktası kendisindedir, o belirler ilişkilerin niteliğini. İlişki kurduğu bütün insanların duygularını hep görmezlikten gelir, onları köleleştirir, hep bencildir. Bunun en çarpıcı örneği Polonya'lı Lusiewicz kardeşlerle kurduğu cinsel kökenli ilişkilerdir.

Londra'da yaşayan iki Polanya'lı mülteci olan Stefan ile Jan Lusiewicz kardeşler, Doğu Avrupa'nın geleneksel tarım toplumlarının mitik, doğaüstü inançlardan hâlâ kurtulamamış insanlarıdır; bir Pagan ilkelliği, "uygarlık"la henüz tanışmamış bir yabanıllık, davranışlarını bilinçle denetleyemeyen bir doğallık içindedirler (5). Slav gizemciliğinin, yaratıcılığının, güzelliğinin bir parçasıdırlar. Henüz birey bile değildirler, bir zihin durumu (state of mind) halindedirler, birey olmadıkları için hiçbir direniş göstermeden Rosa'nın kölesi olmayı kabul ederler: "En önemsiz şeylerde bile Rosa'dan izin istiyorlar, onun fikrini almadan hiçbir işe kalkışmıyorlardı, kölesiydiler onun" (s.45) Rosa, Lusiewicz'lerle Murdoch'un cinselliğin "cinsellik insanı çok büyük aldanışlara sürükleyen, çok karanlık bir güçtür. Bize anlamadığımız, çoğu zaman da istemediğimiz her türlü şeyi yaptırır" diye tanımladığı boyutunu yaşar. Onları birer cinsel nesne gibi kullanır. Rosa bu ilişkinin başkalarınca bilinmesinin kendisine zarar verebileceğine inandığından, Lusiewicz'lerden hiç kimseye, kardeşi Hunter'a bile söz etmez. Ancak, Lusiewicz'ler kendilerinin de birer "varlık" olduklarını kanıtlarcasına, birtakım isteklerde bulundukları zaman Rosa onları bir sorun olarak görmeye başlar, sonunda da onlardan kurtulmak için her türlü çareye başvurur. Gelgelelim, Rosa'nın Lusiewicz'lerden kurtulması başka bir insanın ölümüne malolacaktır.

Rosa'nın, ölümünden dolaylı olarak sorumlu olduğu insan Nina'dır. Rosa-Nina ilişkisinde Rosa'nın bencilliğinin en belirgin örneğini buluruz. Rosa'ya güvenmiştir Nina, çok güç bir durumda kaldığı bir sırada kendisine yardım edebilecek tek insan olarak da onu görmüştür. Ama Rosa onun kurtulması için gerekli olan yardım elini ona uzatmaz. Kendi dünyasına öylesine hapsolmuştur ki, bir an

(5) Bkz. Olga McDonald Meidner, "Reviewer's Bane: A Study of Iris Murdoch's The Flight From the Enchanter", s.444-45.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

için bile dikkatini Nina'ya yöneltemez. Üç kez Rosa'ya açılmaya çalışır Nina, ama bir türlü sesini duyuramaz. Hiç kimseyle hiçbir zaman yakınlık kuramamış, yapayalnız bir insandır Nina. Yakınlaşabileceği iki insan olan Mischa ile Rosa da onu kendilerine yaklaştırmamışlardır. En güç anında bile ona hiç kimseden en küçük bir yardım gelmez. Bu boğucu yalnızlık içinde kendisiyle başbaşa kalan, bütün umutlarını yitiren Nina, sonunda kendi sorununu gene kendisi çözer, çareyi initharda bulur (6).

Rosa evinde konuk olarak kalan Annette Cockeyne'i de anlamaz. Mischa'nın evinde verdiği parti sırasında Annette'in Mischa'yla kurduğu yakınlığı kıskanarak onunla dövüşür, kendisine emanet edilmiş bir genç kız olan Annette'in nereye gideceğini hiç düşünmeden onu evinden kovar. Rosa öfkesinin öylesine tutsağı olur ki, Annette'in başına neler gelebileceği umurunda değildir.

(6) Metindeki veriliş biçimiyle Nina'nın intiharı en uç noktada bir iletişimsizliğin sonucu olmakla birlikte, intihar öncesinde yaşadığı duygularla kişiliğinin değişik bir yönünü öne çıkarıyor Nina. Nina'nın intiharı *A Word Child'da* Clifford Lard'ın, *Black Prince*'de Priscilla'nın, *The Bell'de* Nick Fawley'in, *The Sea the Sea*'de Titus'un intiharlarıyla bir tutulamaz. Nina onlardan farklı olarak ölümünü yüceltir, kutsar, ölümü bir *varoluş* biçimi olarak seçer. İsa'yla özdeşleştiğine inanır. Murdoch'un *Unicorn* adlı romanında Max Lejour, Effingham'a şunları söyler: "Yunanların gözünde o kadar gerçek olan Ate fikrini hatırla. Ate acının bir varlıktan başka bir varlığa nerdeyse kendiliğinden aktarımına verilen addır. Kuvvet, Ate'nin bir biçimidir. Her Kuvvet'in kurbanları vardır, Ate Kuvvet'in kurbanlarına da bulaşır. Bu durumda kurbanlar başkalarına karşı güç kullanırlarken Ate'yi onlara aktarmak zorundadırlar. Kötülüktür bu, Tanrının kaba bir biçimde, her şeye gücü yeten bir varlık olarak görülmesi Tanrıya saygısızlıktır. İyi tam anlamıyla güçsüz değildir. Güçsüz olmak, tam bir kurban olmak başka bir güç kaynağı olabilir. Ate sonunda, yalnızca acı çeken, çektiği acıyı başkasına aktarmayan saf bir varlıkla, böyle bir iyi ile karşılaştığı zaman etkisiz hale getirilir." (*Unicorn*, s.107). Acıyı başkasına aktarmayan varlık İsa'dan başkası olamaz (Yukarda alıntılanan fikirlerin tümü Hıristiyan Varoluşçu Simone Weil'indir, bir karşılaştırma için bkz.: Jacques Cabaud, *Simone Weil; A Fellowship in Love*, özellikle s. 199-218). Ancak, Akıl çağını yaşamış çağımızda İsa'lar varolamaz artık. Nina gerçekten de kötülüğü başkasına aktarmamış, kimse üzerinde güç kullanmamıştır, tam anlamıyla güçsüz, iyi, ama edilgin bir iyidir. Edilgin bir iyi ise, iyiliğinin bilincinde değildir. Ölürken İsa'yla özdeşleştiğini düşünmesinin ("Ölüm onun için -yani İsa için- kapkara bir anlamsızlık değilse, kendisi için de değildi, ama onun için öyleyse kendisi için de öyleydi," s.266) hiçbir anlamı yoktur. Oysa İsa'nın ölümü insanlara kötülüğün yeryüzünde yok edilebileceği umudu verdiği için anlamlıydı. Nina'nın intiharı çağdaş bir dünyadan çok çağlar ötesinden ses getirmekle birlikte, kendini reddedişinde bir kendini yüceltme duygusu, bir çeşit *benliği* öne çıkarma güdüsü de var. Murdoch, romanda Nina'nın ölüm anını çok çarpıcı bir biçimde verir: Nina kendi ülkesinde yapıldığı gibi (Lusiewicz'ler gibi Doğu Avrupa'lıdır o da) kendi ölüm ayinini kendisi düzenler, ölüm şarkısını söyler, İsa'nın duvarda asılı duran çarmıha gerili resmine bakar, o anda Tanrının varlığını dopdolu hisseder, sonra da apartmanın penceresinden kendini boşluğa bırakır (s.265-266).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Rosa tarihçi Peter Saward'la ilişkisinde de bencildir. Her buluşmalarında Saward'ı uzun süre beklettikten sonra, "Beni bir dakika görmek için bile bu kadar beklemeye değmez mi?" demesi Saward için değerli olduğunu bildiğini, ama bunu pek önemsemediğini gösterir. Romanın sonunda yalnız kalan Rosa'nın Saward'a evlenme teklif etmesi, benciliğinin devam etmesiyle açıklanabilir; Rosa'nın kendisini sevmediğini bilir Saward, sadece yalnızlığını paylaşacak birisine ihtiyaç duyduğu için gelmiştir ona Rosa.

Rosa'nın güçsüzlüğü benlik saplantısından doğmaktadır. Murdoch'a göre, sevgi insanın dikkatini bütün keskinliğiyle başkasına yöneltmesi, kendisindeki bireyselliğin başkasında da olduğunu anlamasıdır. Bireylerin eşitliği ancak böyle sağlanabilir. Dikkatin tersi olan hayal, seven insanın sevgi nesnesi olan varlıkla kendi varlığının bir yansımasını bulmak istemesidir. Benlik saplantısı olan bir insan sürekli hayal kurar, hayal kuran insan ise gerçek bir kişiliği değil, kendi hayalgücüyle süsleyerek yarattığı bir varlığı sever. Calvin Blick, Rosa'nın bu yönünü şöyle özetler romanın sonunda: "Gerçeği hiçbir zaman göremeyeceksin, sen içinin derinliklerinde yatan isteklere uygun şifreleri görebilirsin (...) Senin gerçekten yapmak istediğin şeyler için oldukça garip fırsatlar yaratmaktan başka bir şey yapmadım ben." (s.278)

Rosa gibi Annette de bencil, bencil olduğu kadar da sorumsuz bir kimsedir. Herkesin kendisine hizmet etmesinden hoşlanır. Nina'ya gösterdiği yakınlık onun sessiz bir hizmetkârı olabileceğini düşünmesindendir. Hep kendisiyle ilgilidir; eşarpları, mücevherleri, giyecekleriyle uğraşır durmadan. Kendisine dönük bu ilgi narsisistik bir hayranlığa varır; vücudunun hiçbir değişikliğe uğramasını istemediği için kulağını bile deldirmez, vücudunda en küçük bir çiziğe dayanamaz. Annette romanın başında "Hayat Okulu"na gitmek amacıyla devam ettiği okuldan ayrıldığı halde romanın sonunda "hayat"tan, Mischa'yla, Rosa'yla, Rainborough'la ilişkisinden, Nina'nın intiharından hiçbir şey öğrenmez, bunları kardeşi Nicholas'a anlatılacak serüvenler olarak görür: "Andrew anlatmaya başladı. Ama Annette dinlemiyordu artık. Birazdan Nicholas'ı görecekti. Ona anlatacağı çok şeyi vardı." (s.283)

John Rainborough da yakın çevresini tanıyamadığı gibi kendi geleceği konusunda da büyük hayal kırıklıklarına uğramış, nesnel hayatla bağdaşamamıştır. Niteliğini kestiremediği, hattâ bazen varlığının bile farkında olmadığı güçlerin baskısı altında ezilmiş,

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

denetimi altında olduğunu sandığı mekanizmaların denetiminde çalışıp yaşamış, bürokratik bir çevre içinde kendini gösteren bir saçma'nın (absurd), anlayamadığı ilişkilerin oyuncağı olmuş, Kafka'msı bir tiptir. İradesiyle yön verdiğini sandığı hayat ile hayatın nesnel olarak onu getirdiği noktalar hep garip, şaşırtıcı farklılıklar göstermiş, âdeta, her biri ayrı bir yöndeki vektörlerin ortak çekim alanı içinde kalarak, söz konusu güçlerden hiçbirinin doğrultusunda olmayan, ama tümünün ortak etkisinin sonucu olan bambaşka bir noktada bulmuştur kendini. "İlgi duyduğu her konu bir süre sonra içi boş bir şey olup çıkmıştır." (s.27, 28) Cambridge diplomasının ona bir ömür boyu yeteceğine inanmış, ama dünyanın değiştiğini farkedemediği için düşündüğü mevkiye yükselememiştir; yöneticisi olduğu örgütte birtakım atılımlarla yükselmeyi tasarlamış, ama emrindeki sekreterler bu tasarıyı nasılsa sezerek tasarıyı kendileri gerçekleştirip örgütü ele geçirmişlerdir; evinin bahçesinde bir gün haberi olmadan bir hastanenin yeni bir bölümünü oluşturmak üzere inşaata başlanmış, böylece bir anda bahçesinden de olmuştur; nefret ettiği sekreteri Miss Casement'ın makyajı, parfümü, giyimi, jestleriyle büyülenmiş, davranışlarından etkilenerek onun kişiliği konusunda çok garip gizemler yaratmış, neden, nasıl büyülendiğinin pek bilincine varamadan sekreterinin ardından sürüklenip gitmiştir. Rainborough çalıştığı örgütün başına getirileceğinden de emin olmuş, ama hiç ummadığı birisi bu göreve getirilince işinden ayrılıp kabuğuna çekilmiştir.

Iris Murdoch genel olarak, hayatı "benlik bilgisi"yle (self-knowledge) kavrayan ya da hayatla iletişim kuramayan kişilerin karşısına rastlantıyı, "benden dışarı"yı temsil ettiği söylenebilecek roman kişileri çıkarır. *Under the Net*'de Hugo-Jake ilişkisiyle bu durum oldukça net bir şekilde verilmiştir. *The Flight from the Enchanter*'da da Rosa gibi benlik saplantısından kurtulamayan, Annette gibi bütün ilgisi kendine dönük olan, Nina gibi hayatla bütün iletişim yolları tıkanan, Rainborough gibi hayat konusunda hep yanılan kişilerin karşısında Mischa Fox vardır. Mischa'nın esrarengiz bir yaşayışı, içine kimsenin sızamadığı bir dünyası vardır; erişilmez bir insan, âdeta tanrısal bir güçtür. Romandaki bütün tiplerin ulaşmak istedikleri, tutsağı oldukları, büyülendikleri ama hiçbir zaman anlayamadıkları bir güç. Roman kişileri sürekli olarak Mischa'nın ekseni çevresinde dönüp dolaşırlar, aralarındaki ilişkiler Mischa'nın varlığıyla anlam kazanır, romanda olayları birbirine bağlayan da onların Mischa'yla kurdukları dolaylı ya da dolaysız

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ilişkilerdir. Nitekim bu insanların çoğu birbirlerini pek tanımadıkları halde Mischa'nın evinde verdiği partide biraraya gelirler. Yazar objektifini romanın değişik kişilerine çevirerek onların düşüncelerini, yaşayışlarını, başlarından geçen olayları verir; ama bakışını hiçbir zaman Mischa'ya çevirmez. Mischa'yı hep öteki roman kişilerinin gözlemleriyle ya da sözleriyle tanırız. Mischa'nın *gerçekte* nasıl bir insan olduğunu da sezdirmez okura; önemli olan, onun çevresindeki kişilerin gözündeki durumudur. Mischa *kendisi için* nedir, bunu öğrenemeyiz. Murdoch'un öteki karizmatik kişileri de (Hannah Crean Smith, Hugo Belfounder, Honor Klein vb.) böyle verilmiştir. Ancak, sözgelişi *Under the Net*'de Hugo, rastlantılılığı kişiliğinde, düşüncelerinde dile getiren bir roman kişisi olarak Jake'in bilmediği bir dünyayı tanımasına yardım eder. Oysa Mischa Fox öbür roman kişilerine yeni bir şey öğretmez; kimi zaman bilgece sözler söyler, ama bu sözler de roman kişileri için söylendikleri yerde kalır, onları etkilemez, olaylara hiçbir değişiklik kazandırmaz. Daha da önemlisi, okura yazarın amaçladığı sesi (Hugo'nun ağzından Murdoch'un görüşünü öğrenmemiz gibi) getirmez. Mischa metinde biri Saward'a, biri Rainborough'a olmak üzere iki kez önemli sözler söyler. Bu sözlerde ne okura romanı daha iyi anlaması için bir ipucu vardır, ne de bunlar okurun kafasında romanla bütünleşir. Şu parça Mischa'nın en uzun konuşmasıdır:

> " 'Genç kızlar düşlerle doludurlar, ' dedi Mischa. 'Onları bu kadar dokunaklı kılan da budur. Her genç kız kötülük güçlerine hakim olma düşleri görür. Her şeyi ele geçirebilme erdemi taşıdığını sanır. Böyle bir kız bir sürü tecrübeden geçse bile ruhen bakire olabilir, hâlâ bakirelik masalına inanabilir.'
> ' Sonra peki? ' diye sordu Rainborough.
> ' Zavallı ejder onu yutmak zorundadır, ' dedi Mischa. 'Ejderin kötü bir adı olması bundandır (...)'
> ' Bakire kızdan sonra, ' dedi Mischa, 'siren, yok edici kadın gelir. Bu kadın erkeklerin kendisini bulacağını, erkekleri kurtaramayacağını bilir, onda bu erdem yoktur. Bu yüzden karşısına çıkanı yok eder (...)'
> ' (...) '
> ' Kadınların vücutları bütün bir sistemdir. Kadınlar psikologların söylediklerinin tersine, utanmazlar vücutlarından, gurur duyarlar. Gerçek bir kadın, vücudundan gurur duyar. '

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

' Gerçek bir kadın, ' dedi Rainborough. ' Nerede bulacağız onu? '

' Bir çeşit bilge kadın vardır, ' dedi Mischa. ' Hem büyük bir yıkımdan, hem de büyük bir değişimden geçmiştir o. Bütün parçaları dağılmış, kabuğundan, toprağından, tenin bilgeliğinden başka bir şeyi kalmamıştır. Böyle bir kadını bazen yıkarak yeniden yaratabiliriz. ' "(s.133-135)

Bu konuşmada birer sembole indirgenen kadın tipleri ile romandaki kadınlar örtüşmemektedir. Öyleyse Mischa'nın tanımladığı kadın tiplerinin metne hiçbir etkisi yoktur. Dahası, bireyin tikel/somut yönlerinin dile getirilmek istenmesiyle kadınların "bakire kız" ya da "siren" gibi mitik klişelere indirgenmesi kolay kolay bağdaştırılamayacak tutumlardır. Rastlantılılığı temsil etmesi beklenen bir roman kişisinin bu sözleri söylemesi onun metindeki varlık nedenini tehlikeye düşürmüyor mu?

Gelgelelim, söz konusu konuşma büsbütün işlevsiz de değildir; metinde tam anlamıyla "biçimsel" bir işlevi vardır. Mischa gelmeden önce Rainborough Annette'le zorla sevişmek ister, elbisesini yırtar genç kızın, o sırada kapı çalınır, Mischa girer içeri, Annette de gardroba saklanır. Rainborough ile Mischa arasındaki soyut konuşmalar işte bu sırada olur. Rainborough tedirgin bir halde Mischa'yı dinlerken okurun merakı her an açılabilecek olan dolaptaki yarı çıplak Annette'tedir. Soyut bir diyalogla komik öge yan yanadır burada. Bu karmakarışık, bulanık sözlerin buradaki tek işlevi okurun içinde bulunduğu gerilimi artırmak, onu şaşırtmaktan başka bir şey değildir.

The Flight from the Enchanter'da *Under the Net*'dekine benzer serüvenler, hareketlilik, hız yoktur, hattâ bir ana olayın gelişimi bile yoktur. Ama çok sayıdaki roman kişilerinin yaşantıları çerçevesinde yaratılan bir gizem, gerilim, elektrik vardır; romanı sürükleyip götüren de budur. Rosa'nın Lusiewicz kardeşlerle ilişkileri olsun, Mischa'yla ya da Saward'la ilişkileri olsun, üzerimizde gerilim yaratan sahnelerle anlatılır. Okur, gerilimlerin bir sonuca bağlanacağı beklentisine girer, ama romancı gerilimli sahnelerin büyük çoğunluğunda okurun bu beklentisini boşa çıkarır, böylece bir gerilimden bir başka gerilime sürüklenip gider. Mischa'nın evinde verdiği partinin elektrikli havası; partide elbisesi yırtılan Annette'le Mischa'nın hiç konuşmadan saatlerce yürüyüp

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

deniz kıyısına varışları; Hunter'in Mischa'nın evinin alt katında Calvin'le geçirdiği dakikalar; gece yarısı bir tıkırtıyla uykusundan uyanan Hunter'ın bitişik odaya girip kibrit çakınca karanlıkta kendisine bakan Stefan Lusiewicz'in gözleriyle karşılaşması, Stefan'ın da kibritle Hunter'ın saçını tutuşturması; Annette'in mücevherlerini Thames'e atarken onu gören Jan Lusiewicz'in mücevherleri almak istemesi, vermezse Fransa'daki kardeşi Nicholas'ı öldüreceğini söylemesi, sonra da mücevherleri zorla alıp kaçması; Lusiewicz'lerin bir ayin coşkusu içinde şarkı söylemeleri, "toprak ana" diye niteledikleri annelerini yakmaları; Nina'ın bir ölüm ayinini andıran intihar sahnesi; Rosa'nın Mischa'nın İtalya'daki villasına gidişi, orada karşılanışı, Mischa'nın ona hem yakın hem uzak oluşu... Bütün bu sahnelerin her biri okur üzerinde ayrı bir gerilim yaratır, ama gerilimin kendisi roman boyunca tükenmez. Böylece gerilim, *The Flight from the Enchanter*'ın sürükleyici gücü olur.

The *Flight from the Enchanter*'ın gene bu çerçevede ele alınabilecek bir özelliği de kişilerin ya da nesnelerin sembolik denebilecek bir kimlikle ortaya çıkmalarıdır. Rainborough ile Mischa'nın konuşmalarında geçen "bakire kız", "siren", "bilge kadın" sembollerinin romandaki kişilerle bağdaşmadığına daha önce değinilmişti. Bazı roman kişileri yazarın sivrilttiği bir tek nitelikle tanımlanmaları anlamında sembolleşirken, ötekiler adlandırılmış sembollerle süslenirler. Marcia Cockeyne hem bir iyilik hem de bir güzellik sembolü olarak görünüp kaybolur; Marcia'nın soyadı da bir öte dünya mutluluğunu dile getiren on dördüncü yüzyıl halk şiiri *The Land of Cokaygne*'i çağrıştırır (7), ama Marcia Cockeyne bir anda görünüp kaybolan, işlenmemiş bir roman kişisi olduğu için soyadının çağrışımlarıyla beslenmez. Calvin Blick canlı, somut bir kötü adam olarak değil de bir kötülük sembolü olarak tanımlanabilir ancak, Calvin'in bu şekilde verilişi onun inandırıcı bir kötü insan olmasını önler; Calvin kötülük etmek zorunda olduğunu, kendisini Mischa'nın "öldürdüğünü" (s.280) söyler, ama başka hiçbir şey söylemez. Bu durum, Calvin'in kişiliğine de, Mischa'yla ilişkisine de sadece esrarengizlik katar, Mischa'nın evi Minotaurus'un labirentini andırırken, bu labirente girme yürekliliğini gösteren Hunter'ın davranışı Theseus'ü çağrıştırır; bu da okur üzerinde bir "korku" etkisi ya da gerilim yaratır. Yazar Annette'i de bir yığın

(7) Bkz. Akşit Göktürk, *Edebiyatta Ada*, s.28.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

sembolle süsler; Rosa, Annette'e deniz kızına benzediğini söyler, Rainborough da onu bir balık gibi görür. Mischa'nın verdiği partide Rosa ile Annette'in kavga etmelerine yol açan olay da Rosa'nın içinde balıkların yüzdüğü kavanozu devirmesidir; iki kadının balık yüzünden kıyasıya kavga etmeleri, bu saçma olay karşısında, okur ister istemez "balık" sembolünün anlamlarını kurcalamak gereğini duyacaktır. Calvin'le Marcia'nın bir tek boyuta indirgenmeleri, bu anlamda sembolleşmeleri nasıl onlara yaşarlık kazandırılmasını önlüyorsa, mitik semboller de ilgili kişilerin kişiliklerine yapışmıyor, onların değişik bir yönünü de aydınlatmıyor, tersine kişiliklerini bulandırıyor. Sayısı hiç de az olmayan, sıraladığımız semboller karşısında okur bunların anlamlarını zorladığı zaman, söz konusu semboller romandaki kişilikleri, romanın vermeyi amaçladığı (neyi amaçlamışsa) içeriği beslemediği için, kendi hayalgücünün keyfiliğinden kurtulamayacak, metinde kolay kolay yerine oturtulamayacak tutarsız çıkarsamalarla yetinmek zorunda kalacaktır.

Gerilimin yanı sıra ortaya çıkan bütün bu sembollerin bulanıklığı bir "yeraltı" dünyasının esrarengizliğini getiriyor romana. *The Flight from the Enchanter*'ın "karanlık" bir havası olması bundandır. Gerilim, irkiltici, kimi zaman tüyler ürpertici olaylar, ayrıntılara inildikçe anlamsızlaşan durumlar, belirgin bir anlam taşımayan mitik ögeler hayatın sonsuz zenginliklerinin değil, hayatın esrarengiz bir süreç olduğu duygusunun dile getirilmesine yarıyor; teknik düzeyde ise, yazarın içinden çıkılmaz bir hikâye kurmasına yol açıyor, bir başka deyişle, yazar, romanının *biçimsel* gereklerinin kurbanı oluyor. Murdoch üzerine en son yayımlanan kitap olan *The Shakespearean Interest*'de Richard Todd şunları söylüyor: "...Murdoch'un romanlarındaki semboller gerçekten ciddi bir şekilde kullanılmamıştır: Hayalgücü daha zengin olan eleştirmenler bu sembollerin kullanımında özel bir tavır görürler (...) Hayalgücü gene onlar kadar zengin olan başka eleştirmenlerse sembollerin tek başına anlamlı bir şey ortaya koymadığını, bu sembollerin onları kuşatan "biçim"e katkıda bulunmak yönünden önem taşıdığını söylerler. " (8) Frank Kermode da, "rastlantılılık zorlanmış, hayatın tutarsız ayrıntıları eserin biçimsel gereklerine hizmet eder olmuştur," derken bu noktaya dikkati çekiyor (9). Iris Mur

(8) Richard Todd, *Iris Murdoch: The Shakespearean Interest*, s.13.
(9) Richard Todd'dan alıntı, *aynı yerde.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

doch kendini hayalgücüne (phantasy) kaptıran bir yazarın hayatın gerçekliklerini dile getiremeyip bütünüyle kendi kişisel dünyasının ürünü olan imgelerin tutsağı olacağını, sanatçının ise ancak bundan kurtulmakla iyi sanatçı olabileceğini söylüyordu. Oysa *The Flight from the Enchanter*'da yazar bütün bu biçimsel gerekler yüzünden, gerçekliği, bir biçimi olmayan gerçekliği dile getirme görevini unutup, kurduğu hikâyeye, bir başka deyişle hayalgücüne kendini kaptırıyor. Sonuçta romanı oluşturan da, şaşırtıcı, yadırgatıcı sahnelerinin sürükleyiciliğiyle romanı okutturan da bu hayalgücü oluyor. Ama sadece sürükleyicilik kazandırmak, merak uyandırmak amacıyla düzenlenmiş sahnelerle, romanın çeşitli yerlerine serpiştirilmiş birbirini tutmayan semboller, mitik ögelerle, bütüne katkıda bulunmayan ayrıntı yığınlarıyla romanına bir *biçim* (Murdoch'un kurtulmak istediği şeydi biçim) kazandırma karşılığında, romanını, içerik olarak, tıpkı Minotaurus'un labirenti gibi içinden çıkılmaz hale getirirken, okuruna da hayatın anlamsızlığı, saçmalığı duygusunu ister istemez aşılamış oluyor.

The Flight from the Enchanter'da boğucu bir iletişimsizlik görüldüğünü söylemiştik. Ancak, yazarın romanı bir "labirent" haline sokması sonucu, iletişimsizlik de nerdeyse mutlak bir alınyazısı durumuna geliyor. Gerçi metinde kimse kimseyle iletişim kuramıyor, ama kurmak da istemiyor, çünkü böyle bir ihtiyaç duymuyor. Bu, metinde *verilmiş* bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Romanın başında yapayalnız olan insanlar sonunda gene yapayalnızdırlar; hiçbir gelişme göstermemişlerdir, başladıkları noktadadırlar. *Under the Net*'de durum böyle değildir; gerçi Jake'in de başkalarına ihtiyacı yoktur, o da benliğine hapsolmuştur, ama birtakım rastlantılarla başka insanların gerçek kimliklerini tanıdıkça onlarla yeni ilişkiler kurma isteği duyar, yani bir gelişme söz konusudur orada. *Flight*'daki kalabalık roman kişileri arasında bir tek Nina iletişim kurmak için çalışır, ne var ki yazar onu da intihara mahkûm eder. Onun dışındaki roman kişilerinin tümü, ilgileri kendilerine dönük insanlardır. Biz onların birbirleriyle neden ilişki kuramadıklarını da anlayamayız; söz konusu insanların kendi kişilikleri, bu ihtiyacı duymamalarıdır bunun nedeni, daha fazla bir şey söyleyemeyiz. Sözgelişi Rosa'nın Mischa'yla ilişki kuramamasının nedeni metnin hiçbir yerinde açıklanmaz; Rosa, Mischa'nın çok eskiden ettiği ev-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

lenme teklifini reddettikten sonra (neden reddettiği belli değildir) Mischa'yla yeniden ilişki kurmak için didinmesi ilişkilerini sadece esrarengiz ya da anlaşılmaz hale getiriyor. Daha önce değindiklerimizle birlikte bütün bu belirsizlikler romanı da belirsizleştiriyor; ortada *sadece iletişim kuramayan*, iç gerçekleri, iç dünyalarının boyutları verilmeyen, dolayısıyla herhangi bir gelişme göstermeyen, başka insanlarla ilişki kurmakla ya da kuramamakla ne yönde değişecekleri kestirilemeyen, sadece yadırgatıcı, genel ölçülere sığmayan insanlar kalıyor.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

(3)A SEVERED HEAD YA DA RASTLANTILILIK MI, ZORUNLULUK MU?

A Severed Head'de Martin Lynch Gibbon'ın modern heykelin neden tasarım gücüne dayanan gerçekçi (imaginary realistic) eserler vermediği sorusunu cevaplandırırken Alexander şöyle der: "(Modern sanat) şematize edilmiş sembollerle karikatür arasında gidip geliyor." Gene aynı yerde, "Senin gerçek olanı daha iyi keşfetmek için kullandığın bir *teknik* var," diyen Martin'e Alexander bu kez şu cevabı verir: "Senin de. Buna ahlak denir." (s. 43) Alexander'ın heykel konusundaki bu yargısı Iris Murdoch'un roman karakteri konusundaki görüşüyle örtüşüyor. Çünkü heykelde "tasarım gücüne dayanan gerçekçi büst" romanda geleneksel karakterin karşılığıdır. Murdoch'un on dokuzuncu yüzyıl romanında dile gelen karakter anlayışını düşünce yazılarında nasıl yücelttiğini biliyoruz. Heykeltraş Alexander, Martin'le konuşurken, o güne kadar gerçekçi olmayan insan büstleri yaptığını, bundan böyle daha gerçekçi heykeller yapmak istediğini de söyler. Bu, Murdoch'un birçok romanında ortaya koyduğu ikilemdir: gerçekçi (hayata benzer) sanat ile şematik, indirgenmiş sanat arasındaki uzlaşmazlık. Murdoch *A Severed Head*'de aynı ikilemin içinde olduğunu Alexander'in ağzından iletir okura. Öyleyse, metinde cevabını aramamız gereken sorulardan biri şudur: yazar, hayatın zenginliklerini kendisinde toplayan, hayattakilere benzer, hayat tarafından belirlenen gerçekçi bireyler ile onlar arasındaki "rastlantılı" ilişkileri mi, yoksa romanın kurduğu yapı tarafından belirlenen, hayatta göremeyeceğimiz, "şematik" ya da "karikatür" bireylerle onlar arasındaki "zorunlu" ilişkileri mi romanlaştırıyor? Bu, sanat düzeyindeki sorun yukarda alıntılanan konuşmada, sanatçının gerçekliği keşfetme yolunda ulaştığı ustalıkla genel olarak insanın gerçekliği keşfetme sürecinde ulaştığı ahlak birleştiriliyor, böylece Murdoch'un sanat-hayat aynılığı (identity) fikri Alexander'ın ağzından bir kez daha savunuluyor. Öyleyse, sanat düzeyinde sorulan soru hayat düzeyine aktarılırsa, şu biçimi alacaktır: romanda, birey, ahlak ya da sevgi yoluyla hayatın gerçeğini kavrayabiliyor mu?

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

A Severed Head'de hikâye altı kişi arasındaki ilişkilerle düzenleniyor. Bu altı kişiden her biri, başta romanın kahramanı Martin Lynch Gibbon olmak üzere, gene bu altı kişiden biriyle gizli (kalan beş kişiden gizli) cinsel ilişkilere girer, kendisiyle ilişki kurduğu insan arasındaki mutluluğu gizleyen bir küçük dünya örer çevresinde. Martin karısı Antonia ile sevgilisi Georgie'yle birlikte bir dünya kurmuştur; bu iki kadının birbirini tamamladığı, birbirini tamamladığı için de Martin'in mutlu olduğu, kusursuz bir dünyadır bu: "Her evlilikte bencil olanla bencil olmayan bir eş vardır. Bir düzen kuruluyor, çok geçmeden bu düzen yerleşiyor. Eşlerden biri hep istiyor, öbürü de ona karşı koymuyor. Ben evliliğimin daha başında kendimi verdiğinden çok alan bir insan olarak belirledim." (s.14) "Georgie'nin hayran olduğum kuru, metin, bağımsız tavrı, duygusallıktan uzaklığı, zekâsı, sevgili karımın yumuşak, sıcak alımlılığı, iç açıcı aydınlığıyla öyle bir karşıtlık oluşturuyordu ki, bu iki insan birbirlerini tamamlıyorlardı. İkisine de ihtiyacım vardı, ikisine de sahip olunca dünyaya sahip oluyordum." (s. 20) Martin bu sözleriyle, özellikle "dünyaya sahip" olduğunu söylemekle tipik bir Murdoch başkişisi olduğunu ortaya koyar; bir ipek böceği gibi kendi evreninin kozasını örmüştür, sağlam, mantıklı, sahibi olduğu bir dünyadır bu, o dünya içinde yer alan başka insanlar ise sahibinin onlara yüklediği rolleri oynamak zorundadırlar.

Ne var ki bu güvenli dünya kısa zamanda çatırdamaya başlar. Karısı hiç de Martin'in sandığı gibi değildir; Martin'e psikiyatrist Palmer Anderson'la ilişki kurduğunu, onunla evlenmek istediğini söyler. Böylece Martin daha evliliğinin ilk günlerinde kurduğunu sandığı düzenin yerine oturmadığını görür. Aslında Antonia Palmer'dan çok önce, evliliğinin ilk günlerinden beri kocasını kardeşi heykeltraş Alexander'la aldatmaktadır. Martin'in Antonia'yı yitirmesiyle onun Georgie'yle kurduğu denge de bozulur, sevgilisini ihmal etmeye başlar. Martin'in dünyası çöküş sürecine girmiştir artık. Ama öteki roman kişileri de kurdukları dünyada tutunamayacaklar, birbirlerini aldatarak gerçekte aralarında hiçbir iletişim kuramadıklarını kanıtlayacaklardır. Martin'in dünyası nasıl karısı Antonia'nın Palmer'la kendisini aldatmasıyla yıkılırsa, aynı şekilde Antonia'nın dünyası da Martin'in onu Georgie'yle aldattığını öğrendiği anda yıkılır. Martin de, Antonia da birbirlerini uzun zamandır aldattıkları halde, aldatma hakkını yalnızca kendilerine tanımışlardır, böylesine karşılıklı bir bencillik, bir iletişimsizlik içindedirler. Öte yandan Palmer Anderson da kızkardeşi

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Honor Klein'la karı-koca hayatı yaşamaktadır. Martin'in bu gizli ilişkiyi öğrenmesiyle hem Palmer'ın hem de Honor'un dünyası yıkılacaktır. Georgie ise Alexander'la sevişmiştir, ama Alexander'ın onu terkedip tekrar Antonia'ya dönmesi üzerine intihara kalkışmıştır, daha sonra da Palmer'la ilişki kuracaktır. Alexander'ın Antonia'ya dönmesinden sonra, Martin de Honor Klein'ı seçecektir. Böylece üç erkek ile üç kadın arasında olabilecek dokuz ilişkiden sekizi gerçekleşir.

Roman kişilerinin dünyalarını iletişimsizlik üzerine kurduklarını belirledikten sonra, yazarın karakterlerine, ama öncelikle başkişisine neyi göstermek istediğine geçebiliriz. Kurulan küçük dünyalar onların dışındaki güçlerin basıncı altında ezilip dağılınca, karakterler hayata da kendilerine de yeni bir gözle bakmaya, kendi güçlerini yeniden tartmaya çağrılmaktadır. Martin karısı Antonia'nın artık kendi zihnindeki insan olmadığını anlamıştır: "Ona yeniden bakınca, birbirimizden koptuğumuzdan beri onun ilk kez benim bir parçam olmadığını acı bir biçimde gördüm." (s.49) Georgie de Martin'in kendisini hiçbir zaman anlamak istemediğini söyler (s. 84). Martin gerçekten Georgie konusunda da yanılacak, onun kendisi için değil de Alexander'ın onu terketmesi üzerine intihara kalkışması karşısında büyük bir şaşkınlığa düşecektir (s.190). Ancak, Martin'in bambaşka bir yöne sürüklenmesine yol açacak olan asıl yanılgısı Honor Klein için düşündükleridir. Martin, Honor'u sevdiğini birdenbire anladıktan sonra (Martin bu gerçeği dünyanın rastlantılılığı olarak görür: *"e contingentia mundi"* (s.122). Onunla konuşmak üzere yola koyulur. Hayatın rastlantılılığını kavradığına inanmasına rağmen gene de hayal kurar; Honor'un evinde yalnız olduğunu, onun bakire olabileceğini düşünür. Romanın doruk noktasına ulaşmışızdır: Martin, Honor'u kardeşi Palmer'la aynı yatakta yakalar. Böylece yalnız Honor konusunda değil, Palmer konusunda da yanılır. Antonia'nın Martin'in kendisini aldatabileceğini hiç düşünmediğini daha önce söylemiştik. Antonia, Palmer'ın da kendisini aldatabileceğini aklına bile getirmez; romanın sonunda Palmer'ın kendisinden uzaklaşmasının nedeninin Alexander'la kurduğu ilişkiyi farketmesi olduğunu sanır, oysa asıl neden, Palmer'ın kızkardeşiyle sevişiğinin Martin tarafından açığa çıkarılmasından sonra Antonia'dan çekinmesidir. Bütün bunlar roman kişilerinin bencilliğini, başka insanlara verdikleri rollerin yanlışlığını, zihinlerinde kurdukları dünyaların dayanıksızlığını gösterir. Söz konusu ilişkilerin dikkati çeken ortak yönü, gizlenen

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

durumun açığa çıkarılmasıyla ilişkinin sona ermesidir. Böylece ilişkiyi kuran eşler gizlilik ortadan kalktıktan sonra artık o ilişkiyi yaşatamadıkları için (Martin de, Antonia da, Palmer da, hattâ Honor da gizlilikten yanadır-Honor'un özel durumu daha sonra ele alınacaktır-gizliliğin yok olmasından korkmadığı söylenebilecek olan bir tek kişi vardır: Georgie) sahibi olduklarını sandıkları dünyanın aslında sahibi olmadıklarını görürüz. Yalnızca başkişi Martin Lynch Gibbon ile karısı Antonia değil, bir psikanalist olarak herkese "istediğinizi yapın!" öğütünü veren Doktor Palmer Anderson da gizli ilişkilerini savunamadığı için kendi dünyasının sahibi değildir.

Martin'in Honor'u sevdiğini farkettiği anda bu duygusunu *"e contigentia mundi"* sözüyle açıkladığını söylemiştik. Böylece, bu romanda da Honor Klein rastlantının temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Daha romanın ilk sayfalarından başlayarak adı çevresinde bir esrar perdesi örülür. Murdoch'un karizmatik karakterlerini okura tanıtma biçimi hiç değişmez. *Under the Net*'de Hugo Belfounder'ın, *The Flight from the Enchanter*'da Mischa Fox'un, *A Fairly Honourable Defeat*'de Julius King'in, *The Sea the Sea*'de James Arrowby'nin daha adları geçer geçmez onların nasıl esrarengiz kişiler oldukları okura aşılanmak istenirse, *A Severed Head*'de de Honor Klein aynı şekilde olağanüstü bir kişilik olarak tanıtılmaya çalışılır. Onunla bir okur olarak romanda karşılaştığımız zaman da insanüstü bir kişiyle karşılaştığımızı hissederiz.

Kimdir Honor Klein? Başkişinin amacı Honor'a ulaşmaktır, ona ulaşmakla ne elde ettiğini anlayabilmek için Honor Klein'ın kimliğini öğrenmemiz gerekir. Honor şu sözleri söylerken hem kimliğini açıklıyor, hem de Martin'e verebileceği şeyleri:

> "Bana duyduğun sevgi gerçek dünyada yaşayan bir sevgi değil. Evet, bir sevgi bu, onu yadsımıyorum. Gelgelelim, her sevginin yolu açık değildir, bu sevginin de yolu açık değil. Ben kimliğim yüzünden, senin gördüğün durum yüzünden, senin için çok çekici bir nesneyim. İlkel kabilelerin, eski simyacıların yağla parlattıkları, kehanetlerini bildirmesi için dilinin üstüne bir altın lokma koydukları bir kesik başım ben. Bir kesik başla uzun bir yakınlaşmanın alışılmadık bilgiler kazandırmayacağını kim söyleyebilir? İnsan bu bilginin bedelini öder.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Ama bu sevgiden, yaşanan sıradan hayattan uzak bir şey. Gerçek insanlar olarak biz birbirimize göre değiliz." (s.182)

"Kesik baş" sembolü Alexander'la Martin'in bir bölümünü verdiğimiz konuşmalarında da geçer:

'İnsan başı heykeli sevdiğimi sanmıyorum,' dedim. 'Haksız bir üstünlüğü, yasak, yetersiz bir ilişkiyi temsil ediyor sanki.'

'Meşru olmayan, yetersiz bir ilişki,' dedi Alexander 'Evet. Belki bir saplantı bu. Freud'un Medusa üstüne söyledikleri. İnsan başı, korkulan, arzu edilmeyen dişilik organlarını temsil edebilir.' (s. 44)

O halde Medusa'nın başı nedir? diye sorabiliriz. Freud'a göre Medusa iğdiş edilme korkusunu temsil eder. Sartre ise, Medusa'yı "gözetlenme korkusu" olarak yorumlar. (1) "Freud en derin insanî içtepinin cinsel içtepi olduğunu kabul ettiği halde Sartre, varlığımızın kaynağını "kendi kendimizle çakışma" isteğinde bulur." (2) Açıklarsak, Freud'a göre bu korku bilinçdışı bir korku olduğu halde, Sartre'a göre, aynı genişlikte olan bilinçle ruhu bağdaştıramama korkusudur. Medusa imgesi Romantiklerin şiirlerinde de onların toplum karşısındaki huzursuzluğunu dile getirir. Hem tehlikeli hem güzel, hem çekici hem yıkıcı bir güçtür Medusa. Tutkunun bedelidir, bir çeşit Siren'dir. 'La Belle Dame sans Merci' Medusa'nın gözleriyle bakıyordu şaire. Shelley de *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* adlı şiirinde Medusa'nın başı üstüne şunları yazıyor:

.....
Its horror and its beauty are divine
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death...

(1) *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi*, s. 111.
(2) *aynı yerde;* ayrıca bkz.: Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, s.195-197.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

(Korkunçluğu da, güzelliği de tanrısal.
Gerisinde acıların, ölümün
Kızgın çırpınışlarla parladığı
Dudaklarıyla gözkapaklarını
Sanki bir gölge gibi örtmüş güzellik....)
(Çeviren: Cevat Çapan)

Anne Ross *A Severed Head*'le (1961) aşağı yukarı aynı zamanda yayımlanan *The Human Head in Insular Pagan Celtic Religion* (1959), *Severed Heads in Wells Cult: an aspect of the Wells Cult* (1962) adlı kitaplarında özel olarak Medusa değil ama, kesik baş sembolünün İrlanda mitolojisindeki köklerini araştırıyor. Honor'un Martin'e söyledikleri (s.182) Anne Ross'un açıklamalarıyla karşılaştırılabilir:

> "Kesik baş motifi bütün Kelt kültünde görülür (...) Bir sütun üstüne yerleştirilen kesik bir insan başının *phallik* bir anlam taşıması öteki yorumlara göre daha güçlü bir olasılıktır. Böylece kötülüğün yok edilmesi amacını dile getiren bu iki sembol, insan başı ile *Phallus*, güçlü bir bütün oluştururlar. Keltler için başın vücudun ölümünden sonra sürekliliğini koruyabilen yaşama gücünün bağımsız hayatın merkezi oluşu, bu varsayımı güçlendiriyor. (...) Başın gövdeden koparılıp korunması, kehanet gücü taşıması, bütün bunlar Kelt geleneğinde, Kelt inançlarında sık rastlanan özelliklerdir."

Honor Klein Anne Ross'un sıraladığı özelliklere yalnızca kendisini kehanet güçü taşıyan bir kesik baş olarak tanımlamakla değil, savaşa, silahlara olan merakıyla da uygun düşüyor. Bu açıdan Honor Klein, Medb adlı bir savaş tanrıçasına da benzetilebilir:

> "İrlanda geleneğinde bir önemli savaş tanrısı da Medb'dir. Medb'in tanrısal kökeninde, erkekler üzerindeki garip egemenliği vardır. En hızlı atlardan daha hızlı koşabilir, yüzünü gören bir erkek gücünün üçte ikisini yitirir. Ama sonucu yarattığı büyüyle etkilemek yerine, savaşa silahlarıyla katılmayı tercih eder. Birçok kocası vardır, onları istediği an başından uzaklaştırır. Doymak bilmez bir cinsel gücü vardır. Medb aslında Kelt kültünün kişileşmiş ana savaş tanrıçasıdır."

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Erkekler üzerindeki garip egemenliği, silah kullanma yeteneği Honor Klein'ın da nitelikleridir (Honor savaşa meraklı yanı sıra kılıç kullanmakta da ustadır; Japonya'da Samurai kılıcı kullanmayı öğrenmiştir, bir peçeteyi havaya atıp kılıcıyla ikiye ayırabilmektedir). Nitekim, Martin bir yerde onu şöyle betimler:

> "Bakışları şöminenin yanında oturan altın çifte (Antonia ile Palmer) dikilmiş, başını geriye doğru atmış, yüzü son derece solgun bir halde kapı aralığında duruyordu; bir saniye için, çizmeleri, mahmuzlarıyla zaferden dönmüş, üstünde hâlâ savaş alanının tozları bulunan, hükümdarları isterse huzurunda secde ettirecek bir tavırla karşılayan, cüretkâr, kudretli bir komutan gibi göründü bana." (s. 58)

Medb'in bir başka adı ya da Medb'e benzeyen bir başka tanrıça daha vardır: Ana. İrlanda'da çok kullanılan Onora adının kökü Ana'dır. Nora, Honora, Honor da, Onora'nın türevleridir (3).

Medusa ya da kesik başla ilgili bütün bu yorumlar, öyle sanıyoruz ki, romandaki Honor Klein'ı açıklamaya yetmeyecektir. Sartre'nin, Freud'un Medusa ile ilgili yorumları, Romantiklerin Medusa'yı imgeleme biçimleri soruna pek ışık tutucu görünmüyor; (4)

(3) Anne Ross'un kesik başın Kelt kültündeki anlamı konusunda verdiği bilgiler Alice P.Kenney'in yazısından alınmıştır. Iris Murdoch'un romanları genellikle psikolojik ya da felsefî düzeyde incelenmiştir. Murdoch'un eseri mitik ya da tarihî bir düzlem üzerinde de değerlendirilebileceği halde bu yönteme başvuran ancak birkaç eleştiriye rastlayabildik. Alice P.Kenney bu yazısında, *A Severed Head*'in hem mitik hem de tarihî çağrışımlarının izini sürüyor.Özellikle, roman kişilerinin adlarının mitik, tarihî çağrışımlarını onlara uyguluyor, bunları birbirleriyle karşılaştırıyor. Yazar, bir tanrı çağrışımı uyandıran Honor Klein'ın kardeşiyle cinsel ilişki kurmasının, bu "yasak çiftleşme"nin (incest) temelinde de tanrılara vergi bir hak, bir ayrıcalık bulunduğunu ileri sürüyor. Hiç şüphesiz, bu tür açıklamalar tek bir düzlem üzerinde bırakılmayıp *bütüne* doğru geliştirilirse (psikolojik ya da felsefî düzeydeki yorumlar için da yanı şeyi söylemeliyiz) eserin anlamını daha doğru bir biçimde yorumlayabiliriz. Bu ilginç yazı için bkz.: *The Mythic History of a Severed Head*, Modern Fiction Studies, 1969, s.387-401. Howard German da *A Severed Head*'de Japon, Çin mitolojilerine anıştırmalar olduğunu ileri sürerek, Honor Klein'ın Çin, Japon Budizminde ünlü bir tanrıça olan Merhamet tanrıçası Kuan-yin 'in (Japon mitolojisinde Kwannon), Hint Budizminde de Avalokiteşavara'nın bir benzeri olarak görür. Bkz.: Howard German, "Allusions in the Early Novels of Iris Murdoch", *Modern Fiction Studies*, 1969, s.361-367.

(4) Iris Murdoch'un bu çalışmanın başından beri rastlantılılığı temsil ettiği düşüncesini savunduğumuz karizmatik karakterlerinin, özellikle bu romanda Honor Klein'ın başkişiyi yargıladığı, onun yanlışlarını göstermeye çalıştığı, onu "gözetlediği" düşünülürse, Sartre'ın Medusa yorumu yararlanılabilecek bir değer taşır. Oysa Murdoch, Sartre'ın da, Freud'un da yorumlarını "çok ilgi çekici" bulmakla birlikte, "bu yorumlardan birini doğru olarak kabul etmeyi uzun boylu düşünmeyi gerektiren bir iş" sayar, Bkz.: *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi* s.110, 111.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

öte yandan, romandaki karakterlerin taşıdığı kişiliklerin; romandaki motiflerin mitik ya da tarihî köklerini açığa çıkarmak bakımından Anne Ross'un açıklamalarını veri olarak alsak bile, Murdoch söz konusu mitik ögeleri olduğu gibi kullanmadığı, doğal olarak, büyük ölçüde değiştirdiği için, bu yöntemin de pek bir yararı olmayacaktır. O halde, diyebiliriz ki, Murdoch Medusa'ya bütün bu örneklerden farklı bir işlev yüklemektedir. Araştırmamız gereken bu işlevdir.

Honor Klein'ın Martin'e vereceği şeyin sevgiyle,"mutlulukla bir ilgisi yoktur", (s.205) onu aşan bir şeydir. Bunun ne olduğunu sadece bu roman çerçevesinde görmek hiç de kolay değil. Ancak, roman kişilerinin Honor'u betimlemelerindeki özellikleri, seçtikleri kelimelerin bağlamsal anlamlarını öteki ipuçlarıyla birleştirerek bir yorum getirebiliriz. Martin "akılcı" (rasyonel), "uygar" bir insandır, çağımızın insanıdır, kendini hep bu kelimelerle tanımlar, öteki roman kişileriyle konuşmalarında ya da tartışmalarında da bu kelimeler çok sık kullanılır. "Karımı ancak bu kadar aklı başında bir kadınla aldatabilirdim," (s.5) der Martin daha romanın ilk sayfasında. "Zina konusunda akılcı bir insandım." (s.14). Antonia onu Palmer'la aldattığını açıkladığı zaman, "Şimdi benimle akılcı olarak konuş," der (s.23) Antonia da Martin'e şu cevabı verir: "Bu kadar akılcı olduğun için sana teşekkür borçluyum." (s.26) "Tatsız gerçeği uygar, akılcı bir tutumla kabul etmeye çağrılıyordum." (s.26) Palmer, Martin'e, "Biz uygar, zeki insanlarız, dürüst olmalıyız," der (s.28). Eşyaları paylaşmak söz konusu olunca Antonia, "Değerli eşyaları akılcı bir biçimde paylaşmalıyız," der (s.50). Bu örnekleri daha fazla uzatmanın gereği yok. Oysa Honor Klein çağımızda alışık olmadığımız, eski uygarlıkların gerçek ya da mitik insanlarını çağrıştıracak biçimde, "uygar" , "akılcı" olmayan, Doğulu, üstün bir güç taşıyan , bütün değer yargılarını aşan olağandışı bir kişilik olarak betimlenir, kişiliği betimlenirken bu imgeyi besleyen kelimeler seçilir. Georgie şöyle anlatır onu: "Honor Klein, o ilginç kadın. İlkel kabilelerinden birini ziyaret etmek üzere yurt dışına çıkmıştı." (s.7) "İnsanda korku uyandırabiliyor. Onda ilkel bir yön var. Belki o kabilelerden gelen bir şey bu." (s.7) Martin onu ilk kez gördüğünde de Doğulu bir kadına benzettir: "Bu acayip ışıkta kıpkırmızı görünen küçük gözleri, bazı Yahudi kadınlarında olduğu gibi, Doğulu bir kadının gözlerini andırıyordu." (s.55) Martin, Honor'a karısının Palmer'la ilişkisi konusunda çok "uygar" davrandığını söylediği zaman Honor çok kızar (s.64). Şu alıntıların

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

tümü Martin'in Honor'la ilgili duygularını ya da izlenimlerini dile getiriyor: "Kendi dünyasına gömülü uzak bir tanrının tapınağına girmiş gibi hissetim." (s.93) "Yüzü donuk, asıktı, sanki dinî bir İspanyol resminden, karanlığın içinde barbarca ama bilinçli bir suratla bakıyordu." (s.96) "Onu Cambridge'deki geceden sonra (Palmer'la yatakta yakaladığı gece) onu ilk kez gördüğümü düşündüm. Onunla yalnız değildim, karşımda duruyordu gerçi, ama bir işkence, bir hayalet olarak; ona herhangi bir insana değil de bir şeytana bakar gibi baktığımı biliyordum." (s.125)

Diyebiliriz ki, romanın sonunda Martin'in Honor'la buluşması "uygar", "akılcı" bir dünyadan aklı aşan bir dünyaya geçmesidir. Nitekim, Martin, Honor'a sevgisini açıklarken, "aklıyla kavrayamadığı (irrasyonel) bir duyguyla titrediğini" hisseder (s.181). O dünyanın temsilcisi olan Honor'un Martin'in vereceği şeyin mutlulukla hiçbir ilgisi yoktur, onu aşan bir şeydir. Ama bu aşkınlığın ayırdedici niteliği bile belli değildir, tıpkı Marin'in Honor'a duyduğu sevginin niteliksiz olması gibi: "Düpedüz kişilikten yoksun bir sevgiydi bu." (s.125) Bu bakımdan, bu "sevginin" Martin'e vereceği şey kendisi için olduğu gibi okur için de belli değildir. Bir başka deyişle, Martin'in karanlıklarına dalmaya hazır olduğu dünya olumlu değil, olumsuz yönden, ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla tanımlanmıştır. Bu incelemenin ilk bölümünde açıklanmaya çalışıldığı gibi, çağımız insanının içinde yer aldığı dünyanın sınırlarını aşma istediğidir bu.

Bu bölümün başında ortaya konulan soruna dönebiliriz şimdi. Sorun sanatçının amacıyla genel olarak insanın amacı arasındaki birlikti. Sanatçı şematizmden ya da karikatürcülükten kurtulurak, tasarım gücüne dayanan, gerçekçi, hayatta olduğu gibi, birbirine benzemeyen (dissimilar) bireyler yaratmayı; genel olarak insansa, sanatçının bu amacına paralel olarak, ahlak yoluyla benliğini aşarak başka bireyleri, yani hayatın bir gerçeğini kavramayı amaçlıyordu. Murdoch'a göre sanatla hayat aynı olduğu için, bu iki sorun aslında bir, aynı sorundur; böylece sanatçının gerçekliği keşfetme yolunda kullanacağı "teknik" insanın gerçekliği keşfettikçe kazanacağı "ahlak" ile birleşip tek bir güç durumuna yükselir. Bu soruna hayat düzeyinde baktığımızda, başkişi soyut, yaşamayan, kimliksiz bir kadınla bilinmeyen bir dünyaya ayak bastığı için, bu soyut ilişkiyle nasıl bir ahlaka, nasıl bir sevgiye yöneldiği, hangi gerçekliği farkettiği sorusu cevapsız kalmaktadır.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Soruna bir de sanat düzeyinde bakalım. Romancı, üç erkekle üç kadın arasındaki değişken ilişkilerden okurun şu sonucu çıkarmasını istemektedir: hayatta her şey olabilir, herkes herkesle cinsel ilişki kurabilir (5), insan ilişkilerinde nedensellik söz konusu değildir; hayat anlaşılan, zihne sığabilen bir şey değildir; hayatın birimi olan bireyler öteki bireylerin tasarılarını aşarlar, böylece onları sürekli olarak yanıltırlar. Burada da roman kahramanının akılcılığı çöker. Roman Martin'in ağzından anlatılmakla birlikte, o bize dünyasının çöküşünü anlatırken, öteki roman kişilerinin de başlangıçtaki sözde sağlam konumlarını yitirdiklerini açıkça görürüz. Bütün bu karışık ilişkiler gerçekten "karışık" mıdır? Bir başka deyişle, okur bu karışıklığı hayatın karışıklığı olarak alımlayabilir mi? Yazarın roman kişilerinin kurdukları nedenselliklerı çürütüşü hayatın nedenselliği fikrinin çürütülüşü sayılabilir mi? Romanda hikâye altı kişinin oluşturduğu son derece kapalı bir çevre içinde düzenlenmiştir. Bu küçük, kapalı çevreye dışardan her-

(5) Romanda cinsel ilişki bolluğu bizi ister istemez cinsellik üzerinde düşünmek zorunda bırakıyor. Cinsel ilişkilerin bolluğuna rağmen romanda cinsellik nerdeyse hiç hissedilmez, kişilerin cinsel duyguları anlatılmaz. Murdoch'un "cinsellik insanı çok büyük aldanışlara sürükleyen, çok karanlık bir güçtür; bize anlamadığımız, çoğu zaman da istemediğimiz her türlü şeyi yaptırır," sözü en çok *A Severed Head* için geçerlidir. Oysa romandaki cinsellik *gerçek* bir cinsellik değildir, Murdoch'da cinsellik, yön değiştirmiş, sapmış, bir başka deyişle, mastürbasyoncu, fetişist vb. özellikler taşır. Örneğin, Palmer'la Antonia'nın gece yarısı yatakta uzanırlarken Martin'i odalarına çağırıp şarap içmeyi teklif ettikleri bölüm açıkça "röntgenci" (voyeuristic) bir eğilime seslenir; Martin'in sevgilisi Georgie'ye sık sık iç gıcıklayıcı elbiseler, iç çamaşırlar alması, onu kolye vb. ile süslemesi de sıradan bir fetişist özellik taşır. Sırası gelmişken, Palmer Anderson'un mesleğine de değinmeliyiz. Murdoch, Dr.Anderson'ın hastalarını tedavi ederken başvurduğu psikanaliz yöntemiyle alay ediyor. Psikanaliz insanları kendi benliklerıyle yüz yüze getirerek iyileştirme iddiasında olan bir bilgi dalıdır. Oysa Murdoch'un önerisi, insanın kendi benliğinden kurtarılıp başka insanlarla yüz yüze getirilmesidir. Murdoch "The Idea of Perfection" başlıklı yazısında genel olarak psikanalizi eleştirirken, özel olarak da Stuart Hampshire'ı eleştirir; Rubin Rabinovitz de, Murdoch'un *A Severed Head*'de Palmer Anderson kişiliğiyle Stuart Hampshire'a bir cevap verdiğini ileri sürer (bkz. *Iris Murdoch*, Columbia University Press, 1968, s.28). Gerçekten, Murdoch söz konusu yazısında psikanalizin gereğinden çok önemsendiğini, psikanalizin "henüz döllenmiş" bir bilim olduğunu, psikanalisti bir çeşit Tanrı gibi görmenin yanlışlığını savunur: "Analist dünyaya Tanrı gözüyle bakan, mutlak bir yetkisi olan bir gözlemcidir." ("The Idea of Perfection", s.26). Bu bakımdan, Dr.Anderson sahte bir Tanrıdır, nitekim romanda cinsel hayatını savunamaz duruma gelir. Anderson'ın "yasak çiftleşme" hakkını kendine tanımasının nedeni de kendini bu bağlamda bir Tanrı olarak görmesiyle ilgilidir; bu ilişkiye giren öbür eş, Honor ise değer yargılarının dışında, aşkın bir dünyanın içindeydi, o da başka bir anlamda, psikolojik olmayan bir düzeyde Tanrıydı (krş. 3. dipnot). Böylece "yasak çiftleşme", mitik boyutla psikolojik boyut çakıştırıldığında, tanrılara vergi bir ayrıcalık olarak olarak ortaya çıkar. *A Severed Head* mitik/tarihî düzeyde eleştirilebildiği gibi psikolojik düzeyde de eleştirilebilir.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

hangi bir kimsenin sızması söz konusu değildir. Yazar bu altı kişilik dünyanın dışındaki başka dünyaların varlığına hiç değinmez. Okur için, gerçekleşebilecek olan ilişkiler romanda anlatılan ilişkilerdir, bunların dışında bir başka ilişki olasılığı yoktur. Üç kadınla üç erkek arasında zaten dokuz ilişki kurulabilir, romanda bu dokuz ilişkiden sekizi gerçekleşir. Hikâyenin son derece kapalı bir çevreye sığdırılması, romancının kâğıt üzerinde kurduğu olabilirlikler dışında olabilirlikler tanımayıp olasılıkları sınırlandırması hayatın da sınırlandırıldığı, küçültüldüğü izlenimini veriyor. Bu yüzden, hayatın karmakarışık, dağınık olduğu söylenen olguları dağınıklıklarını kendiliğinden yitirip şemalaşıyorlar, roman kişileri de belirli davranış kalıpları içinde hareket ediyorlar. Nitekim, bu karışık görünen ilişkiler arasında aynı kalıbın birkaç kez tekrarlandığını görürüz. Bu kalıpları örnekleyelim. Martin , Antonia'yı kaybedince Georgie'yi de bırakır; aynı şekilde, Palmer da Honor'la ilişkisi açığa çıkınca hem Honor'u, hem Antonia'yı bırakmak zorunda kalır. Bu iki durum, simetrik bir yapının iki yüzü gibi görünür. Palmer da, Martin de aynı olaya (gizledikleri durumun açığa çıkması) aynı tepkiyi göstermişlerdir. Bir başka örnek: Martin'in Georgie'yle ilişkisini ortaya çıkaran Honor'dur; öte yandan, Honor'un Palmer'la ilişkisini ortaya çıkaran da Martin'dir. Yani romanın sonunda birleşen Martin'le Honor birbirlerine aynı şeyi yapmışlardır.

Martin sevgilisi Georgie'yi Alexander'la birlikte gördüğü sahnenin karısı Antonia'yla Palmer'ı birlikte gördüğü sahnenin bir tekrarı olduğunu düşünür (s. 160). Her iki sahnede de çiftler, Martin'i teselli etmek isterler.

Palmer'la Antonia birlikteliklerinde Martin'i de aralarında görmek isterler (oysa Martin, Antonia'yı sevmektedir), daha sonra Palmer, Honor'la birlikteyken Martin'in de kendilerine katılmasını ister (bu kez de Martin, Honor'u sevmektedir).

Georgie, Antonia'yla ilk karşılaştığında Antonia'nın kocasının sevgilisi olarak karşısındadır onun; Antonia'yla ikinci kez karşılaştığında, bu kez Antonia'nın uzun zamandan beri sevdiği Alexander'ın sevgilisi durumundadır; romanın sonunda da Antonia'nın en son birlikte olduğu erkek olan Palmer'e gidecektir. Tam bir simetri söz konusudur.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Ayrıntılara indikçe bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Bütün bu tekrar edilen kalıplar yüzünden, Murdoch'a göre birbirine benzemeyen varlıklar olan insan-bireyler aynı olayları yaşayıp aynı olaylara aynı tepkileri gösterdikçe, metinde birbirine benzer bireylere dönüşürler, yani şematikleşirler. Heykeltraş Alexander birbirinden farklı, yani şematizmden kurtulmuş, gerçekçi heykeller yapmak istiyor,modern sanatı karikatürle şematik semboller arasında gidip gelmekle suçluyordu. Oysa *A Severed Head* şematizmden kaçmak isterken şematik oluyor. Sanat-hayat aynılığı fikri de sakatlanıyor. Böylece, Iris Murdoch'un Honor Klein'la sunduğu ahlakî belirsizlikle Alexander'in ağzından dile getirdiği tehlike, şematizm, bir noktada birleşiyorlar...

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

SONUÇ

Iris Murdoch'un üç romanının ayrı ayrı incelendiği üç bölümde onun "rastlantılılık" fikrinin bu romanlarındaki izdüşümleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Murdoch "zorunlu olan" ile "zorunlu olmayan" arasındaki karşıtlığı sanat ile hayat arasındaki karşıtlık olarak görür. Ona göre, hayatın belli bir çıkış noktası, kalıbı, biçimi yoktur. Öte yandan, bir biçimi olmayan bir sanat eseri düşünülemeyeceği de açıktır. Ne var ki, sanatın bir biçim içinde oluşması, hayatın biçimlere sığmadığı fikrinin sanat eserinde, sanat eserinin kendine özgü yapısı içinde, imgesel olarak dile getirilmesine engel değildir. Murdoch'un üç romanında, sanatta ancak kurmaca bir nitelik taşıyabilecek rastlantılılığın gene kurmaca olan biçim aracılığıyla bize ulaşmadığını, çünkü dile getirmek istediği gerçeklik ile onu dile getirmek için kullandığı biçimin koşulları arasında bir uygunluk olmadığını görüyoruz. Bu bölümde, söz konusu sorunun bu üç romanda olduğu kadar öne çıkmadığı söylenebilecek başka romanları da gözönüne alınarak, rastlantı teması çerçevesinde gözlenen olguların edebî sonuçları genelleştirilecektir.

Iris Murdoch'da birey bir merkezdir, ama kendi dışına çıkıp bağlantı kurabildiği zaman anlam kazanan bir merkezdir; o ancak başkalarıyla birlikteyken bir anlam taşıyıcısı olabilir. Oysa Sartre'ın bütün dikkati, bireyin başka bireylere katılışına değil, onun bir başına bırakılmış bilincine yöneliktir(1). Bu açıdan Murdoch, Sartre'ın ters yüzüdür denebilir. Bu durum Murdoch'un romanlarında nasıl ortaya çıkar? Murdoch'un romanlarında dış dünyaya kapalı, ben-merkezci, başkalarının bireyliklerini görmeyen, hayatı zihinlerinin kavrayış biçimiyle sınırlandıran, bu yüzden de hep yanılan insanlar kabarık bir sayı oluşturur. *Under the Net*'de Jake'in, *A Severed Head*'de Martin'in, *The Flight from the Enchanter*'da Rosa'nın nasıl dışa kapalı bir dünyaları olduğu ilk iki romanda kendi ağızlarından (bu iki roman birinci tekil kişiyle anlatılmıştır), sonuncusunda da Calvin Blick'in ağzından dile getirilmişti(2). Bu in-

(1) Bkz. *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi*, s.40
(2) Jake'in, Martin'in, Calvin'in sözleri bu romanların incelendiği bölümlerde alıntılanmıştır.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

celemede ayrıca ele alınmayan başka romanlarındaki kahramanlar da benzer durumlarda benzer sözler söylerler. *The Red and the Green*'de başkişi Barney'e Kathleen şunu hatırlatır: "O kadar kendine dönüksün ki, dünyada başka insanlar da yaşadığının farkında değilsin." (3) *The Sea the Sea*'de Charles Arrowby'ye Lizzie Scherer de şöyle der: "İnsanlara saygı duymazsın, onları görmezsin bile. "(4) Arrowby'nin öteki sevgilisi Rosina da ona aynı sözü tekrarlar: "Sen kadınları sadece istersin, ama istediğin insanlarla hiçbir zaman insan olarak ilgilenmezsin."(5)

Bu insanların bencilliklerinden, yanılgılarından kurtulmaları hep aynı biçimde olur. Kahraman son derece şaşırtıcı, yadırgatıcı, hattâ sersemletici durumlar ya da olaylarla karşılaşır. Murdoch'da sürekli bir şaşırtmaca vardır; anlatılan durumlarla olaylar başkişileri şaşırttığı kadar okurları da şaşırtır. Geleneksel romanda şaşırtmaca hazırlanmış bir durumdur; yazar önce okurda ters yönde beklentiler uyandırdıktan sonra bu beklentileri aşama aşama boşa çıkarır, en sonunda da hikâyeyi zorunlu bir noktaya bağlar. Ama Murdoch'da böyle bir hazırlık yoktur, okurda beklentiler uyandırmaya, ipuçları vermeye çalışmaz, tepeden inme bir şaşırtmacadır başvurduğu. Aynı şekilde, kahramanın yanılgılarını kavraması da okurun gelişme sürecini izleyemediği bir biçimde, bir oldu bittiyle gerçekleşir. Şaşırtmacanın geleneksel romanda görülenin tersine, rasyonalize edilmemesi hayatın şaşırtmacalarla dolu olduğu inancının bir sonucudur. Aslında, hayatın şaşırtmacalarla dolu olup olmaması ayrı bir sorundur, önemli olan, hayatta varolduğuna inanılan ya da varolması özlemi duyulan şeyin, burada rastlantıların, kağıt üzerinde dile getirilirken işlevlerini ya da özelliklerini yitirip yitirmediğidir. Ele aldığımız üç romanda, şaşırtmacaların genellikle hikâyeye heyecan katmak, onu daha kolay okutmak gibi yüzeysel anlamda "biçimsel" bir işlevleri olduğunu görmüştük. Romanlarının büyük çoğunluğunun şaşırtmacaya dayanması, aynı şaşırtmaca söylemlerinin tekrarlanması tehlikesini de birlikte getirir. Murdoch'un eserine bu yönden bakıldığında, indirgenemezlik ya da benzersizlik gibi Murdoch'un roman karakterini tanımlarken başvurduğu temel kavramları zedeleyen bir yığın simetrik yapı, kalıp, model, klişe görürüz. Sözgelişi, başkişiler hayat ya da

(3) Iris Murdoch, *The Red and The Green*, s.150.
(4) Iris Murdoch, *The Sea the Sea*, s.45.
(5) *aynı yerde*, s.397.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

öteki roman kişileri konusunda yanıldıklarını anladıkları zaman aşağı yukarı aynı tepkileri gösterir, aynı sözleri söylerler.

The Italian Girl'ün sonunda Edmund, Maggie'nin tanıdığından farklı bir insan olduğunu ilk farkettiği zaman söylediği sözler Jake'in Anna'nın ya da Martin'in Antonia'nın varlığını farkettiği zaman söylediği sözlerin nerdeyse aynısıdır: "Şimdi bir genç kızı, bir yabancıyı, ama aynı zamanda da dünyanın en tanıdık kızını görüyordum: benim İtalyan kızım, ama bu, uykudan uyanan gözleri kamaşmış Adem'e Havva kadar yabancı bir kadın. Oradaydı, benden ayrı olarak, kendi gücüyle (...)

İçimi çektim. 'Peki, ben neydim şimdi?'"(6) *The Red and the Green*'de Barney de Frances'i yeniden keşfeder: "İlk kez Frances'in karşısındaymışım gibi hissettim, gerçek Frances üstüne resminin yapıldığı bir tuvalden fırlamış gibiydi." (7) Benzer karakterlerin aynı anlamda sözler söylemelerine, benzer durumlarda benzer tavırlar takınmalarına bakarak şu genellemeye varabiliriz: herhangi bir Murdoch romanında bir karakter kendi hayatının rastlantıya yer vermeyen zorunlu bir biçim kazandığını hissediyorsa, o karakterin gerçeklik konusunda belirli bir görüşü, tutumu varsa, bu karakter romanın sonunda mutlaka yanıldığını anlayacaktır. *Under the Net*'in Jake'i, *A Severed Head*'in Martin'i, *The Red and the Green*'in Barney'i, *The Italian Girl*'ün Edmond'u, *The Sea the Sea*'nin Charles Arrowby'si vb. gibi. Bu durum belli bir kalıbın ayrı ayrı romanlara çeşitlemeler halinde uygulandığı izlenimi verir. Murdoch'un kalıplarını birkaç romanda kavrayabilen dikkatli bir okur, öteki romanlarını okumaya başladığı zaman hikâyenin gelişme çizgisini fazla zorlanmadan tahmin edebilecek, hiç değilse yazarın şaşırtmacaları karşısında şaşırmayacak duruma gelebilir. Murdoch'da romanlar-arası kalıplar dışında roman-içi kalıplar da buluruz (*A Severed Head*'de gösterilmeye çalışıldığı gibi). Roman kişileri arasındaki benzerlikleri son bir örnek daha verelim. *Under the Net*'de iki yazar tipi vardı: yazmaktan vazgeçmiş, susan bir yazarla çok yazan, kitapları da çok satılan bir başka yazar. Bu iki yazar *The Black Prince*'de tekrar ortaya çıkarlar; Bradley Pearson tıpkı Jake Donaghue gibi susan bir yazardır, karşısında her yıl bir kitap

(6) Iris Murdoch, *The Italian Girl*, s.213-214.
(7) Iris Murdoch, *The Red and the Green*, s.166

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

çıkaran Arnold Baffin vardır, kitapları piyasada kapışılır (*Under the Net*'deki Jean Pierre Breteuil gibi). Her iki romanda da bu iki yazar birbirleriyle mücadele halindedirler. Her iki romanda yazar birbirleriyle mücadele halindedirler. Her iki romanda da susan yazarlar onları tedirgin eden birer hayalet olan çok kitaplı yazarlardan kurtulma yolunu bulurlar. Aynı karakterlerin bir başka romanda çoğaltılmasından başka bir şey değildir bu.

Bu benzerlikler bireyin ya da roman kişisinin "indirgenemezliği", "benzersizliği" gibi kavramların roman düzeyinde somutlanmasını, bir sanat gerçeği durumuna gelmesini önleyen birincil etmenlerdir. Murdoch'un roman kişilerini çoğu zaman işlevsiz bir biçimde mitik ögelerle süslemesi de karakterin somutluğunu, tikelliğini zedeleyen bir başka etmendir. Mitik ögelerin klişeden kurtulmasını önlemek de çok güçtür. Nitekim, en somut bireylerin (karakterlerin) yaratıldığı on dokuzuncu yüzyıl romanında mitik ya da dinî klişelere çok az yer verilmiştir.

Sürekli tekrarlar Mürdoch'da kelime düzeyinde bile kendini gösterir. Örneğin *The Red and the Green*'de "machine" mecazı durmadan tekrarlanır: "the penny plain machinery of repentance" (s.106); "the over-theorized Roman machine "(s.108); "He was inside, indeed he was the machine"(s.113); "the great austere impersonal machinery of the Church" (s.195); "the machinery of his virtuous intent" (s.197); "the will of Frances was a powerful machine "(s.146)(8). "A sort of", "a kind of" nitelemeleri de Murdoch'un bütün romanlarında üslubu bozacak kadar sık kullanılır. "Mystery", "miracle", "strange", "curious", "obscure", "dark", "vague", "veiled", "sinister", "appalling", "puzzled", "wild", "savage", "oriental", "violent", "to pay", "to suffer", "fascinating", "enchanting", "magic", "evil", "debris" vb. gibi çoğu çağrışım gücü yüksek kelimeler Murdoch'un düşünce yazılarındaki "sevgi" "aşkınlık", "başkaları", "bireyin indirgenemezliği" vb. gibi kavramlarla birlikte özel bir sözlük oluşturabilecek kadar bağdaşık bir yapı oluştururlar. Bütün bu kelimeler Murdoch'un birçok romanının en önemli bölümlerinde kullanılır.

Murdoch'un romanlarında rastlantılılığı bulamamamızın nedeni, sanatın zorunluluk yasasıyla, hayatınsa rastlantılılık

(8) (anan) Christopher Ricks, "A Sort of Mystery Novel", s.604.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

'yasasızlığıyla' yönetilmesi çelişkisi değil, kelime düzeyine kadar indirebildiğimiz benzerlikler, romanların kuruluşunda ayırdedilebilen kalıplar, modeller, tekrarlardır. Şöyle diyor Murdoch: "Sanattan rastlantı'yı zorunlu'ya dönüştürmesini beklediklerini kabul eden Sartre'ın da, Simone de Beauvoir'ın da kendi romanlarında rastlantıya boyun eğmeye razı olmaları ilginçtir. Sartre ile Simone de Beauvoir biçimi, evrensel anlamı biçimsizliğe, geçici olana bile bile kurban etmişlerdir. "(9) Oysa Murdoch'da bunun tam tersi vardır; yazar, hayatın rastlantılılığını dile getirme amacından yola çıktığı halde, romanlarının büyük çoğunluğunda karakterler yazarın zihninin birer parçası olmaktan kurtulup özgürlüklerini kazanamazlar. Bu yüzden, "sevgi", "ahlak", "başkaları" gibi kavramlar kurmaca metnin yapısı içinde gücünü, gerçekliğini duyuramadan yazarın romana serpiştirdiği felsefî idea'lar olarak kalırlar. Bir yandan birçok karakterin felsefî fikirlerin taşıyıcısı gibi görünmeleri, bir yandan da romanlar-arası kalıplar, her romanda az çok tekrarlanan örüntüler "gerçek sanat hayata eşittir" diyen bir yazarın sanatı hayata yaklaştırma çabasını etkisiz kılıyor, "hayatın rastlantılılığı"nı sanatta yaşatmak isterken, onu zorunluluğun yasalarından kurtaramıyor. Böylece "rastlantılı hayat" ile "zorunlu sanatsal biçim" birbirlerini dışarda bırakıyorlar. Bütün bunlardan sonra şu soru sorulabilir: Murdoch'un dediği gibi hayat gerçekten rastlantılı mıdır? Daha doğrusu, hayatın rastlantılı yönleri zorunlu yönlerine ağır basıyor mu? Rastlantıyla zorunluluğun gerçekliğe ilişkin yorumlarımızdaki payları nedir? Bu çalışmanın amacı böyle bir soruyu cevaplandırmak değildir. Şu kadarı söylenebilir ki, Iris Murdoch'un eserine bu açıdan yöneltilecek bir eleştirinin dozu hayatta zorunluluğa tanınan payın yüksekliği oranında artacaktır.

Iris Murdoch'un bu incelemede doğrudan doğruya değerlendirilmeyen sonraki romanlarını okudukça gitgide anlaşılmaz hale gelen yabancı bir dünyada buluruz kendimizi. Bu, gerçekten yeni bir dünyadır. Ancak, ilk romanı *Under the Net*'den (1954) son romanı *The Sea the Sea*'ye (1980) kadar uzanan bu dünyanın yapı taşlarını bir kez keşfedebilmiş iyi bir Murdoch okuru onu gene de tanımakta zorluk çekmeyecektir. Ne var ki, çaresiz yalnızlıkların, mutlak anlamda bağsız insanların, garip cinsel ilişkilerin, olağandışı, hattâ olmayacak ahlakî beklentilerin,

(9) "The Sublime and the Beautiful Revisited", s.264-266

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

alışılmadık duygudaşlıkların, eşcinsel ilişkilerle zinanın, "yasak çiftleşme"lerin, son derece yadırgatıcı benlik saplantılarının, Uzakdoğu dinlerinin büyü gücüyle başarılan insanüstü işlerin, aşırı iletişimsizliğin yaşandığı bu, deyiş yerindeyse, "kurmacanın kurmacası" dünya, Malcolm Bradbury'nin deyişiyle "Murdoch ülkesi", bildik, tanıdık dünyadan öylesine uzaktır ki, biz kendimiz için bu soyut dünyada olup bitenlerden hayatımıza anlam katacak bir dayanak bulamayız.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

KAYNAKÇA

I- BİRİNCİL KAYNAKLAR

a) Iris Murdoch'un Romanları (Yayımlanış Sırasıyla)

Under the Net, Penguin Books, Londra, 1954.
The Flight from the Enchanter, Penguin Books, Londra, 1956.
The Sandcastle, Chatto and Windus, Londra, 1957.
The Bell, Chatto and Windus, Londra, 1958.
A Severed Head, Penguin Books, Londra, 1961.
An Unofficial Rose, Chatto and Windus, Londra, 1962.
The Unicorn, Chatto and Windus, Londra, 1963.
The Italian Girl, Chatto and Windus, Londra, 1964.
The Red and the Green, Chatto and Windus, Londra, 1965.
The Time of the Angels, Chatto and Windus, Londra, 1966.
The Nice and the Good, Penguin Books, Londra, 1968.
Bruno's Dream, Chatto and Windus, Londra, 1970.
A Fairly Honourable Defeat, Penguin Books, Londra, 1973.
An Accidental Man, Chatto and Windus, Londra, 1971.
The Black Prince, Chatto and Windus, Londra, 1973.
A Word Child, Penguin Books, Londra, 1975.
The Sacred and Profane Love Machine, Penguin Books, 1976.
Thi Sea the Sea, Triad Panther Books, Londra, 1980.

b) Iris Murdoch'un Felsefi kitapları

Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi (Çeviren: Selahattin Hilav), De Yayınevi, İstanbul, 1964.
The Sovereignty of Good: "The Idea of Perfection", s.1-45; "On God and Good", s.46-76; "The Sovereignty of Good", s.46-76; "The Sovereignty of Good Over Other Concepts", s.77-104; Shocken Books, New-York, 1971.
The Sun and the Fire, Oxford University Press, 1977.

c) Iris Murdoch'un Makaleleri

"A House of Theory", *Partisan Review,* XXVI, 1959, s.17-31.
"Against Dryness", *Encounter,* XVI, Ocak, 1961,S.16-20.
"The Existentialist Hero", *The Listener,* XLIII, 23 Mart 1950, s.523-24
"Knowing the Void" (Bu yazı Simone Weil üstünedir), *The Spectator,* XCVII, 2 Kasım 1956, s.613-14.
"The Sublime and the Good", *Chicago Review,* XIII, Ağustos 1959, s.42-55.
"The Sublime and the Beautiful Revisited", *Yale Review,* XLIX, 1959, s.247-271.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

II-İKİNCİL KAYNAKLAR

a)Iris Murdoch Üzerine Yazılan Kitaplar

Baldanza, Frank: *Iris Murdoch,* Bowling Green State University, Twayne Publishers, Inc., New York, 1979.

Byatt, A.S.: *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch,* Barnes anda Noble, New York, 1965.

Rabinovitz, Rubin: *Iris Murdoch,* Columbia University Press, New York,1968.

Todd, Richard: *Iris Murdoch: the Shakespearean Interest,* Barnes and Noble, New York, 1979.

Wolfe,Peter: *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels,* Columbia University of Missouri Press, 1966.

b) Iris Murdoch Üzerine Yazılan Eleştiri Yazıları, Broşürler

Baldanza, Frank: "The Nice and The Good", *Modern Fiction Studies,* XV, Güz 1969, s.417-428.

Bradbury, Malcolm: 1976'da Iris Murdoch'la görüşmenin bant kaydı. İngiliz Kültür Heyeti.

Byatt, A.S.: *The Black Prince,* The British Council, No.170.

Cantu, Yolande: *Under the Net,* The British Council,No.166.

Culley, Ann: "Theory and Practice: Characterization in the Novels of Iris Murdoch", *Modern Ficton Studies,* XV, Güz 1969, s.335-345.

Fellheim, Melvin: "Symbolic Characterization in the Novels of Iris Murdoch", *Texas Studies in literature and Language,* Cilt 2,1960 Yaz, s.189-197.

Fraser,G.S.: "The Solidity of the Normal", *International Literary Annual* II, Ed. John Wain, John Calder, Londra, 1959. s.37-54.

German, Howard: "Allusions in the Early Novels of Iris Murdoch", *Modern Fiction Studies,* XV, Güz 1969, s.361-367.

Gindin, James: "Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch", *Texas Studies in Literature an Language,* Cilt 2, 1960 Yaz, s.180-188.

Gregory, Gerald T.: *The Bell,* The British Council, No.167.

Hall, William: "Bruno's Dream: Technique and Meaning in the Novels of Iris Mordoch", *Modern Fiction Studies,* XV, 1969, s.429-443.

Hennessy, Brendan: *The Nice and the Good,* The Biritish Council, No.169.

Kemp, Peter: "The Fight against Fantasy: Iris Murdoch's Red and Green", *Modern Fiction Studies,* XV, Güz 1969, s.403-415.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Kenney, Alice P.: "The Mythic History of a Severed Head", *Modern Fiction Studies,* XV, s.387-401.
Kermode, Frank: "House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists", *Partisan review,* XXX, 1963, s.61-82.
Meidner, Olga M.: "Reviewer's Bane: A Study of Iris Murdoch's The Flight from the Enchanter", *Essays in Criticism,* XI, Ekim 1961, s.435-447.
O,Sullivan, Kevin: "Iris Murdoch and the Image of Liberal Man", *The Yale Literary Magazine,* 131, Aralık 1962, s.27-36.
Porter, Raymond: "Leitmotiv in Iris Murdoch's Under the Net", *Modern Fiction Studies,* XV, 1969, s.379-85.
Ricks, Christopher: "A Sort of Mystery Novel", *New Statesman,* LXX, 1965, s.604.
Rose, W.K.: "Iris Murdoch, Informal", *London Magazine,* VIII, Haziran 1968, s.59-73.
Thorpe, Michael: *The Unicorn,* The Biritish Council, No.168.

III- GENEL KAYNAKLAR

Akarsu, Bedia: *Çağdaş Felsefe,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1979,
Allsop, Kenneth: *The Angry Decade, A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen Fifties,* Birkenhead, England, Willmer and Bros Haram Ltd., 1958, s.88-95.
Arnold,Matthew: *Culture and Anarchy, An Essay in Political and Social Criticism,* Thomas Nelson and Sons, Londra, tarihsiz, Boğaziçi Üniversitesine giriş tarihi: 1914, "Hebraism and Hellenism" başlıklı bölüm, s.234-262.
Barrett , William: *Irrational Man, A Study in Existential Philosophy,* Garden City, Doubleday, New York, 1958.
Bergonzi, Bernard: *The Situation of the Novel,* Londra, 1972.
Bradbury, Malcolm: *Possibilities,* Essays on the State of the Novel, Oxford University Press, Londra, 1973.
Bryan,Maggee: *Yeni Düşün Adamları,* Milli Eğitim Bakanlığı, 1979, s.410-446; s.169-193; s.103-136.
Burges,Anthony: *The Novel Now, A Guide to Contemporary Fiction,* Norton, New York, 1967.
Cabaud, Jacques: *Simone Weil; A Fellowship in Love,* Channel Press, New York, 1965.
Eagelton, Terry: " John Bayley the Critic", *New Left Review,* No.110, Temmuz/Ağustos 1978, s.29-40.
Foulquié Paul: *Varoluşçu Felsefe* (Çev.: Yakup Şahan) Gelişim Yayınları, istanbul, 1976.
Gindin, James: *Postwar British Fiction,* New Accents and Attitudes.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Gökberk, Macit: *Felsefe Tarihi,* İst.Üniv.Eed.Fak., 1961, s.333-411.

Göktürk, Akşit: *Edebiyatta Ada,* Sinan Yayınevi, İstanbul, 1973, s.17-44.

Göktürk, Akşit; *Okuma Uğraşı,* Çağdaş Yayınlar, İstanbul, 1979.

Harvey, W.J.: *Character and the Novel,* Chatto and Windus, Londra, 1965.

Hızır, Nusret: *Felsefe Yazıları,* Çağdaş Yayınlar, İstanbul, 1981.

Josipovici, Gabriel: *The Modern English Novel, The Reader, the Writer and the Work,* Londra, 1976.

Karl, Frederick R.: *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel,* Thames and Hudson, Londra, 1963.

Kaufmann, Walter: *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk* (Çev.Akşit Göktürk), De Yayınevi, İstanbul, 1965.

Kennedy, Alan: *The Protean Self,* Dramatic Action in Contemporary Fiction, Columbia University Press, New York, 1974, s.277-283.

Kriegel, Leonard: *Contemporary British Novelists,* "Iris Murdoch: Everybody through the Looking Glass" başlıklı yazı, Ed. Charles Scapiro, Carbondale, Southern University Press, 1965, s.62-81

Lawrence, D.H.: *A Propose to Lady Chatterley's Lover and Other Essays,* "Introduction to his Paintings" başlıklı yazı, Penguin Books, 1961.

Lodge, David: *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism,* Cornell university Press, İthaca, New York, 1971.

O'Connor, William Van: *New University Wits and the End of Modernism,* Carbondale, Illinois, 1963, s.54-74.

Platon: *Şölen* (Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961.

Rabinovitz, Rubin: *The Reaction Against Experiment in the English Novel* (1950-1960), Columbia University Press,1967.

Sartre, Jean Paul: *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), Dönem Yayınları, İstanbul, 1964.

Sartre, Jean Paul: *Bulantı,* (Çev. Selahattin Hilav), Ataç Kitabevi, 2.Baskı, Ankara, 1964.

Scholes, Robert: *Structuralism in Literature,* Yale University Press, New Haven and London, s.195-198.

Taylor, A.E.: *Plato: The Man and His Work;* (bkz. Diyalogların açıklamaları) Methuen and Coltz, 1926.

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

ISBN 975 - 400 - 010 - 7

Marmara Üniversitesi Kütüphane ve
Dokümantasyon Daire Başkanlığı
M0121759

İstanbul - 1989