

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

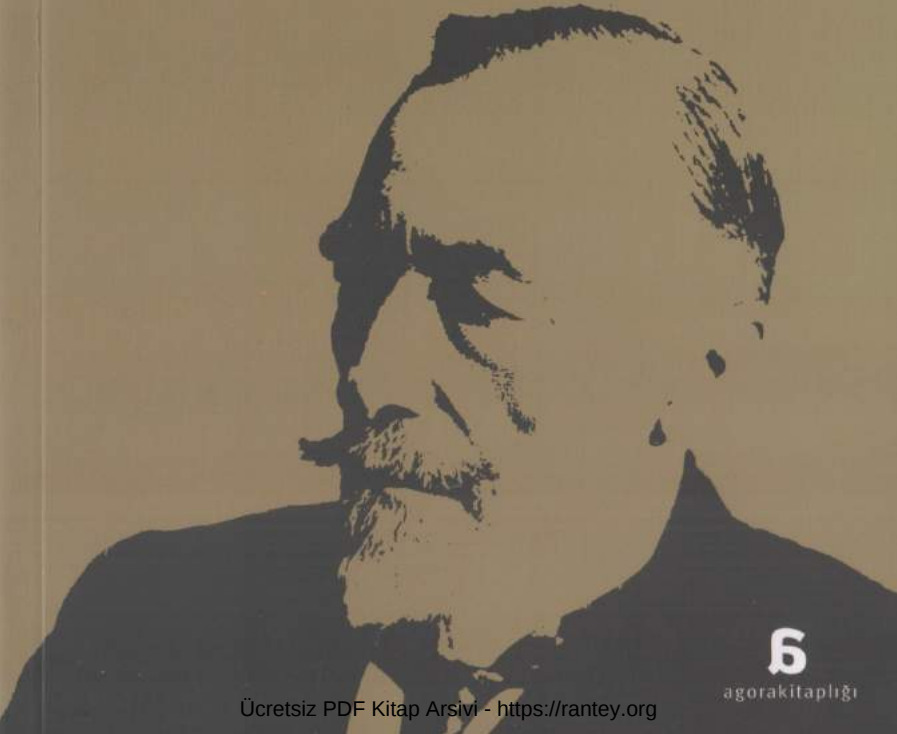
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

edebiyat kuramı

JOSEPH CONRAD VE OTOBİYOGRAFİDE KURMACA

EDWARD SAID



6

agorakıtaplığı

EDWARD W. SAİD

1935'te Kudüs'te doğdu. Uzun yıllar boyunca Colombia Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde hocalık yaptı. Edebiyat eleştirisi ve teorisi, felsefe, kültürel çalışmalar, uluslararası politika, müzik, vb. alanlarda çok sayıda kitabı yayınlandı. 2003'te hayatını kaybeden ve başta *Şarkiyatçılık* (Metis, 1999), *Kültür ve Emperyalizm* (Hil, 1999), *Entelektüel* (Ayrıntı, 1995), *Müzikal Nakışlar* (Agora, 2005) ve *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri* (Agora, 2005) olmak üzere eserlerinin çok büyük bölümü Türkçe'ye çevrilen Edward Said, ömrü boyunca Filistin davasının yılmaz bir savunucusu olmuştur.

FERİT BURAK AYDAR

Ankara doğumlu. İstanbul Üniversitesi İngiliz Edebiyatı mezunu. Yayınlamış çevirileri arasında Ian Watt'ın *Romanın Yükselişi* (Metis), Edward Said'in *Başlangıçlar* (Metis), John Reed'in *Balkanlarda Savaş* (Pencere), E.F. Keller'in *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim* (Metis), Esra Özyürek'in *Modernlik Nostalgisi* (Boğaziçi Üniversitesi), *Oryantalizm - Tartışma Metinleri* (Doğu-Batı, derleme, ortak çeviri), P. de Man'ın *Körlük ve İçgörü* (Metis), A. Philips'in *Hep Vaat* (Metis), Arjun Appaduray'ın *Küçük Sayılardan Korkmak* (Timsahkitap) ve Lenin'in *Devlet ve Devrim* ve *Emperyalizm*'i (Agora Kitaplığı) sayılabilir. Ayrıca, Lenin'in *Yenilcilik ve Enternasyonalizm* yazılarını derleyip kitap haline getirmiş ve çevirmiştir.

Edward W. Said

JOSEPH CONRAD VE OTOBİYOGRAFİDE KURMACA

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

a

agorakitaplığı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Edebiyat Kuramı 10

Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca
Edward Said

Kitabın özgün adı:
Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography
Columbia University Press, New York, 1983

Türkçe'ye çeviren: Ferit Burak Aydar
Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2008; Edward W. Said
© 2009; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Şubat 2010
ISBN: 978-605-103-062-3

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

annemle babama...

NOT: Edward W. Said'in metin içinde orijinal haliyle bıraktığı Fransızca deyiş ve cümlelerin yayıncı notuyla (y.n.) belirtilenleri Derya Kömürcü-Jülide Kömürcü tarafından çevrilmiştir. Kendilerine teşekkür ederiz.

İÇİNDEKİLER

Önsöz (<i>Andrew N. Rubin</i>)	ix
Sunuş	xxi

BİRİNCİ KISIM: CONRAD'IN MEKTUPLARI

1) Bireyselleşmenin Talepleri	3
2) Karakter ve Örgü Makinesi (1896-1912)	36
3) Edebiyatın Talepleri (1896-1912)	53
4) Dünya Savaşta (1912-1918)	80
5) Yeni Düzen (1918-1924)	95

İKİNCİ KISIM: CONRAD'IN DAHA KISA HİKÂYELERİ

6) Geçmiş ve Şimdi	105
7) Şimdiki Zaman Zanaatı	145
8) Hakikat, Fikir ve İmge	166
9) Gölge Hattı	199
R.B. Cunninghame Graham'a Mektup (8 Şubat 1899)	241
Kronoloji (1889-1924)	247
Kaynakça	251

ÖNSÖZ

Andrew N. Rubin



Bir edebiyat eleştirmeni olarak Edward Said'in meslek hayatı boyunca her zaman çekim alanında kaldığı yazarlar arasında Joseph Conrad, kendi sözleriyle, "bir *cantus firmus** gibiydi, sık sık karşılaştığım bir *basso ostinato*'ydu**." Şöyle yazar Said: "Hiç kimse kaybolmuşluğun ve yönelimsizliğin kaderini Conrad'dan daha iyi anlatamamıştır ve hiç kimse bu koşulu düzenlemeler ve uyum sağlama girişimleriyle değiştirme çabasına onun kadar ironik yaklaşmamıştır."¹

*) (Lat.) temel müzik parçası ya da ses, sabit melodi. (ç.n.)

**) (Lat.) inatçı bas. (ç.n.)

1) Edward W. Said, "Between Worlds", *London Review of Books* 20, 9. Sayı (7 Mayıs 1998), s. 3.

Aslında Joseph Conrad'ın hayatında Said'in kendisini özdeşleştirebileceği çok şey vardı. İkisi de yabancı ya da sömürge egemenliğinin boyunduruğu altında doğmuş ve yetişmişlerdi. İkisi de anavatanlarından sürülmüş yazarlar olarak eserlerinde kendi anadilleri dışında bir dil kullanmışlardı. Yerinden edilme, sürgün ve marjinalleşme gibi sarsıcı deneyimleri yaşamışlardı. İki dünya arasındaki (terk etmek zorunda kaldıkları kaybolmaya yüz tutmuş *anciens régimes*, eski rejimler ya da sömürge dünyaları ile, nihayetinde varacakları ve yerleşecekleri yeni, alışılmadık ve belirsiz dünyalar arasındaki) ayrım noktasına sıkışıp kalmış olan iki yazar olarak, kültürel ve siyasal açıdan köklerinden koparılmış olmaları nedeniyle, Said'in tabiriyle, değişikliklere ve belli "düzenlemelere ve uyum sağlama girişimleri"ne ihtiyaç duymuşlardı. Sürgündeki hayatları hem Said'e hem de Conrad'a insan deneyiminin çeşitliliğini, farklılıklarını ve tikelliğini kavrama konusunda kayda değer bir duyarlılık kazandırırken, aynı zamanda sürgünün getirdiği dışlamaların, sessizliklerin ve önyargıların bilincinde olmalarını da sağlamıştı. Ayrıca sürgün koşulu birçok açıdan bilinçlerinin ufkunu daha da genişletmişti; en az iki kültürün farkında yazarlar olarak, Conrad ve Said'in dünyaya bakışlarındaki çeşitlilik "eşzamanlı boyutlar hakkında bir farkındalığı ... kontrpuntal* bir farkındalığı doğurmuştu".²

Ne var ki deneyimlerindeki benzerliklerin eleştirmen Said açısından önemi, hayatlarındaki kesişme noktalarının düşün-

*) *Kontrpuntal*: İki ya da daha fazla melodinin birarada çalınmasından meydana gelen. (ç.n.)

2) Edward W. Said, "Reflections on Exile", *Reflections on Exile* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000), s. 86.

dürdüğünden çok daha azdır.³ “Başka hiçbir yazar,” der Said, “yerinden edilme, istikrarsızlık ve tuhaflık havasını” aktarma konusunda onun kadar başarılı değildir.⁴ Bir mülakatında şöyle diyordu Conrad: “Artta yatan anlamlar, vurgular, dil sürçmeleri, dilin içinde ve dışında olma hissi, farklı dünyaların içinde ve dışında olma hissi, şüphecilik, köklü bir belirsizlik, her zaman korkunç derecede önemli bir şeyler yaşanmakta olduğu duygusuna kapılma, ama bunların ne olduğunu bir türlü söyleyememe hissi (hani Forster’ın şu alay ettiği şey), kimi açılardan bir yankı odası gibi, beni diğer bütün yazarlardan daha çok avcunun içine almıştır”.⁵

Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca Said’in Harvard Üniversitesi’nde Monroe Engel ile Harry Levin’in gözetmenliğinde hazırladığı doktora tezinin gözden geçirilmiş halidir. Said bu çalışmasında, “Conrad’ın bilincini fenomenolojik bir keşfe çıkar”. Conrad’ın kısa hikâyelerinin, G. Jean-Aubury’nin yazarın ölümünden üç yıl sonra, 1927’de hazırlayıp yayınladığı mektuplarıyla nasıl dolayımlandığını ve daha da

3) Said’in Conrad’ın sürgününe olan ilgisi *Joseph Conrad ve Kurmaca Otobiyografi*’den birkaç yıl sonra daha da ilerledi. Bir mülakatında şöyle diyordu: “Conrad’daki bütün sürgün ve dil sorunu 1972’de Polonya Bilim Akademisi’nde bir konferans vermek üzere ilk kez Polonya’ya gittiğimde gerçekten tepe noktasına ulaştı. Ian Watt gibi şahıslar oradaydı, keza Thomas Moser oradaydı; eserlerini okuduğum ama daha önce tanışmadığım kimseler vardı. Gomulka’nın egemenliği daha yeni bitmişti. Ortam çok baskıcıydı. Hakkında hiçbir fikre sahip olmadığım bir dünyada, kendimi ne üzerine konuştuğumu her zaman anlamayan Polonyalı bir kitleye Conrad hakkında konuşurken bulmuştum. Çok tuhaf bir deneyimdi. Deneyimin kendine bir tür kolay bir örüntü bulamaması o zamandan beri zihnimi hep kuralamıştır. Ondan sonra Conrad’la boğuşmaya devam ettim ve Conrad şu ya da bu şekilde her zaman [bana] geri dönüyor gibi” (yazarla mülakat, 16 Temmuz 1999).

4) Said, “Between Worlds”, s. 3.

5) Edward W. Said, *The Edward Said Reader*, haz. Mustafa Bayumi ve Andrew Rubin (New York: Vintage, 2000), s. 421.

güçlendiğini bütünlüklü ve sıkı bir incelemeye tabi tutar. Fakat Conrad'ın mektuplarının incelenmesi, Conrad'ın hayatını kısa hikâyelerinin anlatılarına indirgeyerek, yazarın yaşanmış gerçekliklerini eserleriyle ilişkilendirme yönünde bir çaba değildir. Said daha ziyade, Conrad'ın kısa hikâyeleriyle mektupları arasındaki dinamiği, edebi eserlerindeki tehditkâr muğlaklıkları ve alışılmadık derecede sıkıntı verici yan anlamları ifade eden koşulları araştırmak üzere kullanır. Mektuplar Conrad'ın kendisiyle olan eziyetli ilişkisini -dil sorunuyla dolayımlanan bir ilişkiyi- temsil ederken, aynı zamanda kısa hikâyelerindeki esrarengiz gerilimleri ve karmaşık edebi güçleri de irdelemektedir.

Conrad'ın mektupları (en büyüleyici olanları yazar Robert Cunninghame Graham'e yazdığı mektuplardır) yazarı kendisinin hiçbir şekilde anlamlandıramadığı şiddetli bir öz çatışma savaşı içinde resmeder. Bu mektuplarda yazarın sözcüklerin yetersizliğinden, anlam kaymalarından ve dilin deneyimi tek bir sözcükle ya da cümleyle sınırlama ya da tümüyle yakalama konusundaki yeteneksizliğinden duyduğu öfkenin tekrar tekrar ifade edildiğini görürüz. Arkadaşı Arthur Symonds'a "kara geceden kendi İngilizce'sini bulup çıkarmaya çalıştığı"nı söyler.⁶ Edward Garnett'a yazmanın zorunluluklarını beyhude diye tarif eder, "dünyayı bir kaldıraç olmadan kaldırma"ya benzetir.⁷ Said'in aktardığı bir mektubunda Conrad şöyle yazar: "Hiçbir şey görmüyorum. Hiçbir şey okumuyorum. Sonradan cehennemim olacak, insanın yazmak, yazmak, yine yazmak zorunda olduğu bir tür mezar bu."⁸ Conrad açısından ya-

6) Akt. Edward W. Said, *Otobiyografide Kurmaca*, bkz. s. 69.

7) Akt. a.g.y., s. 54.

8) Akt. a.g.y., s. 51.

zı, özel olarak hiçbir şeyin varlığında ve genel olarak her şeyin yokluğunda gerçekleşen bir şeydir, tabii eğer gerçekleşirse. 'Yaz, yaz, yine yaz' talebi, bu çelişkiyi görünür ya da sözlü hale getirme yönündeki neredeyse saçma zorunluluk haline gelir. Edebi faaliyet, özünde, herhangi bir form içinde kısa süreliğine cisimleştirilmeden önce yelpazemsi bir müphemlik içinde kaybolan sözcüklerin tikelliğini yakalama sürecidir.

Dilin öznesi ile yazının nesnesi arasındaki uyuşmazlığın temsili, özünde, bir mimesis krizidir ve bu krizin tek ironik çözümü, çeşitli düzenlemelerin ve uyum sağlama girişimlerinin iradi müdahaleyle gerçekleştirilmesidir. Şöyle yazar Said:

...o zaman tanınma ihtiyacı ilk bencilliktir, başka her şeyin kökenidir. Fakat bir eylemin faili, düşünümlü anlayış yakınlığını aramakla kendisini, kaçınılmaz olarak, aktif insan hayatının normal sınırlarının altında bir düzeye indirmeye zorlanır. Geçmişteki eylemin şimdideki düşünmeyle her türlü içerikten varestede kılınmasıyla bir güç kaybı yaşanır. Ancak çevredeki karanlık gerçekten elle tutulur olarak kalır. Şimdiki zamanda düşüncenin ve yorumun aşındırıcı etkisi gerçekleşmiş durumu tümüyle masseder ve benliğin anarşik şekilde genişlemesine yol açar. Tümüyle anlaşılmış olmayı isteyen sessiz ya da yarı-sessiz aracı daha basit ve teklifsiz hale gelir, karmaşık ve düşünen zihne erişimi giderek azalır. Eylemle rahatlatma arzusundaki düşünen, takatten düşmüş zihinse daha da karmaşık hale gelir, şeyleri *oldukları* gibi kavrama yetisi iyice azalır.⁹

Said'in bu fenomenolojik meşgaleye (anlama mahkûm olma) ve varoluşun badirelerine (yaşamaya mahkûm olma) yap-

9) A.g.y., s. 112-113.

tuğı vurgu, bizatihi eserlerine aktarılan bir çatışkının (savaş durumundaki bir özne ile dinamik bir nesne arasındaki karşıtlığın) koordinatlarını sağlar. Said, Conrad'ın edebi gelişiminde üç ayrı aşama bulunduğunu söyler: 1896-1913 arası dönem (yazar olma kararından yazar olarak tanınmasına kadar geçen süre), 1914-1918 arası dönem (savaşın karmaşası ve eski rejimlerin parçalanması dönemi) ve son olarak 1918-1924 arası dönem (Conrad'ın, tıpkı Avrupa gibi, rahatsız edici bir uzlaşma sürecinden geçtiği dönem).

Said bir kez Conrad'ı bu toplumsal-tarihsel süreçlerin konjonktürlerine yeniden yerleştirdikten sonra, mektuplarla kısa hikâyeler arasındaki aktif etkileşim, tam da çatışkı Said'in Conrad'ın edebi usullerini ve anlatı stratejilerini tarif ve analiz etme kapasitesini güçlendirdiğinden örüntüleri açığa serer. Sözgelimi, Conrad'ın ilk kısa hikâyelerinde, esrarengiz gerçekleşme ânında düşünceye uzlaşmaz şekilde direnen bir eylemi anlama yönünde güdülenmiş bir girişim vardır.¹⁰ “İlerlemenin İleri Karakolu”, ‘*Narcissus’un Zencisi*’, “Gençlik”, *Karanlığın Yüreği*, “Yarın”, “Gizli Ortak” ve “Freya ve Yedi Adalar” gibi hikâyeleri başlatan ‘meşum sessizlik’,¹¹ hikâyelerin alışılmadık ve ücra yerlerdeki ortamlarda geçiyor olmasıyla daha da yankı uyandırıcı bir niteliğe bürünür. “Falk”, “Lagün”, “Tayfun”, “Karain”, *Karanlığın Yüreği* ve *Narcissus* gibi hikâyelerde farklı çeşitliliklerde tekrarlanan geriye dönüşlü bir model, şimdinin söyleminin geçmişi kapsayamayacağı ya da yakalayamayacağı fikrini işler.¹² Anlatıdaki durum ile hikâyenin kendisi arasındaki gerilim çoğu za-

10) A.g.y., s. 88.

11) A.g.y., s. 92.

12) A.g.y., s. 92.

man, ‘hikâye ile anlatıcı’nın birbirinde kaybolmasını sağlayan tuhaf edebi olguyu üretir.¹³ Diğer yandan, birtakım değişmez ve tikel olayların sebebi üzerine doğrudan düşünmenin imkânsızlığı, yalnızca bunların sebepleri ve kökenlerinin daha fazla araştırılmasına vesile olur; ancak müphem, esrareniz, anlaşılmaz ve uzlaşmaz olarak aktarılabilecek, alabildiğine ilginç ve anlamsız derecede sonsuz bir süreçtir bu.¹⁴ Genel olarak konuşmak gerekirse, hikâyeler yanılısamları kayda geçirir, ama hikâyelerin arkasındaki gerçek anlam asla verilmez, tek istisna dolaylı anlatımın esrareniz biçimidir: “dehşet, dehşet”.

Said’in Conrad’ın tekniklerine ilişkin ilk incelemesinin barındırdığı anlamların en güçlü şekilde ifade edildiği yer, *Kültür ve Emperyalizm* kitabında yayınlanan “*Karanlığın Yüreği’nin İki Vizyonu*” başlıklı sonraki yorumudur. Conrad’ın kısa romanı fethin emperyal tutumlarının ve ona eşlik eden muazzam yıkımın olağanüstü bir izahını sunarken, bunu on dokuzuncu yüzyıl sonundaki diğer sömürge yazarlarının eserlerinden ayırt eden şey, Conrad’da Marlow’un Kurtz’u arayışına ilişkin basit, dolaysız nakledilmiş bir izahın olmamasıdır. Said’e göre *Karanlığın Yüreği* “Marlow’un kendisinin bir dramatizasyonudur”.¹⁵ Marlow’un anlatısını Nellie’nin güvertesinde Thames’te gelgiti beklerken, bir grup işadama anlatılan bir dolambaçlı hikâye olarak kurgulamakla Conrad bu anlatının olumsuzluğunu vurgular. Marlow’un anlatısı, der Said, sergilenir, “sahnelenir”, anlatımındaki çoklu dil dizgelerinin faaliyetine dikkat çeker. Marlow’un izahatları dikkatlice sahnelen-

13) A.g.y., s. 95.

14) A.g.y., s. 95.

15) Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1994), s. 23.

miş olsa da, “anlatıcının dilinde farklılaşmalar” da vardır.¹⁶ Marlow hiçbir zaman dosdoğru konuşmaz ve yalnızca hikâyeyi giderek daha muğlak anlatmaya muktedir görünür.¹⁷ Metin alengirlidir, der Said başka bir eserinde, zira içinde neredeyse yarım düzine ‘dil’ ya da dil dizgesi vardır ve hepsinin de kendi hitap şekilleri ve şivesi, kendi zaman alanı ve kendi görüş açıları vardır. Said’e göre, bu ayrımlar Conrad’ın kariyeri boyunca kendisini rahatsız eden mimetik krizle uzlaşmaya çalışma yöntemidir. “Dili sesler halinde düzenleyip yeniden dağıtarak ve sonra yeniden biraraya getirerek,” diye yazar, “bir yazar olarak eserini sahneleyebilmişti”.¹⁸

Bu edebi gerilim kısa hikâyenin bütün yapılanmasını sarsar, ama aynı zamanda dili bir metin formuna dönüştürme yönündeki salt iradi bir insan edimi olarak yazının olumsuzluğunu açığa serer. Fakat tam da bu yolla, “Conrad bütün insan faaliyetinin sözcüklerin yalnızca irade ya da fikre saygı duyma uzlaşımı (aynısı imparatorluk için de geçerlidir) yoluyla yaklaşabildiği, alabildiğine istikrarsız bir gerçekliği kontrol etmeye dayalı olduğunu gösterebilir. Dolayısıyla Conrad’la birlikte az çok aynı zamanda yaratılan ve yıkılan bir dünyaya gireriz”.¹⁹ Conrad’ın dilin mimetik güçlerindeki krizi dramatizasyonu, der Said, “tarihsel seyrekliği ve olumsuzluğu içinde emperyalizmi göstermektedir ve aynı zamanda onun bekasını sağlayan egemen ve ana fikirleri belgelemektedir. Conrad, der Said, “sonraki okurlarına onlarca Avrupa sömürgesine bölün-

16) A.g.y., 29.

17) A.g.y., s. 29.

18) Edward W. Said, “Conrad: The Presentation of Narrative”, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983), s. 99.

19) Said, *Culture and Imperialism*, s. 29.

müş bir Afrika'dan başka bir şey tahayyül etme imkânı tanır, her ne kadar bu Afrika'nın ne olduğuna dair çok az fikri olsa da".²⁰ Conrad'ın yazdığı dönemde (1898-1899) Avrupa'nın Afrika'da ve başka yerlerde muazzam bir insan kaybı pahasına sürdürdüğü sistemli şiddete meydan okuyacak başka bir bütünlüklü sömürge-karşıtı direniş söylemi yoktu. Fakat Conrad'ın bir sanat eseri olarak metnin özerkliğini muhafaza ederken, 'hayali' ve alternatif bir bilinçlilik için gerekli koşulları sağladığına dair Said tarafından dile getirilen görüşü vurgulamak son derece önemlidir. Said ancak metnin Marlow'un anlatısının dramatizasyonundaki tikel öğelerinin irdelenmesinden uzaklaştıktan sonra *Karanlığın Yüreği*'nin, emperyal tahakküme ve fethetilemeyen başka bir mekân ya da coğrafya tahayyül etmek açısından mümkün edebi koşulları sağladığı iddiasını ortaya atar.

Bu tekniğin etraflıca incelenmesi Said'in yaklaşımının bütünü için oldukça kayda değer anlamlar taşımaktadır, çünkü Conrad'ın gündeme getirdiği sorunlar dünyayı mütehakkim ve zorlayıcı olmayan tarzlarda temsil etme ve bilme şeklindeki radikal imkânı gerektirir. Nitekim Said'in eserlerinin esas amacı ve başat niyeti özünde budur. Bu tespit bize Said'in projesinin ana hatlarını ve genel eleştirel dürtüsünün diyalektiğini, onun *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*'dan (1966) *Şarkiyatçılık'a* (1978) ve yaşadığı dönemde yayınlanmış son eseri olan *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri*'ye (2003) kadar uzanan edebiyat-kültür teorisi ve eleştirisinin geniş çerçevesi içinde görmemizi sağlar.

Conrad'ın radikal dil anlayışı eleştirel açıklama için bir vesiledir. İstikrarlı bir odaklanmanın, çoklu yeniden düşün-

20) A.g.y., s. 26.

melerin²¹ ve çeşitli teorik dönüşlerin konusudur ve sonrasında Said'in kendi durmak bilmez sorgulamaları ve şüphecilüğünün nesnesi haline gelir. Muhtemelen bu şüpheciliği ilk kez Conrad'ın mektuplarını okumaya başladığı dönemde keşfeder, ama kaynağı ne olursa olsun Conrad'ın edebiyatının konusu hayatı boyunca onun peşini bırakmamıştır. Conrad'ın edebi teknikleri ve bu tekniklerin gündeme getirdiği sorunlar Said'i Nietzsche ve Foucault'nun eserlerine götürür. Fakat aslolan Conrad'ın dilin mimetik güçlerine ve iradi yazı faaliyetine olan ilgisinin *Şarkiyatçılık*'ta kritik bir öge haline gelmesidir.

Şarkiyatçılık'ı şekillendiren öge Said'in Conrad'ın radikal dil görüşüne olan ilgisidir. "Şark sonradan geniş bir anlamlar, çağrışımlar ve yan anlamlar alanı edinen bir sözcüktü (vurgu bana ait)" diye yazar Said. "Bunlar her zaman gerçek Şark'a işaret etmiyordu, bazen de sözcüğü çevreleyen alana işaret ediyordu" ve böylece "Şark'ın" Batı söyleminin nesnesi haline gelmesini sağlıyordu.²² Conrad "bütün insan faaliyetinin, sözcüklerin yalnızca irade ya da uzlaşım yoluyla yaklaşabildiği alabildiğine istikrarsız bir gerçekliği kontrol etmeye dayalı olduğunu göstererek"²³, Said'in şu Nietzsche'ci iddiasının habercisidir: "Şark ... yalnızca Avrupalı olmayanı anlamak için değil, aynı zamanda açıkça farklı olanı kontrol ve suiistimal etmek için de bir irade" haline gelir.²⁴ Said'in Conrad'la karşılaştırdığı²⁵ Nietzsche şunu sorar:

21) Bkz. Edward W. Said, *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem* (İstanbul: Metis, 2009 [1975]); "Conrad: The Presentation of Narrative", *Novel* (Kış 1974); Edward W. Said, "Conrad and Nietzsche", *Joseph Conrad: A Commemoration*, haz. Norman Sherry (Londra: Macmillan, 1976); Edward W. Said, "Two Visions of Heart of Darkness", *Culture and Imperialism*, 1943.

22) Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978), s. 203.

23) Said, *Culture and Imperialism*, s. 29.

24) Said, *Orientalism*, s. 12.

25) Said, "Conrad and Nietzsche", s. 70-82.

Nedir hakikat? Bir dizi hareketli metafor, ad aktarması ve insanbiçimcileştirme değil mi? Kısacası, şiirsel ve retorik olarak yoğunlaştırılmış, nakledilmiş ve süslenmiş olan ve uzun süre kullandıktan sonra insanlara değişmez, zorunlu ve bağlayıcı görünen bütün insan ilişkilerinin özetidir. Hakikat bir yanılısama olduğunu unuttuğumuz yanılısamadır; hakikatler kullanıla kullanıla eskimiş ve duyumsal gücü kurutulmuş olan metaforlardır, kabartması gitmiş ve artık yalnızca maden olarak görülen madeni paralardır.²⁶

İnsan ilişkilerini ve bunları güçlendiren retorik teknikleri anlamak, der Said, varoluşun ve insanlar arasındaki eşitsiz ilişkilerin yerini tutan sözcükleri ikame etmeyi gerektirir. Bu tür bir yorum, dil tarafından sessizleştirilen ve gömülen gerçekliklerin hatırasının harekete geçirdiği yeni dillerin icadını talep eder.²⁷ “Sözcüklerin uzamı”nda,²⁸ kültürlerin ve geleneklerin çoklu etkileşimleri hakkında eleştirel farkındalığa sahip bir bilgi, özgürleşme için gerekli koşulları tesis edebilir ve en önemlisi bu ve diğer kitapların gösterdiği gibi edebiyatta keşfedilebilecek hayali alternatiflere dair bir farkındalık yaratabilir.

26) Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lies in a Nonmoral Sense”, *The Nietzsche Reader*, haz. Keith Ansell ve Duncan Large, İng. çev. Daniel Breazeale (Malden, Massachusetts: Blackwell, 2006), s. 117. Said bu Nietzsche alıntısının çoğunu *Şarkiyatçılık*’ta (203) aktarır, ama benim burada yararlandığım Breazeale tercümesinden biraz farklı olan Kaufmann tercümesini kullanır.

27) Edward W. Said, “Identity, Authority and Freedom”, *Reflections on Exile*, s. 404.

28) Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (New York: Columbia University Press, 2003), s. 83.

SUNUŞ



Conrad'ın bugün sekiz cilt tutan yayınlanmış mektupları, yazarın entelektüel hayatının yoğunluk ve çeşitliliğinin neredeyse utandırıcı derecede zengin bir kanıtı mahiyetindedir. Ama yine de bu mektuplar eleştirmenlerin çok fazla ilgisini çekmemiştir. Biyograficileri bu mektupları yalnızca belli bir anda yazarın ruh halini anlatmak ya da bir konuya ilişkin düşüncesi hakkında rastgele bir hususa değinmek için zikretmişlerdir. Yorumcuları ise bu mektupları çoğunlukla görmezden gelmişler ve haklı olarak bütün mektuplarıyla ya işlevsel bir ilişki geliştirmek ya da bunlara hiç bulaşmamak gerektiğini savunmuşlardır. Ben bunlardan ilk ve daha

önemli alternatife soyundum, çünkü Conrad kendisi hakkında, kendini tanımlama sorunu hakkında bu denli ısrarla yazdığına göre, yazdıklarından bazılarının edebi eserleri için önem taşımasının kaçınılmaz olduğunu düşünmüştüm. Kısacası, bir adamın yüzlerce mektupta içini döküp de sonra bunlardaki içgörülerini ve keşiflerini edebi eserlerinde kullanmaması ve yeniden formüle etmemesi bana çok savurganca bir tutum olarak görünmüştü.

Mektupları önce kronolojik sırayla okudum. Bir süre sonra bunların organik bir bütün oluşturduğunu ve Conrad'ın bir insan ve yazar olarak gelişen benlik hissindeki aşamalara teka-bül eden doğal gruplara ayrıldığını gördüm. Belli baskın izlekler, örüntüler, imgeler, fevkalade planlı yazılmış olan edebi eserlerinde olduğu kadar sık belirliyordu. Ayrıca Conrad'ın mektuplarında kayda geçirdiği hayatına dair tuhaf bir olguyu keşfetmiştim. Bu olgu, Conrad'ın kendisiyle ve eserleriyle daha derin ve daha sorunlu zorluklarını kamufle edecek bir kamusal kişiliğin yaratılmasıydı. Eğer mektuplarını Conrad'ın kişisel tarihi olarak alırsak, bu mektupların düşünsel ve manevi açıdan tepe noktası yalnızca yazarın kendini keşfetme arzusunun gerçekleşmesiyle değil, aynı zamanda Avrupa tarihindeki önemli bir aşamanın tepe noktasıyla da çakışır. Bu tepe noktası, Birinci Dünya Savaşı dönemidir. Bu dönemde yazarın hayata bakışında köklü bir dönüşüm yaşanmış ve bu dönüşüm Conrad'ın manevi dünyasını ve sanatsal faaliyetini 1924'teki ölümüne kadar etkilemiştir.

Conrad'ın mektuplarının iç dinamiklerinin özellikle kısa hikâyelerinde yakın benzerlikler sergilediği görünmektedir. Birincisi, Conrad her zaman sanatsal meziyetin kısa bir eserde uzun bir eserde olduğundan daha etkili şekilde sergilenebildi-

gine inanmıştı (ya da belki de kendisini buna inandırmıştı). İkincisi, romana kıyasla kısa edebi formlar üzerindeki denetiminin daha fazla olduğunu hissediyordu ve dolayısıyla en sahici çalışmalarını kısa eserlerinde ortaya koyuyordu; bu mefhumun kökeninde kendi hakkındaki belirsizliği, mektuplarına olan saplantılı ilgisi vardı. Hayatının (uzun, sürekli ve düzenli bir anlatıdan ziyade) bir dizi kısa epizottan oluştuğuna inanıyordu, çünkü kendisi her biri diğerinden bağımsız hayatlar yaşayan farklı farklı insanlardan oluşmaktaydı: Conrad hem bir Polonyalı hem de İngilizdi, hem bir denizci hem de bir yazardı. Dolayısıyla, hikâyelerinin romanlarından daha kusursuz olduğu şeklinde bir genelleme yapmak doğru olmasa bile, kısa eserlerinde kendisini daha iyi ifade etmesi doğaldı. Fakat umarım Conrad'ın mektuplarıyla kısa hikâyelerini birlikte ele aldığım bu inceleme, temel kaygıları bakımından Conrad'ın bütün eserlerinin bütünlüklü bir okuması için yeterince kapsamlıdır. Yaptığım okumada otuz civarında hikâyenin Conrad'ın kendi mahrem yazılarına eşlik ettiğini, bunları yansıttığını ve eleştirdiğini gördüm, çünkü bu hikâyelerin neredeyse hepsi 'geriye dönüşlü' adı verilebilecek bir tarzın farklı şekillerinde kaleme alınmıştır ve bizatihi çeşitlilik gösteren bu tarz tam da Conrad'ın mektuplarında yararlandığı biçimdir. Böylece hikâyeleri yalnızca edebiyat nesneleri olarak değil, aynı zamanda mektuplarla birlikte, bir insan olarak Conrad açısından manevi yarara ve mahiyete sahip nesneler olarak da okumak mümkün hale gelmiştir. Bu tür bir okuma, edebi eserlerin zorluklarına yeni içgörüler ve çözümler sunmakla kalmaz, aynı zamanda bunların başarısı ve gücünü de büyük ölçüde açıklar. Son olarak, bu okumanın, kendinin bilincinde olmasıyla öne çıkan, sorumlu ve ciddi bir sanatçı ola-

rak Conrad'a duyduğumuz hayranlığı arttırıp zenginleştireceğini umduğumu söylemeliyim. Conrad'ın zihnini ve çalışmalarını resmeden bu eser, kanımca, 'mitik' ya da 'bilinçdışı' kurmaca eserlerin yazarı olarak Conrad imgesini dengeleyici bir rol oynayacaktır.

Bu çalışmanın ilk hali Harvard Üniversitesi'ne sunduğum doktora tezimdi. Özgün elyazmasını okuyup yorumlarını paylaşmış olan Monroe Engel ve Harry Levin'e hem nezaketleri hem de her zaman beni teşvik ettikleri için çok şey borçluyum. E. Duncan Aswell elyazmasını okuma ve görüşlerini paylaşma nezaketini gösterdi; son düzeltmelerimde önerilerinden fazlasıyla yararlandım. Harvard Üniversitesi Press'ten Joyce Lebowitz'e sıcakkanlı ve uzmanca editörlüğü için minnettarım. Eşim Maire'nin hiç azalmayan desteğini ve ilgisini anlatmak içinse 'borç' ve 'teşekkür' sözcükleri yeterli gelmiyor.

E.W.S.

New York, Ekim 1965

KISALTMALAR

Blackwood –Joseph Conrad: Lettters to William Blackwood and David S. Meldrum (Durham: Duke University Press, 1958).

Curl –Conrad to a Friend, 150 Selected Letters from Joseph Conrad to Richard Curle (New York: Doubleday, Doran and Company, 1928).

Garnett –Letters from Joseph Conrad, 1895-1924 (Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1928).

Lettres –Conrad, Lettres françaises (Paris: Gallimard, 1930).

LL, I ya da II –G. Jean-Aubry, Joseph Conrad, Life and Letters, 2 cilt (Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1927).

Paradowska –Letters of Joseph Conrad to Marguerite Paradowska, 1890-1920 (New Haven: Yale University Press, 1940).

Roma ve Arap rakamları: Conrad, Complete Works, 26 cilt (Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1925), cilt ve sayfa, şu şekilde

The Arrow of Gold

Chance

Notes on Life and Letters

The Mirror of the Sea

The Inheritors

A Personal Record

Romance

Tales of Unrest (“Karain: A Memory”, “The Idiots”, “An Outpost of Progress”, “The Lagoon”, “The Return”)

Nostramo

Within the Tides (“The Planter of Malata”, “The Partner”, “The Inn of the Two Witches”, “Because of the Dollars”)

Almayer’s Folly

The Rescue

The Secret Agent

An Outcast of the Islands

Victory

Youth ("Youth," *Heart of Darkness*, "The End of the Tether")

The Shadow Line

A Set of Six ("Gaspar Ruiz," "The Informer," "The Brute," "An Anarchist," "The Duel," "Il Conde")

'Twixt Land and Sea ("A Smile of Fortune", "The Secret Sharer", "Freya and the Seven Isles")

Typhoon ("Typhoon", "Amy Foster", "Falk: A Reminiscence", "Tomorrow")

Lord Jim

Under Western Eyes

The Nigger of the "Narcissus"

The Rover

Suspense

Tales of Hearsay ("The Warrior's Soul", "Prince Roman", "The Tale", "The Black Mate")

Joseph Conrad, *Complete Works* ve G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad, Life and Letters*'tan alıntı yapma izni J. M. Dent and Sons Ltd.'den ve Joseph Conrad Estate, Sir Ralph Wedgewood ve Bay Richard Curle'den alındı. *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*'ten alıntı yapma izni (haz. Edward Garnett, telif hakkı 1928, The Bobbs-Merrill Company, Inc., R.1955) David Garnett'tan ve yayıncıyla The Nonesuch Press Ltd.'den alındı.

JOSEPH CONRAD VE OTOBİYOGRAFİDE KURMACA

BİRİNCİ KISIM

CONRAD'IN MEKTUPLARI

“Dil, her konuşan özneyi kendi durağanlığı, kendi talepleri, kısıtlamaları ve iç mantığı olan bir alet gibi çevreler, ama yine de öznenin inisiyatiflerine (ve keza istilaların, modaların ve tarihi olayların kaba katkılarına) açık kalır.”

(Merleau-Ponty, “The Metaphysical in Man”)

1

BİREYSELLİĞİN TALEPLERİ



Henry James 1 Kasım 1906'da, Conrad'dan *The Mirror of the Sea* (Denize Tutulan Ayna) adlı kitabının en içten dileklerle imzalanmış bir nüshasını aldıktan hemen sonra, bu tuhaf İngiliz-Polonyalı meslektaşına şöyle yazıyordu: "Bugüne kadar sizin bildiğiniz şeyleri -entelektüel kullanım açısından- bilen hiç kimse olmadı ve siz bütün konunun sanatçısı olarak, kimsenin yanına yaklaşımadığı bir otoriteye sahipsiniz."¹ Conrad deniz müsveddelerinin olduğu küçük kitapta hafıza ve yaratıcılık iddialarını bilinçli olarak dolayımılamasını sağlayan ustalığa herhalde bundan daha belagatli bir övgü bula-

1) "Henry James'ten Joseph Conrad'a", *Twenty Letters to Joseph Conrad* içinde, haz. G. Jean-Aubry (Londra, 1926).

mazdı. Fakat *Denize Tutulan Ayna*, James'in 'geçmiş deneyimlerinizin harika ürünü' dediği şeyden Conrad'ın yarattığı hoş bir eserdı. Sıradan bir gözlemci açısından -ki James böyle biri değildi- Conrad'ın deneyimi çoğunlukla gemiler, yabancı limanlar, denizler ve fırtınalarla alakalıydı: Sonuçta *Denize Tutulan Ayna*'nın konusunun da bu olduğu görünüyordu. Fakat gerek Conrad gerekse kendisi gibi mülteci olan ve 'sarsılmış varoluş'un ortak dünyasına mensup olan James açısından deneyim, Flaubert'in 'sanatsal hayatın uzun sabrı' adını verdiği şeyi dolduran manevi bir mücadeleydi. Conrad *Denize Tutulan Ayna*'da benliğinin derinlerinde hissettiği deneyimini, hayatının ona gerçekte nelere mal olduğuna dair çok az şey gösteren bir yüzeyle kapladığında, aslında, kız kardeşinin topraktaki ayak izlerini silerek onun sebep olduğu acıyı reddeden Almayer adlı karakteri gibi davranıyordu.

Conrad'ın en iyi edebi eserlerinde bile, muğlak olmayan, en etkili dil kullanımı konusunda hassas olan F.R. Leavis gibi eleştirmenlerin şiddetle eleştirdikleri aşırı retorik, melodramatik düzyazıdan oluşan dikkat dağıtıcı bir yüzey sık sık karşımıza çıkar. Fakat kanaatimce bu muğlaklıkları, dikkati kendisine toplayan bir yazarın duygusal galeyanları olarak görüp eleştirmek yeterli değildir. Tersine, Conrad kendisini retorik içinde saklıyor ve retorığı sonraki yazarların beklediği gibi tonun ve üslûbun güzelliğini düşünmeden kişisel ihtiyaçları doğrultusunda kullanıyordu. Conrad yabancı bir dille muğlak deneyimlerini yazan özbilinçli bir yabancıydı ve bunun biraz fazla farkındaydı. Bu yüzden Conrad'ın abartılı ya da lafazan düzyazısı -en göze çarpar olduğu anlarda- belirsiz bir Polonyalı-İngilizin en eli yüzü düzgün, en 'üslûba düşkün' ifade tarzı arayışıdır. Keza, eskiden denizcilik yapmış, sonra kendisi-

nin de pek bilmediği sebeplerle macera hikâyeleri denen alanda yazarlık yapan, kendi kendini sürgüne göndermiş, Fransızca bilen ve konuşkan bir Polonyalı olarak, müthiş dağınık bir varoluşun mahcubiyetleri ve zorluklarını gizlemenin en kolay yoludur bu. Conrad'ın düzyazısı özensiz bir yazarın haybeden söz uzatması değil, kendi kendisiyle verdiği muazzam mücadelenin somut ve tikel sonucudur. Kimi zaman çok fazla sıfatlara başvuruyorsa, bunun sebebi kendi deneyimini aydınlatmak adına daha iyi bir yol bulamamış olmasıdır. Bu başarısızlık Conrad'ın ilk edebi eserlerinin gerçek konusudur. Sözcükleri yazıya geçirirken, anlamı kendi disiplinsiz deneyiminden kurtarmayı başaramamıştı. Nitekim hayatının zorluklarından kurtulmayı da başaramamıştı: İşte bu yüzden bütün bu sorunların açıkça ale alındığı mektupları, onun edebi eserlerini tümüyle anlamak açısından zorunludur.

Acı ve yoğun çaba Conrad'ın tinsel tarihinin ana notalarıdır ve mektupları da bunun kanıtıdır. Newman'ın *Apologia*'da coşkuyla hatırlattığı şeyi hatırlamakta yarar var: Her türlü otobiyografik belge (ki mektup kuşkusuz böyle bir şeydir) yalnızca insanın ruh halinin bir vakayinamesi değil, aynı zamanda kişinin bireysel enerjisini aktarma girişimidir. Bu enerji 1927'de Jean-Aubry *Joseph Conrad, Life and Letters*'ı (Joseph Conrad, Hayatı ve Mektupları) yayınlandığı günden beri ısrarla göz önündedir ve ilgi beklemektedir.

Ne var ki mektuplardaki sayısız güçlük Conrad'ın ruhsal hayatındaki güçlüklerdir. Bu yüzden eleştirmenlerin Conrad'ın hayatına ilişkin sorunları, edebi eserlerindeki sorunlarla özdeşleştirmeye itildiğini söylemek yanlış olmaz. Oysa buradaki esas ve zorlu görev, mektupların önce bir insan olarak

Conrad'la, sonra da eserleriyle bağı kurmaktır. Her mektup yeni bir öz-farkındalık bağı oluşturarak Conrad'ın şimdisini geçmişine bağladığından, onun bireyselliğini ortaya serer. Conrad'ın mektuplarını bütünlüğü içinde değerlendirdiğimizde, yazarın zihnini, mizacını, karakterini yavaş yavaş keşfettiğini görürüz –kısaca söylersek, Conrad'ın bizzat kendisi tarafından yazılmış manevi tarihi olan bir keşiftir bu.

Başka birinin en derin kaygılarını eksiksiz şekilde kavramak asla kolay bir iş değildir. Fakat kendisi hakkında duyduğu kaygı çok yoğun olan Conrad gibi bir yazar söz konusu olduğunda bile, mektuplarını kendi iç yapısının temel, hatta basit yapıtaşları üzerinden değerlendirmek mümkündür. Örneğin 'acı' ve 'çaba'yı Conrad'ın deneyiminin alameti farikaları olarak zikretmek, bir insan olarak Conrad hakkında, kendisine acı veren ve çaba gerektiren şeylerle mükerrer karşılaşmalarla imkân tanıdığı dışında özel bir şey ortaya koymaz. Oysa Conrad'ı karakteristik ve tutarlı bir varlık tutumu ya da duruşu içinde resmetmenin bir yolu vardır; bu yol bize Conrad'ın neye karşı mücadele ettiğini algılama fırsatı verdiği gibi, aynı zamanda Richard Curle'ün şu zekice gözlemini de hayata geçirmek demektir: Conrad "varoluşun bütün mekanizmasının içine çekilmişti".² Bu şekilde Conrad'ın acısı ve çabasının niteliği ve niteliğini algılamak kadar, bunların dolaysız sebeplerini keşfetmek de mümkündür. Curle'ün bu zekice sözünün belki kasıtlı olarak sarf edilmediğini ve mektupların resmi ya da sistemli olmaktan ziyade gayri-resmi ve kişisel olduğunu kabul etsek bile, yine de Conrad'ın mektuplarında özel türde bir 'içine çekilme' her yerde açıkça görülebilir, özellikle de kendisini bağladığı varoluş, atlattığı badireler bakımından

2) Richard Curle, *The Last Twelve Years of Joseph Conrad* (Londra, 1928), s. 25.

açıkça kalıcı-çileli olduğundan. Benim anladığım şekliyle Conrad'ın 'içine çekilişi', bir yandan bilinçli olarak hayatın karmaşıklıklarına epeyce huzursuz bir tabiyet hissetmesiydi, diğer yandan bu tabiyetle bir oldubitti olarak değil, sürekli yenilenen bir yaşama edimi olarak, bir *insanlık koşulu* olarak değil, *insanileştirilmiş bir koşul* olarak ilgilenmeye devam ediyor olmasıydı. Öte yandan, 'bütün varoluş mekanizması' Conrad'a hayatın kendisinin bir dizi tikel hadiseler toplamı olduğunu varsayma fırsatı vererek Conrad'ın ilgi alanlarını açıklar. Bu hadiselerden bazıları ve özellikle de kendi esenliğiyle alakalı olanlar mekanik ve aksi bir kaçınılmazlıkla bağlantılıydı ve bunun tarafından şekillendirilmişti; bu tür olayların yapılarına kozmik iyimserlik gibi bir şey atfedilemez. Conrad ilâniha-ye geri dönüyor görünen, sayıca sınırlı, katlanılmaz derecede sabit durumlar nedeniyle eziyet gören bir adam olduğunu hissediyordu ve bu gerçeğin onun üzerinde tuhaf bir etkisi vardı. Kayıtlı yazılarının neredeyse başından sonuna dek Conrad'ı ele geçiren şey bu kalıcı durumların dinamikleridir. Nitekim mektuplarda fevkalade ayrıntılı olarak kaydedilen de hem bu durumlardır hem de bunların ortaya serilme şeklidir (bunların metaforik ifadeleridir).

İnsana tebelleş olan bu 'varoluşun bütün mekanizması' sözü hakkında söylenecek daha çok şey olmalıdır. Conrad'ın bakış açısından -bu sözün mektuplarında sıcakkanlı yankıları vardır- belli türde bir bilinçli psikoloji hakkında bir bildiridir. İlk bakışta on sekizinci yüzyıl mekanik psikolojisini, sözgelimi Hartley'in çağrışım teorisini ve elementer belirlenimciliğini hatırlatmaktadır. Fakat günümüz düşünce dünyası açısından bu söz, Freudçu ya da Jungcu psikolojinin basmakalıplıklarını, bilinçdışının 'mekanizması'nı, her bireyin bir şekilde pay aldığı

karmaşıklıkları, mitleri, arketipleri ve ritüelleri akla getirmektedir. Fakat Jean-Paul Sartre önemli çalışması *The Emotions: Outline of a Theory*'de, bilinçdışıyla sınırlı bir psikolojinin içkin çelişkisini vurgular ve şöyle yazar: "İncelediği olgular arasında hem bir nedensellik bağı hem de bir kavrayış bağı kurmak her türlü psikanalizin derin çelişkisidir. Bu iki bağı birbiriyle uzlaştırmak mümkün değildir."³ Sartre'ın nedensellik ile kavrayış arasında yaptığı ayırım, varsayımsal bir *nedenin* analiz edilmesinin, *sonucu* mantıksal olarak anlaşılır kılmadığını söylemenin yararlı bir yoludur. Bilinçdışının son kertede bilinci belirlediği söylenebilirse de -ki bu tartıştığımız bir konu değildir- bizim gördüğümüz şekliyle bilinci anlamaya daha yakın değiliz. Kırımca edebiyat eleştirmeni en çok kavrayışla ilgilenir, çünkü eleştirel edim öncelikle bir kavrayış edimidir: genel bir bilinçdışı teorisi çerçevesinde yazılı eserin kökenlerinin değil, yazılı eserin kendisinin belli bir şekilde kavranmasıdır. Dahası, kavrayış bir bilinçlilik olgusudur ve eleştirmenle yazarın deneyimi bilme ve farkında olma edimine katılmak için buluştukları yer, bilinçli zihnin açıklığıdır. Edebi ve tarihsel doğruluğun çıkarları adına girilen bu birliktelik ancak Conrad'ın "bir kâbusla yaşıyorum" sözünü, deneyimin sahici ve yoğun bir gerçekliği yerine abartılı bir duygu yoğunluğu olarak görmemizi (ya da önemsiz görüp bir kenara atmamızı) engelleyebilir.

Bir yazar olarak Conrad'ın işi, bildiklerinden entelektüel olarak yararlanmaktı ve sözcüğün bu Jamesçi anlamında 'yararlanmak', burada aktarmak, açık hale getirmek anlamını taşımaktadır. Dahası Conrad'ın, kişisel deneyimin kamusal tüketim için aktarılması ile birkaç yakın arkadaş için aktarılması arasındaki farkı gördüğünü vurgularsam James'in övgüsü faz-

3) Jean-Paul Sartre, *The Emotions: Outline of a Theory* (New York, 1948), s. 48.

ladan yorumlanmış olmaz. Fakat Conrad'ın mektupları ve dolayısıyla benim incelemem, tam da deneyimi yakınlarının yararı için açık ve anlaşılır hale getirme süreciyle alakalıdır. Onun için öncelikle Conrad'ın deneyimlerini aktarırken kullandığı dili (*deyişi*), yani kendisini ifade etmek için seçtiği sözcükleri ve imgeleri araştırmam gerekiyor. Felsefi açıdan, bu inceleme Conrad'ın bilincini fenomenolojik bir keşfe tabi tutmaya çalışmaktadır. Böylece Conrad'ın gerek ayırım yönleri gerekse enerjisi bakımından ne tür bir zihne sahip olduğunun anlaşılması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla mektupların esas değeri, edebi eserleri güçlendiren arka alanı (spekülasyon ve içgörü alanını) açığa sererek bu tür bir incelemeyi mümkün kılmasıdır.⁴

'Bilmek' ve 'entelektüel yarar için bilmek' aynı cümle içinde geçtiğinde, tasvir edilen şey ile bu tasvirin dili ayrılmaz bir bütün olarak alındığında, Conrad'ın kendisi, mektuplardan kayda değer ölçüde gelişen entelektüel ve manevi bir gerçeklik olarak tezahür etmektedir. Tasvir ettiği varoluş mekanizmaları ve tasvir etme tarzı Conrad'ın bizzat kendisidir. En retorik haliyle (nitekim bu açıdan mektupları çoğu zaman eserlerinden kesinlikle ileridedir) alışkanlığa bağlı çalışan, ama belki de genelde olduğundan daha az enerji sarf eden, keşfe-

4) Dolayısıyla Conrad'ın mektuplarındaki sıkıntılar ve kaygılar edebi eserlerinin serbestçe spekülatif ve acılı arkaplanını oluşturur. Heidegger'in "Hakikatin Özü" üzerine denemesinden birkaç cümle bu tür bir bağlantıyı aydınlatacaktır. Aşağıdaki satırlarda, 'varolmaya bırakmak' Conrad'ın sıkıntısı dediğim şeydir ve 'ex-position' bunun kişisel dildeki sonucudur: "Bir şeyi varolmaya-bırakmak (*Seinlassen*) aslında bir şeylerle münasebetle olmak demektir (*sich entlassen auf*) ... Varolanı ne ise öylece var-olmaya bırakmak, 'var' olan her şeyin kendi konuşlanışını üstlendiği ve icap ettirdiği açılanmış olana açılanmışlığı içinde iştirak etmek demektir. 'Varolmaya-bırakma' yani özgürlük, haddizatında 'kendini-faş edici' (*aussetzend*) ve 'dışarı-taşıyıcı'dır (*ek-sistent*)" (Martin Heidegger, "The Essence of Truth", Ing. çev. R.F.C. Hull ve Alan Crick, *Existence and Being* içinde, Chicago, 1949, s. 307-308).

dilebilir bir zihin vardır burada. Daha da sık görülen bir özellikse, kullandığı ‘büyük’ sözcüklerin (mesela *hayat*, *anlaşılmaz*, *ruh*) rüzgârının beraberinde Avrupa’nın ampirik ahlâk geleneğinin mağrur güçlülüğünü taşıyor olmasıdır, zira burada tekrar tekrar karşımıza çıkan önemli mihenktaşı Conrad’daki *vécu* (yaşanmışlık) hissidir: Conrad tasvir ettiklerini bizzat yaşamıştır. Nasıl görüşlerini ayrıntılarıyla anlatan bir insan düşünmek, söylediklerini tartmak için arada durursa, aynı şekilde Conrad da zihnindeki durmak bilmez faaliyete sık sık kısa ve gergin molalar veririr. Ama molaların ardından düşüncesi yeniden harekete geçer. Conrad bazı edebi eserlerde, derin anlamları -tıpkı mektuplarını dolduran kısa molalarda olduğu gibi- yaşanmış bilginin hayati bir mekanizmasını saklayan yeterince vurgulanmamış bir basitlik niteliği keşfetmişti. Fakat Conrad bu denli pürüzsüzce ilerleyen, ama aynı zamanda iç işleyişini saklayan zengin bir anlatının zarafetinden rahatsızlık duyuyordu. Tevekkeli değil, Maupassant cesaret kırıcı bir üstattı: “Korkarım Maupassant’ın fazlasıyla etkisi altındayım. *Pierre ile Jean*’ı -düşüncesi, yöntemi, her şeyiyle- inceledim ama her adımda daha da cesaretim kırıldı. Görünüşte hiçbir şeye benzemiyor, ama mekanizmalar o kadar karmaşık ki saçımı başımı yolacağım. Okurken insanın öfkeden ağlayası geliyor. Bu bir gerçek!” (*Poradowska*, 84).

Fakat retoriğe ve onun yarattığı duraklamalara rağmen, Conrad’ın manevi ve entelektüel gerçekliğinden bahsetmek onun değişmez kaygılarındaki uzun ve kayda değer bir sürekliliği de tanımlar. Zira bu süreklilik, bilhassa Conrad’a ait bir süreklilik olarak, tam da onun ortaya çıkan bireyselliğidir ve varoluşun mekanizmalarına ne kadar çekildiğinin ve bu mekanizmalara dair bilgisinin ölçüsü budur. Conrad’ın bireyselliği

kendisi hakkındaki hissini sürekli olarak kendisinin ne olmadığına ilişkin hissiyle karşı karşıya getirmesinde saklıdır: Kendisini hantal ve sorunlu bir kişi olarak hayatın dinamik, akışkan süreçlerinin karşısına çıkarmıştır. İşte bu yüzden Conrad'ın hayatındaki büyük insani çekicilik ve farklılık, ne kadar rahatsız edici ya da yakışıksız şekilde olursa olsun, kendi hayatının örnek teşkil ettiği ortaklığın -kendisiyle dış dünya arasında ortaklığın- dramatik ruhudur. Bunları söylerken, Conrad'ın kendi dışında fark ettiği engin varoluş panoramasına ruhunu tümüyle açmasından bahsediyorum. Conrad çoğu zaman tehditkâr ve nahoş olarak gördüğü dünyayla tamamen karşı karşıya gelme riskini alacak cesarete sahipti. Ayrıca bu diyalektikğin serencamı, zihnin gerçek hayatı olan o en derin alternatif ve potansiyellik düzeyinde varoluşsal gerçekliğin deneyimlenmesidir. Şimdi bu deneyimin lugati ve retorisi (ya da benim verdiğim adla, değişimi) mektupların bize Conrad'ın zihnini varoluşla ortaklık içindeyken keşfedebilecek derecede sunduğu şeydir. Zira zihnin ve ruhun 'ortaya serilmesi'nin kendi edebi paradigması vardır: Amacı sorunlu bir özne ile dinamik bir nesne arasındaki ilişkilere hakemlik etmek olan alışkanlıktan kaynaklanan bir sözlü alıştırmadır (yani, değişim). Bir zihin ne kadar farklı olursa, bu alışılmış alıştırmaların kişisel deneyimden çıkan ciddi ve tatmin edici ahlâki normlar tarafından düzenlenmesi ve disipline edilmesi o kadar ihtiyaç haline gelir. Elbette zihnin bu farklılığını temelde zihnin bireyselliğiyle özdeşleştiriyorum. Conrad'ın böyle bir zihne sahip olduğuna ve disiplin sorununun gerek insan gerekse sanatçı olarak kendisinde büyük kaygılara yol açtığına şüphe yoktur.

Kanımcıca bütün bunlar olması gerektiği gibidir. Conrad en iyi denemesinde James'i "iyi vicdanların tarihçisi" (VI, 17)

olarak övebildiğine ve onu efendisi olarak kabul edebildiğine göre, Conrad'ın kendisi vicdanın tarihini yazmanın, insana davranışlarına ilişkin ahlâki farkındalık sağlayan melekenin gelişimini kaydetmenin ne anlama geldiğini bilmek zorundaydı. Bu noktada, çıraklık dönemini kendi zihninden başka nerede geçirebilirdi ki? James bahsi geçen denemesinde şöyle yazıyordu:

Eylem, özü bakımından bir edebiyat yazarının yaratıcı sanatı, büyük bir topluluğun eylemine hükmeden ters rüzgârlara karşı karanlıkta yürütülen bir kurtarma çalışmasına benzetilebilir. Bu bir kurtarma çalışmasıdır; türbülansın güzel sözcüklerin arkasına gizlenmiş kaybolan aşamalarının doğal muğlaklıktan kurtarılması ve rakip biçimlerin bu görel değerler dünyasında görülebileceği, ele geçirilebileceği ve yegâne kalıcılık biçimine kavuşturulabileceği ışığa (hafızanın kalıcılığı) ulaştırılmasıdır. Topluluk bunu muğlak şekilde hissederek; zira bireyin sanatçıdan talebi aslında 'Beni benim içimden tut çıkar!' çılgıdır. Bunun gerçek anlamıysa, 'ölümlü faaliyetimden tut çıkar'dır. ... Ama her şey görelidir, yalnızca bilinç ışığı kalıcıdır, bu dünyadaki en kalıcı şeydir, ama o da aslında yalnızca bizim maharetli ellerimizin kısa ömürlü eserlerine kıyasla ölümsüzdür (III, s. 13).

Yazarın konusuna (vicdanın tarihi) gerçekten sahip olmasının arkasında, eserlerindeki karakterler için "bir hakikat hissinin, zorunluluk hissinin, her şeyden önce davranış hissinin" kazanılması vardı. Yazarın değerleri kolay kabulü dışlayacak denli karanlık ve karmaşık bir 'doğal muğlaklık'tan kurtarılması gerektiğinden bu görev daha da zordu. Conrad'ın hayatındaki gerçek macera, 'rakip formlar içindeki' anlam ve değeri kendi varoluşundan kurtarma çabasıdır. Nasıl bilincini tat-

min etmek için deneyimini kurtarmak, kendi gördüğü şekliyle hakikatin önemli parçalarını yazmış olduğuna inanmak zorunda kaldıysa, aynı şekilde eleştirmeni de bu kurtarışı kahramanlığa kalkışmadan, ama heyhat aynı derecede kararlılıkla yeniden yaşamalıdır.

Elbette Conrad insanın işini kolaylaştıran biri değildir. Otobiyografik beyanlarındaki görünüşte yalın bir açıksözlülüğü kaçamaklılıkla birleştirmesi, Conrad'ın edebi eserlerini inceleyenler açısından karmaşık sorunlar doğurur. Hayatını gözden geçirerek, kimi zaman huysuzca yorumlama eğiliminden şimdilik yalnızca kısaca bahsedelim. R.L. Megroz, Conrad'la karısı arasında geçen bir diyaloga ilişkin şu hikâyeyi anlatır: “Tersinden kalktığı günlerden birinde *Black Mate*'in ilk eseri olduğunu söylemişti. Ben (Jessie) atılıp da, ‘Hayır, ilk yazdığın eser *Almayer's Folly* (Almayer'in Budalalığı) idi deyince köpürmüş, ‘Ben *The Black Mate* diyorsam öyledir’ demişti.” Conrad'ın eserleri ve hayatı hakkındaki hafızasının çoğu zaman kasıtlı yanlışlığı -yukarıdaki kuşkusuz buna bir örnektir- önemsiz görülemeyecek kadar sık karşılaştığımız bir alışkanlıktır. Hayatının gerçeklerini, Huizinga'nın tabiriyle, bir tarihçinin konusunu ele aldığı gibi, somut gerçekler sanki henüz belirlenmemiş gibi düşünmeyi tercih ediyordu. Huizinga şöyle yazar:

Tarihçi... konusuna her zaman belirlenimci-olmayan bir bakış açısıyla yaklaşmalıdır. Kendisini her zaman geçmişte öyle bir noktaya yerleştirmelidir ki, bu noktadan, bilinen etkenler hâlâ farklı sonuçlara varabiliyor olmalıdır. Salamis'ten mi bahsediyor? Perslerin hâlâ kazanabilme ihtimali olmalıdır.

5) R.L. Megroz, *A Talk with Joseph Conrad: A Criticism of His Mind and Method* (Londra, 1926), s. 54.

Brumaire'in darbesinden mi bahsediyor? Bonaparte'in nefretle püskürtülebilme ihtimali olmalıdır. Tarihçi ancak bu imkânların sınırsız olduğunu her an kabul ederek hayatın tamlığına karşı adil davranabilir.⁶

Conrad'ın her mektubunda yarattığı öz-farkındalık halkası (bundan daha önce bahsetmiştim), aslında şimdiki varlığıyla bağlantılı olarak geçmişteki varlığını görürken yerine getirdiği manevi kavrayış edimini tarif eder. Huizinga'nın göndermede bulunduğu belirlenimci-olmayan bakış açısı, Conrad'ın geçmişine ilişkin hatırladıklarının ayrılmaz bir parçasıdır ve zorunlu olarak, romancıyı-tarihçiyi yargıda bulunmaya iten o bezgin güvensizliğin bir işlevidir. Dolayısıyla Conrad'ın hayatı ile edebi eserleri arasındaki ilişki, hayatının iki bölümü (geçmişle bugün) arasındaki ilişkiyle hemen hemen aynıdır. Eleştirmenin görevi bu iki ilişkinin ortak paydasını araştırmaktır. Conrad'ın geçmişine ilişkin sunduğu tarih bugünüyle ilişkili olduğundan, bir insan olarak tarihsel varlığı da edebi eserleriyle ilişkilidir. Bu ilişkiyi dile getirmenin yegâne yolu, daha önce de ifade ettiğim gibi, mektuplarından çıkan belli dinamik deneyim yapılarını ya da hareketlerini (mekanizmaları) saptamaktır. Georg Lukács, ilk eserlerinden biri olan *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde buna benzer yapılardan bahseder: Lucien Goldmann bunlara *anlamli dinamik yapılar* adını verir, çünkü bu yapılar her insan eyleminin hem bireyin geçmiş evrimini hem de onu geleceğe sürükleyen iç eğilimleri muhafaza ettiği bir bağlam sağlar.⁷ Fakat Marksizmin buradan

6) Johan Huizinga, "The Idea of History", *The Varieties of History* içinde, haz. Fritz Stern (New York, 1956), s. 292.

7) Georg Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Fransızca baskı, Paris, 1960). Ayrıca bkz. Lucien Goldmann, "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs", *Les Temps modernes*, 195. sayı (Ağustos, 1962), s. 254-280.

çıkarcacağı sonuç, yani sınıf bilinci, bu incelemenin ana eğilimine uymamaktadır. Ben daha çok bireyle ilgilendiğim için, Conrad'ın kişisel durumunun gerekliliklerine odaklanacağım.

Conrad'ın kendi yarattığı deneyim yapılarına ilgisi mutlak anlamda hayati bir değer taşır, çünkü bu ilgi insanın kendisinden ve kendisi için bir karakter yaratma arzusuna kök salmıştı. Karakter, bireyin bu dünyada yolunu bulmasını sağlayan şeydir, yani dünya ile benlik arasındaki akılcı kendine hâkim olma yetisidir; kimlik ne kadar inandırıcıysa izlenecek yol o kadar kesindir. Tarihin tuhaf gerçeklerinden biri, saplantılı eylem adamının karakter ihtiyacını, yalnızca eyleme geçmenin eşiğinde olan birinden daha güçlü hissediyor olmasıdır. Conrad'la hemen hemen aynı dönemde yaşamış olan 'meşhur' T.E. Lawrence, R.P. Blackmur tarafından tek meziyeti kendisi için bir kişilik yaratmak olan bir adam olarak tarif edilmiştir: Blackmur'a göre, Lawrence'ın bir karakter yaratmayı başaramaması onun hayatının ve yazılarının sırrıdır.⁸ Kanımca Conrad'ın durumu da Lawrence'inkinden farklı değildi: O da sağlam bir varoluşa kavuşabilmek için acil bir role ihtiyaç duyan bir eylem adamıydı. Fakat Lawrence başarısız olmuşken, Conrad muazzam bedeller ödesse de başarılı olmuştu. Bu, Conrad'ın macera hayatının başka bir vechesidir. Conrad sanki kendisini kurtarmak zorundaymış gibi hissediyordu ve beklediği üzere edebi eserlerinin temalarından biri de budur. İki örnek vermek gerekirse, Marlow ve Falk 'yerli muğlaklık'ta kaybolmalarına göz yummak ya da aynı derecede baskıcı bir seçenек olan, bencillik dalaveresiyle kendilerini kurtarmaya çalışmak gibi korkunç bir ikilemle yüz yüzedirler: bir yanda hiçlik, diğer yandan utanç verici bir gurur. Başka bir deyişle, in-

8) R.P. Blackmur, *The Lion and The Honeycomb* (New York, 1955), s. 123.

san ya kimlik hissini kaybeder ve böylece kaotik, farklılaşmamış ve anonim zaman akışında kayboluyor görünür, ya da kişi kendisini o kadar güçlü bir şekilde gösterir ki sıkı ve korkunç bir bencil olur.

Dolayısıyla Conrad'ın deneyim yapılarının baskın tarzını ayırt etmek önemlidir. Bu, gayet basit bir şekilde, onların 'ya/ya da' duruşu diye adlandırılabilir. Bununla ya kaosa teslimiyete ya da bencil düzene benzer derecede korkutucu bir teslimiyete izin veren alışkanlığa bağlı bir deneyim anlayışını kastediyorum. Meseleyi halletmekte başka bir yöntem ya da bir orta yol yoktur. İnsan ya bu anlamsız kaosu insan davranışı karşısında umutsuz bir kısıtlama olduğunu tanır, ya da düzen ve anlamın yalnızca insanın -bedeli ne olursa olsun- yaşama iradesi göstermesine dayalı olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Bu elbette Schopenhauer'ın ikilemidir. Conrad'ın bu Alman baş-kötümserine ne kadar yakın olduğunu ileride ele alacağım, ama şimdi, soruna ilişkin çözümlerinin tarihini takip edebilmek adına ya/ya da ikilemi üzerine tefekkürlerini değerlendireceğiz. Zira Conrad'ın çözümlerinin her zaman tek bir amacı olmuştu -bir karakter oluşturmak- ve onun edebi eserleri, gelişen karakterinin canlı bir yansımasıdır. Mektuplarda görülebilen varoluş mekanizmaları, Conrad'ın kendini yaşama sürecindeki tasvir ediş biçimidir. Bunlar ortam, perde ve oyuncu düzenlemelerinin Conrad'ın karakter dengesine doğru mücadelesinde kendisi hakkında bilinçliliği olduğu, uzun bir dramının kısımlarıdır.

Conrad'ın bugüne kalmış ilk mektubu 27 Eylül 1885 tarihinde Cardiff'teki Polonyalı saatçi Spiridion Kliszczewski'ye yazdığı mektuptur. Kliszczewski genç denizciyi İngiliz kıyıla-

rında karşılaşmıştı. Conrad bu mektubunda şöyle yazıyordu: “İşini her zaman itinayla yapan İhtiyar Zaman Baba, birçok insanı, nesneyi ve hatırayı silmiştir. Fakat ben uzak bir ulusal bağın gücünden yararlanarak, senin ve eşinin bir yabancıya gösterdiğiniz nezaketin hatırasını zihnimden ve yüreğimden silmesine izin vermeyeceğim. Korkarım eşine ve sana minnettarlığımı yeterince gösteremedim. Şimdi bunu yapmaya çalışmıyorum, zira bende kalp doluyken sözcükler seyrelir ve kalbim dolu oldukça ifade etmek istediğim hisler de o kadar yoğunlaşır” (LL, 1. 80). Okuduğumuz bu satırlar, Bertrand Russell’ın Conrad’la ilişkili olarak dile getirdiği, ‘aristokrasi’nin saray zarafetini yansıtmaktadır.’ Fakat burada kibarca bir ‘zoraki asalet’ten daha fazlası vardır: Sözde bir toplumsal astına minnettarlık, evet, ama aynı zamanda kesin bir öz-farkındalık arayışı da söz konusudur. Minnettarlıkla dolu kalbini yeterince ifade edemediğini söyler Conrad, zira yapabileceği tek şey kendisine gösterilen nezaketin hatırasını zamanın akışından *kurtarmaktır*. Bunlar mektuplarda yer yer parıldayan iki imgedir: Kendini ifade etme yeteneği duyguların yoğunluğuyla birlikte azalan dolu kalp ve onunla bağlantılı olarak, zamandan ve kaostan kurtarış şeklinde etkili bir karşı çıkış.

Kliszczewski’ye yazılmış bu ilk mektuplarda (altı tanesi günümüze kalmıştır ve hepsi de Eylül 1885-Ocak 1886 tarihleri arasında yazılmıştır), Conrad’ın tasvir ettiği bağlam, güncel olayların unutulma tarzından duyulan üzüntüdür. 13 Ekim 1885’te şöyle yazar:

Olaylar az çok çarpıtılmış olsa da gölgesini bırakıyor, yakın gelecekte bir yerlerde muharebe alanlarının dehşetli ışığı-

9) Bertrand Russell, *Portraits from Memory* (New York, 1956), s. 86. Ayrıca bkz. Ford Madox Ford’un imaları, *Joseph Conrad* (Boston, 1924), s. 3, 55, 77 vs.

nı hatırlatacak kadar derin gölgeler bunlar, ama büyük ve belirleyici işlerin bütün bu alametleri beni de üzücü bir kayıtsızlığa sürüklüyor. Zira yaşayan ulusların kaderindeki değişiklik ne olursa olsun, ölümler için umut ve selamet yoktur. ‘*Lasciate ogni speranza*’ [bütün umutlarını geride bırak] yazısı kan ve ateş harfleriyle nakdeşilmiş kapılardan geçtik ve bizim için geriye unutmanın karanlığından başka bir şey kalmıyor (LL, I, s. 80-81).

İki ay sonra 19 Aralık’ta sosyalizmin ‘cehennemvâri öğretileri’nin üstünlüğü ele geçirmesine suç atarak bu hissini belirginleştirir. “Bu ulusun ve bütün ulusların kaderi,” diye yazar, “bir dolu gözyaşı ve dış gıcırdatma arasında karanlıkta belirlenecek, yolu bir militarizm [*aynen öyle*] despotizmin demirden yönetimi altında soygunculuk, eşitlik, anarşi ve sefaletten geçecektir!” (LL, I, s. 84). Şimdiki cehennem -ki ayrıntıları hararetili bir şekilde sunulmuştur- Conrad’ı sürekli rahatsız eden bir şeydir, en azından Birinci Dünya Savaşı dönemine değin. Sonra, 15 Kasım 1914’te Galsworthy’ye bir mektubunda şöyle yazar: “Sizin ‘bu cehennem’ adını verdiğiniz şeye gelince, gerçekten de iblisçedir. Ama daha çok Arafâ benzetilebilir, zira sonsuza dek sürmeyecektir” (LL, II, s. 163).

Tutumundaki bu genel değişiklikten (cehenneme doğrudan inançtan Arafâ olan içten inanca kaymasından) ötürü Conrad’ın kendi varoluş rolünü dramatik kavrayışında kritik bir aranın ayırdığı iki büyük sahne ayırt edilebilir: 1914’e kadarki yıllar, 1914’ten 1918’e kadarki dört yıllık ara ve 1918’den 1924’te ölümüne kadarki yıllar. Zaman zaman siyasetten ve edebiyattan tamamen bihaber olduğunu iddia eden (LL, I, s. 264), yazarlığının ilk yıllarında “*je ne savais rien de rien*” [ben hiçbir konuda hiçbir şey bilmiyorum] (*Lettres*, 57)

diye ısrar eden bir adam için, Conrad'ın siyasal varoluşun dinamiklerine ve tarihine özellikle endişeli bir ilgi göstermesi kayda değerdir. Fakat o asla kendi varoluşunun psikolojik sorunlarıyla yetinmiyordu. Her zaman normatif bakışın peşinden yorulmak bilmeden koşan biri olarak Conrad kendisine belirlediği görevde her deneyim alanını listesine almıştı.

Conrad'ın Kliszczewski'ye mektupları, kendi belalı kaos tehditleri hissinden doğmuştu; bir eleştirmen bu gerçeği tanıdıktan sonra, edebi eserlere 'doğrudan atlayabilir'. Gustav Morf'un *The Polish Heritage of Joseph Conrad* adlı kitabı bu gözlemin bir vechesi üzerine kuruludur, Conrad'ın Polonya'dan manevi ve fiziksel sürgününü (bu sürgün varoluştaki yerinin muvakkatlığına katkıda bulunmuştur) hayatının ve eserlerinin temel *donnée*'si* olarak alır. Fakat Morf'un mektuplarda bir dolu şeye dokunmadığını hissetmekten kendimizi alamayız, zira bir *donnée*'den sonra bir de tutum vardır. Sözgelimi, Conrad'ın 1890-1895 yılları arasında teyzesi Marguerite Poradowska'ya yönelik karmaşık monoloğunu düşünüyorum. Conrad bu monologda, tıpkı Hamlet gibi -nitekim teyzesi de benzerliğe dikkat çekmiştir (*Poradowska*, s. 48)- kendisini anlamlı bir hareket noktasına getirmeye çalışıyordu. (Gerçekten de Rheinhold Niebuhr'un, kendisiyle konuşma halindeki benlik tasviri bu mektuplara tümüyle uymaktadır.¹⁰) Kısacası, kalbinin doluluğunun çevresindeki kaosa meydan okumak amacıyla seçtiği (kurtardığı) deneyimin parçalarına nihayet bütünlük kazandırabileceği nokta olmalıydı bu. Hafızasını (gerçek deneyim) ve iradesini (deneyimin dege-

*) *Donnée*: (Fr.) temel düşünce, tema, done. (ç.n.)

10) Reinhold Niebuhr, *The Self and the Drama of History* (New York, 1955), s. 3-75.

rini) kopuk izlenimlere layıkıyla hizmet edecek hale getirmenin girift karmaşıklıkları, *A Personal Record*'da (Kişisel Notlar) 1889'da başlayıp 1894'te bitirdiğini söylediği *Almayer'in Budalılığı*'nın yazılışının arka planıdır. Nitekim sonraki kitabı *An Outcast of the Islands*'ın da arkaplanıdır bu ve gerek bizi gerekse Conrad'ın kendisini, Conrad'ın yazı kariyerini meydana getirecek olan, sürekli incelenen bağlılıkla tanıştırır.

Hepsi birlikte alındığında, bu iki kitabı yazdığı altı yıl boyunca Conrad'ı meşgul eden mücadeleler, yazarın manevi tarihindeki ilk kilometre taşıdır. Zamanın akışına karşı yok edilemez bir anıt dikme çabası, Conrad'ı kendisi hakkında mahrem ve sorunlu bir bilgiye ulaştırmıştı. Sadakatle varoluşu doğu ormanlarındaki kendi deneyiminden kurtardığı muğlak olaylarla karşı karşıya getirerek, hem kendisini kurtarma çabasına sürükleyen itkisellekle hem de bu çabanın sonuçlarıyla geriye dönüşlü olarak karşı karşıya gelmeye zorlanmıştı. Kendisiyle edebi eserinde bu şekilde yüzleşmeseydi, *Nostromo*'daki Charles Gould gibi, salt bir ödül tesellisiyle boğucu derecede mükerrer eylemlerin kurbanı haline gelebilirdi (IX, s. 66). Bu tür bir içebakışlı araştırma, görünen o ki, Conrad'ı -benim verdiğim adla- sorunlu bilgiyle karşı karşıya getirmişti: Kendisi hakkında 'işlenmeye' ya da ortaya serilmeye direnen bir şey olduğu hissi. Bu bir ölçüde 26 Ağustos 1891'de teyzesine yazdığı bir mektupta ifade edilmiştir: "İstenmeyen bir iş yaparken insanı canlandıran pek bir şey yoktur. Ağır hapis cezası gibi bir şey; tek fark, Sisifos gibi kayayı yukarı taşıyor olmanıza karşın, bu suçu işlerken nasıl bir haz aldığınızı düşünme tesellisinden yoksun olmanız. Mahkûmlar işte bu noktada alçakgönüllü hizmetkârlarınızdan üstünlüğe sahiptir. ... İnsan sahip olmadığı şeye hayranlık duyar" (*Poradowska*, s. 33-34).

Fakat Conrad'ın kalbi her zaman dile getirilmemiş duygu ve düşüncelerle dolu olmuştur. 16 Şubat 1890'da Marguerite'ye, bu dolu kalbinin dilini konuşmaya devam etmenin neye benzeyeceği hakkında şu satırları kaleme alıyordu: "Sana Fransızca yazıyorum çünkü seni Fransızca düşünüyorum; çok kötü ifade edilen bu düşünceler kalpten fışkırıyor ve kalp, işlenmiş merhametin ne imlasını ne de gramerini bilir" (*Poradowska*, s. 6). Birkaç hafta sonra, 23 Mart'taysa, kafa karışıklığını anlamak için başka bir girişimde daha bulunduğunu görürüz:

Hayat, koyu bulutlarla kaplı bir gökyüzünün altındaki zalim ve nemrut okyanus gibi acı taşkınlar halinde akıyor ve cesaret kırıcı yolculuğa girişmiş fukara ruhların o iç karartıcı örtüyü bir güneş ışığının asla delip geçemediğini, güneşin yeniden parıldamayacağını, asla var olmadığını tahayyül ettikleri günler vardır. Kederin sert rüzgârının yaşlarla doldurduğu gözler umut sözcükleri dile getirmeyi reddederse mazur görülmelidir. Özellikle de hacı yayan yapmayı tercih etmiş, kıydan uzak duran ve mücadelenin dehşetine, zaferin zevkine ve hezimete uğramışların derin üzüntüsüne aval aval bakan mutsuz ruhlar mazur görülmelidir. Bunlar deniz kazazedelerini bir acıma tebessümüyle ve basiret dolu bir sözle ya da dillerinde tekdirle kabul eden ruhlardır. Özellikle mazur görülmeleri gerekir, 'zira ne yaptıklarını bilmezler!' (*Poradowska*, s. 8).

Burada Conrad'ın, bir tür Nietzscheci görkemli dünya olarak gördüğü âlemdeki nihai anlamı bulmak için hiçbir yere dönemediği görünmektedir. Kuşkusuz 15 Mayıs 1890'da "hayat uzlaşmaz şeylerden ve tavizlerden oluşur" (*Poradowska*, s. 11) tespitinin yapılması, o ânın acil baskılarına çok fazla uy-

muyordu. Conrad aynı mektupta, Avrupa'da dolanan başka bir gölge olduğunu ima eder –savaşın sonra hissedeceği tutkulu Avrupalılığa en büyüleyici anıştırmaların ilkidir bu.

Conrad'ın büyük bir irade edimine ilk göndermelerden biri, Kongo'da bir ay sonraki tatsız tatili sırasında ortaya çıkmıştı. Sonra, 10-12 Haziran'da, sinikliği iyiden iyiye eline almış bir tarzda şu mefhumu ortaya atar: "İnsan kalbinden ve hafızasından (ve ayrıca beyninden) kurtulabilse ve sonra bu şeylerden yeni bir takım elde edebilse, hayat ideal derecede eğlenceli olacaktır" (*Poradowska*, s. 12). Fakat bu yalnızca yaratıcı, sürükleyici çalışmayla mümkündür, diye ekler. Eğer o an böyle bir çalışma içinde olabilseydi, kendisini yeni bir kimlikle saklayabilirdi. Conrad'ın Kongo deneyimi o kadar korkunçtu ki (ölümünden sonra yayınlanan Kongo günlüğünün her sayfası bunu kanıtlamaktadır¹¹) varoluştan duyduğu tiksinti onun nezdinde kendisine katlanmayı bile çok zor hale getirmişti. Bir müddet sonra, 8 Şubat 1891'de Londra'dayken, yaşama gücünün yeterliliğiyle sevinçten havalara uçabiliyordu (*Poradowska*, s. 21): Moral bozucu bir deneyime inatla direnmışti ve şimdi Nietzsche gibi öldürmeyen şeyin kendisini güçlendirdiğini kabul edebiliyordu. Ama bu noktada Marguerite'ye varoluşun biteviyeliğine dikkat etmesini istemiştir. Bir hastalık ve cesaretsizlik döneminin ardından, 28 Mayıs 1891'de yeniden Marguerite'ye yazar ve "hayatında bir kez olsun, soğukta elektrik ışığından farksız olan saf aklın ışığını rehber edin" (*Poradowska*, s. 27) der. İsviçre'deki bir kaplıcadan rahat yerden yazan bir adam açısından bu tembihin kolay olduğunu düşünebiliriz, ama Conrad'ın sonraki

11) Joseph Conrad, "Kongo Günlüğü", *Last Essays* içinde (Garden City, New York, 1926).

mektuplarında sık sık karşımıza çıkacağından burada daha çok irdelenmeyi hak eden bir hususa temas etmekte olduğu da ayrı bir gerçektir.

Elbette söylenmesi gereken en açık şey ilk kez ‘kalbin’ yerini ‘aklın’ almış olmasıdır. Ayrıca Conrad’ın burada teyzesine dünyanın hesapçılığını anlattığını da düşünüyorum. Fakat çok daha ilginç olanı, bu mektupta Conrad’ın sonraki saplantılı korkusunu (aklın onun çalışmalarında aslında hiçbir yere sahip olmadığı korkusunu) önceden görüyor olmamızdır. Örneğin 22 Ağustos 1903’te A.H. Davray’e *Nostromo* üzerine çalışmanın zihnini uyuşturduğunu yazmaktaydı (*Lettres*, s. 50); bu durum onu -aynı gün Galsworthy’ye hatırlattığı üzere- “zihinsel ve ahlâki bir parya” haline getirmişti (*LL*, I, s. 317). 1891 yılında, henüz yazı kariyerine resmen başlamadan önceki bir beyanında, belli bir yetiye yalıtık, yeniden uyanmış bir ilgi söz konusudur. Genel olarak denebilir ki kaotik, anlamsız ve baskıcı bir dünyada Conrad’ın gözünde bütün kaos tehditlerini anlamasını ve sonra hükmü altına almasını sağlayacak olan şey akıl ya da zekâydı: Zekânın soğuk ışığı insanın dünyadaki ilerleyişine rehberlik eder. Fakat bu, zekânın yalnızca en yararlı özelliğidir, zira yükleri de yıkıcıdır: Entelektüel şüphecilik ve bütün benliğin onun yanılsamalar ağına yakalanması söz konusudur. Conrad 1891’in ikinci yarısında zekânın gerek hayırlı gerekse zararlı hizmetlerini kabul edip, bunlardan yararlanmış görüldüğünden, manevi duruşları bu değişimi yansıtır. Fakat bu duruşlar onun kendini ortaya koymayla entelektüel kavrayışın tam işbirliğinin keyfini sürmesini engelliyordu. Halihazırda tümüyle kendinden emin bir yaratıcı çabaya girişemiyordu. İnsan hayatının kaderi konusunda hep spekülasyonlar yürüten biri olarak kaldı, yalnızca, zih-

ninin güçlerini dünyevi varoluşun sorunlarıyla uzlaştırmamanın akılcı bir yolu olduğundan emindi.

Conrad bu belirsiz durumda uzun süre kalamazdı. Muhtemelen bakış açısında başka bir geriye dönüşe daha yol açan şey, Conrad'ın zekâyı kararlılıkla incelemesinin sonucuydu. Conrad'ın yeniden kabına sığmaz bir duruma geldiğinin ilk işaretleri 15 Eylül 1891'de Marguerite'ye yazılan şu satırlarda görülmektedir:

Bizler ne daha fazla ne de daha az, sadece hak ettiği mutluluğa sahip olan sıradan insanlarız. ... Benim sıkıntı yoluyla günahlarından arınma doktrinini (ya da teorisini) kabul, hattâ ikrar etmeye muktedir olduğumu düşünüyorsun. Üstün ama yabanıl zihinlerin bir ürünü olan bu doktrin medeni insanlar tarafından vaaz edildiğinde tek kelimeyle iğrençtir. Bu doktrin bir yandan doğrudan Engizisyon'a varırken, diğer yandan Ölümsüz olanla pazarlık imkânlarını açığa serer. Bir cinayetin kefaretinin bir hırsızlıkla ödemeyi istemek de oldukça akılcı olacaktır! ... Hayatta her edim nihaidir ve bütün ağlamalara, dış gıcırdatmalara ve kendi yaptıklarının sonuçlarıyla karşılaştıklarında korkuya kapılan zayıf ruhların üzüntüsüne rağmen kaçınılmaz olarak kendi sonuçlarını yaratır. Bana gelince, ben hiçbir zaman hayatımdaki bir davranışımıdan ötürü teselli edilme ihtiyacı duymayacağım. Bunun tek bir sebebi var: Ortodoksların bizi ikna etmeye çalıştıkları gibi, kendi vicdanımın kölesi olmaktan ziyade ona hükmedecek kadar güçlü olmam (*Poradowska*, s. 35-36).

Bir davranışın sonuçlarını algılamak cesarettir, tabii zekâ kalbi kendi güçlerine güvenle doldurduğu sürece. Eğer kişi hâlâ zihinsel açıdan vicdanının efendisiyse, teselli zorunlu değildir. Yine de Conrad bir ay sonra, 16 Ekim'de şöyle yazar: "Ot gibi ya-

şıyorum. Düşünemiyorum bile; bu yüzden yokum (Descartes'a göre). Ama başka bir insan (bilgili bir adam), 'fosfor olmadan düşünce olmaz [*aynen öyle*]' demiş. Buradan eksik olanın fosfor olduğu anlaşılıyor, oysa bana gelince, ben hâlâ buradayım. Fakat bu durumda düşünmeden var olmam gerekiyor, oysa bu (Descartes'a göre) imkânsız. Hey Allahım, bir Punch olabilir miyim?" (Poradowska, s. 38). Burada, zayıflatıcı içebakışın kurbanı olan çökmüş 'zavallı Jack'in, kendisine karşı verdiği bir mücadelede tükenip gittiği Hopkins'in sonraki soneleriyle güçlü bir benzerlik vardır. Hopkins kendi acısının biçiminde ve şeklinde gerçek anlamıyla Tanrı'yı bulurken, Conrad zekânın ördüğü yanılsamalara kendini daha fazla teslim etmektedir.

Onun cesareti ve azimliliği birkaç gün sonra ödüllendirilecekti:

Yalnızlığın ne olduğunu bildiğimizde, yol açtığı dehşetler de sona erer; bir sıkıntı olan bu şey, hiç çekinmeden kupayı dudaklarına götürmüş olan cesur biri için, albenisiyle bütün dünyada başka hiçbir şeye değişilmeyecek olan bir tatlılık haline gelir.

Dolayısıyla hiç çekinmeden, 'için' diyorum size; cesaret geçmişin unutulmasıyla ya da silinmesiyle gelecektir. Sizin cesaretinizi kıran şey orta odada bir ateşin eksik olması değildir; farkında olmadan içinizdeki ilahi kıvılcımdan şüphe duyuyorsunuz. Bu açıdan siz de herkes gibisiniz. Herkesten farklı olup, kıvılcımı parlak bir ateşe dönüştüren o inanca sahip olacak mısınız? (Poradowska, s. 39-40).

Conrad, içinde bulunduğu kötü durumla dürüstçe yüzleşmiş ve bu ona cesaret vermişti: Ancak eyleme geçip büyük bir çaba göstererek zekânın patolojik bir yoğunlukla kendisini tüketmeden yaratıcı olabileceğini fark etmişti. E.V. Lucas'a son-

radan yazdığı, “iyi bir kitap iyi bir eylemdir” (LL, II, s. 89) sözünün kökenidir bu. Böylece 4 Eylül 1892’de Marguerite’ye -edinilmiş bir kanaatle- şöyle yazabilirdi: “Bir insan, yaptığı işle aynı değerdedir, ne eksik ne fazla ... insan ancak o zaman kendi vicdanının efendisidir ve kendisine adam deme hakkına sahiptir” (Poradowska, s. 45-46).

1893’ün ilk yarısında Conrad varoluşu, kendisinin varoluşa yaptığı enerjik katkılar üzerinden kabul ediyor görünüyordu. Yarattığı gerçek ve planlanmış eserin bütün anlamını görebildiğinden değil, 3 Şubat’ta yaptığı gibi, “insan her zaman ilkelerinin üzerinde duramaz” (Poradowska, s. 51) gerçeğini kabul ettiğinde keşfedilecek ve öğrenilecek çok şey olduğundan bahsetmemiz gerekir. Daha önce hiç olmadığı kadar, geleneksel ya da dinî ahlakın yavanlıkları olarak gördüğü şeyleri kabul etmeyi reddediyordu, bunlar en azından onun gözünde alakasızlığını koruyordu. Leyleği havada görmüş bir insanın kendine özgü deneyimleri ve genel olarak kendi entelektüel enerjisi, hazır bulduğu ne varsa hepsini çabucak tüketmişti. Conrad çalışan zihninde sürekli olarak bir tür üretilmiş elektriğe, yani kişisel önemi kendisinden böyle bir kurtarma talep eden bir deneyimin ‘kalbi’ne ulaşıp onu kurtarmasını sağlayan (kendi tabiriyle) gizemli ‘fosfor’a ihtiyaç duyuyordu. Kuşkusuz bu durum, görevi (Anatole France’ın tabiriyle) ‘şaheserler arasında zihninin maceralarını aktarmak’ olan eleştirmen mefhumunu açıklar (VI, s. 95-96). 17 Mayıs 1893 tarihli bir mektupta, Conrad’ın deniz yolculuğu ile entelektüel deneyimleri arasındaki metaforik ilişki, maceraperest şekilde diğerlerine ulaşma düşüncesini kontrol eder:

Yaratıcının eliyle çizilmiş o kusursuz çemberde -ki ben onun her zaman merkezindeyim- hareket ederek, *denizin dal-*

galı çizgisini takip ediyorum -emin olduğum tek hareket bu-
ve fırtınaların fikir patlamalarından doğduğu manevi huzursuz-
luğun ortasında yaşayan seni düşünüyorum; uzaklardan senin
sevinçlerini paylaşıyorum, üzüntülerini de paylaşmaya hazı-
rım, ama dileğim üzüntülerin senden uzak olması (Poradows-
ka, s. 52; italikler bana ait).

Almayer'in Budalılığı'nı yazma sürecinin Aralık 1893 ile
Haziran 1894 arasında artık kendisini tümüyle hissettiren
sancıları, yeni bir mefhumun doğuşuna da (20 Aralık) şahit
oluyordu: "İnsan bir yaşama mefhumuna sahip olabilmek için
bir yere demir atmış olmalıdır" (Poradowska, s. 57). Sanırım
entelektüel huzursuzluğundan ötürü, ilkgençlik yıllarındaki
kararsız dolanmalarını suçlamaya başlamıştı. Fakat şimdi ye-
niden, 'hayatın ters yüz edilmiş olduğu'na karar vermişti (Po-
radowska, s. 56).

Albert Guerard'ın ifade ettiği gibi,¹² bu aylardaki bütün en-
telektüel faaliyetin en özgün şekilde anlatıldığı yer, yaklaşık
on beş yıl sonra kaleme alınmış olan *Kişisel Notlar*'dır. Burada
Conrad'ın ilk edebi çabasının uzun ve ayrıntılı bir izahı, yal-
nızca eserin kem talihin bitmek bilmez tersliklerine direnme
ve ona karşı ayakta kalma konusunda sahip olduğu gizemli
güç üzerinden aktarılır. Fakat *Almayer'in Budalılığı*'ndaki
mektuplarda görülen tarihini, *Kişisel Notlar*'da sunulan ana
omurgayla uzlaştırmak neredeyse imkânsızdır. Conrad *Kişisel
Notlar*'da kendi içindeki yoğun mücadeleleri gizleyen ya da
görmezden gelen kısaltılmış bir versiyon sunar. Conrad 1889-
1894 yılları arasında aslında epeyce seyahat etmiş olmasına
karşın, 1889-1894 arası seyahatlerin, *Kişisel Notlar*'daki tas-

12) Albert Guerard, *Conrad the Novelist* (Cambridge, Massachusetts, 1958),
s. 3-7.

virlerin tuhaf önemi şudur: Kasıtlı ve sürekli bir iradi edim olarak görülen *Almayer'in Budalalığı*'nın yazılışı, Conrad'ın fiziksel hareketlerinin kıpır kıpır, yoğun ve telaşlı anlatısı tarafından tamamen kamuflé edilir. Kısacası Conrad manevi dünyasının iç dehlizlerine girmemize izin vermez. 1908'e ilişkin resmi hafızası, yorumlanması geçmişin eksiksiz gerçekliği tarafından zenginleştirilmesine dayalı olan iskelet figür haricinde her şeyi atar. Dolayısıyla, Conrad *Kişisel Notlar*'da kendisini elyazmalarını kazalardan ve kem talihten kurtarabilmek için yorucu bir çabanın içine çekilmiş olarak görür. Bu indirgemeci-kısaltıcı anlatı tarzının Conrad'da özel bir alışkanlık, bir edebi yöntem haline geldiğini göreceğiz. Deyim yerindeyse bu uzlaşım, dış kenarları geride bıraktığı 'fikir patlamaları'na ve 'manevi huzursuzluğa' ucu ucuna dokunan şimdi algısının 'çemberi' haline gelmişti; bu dış kenarlar onu kendi manevi huzursuzluğunun merkezinden koparacaktı. Sözgelimi, *Kişisel Notlar*'da 'tebelleş olunmuş bir adam' olduğunu söyler (VI, s. 8). Sonrasında 'yaratıcı karanlık' (Garnett, s. 273) adını verdiği durumun en eksiksiz tarifiydi bu.

Hepsi bu kadar değil. *Kişisel Notlar*'daki *Almayer* elyazmasının yolculuğu Santayana'nın verdiği adla filozof maske-sine¹³ (referans noktası olarak belirlenen ve aktif zihnin derhal uzaklaştığı şeye) benziyorsa, anlatının kendisi de özlü bir dürüstlük ile kaytarma karışımı bir şeydir. Dolayısıyla *Kişisel Notlar*'da iki veçhe (ya da katman) vardır: 1) yazıldığı yıl olan 1908'deki bağlamı ve 2) 1889-1994 yılları arasındaki tarihsel ortamı. Bizi burada ilgilendiren bu ikinci bağlamdır, yani deneyimin sahici *vécú*'su, yaşanmışlığıdır. Bu ilk yıllar-

13) George Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies* (New York, 1922), s. 160.

da, bir yandan algılanan kaosun aşırılıkları ile akılcı kendi kendini inandırma arasında devam eden şiddetli mücadelelerden bahsetmiştik. Fakat kanımca esas yazma görevi, Conrad'ın uzun yıllar kendisine yeterince izah edemediği bir edimdi. 'Yaratıcı, sürükleyici çalışma'dan yana bütün beklentilerine karşın, Conrad kendisi adına bütünlüklü, entelektüel ve pratik kararlılığı ile son derece hassas kalbi arasındaki mesafeyi içerecek nitelikte tam bir karakter yaratamamıştı. Bu yetilerden biri ya da diğeri, ya zihni ya da kalbi -belki de edinilmiş İngiliz aklı ya da huzursuz Polonyalı duyarlılığı- onu hem sağlam bir kimlik hissinden hem de deneyim ile deneyimin sözcüklere dökülmüş hali arasında tümüyle tatmin edici bir uyuma kavuşmaktan alıkoymuştu. *Kişisel Notlar*'da kendi kendisinin eleştirmeni olarak, kalbin macerasına güven duymadan başarılmış akılcı eleştiriden döne döne bahsetmiş ve bir yazar olarak ilk yıllardaki şöhreti hakkında trajik bir beyanda bulunmuştu: O yalnızca akıllı bir icraatçı, becerikli bir zanaatçıydı.

Rabıtalılık hissinden, belki utangaçlıktan ya da ihtiyatlılıktan yahut yalnızca bezginlikten ötürü bağlı kalınan ölçülü davranma ideali, sanırım, bazı eleştiri yazarlarını mesleklerinin maceracı yanlarını saklamaya itmektedir ve o zaman da eleştiri salt bir 'not' derekesine düşmekte, âdeta yeni bir ülkenin jeolojisi ve mesafeler haricinde hiçbir şeyin aktarılmadığı bir yolculuk notları haline gelmektedir. Tuhaf hayvanlara ilişkin görülenler, taşkın ve sel tehlikeleri, kıl payı kurtulmalar ve ıstıraplar (ah, ıstıraplar olmadan olur mu! ıstıraplardan yana hiç şüphem yok) seyyahın bu yaşadıkları dikkatle dışarıda bırakılmaktadır. Keza ne bir gölgelik ne de meyve veren bir bitkiden bahsedilmektedir. Böylece bütün icra, çölde ko-

şan talimli bir kalemin gösterdiği çevikliğe indirgenmektedir (VI, s. 96-97).

Fakat 'talimli bir kalem'in başa çıkabileceğinden çok daha fazlasını hissettiği, 24 Mart 1894 tarihli sıradışı bir mektupta görülmektedir:

[*Almayer'in Budalılığı'nın*] XI. Bölüm'üyle boğuşuyorum; ölümüne bir mücadele bu, biliyorsun! Eğer bir an gevşersem, kaybederim! Sana başından kalkmadan biraz önce yazıyorum. Heyhat, ara ara başından kalkmam lazım! Kâğıttan uzakta geçirdiğim her dakika içime oturuyor. ... Bir de çok uzaklara yol aldığım uçuşlar var; düşüncelerim gölgeli biçimlerle dolu engin diyarlara yol alıyor. Henüz her şey kaostan ibaret, ama yavaş yavaş, hayaletler kanlı canlı varlıklara dönüşüyor, yanardöner puslar şekil alıyor ve -kim bilir?- bu bulutlu, belli belirsiz fikirlerin çatışmasından belki bir şeyler doğabilir (*Poradowska*, s. 64).

'Bulutlu, belli belirsiz fikirlerin çatışması'ndan iki roman doğdu: *Almayer'in Budalılığı* ve *An Outcast of the Islands*. Yazısı zihninin savaştan kanaatleri (her edimin nihai olduğu inancı) ile taşkınlara kapılmış kalbinin kanaatleri (derindeki gölgeler ve bulutlar) arasında dolayımında bulunabiliyordu. Eziyet verici bir durağanlıktan kurtulma yönündeki baskın bir arzu sayesinde bunlar bir şekilde biraraya getirilmişti. Hareket etme -çalışma, kurtarma, açık hale getirme, yakınlık kurma ve entelektüel kullanım için bilinir hale getirme itkisi- bir anlamda Shelley'nin benlikten 'çıkıp' ötekilere doğru yol alma dediği şeydir. İşte Conrad'ın kendi anladığı anlamıyla yaratıcı kurtarma çabasının heybetli asaleti budur. Öte yandan, bir paradoks olsa da, olaylar yaratıcı edimle -kalıcı bir huzur ya da en

azından işe yarar bir kanaat vaat ettiği görünen bir edimle- bilinir hale geldiğinden, bu süreç içinde güçlü bir öz-farkındalığa kavuşmuş olan zekânın araştırmacı güçleri durumu aydınlatmış ve tümüyle yeni huzursuzluk alanlarına kapı aralamıştı. Conrad bir yazar olarak rolünü, tıpkı Sisyphus gibi, görünüşte sonu olmayan bir çalışmaya mahkûm, zincire vurulmuş bir emekçi olarak görür. 20 Temmuz 1894'te Marguerite'ye şöyle yazar:

Ama unutma ki insan hiçbir zaman tamamen yalnız değildir. Niçin ve neyden korkuyorsun? Yalnızlık mı ölüm mü? Ah şu tuhaf korku! Hayatı katlanır kılan yegâne iki şey! Ama korkuyu at gitsin. Yalnızlık diye bir şey yoktur, ölüm de acı ve öfke dolu uzun yıllar boyunca beklenmesi gereken bir şeydir. Sen bunu mu tercih ederdin?

Ama sen kendinden korkuyorsun, sonsuza dek yanında olan, hem acı çekip hem acı çektiren kopmaz varlıktan -köle ile köle sahibi, kurban ile cellât- korkuyorsun. İşin aslı bu! İnsan kendi benliğinin prangalarını sonsuza dek kendisi taşımalıdır. Düşünce denen şeytani ve ilahi ayrıcalığın bedelidir bu. Bu yüzden bu hayatta yalnızca seçilmişler mahkûmdur -algılayan ve inleyip sızlayan ama manyakça jestler yapan, aptalca yüz buruşturan bir hayaletler gürhunun ortasında dünyayı karış karış dolanan şaşaalı bir çete. Hangisi olmak isterdin: Aptal mı mahkûm mu? (*Poradowska*, s. 72).

Ne yaptığını bilen ama bilgisi sebebiyle zincire vurulmuş olan bir mahkûm ile hiçbir şey bilmeyen, her yerde saçma bir boşluk gören ve yine de zincire vurulmuş olan bir aptal -kuşkusuz bunlar varoluşun zor uçlarıdır. Muhtemelen absürtlüğün yol açtığı tahribatlardan kendini korumak adına Conrad, daha önce de gördüğümüz gibi, 20 Aralık 1893'te durulmaya,

bir düzen kurmaya karar vermişti. Düzen olgusu -ki hayatın çaresiz bireyden koparıp aldığı koruyucu tavizlerden biridir- onu böylesine şaşırtıcı çeşitlilikte deneyime açık hale getiren fiziki dolanmalardan kurtarmıştı. Korkaklığını hatırladığında duyduğu utanç verici pişmanlık ve suç hissinin, kendisini zincire vurulmuş bir mahkûm olarak görmesinin sebebi budur. Nasıl ki kendine bir düzen kuracağını söylediği ilk kişi bir Polonyalının karısı olduysa, aynı şekilde sonraki mektuplarında başarı heveslerini itiraf ettiği kişiler de Polonyalılar olacaktı. 10 Mart 1896'da Charles Zagorski'ye şöyle yazıyordu: "Benim tek varoluş aracım edebiyat. Değerli dostum, şunu bil ki bu işin altına girdiysem bir isim yapma konusunda sıkı bir kararlığa sahip olduğum içindir ve bu bağlamda başarılı olacağıma hiç kuşku yok" (LL, I, s. 185). 24 Mart 1908'de Barones von Brunnow'a en azından kendisine bir isim yaptığında ısrar eder: "Edebiyat dünyasında güçlü bir yere sahibim" (Lettres, s. 94). Polonya'yı terk ettiği için duyduğu utanç (ama suç değil), belalı bir gurur ve ahlâki başarı hissiyle peyderpey dinmişti. Elbette bu, Conrad'ın 1900'den sonra Polonya'yı açıkça küçümsemeye başladığı anlamına gelmiyor. Daha ziyade, Polonya kendisinin takip ettiği çözüm yolunu (kendini kurtarma) takip etmiş olsaydı, "bağımsızlıktan, tarihsel süreklilikten ve ... kesin bir karakterden yoksun" olmazdı imasında bulunuyordu (III, s. 18). Fakat savaş Conrad'ın tutumunu epeyce değiştirdi. Polonya 1914'ten sonra Conrad'ın mektuplarında en övülecek tarihsel yönleriyle, bugünkü trajik konumu ve bulutlu geleceğine rağmen geçmişi Batı medeniyetini kahramanca savunduguna tanıklık eden bir ülke olarak karşımıza çıkar. Tevekkeli değil, savaş Conrad'ın yurtseverliğini geri getirmişti. Dahası Conrad'ı şaşırtıcı bir dinî deneyim tarzında etkilemişti. 8 Eylül

1894'te Marguerite'ye şu kâhince satırları yazıyordu: “Unutma ki bizler [Polonyalılar] için din ve yurtseverlik yakın akrabadır” (Poradowska, s. 78).

Dolayısıyla 1894'ün sonuna gelindiğinde Conrad yazar olarak ciddi bir kariyer yapmak üzere kesin olarak yola koyulmuştu, onu ara ara yolundan alıkoyan yegâne şey başarısız denizcilige geri dönme girişimleri olacaktı. Nihayet kendisine, değeri onun ustalığına bağlı olan bir manevi ve entelektüel dünya yaratmayı başarmıştı. Çalışmasına yalnızca zanaatını sürekli olarak icra etmesi değil, aynı zamanda çalışmasına verdiği bir o kadar sürekliliğe sahip olan manevi değer de anlam kazandıracaktı. Conrad'ın zaman içinde anladığı gibi yazmak, yalnızca bir zanaatta ustalık kazanmak değil, aynı zamanda daha ilkel ve derin bir şeydi: Yazmak *maîtrise de conscience** idi, teknik ise *savoir faire***. Her yazma girişimi ‘ilkelerin bulunduğu şahikalar’dan hayatın açık arazilerine inmek, Ortega y Gasset’in verdiği adla, ‘çoklu tereddüt dünyası’na duhul etmektir.¹⁴ Conrad Ocak 1895'te yeni hayranı ve edebiyat arkadaşısı Edward Garnett'a şöyle yazabiliyordu: “Benim açımdan denemek başarmaktan çok daha büyüleyici, çünkü denemek insana sınırsız sayıda ihtimal sunar; fikirler dünyasında denemek ya da deney, evrimin şafağıdır” (Garnett, s. 31). Elbette bu söylenenler evrimin mümkün olabileceği denli düzenli, evrim yoluyla ustalığa erişebilmenin mümkün olduğu bir dünyadaki ideal doğrudur. Mesela Conrad kısa öykülerde evrim, düzen ve ustalığın bu şekilde sergilenebileceğine inanıyordu; birkaç yıl önce Marguerite'ye “usta kalem kısa anlatılarda (kı-

*) (Fr.) bilinç ustalığı. (y.n.)

**) (Fr.) yapmayı bilmek. (y.n.)

14) Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* (New York, 1957), s. 78.

sa hikâyede) belli olur” diye yazmıştı (*Poradowska*, s. 50). Işın ilginç yanı, ileride, Conrad açısından roman yazmanın temel özelliğinin evrimden ziyade yönlendirilmemiş ve düzensiz büyüme olduğunu görecektir olmamızdır. Ama 1895’te, kariyerinin başlarında Conrad zihninin şiddetli pratikliği ve ihtiyatlılığı nedeniyle, yazmanın esas mekaniklerine kapılmıştı. 15 Mart’ta Garnett’a “teori, ölü hakikatin soğuk ve yalancı mezar taşıdır” diye yazarken (*Garnett*, s. 324), âdeta hakikatin tamamen işi yapan kişiyle doğrudan bağlantılı olan hareketten oluştuğunu söylemek ister. Zekâsının henüz kendine mal ettiği şeylerin tümüne karşı sorumluluğun fark edilmesidir bu.

Demek ki Conrad’ın 1895 dönemine ait çoğu mektubundaki motif, bir yazarın çalışması ile özsel bireyselliği arasındaki canlı bağlantı konusunda özbilinçli bir ısrardır. Genç bir yazar olan Edward Noble’a 17 Temmuz, 28 Ekim ve 2 Kasım’da yazdığı üç mektup bu ısrarcılığın mükemmel örnekleridir. Conrad’ın Noble’a verdiği nasihatın temelinde ‘bireyselliğin’ -özünü evrensel bir değere kolaylıkla sahip çıkılması değil, eylem ve çabanın oluşturduğu o alevini- kaybedilmesinden duyulan korku yatar. Fakat Conrad’ın temel bakış açısının kökeninde, bireyin kendisi için özel bir değeri ancak kendi iradesi ve çabası yeterince yoğun olduğunda elde edebileceği, düzenli ama dinamik bir varoluş hissi vardır. Bu yüzden, der Conrad, yazarın görevi bireyselliğinin alevini saklamak değil, daha ziyade bu alevi çalışmasını yönetmek üzere kullanmaktır. Hepsinden öte, Noble’a “içteki bir bakış açısından, yani demek istiyorum ki içedönüklüğün derinliklerinden bir yerler”den yazmasını tavsiye etmişti (*LL*, I, s. 184). Bunun anlamı, kişinin bakış açısının dışa doğru, başkalarına dönük değil, elbette kendi içine dönük olmasıydı. Keza 24 Eylül’de Garnett’a şun-

ları yazmıştı: “[Her bireyde] insanın tipik özelliğini görürüz: Her birey gücünü göstermek ister, kadınlar duygularıyla, erkeklerse birtakım (çoğu zaman bayağı nitelikte) başarılarıyla” (Garnett, s. 42). Conrad hem bakış açısında hem de hayatta düzenin bireysellik tarafından belirlendiğini kabul etmekle birlikte, üstün bir dürüstlük sergileyerek, doğuştan gelen hırslı bir özellik olarak bireyselliğin yol açabileceği tehlikelerin de ahlâken farkında olmayı sürdürdü. İlk iki romanını bitirdiğinde Conrad’ın en yakıcı derdi, kendi çizdiği ahlâki sınırlar içinde hırs ve hevesini korumak ve ilerletmektir. şimdi araştırmamız gereken şey bu kontrol sorunudur.

2
KARAKTER VE ÖRGÜ MAKİNESİ
1896-1912



Artık, genç ve deneyimsiz bir yazardan ziyade, yazmış olduğu iki romanla romancılık kariyerine ciddi ciddi başlamış bir sanatçıyla karşı karşıyayız. Kariyerinin epeyce başlarında Edward Garnett kadar takdir etmesini bilen bir eleştirmenle karşılaşmış olmak Conrad'ın talihiydi, ama maalesef bu deneyim bile ona eleştirel övgünün ne olduğunu öğretememiştir. Garnett'in ona duyduğu güven Conrad'a çoğu zaman, masumiyete uzanan bütün yolların kapalı olduğu karmakarışık bir zorluklar ormanına çekildiğini hatırlatmıştı. Böyle bile olsa, gençliğe özgü kendine düşkünlük konusunda hiç kimsenin Conrad kadar suçsuz olmaması onun hakkındaki en kayda değer noktalardan biridir. Tümüyle olgunlaşmış bir şekilde

bir meslekten diğere geçmiş ve bu geçişi kolaylaştıracak aradaki eğitim süreci yalnızca birkaç yıl sürmüştü.

Bir denizcinin hayatı ile bir romancının hayatı arasında, diye yazıyordu bir keresinde, “il y a trop de tirage”* (LL, I, s. 253), ama kanımca bahsettiği farklılık yalnızca çalışmanın aracıyla alakalıydı. Conrad ne denizci ne de romancı olarak işinin varlığını sorgulayabilmişti, zira aksi takdirde ayağının altındaki en sağlam zemin kayıp gidebilirdi. Her zaman ciddi ve kendini adanmış biri olan Conrad, cevaplarını yalnızca bir dizi ilintili sorunu aşmak amacıyla değiştiriyordu. 1896-1912 arası dönemde Conrad’ın aktif bir şekilde zihninin laboratuvarında çalıştığını, hiç durmadan mesleğinin entelektüel ve manevi tasarımlarını araştırdığını görürüz. Spekülasyon, kritik bir anlamda onun deneyiminin tam kalbindeydi.

Conrad’ın spekülasyon konusundaki şevki onu bilmediği enginliklere açılmaya teşvik etmişti. 29 Eylül 1898’de Garnett şu sözde bilimsel patlamadan nasibini almıştı:

İyi de görmüyor musun, dünyada dikey dalgaların, herhangi bir açıdaki dalgaların eşzamanlı varlığını engelleyecek hiçbir şey yok; aslında bu tür dalgaların olduğuna inanmak için matematiksel sebepler vardır. Bu yüzden aynı yerde ve aynı zamanda iki evren -üstelik yalnızca iki evren değil, birbirinden farklı sonsuz sayıda evren- var olabilir sonucu çıkmaktadır, yeter ki evren derken bir dizi bilinç durumunu anlayalım. Ayrıca *hepsi* (evrenler) aynı maddeden mürekkep olup, madde, *her madde* çeşitli dalga titreşimlerinin (elektrik, ısı, ses, ışık, vs.) yayılmasını sağlayan o insan havsalasının alamayacağı incelikteki şeyden ibarettir ve bu da duyumlarımızı, sonra duygularımızı ve en sonunda da düşüncelerimizi doğurur. Öyle mi? (Garnett, s. 143).

*) (Fr.) ciddi bir benzerlik vardır. (y.n.)

Bu patlamaya vesile olan şey Conrad'ın yakın dönemdeki Glasgow ziyaretiydi. Garnett'a anlattığına göre, orada armatör ve bilimcilerden oluşan bir grup insanla 'evrenin sırrı' hakkında tartışmıştı. Bütün bu tartışmanın Conrad'ın hoşuna gitmiş olması manidardır. Gerçekliğini farklı bilinç durumlarında bulan farklı evrenlerin olabileceğine dair bir şey Conrad'ın dikkatini çekmişti ve kendisine bu varsayımda bu kadar ilgisini çeken şeyin ne olduğunu sormuştu. Muhtemelen madde- nin 'insan havsalasının alamayacağı inceliği', duyumlara, duygulara ve düşüncenin içinden geçmesine izin verecek kadar direniş gücünden yoksun olan o 'şey'di. Kısacası, Conrad'ın 'ebedi bir şey' kadar muğlak ve yetersiz bir şeyden duyduğu memnuniyetsizliği (aslında aynı mektupta bu hususa da değinmiştir) meşrulaştıracak bir varsayımdı.

Öyle ya, şimdiki zamanla bu kadar meşgul olan bir adam nasıl olur da evrensel zemin kadar sinir bozucu derecede ebedi bir şeye inanabilir? Bu yıllarda Conrad giderek kendi kendine yaslanan, dikkat dağıtacak kadar çok sayıda farklı olguyla boğuşmak için algılayan bilincinden ziyade, değerlendiren, bilincine güvenen bir adam olmuştu. Dikkatini çeken her bilgi tanınmayı talep ettiğinden, bütünlüklü bir gerçeklik anlayışı edinmenin imkânsız olduğunu görmüştü. Keats'in mektuplarından bir pasajı başka sözcüklerle aktaracak olursak, kadınların kanser olduğu bir dünyada ebedi şeyler ya da ilk kökenler hakkında spekülasyon yapmak nasıl mümkün olabilirdi ki? Fakat şunu da kabul etmek gerekir ki Conrad düşüncelerini çoğunlukla kendi acil kaygılarına yönlendirmişti: Bir romancı olarak başarısı, önünde uzanan yol, vs.

İnsanlığın gerçek payının ne hoş ne de kolay olduğuna inanmaya devam etti. Fakat Conrad'ın kavrayış gücü ve dü-

rüslüğü ona düşünceden uzak bir metanetin sunduğu tatminlerden nadiren yararlanma fırsatı sunmuştu. Gerçeklik hakkındaki bilgisi ya da bilginin kendisi hakkındaki bilgisi onu umutsuzlukla malul hale getirmişti. 31 Ocak 1898'de idealist arkadaşı Robert Cunninghame Graham'a şöyle yazıyordu:

Evet. Bencillik iyidir, ama diğerkâmlık da iyidir. Doğaya sadakatsa en iyisidir ve sistemler kurup kurallar oluşturmak mümkün olabilir, yeter ki bilinçlilikten kurtulmayı başarabilirim. İnsanlığı trajik hale getiren şey doğanın kurbanları olmaları değil, bunun bilincinde olmalarıdır. Bu dünyadaki koşullar altında hayvanlar âleminin bir üyesi olmak çok iyidir, ama köleliğinizi, acıyı, kızgınlığı, çekişmeleri fark eder etmez, işte o zaman trajedi başlar. Doğaya geri dönemeyiz, zira doğadaki yerimizi değiştirmemiz mümkün değildir. Bizim sığınağımız aptallık, sarhoşluk, yalan dolan, inançlar, cinayet, hırsızlık, ıslah, yadsıma, hor görmedir –her insan kendi özel şeytanının dürtmelerine göre birinden birine kapılır. Ne bir ahlâk, ne bir bilgi ne de bir umut vardır: Yalnızca bizi ister içbükey ister dışbükey bir aynada gösterebilir, her zaman kibirli ve havalı bir görünüşten ibaret bir dünyaya sürükleyen özbiçinliliğimiz vardır (LL, I, s. 226).

Conrad'ın insan tasvirinin kalkış noktası ahlâki bir sorun olan eylem sürekliliğidir: Bir bencil ya da bir diğerkâm olmak mümkün müdür? Conrad'ın argümanında bu husus Conrad hayatın insanın takip edebileceği birtakım kurallara sahip olmasına izin verdiği oranda ilerler ki, kendisi böyle bir sınırın olmadığına inanıyordu. Graham bu alternatifleri, esasen, bilgili tercihe dayalı bir statüye sahip olarak mümkün görüyordu, oysa Conrad nihai, ontolojik sınırlardan derhal kurtulmak istiyordu. Bu bakımdan, neredeyse mümkün olmayan bir şey

hakkında sonu gelmemecesine spekülasyon yapmaktansa, gerçekten var olan şimdinin gerçek ahlâkını ele almak için bu sorunu manipüle etmişti.

Fakat bir özellik var ki Conrad'ın argümanını insanileştirmektedir: Conrad insanın sığınak ihtiyacının ahlâki sorunlarda özel bir yere sahip olmasına izin verir. Doğrudan katlanılmaz baskıları hafifletmek amacıyla düşünmeden yapılan koruyucu jest olarak bu ihtiyaca bir rol tanımıştı. Umutsuz trajedi döngüsüne gelince, o devam etmektedir. Fakat Conrad belli bir müsekkinde aranan ve bulunan sığınanın kendi ödülleri olduğuna da inanıyordu: İnsan bir şeye sığındığı gerçeğiyle ya yüzleşebilir -bu ister hırsızlık olsun ister cinayet ister sanat- ya da yüzleşmezdi. Fakat cesur izleyici, görünüşlerle, yalnızca gördükleriyle ilgilenir ve bunlar her zaman iyimserliğe karşıdır.

Graham onu daha da sıkıştırmıştı: İnsan en azından idealerde teselli bulamaz mıydı? Conrad bir keresinde, “hepimizin içinde taşıdığı o şeylerin uygun olduğuna dair müphem his”ten bizzat bahsetmişti. Bu tür bir hissin önemi nedir? Şubat 1898’de gelen cevap kâhince kasvetiyle çok kesindi:

Sen ve senin o samimiyet, cesaret ve hakikat ideallerin, içinde bulunduğumuz maddi kaygılar çağında tamamen yersiz kaçmaktadır. Getirisi ne? Ne yararı var? Ne kazanıyoruz bundan? Bu sorunlar her ahlâki, entelektüel ya da siyasal hareketin kökenini oluşturmaktadır. İnsan en asil davalara bile kendi bayağılığından bir şeyler katmayı başarıyor. Bazen seni düşündüğümde, sen bana cesaretinle olsun inançların ve umutlarınla olsun trajik biri olarak görünüyorsun. Her dava lekeli. Ama sen birini reddederken, öbürünü benimsiyorsun, sanki biri kötüymüş de diğeri iyiymiş gibi, oysa se-

nin nefret ettiğın kötölük ikisinde de var, tek fark, farklı sözcüklerle gizlenmiş olması. Ben sana sözcüklerin ifade edebileceğinden daha fazla yakınlık duyuyorum, ama içimde bir damla bile inanç kalsa, senin yanlış yolda olduğuna inanmaya devam edeceğim. Sen imkânsız olana duyduğun arzuyla yanlış yola sürüklenmiş durumdasın, ama yine de ben seni kıskanıyorum. Heyhat! Senin ıslah etmek istediğın kurumlar değıl, insan doğası. İnancın asla o dağı yerinden oynatamayacak. Oysa insanın doğuştan kötü olduğuna inandığım için değıl ha! Sadece bunun aptalca ve korkakça olduğunu düşünüyorum, o kadar. Bildiğın üzere korkaklık her türlü kötölüğün kaynağıdır, özellikle de medeniyetimizin temel taşlarından olan o acımasızlık. Ama o olmasaydı insanlık yok olurdu. Çok büyük mesele değıl. Yine de insanlığı kılıç kalcanını bir kenara atmaya razı edebilecek misin? İnsanlığı koy bir tarafa, sen karşı konmaz bir inançla dolu olarak bu satırları yazan beni ikna edebilir misin? Hayır, ben o zavallı gürüha mensubum. Hepimiz onun üyesiyyiz. Hepimiz bu açıdan kaderi çizilmiş olarak doğuyoruz ve sonraki kuşaklar hiç düşünmeden, bir an bile şüphe etmeden, hiç vicdan azabı duymadan, Tanrı adına korku ve vahşet mirasına sarılıyyorlar (LI., I, s. 229-230).

Conrad etkili bir saflık ya da salt soyut bir iyilik ihtimalini kafasında canlandıramıyordu. Genel olarak, erkekler en dolaşsız ve en acil olanların ötesindeki şeyler hakkında ancak muğlak bir görüşe sahiptir; Conrad kendi görüş alanını bir kıstas olarak almıştı. Kadınlarınsa bu noktada erkeklerden farklı olduğuna inanmaktaydı. 27 Ocak 1897'de Miss Watson'a şöyle yazıyordu: "Kadınların meselelerin iç yüzünü görme ve hayatın tersliklerine karşı metanet gösterme yetenekleri daha fazladır. Oysa erkekler elle tutulur olanı isterler, çün-

kü günlerle ve yıllarla ölçülebilecek uzaklığı görme konusunda daha beceriksizler” (LL, I, s. 199). Elle tutulur olanı arzulamak -insanın bütün faaliyetinin son derece huzursuz ve kör temeli- her erkeğin tevarüs ettiği mirastı. Ve eğer denizci gibi bir eylem adamı kendisinin de sık sık dile getirdiği üzere sıkıntılarını unutabiliyorsa, bu ancak yeni bir rahatlama ihtiyacını harekete geçirecek yeni sıkıntıların habercisi olan kısa bir soluklanma dönemi.

Gelgelelim, Graham yine de Conrad'ın şemasında idealizmin yerini sormakta haksız sayılmazdı. Birkaç ay önce, 20 Aralık 1897'de Conrad, varoluşu “demir parçalarının karmaşasından evrilip gelen” devasa bir örgü makinesi diye nitelendirmişti. Bu tarif, grotesk bir mizah ile acınası bir kendi hakkındaki yorumun tuhaf bir karışımıdır. Bu tarifi özgül önemini anlamak için, Conrad'ın bir hususu dile getirmekte fantezisinin hangi uçlara dek gittiğine, bir süreliğine yararlandığı, sonra vazgeçtiği belli belirsiz arka plana ve bütün bu dizide gördüğü korkutucu mükerrerliğe bakmak gerekir. Söylediklerinin bir kısmı aktarılmayı hak ediyor:

Özel türde bir yağlamayla örgü makinesine nakış yaptırmazsınız. En yıkıcı olan düşünce, utanç verici şeyin kendi kendini yaratmış olduğudur: Kendisini düşünce olmadan, vicdan, öngörü, gözler, kalp olmadan yaratmış olmasıdır. Bu trajik bir kazadır, ama olmuş bir şeydir. Buna müdahale edemezsiniz. Acının son damlası, bunu ezmeyi bile beceremeyecek olmamızdır. Onun var olmasını sağlayan gücün içinde saklı o tek ve ölümsüz hakikat nedeniyle, o neyse odur ve yok edilemez niteliktedir!

O bizi örerken birbirimize bağlar ve sonra aynı şekilde söker. Zamanı, mekânı, acıyı, ölümü, çürümeyi, üzüntüyü ve

bütün yanılısamları örmüştür –ve hiçbir şey fark etmez. Ama bu acımasız sürece bakmanın kimi zaman eğlenceli olduğunu kabul ederim (LL, I, s. 216).

Birkaç hafta sonra Conrad kendi anlattığı masalın esiri olmuştu. Zavallı Graham'a 'açıklık kazandırma' amaçlı bir başka mektup daha yollanmış, ama bu sefer mutsuz haberler daha açık yazılmıştı. Aralıksız bir görüş tersliği, Conrad kendisini muhayyel bir şoka açık hale getirdiği andan itibaren tatsız bir erdemiydi ve bu mektup da bir istisna teşkil etmez. Fakat buradaki en ilginç düşünce Conrad'ın bir durumu bütün hatlarıyla analiz etme girişimlerinin tümüyle çökmüş olmasıdır. Mizacı bakımından herhangi bir durumu bütünlüğü içerisinde bir defada kavramaktan aciz birisi olarak görünür. Conrad ahlâki ve entelektüel zorlukların bunaltıcı farkındalığı altında o kadar eziliyordu ki bir durumun kendisini ilk etkileyen kısmını mutlaka abartma eğilimi sergiliyordu.

Zihninin izlediği yol içgüdüsel bir melankoliyle başlıyor görünüyordu, sonrasında kötümser olayların gözlemlenmesinden duyulan melankoli için onay arıyordu. Bunlar bir insanın ya da bir grup insanın "hiç düşünmeden, korku ve vahşet mirasına sarıldıkları" insan davranışının değişmez örnekleriydi. Ardından hayali bir arkaplana (örgü makinesi) ilerliyor ve en sonunda yeniden özgün olaya dönüyordu, fakat bu şekilde umutsuzluğu artık daha da kökleşmiş oluyordu. Conrad'ın birinci tekil şahısla anlatılan kısa hikâyelerindeki yapısal örüntülerden biri neredeyse her zaman budur. Bir grup erkeğin birarada neredeyse şiirsel bir melankoli sahnesinde birlikte tefekküre daldıkları *Heart of Darkness* (Karanlığın Yüreği) romanını düşünün. Gemilerinin ilerlediği nehir, içlerinden birini, insanı karanlığın yüreğine götüren nehrin han-

gisi olduğunu düşünmeye sevk eder. Bu anlatıdan sonra orada bulunan adamların hepsi düşünceli, muazzam bir karanlık tarafından çepeçevre sarılı olduklarını fark ederler. Conrad buna sebep olarak 27 Ağustos 1898'de Graham'a şöyle yazar: "Eğer bu sefil gezegenin algı, ruh, kalp gibi nitelikleri olsaydı, kızgınlıktan patlar ya da salt merhametten paramparça olurdu" (LL, I, s. 246). Dolayısıyla dünya geniş anlamıyla bir bilgi nesnesi olarak doğrudan algılanamaz. Araştırmacı, sorgulayan zihni püskürtür, zira birey için doğrudan yararlı olabilecek entelektüel ve manevi bir öge içermez. Zihnin görünüşe dair versiyonu ile sözde gerçeklik arasında bir mütakabiliyet olamaz. Eğer 'gerçeklik' denen şey hayatsa, o zaman zihin bunun bir parçası olamaz.

Bütün bunlar 14 Ocak 1898'de Graham'a yazılan bir mektupta korkutucu bir vahye dönüşmüştür:

Makine havadan daha incedir ve bir şimşek parıltısı kadar gelip geçicidir. Soğuk ilgisizlik tutumu akla uygun yegâne tutumdur. Elbette akıl nefretlik bir şeydir, ama neden? Çünkü biz canlıların hayatın dışında olduğumuzu, tamamen dışında olduğumuzu göstermektedir (tabii görmeye cesareti olana). Ateş damlalarından ve çamur parçacıklarından oluşan bir evrenin gizemleri kafa yormaya değmez. Soğuktan ölüp gitmeye mahkûm bir insanlığın kaderi hiç kafa yormaya değmez. Eğer ciddiye alırsan, katlanılmaz bir trajedi haline gelir. Eğer ilerlemeye inanıyorsan, kendi derdine yan, zira elde edilmiş kusursuzluk mutlaka soğuk, karanlık ve sessizlikle son bulur. Duyguların bulaştırılmadığı bir bakışla ıslah, ilerleme, erdem, bilgi, hattâ güzellik hevesi yalnızca beyhude yere zevahire takılıp kalmaktır, körlerin olduğu bir muhitte insanın kıyafetini dert etmesinden farksızdır.

Hayat bizi bilmez, biz de hayatı bilmeyiz; biz kendi düşüncelerimizi bile bilmeyiz. Kullandığımız sözcüklerin yarısı tamamen anlamdan yoksundur, diğer yarısınıysa her insan kendi aptallığı ve kibirliliği uyanınca anlar. İman bir mittir, inanç ise kıydaki buğular gibi değişir. Düşünceler buhar olup uçar, sözcükler bir kez ağızdan çıktığında ölürler ve dünyanın hatırası yarının umudu kadar gölgelidir –yalnızca basmakalıp sözlerimin bir sonu yok gibi. Bizim köylülerin dediği gibi: “Lütfen kardeşim, Allah rızası için affet beni.” Ama biz affetmek nedir bilmiyoruz, sevgi nedir onu da bilmiyoruz, Tanrı’nın nerede olduğunu bile bilmiyoruz. Assez [Yeter]! (LL, I, s. 222-223).

‘Hayat’ bu formülde bize alakasız olmayacak kadar uzak bir şey değildir; keza hayatı göz ardı edecek kadar umursamaz olduğumuz da söylenemez. İnsan varoluşu ne insanın ne de örgü makinesinin birbirine hayrının dokunduğu trajik bir ortaklıktır. ‘Beytullahım efsanesi’ ile kökenindeki samimiyetten uzak duygusallığı ele veren Hristiyanlık gibi (Garnett, s. 185) müsekkimler, üretilmiş hezeyanlardır ve gerçeklikten kaçabilecek kadar incelikli değildirler. Genel olarak söylersek, takipçilerinin başına yeni belalar açmaktan başka işe yaramazlar.

Fakat Conrad her türlü tersliğe rağmen yaşamayı başarma konusunda kahramanca çabalar sergileyen ve bu tavrıyla, Conrad’ın gözünde (17 Mart 1900’da yazdığı mektubunda verdiği adla) diğer, “içerideki sessiz hayatın” (LL, I, s. 294) varlığını kanıtlayan Ted Sanderson gibi arkadaşların da farkındaydı. Çeşitli ‘hayatlar’a ilişkin bütün bu şaşırtıcı kafa karışıklığı içindeki *hakikat* neydi? Çok daha öteden beridir savunduğu bireyselliğin geliştirilmesinde Conrad artık gündelik hayattaki kişiliğin tekbiçimliliğini (çoğumuzun karakter ‘tu-

tarlılığı' diye önünde saygıyla eğildiği o kolay alışkanlığı) takdir etmiyordu. Onun yerine görüşlerini her bireydeki farklılık parçacıklarına, yani ancak özel bir çabayla muğlaklıktan kurtarılabilecek ince farklılıklara bakarak oluşturuyor, öyle geliştiriyordu. 1906 Kasım'ında Garnett'a yazdığı gibi, çoğu zaman "insani şeylerin dokunaklılığı alternatif olanda saklıydı" (Garnett, s. 196). Kanımca bununla devasa örgü makinesinin pençeleri altındayken hepimizin aradığı alternatifi kastediyordu. Her insan Odysseus olmak ister, bireyselliğinin derin iç ihtiyaçları uyarınca kendi kaderini maceracı bir şekilde kendi elleriyle kazarak bulmak ister. Gerçi bunu çok azımız dener, çok daha azımız başarıya ulaşır. Fakat eğer alternatif diye bir şey varsa, bu nasıl gerçekleştirilebilir?

Bu sorunun cevabını 11 Kasım 1901'de John Galsworthy'ye yazılan şu satırlarda buluyoruz: "Sen ne dersende, insan yalnız (sözde) eksantriklikleriyle yaşar. Bunlar insanın kişiliğine salt tutarlılığın katamayacağı bir güç katar. İnsan derinleri araştırmalı ve inanılmaz olana inanmalı ki önemsiz şeyler okyanusunda yüzen sayılı hakikat parçacıklarını bulabilsin. Ama hepsinden önce insanın kendi karakterine duyduğu her türlü saygı parçacığından sıyrılması gerekir" (LL, I, s. 301).¹⁵ Bahsettiği karakter yalnızca bir yaza-

15) Conrad'ın sözlerini Rainer Maria Rilke'nin *Letters to a Young Poet* (Genç Bir Şaire Mektuplar) kitabındaki sözleriyle karşılaştırmak ilginç olacaktır (New York, 1954, s. 67): "...yalnız kalmış biri için bütün mesafeler, bütün ölçüler değişir; bütün bu değişiklikleraniden gerçekleşebilir ve sonra ... katlanılmaz derecede büyüyor görünen olağanüstü hayaller ve tekil duyumlar ortaya çıkar. Fakat bizim bunu da tatmamız gerekir. Varoluşumuzu öyle ya da böyle elimizden geldiği kadar geniş bir şekilde kavramak zorundayız; her şey, hattâ daha önce duyulmadık olan şeyler bile onda mümkün olmalıdır. Buna son kertede bizden beklenen yegâne cesaret diyebiliriz: Karşılaşabileceğimiz en olağanüstü, en tekil ve en açıklanamaz şey hakkında cesarete sahip olmak" (12 Ağustos 1904 tarihli mektup).

rın eserinde yarattığı karakter ya da kişi değil, aynı zamanda çaresizlikten inatla sarıldığımız kendimizle ilgili kişisel görüşümüzdür. Bu tür bir inatçılık bizim gururumuz ve onurumuzdur, her ne kadar bu çaba çok geçmeden mekanikleşse de. Eğer bir an durup kendi yarattığımız bu kibirli ürünü cesaret gösterip bir kenara atarsak -ayrıca unutmamak gerekir ki Conrad burada İngiliz 'karakter'inin yılmaz savunucusu Galsworthy'ye hitap ediyordu- kendi içimizden bulup çıkarığımız mekanik sadakat ve gerilimde bir gevşeme olabilir. Conrad gerilimden gevşemeye doğru harekette hayatın ritmini keşfetmesi sayesinde, örneğin Mann'ın Aschenbach'ının algılayamadığı bir örüntüyü tanıyabilir hale gelmişti. "Bir gözlemci bir defa onun [Aschenbach] hakkında şöyle demişti -otuz beş yaşında Viyana'da hasta düştüğü dönemdi: 'Malumunuz, Aschenbach hep böyle yaşadı'- bu noktada konuşmacı parmaklarını kapatıp yumruk yaptı -'asla böyle değil'- ve açık olan elini sandalyesinin arkasından aşağı doğru sallandırdı. Münasip olan buydu."¹⁶

Eğer mekanik olarak oluşturulmuş karakterimizi dünyadaki yerimizin yegâne temeli, varlık sebebimiz ya da temel hakikatimiz olarak görmezsek, normalde dikkatimizi çekmeyen meseleler üzerine bağlantısız spekülasyonlardan kendimizi kurtarabiliriz. Conrad'ın kendi deneyimi bunu kanıtlıyordu: Denizci kasıtlı olarak kendi karakterini ve usta bir gemici olarak 'önemsiz' deneyimini unutmuş, romancının 'inanılmaz' ve fantastik dünyasını araştırmıştı. Böylece Conrad önemli bir anlamda romancı olarak kendisinin özellikle narin ve rahatsız duruşunun mantıklı bir açıklamasını geliştirmişti: Diğer karakteri olan denizciyi bilerek unutmuştu.

16) Thomas Mann, *Stories of Three Decades* (New York, 1948), s. 383.

Conrad'ın bu tür konular üzerine tefekkürünün tonu, tarif ettiği entelektüel şemadan çok daha fazlasını anlatmaktadır. Sözgelimi Conrad'ın bir romancı olarak, görünüşte uyumsuz rolünü mantıksal olarak açıklama arzusunun endişe verici etkisi altında olduğu hissine direnmek imkânsızdır. Ancak kendisinin bir denizci olarak diğer karakterini ciddi bir şekilde unutarak -demektedir sanki- bir romancı olabilmiştir. Yıllar sonra Conrad bu çifte hayatın sonucunu alaycı bir dille *homo duplex* diye adlandıracaktı (*Lettres*, s. 60). Daha da ilginç olanı, Conrad'ın bir karakterden diğerine geçmenin eksantrikliği -zorunluluğu değil- ve karmaşıklığı üzerinde tuhaf bir ısrarla durmasıdır. İnsan ya Aschenbach gibi taviz vermez biridir ya da Felix Krull gibi sinsice kılık değiştiren ve dalaverelere başvuran biri. Belki de bu fanatik denebilecek iki alternatif, Conrad'a önce kahramanca yüzleştiği, sonra korkunç bir infial yaratmasını sağlayan vasat bir varoluşa sahip olduğu hissini kazandırmıştı. Her halükarda başka hiçbir şey yapamıyorsa, insanlığın ortak kaderinin anonimliğinden kaçması gerekiyordu; bireyselliğinin gerçekliğini kanıtlamasının yegâne yolu buydu. Babasının aksine Conrad'ın içinde rol alacağı mevcut bir başkaldırı hareketi yoktu. Hareketin kendisini de, hareketin içindeki rolünü de, başkaldırma tavrını da kendi başına yaratması gerekiyordu. İşte, diyordu Conrad, tarihin bana muğlak ve kaotik bir dünyada dağılan, güdük, eksik bir ulusal kimlik mirası sunarak yaptığı acımasız şaka buydu.

Bu eksik kimliğinden ve onunla başa çıkabilmek için başvurduğu stratejilerden ötürü hissettiği aşağılanma duygusu, Conrad'ı sık sık hayatı, kurtarılmaya ihtiyaç duyduğu korkunç bir rüya olarak tarif ettiği satırlar kaleme almaya itmmişti. Şubat 1911'de Arthur Symons'a şöyle yazıyordu: "Hayat bir rüyadır,

daha doğru bir tabirle, bir *songes doux ou terribles** silsilesidir. Eğer öyleyse, o zaman gözlerimizi uzaklaştırmayı başaracak kadar cesaret topladığımız zaman dehşet bile bize ilham verebilir. Geriye bakma! Gerek insanın gerekse kaderin adaletsizliğinden kurtulmanın yegâne yolu onu görmezden gelmektir” (LL, II, s. 126). Daha önce de belirttiğim gibi, Conrad'ın bulduğu ilham kendi payına başka bir karakter yaratmaktı. Yeni bir karakterin salt iddia edilmesinin ötesinde, Conrad bunu kanıtlamak da zorundaydı: Yalnızca bir romancı olduğunu söyleyebilmesi değil, aynı zamanda olması da gerekiyordu. Ayrıca bir romancının karakteri tümüyle rahatlamasını sağlamıyorsa, varlığının iç hakikatine tam anlamıyla denk düşmüyorsa, romancı olmanın bazen hakikatle yalanın bir birleşimi olduğunu kabul etmeye razıydı. Garnett'a bir keresinde şöyle yazmıştı: “Her hakikat yaşayabilmek için biraz yalana ihtiyaç duyar” (Garnett, s. 177).

Conrad'ın bir yazar olarak çalışması kendisinin işin içine öylesine dâhil olduğu bir kişisel diyalektiğin ürünüydü ki eserlerinin nasıl algılanacağı ve anlaşılacağı endişesini sık sık duyuyordu. 1 Kasım 1910'da Galsworthy'ye şöyle yazmıştı:

Okur kitlesi bir sınıfın, kastın, hizbin ya da türün içinde değildir. Kitle (ya da kitleler mi demeli) bireylerdir. *Le public introuvable* [keşfedilemez kitle] tam da insanlıktan başka bir şeyi anlatmadığı için yalnızca keşfedilemezdir. Hiçbir sanatçı ona istediğini veremez çünkü insanlık ne istediğini bilmez. Ama o her şeyi yutar. Hall Caine'i ve John Galsworthy'yi, Victor Hugo'yu ve Martin Tupper'ı, hepsini. O hem bir devekuşudur hem bir palyaçodur, hem bir devdir hem bir dipsiz çuval. O ulvidir. Görünüşte gözleri ve iç organları yoktur, tıpkı bir sümüklüböcek gibidir, ama ağlayabilir ve sıkıntı çekebilir.

*) (Fr.) tatlı ya da korkunç rüyalar. (y.n.)

Hıristiyanlığı, Budizmi, Müslümanlığı ve Mrs. Eddy'nin mucizesini yutmuştur. Ve kendi seküler dengesinin tepesinden sanatçıya önemsiz biri olarak bakabilecek ehliyetle tümüyle sahiptir (LL, II, s. 121).

Fakat bunun gibi ayırım yapmayan bir alımlama romancı açısından bir sorumsuzluğa davet olmamalıydı. Her şeye rağmen pratisyen bir romancı olarak vicdanı yerli yerinde duruyordu. Bu sayede sahip olduğu kişisel metafizik ona yazmaya devam edebilmesini sağlayacak şekilde varoluşunu anlamlandırmada yardımcı olmuştu. O halde yazmak inancın taşıyıcısıdır, çünkü yazmak yazarın varoluş mekanizmasıdır ve dolayısıyla yazarın inanması mümkün olan bir şeydir.

Fakat şöyle bir tehlike vardır: Edebi eserleri inandırıcı hale getirme çabaları, eseri kölece yazılmış, hayal gücünden yoksun bir belgeye dönüştürebilirdi. Conrad 10 Mart 1902'de Arnold Bennett'a yazdığı bir mektupta *The Man From the North*'u hakkında şunları söylüyordu: "Tam anlamıyla gerçek olmanın kıyısına geldiğinde duruyorsun, çünkü gerçekçilik dogmalarına sadık kalıyorsun. Oysa sanatta gerçekçilik asla gerçekliğe yaklaşamayacaktır. Sanatın, senin hazinen, daha büyük ve özgür bir inancın hizmetine sunulmalıdır" (LL, I, s. 303). Uzlaşım sal edebi gerçekçiliğin kanonları kısıtlayıcıydı, hem algısız örgü makinesinin hem de kitlenin, yani makinenin ördüğü dipsiz çuvalın çıkarlarına hizmet ediyordu. Conrad 10 Şubat 1905'te cesur arkadaşı Graham'a -o her zaman kendi dilini arayan bir yazardı- bir mektubunda, bön bir kitlenin bireyciliğe verebileceği zararları anlatmıştı:

*Vous – vous êtes né trop tard**. Geleceğin sönük güneşi -bizim erken dönem Victoria çağımızın geleceği- ufukta gözü-

*) (Fr.) Siz – siz dünyaya geç gelmişsiniz. (ç.n.)

küyor, ama yine aynı şekilde doğacak -gerçekten de öyle- ve o sağlıklı ışığını kusursuzlaşmış belediyelerin ve W.C.'lerin dünyasına *sans peur et sans reproche* [korkmadan ve suçlamadan] tutacak. Bireysel mizaçların mezarı G.B.S. ve H.G.W. tarafından umut dolu bir çabayla kazılıyor. *Finita la commedia!* [Komedi sona erdi!] Yani neticede çok şey yapabilirler, ama ben evrenin kurtarılması noktasında aptallığın gücüne inanıyorum (LL, II, s. 12).

Karakteristik açıdan Conrad bireyselliğin başına bela olabileceğine ilişkin korkularını -bireyselliği tanımlamak için hummalı programlar hazırlamasına karşın- tümüyle dindirememişti. Zira eğer hakikatin yalana ihtiyacı varsa, eğer romancı ve insan uydurma kaçamaklarla aldatıcı bir şekilde yaşıyorsa, eğer mekanik karaktere yönelik saygısızlık aşırılığıyla fazla kaçmışsa, o zaman sonuç gerçekten de rahatsız edicidir. Değişmez nesnel gerçeklik ya da hakikat tümüyle bireyselliğin bir işlevi olmaktadır, Conrad'ın isteyeceğini düşündüğümüz gibi, tersi değil. Şu iki mektup bize, ele aldığımız dönemde Conrad'ın zihninin kat ettiği sorunlu mesafe hakkında ipuçları sunmaktadır. 23 Mart 1896'da Garnett'a yazılmış olan ilk mektup, Conrad'ın sorununun birkaç veçhesini özetlemektedir:

Eğer hayata doğru açıdan bakarsak, her şey o nahoş önemi büyük oranda kaybeder ve atmosfer azametli şekillerde dolanan önemsiz sislerden ötesi olmayan şeylerden temizlenir. İnsanın kendi kişiliğinin hiç bilinmeyen bir şeyin gülünç ve amaçsız bir maskesi olduğu gerçeği bir kez kavrandığında, huzura kavuşmak o kadar zor değildir. O zaman kişinin kendi dürtülerine teslim olmasından, geçici duygulara sadakatten başka bir şey kalmaz geriye. Nitekim bu tutum belki de hakikate diğer bütün hayat felsefelerinden daha yakındır. Ne-

den olmasın ki? Eğer hep ‘olma sürecindeyse, asla olmuyorsak’, o zaman bu yerine şu şey olmak için çaba gösterdiğimde aptal denmesi gerekir bana. Zira hiçbir zaman bir halt olmayacağımı iyi biliyorum. Bunun yerine yanlışlığımın o sağlam tatminine sarılmayı ve yumruğumu Cennet’in aptal gizemine sallamayı tercih ederim (Garnett, s. 46).

30 Kasım-21 Aralık 1903 tarihleri arasında Wells’e yazılan ikinci mektupsa, Conrad’ı tam tersi sonuca götürür: “Gelecek bizim kendi eserimizdir ve (benim açımdan) yüzyılın en çarpıcı ve temel özelliği bilincimizin bu gelişimi, gözlerimizi şu hakikate -ya da yanılısamaya- açması gereken nitelikteki olgunlaşmasıdır” (LL, I, s. 233). Yalnızca ‘bilincin olgunlaşması’ -varoluşun mekanizmalarının daha derinden görülmesi- meseleleri halledecektir. Sorun hâlâ bir ‘ya/ya da’ sorunuydu: ya ‘olma sürecinde olmanın, asla olmama’nın akışına teslim olursunuz, ya da insanın bilinci düzenin ve geleceğin insanın kendisini öne çıkarmasının birer sonucu olduğunu fark edecek kadar olgunlaşır. Conrad yalnızca tek bir şeyin, bir patlamanın kendisini tutsak eden alternatifleri çökertecek güce sahip olduğuna inanıyordu. Zira patlama, diye yazıyordu 12 Mart 1897’de Garnett’a, “evrendeki en kalıcı şeydir. ... Patlama harekete yer açar” (Garnett, 94). Nitekim Birinci Dünya Savaşı tam da böyle bir patlamaydı. Ama 1914 öncesi yıllarda Conrad kendi “bireyselliğinin baskısını korkunç bir şekilde hissedebiliyordu” (Garnett, s. 94).

3
EDEBİYATIN TALEPLERİ
1896-1912



Amansız bir sürece kötümser yaklaşımın esiri olmuş ve kendisi hakkında neredeyse sürekli belirsizlik içinde olan Conrad, yazdığı edebiyat eserleriyle ilgili olarak da bir o kadar büyük zorluklar yaşıyordu. Ama 1896-1912 arasında azımsanmayacak sayıda hikâye ve roman üretmişti ve hiçbir zaman kolay yazmamış olmasına karşın, malzeme sıkıntısı da çekmemişti. 20 Ekim 1911'de Garnett'a "her yer konu kaynıyor" diye yazıyordu (*Garnett*, s. 232). Conrad umursamazlıktan dem vurup, eserlerinde konu seçimini ön plana almayan bir romancıydı. Konunun kendisinden ziyade konunun ele alınış tarzına dikkat çekmek istiyordu ve biz de bir süreliğine buna dikkat kesilelim. Conrad açısından bir konunun ele

alınması, özünde, bir eserin başından sonuna nasıl ilerleneceği sorununu ifade ediyordu. Bu süreç gerçek bir müşkülpeşentlik gerektiriyordu, zira Conrad ‘sözcüklerin ustalıkla örülmesi’ adını verdiği bir zanaattan yararlanmaktaydı (Garnett, s. 84). 20 Şubat 1900’de yayıncısı Blackwood’a yazdığı bir mektupta, sorunun özünü alışılmadık bir soğukkanlılıkla ifade eder. Conrad bu sırada *Lord Jim* üzerine çalışıyordu: “Acele etmeyeceğim, çünkü hikâyenin sonu çok önemli ve zor bir kısımdır; aslında benim açımdan yazması *en zor* kısımdır. Bu kısım aslında her zaman hikâye başlamadan önce *enikonu düşünülmür*” (Blackwood, s. 86-87).

Büyük ihtimalle bu bir tür ideal tarifti, ama bize gerçekten de izini süreceğimiz birtakım ipuçları sunmaktadır. Conrad’ın edebi biçimler hakkındaki görüşlerinde de bir bu kadar kesinlik göze çarpıyordu. 12 Aralık 1902 tarihinde Ernest Dawson’a yazdığı bir mektup, eserlerinin formlarıyla ilgili deneyleri düşünme konusunda belirgin bir isteksizliği olduğunu gösterir; ya da bunu söyleyemesek bile, birkaç yıl önce kendisinin ifadesiyle, “öylesine sonsuz, öylesine insanı içine çeken ve öylesine muğlak olan ... sanat sorunu” hakkında teorik genellemeler yapmaya isteksizliği olduğu görülebilir (Blackwood, s. 64).

Büyüklik hakkında söylediklerine ilişkin olarak, yaratıcı düzyazı eserlerinde büyüklüğün elde edilebileceği konusunda bugün şüphelerim var. Büyüklüğe ancak yeni bir formla ulaşılabilir; bu form için biz henüz olgun değiliz. Saati gelip de insan ortaya çıkana kadar bilindik yollarda ilerlemek zorundayız, eski ifade formüllerini dışsal olarak ‘*rabacher*’, dönüp dolaşıp aynı şeyleri tekrarlamak zorundayız. Ne bir çare ne de bir umut var; yalnızca deneme, sonuna kadar, başarı elde edilip edilemeyeceğine bakmadan deneme görevi (LL, I, s. 308).

Conrad'ın form hakkındaki muhafazakâr bildirileri, önceki yazarlardan miras alınan geleneksel formları yeniden kullanmaya olan ilgisine dayanıyordu. Kendisinin açıkça ifade ettiği 'edebi mirası' eylem ve gerçekçilik yazarlarından oluşmaktaydı: Cooper, Marryat ve Maupassant gibi yazarlar.¹⁷ Bunların hepsi birden Conrad'ın gerçek ustaları olmayabilir, ama Conrad'ın mirasını açıkça belirtmesi kayda değerdir. Conrad 'analiz'e, yazarın yorumlar yapmasına karşı çıkıyordu, çünkü gerçekliğin ancak eylem üzerinden formüle edilebileceği kanısındaydı. Örneğin Galsworthy'ye yazdığı bir mektupta (LL, II, s. 76-80), Galsworthy'nin yeni romanı *Fraternity*'yle kibarca kavga eder: Conrad'ın olumsuz cevabı, *Fraternity*'nin eyleminin analiz sebebiyle güçsüz düştüğü eleştirisine dayalıydı. Conrad'a göre roman özellikle bir yerde, yazarın müdahalesi sonucu arkaplanın eylemle bağlantısı nedeniyle büyük zarar görmüştü. Bu bağlantıyı bizatihi eylemi ilerleterek kurmak daha iyi bir çözüm yolu olurdu. Conrad'ın yıllar sonra, Proust'un neredeyse imkânsız deneyerek yaptıklarına merak duyması ilginçtir: 17 Aralık 1922'de Scott Moncrieff'e, Proust analizi yaratıcı ve canlı hale getirebilir diye yazıyordu (LL, II, s. 291). Oysa şu anda edebi eserlerde temel bir norm arayışı içinde Conrad da tıpkı Aristoteles gibi eylemde karar kılmıştı, zira insanların davranışlarını açıktan ahlâki bir anlam yüklemekten tasvir etmenin yolu buydu; Conrad'a göre Galsworthy tam da bu ahlâki yükü (çok ağır olmasına karşın) malzemelelerinin üzerine yığılmıştı. Eylemin kendisi yükü kaldıracak kadar güçlü olmayabilir ya da romancı ahlâki öğeyi görecekt kadar aşkın görüğe sahip olmayabilir –bunlar Conrad'ın argümanının-

17) Örneğin bkz. Conrad'ın "Tales of the Sea" denemeşi, *Notes on Life and Letters* içinde (III, s. 53-57).

daki iki eşit alternatiftir. Görünen o ki yalnızca birinden birini tercih etmek gereksizdi. Ama eylem, birbiriyle bağlantısız bir andaki nötr ahlâki içeriğine rağmen, kitaptaki diğer her eylemle olumlu bir ilişkiye sahip olmalıdır. En küçük birimi içinde eylem, Conrad'ın başka bir vesileyle dile getirdiği gibi, “aydınlatıcı bir epizot”tu (Garnett, s. 64). Dolayısıyla aydınlatıcı epizot ‘tek bir doğrultuda yoğunlaştırılmış çaba’nın yol göstericiliğinde, alışıldık bir ifade biçimiyle bir edebi eserin soyut şemasını oluşturuyordu.

Conrad 6 Ekim 1908’de işte bu soyutlamayı düşünürken E. V. Lucas’a şunları yazabilmişti: “İyi bir kitap iyi bir eylemdir. İyi bir örneğin gücünden daha fazlasına sahiptir. Ahlâkçılar daha az değeri olduğunu söyleseler de, varsın söylesinler. Neticede biz kendi ruhlarımızı kurtarmak için yazmıyoruz. Bir İspanyol atasözünde dediği gibi, ‘insan dediğin evcil olmamalıdır’ ve ben de diyorum ki yazar dediğin keşiş değildir. Ama muhayyilesinin sırlarını dünyaya açık eden bir insan, deyim yerindeyse, dinî bir ayin gerçekleştirmiş olur” (LL, II, s. 89). Burada birinci sorun, eylem kitabı adı verilen kitabın ne olduğunu ayırt etmek ve netliğe kavuşturmaktır. Eylem bir örnekten daha fazlası olmalı, başka bir şeye örnek oluşturan şeyin ötesine geçmelidir, bu şey de sanırım çoğu zaman bir ahlâk dersidir. Bir ahlâk dersi mutlaktır ve kelimenin gerçek anlamıyla hiçbir eylem böyle olamaz. İyi bir eylem, söyletmek istediği şeyler bakımından ateşli olacağına, kendinde tuttuğu şeyler bakımından yürekli olmalıdır. İnsanın muhayyilesinin sırlarını açığa sermesi dinî bir olayı sahnelemek değil, bir dinî ayin gerçekleştirmektir; yani ayin gerçek bir olayı ima eder, ama göstermez, içinde barındırır. Bu şekilde romancının hayal dünyası bütünlüğü içinde epizodik

bir yapıda verilmiş olur ve bu yapı yazarın hayatının tamamını ortaya sermese de bu hayatın mekanizmasının ayrı bir analojisidir. Okur nezdinde bunu anlaşılabilir kılmanın aracı kurmaca eserin eylemidir (ya da olay örgüsüdür).

Bu noktada Conrad'ın argümanı Kardinal Newman'ın "Dinî Doktrinlerde Gelişimler Teorisi" denemesindeki bir bölümden yararlanarak açık hale getirilebilir. Newman'ın kendi 'ekonomi' mefhumunu anlatırken ele aldığı sorun, bir romanının büyük bir gerçekliğin (kendi gerçekliğinin) belli bir parçasını özgürleştirmeye ve böylece tek başına bırakmaya çalışırken karşılaştığı sorunla hemen hemen aynıdır. Newman'ın argümanını şöyle özetleyebiliriz: İnsan ilişkilerinde özel türde bir yaratıcı söyleme yer vardır ve buna 'ekonomi' adı verilebilir. Bu söylemin gerekliliği hislerin, duyguların ve düşüncenin her insanın hayatındaki olağan dağılımından doğar; bu dağılım, karmaşıklıklarından ötürü tanımlanamaz bir kaos görüntüsü çizer. Argüman ve keşif amaçları için bu şaşırtıcı veçheleri, ekonomik açıdan içinden çıktıkları karmaşık bütüne benzeyen belli mecazlar, imgeler ya da hikâyeler haline getirebiliriz. Eğer bunlar kapsamlı mecazlarsa, bir hikâyenin kendi içinde bütünlüklü olay örgüsüne benzerler. Bu yeni mecazlar hiçbir noktada özgün bütünü -yani bunları yaratan bireyin zihnini- kapsayamaz ya da tüketemez. Her ne kadar yukarıdaki belli bir iklimi yansıtan pasajda Newman sonsuz mutlaklar ile bunların sonlu temsilleri (ekonomileri) arasındaki ilişkiden bahsediyor olsa da, bir yazarın zihni ile iyi bir eser arasındaki, bir hayal etme sürecinin bütünü ile bunun 'ritüel' temsili arasındaki ve büyük bir varoluşsal farkındalık ile bunun içinden çıkmış ama bağımsız bir veçhesi arasındaki ilişkiye de oldukça ışık tutmaktadır:

Onlar [ekonomiler] bir ve aynı fikirlerin gelişimleridir; bunlar fikirlerin olduğu gibi keşfin de araçlarıdır. Gerçek şeyleri temsil ederler ve sembol olsalar da, bunları yerlerini tuttukları şeylerin bizaîhi kendisiymiş gibi düşünebiliriz. Fakat bunlardan hiçbirisi hakikat çizgilerini sınırlarına kadar götürmez, ilkin birisi analizde durur, sonra bir diğeri; bin defa cevap verip, bin birincide tökezleyen abaküsler gibi. Bunlar cevap verseler de, biz bunları temsil ettikleri gerçekliklermiş gibi ve bu gerçeklikleri düşünmeden de kullanabiliriz; ama uzun vadede bizim keşif aracımız büyük bir imkânsızlık ya da çelişki, yahut dinde verdiğimiz adla bir gizem üretir. Gideceği yolu gitmiştir; başarısız olduğu noktada, onun aracılığıyla araştırılan o anlaşılmaz yasaların gerçek bir analizi ya da yeterli bir imgesi değil, pratik amaçlar için bir çare olduğunu göstermektedir. Hiçbir zaman bu yasaların derinliklerini kavrayamamıştır, çünkü artık bunların takip ettiği çizgiyi ölçmekten acizdir. Ayrıca hiç kimse -o her şeyi yapamayacağı için- hareket edeceği bağlam içinde onu kullanmayı reddetmeyecektir; hiç kimse onun boş bir semboller sistemi olduğunu söylemeyecektir, her ne kadar görülemeyen şeylerin bir gölgesi olsa da. Biz bunu dikkatli kullanıyor olsak da, yine de kullanıyoruz, çünkü koşullarımızın müsaade ettiği oranda hakikate en çok yaklaşan şeydir.¹⁸

Bir romancı açısından buna James'in 'aktarım' adını verdiği teknik de dâhildir. Conrad tekniğini çok fazla kusursuzlaştıran bir romancının kitle tarafından algılanırken karşılaştığı tehlikeleri çok iyi biliyordu. Gerçekten de James'in kendi çalışması tipik bir örneğidir. 11 Şubat 1889 tarihinde Galsworthy'ye yazdığı bir mektup şu açıklamayı içermektedir:

18) John Henry Newman, "The Theory of Developments in Religious Doctrines", *Fifteen Sermons Preached Before the University of Oxford* içinde (Londra, 1872), s. 345-346.

Ben G.Ş.'nin ['Gerçek Şey'] bile kalpten geldiğini düşünüyorum, çünkü eser kusursuzluğa o kadar yaklaşmasına karşın bir türlü soğukluğundan arınamaz. Teknik kusursuzluk, onu içeriden aydınlatıp ısıtacak bir gerçek ateş olmadığı sürece ister istemez soğuk olacaktır. Bana göre H.J.'de [Henry James] öyle bir ateş var ki ve bu hiç de sönük değil; ince, dosdoğru, dürüst (ya da sahte) duyguların sanatsal olmayan ifadelere alışı, mutlak anlamda müptelâ olmuş bizlere H.J.'nin sanatı kalpsiz gözükmemektedir. Çizgileri o kadar açık, figürler o kadar bitmiş, olmuş, şekilli ve belirgin ki, günümüz edebiyatının çizgilerine, az ya da çok kusurlu çizgilerine alışmış bizler hemen bağırırız: taş! Oysa hiç de değil! Ben et ve kan diyorum -çok kusursuz bir şekilde sunulmuş-, belki de fazlasıyla kusursuz bir yöntemle (LL, I, s. 270-271).

Bu bahsedilen Henry James'in durumuydu ve Conrad'ın kendi durumu da bununla yakından ilintiliydi. Salt eksiksiz ayrıntıların yazarı olarak görülmek Conrad'ın korkularından biriydi. 29 Eylül 1897'de Garnett'a şöyle yazıyordu: "Şurası açık ki kaderim yalnızca ve yalnızca tasvirci olmak" (Garnett, s. 107). Fakat 5 Ağustos 1897'de Graham'a en büyük güçlüğü şu olduğunu itiraf ediyordu: "Hayat uzun ve sanat o kadar kısa ki hiç kimse sefilce olanı göremiyor" (LL, I, s. 208). Hayatın devasa atomistik tikelliği sanat denen görece küçük ekonomiyi öylesine eksiksizce cüceleştiriyordu ki Conrad da sanatın muteberliği gözden kaybolabilir korkusunu duyuyordu.

Bu dönemde Conrad'ın ara ara zihnini meşgul eden -ve önüne başa çıkılmaz sorunlar çıkaran- bir sanat eseri, benim bu zamana kadar söylediklerimden o kadar çok öğeyi örneklemekte ve bunların yoğunlaşmış bir halini sunmaktadır ki, bu eseri Conrad'ın yazı kariyerinin mevcut aşamasında 'mer-

kezî deneyim' diye adlandırmak yanlış olmaz. Bu eser, üslup ve kavram değişiklikleri Thomas Moser'in *Joseph Conrad: Achievement and Decline* adlı eserinde enikonu incelenmiş olan "Kurtarıcı"dır. Moser 1918-1919'a kadar tamamlanmamış olan bu eserin, yazarın edebi evriminin incelenmesi açısından uygun bir zemin sunduğunu söyleyen Conrad'ın izinden gider (LL, II, s. 209). Gerçi benim Moser'inkinden daha farklı bir amacım var, çünkü ben yalnızca Conrad'ın hikâye için bizzat dile getirdiği niyetleri ele alıyorum. Bu niyetleri 6 Eylül 1897 tarihinde Blackwood'a yazılan aşağıdaki mektupta görebiliriz:

Hikâyenin insani yanı, basit, buyurucu, hayal gücü sağlam bir maceraperest olan Lingard'ın bir tür medeni kadınla -anlaşılması güç bir tipte- Lingard'ın temasıdır. Lingard kafasına koyduğu işi yapan, işinde hevesli, arkadaşlığında sadık biridir. ... Bütün çıkarlarını uğruna feda ettiği kurtarma gerçekleştğinde, kendi ödülüyle yüzleşmesi gerekir: kaçınılmaz bir ayrılık. Hayatının bu epizodu onu kendisinden daha öteye taşır; ben hikâyenin eyleminde, hiç anlayamadığı ama yine de sonuçlarına aldırmaksızın yoluna devam etmesini sağlayacak kadar gerçek olan bir duygunun etkisi altında insanın sıkıntısını ve yüceltilmesini aktarmak istiyorum. Ancak en sonda kurtarma ve yıkım işi tamamlandığında ve hayatının kopuk halkasını olabildiğince yakalamaya çalışmak dışında bir alternatifi kalmadığında Lingard tamamen aydınlanacaktır (Blackwood, s. 9-10).

Conrad'ın sözleriyle, burada Conrad'ın dile getirilmemiş kişisel sorununun çözümü için bir paradigma keşfedilebilir. Lingard, buyurucu, hayal gücü sağlam bir maceraperest: Conrad ise romancı rolünde. Mrs. Travers, anlaşılması güç ve medeni: Conrad'ın bütün zenginliği içinde varoluşsal farkındalı-

ğı. Mrs. Travers'in uğruna her şey feda edilerek kurtarılması: yazma deneyiminin kendisi. Epizot Lingard'ı hayatın ötesine taşır: Bu da 'dolu kalp' için, yani Conrad'ın yazarken en zor anlarında sık sık kullandığı mecaz açısından bir metafor olabilir. Ödül, ayrılmadır: Eser tamamlandıktan sonra, yazarın farkındalığının kurtarılmış kısmı artık onun bir parçası değildir, zira esas kişisel bağlantı yok olmuştur. En sonundaysa kursosuz bir aydınlanma vardır: Newman'a göre, bir ekonomiden yalnızca belli bir noktaya kadar yararlanılabilir. Zira bunun ötesinde algılanan şey, dinî terimlerle söylersek, bir gizemdir, Hopkins'in tabiriyle "algılanamaz bir kesinliktir".¹⁹ Lingard'a göre hayatın halkalarını yakalamak dışında bir çare kalmaz: Yazar, gizeme denk bir şeyin açığa çıkması sayesinde aydınlanarak, yeni vizyonunun sağladığı yararlarla hayatına kaldığı yerden devam edebilir.

Şimdi "Kurtarıcı"nın tasarlanmış eylemi hakkında önemli bir husus şudur: Conrad bunu bir bütün olarak, tamamlanmış bir eylem olarak tasavvur etmişti. Bütünlük ise ekonominin aşılmasını ima eder. Ama Conrad'ın bu tür eksiksiz bir eylemi tam anlamıyla tasvir edebilmesi için bir yirmi yıl geçmesi gerekecekti. Başka bir deyişle, kendisinin ısrar ettiği gibi, her zaman en başından itibaren ayrıntılı olarak düşüneceğini söylediği 'son', Conrad'ın "Kurtarıcı" eserinde ayrıntılı olarak tasarlanamayacaktı. 'Kursosuz aydınlanma' ve 'kesinlik'te kendisine ulaşanüstü derecede ayak bağı olan bir şey vardı. İşte bu yüzden hikâye ve kısa öykü, muammalı ve bir yere varmayan atmosferiyle ona böylesine uygundu. "Kurtarıcı" üzerine çalıştığı dönemde Garnett'a yazdığı bir mektup özellikle manidardır:

19) Gerard Manley Hopkins, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges* (Londra, 1955), s. 187.

Bu koşullar altında tahmin edersin ki pek mektup yazma havamda değilim. Aslına bakılacak olursa en basit bir notu yazmakta bile büyük bir zorluk yaşadım. Her türlü üslup his-sini kaybetmiş görünüyorum, ama üslubun *zorunluluğu* hiç acımadan zihnime tebelleş oluyor. Ve o yazamadığım hikâye gördüğüm her şeye, konuştuğum her şeye, düşündüğüm her şeye, okumaya çalıştığım her kitabın satırına bir örgü ipi gibi sızıyor. Günlerdir tek satır okumadım. İnsanın karaciğerini ya da akciğerlerini *hissetmesinin* ne kadar kötü bir şey olduğunu bilirsin. Düşün ki ben beynimi hissediyorum. Kafamın içindekilerin açıkça bilincindeyim. Hikâyem kafamda bir akış içinde –sürekli şekilden şekle giriyor. Bir türlü tutamıyorum. Her yönüyle orada, ama nasıl bir avuç suyu tutamazsanız ben de onu tutamıyorum (*Garnett*, s. 135).

Her ne kadar edebi eserlerin konuları isteyenin seçebileceği çoklukta olsa da, özel olarak bu konu Conrad'ın zihnini her zaman meşgul etmiş görünüyor. Bir kez daha Conrad'ın kendi deneyiminin şaşırtıcı ana hatlarını çok yakından takip ettiği için üstesinden gelemediği güçlü derecede yaratıcı, duygusal ve entelektüel bir kompleksin cenderesinde debelendiğini görüyoruz. Hatırlayacak olursak, kişinin kalbinin doluluğundan gramer çıkmaz ve üslup en basit haliyle gramerdir.

Üslup, düzen ve gramer, hepsi de uzmanlığın veçheleridir ve Conrad'ın en iyi şekilde, salt fiziksel terimlerle sahnelenebileceği ve anlaşılabileceğini düşündüğü yoğun faaliyet biçimleridir. Sözgelimi 30 Kasım 1903 ve 20 Ekim 1905 tarihlerinde Wells'e yazılmış olan iki mektuptaki şu satırları ele alalım. Birincisi:

Benim açımdan yazmak *-mümkün olan tek yazma biçimi-* sinir gücünün sözlere dönüştürölmesinden başka bir şey de-

ğildir. Senin için de eminim böyle, tek fark senin durumunda sinyali ya da itkiyi veren şeyin disiplinli zekâ olması. Benim içinse bir tesadüf meselesi, aptalca bir şans işi. Fakat şurası bir gerçek ki sinir gücü tükendiğinde sözcüklerin de devamı gelmiyor ve bu noktadan sonra iradedeki gerilim işe yaramıyor (LL, I, s. 321).

İkincisi de şöyle:

Düzenli, adam gibi ve sıkı bir şekilde çalışmaya gelince, ben çoktan bunun imkânsız olduğunu anlayıp umudu kesdim. Lanet olası malzeme ancak iki-üç gün, hattâ daha da süren zihinsel bir altüst oluşun ardından geliyor, bazen kıvranamam on beş gün bile sürebiliyor ve bu süreç beni tümüyle sakat, çok mutsuz, duygusal açıdan tükenmiş ve içten içe yabıllık noktasına ulaşacak kadar asabi biri haline getiriyor (LL, II, s. 25).

O halde bu tür bir çaba ve disiplini en iyi yakalayan eylem türünün eksik eylem olması şaşırtıcı değildir; ilk akla gelenler *The Nigger of the 'Narcissus'* ('Narcissus'un Zencisi) gibi hikâyelerin eylemidir. Conrad 29 Kasım 1896'da Garnett'a şunları yazıyordu:

Elbette hiçbir şey 'Narcissus'un Zencisi'nin izlediği yolu değiştiremez. Öyle gerekiyorsa popüler olmasın. Ama kanımca mesele -benim açımdan değerli olmakla beraber- yüzeysel açıdan sokaktaki adama çekici gelecek kadar entipüften. Yeterince olay olmamasına gelince, hayat derim. Eksik zevk, eksik üzüntü, kahramanlığın eksik çakallığı, eksik ıstırap. Olaylar gırla, ama olan bir şey yok. Ne dediğimi anlıyorsun. Fırsatlar yeterince uzun sürmüyor. Bu ancak çocuk masallarında olur. Benimkiler hiçbir zaman bitmedi. Ben başka bir insa-

nın yapacağından daha fazlasını yapma şansı elde edene kadar buhar olup uçtular. Gözüne çarpan şeyler hakkında düşündüklerini anlat lütfen (*Garnett*, s. 80).

Conrad'ın bu dönemki çalışmasıyla ilgili olarak muhayyel deneyiminin temel düşüncesi, "Benimkiler hiçbir zaman bitmedi. Ben başka bir insanın yapacağından daha fazlasını yapma şansı elde edene kadar buhar olup uçtular," cümlesindeki güvensizlik ve belirsizlikte ifadesini bulur. Kendi hayatının yüzeyi, hayat çizgisi bir sürü çılgınca yönde giden avuç içi gibi ona kendi deneyimindeki hiçbir şeyin, *tamamlamanın* ne olduğuna dair sağlam bir görüş elde etme fırsatı sunmayacağını hatırlatmıştı. Kendi karmaşık karakterine hiç saygısı yoktu: Yalnızca iki mesleğinde, iki ülkesinde, kararsız dünya görüşlerinde değil, aynı zamanda 'ekonomik' kurmaca galerisinde de hiçbir şey Conrad'ı tümüyle başa çıkılabilir bir nesnellik tanımına ulaştıramamıştı. Yazmanın 'sonsuz huzursuzluğu' için uygun bir ödül olurdu bu. Mektuplarından anlaşılacağı üzere, tersine 'büyüme ve büyüme' eğilimi gösterme eğiliminde olan romanları bu süreçte gerçekten 'kurtardıkları'nın yanı sıra, karanlık ve tahmin edilemez olanların çoğunu da özgürleştirmeyi başarmıştı. Kısa hikâyeleri ancak kayda değer bir entelektüel kontrol ölçüsüyle *evrilebilirdi*. Eğer eylem eksikse, özünde öyleydi ve çoğu zaman kısılgı varoluşla ilişkisi içinde sanatın keskin özlülüğüne tekabül ediyordu. Sanat, hayatın ve deneyimin anlaşılabilir, ekonomik bir form içinde yoğunlaşmasıydı; edebiyat eserinin bir sonu varken, hayat hep devam eder. Ve en azından sanat ile hayat arasındaki farklılık bir fetih, gerçekten yaşanmış ve başarılmış bir fetih ima ediyordu: Özgürleştirilen ve kurtarılan şey kölece yapılan mükerrer bir eylemin karanlık mezarından çıkartılmıştı. "*La solitude me gagne: elle m'absorbe.*"

Je ne vois rien, je ne lis rien. C'est comme une espèce de tombe, qui serait en même temps un enfer, ou il faut écrire, écrire, écrire"* (Lettres, s. 50). Nostromo'yu yazmak böyle bir şeydi. Fakat gerçek yazma deneyimi genellikle o kadar nefret dolu, sanat yaratmanın masrafı o kadar fazla, sonuçları o kadar belirsizdi ki, Conrad birkaç yıl sonra Nostromo'nun 'endişeyle düşünülmüş' sayfalarından bazılarını (IX, s. viii) tercümenin zorunluluklarına feda etmeye razı gelmişti (Lettres, s. 111). Keza bu denli uzun bir romanın hayatın amorf akışkanlığına çok fazla yaklaştığını da anlamıştı. Kısa hikâye, ara ara indirdiği darbelerle rakibi zayıf düşüren, ama saldıran tarafı da yoran yumruklar sayesinde ızbandut gibi bir adamdan incelikle kurtulup, hattâ onu kısmen alt eden kısa bir adama benzer. Şimdilik bu yeterli değilse, bu tür bir strateji için çok daha sinik bir hedef vardı. 5 Ağustos 1897'de Graham'a şöyle yazıyordu: "Düz bakış kötü bir formdur, biliyorsun. Doğru olan köşeden bakmaktır, çünkü hakikat orada değilse bile, her halükarda mangırları dağıtan bir şey vardır. Zaten insan bu soylu metalden daha güzel ne isteyebilir ki?" (LL, I, s. 208).

Conrad'ın 1898-1899 yılları arasında yazdığı bazı mektuplar, kendisinin sık sık mağduru olduğu, kendinden şüphe eden yaralayıcı ruh haline odaklanır. İyi arkadaş olduğu Sanderson'lara yazdığı iki mektupta da, kendisini soğuk ve isimsiz bir seyirci topluluğunun önünde mukadder bir icrayı canlandırırken tarif ettiği çarpıcı bir pasaj vardır. İlk mektup 31 Ağustos 1898 tarihli: "Performansının ortasında birdenbire ip cambazlığı hakkında bir şey bilmediğini fark etmek zorunda olan bir ip cambazı gibiyim. Seyircilerin gözünde gülünç

*) (Fr.) Yalnızlık beni alt etti: tüketti. Hiçbir şey görmüyorum, okumuyorum. Cehennem gibi bir mezardayım; ya da yazmalıyım, yazmalıyım, yazmalıyım. (y.n.)

duruma düşebilir, ama bu münasebetsiz bilgeliliğin sonucu boynunun kırılması olacaktır ... gerçekten de mesele benim için çok ciddi" (LL, I, s. 247). 12 Ekim 1899 tarihli ikinci mektupsa şöyledir: "İnsan her an düşmeyi bekler ve yüzü kapalı bir şekilde, perdeler muntazaman düzenlenmiş olarak ve en büyük insanların kullandığı sözcükler dışında başka sözcükler olmadan düşmek ister" (LL, I, s. 282). Bu satırlar ya çok iyi olmayan ya da yüz kızartıcı şekilde insanın kendisini ele veren bir şey sunmuş olmanın getirdiği korku ve utancın birer ürünüydü. Her iki alıntıda da Conrad kendisini gönüllü bir kendi kendini durdurma ânında, hem şimdiyi hem de geçmişini yakın ve feci bir geleceği açıklamak -ya da buna hazırlık yapmak- için araştıran birisi olarak tarif eder. Başka zamanlardaysa, insanlığın ortak başarısızlık eğilimini tanımayı reddeden haklı bir kızgınlıkla kendine vururdu: "Hiç kimsenin benim yaptığım gibi şaheserler üretmeden devam etme hakkı yoktur. Bunun ne yerde ne gökte bir mazereti var gibi" (LL, II, s. 33). Ya da dokunaklı bir yalnızlık hissine kapıldığında, hayatındaki genel olarak hatalı yön değişimine suç buluyordu. Çarelerden biri kendisinin (mümkün olsaydı) yakın dönemde ölmüş arkadaşı Charles Zagorski'ye yapacağı türde çekincesiz itiraftı. Conrad 6 Şubat 1898'de Zagorski'nin dul eşi Angèle'ye şöyle yazmıştı: "Kendimi siz ikinizi düşünürken bulmadığım tek bir gün geçmiyor ve en acı veren anlarda ... *l'idée y aurait un jour où je pourrais lui confesser ma vie toute entière et être compris de lui: cette pensée était ma plus grande consolation. Et voila que cet espoir -le plus précieux de tous- s'est éteint pour toujours*"* (LL, I, s. 228).

*) (Fr.) Bir gün, ona bütün hayatımın günahını çıkarabilme ve onun tarafından anlaşılma düşüncesi: Bu düşünce, benim en büyük tesellimdi. Ve işte -her şeyden kıymetli- bu umut, sonsuza kadar söndü. (y.n.)

Conrad'ın hayatı boyunca üzüntü ve utançla maziye bakma eğilimi -bunun mektuplarında ne kadar sık karşımıza çıktığından hareketle yargıda bulunacak olursak- insanın kendi kendine acıyarak oylanmasından daha fazlasıydı. Bunu Rousseau'nun *İtiraflar*'ında övünerek dile getirdiği amacıyla karşılaştırabiliriz: kendisini başkalarına açıklamakla yetinmeyip, aynı zamanda kendisi için mevcut sefaletinin kökenlerini keşfetmek. Örneğin Rousseau'nun başlangıçtaki şaşaalı vaadini, birazdan irdeleneceği karakterin 'bizzat ben' olduğu sözünü hatırlayın: Bu karakter ben *olacak*, yani *henüz* ben *değil*. Öylesine sağlam tasarlanmış bir karakter yaratılacağı beklentisi içerisine girmeliyiz ki Rousseau'nun düşmanları tarafından onun hayatından yaratılmış hercümerce yalnızca bu karakter bir düzen getirebilecek olsun. Kariyerinin belli bir noktasında Conrad belli ki Rousseau üzerine kafa yormuştu, fakat Jean Aubry'nin *Lettres françaises* baskısındaki kısa ama özlü bir dipnot bizi bu analojiyi çok ileriye götürmekten alıkoymaktadır. Conrad, der Jean-Aubry, "Rousseau'nun ruhundan nefret ederdi" (*Lettres*, s. 144). Fakat eğer Conrad'ın Rousseau'ya duyduğu nefret Dostoyevski'ye duyduğu malum nefret gibiyse, Conrad çenesi düşük İsviçreli de kendisinininkine rahatsız edici derecede benzer bir mizaç olduğunu algılamış olabilir. Dahası, Rousseau'yla bu benzerliğin olduğu varsayımından hareket edersek, Conrad'ın sürekli olarak, devam ettirmek mecburiyetinde olduğu 'bir başlangıç noktası' -yazdıklarına bir yöntem ve tutarlılık kazandıracak kadar kendi hayatıyla tutarlılığa sahip olan bir başlangıç ya da (Coleridge'ten bir sözü ödünç alırsak²⁰) inisiyatif- aramış olmasını daha iyi anlaya-

20) Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poetry and Prose* (New York, 1951), *The Friend*'deki IV. Deneme, s. 495.

biliriz. Bu arayış kendi benliğinin farklı izlenimlerin enginliği içinde dağıldığını gördükçe daha da yoğunlaşmıştı. Conrad merkezî bir amacının olmadığını hissediyordu, çünkü şu anda karakteri kendisi hakkında ideale -kendi gücünden emin olan ve gerçek olgunluğa doğru ilerleyişinde sağlam olan bir Benliğe- utanç verici derecede aykırı görünmekteydi: 19 Haziran 1896'da Garnett'a şöyle yazmıştı:

Başka yazarların bir başlangıç noktası var. Tutunabilecekleri bir şey var. Bir anekdottan, mesela gazetedeki bir paragraftan başlıyorlar (eski bir almanaktaki rastgele bir cümleden bir kitap çıkabilir). Lehçeden ya da gelenekten, tarihten ya da o dönemin önyargılarından ya da modasından yararlanıyorlar; o dönemin bir bağından ya da inancından -ya da bunların yokluğundan- kendilerine malzeme çıkarıyorlar ve bunları ya övüyor ya da yerin dibine sokuyorlar. Ama neticede başlayacakları bir şey buluyorlar, oysa ben bulamıyorum. Bazı izlenimlerim, bazı duyumlarım var: Sıradan şeylerin izlenimleri ve duyumları bunlar. Ve hepsi de sönük –bizzat varlığım yarasaların yayıldığı romantik yıkıntılara dadanan sarışın ve duygusal bir kadının hayaleti gibi sönük ve ince görünüyor. Son derece sefil bir haldeyim. Görevim o Arşimet denen kibirli eşeğin bile zorunlu olduğunu kabul ettiği kaldıraç olmadan dünyayı yerinden oynatmak kadar mantıklı gözüküyor (Garnett, s. 59).

Bir başlangıç noktası olmamasına karşın Conrad çabalama-ya devam etmiş ve yıllar sonra Fransız çevirmeni, de Smet'e şöyle yazmıştı: “*Je vais a ma tache quotidienne comme le forçat a son labeur—parce qu’il faut*”* (Lettres, s. 107). Görünen o ki başka birçok kişinin yaptığı şeyi yapıyor olsa bile, yine de bu giri-

*) (Fr.) Bir mahkûm gibi gündelik işlerime devam ediyorum – çünkü yapmak zorundayım. (y.n.)

şimin tek tabanca kahramanlığından bir şeyler elde edebileceği bilgisi bu yokluğu tazmin etmiş görünüyordu. Yani dürüst bir şüpheyle, kendisini destekleyecek kesinlikle hiçbir şey olmadan, hattâ biraz da olsa kendisi hakkında kesinliğe sahip olmadan sebat göstermişti. 6 Eylül 1898'de Wells'e yazarken artık belirgin bir özgüvene sahipti: "Ben kimseden daha cesur değilim. Biz hepimiz cüretkârlıklarımızda arkamızda sağlam bir şeyler hissetmekten hoşlanırsınız. Bense böyle bir hissin ne olduğunu bilmiyorum" (LL, I, s. 248). Conrad hayata ve yazıya, yalnızca cesaret gibi mütevazı duygular değil, aynı zamanda çarmıhtaki uzlaşmaz hırsızın -"benim ilk kahramanlarımdan biri: cüretkâr ve sert" (Garnett, s. 99)- tövbe nedir bilmezliğinden de bir şeyler kattığını iddia etmekteydi. Fakat ateşli destekçisi Arthur Symons'a (29 Ağustos 1908'de) kendi 'hürmetkârlığı'ndan saygıyla bahsedemeyecek kadar cüretkâr değildi:

Emin olduğum bir şey varsa o da görevimin nesnesine, yani insana dair olan şeylere hürmetkârca yaklaştığımdır. Dünya, üzerinde çocukça ve dokunaklı, gülünç ve korkunç bir gizem oyununun devam ettiği bir tapınaktır. Oradayken doğru düzgün davranmaya çalışıyorum. ... Ancak bunun fark edildiğini zannetmiyorum... Fakat yeter. Sen beklenmedik şekilde tıpkı bir hırsız gibi megalomani ziynetlerimin olduğu kasanın kilidini açtın, bu yüzden içimden dökülen bu beş para etmez sözler hakkında özür dilemeyeceğim. ... Yakın dönemde bir arkadaşşıma yazdığım üzre, ocakta çalışan bir maden işçisi gibi ben de kara geceden kendi İngilizce'mi bulup çıkarmaya çalışıyorum. On dört yıldır âdeta yankısız bir mağarada yaşıyorum (LL, II, s. 83-84).

Paragrafın ilk yarısındaki abartımları ne kadar hafife alırsak alalım, sonundaki imgeyi göz ardı edemeyiz. Zira Con-

rad'ın coşkun ve sofuca övünmelerinin arkasında genellikle bu kâbusa benzer his vardır. Fakat Conrad kaçınılmaz olarak karanlık imgeye döner. Bundan bir sekiz yıl önce, 1899'un Hayırlı Cuma günü, Garnett'a 'üzüntü ve sıkıntı içinde' aynı umutsuz ruh haliyle yazmıştı:

Birdenbire meselenin künhüne varıyorum. Korkunç. Ve onunla yüzleşiyorum, yüzleşiyorum ama içimdeki korku büyüyor. Canavarın görüntüsü dayanma gücümü sarsıyor. Hareket etmiyor; gözleri kötülük dolu; ölüm kadar dingin –ve beni yutacak. Varlığıyla şimdiden ruhumda derin, çok derin yer etti. Kara bazalt taşının dik kenarlarıyla bir yarıktan onunla baş başayım. Kenarları hiç bu kadar dik ve düzgün ve de yüksek olmamıştı. Yukarıda, senin endişeli kafan bir boşluktan aşağı bakıyor –boşuna, boşuna. Bu kurtuluş için yetecek uzunlukta ip yok (*Garnett*, s. 153).

Conrad burada kendi kurtuluşunu ister, ama bu kurtuluş hiç gelmiyor gibidir. Ne ki sözcükler ve 'içimden dökülen sözler' onu arkadaşlarının bu kadar kolaylıkla mesken tuttıkları görünen dünyasına yaklaştırmıştı ve en azından bu, kendisinden acı vererek uzak tutulan bir gerçeklik hakkında içini rahatlatıyordu. İnsan karanlık bir mağarayı mesken tuttuğunda, ki bu aynı zamanda "sağlam bir kâbustur" (*LL*, II, s. 51), sözcüklerin sesi - anlamdan bağımsız olarak- sessizliği bozabilecek güce sahiptir. İradesi felç olmuştu: Arkadaşlarına "dolu bir kalpten hiçbir şey çıkmaz" diye hatırlatmada bulunuyordu (*LL*, I, s. 275).

Bunlar yüzleşmesi korkunç sorunlar olsa da, Conrad bunları en yakın arkadaşlarına, Galsworthy'lere, Sanderson'lara, Garnett'a ve Graham'a anlatmayı başarmıştı. Arkadaşlığının edebi yaratıcılığının tamamlanmış ürünlerine dayalı olduğunu düşündüğü insanlar karşısında zaman içinde başka çözüm

yolları benimsemeye başladı. Yayıncılar insan olarak ne olduklarından bağımsız bir şekilde, Conrad'ın gözünde her şeyden önce birer işadımıydılar. Başka bir deyişle, zamanın şüpheliyle geçen ıstırap dolu saatlere göre değil, üretimin mekanik verimlilik hesabına göre ölçüldüğü insanlardı. Kısacası, yayıncılar örgü makinesinin insan araçlarıydı. Ama daha pratik düzlemde, yayıncıların kafalarına takmaları gereken başka şeyler olduğunu da unutmamak gerekir. Bunlardan biri Conrad'ın yavaşlığı, daha fazla yeni kitap üretme konusundaki başarısızlığıydı. Bu yüzden Conrad'ın yayıncılarla, en başta da William Blackwood'la münasebetlerinde şimdinin somut, pratik talepleri odak noktası haline gelmişti. Conrad açısından bu ilişkiler kitlenin -kendisini çıplak, güçsüz ve beceriksiz bir kumda yakalayacağından feci halde korktuğu kitlenin- takdirini kazanmaya giden yoldu. Conrad'ın dış dünyadan gelen doğrudan bir talebe verdiği cevap ilk kez Ağustos 1898'de Conrad'ın o dönemde başlıca yayıncısı olan Blackwood'un edebi danışmanı David S. Meldrum'a yazdığı bir mektupta açıkça ortaya serilir. 10 Ağustos'ta şöyle yazar:

Ben asla yavaş olmak istemiyorum. Malzeme kendi hızıyla çıkıyor. Ben her zaman yazmaya hazırım; eğer bir cümlemin -hattâ tek bir kelime bile yeter- geleceğini hissetsem, dünyada hiçbir kuvvet kalemimi bırakmamı sağlayamaz. Ama sorun şu ki çoğu zaman -heyhat!- cümlemin, kelimenin gelmesi için epeyce beklemem gerekiyor.

O zaman, bu boş geçen uzun saatlerde zihnime şüphelerin sızmasında ve kendime bu eser için uygun olup olmadığını sormamda şaşılacak ne var. En kötüsü, ben bu şekilde üretim yapmaktan aciz haldeyken hayal gücümün gayet aktif olması: Bütün paragraflar, bütün sayfalar, bütün bölümler zihnimde

uçuşuyor. Her şey orada: Tasvirler, diyaloglar, tefekkürler – her şey – her şey orada, bir tek inanç yok, yani kalemî kâğıda götürmek için ihtiyaç duyduğum yegâne şey yok. Bir günde bir kitabı zihnimde yazıp bitirdiğim ve sonra kalben ve zihnen çöküp, tek bir satır bile yazmadan, tamamen tükenmiş bir halde yatağa girdiğimi bilirim. Gösterdiğim çabanın dağlar kadar büyük şaheserler yaratması gerekirken, gide gele bir fare doğuruyorum. ... Çok çıkarıcı bir para düşkünüyüm gibi görünüyorum, ama Tanrı biliyor ya, değilim. Maddî endişelerden bunaldım ve bunlar beni korkutuyor da, çünkü ifade gücümün ben-den nasıl gizemli şekilde bağımsız olduğunu hissediyorum. Orada -sanırım- ve biraz düşünce, biraz içgörü. Hepsi orada; ama ben kalemi eline alıp hemen yazıp sonra bırakabilenlerden değilim, ben deyim yerindeyse güvenilmez bir ustanın aracıyım yalnızca (Blackwood, s. 26-27).

Conrad yazarın yapması gereken şeylerden birinin şaheserler yazmaya çalışmak olduğunu biliyordu; bu talebin doğruluğunu kabul edemeyecek kadar kibirli değildi. Yine de ondan beklenen bir işadama gibi envanter sayımı yapmasıydı, fakat (iyi bir arkadaşı için bu dileği yerine getirebileceği doğru olsa da) bu onun yapamayacağı bir şeydi. Conrad “koparılacak denli güç uygulanan nesnelerin sonunda bütün esnekliğini kaybettiği”ni fark etmişti (LL, II, s. 47); şimdi Blackwood’un kızgın sesinin de eklendiği ‘maddî endişeler’ kendisine koparacak denli güç uyguluyordu. Dolayısıyla bu acil duruma cevap verecek stratejiler oluşturulmalıydı, zira para meselelerinde zihninin esnekliği tükenmişti. Şimdi, Conrad, Blackwood’un iki Conrad olduğunu anlamasını -strateji buydu- istiyordu: biri pasif bir aracı, diğeri güvenilmez bir efendi. Biri bekleyen ve isteyen, memnun etmeyi isteyen nazik yazıcı, diğeryse ortak iş

yapmak nedir bilmeyen bir iblis. Biri büyük bir yazar haline gelmek istiyordu, diğerinin ilerleyişi ise gizemli ve karanlıktı. 1902'de Blackwood'un onu yeniden daha hızlı ve daha çok yazması için sıkıştırdığı dönemde, Conrad kararlı bir dille meydan okuyan bir karşılık vermişti. İftira atılmış sadık bir aracının, yani bundan böyle yayıncılarla ve kendisinden sabit beklentilere girmiş olan herkesle, yani onun büyük sorunlarıyla boğuşmasına izin vermeyen herkesle ilişkilerinde fevkalade başarılı bulacağı karakterin güveniyle konuşuyordu. Bugün meşhur olan, 31 Mayıs 1902 tarihinde yazılmış bu mektubun belli kısımları aktarılmaya değerdir:

Sizi temin ederim ki hiçbir zaman değerime dair yanılsamalarım olmadı. ... Endişeli bir yarını düşünerek, belirsiz bir geleceğin baskısı altında çaba sarf ederken, kimi zaman tamamlanmış bir sayfayla teselli buldum, güven ve moral kazandım, bunu reddetmeyeceğim. Ama buna kendinden geçme denemez. ... Geri kalanına gelince, tam bir ruh dinginliği içinde kesin bir idealin soğukkanlı bir kavrayışına ulaşmak için acı çekerek ve emek sarf ederek didindiğimin bilincindeyim. ... artık beni derin bunalım saatlerinden çıkaracak o gençlik ateşi yok içimde. ... Artık kişiliğim oluşmuş durumda; deneyimlerden geçerek sınandı. Hayatta karşılaşılabilecek en kötü şeylerle karşılaştım ve kendimden eminim, zorlu koşulların moral bozucu etkisi bile beni yıldıramaz. Ne yaptığımı kesinlikle biliyorum. ... Salt mizaçla alakalı gelişigüzel bir iş değil benimkisi. İnsanın elde edeceği amacı bilerek attığı akla dayalı adımlar, diğer ticari girişimlerde ne kadar varsa benimkinde de o kadar var. Bu yüzden benim payıma nihai ve geri döndürülemez başarısızlığın düşmeyeceğini hiç çekinmeden söyleyebilirim (*Blackwood*, s. 152-155).

Soğukkanlı bir kavrayış, kesin ideal ve tam bir ruh dinginliği gibi dikkatlice dengelenmiş laflar, retorik akıcılıktan çok uzak olmayan bir şeyle birleştirilmiştir, ama paragrafın altında yatan duygu da son derece dokunaklıdır.

1902'den sonra Conrad okur kitlesine kendisiyle ilgili tam da bu tür bir mutedil birey izlenimi vermek istemişti. Kendi tabiriyle, 'doğru psikolojik anda' *Denize Tutulan Ayna*'yı ve *Kişisel Notlar*'ı, yani gerçek anlamıyla gayri-şahsi mahremiyetin kaçamaklı şaheserlerini yazmaktan kendini alamamıştı (LL, II, s. 88). Diğer yandan yeni edindiği duruşuyla, sık sık sinik bir şekilde 'yabancılığım' diyeceği şeyi istismar ediyordu. Ama perdenin arkasında, siyah mağaranın içindeki umutsuz ve yorucu mücadele amansızca devam ediyordu. Yıllar önce acı bir şekilde hayatın bir 'uzlaşmalar ve tavizler' meselesi olduğunu söylediğinde (Poradowska, s. 11), hem kârlı hem de işlevsel bir uzlaşmaya varabileceğini düşündüğünü zannetmiyorum. Oysa şimdi şunu biliyordu ki sürekli yazma çabası ona başka hiçbir şey getirmese de, çağdaş edebiyat dünyasında küçük bir yer bulması gerektiğini ve bulacağını biliyordu: Conrad'a bu yeterdi. 30 Temmuz 1907'de menajeri J.B. Pinker'a şöyle yazıyordu: "İnsan herkesi okuyabilir ama sonunda beni de okumak isteyecektir –hiç olmadı, en azından değişiklik olsun diye. Zira ben kimseye benzemem. ... Bende değerli ya da değersiz olsun taklit edilemeyecek olan bir düşünce tarzı var" (LL, II, s. 54). Ya da Ağustos 1908'de Symons'a yazdığı şu satırlara bakabiliriz: "Gerçek şu ki ben gerçekten çok sade bir insanım. ... Kalbimin saflığıyla, bu gerçekleri karşılaştığımda fark etmeye çalıştım. ... Asla kendime sormadım ya da içime dönüp bakmadım ya da kendimi düşünmedim" (LL, II, s. 73).

Elbette yayıncıların talepleri onu kendisiyle ilgili bu imgeyi bu kadar kolaylıkla yaratmaya zorlamış olamaz. Ayrıca

bu imge kendisinin 23 Mart 1905'te Edmund Gosse'ye bir mektubunda, "Baudelaire'in mutlu mesut bir şekilde 'les stérilités des écrivains nerveux'* adını verdiği zor anlara" (LL, II, s. 14) cevap vermenin etkili bir yolu olmuş olabilir. Baudelaire, Conrad'a hastalığı için bir ad vermenin yanında, otobiyografik niteliğini açıkça ifade ettiği ilk eseri olan *Denize Tutulan Ayna*'nın başlığını ve düzenegini de sunmuş olabilir. O halde bu yeni, 'dürüst' ve hattâ çenebaz Conrad'ı, dünya karşısında hissettiği sonu gelmez belirsizliği saklamak için bir strateji olarak görebiliriz: Halk tarafından tanınmıyor olmasını dikkate almadan, o yine de halkın önünde bir yazardı, tehlikeli bir hareketin ortasındaki bir ip cambazıydı. Ortadan kaybolmak yerine -artık bu imkânsızdı- bulunduğu yüksek mevkiden kendi gölgesine işaret edecek ve okur kitlesinin ilgisini buna toplamaya çalışacaktı. Bunu yapmakla saygınlığını koruyacak ama kendi bildiği tarzda iş yapmaya devam edecekti. Belki de Baudelaire gibi denizin 'vate miroir de mon deséspoir'*** olduğunu savunmakla, çok ama çok zor bir şeyi, yani okur kitlesinin kendisiyle ilgili gerçekleri açığa çıkarmasına izin vermek yerine, denizi kendisiyle ilgili yanıltıcı görüşleri okur kitlesine yollamasını sağlayacak bir ayna olarak kullanarak, kendisini denizde yansıtmanın daha kolay olduğunu fark etmişti.

Conrad'ın edebi alanda kendi kendini gizlemesinin saiklari ve yöntemlerini, Leon Edel'in *Literary Biography*'de Henry James hakkında söyledikleriyle karşılaştırmak ilginç olacaktır. Conrad da en az James kadar "özel hayatı maskeleyen açık ritüelci bir hayat" sürmeyi zorunlu görüyordu.²¹ 1902'den son-

*) (Fr.) asabi yazarların kısır zamanları. (y.n.)

**) (Fr.) karamsarlığımın engin aynası. (y.n.)

21) Leon Edel, *Literary Biography* (Toronto, 1957), s. 30.

ra etrafına bile bile koruyucu bir ağ örmüştü: *Denize Tutulan Ayna ve Kişisel Notlar* bu faaliyetin iki büyük ürünüydü. Engin ve bilinmez bir okur kitlesinin doymak bilmez iştahında korkulacak özel bir şey vardı. Yayıncının rahat vermediği bir yazar olarak Conrad'ın her zaman yarışı kazanması bekleniyordu ve bu yarışta okur kitlesi yayıncıyı temsil etmekteydi. Bu noktada James'in George Sand üzerine bir denemesinden bazı sözcükleri hatırlatmak yerinde olacaktır. Edel bu sözcükleri James'in kamusal imgesinin sırrı olarak görür ve kanımca burada Conrad'la da ilintili birçok şey vardır:

Aktaran ve aktarılan, her ikisi de şunu açıkça ve aynı dercede anlamak zorundadır: Onlar hayatlarını ellerinde taşırlar. Gizlilik ve sessizlik sırları vardır; bunlar avlanan yaratık tarafından, araştırmacının avcılık sevgisini -buna tarih hissi de diyebilirsiniz- geliştirirken kullandığı yöntemin yalnızca yarısıyla geliştirilmelidir. Doğal, içgüdüleriyle hareket eden adama çok fazla bırakılmışlardır; oysa medeniyetin zaferleri arasında yerlerini aldıkları görülmeye başladıktan sonra iki kat daha etkili hale geleceklerdir. İşte o zaman oyun adil olacaktır.²²

James'in yazara ('aktarılan') tavsiyesi sırları ve gizli şeyleri olması yönündedir; bunun geliştirilmesi yalnızca içgüdüye değil, aynı zamanda sanat ilkelerine bağlıdır. Sır kasıtlı, ince ve iyi hazırlanmış olmalıdır. Ancak bu tür sırların geliştirilmesiyle sanatçı ısrarcı ve akıllı bir araştırmacı ('aktaran') ile hemen hemen aynı düzeye gelecektir. Sanırım 1903'te A.K. Waliszewski'yle altı-yedi kez yazıştığı dönemde de Conrad'ın zihninde buna benzer bir düşünce yatıyordu. Conrad Paris'te ya-

22) James, a.g.y., s. 31-32.

şayan bir Polonyalı olan ve ünlü memleketlisi üzerine bir makale yazmak isteyen bu adama, gerçek Conrad'ın soluk yansımaları olan, göstermekten çok saklayan bazı 'biyografik' ayrıntılar sunmuştu. 1895'ten önce, diyordu Conrad, "hayatım olaylı ama belirsiz" idi; ne bir maceracıydı ne de bir serseri; *Almayer'in Budalalığı'nı* yalnızca sabahlarını doldurmak için yazmıştı; aşırı derecede samimi olmak onun açısından çocuk oyuncuğuydu (Lettres, s. 53, 56, 57, 61). Yayıncısı Methuen'e -30 Mayıs 1906'da yaptığı gibi- yazısını 'tanımlama'yı reddedebilir, ama ilgiyi yazısından kendi 'imgesi'ne kaydırmak için 'mizaca dayalı yazı'nın sonsuz karmaşıklığından duyduğu bariz tatminle konuşacaktır (LL, II, s. 34). Ya da başka vesilelerle, kendisiyle ilgili o ânın gerektirdiği kadar 'resmi' biyografiler üretmekten çekinmez ve bunların her biri kendi hayatının ve onun kökenlerinin alışılmadık egzotik romantizmini vurgulayan örneklerdir. F.M. Hueffer gibi yakınları Conrad'ın yarı hakikatlerine direndiğinde, Conrad da huysuzca direniş gösteriyordu. Yakın arkadaşlarıyla bu şekilde konuştuğunda, kendi kamusal hikâyesini değiştirmesini sağlamalarını engellemeye çalışıyordu, ama onları aptal yerine koymak için değil, kamu önünde takındığı pozu bozmalarını istemediğinden. Hayır, diyordu Hueffer'e 30 Temmuz 1909'da, *Kişisel Notlar* kendi yazısı ile denizde yaşadıkları arasındaki kusursuz benzerliği eksiksiz bir şekilde tarif etmekteydi (LL, II, s. 101). Öyle ki, bu kitap birkaç yıl sonra Conrad'ın resmi 'kalbi ve özü' haline gelecekti (LL, II, s. 150); hayatımın sırrını bulmak istiyorsanız, diyordu yazıdığı diğer kişilere, oraya bakın. Biraz daha sıkıştırıldığında, kendisinin 'düzenli' bir biyografiye -"otobiyografi ya da diğer türlü"- uygun olmadığını söylüyordu (LL, II, s. 92-93). Bütün bunlar, diyordu Fransızca çevir-

meni A.H. Davray'ye, İngilizler hakkında değil de İngilizler için yazmanın doğal sonucu (Lettres, s. 87).

'Resmî' Conrad kendisi için bir 'ekonomi' haline gelmişti ve ona hem kamusal hayatta hem de daha incelikli bir şekilde iç hayatının bastırın ihtiyaçları karşısında hizmet ediyordu. Zira varoluş hakkındaki, çalışmaları hakkındaki ve hayatı hakkındaki yazıları ve düşünceleri, kendisini kurtarışının asla istikrarlı bir çabanın doğrudan bir sonucu olarak gerçekleşmeyeceği korkusunda birleşmişti: Geçmiş deneyimlerinden çok acı bir şekilde görölüyordu bu. Hakikate ulaşmak için onu aramak gerektiği (LL, I, s. 208), insanın bir şey olmaktan ziyade hep olma sürecinde olduğu (Garnett, s. 143), hayata sürekli değişen bakışının doğal olarak bir psişik yer değiştirme ve hipokondri hissine yol açtığı –bütün bunlar bu savaş öncesi yılların incelikli 'kaçınma ve uzlaşma' stratejisini yaratmıştı.

Conrad seçilmiş ülkesinin ona özgüvenli teminatına erişme şansı verdiğini biliyordu, ki bu, siyasal açıdan huzur yüzü görmeyen Avrupa'nın asla yapmadığı bir şeydi. 11 Nisan 1905'te Kapri'den Gosse'ye şöyle yazıyordu: "Burada çok kötü gidiyor işler. İngilizlerin aldıkları mirastan yararlanarak İtalya'da kendi doğdukları ülkenin kıyılarına düzyazı ve nazım yollamaları iyi ama yeterli değil. Ben onurlu bir şekilde vatandaşlığını değiştirmiş biri olarak, İngiltere havasının kalıcı etkisine, ahlâki desteğine her gün ihtiyaç duyuyorum" (LL, II, s. 15). Sonra, kendisini günlük çalışmasına kaptırdığında, İngilizce'nin uzmanlığı ön şart olarak dayatan bir dil olduğunu görmüştü; bu uzmanlıkta doğrudan tatmin dışında başka bir ödül göremese de, bu en azından bir ödüldü. Bu demektir ki Polonya'daki bir Polonyalı olarak geri dönüşsüz bir şekilde yitip gidecekti, oysa İngiltere'de İngilizler için yazan bir yaban-

cı olarak tembelliğiyle yetersizliğini aşmak ve bir şey üretmek zorunda kalacaktı. 5 Ocak 1907’de Marguerite’ye yazdığı gibi, “bütün Polonyalılarda görülen bir tembelliğim var. Bir roman yazmaktansa hayalini kurmayı tercih ediyorum. Zira bir eserin hayalini kurmak, basılı şeyin gerçekliğinden her zaman çok daha güzel. İngilizce ise benim gözümde hâlâ yabancı bir dil, başa çıkabilmem için muazzam çaba göstermem gerekiyor” (*Poradowska*, s. 108-109).

Conrad uzmanlık elde etme, kazanma ve kendisini kurtarma mücadelesinde -bir keresinde dediği gibi- ‘ilkelerinin tepesinde’ değildi (*Poradowska*, s. 51), aksine insana yük oluşturan peşin hükümlerin olmadığı keşfedilmemiş bir alana giriyordu. Ekim 1907’de Garnett’a gururla şunları yazıyordu:

Benim bir Slav olduğumu bir an olsun unutmuyorsun (bu sende bir sabit fikir haline gelmiş), ama nedense benim bir Polonyalı olduğumu unutuyorsun. Bizim yanılsamalardan tamamen uzak, savaşa gitmeye talimli olduğumuzu unutuyorsun. Yalnızca ‘kazanmak için atılmak’ siz İngilizlere özgü. Biz şu son yüz iki yüz yıldır sürekli ‘savaşa atılıyoruz’, ama kafamız ezilip dönüyoruz –soğukkanlı düşünen herkes bunu görebilir (*Garnett*, s. 209).

Conrad hayatın asla “beşikten mezara uzanan, bir tür kişisel şekilde yürütölmüş üstünkörü gezi” olarak aktarılamayacağını herkese kanıtlaması gerektiğini hissetmekteydi (*Garnett*, s. 214). Yazı ve hayat onun için haritasız yolculuk yapmak, bilinmedik bir bölgeyi kazanmak ve sonra ona sahip olmak için verilen mücadele gibiydi. Conrad kişisel mücadelesinin kendi çevresindeki siyasal ve tarihi gelişmelerde yansıdığını görüyordu. Avrupa’nın fiziki ve ahlâki coğrafyası değiştikçe, o da değişiyordu. Ve felaket artık çok yakındı.

4
DÜNYA SAVAŞTA
1912-1918

Bu noktaya kadar Conrad '*Narcissus*'un Zencisi ve *Karanlığın Yüreği* de dâhil olmak üzere 24 hikâye ve kısa hikâye, *Lord Jim*, *Nostromo* ve *Gizli Ajan* da dâhil olmak üzere yedi roman ve ayrıca iki kişisel hatıra kitabı yayınlamıştı. Ama yalnızca bir *succés d'estime** kazanmıştı. Conrad 1912'de *Chance*'ı tamamlamasının ardından okur kitlesinin gözde yazarı olarak yerini sağlamlaştırdığında, kuşku ve tatmin karışımı bir duygu hissetmiş olmalıdır. Bugün bile, teknik maharete başlı başına verilen önem dikkate alındığında, Conrad'ın en yavan ve teknik eseriyle okur kitlesi önündeki en dramatik başarıyı birbirine

*) (Fr.) Okurlar tarafından rağbet gösterilmeyip, eleştirmenlerce takdir edilme. (ç.n.)

bağlayan olağanüstü kaderi hiç kimse görmemezlik edemez. Henry James'in tekinsiz bir yetenek sergileyerek, *Chance*'ta "tehdit altındaki hüsrana böylesine kasıtlı bir şekilde dalış"ın, "düşüncesizce bulaşılan zorluklar"ın kafa karıştırıcı bir şekilde tercih edilişini ve yöntemin ölçüsüz ama başarılı sergilenişini hemen görmesi, kuşkusuz James'i iki-üç kişilik zevk sahibi bir azınlığın parçası yapmıştı.²³ Fakat Conrad 24 Mayıs 1912'de Frederick Watson'a güvenle şunları yazabiliyordu: "Ben okur kitlemden memnunum, eserlerimin genel niyetini yeterince anlıyorlar. Neden başkalarını arayayım ki?" (LL, II, s. 139). Birkaç ay sonra, 25 Kasım'da Arnold Bennett'a, edebiyata hasrettiği bütün bu yıllar boyunca, kendisini ayakta tutan "amaç konusunda belli bir inatçılık" gösterdiğinin farkında olduğunu söyler (LL, II, s. 142). Şimdi Conrad'ın ilgi dünyasının merkezine oturmuş görünen şey, hayatında her türlü dışa dönük amaca karşın Joseph Conrad'ın Gelişimi olarak bağlı kalınması gereken bir çizgi olduğunu fark etmesiydi (bu kısmen doğru, kısmen de inançtan ibaretti). Hayatını açık ve basit bir örüntü temelinde görebiliyor gibiydi, sanki kişisel tarihi bir Maupassant hikâyesinin iyi düzenlenmiş anlatısını andırmaktaydı. Elbette en az onun kadar önemli diğer gerçeği de -kendi verdiği adla, "eserlerimi cisimleştiren bütün yapı" (LL, II, s. 139), iç hayatına daha uygun olan çalışma- unutmamak gerekiyor, ama bunun da yeni yeni ayırdına vardığı düzenli bir bakış açısıyla şekle sokulmaya ihtiyaç duyduğunu keşfetmişti. Sözgelimi *Nostromo*, Conrad'ın tasarladığı en sorsal eser olarak artık sıcak bir şaşkınlık ve mesafeye ele alınamırdı. Bu tutum 21 Haziran tarihinde Andre Gide'e yazıl-

23) Henry James, "The New Novel", *The Art of Fiction and Other Essays* içinde, haz. Morris Roberts (New York, 1948), s. 198-206.

miş bir mektupta karşımıza çıkıyor: “C’était un four noir, nous savez. Moi j’ai une espèce de tendresse pour cette énorme machine. Mais elle ne marche pas; c’est vrai. Il y a quelque chose qui empêche. Je ne sais pas quoi. Du reste, avec toute ma tendresse, moi même je ne peux pas en supporter la lecture”* (Lettres, 120). Eger *Nostromo* ve diğer birkaç eseri okur kitlesini tatmin etmediyse, meseleyi daha fazla kurcalamanın gereği yoktu: Artık kendisine biçilen şöhretten memnundu ve bunu elinden geldiğince ilerletmek istiyordu.

Mütevazı başarısını okur kitlesinden bir tanınma hediyesi olarak tanımlamanın yanı sıra, Conrad bunda, dikkatlice uygulananmış olan ‘menajerleri ve yayıncıları maharetle sömürme’ planının (Garnett, s. 180) olgunlaştığına dair ek bir kanıt da görmüştü. 1912 ortalarından 1914’ün son dört ayına kadar Conrad’ın eylemlerinin odağında şöhretini devam ettirmek vardı. Zamanının çoğunu *Victory* (Zafer) üzerine çalışarak geçirmişti ve elbette bunun takındığı pozla sıkı bir ilişkisi vardı. Bu hikâyede Heyst’in esrarengizliği, açıkça sıradan bir durumun çekici yönlerine direnemeyen basit bir kurtarıcının yozlaşmaz romantizmini gizleyen bir maske olarak tezahür eder. Dolayısıyla Conrad 30 Temmuz 1913’te müteşebbis Alfred Knopf’a (o dönemde Doubleday’de çalışıyordu) bir mektubunda, kendi ‘maskesini düşürmüş’ ve insanların düşündüğünden farklı olarak, kendisini edebiyatın büyük ustası imgesinden olabildiğince farklı bir şekilde göstermişti. Üslubu her zaman gündelik dile kayan ve bakış açısı da salt insani ve teklifsiz olan bir yazar olduğunda ısrar ediyordu (LL, II, s. 146-

*) (Fr.) Bir kara fırındı, bilirsiniz. Bu devasa makineye karşı bir tür yakınlık hissetmişimdir. Ama çalışmıyor; gerçekten. Çalışmasını engelleyen bir şey var. Ne olduğunu bilmiyorum. Üstelik, bütün iyi niyetime rağmen, ben bile okumaya tahammül edemiyorum. (y.n.)

149). Conrad'a göre, bir yazarın yayıncılarla iki tür ilişkisi olabildi. İlkinde, yazar, yayıncısının yüzüstlüğü ele almış derecede spekülâtif, gelişigüzel bir kumarıydı. Diğerindeyse, sıkı bir yatırım olarak görülüyordu: Knopf, Conrad adına Doubleday'le bir sözleşme ayarlayabilse, kendisine uyacak olan bu tür bir düzenlemeydi. Nihayet geleceği soğukkanlı ve sakin bir şekilde görebiliyordu ve bunu kanıtlamak için Richard Curle'ü devreye sokmuştu. Curle artık Conrad'ın menajeri olarak romancıyla okurları arasında yardımcı bir aracı işlevi görecekti. Okur kitlesine yönelik bu göstermelik ilgiyle, Conrad başarıya giden yolu anlama noktasında epeyce bir mesafe kat etmiş bulunmaktaydı. Yine de, bu demek değildir ki kimi zaman daha seçkin bir grupta iletişim kurmuyordu (bunun için Curle'ün yardımına ihtiyaç yoktu). Garnett, Bennett ve Galsworthy'ye kendinden çok daha az emin bir romancı portresi çizmişti. Conrad'ın bir mektubunda dediği gibi, Garnett onun ruhunun ta içini görüyor, bu yabancıyı masum yanlışlarında yakalıyordu (*Garnett*, s. 244); bir başka mektupta yazdığına göre, Bennett, Conrad'ın yazılarında gerçekten hitap ettiği birkaç insandan biriydi (*LL*, II, s. 151).

1914 Temmuz'unda Conrad nihayet uzun zamandır ertelediği Polonya yolculuğuna başlayabilmişti. Ailesinin ısrarla talep ettiği bu yolculuğu, vefakâr arkadaşları Retinger planlamış ve onlara Cracow yakınlarında altı haftalığına bir kır evi kiralamıştı. Conrad 25 Temmuz'da Galsworthy'ye şöyle yazıyordu:

Polonya seyahatine gelince, karışık duygularla gidiyorum.

1874'te Krakow'dan denize açılmak üzere trene (Viyana Ekspres) bindiğimde bir rüyaya adım atmış gibiydim. Bu rüya hâlâ devam ediyor. Tek fark: Artık esasen hayaletlerle dolu ve uyanma vakti yaklaşıyor (*LL*, II, s. 157).

Bu zamana kadar bir hayat hayalini-kâbusunu aldatıcı ama uygun bir düzen içinde tutmayı başarmıştı. ‘Gerçeklik’ insanın kendisi için yarattığı şeyden başka bir şey değildi. Şimdi olacak olan şeyse bu uzlaşmanın zorlama serinkanlılığını bile tümüyle bozacaktı. Zira Conrad’ların ziyareti sırasında Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı patlak verdi: Conrad’ın iç hayatını olağanüstü derecede ve belirleyici bir şekilde değiştirecek bir olaydı bu. İlk bakışta, esasen, genel seferberlik sırasında olağanüstü sayıda insan ve olayla başa çıkma sorunu vardı. Sonra, Polonya’dan ayrılıp Viyana’ya, Viyana’dan ayrılıp İtalya’ya ve İtalya’dan ayrılıp İngiltere’ye gitme sorunu çıktı. Ağustos ayında Galiçya’dan Pınker’a şöyle yazıyordu: “Bu olay bana zihinsel bir uyarılma sağladı diyebilirim! Eğer bu kaçınılmaz endişe olmasaydı, bu deneyimden çok fazla yarar elde edecektim” (LL, II, s. 160). İngiltere’ye döndüğünde, yalnızca Doğu Avrupa’da yaşadığı ani üzücü deneyim değil, aynı zamanda savaşın küresel çaptaki yansımaları da onu cenderesine aldı. Şimdi bu aşamaya bakacağız.

Freud 1915’in başlarında yazdığı “Savaş ve Ölüm Zamanı Üzerine Düşünceler” adlı makalesinde, savaşta cephede yer almayanların zihinlerini köleleştirdiği görünen felç edici endişeden bahseder: Eşi görülmedik katliam insanların gözleri önünde kötüleştikçe, bu köleleştirmenin başlıca sonuçları olan korku ve suç devam etmişti.²⁴ Bu gözleme uygun olarak, Conrad’ın Avrupa kıtasındaki eziyetli yolculuğundan sonra İngiltere’den yazdığı ilk birkaç mektup, savaşın ciddiyetinden epeyce etkilendiğini ortaya serer. Nitekim, 15 Kasım 1914’te Ralph Wedgewood’a şöyle yazmıştır: “İnsan ne kadar iyimser olabilse de, savaşa dair düşünceler insanın zihnine bir karaba-

24) Sigmund Freud, “Thoughts for the Times on War and Death”, *Collected Papers* içinde, cilt 4, İng. çev. Joan Rivière (New York, 1959), s. 288-317.

san gibi çöküyor. Sakat kalmanın, avare gezmenin, bir tür absürd endişeyle faydasızca dolanmanın acısını çeke çeke fark ediyorum, sanki İmparatorluk'un büyüklüğü açısından bir anlam ifade edebilirmiş gibi" (LL, II, s. 162). Yazarımız, kendi yazıları aracılığıyla yüzleştiği mücadeleleri yansıtan düşünceleri tarif etmek için her zamanki aşırı soyut sözcüklerine başvurur: kâbuslar, hayaletler. Oysa burada, savaşın deneyime dair yeni ve belalı bir boyutu ortaya çıkardığına ve bu boyutun yoğunluğuyla gücünün diğer deneyimleri kadar fazla olduğuna dair güçlü bir his söz konusudur. Fakat Conrad aynı tarihte, arkadaşı Galsworthy'ye, "Savaşın geçici bir olgu olduğuna eminim," diye yazar. Yine de bunun dinî önemini görmemezlik edemez. "‘Bu cehennem’ adını verdiğin şeye gelince, gerçekten çok şeytani. Ama sonsuza dek sürmeyeceği dikkate alındığında daha çok Araf'a benzetilebilir. Ulusların birçok coğrafi ve tarihi günah için, yapılanlar ve yapılmayanlar için ödeyeceği bedel bu –ama Mağfîret kapısı kapalı değil: Daha iyi şeyler olacağı umudunu da öldüremez" (LL, II, s. 163).

Bu konuşma tarzı, Conrad'ın edebiyat pazarına kararlı girişini takip eden iki verimli yılın ardından geldiği için, Conrad'ın eserlerinin önemli konumunu sürdürmesini istediği yeni ortama uygun bir metafor olarak görülebilir. Bu mefhumun Conrad'ın tefekkürlerine etkisi reddedilemez. Öte yandan hangi pozu takınırsa takınsın, Newman'ın 'ekonomi'sinin doğasından izler taşıdığını unutmamamız gerekiyor: Mevcut koşullar altında yaratmak ve yaşamak zorunda kaldığı kendisiyle ilgili bir masaldı bu. Ama masallar ancak belli bir noktaya kadar kullanışlılığa sahiptir; ben de burada, savaşın onun zihnindeki feci etkisinin bir infilak işlevi -"evrendeki en kalıcı şey" (Garnett, s. 94)- gördüğünü ve ona hareket edeceği yeni

bir alan açtığını söylemeye çalışıyorum. Savaşla geçen dört yıl boyunca Conrad'ın zihninde bir kriz durumunun devam ettiğini görebiliriz. Bu durum onu, öncesinde payına düşen rahatsız edici kâbustan uyandırmaya yaramıştı. Zira Newman'ın da dediği gibi, ekonominin sonu bir dinî gizem hissine ulaşmaktır. Conrad buna uygun olarak savaşın araf işlevi görecekteliğinden yararlanmış ve bunu dünyanın boyun eğdiği bir metafizik geçiş ayinine dönüştürmüştü. Mart 1916'da Sydney'deki *Bulletin*'in başyazısında, "Cumhuriyet'in bu şiddetli vaftizden geçerek, henüz büyük olmamakla beraber, kıymetli ideallere ilerleyiş içinde kendi payına düşen önderliği yapması kaçınılmaz olan bir dünya gücü mertebesine yükseldiğinden (LL, II, s. 171) bahseder. Ateşkesin imzalandığı gün olan 11 Kasım 1918'deyse, "büyük fedanın nihayete erdiği"ni yazar (LL, II, s. 211).

Bu manevi ve dini yorumla, savaş onu tamamen sarsmış diyebiliriz; cevap da uzun ve kapsamlıydı. Avrupa'daki etkileyici olaylar silsilesi Conrad'ın kendi iç dünyasındaki benzer drama yıllar süren çekişmeyle keskinleşmiş olan zihnini tümüyle kendisine çekmişti. Şimdi, önceden bireylerin oynadıkları rolleri ulusların canlandırdıklarını görüyordu. Freud'un dediği gibi, savaş ulusal karakterin ve etiğin hareketsiz maskelerini parçalayarak, şiddetli bir üstünlük elde etme mücadelesini açığa çıkarmış görünüyordu. O halde uluslar, insanın karakteristik alışkanlıklarına başvurmakla neredeyse insanlardan farksız hale gelmişlerdi. Farklı Avrupa ulusları Conrad'a ilkin 'ahlâki tahakküm' mevzileri elde etmek amacıyla yarışıyor olarak gözükmüşlerdi. 10 Şubat 1915'te Jean Schlumberger'e Fransa'nın Almanya üzerindeki 'ahlâki tahakkümü'nden bahsediyordu (*Lettres*, s. 132). Sonradan yıllar boyunca Fran-

sa'ya duyduğu içgüdüsel yakınlığı açıklamaya çalışırken bu tahakkümün sebeplerini daha tam bir şekilde incelemiş olsa gerektir. 21 Nisan 1917'de, Sydney Colvin'e bir mektubunda, Batı'nın iki büyük ulusu olarak İngiltere ve Fransa'dan hayranlıkla bahseder ve şunları ekler: "Yalnızca Fransızlar belki de siyasi hayatlarının daha fazla istikrarsız olması sebebiyle daha kapsamlı bir şekilde sınanmışlardır" (LL, II, s. 190).

Başka bir deyişle, Fransa istikrarsızlık çemberinden geçtiği için siyasal ve ahlâki tahakkümünü kazanmıştı. Bu, hayranlığa değer bir fiili deneyimdi, zira bu ulus uzun süreli bir kendi kendini kurtarma çabası içine girerek manevi bir yüceliğe erişmişti. Uluslar Conrad'ın gözünde hiçbir zaman salt birer soyutlama olmadı, zira Conrad kendisini her zaman melez milliyetlerin bir ürünü olarak görmüştü, ama artık dikkati yeni bir yoğunluğa çekiliyordu. Geçmişte, ıstıraplı bir yalnızlık içinde, dünyaya egemen olmanın, ona kişisel ve aşkın bir anlam vermenin önemini yakıcı bir şekilde hissetmişti. Şimdi anlamlandırma süreci geniş manasıyla dünyada gözlerinin önünde gerçekleşmekteydi. Bütün Avrupa nihayet kendi başına uyanmıştı ve Conrad'ın mücadelesine benzer bir mücadeleye girişmek üzereydi. Avrupa'daki kurulu düzen, öncesinde yalnızca olumsuz ve anlamsız bir değerken, Conrad'ın küçük milliyetçilikler olarak gördüğü şeylerden temizlenmişti ve bütünsel bir değişim gerçekleşmek üzereydi. 30 Ağustos 1915'te Hueffer'e şöyle yazıyordu: "Evet! Monşer! On beş yıl önceki dünyamız artık paramparça: Yerine ne geleceğini Tanrı bilir, ama çok da salladığın kanısında değilim" (LL, II, s. 169).

Endişeli savaş düşünceleri onu sık sık hasta ederken, 1916'da hâlâ sonraki tarihin nasıl bir yol izleyeceğinden emin olmadığını görmüştü. Fakat 19 Mayıs'ta Gide'e şöyle yazacaktı:

“Ce qui suivit en moi dans toute sa vigueur [after an attack of gout] c’est la confiance inébranlable dans l’avenir, la conviction profonde que le ombre du germanisme va passer de dessus cette terre sur laquelle j’ai beaucoup erré”* (Lettres, s. 135). Conrad’ın mektuplarında ilk kez, geleceğin -öncesinde ya ağırbaşlılıkla ya da umursamazlıkla baktığı geleceğin- inanılması mümkün olan özerk, hattâ katı, elle tutulur bir şey olduğunu görürüz. Conrad nesneleri bir gözlemcinin nesnel uzaklığıyla değerlendirmekle, kendisine bağlı olmayan bu olaylarda bir örüntü görebilecek konuma gelmişti. Prusya’nın baskıcı cüssesi ortadan kaldırıldığı sürece geleceğe inançla bakabiliyordu. (Oysa tersine, 1905’te Rusya’yı ‘hiçlik’ diye nitelendirmişti [III, s. 94].) O dönemde, henüz tamamlanmamış olan “Kurtarıcı”ya geri döndüğünde, bundan bir yirmi yıl önce giriştiği görev için elinde ek kaynaklar da vardı. 8 Haziran’da Pinker’a şöyle yazıyordu:

Müthiş uzun bir kitap olacak. Başka çare yok. ... Kayda değer bir eser olacak. ... Kendimi kitaba tamamen verebilmek, kendimi kitapta unutmak dışında bir dileğim yok, ama bu imkânsız. Ne belli bir uzaklıktan esere yaklaşılabilecek güce ne de belki de eseri mümkün hale getirecek olan eserime karşı yoğun bir inanca sahibim (LL, II, s. 172).

Yeterli nesnelliğin ve inancın olmaması Conrad’ı, öncesinde “Kurtarıcı”da Linger’a vermeyi umduğu ‘kusursuz aydınlanma’yı aktarmaktan alıkoymuştu.

Sonraki birkaç ay içinde, Conrad’ın zihni düzenli olarak Almanya’nın demoralizasyonu sorununa geri döndü; bu taktik sorun hem öngörü hem de keskin bir zekâ gerektiriyordu. Alman-

*) (Fr.) [Gut atağı sonrası hasıl olan] bu dinçlik halinin ardından bana, geleceğe dair sarsılmaz bir güven, Alman hayranlığının gölgesinin aylakça dolaştığım bu dünyadan gideceğine olan büyük bir inanç geldi. (y.n.)

ya karşısındaki dramatik deniz zaferlerinin tek başına yetersiz olduğu ve kara zaferleriyle desteklenmesi gerektiği kanısındaydı (LL, II, s. 176); ayrıca İtilaf devletlerinin bireysel anlamda elde ettikleri ‘moral kazanımlar’ın kara zaferlerinin yerini tutamayacağı görüşündeydi. Almanya’nın gücünü oluşturan esas kaleye aktif bir saldırı düzenlemek gerekiyordu. Böylece İtilaf devletlerinin davası elle tutulur bir kazanım elde etmekle kalmayacak, aynı zamanda Almanya da fiziksel olarak güç kaybedecekti. Darbe o kadar doğrudan ve etkili olmalıydı ki Almanya’nın çok büyük itibar kaybettiği konusunda kimsede soru işareti kalmamalıydı. Conrad yalnızca bir taviz ve uzlaşma ya da kaçınma ve bahane meselesi olmayan Almanya’nın fethini düşündükçe, bunu zihninde nihai bir ontolojik faaliyet haline getiriyordu. Batı Avrupa’nın kendisini bu nihai ontolojik faaliyete adanmasıyla umut dolu bir geleceğin gerçek temeli atılmış olacaktı. Almanya’nın yenilgisinin ardından, 4 Aralık’ta J.M. Dent’e yazdığı gibi, “insanlığın psikolojisinin bu savaş yüzünden fazla değişmemiş olması” gibi bir tehlike vardı (LL, II, 180). En büyük tehlike insanın nisyanla malul olmasıydı. Hafıza, çok yararı dokunarak gerçekleşmiş olan şeyi anlatma amacı taşıyan bir eylemi sürdürmeliydi. Olmuş bir olayı basitçe nakletmek gayet yeterli olacaktı, çünkü aydınlanmış bir hafızanın hâkimiyetindeki olaylar önsel bir anlama ve düzene sahip olacaktı.

Muhtemelen bu mantığın bir sonucu olarak, Conrad’ın 1915-1916’da hayal gücünü yönlendirdiği esas yer, kendi verdiği adla, ‘gerçek bir otobiyografi’nin yaratılması olmuştu (LL, II, s. 181). 27 Şubat 1916’da Colvin’e *Shadow Line* (Gölge Hatı) hakkında, dünyayı kendi canlı terimleriyle kabul ettiğinde yazmanın ne anlama geldiği hakkında, mevcut koşullar altında sorgulamadan yazmanın ne anlama geldiği hakkında yaz-

mıştı: “Avusturya’dan dönüşümüzde, bir şey yazmak zorunda kaldığımda, o zamanki moral ve entelektüel koşullarımda ancak bunu yazabileceğimi gördüm; üstelik *bu kadarı* bile bana ürpertiyle hatırladığım bir çabaya mal oldu. O dönemde oturup peri masalları uydurmak imkânsızdı” (LL, II, s. 182). Artık her jestin ve hareketin ‘ideal değer’i ortaya serdiği itiraflar yazıyordu (LL, II, s. 185). İlk dönemlerde olduğu gibi kaçamaklı ve esrarengiz masallar yaratmaktan tümüyle farklıydı bu. Burada anlaşılması gereken husus, Conrad’ın edebi üretiminin artık doğrudan ‘saf’ ve değişmeyen hafızadan çıkmaya başlamış olmasıydı. Conrad hafızasının sabit bütünlüğünde bağımsız değeri ayırt edebilmekteydi. Bu, Conrad’ın daha öncesinde göremediği bir süreklilik biçimiydi.

Bu düşünce yapısı içinde Conrad’ın esnekliğini kaybetmiş olmasına yeniden hayıflanması -her ne kadar bu sefer başka bir şeyi suçluyor olsa da- ilginçtir (LL, II, s. 197). Blackwood, Conrad’ın ‘maddi endişeleri’ni artıracak şekilde hareket ettiğinde, art niyetli örgü makinesinin özellikle nahoş bir kanıtı olmuştu bu. Öte yandan, Conrad’ın savaş deneyimleri ona kendi mekanik varoluş ilkesinin katı hüsrân örüntüsünün kozmolojik bir yansıması olduğunu düşündürmüş görünmektedir. Kişisel başarısızlık ve eksiklik, önceki hayatında sonsuz derecede çok olmakla beraber, gâilesiz bir mekanizma gerektirmiş ve kurmuştu. Ama Whitehead’in dediği gibi, mekanizmayı engellemenin yegâne yolu bunun bir mekanizma olmadığını keşfetmektir. Conrad’ın keşfettiği de budur. Savaş Conrad’ın *kalbinde* patlayıcı, katastrofik bir güçle, kendine ait tanımlanabilir bir bireysellik, bir başlangıç ve öngörülebilir bir sonla yansıdığından, Conrad artık evrensel varoluşun canlı ve dramatik olduğunu hissediyordu. Varoluşa meydan okunma-

sını ya da onun reddedilmesini sağlayacak bir uzlaşma ve aldatmaca diyalektiği inşa etmenin gereği yoktu. Savaş öncesi yıllarda eserlerinin işlevi bu olmuştu. O dönemde yakınlarına olayların yalnızca yüzeysel ve görelî olarak tarif edilebileceğini, zira yüzeyin altında bir makineyle kapışmak gerektiğini söylemişti. İyi kurmaca eserler düzenlemelere ve gruplara (Curle, 17. mektup), azami insan yaratıcılığına ve emeğe büyük önem veriyordu. Yaratıcılık insanın kendi hayatını idaresine bile uzanıyordu çünkü yayıncılar ve okur kitlesi doyumsuz makinelerdi. Ama şu anda savaşın gerçekliği o kadar tamdı ve öyle bir tepe noktasını ifade ediyordu ki öncesindeki bütün tarih bu tepe noktasına doğru bir hareket olarak değerlendirilebilirdi. Conrad artık hayatını, geriye dönüşlü şekilde bu tarihin bir uzantısı olarak, yaşanmış ve paylaşılmış bir şey saymaktaydı. Eğer savaşla paramparça olmuş olan Avrupa gibi, Conrad'ın hayatı da cehennemden geçerek arınmaya doğru giden sancılı bir evrime uğruyorsa, hayatının yanlış bir yön tutturduğu nasıl söylenebilirdi? Hayatı bir sınav gibi geçmiş olsa da, bu, insanlığın ortak trajedisiydi ve bu şekliyle hayatının 'ideal değeri'ni tanıyabilirdi.

Dolayısıyla savaş sırasında tamamlanan iki önemli eser (*Gölge Hattı* ve *Altın Ok*) Conrad'ın verdiği adla 'gerçekliğin yalın anlatıları'ydı. Bu eserlerdeki görevi, kendi uzak mazisiyle ilgili sabit ve makul bir hisse göre yazacak şekilde disiplinli hareket etmektir. Bir benzetme yapmak gerekirse, modern denizcilerin seyir halindeki bir gemide eğitim alsalar geliştirecekleri his böyle bir şey olurdu. Bu tür bir denizcilik eğitimi, diye yazıyordu Mrs. Sanderson'a 1917'de, savunulması gereken bir şeydir, çünkü yalnızca seferdeki bir gemide genç bir denizci "değerleri bakımından sorgulanamayan, [mevcut]

gerçekliklerinden ayrı ele alınamayacak bir dizi sistemli olgu” karşısında yöntemli bir yaklaşım sergileyebilir (LL, II, s. 195). ‘Gerçek bir otobiyografi’ ruhuyla yazdığı iki sözde kurmaca eser, benzer şekilde, kendi geçmişindeki değişmez gerçeklikleri yeni ve sağlam bir şekilde anlama girişimiydi. Böyle olduğunda bile, her zaman daha yakın bir geçmiş vardı ve o bu geçmişi hayatın yeni algılanan akışından kopuk, gerçekdışı bir şey gibi algılıyordu. 18 Mart 1918’de Allan Wade’e şöyle yazıyordu: “Kendimi aşırı derecede gölgeli buluyorum –yani Londra günlerinin Conrad’ını kastediyorum” (LL, II, s. 202). Eğer benliğinin gölgeleri -Germenciliğin gölgesi gibi- kaldırılacaksa, bunların da aktif bir şekilde kaldırılması gerekiyordu. Bu görev onu sonunda savaşın bütün deneyimini kavramaya götürecekti, ama henüz bunu başarabilmiş değildi. 27 Mart 1918’de Garnett’a şöyle yazıyordu: “Bütün bu şeyin [savaşın] boynuna bir ip dolamak güzel bir fikir, ama bu şekilde bile bir öneri bulamıyorum. Bir türlü düşüncelerimin devamını getiremiyorum” (Garnett, s. 256-257).

Bir korkusu hâlâ diriydi: Eleştirmenler -önceki eserlerinde ‘düzen’ ve ‘ilerleme’ gören, bu eserleri sağlam birtakım gerçekler olarak ele alan eleştirmenler- bunu yapmakla Conrad’ın özgürlüğünü kısıtlayacaklardı. Örneğin 4 Mayıs 1917’de Barrett Clark’a ağırbaşlı bir manifesto kaleme almış ve burada önceki edebi eserlerini kendi kendini özgürleştirici bireyselliğinin bir kanıtı olarak yorumlamıştı:

Aslında kendimi antik çağa ait biri olarak görmüyorum. Yazı hayatım yalnızca yirmi üç yıldır sürüyor ve senin gibi zeki ve uyanık birine bütün bu sürenin bir evrim olduğunu söylememe gerek yok. ... Bazı eleştirmenler sürekli aynı çizgiyi korumadığını gerekçesiyle beni suçluyorlar. ... Ben belli reçe-

telerin ve önyargıların kölesi değilim, asla da olmayacağım. Benim konulara ve ifadelere karşı tutumum, bakış açım, yazma yöntemim belli sınırlar içinde her zaman değişecek, ama istikrarsız ya da ilkesiz olduğum için değil, özgür olduğum için. Belki de şunu söylemem daha doğru olacaktır: Çünkü ben -kendi sınırlarım içinde- her zaman özgürlüğe ulaşmaya çalışıyorum (LL, II, s. 204).

Eğer Conrad'ın hayatı, savaş gibi, etrafını saracak (bu noktada, meselenin artık kurtarış için yeterince uzun olan bir ip-le bir kuyudan çıkarılma sorunu olmadığına dikkat edelim), onu tanımlayacak ve değerlendirecek bir ipe ihtiyaç duyuyorsa, bu iş onu ve eserini içinde taşıyacak kadar büyük ve köklü bir amaca göre yapılmalıydı.

Savaş birkaç ay daha devam etti; bu süre zarfında felaketin hayal kırıklığı, dehşeti ve korkusu onu daha da sıkıştırmış ve daha acil yeniden düşünmelere sevk etmişti. Freud'un sözleriyle, psikolojik atmosfer insanın en değişmez ve umarsız son olan ölümle uzlaşma yöntemlerinden biriydi. Conrad 16 Mayıs'ta Garnett'a, "Acı, insan hayatının başlıca koşulu" diye yazıyor ve bireyin etrafında kol gezen ölüm hayaletiyle, "doğru ve yanlış gibi sorunlar ... hayatın temel gerçeklikleriyle hiçbir bağa sahip değil. Duygular *vardır* ve bunlara boyun eğerken ne ölümden kaçabiliriz ne de ıstıraptan kurtulabiliriz. Hepimizin kaderi olan bu duygulara ancak huzurla katlanabiliriz" (Garnett, s. 258) diye ekliyordu. Conrad'a olan şey aslında ilk başta Lingar için niyetlendiği şeye yakından benzemektedir: kusursuz bir aydınlanma örneği, vicdanına egemen bir tür. Ve kuşkusuz bu yüzden 23 Eylül'de Pinker'a "Kurtarıcı" romanının son hali olan *The Rescue*'yu başarıyla tamamlamanın eşiğine geldiğini söyleyecektir.

Conrad'ın *The Rescue*'nun son bölümüne seçtiği başlığın büyük bir anlamı vardır: "Hayatın Talepleri ve Ölüm Çanları". Lingard hakkında yazdığı bir şey artık onu esir almıştı: "Salt hayat bilincinden çok üstün olan ve muazzam çelişkileri, zevki, korkusu, sevinci ve üzüntüsüyle yüzleşilemeyecek ama yine de kaçılmaması gereken yoğun varoluş hissinin cazibesine kapılmıştı. Bunda huzur denen şey yoktu. Ama zaten huzur isteyen kim?" (XII, s. 342). Zira Conrad da mekanik olmayan varoluşun kendisinden talep ettiği şeylerle yüzleşmek zorunda kalacaktı, bireylerde ölümün yalnızca kısmen götürebileceği ideal bir kalıcılık görmek zorunda kalacaktı. Dolayısıyla Conrad bu inancın kalıcılığını, medenileştirme sürecinin parlak sonu olarak yeni Avrupa fikrinde görüyordu: Avrupa'nın mücadelesi, tıpkı kendi mücadelesi gibi, tam bireysellik için bir yer kapma mücadelesiydi. Ülkeler arasındaki ahlâki tahakküm mücadelesi, Conrad açısından artık açık olan Goethe'nin Avrupa ahengi fikrinin gerçekleşmesiydi. (İlginçtir, Conrad bu fikre "Otokrasi ve Savaş" denemesinde karamsar bir şekilde yaklaşmıştı. 1905'te yazılan bu denemenin ilk başlığı epeyce iğneleyiciydi: "Avrupa'nın Uyumumu".) Bu sebeplerle Conrad güçlü görme yetisinin (kendisinin korktuğu ve nefret ettiği ahlâki körlüğü yadsıyan bu yetinin) insanların Avrupa'yı yalnızca bir kıta olarak değil, aynı zamanda büyük bir hayat pınarı ideali olarak görmelerini sağlayacağını tekrar tekrar vurgulamıştı. 17 Ekim'de Christopher Sandeman'a, "'Bizim' beyan etmemiz gereken büyük mesaj buydu," diye yazıyordu. 'Biz' derken kastedilen, "arkasında uzun ve acı bir gerçeklikler ve yanılsamalar deneyimi olan biz eski Avrupalılar"dı (LL, II, s. 210).

5
YENİ DÜZEN
1918-1924

Conrad'ın savaştan sonraki bakış açısı ilginç bir şekilde 1918'de Ateşkes Günü'nde romancı Hugh Walpole'a yazılmış bir mektupta görülür:

Büyük feda nihayete erdi, bunun dünya üzerindeki uluslara ne getireceğiniyse zaman gösterecek.

Rahat bir zihinle itiraf olmaz. Bütün dünyada felakete yol açacak şekilde büyük ve kör güçler etrafa salıveriliyor. Şunu biliyorum ki eğer Avrupa'da düzeni kurmamız için bize çağrı yapılırsa (ki bu gayet mümkün) o zaman rahat olacağız demektir, üstelik içeride de. Benim açımdan çağrı zaten açık, ama idealist ya da siyasal temellerde geri çevrilebilir. Liderle-

rin cesaret göstermesiyle alakalı bir şey, ama neticede liderler hiçbir zaman halk kadar iyi değildir. (LL, II, s. 211).

Conrad'ın liderlere olan inancı hiçbir zaman çok olmadığı gibi, savaşın ardından daha da azalmıştı. Conrad'ın liderleri, halkın uygun maskeleri olarak (dilerseniz *ekonomiler* de denebilir) gördüğünü ve can alıcı dönemlerde tarihsel sorunların insani boyutlarını ele alacak çapta olmadıklarını düşünmek mümkündür. Ya da başka bir bağlamda, bir liderin insan gerçekliğinden bir teori kadar, “terki diyar eylemiş hakikatin soğuk ve yalancı mezar taşı” kadar uzak olduğunu söyleyebiliriz (Garnett, s. 34); lider, kendisinin tümüyle katılmadığı bir geçmişin sonucuydu. Yeni ulusal liderler geçmişe dair hiçbir kişisel ya da sıradan deneyime sahip olmadıklarından, savaş sonrası hakkında ahkâm kesmeye hiç hakları yoktu. Keza şimdi gereken cesarete de sahip değillerdi. ‘Halk’a gelince, o da geçersiz bir soyutlamaydı: Sefaletlerin toplamı, asla kişisel olarak hissedilen tekil bir dertten daha büyük olamazdı. Dolayısıyla geriye çağırısı -ulusal çapta reddedilsin ya da reddedilmesin- zaten bilen ‘yalnız birey’ kalıyordu. Çağın acil niteliği bireyi -Conrad'ın kendisini- kör güçleri harekete geçirmiş olan fedanın doğrudan parçası yapmaktaydı.

19 Ocak 1919'da Hugh Clifford'a aklındaki fedayla ilgili şunları yazmıştı: “Eski düzen ölmek zorundaydı -ve soylu bir şekilde öldü- ve her halükarda ölümler huzura kavuşur” (LL, II, s. 217). Zamansal açıdan doğru an gelmişti ve eski düzen gitmek zorundaydı. *Denize Tutulan Ayna*'daki imgelerden yararlanacak olursak, önemli bir geçişin, yeni bir kalkışın psikolojik anı gelmişti. Fakat artık imgeler kayda değer şekilde ölüm odaklanıyordu. Tarihte zaten görevini yerine getirmiş olan şey kendini tüketmiş ve ölmüştü. (Burada Wagnerci tınılar

vardır, ki o dönemin manevi tarihine kendini kaptırmış bir düşünür açısından bunun olmaması kaçınılmazdır.) Dolayısıyla Conrad'ın tamamlanmış son romanı olan *The Rover*'ın (Korsan) konusu eski bir düzenin geçip gitmesidir. Oysa onu doğrudan ilgilendiren husus, hayatta kalanlar sorunuydu. Clifford'a yazılan aynı mektup şöyle devam eder: "İnsanlığı şu âna kadar harekete geçirmiş en maddiyatçı ve ilkesiz güçle pazarlık yapmak zorunda olanlar tam da geride kalanlar olabilir. Aşağılayıcı bir kader doğrusu." Conrad yeni Rusya'nın güçlerini ezilmiş Germenciliğin mirasçıları olarak görüyordu. Conrad'ın zihninin eski bir ulusal önyargı için tikel ve tarihsel bir mazeret aradığını görebiliriz: Devrimci Rusya pazarlık yapılacak büyük düşman güçlerin sonuncusuydu. Onun zihninin kat ettiği mesafe, ancak uzun yıllar önce ruhu için pazarlık etmeyi reddettiğini hatırlarsak anlaşılabilir (*Poradowska*, s. 36); artık başka bir seçenek yoktu.

Eski yönetimin ortadan kalkması yalnızca toplumsal ve siyasal bir dinamiğin sonucu değildi; bu aynı zamanda Conrad'ın zihnindeki bir dinamiği anlatan bir analogiydi. İç hayatının bütün bir boyutu da ortadan kalkmıştı. Geriye bizzat kendi benliğine karşı dikilmiş olan günümüzün bütün Avrupa dünyası kalıyordu. Geçmişte iç varlığının şaşırtıcı karmaşıklıklarına hâkim olmaya çalıştıysa da, şimdi Avrupa'da kendisinin bu kişisel düzensizliğinin açığa serildiği görünüyordu. Sanki ruhundaki engin sıkıntı potansiyeli, birdenbire kendine sahne olarak Avrupa'yı seçmişti. Bu sahnede birey şimdi sorunlar için dışarıya bakıyordu; sorunları içinde değil, dışında görüyordu. Açık ve görülür tarihsel arenada, Milletler Cemiyeti gibi idealist uzlaşmalar, diye yazıyordu Clifford'a aynı mektubunda, insanın ayaklarının altındaki zemin kayıp gider-

ken bir tenis kortu tasarlamaya benzemekteydi. Ayrıca 24 Aralık 1918'de Galsworthy'lere yazdığı mektupta, 'barış' ve 'saadet' gibi sözcüklerin artık "‘hazırlanmış bir valiz’ havası"na sahip olduğunu ve bu yüzden "Kuzey Kutbu'nun dondurucu sessizliği"nin onlara kusursuz derecede uygun düştüğünü söylemişti (LL, II, s. 216).

Conrad'ın o an gözlerinin önünde gelişen dinamik süreç belki de Avrupa *ethos*'unda zaten var olan bir şeyin gerçekleşmesiydi. Ama onun tümüyle dikkatini çekebilmesi için savaş gibi tek bir kapsamlı eyleme (bir patlamaya) ihtiyacı vardı. Conrad'ın savaş sırasında formüle etmeye başladığı bir mefhumun başka bir veçhesi de (özgürlüğünün durumu) buydu. Karl Jaspers'in dediği gibi, "özgürlüğün içeriği Avrupa'da iki temel tezahürle kendisini gösterir. Birincisi, kutuplarda yaşamak. İkincisi, uçlarda yaşamak".²⁵ Avrupa'da 'diyalektik hayat'ın hakikati ve değeri Conrad'ın gözünde en önemli şey haline gelmişti. *Kişisel Notlar*'daki sahte biyografide billürleşmiş olan kendi geçmişinin -29 Mart 1919'da Dent'e yazdığı üzere- "incelikle planlanmış bir bütün ... bir daha asla ulaşamayacağım özel bir ruh halinin ve bir günün ürünü" (LL, II, s. 219) olduğunu görebiliyordu. Fakat erken döneme ait anılarının şimdinin meşhur yazarının bir incelemesi için kullanılacak 'malzeme'den ibaret görülmesini de reddetmekteydi. Kalbi ne kadar malzemeyse bu kitap da o kadar malzemeydi (LL, II, 219). Bu söz sanatlarının Conrad'ın bütün yazılarında görülüyor olması -önceki mektuplarında 'kalbin' nasıl farklı anlamlarda kullanıldığını hatırlayın- son derece çarpıcıdır. Sanırım, söylemeye çalıştığı şey uçlardaki kişisel bir sorun olarak kalbine hükmetme sorunu (bunun çözüm yollarından biri de Ki-

25) Karl Jaspers, *The European Spirit* (Londra, 1948), s. 37.

şisel Notlar'dı) kendisinin sadık kaldığı bir şeydir, üstelik eski düzenin bir vechesi olmasına karşın. Dolayısıyla *The Arrow of Gold* (Altın Ok), hattâ *The Rescue* (Kurtarma) bile, başka bir yerde “hayatın yenilmez anıları” (*Lettres*, s. 149) adını verdiği şeye adanmış eserlerdi: ilki kendi hayatının bir kaydı, ikinci- siyse, 2 Ekim 1918'de Wise'a yazdığı üzere, kendi üslubu, be- ğenisi ve yargılarındaki değişimin bir tarihi (*LL*, II, s. 209). Kı- sacası, tarihsel evrimin açıklığına karşı yeni bir duyarlılığı var- dı; bu daha önce kuşatma altındaki zihninin menzili dâhilin- de olan bir şey değildi. Önceki eserlerinde gördüğümüz kar- maşık zaman manipölasyonlarını sonraki kitaplarındaki daha basit örneklerle karşılaştırmak yeterli olacaktır. Hayatının bu önceki kısmı geride kalmış olduğundan, artık *Altın Ok* ile “ek- siksiz bir duygusal macera” kaleme almak mümkündü (*LL*, II, s. 224) ve *Kurtarma*'yı bitirmesi gerekiyordu –böylece “çiğne- yebileceğinden daha fazlasını koparmadığı”nı kanıtlamış ola- caktı (*Garnett*, s. 263).

14 Ağustos 1919'da Pinker'a belirttiği gibi, yazarın gerile- yişinden bahseden eleştirmenlerden gittikçe sıkılmaya başla- mıştı (*LL*, II, 227). Bunun bir sebebi var, diyordu ironik bir sa- vunma tavrıyla, zira bütün hayatı boyunca *Lord Jim* yazamaz- dı. 16 Kasım 1919'da Garnett'a yazdığı üzere, arkadaşları şim- di hayatındaki sürekliliğin ve evrimin ek kanıtları haline gel- mişlerdi (*Garnett*, s. 266). Onlara “zihninizin eleştirel akımı- nı kapatmak [aklın soğuk ışığını çağrıştırıyor] ve karanlıkta -hiçbir sorumluluk hayaletinin dadanamayacağı yaratıcı ka- ranlıkta- çalışmak” en iyisi diyordu (*Garnett*, s. 273). Bu ha- yırlı karanlık -bozulmamış, mahrem ve derin- insanı sıkıcı şimdinin gerçekliklerinden alıp götürmekteydi. Conrad zih- ninde zekâsının yaratıcı çalışması ile dünyaya karşı hissettiği

sorumluluklar arasında bir ayrıma gitmişti. Bu daha öncesinde açıktan yapabildiği bir şey değildi. İşte bu yüzden *Kişisel Notlar*, deneyimi ustalıkla gizlemesi bakımından çok kesin olarak geçmişe aitti. 17 Ocak 1921'de Sandeman'a "çılgınlık çağı bitti" diye yazıyordu (LL, II, s. 253). Gözde eleştirmeni Curle'e 24 Nisan 1922'de öfkeli bir hatırlatmada bulunmuştu: "Hayatımın, hattâ hikâyelerimin gerçeklerini arka planda bırakarak ne yaptığımı biliyordum" (Curle, 89. Mektup).

Conrad'ın gözünde varoluşunun temel gerçeklikleri şunlardı: Birincisi kamuoyu nezdinde 1895'te, kendi nezdinde 1889'da başlayan edebiyat hayatı vardı. Keza doğrudan dikkate almak zorunda olduğu geniş Avrupa bağlamı. Edebiyat hayatı 1889'dan 1914'e dek yıllara yayılıyordu; bu hayatın kendi evrimi, kendi tarihsel gelişimi söz konusuydu. Sonra ve daha önemlisi, bu hayat ile Avrupa'nın kaderi arasında bir ilişki vardı. Ve edebiyat öncesi mirasının Polonya kökenlerinde bu ikisi arasındaki canlı bağlantının bir açıklamasını görüyordu. Hayatının son iki yılında Conrad'da sık sık izlediğimiz biyografik ve milliyetçi özürler, her zaman için Polonya'yı Batı medeniyetinin ileri karakol bölgesi, kendisini iyi, kadim bir Avrupalı, Polonya tarihini de Panslavizme karşı adanmış bir muhalefet, Fransa ve İngiltere'yle akrabalık ilişkisi olarak temsil eder (LL, II, s. 336). Bu yılların entelektüel ve manevi çabaları kendi farkındalığının iki kritik boyutunu uzlaştırma çabalarının tanığıdır hatta. Bu amaca istinaden, *Korsan* (21 Kasım 1923'te Garnett'a yazdığı üzere) Conrad'ın devrimci eseri olarak değerlendirilmeliydi (Garnett, s. 296): Hem ölüleri gömmek anlamında hem de yeni bir düzenin temellerini döşemek anlamında. 3 Şubat 1924'te Pinker'a hatırlattığı üzere, *Suspense* Conrad'ın büyük romanı olacaktı (LL, II, s. 337); *Korsan* ise

bir ara ezgiydi, eksiksiz bir olayın (bir adamın geri dönüşü) yeni bir tarzda sunulduğu, Conrad'ın bilerek kısa yazdığı tek eseri (LL, II, s. 339). *Korsan*'daki Peyrol kendisiyle ve dünyayla barışık bir şekilde ölür; kafasına koyduğu şeyi yapmıştır ve bu güçlü yaşlı Fransızın duyduğu son sözün bir İngiliz denizcinin ağzından çıkan 'viya' sözcüğü olması yerindedir. Bu, Conrad'ın eserlerinde yeni büyük bir temanın başlangıcı olmuştur; demek istediğim, *Suspense* Napolyoncu maceranın karmaşık gecesinden Avrupa'nın kurtuluşunu resmedecek bir tarihsel ortamla tasarlanmıştı. Fakat Conrad'ın hayatının içi işleyen üzüntüsü ona bunu gerçekleştirme fırsatı da vermeyecekti. *Suspense* yazıldıkça, Conrad'ın tabiriyle, "kaçak bir roman" haline geldi (LL, II, s. 339). Hayatının sonunda bile, yavaşça evrilmesini istediği şey büyüdükçe büyümüştü. Fakat büyük konuyu doğru bir tarzda sunabilecek bir sahneyi zihin gözünün önünde tutmuştu. Conrad'ın son günlerinde yanında olan Richard Curle bunu şöyle tarif eder:

Her şeyden öte, bir Doğu Avrupa devletinde geçen yazılmamış bir romanın açılış sahnesine takılıp kalmıştı. Bu sahneyi bana o kadar canlı bir şekilde anlatıyordu ki sonunda ben de bu sahnenin tanığı oluvermiştim. Sanki bir festival için etkileyici şekilde ışıklandırılmış olan bir kraliyet sarayının avlusunda, askerler karda açık havada karargâh kurarlardı. Sarayın içindeyse can alıcı bir konsey toplantısı gerçekleşmekte ve ülkenin kaderi karara bağlanmaktadır. Bu roman hakkında başka bir şey öğrenemedim.²⁶

Bu, *Suspense*'in ne olmayacağı olabilir. Conrad'ın bunu yazmaması kuşkusuz onun özündeki Avrupalılığının suçuydu,

26) Curle, *Last Twelve Years of Conrad*, s. 79.

en sonunda onu ele veren Hamletvari şaşkınlığıydı. Valéry'nin arketip Avrupalı üzerine sözleri kanımca Conrad'a da uymaktadır:

Avrupalı Hamlet milyonlarca hayalete bakar.

Fakat o bir entelektüel Hamlet'tir. Hakikatlerin hayatı ve ölümü hakkında düşünür. Hayaletlere ihtilaflarımızın bütün konularını, vicdan azabına ise bütün zafer iddialarımızı ayırmıştır; keşiflerin, bilginin, ağırlığı altında ezilmektedir ve sınırsız faaliyetine dönmekten acizdir. Geçmişi tekrarlayanın sıkıcılığını, her zaman yenilikler yapmayı istemenin aptallığını düşünür. İki uçurum arasında gider gelir, zira iki tehlike dünyayı her zaman tehdit etmeye devam eder: düzen ve düzensizlik.²⁷

Conrad'ın hayatının başarısı, düzen ve düzensizlik hissinin bütün yükünü etkin bir şekilde taşımış olmasındaydı. Conrad'ın hayatı 3 Ağustos 1924'te sona erdiğinde, bireysel çabaları çoktan tutkulu Avrupalılık mahrecine akıtılmıştı; sanatı buna benzer bir hedefe ulaşmayı başaramadıysa, bu başarısızlık belki de Conrad'ın yeni Avrupa'ya fedası olmuştu. Yine de bir kurtarma yaşanmıştı.

27) Paul Valéry, "La Crise de l'esprit", *Variété* içinde (Paris, 1924), s. 20; İngilizce çevirisi bana ait.

İKİNCİ KISIM

CONRAD'IN DAHA KISA
HİKÂYELERİ

“Bir gerçeklik olarak hayat mutlak bir mevcudiyettir: Bir Şey mevcut olmadığı sũrece, bu ana ait olmadığı sũrece vardır diyemeyiz. Eğer bir geçmiş varsa, içimizde mevcut bir Şey olarak, Şimdi aktif olan bir Şey olarak olmalıdır.”

(Ortega y Gasset)

6
GEÇMİŞ VE ŞİMDİ

Conrad 17 Mart 1900'de Mrs. Sanderson'a, "İnsanlar genellikle önce hareket eder, sonra düşünürler," diye yazmıştı (LL, I, s. 294). Bu basit sözün içerdiği anlamlar bizi doğrudan Conrad'ın kısa hikâyelerinin zengin ve kafa karıştırıcı dünyasına götürür. Orada, her türlü eylem bir düşünce ya da yorum olmadan gerçekleştirilir ya da görülür, sanki birine yönelik olarak, biri tarafından ya da birinin önünde gerçekleştirilen eylemin baskın ve dolaysız duyumu aklın şekillendirici faaliyetini dışlar. Conrad'ın seçtiği egzotik ortamlar şunu vurgulamaktadır: Eylem, rahatsız zihne daha da yabancı ve esrarengiz hale gelir. Ama olay olup bittikten son-

ra geriye dönüp bakmak mümkündür. Örneğin akla, külüstür Kongo gemisinin başında, serdümenini ne olduğunu anlamadan izlerken aniden yere yattığını gören Marlow geliyor. Birkaç dakika sonra adamın bedeninden bir mızrak çıktığını görünce dehşete kapılır. Ancak ondan sonra gördüklerinin arkasındaki doğrudan kötülüğü anlar (XVI, s. 111-112). Biraz ileride dikkatinin dağınık olduğu bir sırada, Kurtz'un yıkıntılarını çevreleyen, tepesinde küre gibi süsler olan direklerden bahseder. Zaman içinde bunların kuru kafa olduğunu fark eder, bunlar oraya korkutucu birer örnek olsun diye koyulmuştur (XVI, s. 130). Aslında Marlow'un Kurtz'a varana kadarki bütün yolculuğu, gerçekleştiği zamanda inanılmaz görünmektedir. Dinleyicilere hikâyesini anlatırken, Marlow bu deneyimin kendi hayatını değiştirdiğini anlamalarını ister (XVI, s. 51). Fakat deneyim sırasında tıpkı Rilke'nin Malte'sine benzer, "dünyadaki hiçbir şeyin, en küçük bir şeyin bile önceden tahayyül edilemeyeceği"ni fark etmiştir. "Her şey, önceden görülemeyecek bir sürü benzersiz parçadan oluşur... Ama gerçekler yavaş ve tarif edilemeyecek şekilde ayrıntılıdır."²⁸ Yalnızca eylem içinde sessiz kabulle verilen gerçekliğin ayrıntıları, hatırlayan zihin tarafından -Malte'nin yazdığı gibi, deneyimin tasarımlarının izini süren zihin tarafından- fark edilir.²⁹ Ve belki de üslûbun kendisinde eylemin kısmen düşünce tarafından yakanmasını sezinleyebiliriz. T.E. Lawrence, F.N. Doubleday'e bir mektubunda, Conrad'ın üslûbunu, konusuna tümüyle sahip olmak için 'açlık duyan' ve kendini her seferin-

28) Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (New York, 1964), s. 138.

29) A.g.y., s. 68.

de reddedildiği gözüken olaylara uygulamaya çalışan bir yazı tarzı olarak tarif etmişti.³⁰

Conrad'ın kısa eserlerinin çoğundaki geriye dönüşlü tarz, gerçekleştiği dönemde tefekküre izin vermeyecek olan şeyi yorumlama çabası olarak anlaşılabilir. Ve çoğu zaman zaten gerçekleşmiş olan eylem yalnızca bugüne sıkıntı vermekle kalmaz, aynı zamanda hemen ve doğrudan dikkati üzerine toplar. Conrad'ın yazdığı ilk hikâye olan "İdiyotlar" açıkça kendisini bu tarzda izah eder. Anlatıcı Brittany'deki bir seyyahdır ve birdenbire karşısında dört idiyot çocuk görür. Sonra bunların kim olduğunu soruşturur ve yavaş yavaş çocukların doğum hikâyeleri, acıklı üzüntüsü ve dehşetiyle anlaşılır. Ama hikâyenin içeriği, bütün sansasyonel dramatikliğine karşın yine de seyyaha biraz 'belirsiz' görünmektedir. Hatırlayan anlatıcı ile gerçek hikâye arasında sonsuza dek kapalı olan bir bariyer vardır. Fakat bir romancı açısından bariyer yalnızca görmezden gelinmesi gereken bir şeydir ve bu gizem çiti Conrad'ın sonraki hikâyelerinde gelişerek önemli bir olgu haline gelecektir.

"İdiyotlar"dan birkaç ay sonra yazılmış olan "Gölet"teyse, ziyaretçi beyaz adam Arsar'ın eşinin (uğruna Arsar'ın kardeşinin kendisini feda ettiği kadının) yakın zaman önce öldüğü bitmemiş evin önünde, Arsar'ın anlattığı ihanet hikâyesini din-

30) Lawrence'ın mektubu 20 Mart 1920 tarihli. Gönderme yaptığım kısım şöyledir: "Biliyorsun, Conrad yayınlamak nadir bir haz olmalı. Şu ana kadar düzyazının gördüğü kesinlikle en akıldan çıkmayan adam o; keşke nasıl olup da yazdığı her paragrafın (hep paragraf yazıyor, dikkatini çekiyor mu? Tek bir cümle yazdığı çok nadir) durduktan sonra bile ıvı en büyük çandan gelen ses gibi dalgalar halinde ilerlemeye devam ettiğini bilseydim. Yazdıkları sıradan bir düzyazının ritmine değil, yalnızca kendi kafasında olan bir şeye dayalı ve söylemek istediği şeyin ne olduğunu asla söylemediğinden, bütün şeyleri bir tür açıklıkla sonlanıyor, söyleyemediği ya da yapamadığı, düşünemediği bir şeye göndermeyle bitiyor" (italikler bana ait), *The Letters of T.E. Lawrence*, haz. David Garnett (Londra, 1938), s. 301-302.

ler. Arsat hikâyesini bitirene yakın, beyaz adamdan tavsiye ve açıklama ister. Ama sessiz gölete bakan adam korkutucu bir pasiflikle cevap verir: “Hiçbir şey yok,” (VIII, s. 203). Arsat beyaz adamın muhtemelen anlamadığı bir varoluş içinde belirsizce kendi kendine dürüstlük arayışına geri döner: Ziyaretçinin etrafında dolandığı durgun gölet, iki adam arasındaki anlayışsız mesafenin sonsuzluğunu temsil eder. Dolayısıyla bir yanda itkisel bir eylem, diğer yanda etkisiz bir tefekkür vardır.

“Gölet”ten sonra, *Karanlığın Yüreği*’nden önce yazılmış iki hikâye olan “Karain” ve “Gençlik”teyse, düşünen adam, deyim yerindeyse, epey geçmişe gidip rahatsız edici derecede gizemli olan şeyi aydınlatmaya ya da düzeltmeye çalışır. Yerli kabile reisi Karain’e, tıpkı Arsat’ta olduğu gibi, bir kadın uğruna ihanet ettiği arkadaşının hayaleti dadanmıştır. Dinleyici konumundaki İngiliz denizci, onun batıl naifliğini görünce kendisine altı peni verir ve bunun onu koruyacak sihirli bir tılsım işlevi göreceğini söyler. “Gençlik”te geçmişine ait tuhaf bir hikâyeye anlatan Marlow, gençliğin belirsiz inatçılığını ve idealizmini över; yalnızca ‘romans’ ve ‘alımlılığın’ sihri gençliğin akıl almaz itkilerini anlaşılır kılar. Ne var ki Conrad (ayırt etme yetisine güvendiği) okurun, yarı komik bir telafinin geçmişi gerçek anlamıyla değiştirmeyeceğini anlamasını ister. Karain’e altı peni verildiğinde orada bulunanlardan biri olan Jackson, anlatıcıyla birkaç yıl sonra Londra’da karşılaşır. Karain’in beyaz adamlar tarafından çok sinik bir şekilde yeniden kurulmuş olan hayatının muhteşem düşüncesiz tutkusu Jackson’ı da esir almıştır. Artık neyin gerçek olduğunu bilmez; tıpkı Karain gibi Jackson da itkisel eylemin sonuçlarının şaşkına dönmüş bir kurbanı haline gelmiştir. Marlow’un dinleyicilerine gelince, Marlow’la gençliğin yaptıkları üzerine geçen uzun konuşmaya rağmen, “öylece bakan, her zaman bakan, hayatı her zaman bir

şeyler bulma endişesiyle araştıran, gelmesi beklenirken, gençliği, gücü kuvveti, yanılsamaların romansını da yanına alıp, kimselere görülmeden, bir iç çekişle, bir parıltı halinde çekip gitmiş şeyi arayan yorgun gözlerle” baş başa kalırsınız (XVI, s. 42). Yine bu ilk hikâyelerden biri olan ‘Narcissus’un Zencisi’nin, soruyu soran hatırlayıcı anlatıcının sesindeki belirsizlikle cevabı aktarılan akıl sır ermez bir soruyla bitmesi kayda değerdir: “Biz birlikte, ölümsüz deniz üzerinde günahkâr hayatlarımızdan bir anlam çıkarmadık mı?” (XXII, s. 173).

Deneyimin bedeli yalnızca o deneyimi korku ve gizem içinde yaşayan bireye değil, aynı zamanda bunu anlaşılır hale getirmekle görevli olan kişiye de ödettirilir. Bu görevde en kararlı kişiler için bile, bir ‘anlam’ elde edilebileceğine dair herhangi bir güvence olmadığı görünmektedir. Kuşkusuz Conrad bizzat yaşadığı deneyimleri aktarma yeteneğine dair bu elden ayaktan düşürücü şüpheyi hissetmişti. Örneğin 30 Kasım 1897’de Henry James’e yakın zaman önce tamamladığı ‘Narcissus’un Zencisi hakkında şunları yazmıştı:

*Il a la qualité d'être court. Il a été vécu. Il est, dans doute, mauvais. Rien de si facile comme de raconter un rêve, mais il est impossible de pénétrer l'âme de ceux qui écoutent par la force de son amertume et de sa douceur. On ne communique pas la réalité poignante des illusions! Le rêve finit, les mots s'envolent, le livre est oublié. C'est la grace miséricordieuse du destin** (Lettres, s. 34).

Marlow’un mütereddit sesi, aynı duyguyu, anlattığı sonuçsuz deneyime uyan sözcüklere dönüştürür:

*) (Fr.) Kısa olma özelliği var. Yaşanmış bir hikâye. Kuşkusuz kötü. Bir rüyayı anlatmaktan kolayı yok, ama kederi ve dinginliğinin gücüyle dinleyenlerin ruhuna nüfuz etmek imkânsız. Yanılsamaların dokunaklı gerçekliği aktarılamaz! Rüya biter, sözcükler uçar, kitap unutulur. Bu, kaderin bağışlayıcı zarafetidir. (y.n.)

Hikâyeyi görüyor musunuz? Bir şey görüyor musunuz? Sanırım ben sana bir hayali anlatıyorum –beyhude bir girişimde bulunuyorum, çünkü hiçbir anlatı rüya hissini, bir isyan titremesi içindeki o saçmalık, şaşkınlık ve sürpriz karışımını, rüyaların özü olan inanılmaz şey tarafından tutsak alınma duygusunu aktaramaz (XVI, s. 82).

Marlow’un inanılmaz olan şey tarafından tutsak alınması, anlatıcının şimdiki zamandaki hatırlayıcı rolüyle biraz hafiflemiştir. İnsan inanılmaz olayların olduğu bir hikâyeye anlatırken, hikâyeyi inanılır ve bildik terimlerle ifade etmeye zorlanır. Marlow’un inanılır şeyler çerçevesinde konuşuyor olması hem rahatlatıcı hem de sinir bozucu bir uzlaşmadır: Kendisini inanılmaz olandan uzaklaştırdığından, artık geçmişin yoğunluğuna tamamen hükmedemez ya da onu tümüyle aktaramaz. Ama yine de bu yoğunluğa dair karanlık, sözle ifade edilemeyen bir hafızaya sahip olmayı sürdürür.

Conrad “Gençlik”i yazarken, zamanında yaşadıklarının bütün yoğunluğunu koruduğuna ve yeniden canlandırdığına inanıyordu. 6 Eylül 1898’de H.G. Wells’e şöyle yazıyordu: “Gençlik’in kusurlarına gelince, bunların olduğuna şüphe yok. Senin söylediğini bir şekilde ben de hissettim. Fakat beni bu hikâyeyi yazmaya iten his gerçektir (bir kerelik) ve o kadar güçlüydü ki anlatıya birçok yerde kendiliğinden sızmasını bildi (bunun zarar verdiği çok açık). Sana bunu yalnızca açıklama olsun diye söylüyorum. Yoksa mazur görülemeyeceğini biliyorum” (LL, I, s. 248-249). “Gençlik”in gerisindeki his -Conrad’ın buradaki duyarlılığı açısından hissin neredeyse ayrı bir birim olması ilginçtir- anlatıyı mahvedecek güce sahipti. Ama en azından “Gençlik” ve hattâ *Karanlığın Yüreği* bu sorunun ısrarla araya girmesine rağmen yazılmış ve tamamlan-

mıştı. Öte yandan yakışksız “Kurtarıcı” üzerine çalışması, yine aynı koşullarla malul olmakla birlikte, Conrad’ın bütün entelektüel hâkimiyet ve uzaklaşma çabalarına direnmişti. Zira Conrad’ın bir bütün olarak hikâyeye dair kavrayışı, onu hiçbir çabanın gevşetemeyeceği şekilde sıkı sıkıya kavramıştı. 29 Mart 1898’de Garnett’a bu zavallı tutsaklığından bahsediyordu: “Ve şu yazamadığım hikâye, gördüğüm, konuştuğum, düşündüğüm her şeye, okumaya çalıştığım kitapların her satırına sızıyor” (Garnett, s. 135). Conrad’ın her hikâyede karşısına çıkan potansiyel tehlike buydu, zira hiçbir sorun, izlenimlerinin etkisinde kalan Conrad için anlatının mantığında bir ifade arayan zihninin düzenli güçlerinin, dolup taşan kalbinin baskılarına boyun eğmesinden daha yakıcı değildi.

Dolayısıyla, Conrad’ın kısa hikâyelerinin çoğu geçmiş ile şimdi, o zaman ile bu zaman arasındaki sorunlu ilişkiyi canlandırmaktadır. Bunu Conrad’ın şimdi hissiyle çelişen geçmiş hissi ya da bir karakterin geçmiş hissini onun (karakterinin) şimdi hissini rahatsız etmesi diye yorumlayabilirsiniz –bu ayrımı yapmak imkânsızdır. Elbette bu basit motifte bir virtüöze yaraşır çeşitlemeler vardır, fakat bas melodi aynıdır. Hikâye her zaman doğal olmayan, meşum bir sessizlik sahnesiyle açılır. Anlatılmaya ihtiyaç gösteren bir hikâye vardır –düğün misafirine yaklaşp bir şeyler söyleyen ve hikâyeyi zorla anlatan İhtiyar Denizci’yle benzerlik kurulmaması imkânsızdır. Bazı durumlarda hikâyede anlatıcının kendisi yer almaz: Örneğin “Falk”ta ve *Karanlığın Yüreği*’nde hikâyenin ‘ben’i başka birinin anlattığı hikâyeyi dinlemekle yetinir. Başka örneklerdeyse (mesela ‘*Narcissus*’un Zencisi ve “Gizli Ortak”) hikâye birinci tekil şahısla anlatılmasına karşın, özel bir dinleyici kitlesi ya da hikâyenin anlatılmasının özel bir sebebi yoktur. Yine başka

eserlerindeyse, Conrad birinci tekil şahıslı anlatıdan vazgeçer, ama James'inkine benzer şekilde 'bilincin merkeziliği' tekniğine bağlı kalır. Zaten her hikâyede Conrad'ın amacı yalnızca olay örgüsünü değil (ki olay genellikle geçmişte olmuştur), aynı zamanda şimdiye değişen oranlarda sızması kaçınılmaz olan muğlaklık, zorluk ve yalnızlık sorunlarını düşünmektir. Geçmiş asla tamamen kucaklanamaz ya da sınırlanamaz. Geçmiş geride bıraktığımızı düşünürüz, ama geçmişin düşünülmesi bile onun üzerimizdeki etkisini göstermektedir. *Çorak Ülke*'den bir sözü ödünç alırsak, hapisteki her adam kendisini özgürlüğe kavuşturacak olan anahtarı düşünmektedir ve "anahtarı düşünmekle, hepsi de hapisanenin varlığını doğrulamaktadır". Hikâyelerin etkisi yalnızlığı evrensel hale getirmesidir.

Kısa hikâyenin türsel nitelikleri üzerine kaleme alınmış bir esere göre, hikâyelerde olması gereken tam da budur. Frank O'Connor'ın *The Lonely Voice*'i kısa hikâyeyi esasen ebedi dışlanmışın, toplumdan uzaklığı yoğun bir farkındalığın merkezi haline getirilen yalnız bireyin anlatısı olarak tarif eder.³¹ Bunun ötesinde, O'Connor kısa hikâyeyi, yapısı okurlar için farklı etkiler ve hazlar doğuran bir dizi bireysel ses olarak (ister Maupassant'ın ister Turgenyev'in ister Çehov'un olsun) ele alır. Fakat Conrad'ın kısa hikâyelerinin kavramsal şeması eşsiz ama haz verici etkiler meselesinden çok daha dramatik ve inceliklidir. Her şeyden önce *araya girme* girişiminin niteliği vardır: geçmişin şimdiye müdahalesi, şimdinin de geçmişe müdahalesi. Hikâyenin gerçek amacı, geçmiş ile şimdinin bir araya getirildiği ve etkileşimlerine izin verilen o uzun, kapsamlı an olmaktadır. Geçmiş eskinin düşüncesiz itkileri üzerine yavaş tefekkürün aydınlatmasına ihtiyaç duyarken, şimdi

31) Frank O'Connor, *The Lonely Voice* (Cleveland, 1963).

ise sessiz ve felçli kalmamak için ihtiyaç duyduğu ‘arzulanan huzursuzluğu’ talep ederek geçmişe açık hale gelir.

Conrad’ın bu amaca ulaşmak için duyduğu sanatsal kaygı ona 16 Ocak 1898’de Galsworthy’ye şu satırları yazdırmıştı: Yazarın işi “derinlikleri bulmak değildir, zaten derinlikleri bulmak sanat değildir. Birçok şey ve birçok doğa yüzeyden başka bir şeye sahip değildir”. Conrad “bir kitabın gücünün hayatın yüzeyine, olayların yüzeydeki biçimine, şeylerin ve fikirlerin yüzeyine sadık kalmasında saklı olduğu”na emindi. “Fakat bu sığ olmak demek değil”di (LL, I, s. 224). Hatırlanmış bir felaket deneyimi şimdinin sağlıklı yüzeysel dinginliğini bozar, tıpkı bir endişe ya da korku duyumunun bilince sızması ve körelmiş zihni uyandırarak şimdiki durumunu geri plana itmesi gibi. Conrad’ın denizci olarak, eylem adamı olarak deneyimleri ona tehlikenin canlandırıcı bir gücü olduğunu öğretmişti: Felaket tehdidi kendi verdiği adla bir ‘dürtü’ yaratıyordu ve o da bu sayede belayla başa çıkabiliyordu. Ümitsiz derecede hareketsiz bir düşünce adamı olarak, Wells’e “eskiden denizde geçen hayatımda, bir zorluk beni çaba göstermeye iterdi; oysa şimdi böyle olmadığını görüyorum,” diye yazar (LL, I, s. 321). En kötüsü, bir yazar olarak mevcut hayatının kâbusu geçmişin müdahalesine hiç izin vermeyecektir. 16 Eylül 1899’da Garnett’a şöyle yazmıştır: “Bir arkadaş -insanın işittiği, dokunduğu, birlikte içtiği, tartıştığı birine- yazmak bile bana gerçeklik hissi vermiyor. Her şey bir yanılsama –yazılan sözcükler, hitap edilen zihinler, ifade edilmesi amaçlanan hakikat, kâğıdı tutacak olan kâğıt, satırlara bakacak olan gözler, hepsi. Her imge bir şüphe denizinde belli belirsiz yüzüyor –ve şüphenin kendisi belirsizliklerin keşfedilmemiş evreninde kayboluyor” (Garnett, s. 155). Gerçekten

de 12 Nisan 1900'de Blackwood'a hatırlattığı gibi, yaşadığı “bir köpek hayatıydı! Bu yaza yaza bitiremeyiş, bu sonsuz çaba” (Blackwood, s. 90).

Dolayısıyla neredeyse bütün hikâyelerin şimdisinin -E.K. Brown'un verdiği adla, 'nesnel tiyatroları'nın"³²- kaçınılmaz olarak bir dinginlik ânı, bir erteleme zamanı, ayrıntıları bakımından durağan haldeki bir zaman olması tesadüf değildir. Okur burada yanlış bir şey olduğu hissini yayan ve incelenmesi, yeniden hatırlanması, yeniden yaşanması ya da işlenmesi gereken bir atmosferle karşılaşır. “İlerlemenin İleri Karakolu”ndaki Kayerts ve Carlier, normal bir Avrupalı hayatından uzaklaştırılmış ve doğudaki bir ormanın derinliklerinde iş beklemeye itilmişlerdir; ‘Narcissus’un Zencisi okyanuslarda dolaşır, ama kendisini ertelemeyen, ismiyle müsemma zenciden (Bekle) kurtarmaya çalışmaktadır; “Geri Dönüş”teki Alvin Hervey, karısı hayatın yüzeyindeki dolanmalarını bozarken, Londra'da durağan bir hayat sürmektedir; hem “Gençlik”te hem de *Karanlığın Yüreği*'nde belirsiz bir tedirginlik içindeki eski denizciler grubunun Marlow'un düşünce seyahatlerini dinledikleri uzun bir durma ânı vardır; “Falk”ta karakterler kötü bir yemek yemişlerdir ve bunu telafi etmeleri gerekir –ve onlar için absürd bir epizot önerilir; Kaptan Whalley sabrının son sınırına gelmiştir ve bir şeyler yapmak amacıyla yeniden denizciliğe başlama çabasıdadır; “Yarın”ın baş karakteri olan Kaptan Hagberd sadece oğlunun geri döneceği an için yaşamaktadır ve hayatının başıboş umutluluğu varoluşunun yegâne koşulu haline gelmiştir; “Gizli Ortak”taki genç kaptan, kaçak Leggatt gemisine bindiği an sakinleşir; “Yedi Adalar'ın Freya'sı”ndaki Jas-

32) E.K. Brown, “James and Conrad”, *Yale Review*, sayı 35 (Kış 1946), s. 269.

per Allen ve Freya Nelson evlenmeyi beklemektedir. Liste daha da uzatılabilir.

Öte yandan, baskın olay örgüsünün teknik açıdan ele alınışında Conrad geçmiş ile şimdi arasında bir sebep-sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Bir keresinde “hikâyenin hakikati sunuluşunda saklıdır” diye yazdığında (LL, I, s. 280), kanımca geçmiş şimdiyle bir sebep-sonuç ilişkisi içine sokmaya çalışan kasıtlı sanatsal manipölasyonu kastetmişti. Bu bakımdan, *Karanlığın Yüreği*’nde Marlow’un ‘karanlık yerlerin özlemini çekmesi’nin hikâyesinin yalnızca Thames Nehri’ndeki zorlama bir beklemenin sonucu olmadığını, aksine onun bir sebebi olduğunu düşünmeye itiliriz.” Her Conrad hikâyesindeki karakteristik özellik, geçmişle şimdi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu görme, geçmişle şimdiyi birbiriyle ilişkili olayların sürekli bir yüzeyi olarak görme girişiminin boş çıkmasıdır. Arkadaşlarının olayların iç yüzünü değil, dışını görmelerini isteyen Marlow (nitekim Conrad ‘*Narcissus’un Zencisi*’nin 1897 yılındaki ünlü önsözünde ve 6 Eylül 1897’de Blackwood’a yazdığı bir mektupta, düzyazı yazarının amacının bu olduğunu açıkça söyler), dinleyicileri açısından epeyce görünmez olurken, anlattığı hikâye de gittikçe muğlaklaşır. Hem hikâye hem de anlatıcı neredeyse aşkın bir karanlığın yüreğine çekiliyor görünürler. Conrad’ın yönteminin merkezi ve merak uyandırıcı paradoksudur bu: Olaylar arasında doğrudan bir ilişki kurma yönünde atılan her adım bizi daha da olayların içine sürükler. Ayrıca olayların açıklanmasına yarayacak tek bir yöntem veya düzen de sunmazlar. Marlow Eldorado sefe-

33) “Daha da ileri gidip, bu [kısa] hikâyede krizi önceleyen şeyin krizin sonucu haline geldiğini söyleyebiliriz –olan şey budur, onu önceleyen şu olmalıdır”, O’Connor, s. 105.

rinin yöneticisine, meselenin Kurtz'un fildişini çabuk bir şekilde ormandan çıkarmak amacıyla yanlış yönleme başvurusu olmadığını çabucak hatırlatır: Mesele daha ziyade "hiçbir yöntemin olmamasıdır" (XVI, s. 138). Ne var ki Conrad'ın sanatsal eğiliminin derin felsefi dürüstlüğü nedeniyle, her hikâyede "kendi koşullarında bir yeni başlayan" olmanın acı verici hissi saklıdır.³⁴ Her zaman için sorunun önce hareket edip, sonra düşünmek olduğunu; tefekkürün umutsuz derecede geriden geldiğini; insanı eylemin anlaşılmasız yüzeyinden kafa karıştırıcı bir 'öte'ye umutsuzluk içinde sürüklediğini söylemek neredeyse imkânsızdır. *Lord Jim*'de bu durumu çok güzel bir şekilde anlatan bir pasaj vardır:

İlk isyan hissinden sonra olayların şaşırtıcı görüntüsünün ardında yatan dehşeti ancak olup biten her şeyi kılı kırk yaran doğrulukla anlatmak suretiyle ortaya çıkarabildiği kanısına vardı. Bu insanların öğrenmeye can attığı gerçekler, gözle görülür hissedilir, somut şeylerdi, uzayda ve zamanda bir yer işgal ediyorlardı. ... Jim bunu anlatmaya can atıyordu. Sıradan bir olay değildi bu, en ufak ayrıntısının büyük önemi vardı, hareket versin o her şeyi anımsıyordu. Gerçeğin hatırına belki kendi çıkarı için de konuşmaya devam etmek istiyordu. Tereddütsüz konuşuyor olmakla beraber, aklı kendini diğer tüm insanlardan ayıran bir dizi olaya gidiyordu durmadan. Kendisini yüksek kazıklarla çevrili kapalı bir alanda bulan, ne yapacağını şaşırmış, oradan oraya atılan, zayıf bir nokta, bir yarık, üzerine tırmanabileceği bir yer, arasından geçip kendini kurtarabileceği bir açıklık arayan bir yaratık gibiydi. Aklını sürekli meşgul eden bu düşünceler yüzünden konuşurken zaman zaman duraksıyordu (XXI, s. 30-31) [Türkçesi: Hasan Fehmi Nemli].

34) Rilke, *Notebooks*, s. 67.

Yaklaşık 200 sayfa boyunca Jim'in kurtulamadığı ikilem, Conrad'ın bir yazar olarak kendi manevi deneyimine özellikle uygundur. Conrad'ın 9 Ekim 1899'da Hugh Clifford'a yazdığı mektupta özetlediği gibi, sözcüklerin doğrudan gönderme yapma işlevine duyduğu şiddetli ve kayda değer derecede yalın inanç, Jim'in olguların hakikatine olan güvenine tekabül eder. "Sözcükler," diye yazar Clifford'a, "söz öbekleri, tek başına sözcükler hayatın sembolleridir, sesleri ya da görünüşleriyle okurlarının zihinsel dünyasına sunmak istediğiniz şeyin ta kendisini sunacak güce sahiptirler. 'Mevcut haliyle' şeyler sözcüklerde var olurlar; bu yüzden sözcüklere dikkat gösterilmelidir, ki olgularda saklı olan hakikat imgesi çarpıtılmasın ya da muğlaklaşmasın" (LL, I, s. 280). Conrad bir keresinde 'sözcüklerin ustalıklı örülmesi' adını verdiği şeyin çarpıtma gücü olduğunu da bilmiyor değildi. Fakat tıpkı Jim gibi sözcüklerden yararlanma dışında bir seçeneği yoktu; bir yandan dalavere, diğer yandan zihnin 'korkunç faaliyeti' riski alınmalıydı. 22 Şubat 1896'da Garnett'a "ağır ve kör olabilir, ama dil-siz olamaz" dediği 'ruhunun demirden küstahlığı'ndan bahsediyordu. Öyle ya, diye devam eder, "insan kalbinin içindekileri saçmaca da olsa geveleyip dışa vuramadıktan sonra sonra yaşamak neye yarar?" (Garnett, s. 44). Bir eylem ya da deneyim hakkındaki bazı şeylerin bilinir hale getirilmesi gerekir, tıpkı Jim'in bir sözün ince elenip sık dokunmuş netliğinin hakikati ortaya sereceğini hissetmesi gibi. Conrad'ın deneyim hakkında -10 Haziran 1896'da Garnett'a bahsettiği "ruhunun arzuları" (Garnett, s. 58) hakkında- sahip olduğu iç bilgi, özel bir sözdizimiyle tatmin edilmeyi gerektiriyordu ve bu iş mutlak bir sadakat ve dikkatle yerine getirilmeliydi. Bazen, diye ekliyordu Conrad, saatlerce hayallere dalar, sonra ciddi bir

akıl hastalığı olduğunu düşünerek endişelenirdi. 1896'da Unwin'e hikâyelerin, bütün o laf kalabalığına ve eveleyip gevelmelere rağmen, "varlığımın en derinliklerinden kopup gelen parçalar" olduğunu yazmaktaydı." Sözcükler 'değişmez bir ifade'ye sahip değilse (Garnett, s. 86) bunun tek sebebi vardı, o da Conrad'ın sözcükleri eylemi temsil edecek şekle sokamamasıydı –ama o zaman, düşünümlü tasvir asla itkisel ve dolayısıyla muğlak eylemi yeterince yansıtamazdı. Yine de, artan bir yanılsama ve gerçekdışılık hissini bir nebze de olsa azaltmak için konuşmaya ihtiyacı vardı. Ve kuşkusuz 'karanlık mağara'nın kâbusu andıran sessizliği diye sık sık göndermede bulunduğu deneyim de budur. Yakın arkadaşlarına ateşli ve coşkun mektuplar yazıyor, bu sayede onların seslerinin gerçekliğe dair inancını pekiştireceğini umuyordu. Tam da bu yüzden, mesela 26 Mart 1897'de Ted Sanderson'a şöyle yazmıştı: "İnsan kendi hakkında çok düşünmeye eğilimlidir. Boş bir meşgale doğrusu. Ama bir dostun sesi düşünce akımını daha verimli bir vadiye dönüştürüyor" (LL, I, s. 203). Kendi içine tamamen kapanmaktan her zaman korkmuştu ve yalnızca bir dostun "hayatının kendisi" -diye hatırlatmıştı Garnett'a 24 Mart 1897'de (Garnett, s. 95)- onu tatmin ederdi.

Bir hikâye, çoğu zaman olduğu gibi, otobiyografik olduğunda, karşılıklı olarak bağımlı zamansal boyutları (geçmiş ve şimdi) Conrad'ın kendi kendisiyle meşgul olma hissini gölgelerine daha da çekildiğinden, genellikle kendisi hakkında birçok şeyi ortaya seriyordu. Ve bunlar, neredeyse her zaman, onu derin bir utanç hissiyle dolduruyordu. *Black Mate*'ten birkaç satır Conrad'ın duygularını anlatacaktır:

35) Fisher Urwin'e Mektup, Temmuz 1896, akt. John Gordan, *Joseph Conrad: The Making of a Novelist* (Cambridge, Mass., 1940), s. 221-222.

Hayatındaki bir gizli eyleme ilişkin pişmanlığına gelince, Bunter'in karakterinde bir adamın az sıkıntı çekmemesini anlıyorum. Yine de aramızda kalsın, şunu hiç çekinmeden söyleyebilirim ki, en soylularımızda yakalanma korkusu pişmanlığın oluşumunda önemli bir rol oynar. Bunu Bunter'a bu kadar çok sözcükle anlatmadım, ama zavallı adam bunun hakkında biraz düşününce birçok temiz dolabın içinde iskeletler olduğunu söyledim (XXVI, s. 65-96).

Conrad'ın kişisel suç hissinin çok gelişkin olduğuna dair çok şey yazılmış olmasına karşın, onda gözlenen olağanüstü derecede güçlü utanç hissinden yeterince bahsedilmemiştir. Kişisel fikirlerin yozlaşmasına izin verdikleri için diğer insanlarla birlikte hissettiği sorumluluktan duyulan utanç, ne pahasına olursa olsun yaşama isteğinden duyulan utanç, hayatı belirleyici bir tarzda reddedememekten ve bir şekilde hayatta kalmanın zorluğundan duyulan utançtı bunlar. Hepsinden öte, Conrad korkusundan utanıyordu ve korku, "İlerlemenin İleri Karakolu"nda yazdığı üzere, ne kadar düşünürsen düşün defedemeyeceğin bir histi (VIII, s. 107). Kişisel tarihi (Polonya mirasının ideallerinin terk edilmesinden deniz hayatının görünüşte bir kapris sonucu terk edilmesine kadar) utanç verici şeylerin rezil bir paradigmasıydı. Tıpkı Kayerts ve Carlier gibi Conrad da medeniyetin bir ürünü olup çıkmıştı, çevresinin güvenliğine yaslanarak yaşıyordu. Hikâyelerinin her biri onu bir hatırlama ve huzursuz aylaklık ânında yakalıyordu. Hikâye ilerlediğinde, ilerlemenin iki talihsiz çömezi gibi şunu görmüştü: Artık sanatçı olduğu için kendisi hakkında daha iyi şeyler düşünerek -nitekim Garnett'a bir mektubunda, Kayerts ve Carlier'in romanlara müptelâ olmalarının özel bir anlamı var diye yazıyordu (Garnett, s. 62)- kendisini meçhulün kor-

kutucu bir saldırısına açık hale getirmişti. Meçhulü bu denli “karşı konmaz, tanıdık ve mide bulandırıcı” yapan şey (VIII, s. 108), insan içine girdikçe, gerek sesiyle gerekse de görüntüsüyle daha öncesinden bildiği ve hissettiği ama hiç düşünmeden reddettiği bir şeye benzemesiydi. Çevredeki ormandan çıkan canavarı andıran yerliler Kayerts ve Carlier’in rüyalarında duyduklarına benzer bir dil konuşurlar (VIII, s. 97). İki Avrupalı bir şeker parçası için birbirlerini öldürmekle, artık tamamen yozlaştıklarını gösterirler. İnsanın makine tarafından yozlaştırılmasının ne derece yaygın olduğunu anlamak için Conrad’ın örgü makinesi mefhumunu düşünmek yeterlidir.

Öncesinde, hikâyelerin geçmişle şimdinin ortaya serildiği bir uzun an yaratmaya çalıştığını söylemiştim. Conrad bu amacını gerçekleştirmekle, geçmişin şimdiyi tedavi etmesini umuyordu. Ama görüyoruz ki şimdiki zaman, geleceğin çözümlelerinden çıldırtıcı şekilde yalıtılıp karantina altına alındığında, utanç verici derecede bilindik bir geçmişi yeniden canlandırır. Geçmişin incelenmesi derinleştikçe, geçmişin mevcut durumun meşrulaştırılması adına hiçbir şey sunmadığı da o kadar belirginleşir. Şimdiki zaman bunaltıcı eylemsizliğiyle devam ettiğinden, geçmişinse yüz kızartıcı bir ‘gizli eylem’ dışında gösterecek bir şeyi olmadığından, her hikâye aslında kendi dehşetengiz utanç atmosferini yoğunlaştırır. Conrad hikâyelerinde kurtarıcı yazar duruşunu koruduğundan, geçmişle şimdi arasındaki ilişki, Conrad’ın anlamı şimdiki zaman için muğlak geçmişten kurtarma isteğinin sonucu olarak anlaşılabilir. Conrad 1896’da “İdiyotlar”la başlayan ve 1902’de “Sabrın Sonu”yla biten ilk kısa hikâyelerinde, sonunda kurtarılabilecek olanı keşfetmek adına hikâyeyi felsefi bir ustalıkla tekrar tekrar yeni

bir şekle sokar. “Gizli Ortak”a (1910) kadarki hikâyeleri kapsayan ikinci grup hikâyelerde, sonuç zorlama olsa da daha umut vericidir. Son olarak, “Malatalı Çiftçi”yle (1914) biten eserlerdeyse yeniden bir umutsuzluğa kapılma görülür. Fakat bu grupların her birinde geçmişle şimdi arasındaki ilişki son derece dramatik terimlerle ifade edilir, öyle ki bunlar yalnızca bir edebi teknik değil, utanç ve korkunun baskısı altında hatırlamanın analitik psikolojisinin önemli bir vechesi olurlar.

Belki de Sartre’ın fenomenolojik duygular teorisinin bir aşamasıyla kurulacak benzerlik, Conrad’ın *bilinçli* insan psikolojisine ilişkin hayran olunacak derecede şaşmaz hâkimiyetini gösterecektir. Bu benzetmenin değerli olmasının tek sebebi, benim Conrad’daki anlatı yöntemi tercihinin Birinci Kısım’da ele alınan ‘varoluş mekanizmaları’na dair içgörülerine dayalı olduğu inancımdır. Eğer Conrad’ın tercihi samimiyse (ki bana göre samimiydi), yöntem kendisinin zaten *bildiği* bir şeyin dolaysız yansıması ve doğrulanmasıydı. İleride bundan daha fazla bahsedeceğim. Sartre’ın nesnel gerçeklik dediği şeyle başlıyorum: Bir nesne ya da varlık olarak kavranması gerektiğini hissettiğiniz her şey bu kapsama girer; bunun muadili Conrad’ın şimdiki zamana dair ilk inceleme-sidir. Genel olarak konuşmak gerekirse, der Sartre, bu nesnel gerçekliği *olduğu* gibi kavramak kendi payımıza çok zor ya da imkânsızdır. Bu yüzden ‘toplanmaya hazır’ bir salkım üzüm gördüğümüzde, ama üzümler uzanamayacağımız bir yerde olduğunda, ellerimizi indirir ve ‘zaten çok yeşilmiş’ diye mırıldanırız. Benzer şekilde, Conrad şimdiki zamana ait bir durumu ilkin geçmişle doğrudan sebep-sonuç ilişkisi içinde sunacak şekilde kavramak ister. Bunu yapamayınca yakıcı bir şeyler yapma hissi “çok geçmeden katlanılmaz hale gelir,

çünkü potansiyel gerçeğe dönüştürülemez. Bu katlanılmaz gerilim de sonrasında o nesneye ... çatışmayı sonlandırıp gerilimi ortadan kaldıracak yeni bir nitelik atfetmemize yol açar. ... Nesneye sihirli bir şekilde istediğimiz niteliği yükleriz.” Fakat insanın katlanılmaz derecede güç olan bir durumu ‘sihirli bir şekilde’ değiştirmesinin de sınırları vardır: Sınırları belirleyen şey bilincin kendisidir ve bilinç nesnenin öylece ortadan kaybolmasına izin vermez. Böyle bir şey olduğu takdirde, bilincin de ortadan kaybolması gerekir. Bu yüzden, Sartre’ın dediği gibi, “içinde yaşadığımız vektörel uzam yapısını *diğer tarafta* aniden potansiyel bir yön yaratmak suretiyle altüst ederek, tehlikeli nesneyi bütün bedenimizle reddetme anlamına gelen sihirli davranış”a bel bağlarız. Yüzümüzü bir başka nesneye çevirerek o nesneyi reddederiz. Dolayısıyla Conrad’ın geçmişe -diğer taraftaki potansiyel bir yöne- geri dönüşü böyle olur. İnsanın geri döndüğü geçmişteki olay (Conrad’da çoğu zaman olduğu gibi) bir felaketse, insan karamsar ve hüzünlü hale gelir. Sonuç: “Hüzün yeni yollar arama zorunluluğunu ortadan kaldırmayı amaçlar” ve duygusal yapı bir kez daha eksiksizdir. Bu noktada, şimdiden geçmişe doğru bir hareketin, geçmişin kasvetinin şimdiki zamanı tümüyle masnetmesine yol açtığını görmek için, örneğin *Karanlığın Yüreği*’nin başını ve sonunu düşünmek yeterlidir. Son cümlelerin bir kısmı şöyledir: “Dünyanın son noktalarına dek giden dingin su yolu, bulutlu göğün altında koyu koyu akıyor –sanki çok büyük bir karanlığın yüreğine akıyordu” (XVI, 162). Fakat Sartre’ın dediği gibi, geçmiş şimdiyle bu şekilde ilişkiye geçirmek,

...dünyayı duygusal tarafsız bir gerçeklik, bütünsel duygusal denge içinde bir sistem haline getirme, nesnelere

güçlü duygusal yükü boşaltma, bunların hepsini duygusal açıdan sıfıra indirgeme ve aynı şekilde bunları tamamen eşit ve birbirinin yerini alabilir nitelikte olarak algılama sorunudur. Başka bir deyişle, planladığımız eylemleri hayata geçirme iradesi ve gücünden mahrum olduğumuzda öyle bir tarzda davranırız ki evren artık bizden bir şey istemez. Bunu gerçekleştirmek için ancak kendi kendimize hareket edebiliriz, ancak 'ışığı kısıabiliriz' ve bu tutumun anlayışsal muadili Kasvet dediğimiz şeydir; evren kasvetlidir, yani farklılaşmamış yapıdır. Ama diğer yandan doğal olarak sinen pozisyona geçeriz, 'kendi içimize kapanırız'.³⁶

Conrad'ın anlatı yöntemlerinin (ki Sartre'ın teorileriyle ilintilidir) yazar olarak yararlandığı araçlardan yalnızca bazıları olduğu ve bu bakımdan ya sade bir teknik ya da bilinçdışının tezahürleri olarak alınması gerektiği itirazları gelebilir. Oysa anlatı yöntemi, son derece dokunaklı ve etkili olduğunda esasen tümüyle bilinçli yazarın kendisinden türer, yalnızca teknik bir titizliğin ürünü değildir (basit bir çaylağın bile bunu aşmış olması beklenir) ya da hiçbir kontrole sahip olmadığı bir bilinçdışından zuhur etmez. Conrad'ın mektupları -gördüğümüz gibi- onu varoluşsal farkındalığıyla ilgili 'katlanılmaz' ve 'potansiyel' bir dizi durum içinde gösterir. Kâbuslardan ve mağaralardan bahsetmesi onun kurtarılmaya muhtaç halde olduğunu gösterir ve Conrad'ın bu ihtiyacında 'mitik' ya da 'bilinçdışı' çok az öge vardır. 'Psikografik' ya da felsefi eleştiri yönteminin bir değer taşıdığı düşünülebilir, çünkü yazarın bilincindeki belli konfigürasyonları (kurmaca karaktere de sızan ve onu canlandıran nitelikte konfigürasyonları) değiştirebilir. Yazarın bu karakteristik tutumları nasıl ele aldığını gör-

36) Sartre, *The Emotions*, s. 61-62.

mek, eleştirmene her büyük yazarın geçmek zorunda olduğu karmaşıklıklaştırma ve gelişigüzel fikir yürütme aşamasının değişen niteliğini inceleme fırsatı sunar. Nitekim yazarın kendi mizacı en üstün derecede felsefi ve bilinçli derecede ciddi olduğunda bu daha da doğrudur.

Öte yandan, Conrad'ı yalnızca 'ahlâkçı' bir yazar olarak görmek (nitekim güçlü Marksist eleştirmen Georg Lukács bile onu bu derekeye düşürmüştür³⁷) ya da felsefi akımlara karşı ilgisiz olarak göstermek Conrad'a haksızlık olur. R.W.B. Leavis, Conrad hakkında şunları söylemişti: "Conrad düşünce savaşının kendisini heyecan verici hale getiren o ender bulunur Fransız ve Alman yeteneğine, İngiliz topraklarında yaşayan diğer romancılardan daha fazla sahip biri değildi."³⁸ Yine de Conrad'ın mizacı ve bakış açısı tam da bu düşünce savaşına uygundu, okumaları ve aldığı miras ise bu doğuştan gelen yeteneklerini daha da geliştirmişti. Yakın arkadaşı Galsworthy, Conrad'ın Schopenhauer'dan derinden etkilendiğini söyler³⁹ ve biz de burada Schopenhauer'ın 'hayat oyununun içinde bir oyun olarak sanat' ve 'yaşama iradesi' gibi öznel karşılıklara manidar göndermeleriyle 'hümanist kötümserlik' felsefesinin⁴⁰ konuyla ilintisini görebiliriz.⁴¹ Yani Conrad'ın Schopenhauer'ın izinden giderek (Conrad onu muhtemelen ilk kez Brunetière üzerin-

37) Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Fransızca baskı, Paris, 1960, s. 138). Conrad hakkında şunları yazar Lukács: "Conrad'ın tarif ettiği çelişkiler tamamen ahlâki türde çelişkilerdir ve yalnızca birey olarak bireyi ilgilendirir; söz konusu olan bu bireylerin kişiliklerini koruyup koruyamayacakları ve kaybını kabul edip edemeyecekleridir" (çeviri bana ait [E.W.S.]).

38) R.W.B. Leavis, "The Current of Conrad's Victory", *Twelve Original Essays on Great English Novels* içinde, haz. Charles Shapiro (Detroit, 1960), s. 205.

39) Thomas Mann, *Essays of Three Decades* (Londra, 1947), s. 409.

40) Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (Londra, 1950), I, s. 24, 191-195, 345.

41) John Galsworthy, *Castles in Spain* (Londra, 1928), s. 91.

den tanıdı⁴²⁾ kurmaca anlatının sanatsal kozmolojisi ile onun öznel bilincin hatırlamasına bağımlılığı arasındaki bağlantıyı cesur bir şekilde kurduğunu ve bu şekilde her insanı köleleştiren korkunç yaşama iradesinden kurtuluş aradığını görebiliriz. Conrad bu fikirlere ve terimlere çok alışkındı.

İngiliz entelektüel ve felsefi hayatının havası da (en azından daha sempatik ve daha geniş görüşlü biçimleriyle), her akli başında insanın düşünce dünyasını etkilediği gibi Conrad üzerinde de etkisini bırakmış olmalıdır. F.H. Bradley'in o dönem aydınlarınca iyi bilinen ezoterik, idealist etiğinin, Conrad'ın birçok kahramanının önkabul olarak aldığı düşünce hareketleri olduğunu söyleyemez miyiz? Sözelimi "Falk" ve "Tayfun"da kendini gerçekleştirme ve sorumluluk çatışması Bradley'in 'makamım ve görevleri' mefhumuna⁴³⁾ oldukça benzemektedir. Keza Kurtz'un medeni 'etik'ten düşüşü sürekli olarak makam politikasına bağlılık üzerinden ifade edilir –idealist etiğe açıkça alaycı bir göndermedir bu. Son olarak, Conrad'ın '*stérilités nerveux*'* şairi Baudelaire'le, denizin ayna oluşuyla ve mizaca dayalı yazıyla tekrar tekrar onaylanan yakınlığı meselesi vardır.⁴⁴⁾ Kuşkusuz 'ahlâki' ya da 'bilinçdışı' gibi bir yafta, Conrad'ın zihninin karmaşıklığını layıkıyla anlatamamaktadır. Conrad'ın zihni o kadar doğal bir gelişimin ürünüydü ki kendi fanatik öz bilinçliliğine katlanmakla kalmamış, aynı zamanda kendi duygusal mücadelelerinden bir sanat yaratmıştı; en iyi Avrupa geleneğine bağlı kalarak Conrad edebi temsil ile fel-

42) Ferdinand Brunetière'nin denemelerinden Conrad muhtemelen "La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme"yi biliyordu, *Essais sur la littérature contemporaine* içinde (Paris, 1892).

43) F.H. Bradley, *Ethical Studies* (Londra, 1927), s. 160-162.

*) (Fr.) asabi kısırlıklar. (y.n.)

44) Örneğin bkz. Conrad'ın Edmund Gosse'ye mektubu (LL, II, s. 14); ayrıca *Gölge Hattı'nın epigrafi ve Denize Tutulan Ayna'nın başlığı*.

sefi düşünceyi bölünmez bir bütün haline getirmişti. Conrad'ın inceliklerini bu tür hususları akılda tutarak daha iyi anlayabiliriz. O zaman Conrad'ın edebi eserlerini doğru bir eleştirel perspektiften değerlendirmeye başlayabiliriz.

Bunu yapmanın yollarından biri, öncesinde belirtilen üç hikâye grubu içindeki yapısal evrim süreçlerini karşılaştırmaktır. Her grubun kendine ait bir tür yapısal dili olduğundan, Conrad'ın kendisine ilişkin değişen hissini (mektupları ele alırken bunu anlatmıştım) edebi eserlerinde kaydettiği çeşitli atılımları nasıl etkilediğini göstermek mümkündür. Şimdi bu dilin özgül niteliklerinden biri, geçmiş ile şimdi arasında ortaya serilen güçlü yakınlık hissidir. (Aslında 'geçmiş ile şimdi'nin yalnızca mevcut ortama ve geçmiş anlatı-olay örgüsüne değil, aynı zamanda -her zaman itkisel olan- geçmiş eyleme ve -her zaman yavaş ve daha bilinçli olan- şimdiki zamandaki tefekküre işaret ettiğini söylemek daha doğru olur. Hikâye esas eylemden uzak bir çerçeveye çevrili olmadığında -Karanlığın Yüreği'nde olduğu gibi- ve hikâye tümüyle gözümüzün önünde şimdiki zamanda gerçekleştiğinde, hikâyenin kendisi de biçimsel-resmi başlangıcından önce yaşananlardan kurtulma çabası haline gelmektedir. Mesela, James Wait hikâye başladığında zaten ölmek üzere olan bir adamdır ya da Kaptan Whalley zaten işten atılmış biridir.) Yakınlık ayırt edildiğinde, bu sezgi yalnızca ima yoluyla belirtilse bile, merkezî role sahip olan karakterin kendisi mücadele ettiği şeyden *bir drama yaratmaya* başlar. Sartre'ın sözcükleriyle söyleyecek olursak, potansiyel açıdan zor nesnelerin sihir yoluyla değiştirilmesi söz konusudur. Mazide kalmış, zor ya da ele geçirilemez olan şeye dramatik bir rol dayatılır ve dayatmayı yapan kişiyle daha makul bir ilişkiye sokulur. Conrad'ın Birinci

Dünya Savaşı'ndan önceki kısa hikâyelerinin seyrini incelediğimizde bütün bunlar açıkça görülmektedir.

Conrad'ın ilk dönemin en acı verici ve kimi açılardan en ilginç hikâyesi "Geri Dönüş"tür. Moser ve Guerard bu eserin hem kötü yazıldığı hem de bir başarısızlığı ifade ettiği görüşündedirler, çünkü Conrad cinsellik konusunda hiçbir yetenek belirtisi gösterememiştir.⁴⁵ Hikâyenin esas meramının olay örgüsüyle fazla bir alakası yoktur. Aslolan, bir adamın yakın geçmişiindeki bir felakete (karısının geçici sadakatsizliği, yani onu terk etmesi ve tuhaf bir şekilde geri dönüşü) yaklaşımına dair Conrad'ın atomist vakayinameciligidir. Görünüştteki konu Conrad açısından yalnızca kısıtlı bir anlama sahipti: 11 Ekim 1897'de Garnett'a, bu hikâyede 'hayvani burjuvanın mucizesi'ni ifşa etmeye çalıştığını yazıyordu (*Garnett*, s. 111). Conrad'ın güncel, hattâ moda bir konuyla kendi içkin değerinden ötürü değil, yüzeysel pazar değerinden ötürü ilgilendiği açıktır. Maddi durumu iyice olan, saygıdeğer ve samimiyetten uzak bir karakter olarak Alan Hervey, şehirde geçen sıradan bir günün ardından Londra banliyösündeki evine döner. Bir tür İngiliz Nora Helmer olan karısı, azman bir melek gibidir, "hayatın derin ve donmamış olan o saklı akışını umursamadan" (VIII, s. 123) kocasıyla birlikte hayatın yüzeyinde takılır durur. Adam eve geldiğinde karısından bir mektup bulur. Kadın şişman bir şair bozuntusu (eski arkadaşlarından biri) için onu terk ettiğini yazmaktadır. Bu darbe Hervey'de Tanrı'nın o zamana kadar saklı tuttuğu bütün hisleri açığa çıkarır. Hervey ilk kez "ahlâki ıstıraplarla dolu gizemli evreni görür" (VIII, s. 133).

45) Thomas Moser, *Joseph Conrad: Achievement and Decline* (Cambridge, Mass., 1957), s. 77, 124; Guerard, *Conrad*, s. 96-99. "Geri Dönüş"ü olumlu değerlendiren bir eleştirmen Tom Hopkinson'dır, "The Short Stories", *London Magazine Symposium*, *Joseph Conrad Today* içinde (Londra, 1967), s. 36.

Burada her şey yukarıda dikkat çekilmiş olan temel örüntüyü takip eder. Karısının geçmişte hapsolması gerçeği Hervey'nin önüne artık pervasız hayatının şimdiki kısırlığı şeklinde çıkmıştır ve faaliyetine Hervey'nin içindeki tutkuları hareket geçirerek başlar (ve Conrad yazar müdahalesiyle şöyle der: Tutku, açıklamadan geçiştirilemeyecek yegâne şeydir, çünkü tutku hayatın gizli rezaletidir, VIII, s. 133). Karısının kendisine utanç verici ihanetinin haberini aldıktan biraz sonra, katlanılmaz durumu Hervey'yi bir şeyler yapmaya iter. Kanımca bu hikâyeyi Conrad'ın ilk gruptaki kısa eserlerinin en iyi örneği yapan şey utanç hissinin güçlü etkisidir. Zira odak noktasında, özü itibarıyla, utanç verici bir ifşaattan kaynaklı basit bir krizin bulunduğu görece dar bir biçim içinde Conrad, utanç hissine karşı bütün duygusal cevaplarını sergileme fırsatı bulur. Hervey hemen 'bağışlanamaz hakikat' ile 'geçerli mazeret'in birbirine karıştığı bir dünyaya daldırılır (VIII, s. 131). Başka bir deyişle, ilk başta ihanet gerçeği ile karısının kendisine ihanet etmiş olamayacağına dair rezilce inancı arasında ayrım yapamaz. Bir kategori olarak hakikatin onun açısından hiçbir önemi yoktur. İşte onu yeni bir ahlâki ıstırap âlemine kabul eden şey hakikate karşı bu tutumudur. Sartre'ın terminolojisiyle söylersek, nesnel gerçekliği sihir yoluyla değiştirmeye başlar; Conrad ise onun için şöyle der: O artık besleyip büyüteceği yeni yalanlara (inançlara) ihtiyaç duymaktadır (VIII, s. 134).

Bu tür inançlara ulaşmanın bir yolu, geçmişi düzenli bir tarzda değerlendirmektir. Hervey karısının neden kendisine ihanet ettiğini belirlemek adına, egoist bir geriye bakış tarzıyla geçmişini şimdiki kriziyle bir sebep-sonuç ilişkisine sokmaya çalışır. Aynaya bakar ve bu davranış Hervey'nin kendisi hakkındaki yoğun hissini aktaran bir davranıştır. Kendisi için duy-

duğu hislerin yoğunluğu sonunda karısını karşısında duran muğlak bir sembol haline getirir –zira bu şekilde karısı başarısız macerasını bırakıp ona geri dönmüştür (esas geri dönüşünden bile önce). Hervey korumasız ve yalnız bir şekilde ilk kez varlığının yok edilemez niteliğini görür. “Her insanın yalnızca hayallerine, yanılısmalarının en değerli, en kârlı kısmını somutlaştıran kıymetli rüyalarına sakladığı bütün o kısa süreli anların cisimleşmiş haliydi o. ... Gizemliydi, dikkat çekiciydi ve muğlak bir anlamla yüklüydü” (VIII, s. 139). Hervey’nin algılamaya başladığı ‘anlam’ (F.R. Leavis olsa buna, bol sıfatlı bir tasvir derdi⁴⁶) kendi kendini kutlayıcı düşünceler dizisini tetikler. Elbette bu, meseleleri basit bir sebep-sonuç ilişkisi içine sokma arzusuna tekabül eder: Hervey’nin şimdi kendi kendine açıkladığı gibi, karısı her insanın hayatında kurduğu hayaller gibi *olmuştur*. Açıklama karısını yalnızca *şu anı* ne olduğunu değil, aynı zamanda kocasına ne yaptığını da izah eden anlaşılabilir bir kategoriye sokar. Burada Hervey’nin karısını algılayışı ile Marlow’un gençlik yıllarındaki dünyanın karanlık yerlerine gitme hayalleri (XVI, s. 52) arasında bir benzerlik kurulur. Kurtz’u hiçbir zaman gerçekte olduğu gibi görmemiş olsa da (nitekim Hervey de karısını hiçbir zaman gerçekte olduğu gibi görmemiştir), Marlow onda çekici bir şeyler bulur, çünkü Kurtz Marlow’un kendi yarattığı bir *point d’appui**, bir tür gizli rüyadır, zorunlu aylaklığının bir yarenidir. Karakteri tıpkı Hervey’nin karakteri gibi felaketin etkisi altında yeni bir deneyim âlemine sürüklenene kadar düzenli rutinlerden oluşmuş görünen genç ve deneyimsiz Marlow için Kurtz, tam da Marlow’un en çok bulmak isteyeceği şeydir. Zira Kurtz keşfedilme-

46) F.R. Leavis, *The Great Tradition* (Londra, 1960), s. 177.

*) (Fr.) dayanak noktası. (y.n.)

miş bir karanlıklar evreninin fantastik dehşetlerinde yankılanan etkili bir güçtür. Hemen hemen aynı şekilde, Hervey de karısını ihmal edilmiş bir oyuncaktan kriz âleminin merkezi bir figürüne dönüştürür. Karısı Hervey'nin kendi yaratısı olmasına, Hervey'nin sıkıntılarından oluşturulmuş olmasına karşın, 'varlığı' yine de ele avuca sığmaz bir şekilde kendisine ait olarak kalır ve Hervey bir şekilde karısının "onun devreleriyle oynadığı"nı hisseder (VIII, s. 141).

Conrad Hervey'nin hem kendisi hem de karısı hakkında sahip olduğu yarı-kr, yarı-berrak varoluşsal bilinçliliği geliştirmeye devam eder. Karısı kendisidir ve onun varlığı Hervey'yi rahatsız eder; Hervey bunu ancak entelektüel bir karmaşıklığa izin vermeyen kaba duyum düzeyinde kabul eder. Fakat düşünen zihni, kendisini tatmin etmek için neye sahip olması gerektiğini hissettiğinden, ona kendisinin anlayamadığı bir şeyin sembolü olarak muamelede bulunmaya devam eder: Karısının anlamını bulmak için karısına eziyet eder, tıpkı bulduğu kemiği delik deşik eden bir köpek gibi. Hervey'nin karısını olduğu gibi kabul edememesinin sebebi, karısının basit bir gerçek olan ihaneti ve geri dönüşünden öte bir şeyi tartışmayı reddediyor olmasıdır: Ona yazdığı mektubun başlangıç ve son olduğunu söyler karısı. Hervey ise "son – bu şeyin sonu yok" diye cevap verir (VIII, s. 146). Gerçek duyumlardan oluşan maddi dünyayla bağı kopmuş olan Hervey, "fke ve kederden ibaret olan bir tür boş evrende durmadan yuvarlanır" (VIII, s. 145). Bu gri dünyada kaldıkça -bu dünya *Karanlığın Yüreği*'nde hayat ile ölüm arasındaki tarafsızlık lemi olarak gösterilirken, Schopenhauer'da saf irade dünyasıdır- hisleri kesin, sembolik ifadeye daha da ihtiyaç duyar. Bütün bunlar "Gençlik"ın yazılma sürecini konu alan çarpıcı mektubu hatırlatmaktadır. Conrad

bu mektubunda, hikâyeyi doğuran hissi, kendisini sözcüklerle ifade etmeye çalışan handiye bağımsız bir varlık olarak tarif eder: Burada da Hervey'nin 'sessiz bir sembol' olarak karısına duyduğu his, onun bu boş evreninde yolunu bulur. Bütün o göklere çıkarılan, 'sembolik' yazısına karşın Conrad açısından sembolün özel, yerel kullanımı ve ilintililiği, her şeyden önce, sessiz, dirençli, tümüyle esrarengiz bir nesneye dair bir histir. Katlanılmaz bir durumu yeniden kurmak adına, nesne kendi bağımsız gerçekliğine (bu örnekte, karısının bağımsız varlığına) rağmen yaratılır. Hervey önceden bir makine gibi yaşamıştı, tıpkı Kayerts ve Carlier gibi, ama şimdi düzenli dünya görüş alanından çıkmıştı; yalnızca karısı vardır önünde ve dolayısıyla önceki varoluş aracını ikame edebilir. Geçmişte Hervey "dünyayı somut bir şekilde kavramak" (VIII, s. 153), önemli bir adam olmak istemişti ve karısı da sahip olduğu değerli sosyal bağlarla onun aracı olacaktı, oysa şimdi bir tek karısı anlaşılmaya ihtiyaç duymaktadır.

Bu durumun psikolojisi fevkalade ilginçtir. Zira, der âdeta Conrad, insanın hayata karşı duygusal tutumunda alışkanlığa bel bağlamasına yol açan bir yıpranma dönemi vardır. Gençlik döneminde (nitekim "Gençlik" hikâyesi bu noktada fazlasıyla ikna edicidir), insan dünyayı özel gençlik aletiyle görür ve deyim yerindeyse parantez içine alır: Bu alet, alımlılık ve aşk yaklaşımıdır. Gençliğin kendisi dünyayı tutabileceğiniz bir tutma kancasıdır. Bu noktada, Bradley'in etik sistemi ile bu inanç arasındaki benzerliğe dikkat çekmek ilginç olacaktır. Ben Bradley'in vurgusunu, her türlü eylemin kişinin kendini gerçekleştirmesi olduğu şeklinde anlıyorum;⁴⁷ eylem önsel terimlerle değil, daha ziyade sürekli olarak yeniden doğrulanan

47) Bradley, *Ethical Studies*, s. 64-65, vd.

dünyaya ‘sahip olma’ alışkanlığı olarak anlaşılabilir. Toplum ise bireye onu sürekli olarak dünyaya hep aynı şekilde sahip olmaya zorlayan bir yer sağlar. ‘Makamım ve görevleri’ kavramı ya da oynamak zorunda olduğumuz etik, aktif rol buradan kaynaklanmaktadır. Bir başka benzerlik de Schopenhauer’ın anlaşılabilir, ampirik ve edinilmiş karakter ayrımıdır.⁴⁸ İçimizde kendimizle ilgili bir hissimiz vardır (anlaşılabilir); bunu pratiğe döktüğümüzde (ampirik) bu his değişir; içinde yaşadığımız toplumun çerçevesi içine sokulduğundaysa daha da değişir (edinilmiş). Bireyle dış dünya arasındaki etkileşim sonucu, birçok durumda hayatımız boyunca bizimle beraber gelen bir etik ve psikolojik öz-konum hissi elde ederiz (Bradley’in ‘mevki’sine benzetilebilir bu). Fakat Conrad’a göre, hayata tutduğumuz dalın sürekliliğini kesintiye uğratan şok edici bir sıkıntı, bir karışıklık olabilir. O zaman, bile isteye yeni bir düzene yelken açarız ve bir şekilde kendimizi bu yeni düzene yerleştirmeye çalışırız. Son olarak, benzerlik kurulacak bir kaynak daha vardır, ki bu da Sartre’in daha önceki bölümde ele aldığımız kaçış psikolojisidir. Dolayısıyla Hervey, “kendi hayatının trajedisine kilitlenip kalmıştır” (VIII, s. 153) ve karısının şahsında kendisini bulmasını sağlayacak yeni bir araç aramaktadır.

Gelgelelim, Hervey kendi içinde bir geleneksel duygu fazlalığı olduğunu keşfeder. Karısını ‘toplumun ahlâki temelleri’nden bahsederek ve bunlara uyulması gerektiğini tekrarlayarak azarlar (VIII, s. 158). Karısı beklenmedik bir şekilde bunlara söz söylemeden boyun eğer ve Hervey de ‘başa çıkılmaz aptallıklar diyarında bir sürgün’ haline gelir. Karısının geleneksel duyguya itaati, Hervey açısından kötü bir hayal kırıklığıdır:

48) Schopenhauer, *World as Will and Idea*, I, s. 199-211, 369-397.

Dünyayı anlamasını sağlayacak bir 'alet' olarak karısı ona herhangi bir yardım sunmamıştır. Bir sembol olarak kendisini geri çekmiş, bir anlam katmayı reddetmiştir. Hervey boşluk, hidet ve üzüntü dünyasından tam bir absürdlük dünyasına adım atar. Bu yeni duygusal evrende, "onur lekeleyici olay kendisini gerçek olan her şeyden koparıyor gibiydi" (VIII, s. 160) ve böylece Hervey'nin duyarlılığını daha da saldırgan bir şekilde suiistimal ediyordu. Şeylerin gerçekte oldukları hali ile Hervey'nin bunları algıladığı hali arasındaki gerilim giderek daha acı verici bir şekle bürünür; karısı, önünde bütün koruyucularını terk etmiş olarak gelmiş hakikati yansıtan çirkin yüzüyle öylece dururken, bilinçli şekilde ve korkarak yatıştırıcı hakikatlere tutunur (VIII, s. 167). Hervey'nin çifte farkındalığı Conrad tarafından bir yanda kara bir deliğe, diğer yanda çirkinliğe bakış olarak tarif edilir (VIII, s. 168). Dolayısıyla Hervey'nin takip ettiği yol onu bir geleneksellik dünyasından çıkartıp, karısının ona 'sembolik' bir varlık olmakla yardım etmesinin mümkün *olabileceği* bir farklılaşmamış üzüntü dünyasına ve son olarak, boşluğun ve son derece tatminsiz çirkinliğin onu beklediği bir dünyaya götürmüştür. Tek bir çaresi vardır, o da tamamen basit bir başlangıç aramak: ilişkilerini sil baştan başlattığı ve zımni anlamdan tamamen azade kıldığı şeklinde yorumlanabilecek bir edim (VIII, s. 169).

Hervey'nin kendisini içinde bulduğu durum, Conrad'ın kendi deneyimlerinden iyi bildiği bir durumdur. Hayata yeni bir tarzda devam edeceği suçlanamaz bir başlangıç noktası, düşünümlü yorumun aşırılıklarıyla lekelenmemiş nesnel bir olgu bulma konusunda hissedilen yakıcı ihtiyaçtı bu. Hervey'ler yemeğe başladıklarından (sapkınca bir komünyon ayinini temsil eden ve ayrıca can alıcı nesnel edim olması gere-

ken edimdir bu) Hervey mutlak anlamda alçalmıştır. İlk hayatına destursuz giren beladan (onur lekeleyici olay) geri adım attıktan ve bunu bir şekilde kendisini kurtaracak bir tarzda algılamaya çalıştıktan sonra, artık her zaman arzuladığı huzura ve o yatıştırıcı cevaba dosdoğru yürüyebileceğine inanır. Elbette bu nihayetinde imkânsızdır. Nesnel hakikat ile kendisinin nesnel hakikate dair öznel farkındalığının eşzamanlı varlığını ilkin reddettiğinde ve geçici nedensel girişimlerinin tümüyle çuvalladığını (“karım yeni bir düzenleyici sembol olarak kalırsa, o zaman dünyayı düzgün bir şekilde görebileceğim” gibi düşüncelerin boş çıktığını) gördüğünde, Hervey aşırı şiddetli spekülasyonlar dünyasında kendisini kaybedecektir. Artık ne kendisinin ne de karısının çözebileceği bir düzensiz anlamlar ağına yakalanmıştır Hervey. Salt fiziksel terimlerle, deneyimin ağırlığı *ondan* tümüyle yalıtık ‘sembolik’ yoğunluğa sahip yeni bir dünya yaratmıştır. Hervey öncesinde karmaşık bir dünyada boş bir gelenekçi adam olarak yaşarken, dünyayı hakikat ile yanılısama, zaman ile mekân, kendisi ile karanlık arasındaki ayrımları silen bir dizi ardışık kavrayışsal edimle değerlendiriyordu. Hervey’nin aşırı genişlemiş bakış açısında, dünyanın kendisi salt bir temsildir, bir aldatmacadır: Anlam bakımından kendisi çok daha zengindir –ve nihayetinde bizzat girdiği o muazzam karanlığa dair bir algıya sahiptir. Dolayısıyla Hervey’nin zihninde hem geçmiş hem de şimdiki zaman gerçeğe dönüşür ve aynı derecede imkânsız hale gelir. Dünyanın büyük gecesinin duvarların, kapalı kapıların, perdeleri çekilmiş pencerelerin ketum dünyasından içeri sızdığını görür (VIII, s. 181). Hervey evinde, karanlığa yalnızca bir kadın heykelinin ışık tutması manidardır. Hervey bir daha geri dönmek üzere evden çıkıp gi-

der –ama o gitmeden önce karısı “kendisinden daha incelikli bir şeyle karşılaştığı”nı hisseder (VIII, s. 179).

Hem kendinden menkul hem de felaket derecesinde beklenmedik olan bir geçmişte tanımlanabilir bir yapı keşfetmek Conrad'ın bu dönemki hikâyelerinin önüne koyduğu imkânsız sorundur. Alvan Hervey, Amy Foster, Kaptan Hagberd, *Narcissus*'un mürettebatı, Marlow, “Falk”taki genç kaptan, hepsi de hayatlarına uzaklaşmış, neredeyse sebepsiz eylemin gizemli ve zayıflatıcı gücünü alırlar. Bunun tecessümleri zorunlu olarak insandır -Kurtz, James Wait, Falk, Mrs. Hervey- ve her açıdan yozlaştırıcıdır. Bu tecessümlerin her biri, en azından karakterlerin zihninde, algılayan zihni meçhulle son derece sancılı bir savaşın içine çeken bir tarzda kavramayı gerektirir. Kısır serinkanlılığıyla rahatsız ve hazırlıksız olan kategorize edici duyarlılık açıkça kabul edemeyeceği şeyi reddeder ve değiştirir. Muazzam derecede dikkat dağıtıcı izlenimleri bütün güçleriyle kalbine akın eden Conrad gibi, şimdiki zamandaki aktörlerin her biri geçmişten şimdiki zamanı açıklığa kavuşturacağını umut ettiği bir drama yaratır. Kanaatimce Hervey'nin deneyimi, Conrad'ın yazılı eserinde başardığı en sürekli ve iyi ifade edilmiş kendi kendini alçaltma girişimi olarak kalır. Bu, Conrad'ın zihnin utanç verici pişmanlığa nasıl çekildiğine ilişkin anlayışının etkisi altında yürütülen bir süreçtir. İlgisiz algı konusundaki entelektüel kapasitenin tedricen sönümlenmesi öfkeli bir utançla başlar, çılgınca spekülasyona ilerler ve neredeyse insanlık dışı bir yalnızlığın karanlığında sonlanır. En korkutucu olansa, Conrad'ın cesaretle eylem katlini bir şekilde zihinsel faaliyetin sebep olduğu bir şey olarak tarif etmesidir. Dolayısıyla Marlow, Hervey ve *Narcissus* mürettebatının istediği şey (özgül felaket için aydınlan-

mış, düzenli ve biçimsel bir açıklama) onları karanlıkla, düzensizlikle ve biçimsizlikle tehdit eder. Dolayısıyla biz de şu soruyla karşı karşıya kalırız: Zihnin aradığı düzen midir, yoksa hakikat mi? Conrad'ın mektuplarından hatırladığımız gibi, bu soru Conrad'ın bütün spekülasyonlarında mevcuttur.

Genel dramatik ve felsefi terimlerle durumu şöyle ifade edebiliriz: Kategorize edici zihin, küstahça karşısına çıkan dünyaya kendisini dayatarak o kadar başarılı olur ki kendisi dışında yalnızca boşluk kalmış gibi görünür. Wait'in kendisini içi boş bir kabuk olarak gördüğü son rüyası, mürettebatın bilinci üzerine üstü kapalı bir yorumdur. O halde, kendimize, 'neden mürettebatı varlığıyla rahatsız eder, neden Hervey geri döner, neden Kurtz Marlow'u çağırmış görünür ve neden Falk genç kaptanı kızdırmak zorundadır?' sorularını sormamız gerekir. Bu sorular insanı Conrad'daki en derin ve en insani öğeye götürür: Ne kadar doğrudan, doğal ve kendi kendine yeterli olsa da, her yaşam edimi olaya dâhil olan her insanın bilincinde entelektüel tanınma talep eder. Nasıl Conrad arkadaşlarının kendisine olan ilgisinin kanıtları olarak onların sesine ihtiyaç duyarsa, aynı şekilde Wait de bencilce insanlığın ona ilgisinden emin olmak ister. Korkunç bir açıklıkla, "Ölene kadar yaşamalıyım," der (XXIII, s. 44).

En katlanılabilir haliyle hayat, insanın varoluşunu başkalarına hissettirecek şekilde bencilce ortaya koymasıdır. Eğer dünya Schopenhauer'ın gördüğü gibi iradi bencilliklerin bir çatışmasıysa, o zaman tanınma ihtiyacı ilk bencilliktir, diğer her şeyin kökenidir. Fakat bir eylemin faili, düşünümlü anlayış yakınlığını aramakla kendisini, kaçınılmaz olarak, aktif insan hayatının normal sınırlarının altında bir düzeye indirmeye zorlanır. Geçmişteki eylemin şimdideki düşünmeyle her

türlü içerikten vareste kılınmasıyla bir güç kaybı yaşanır. Ancak çevredeki karanlık gerçekten elle tutulur olarak kalır. Şimdiki zamanda düşüncenin ve yorumun aşındırıcı etkisi gerçekleşmiş durumu tümüyle masseder ve benliğin anarşik şekilde genişlemesine yol açar. Tümüyle anlaşılmış olmayı isteyen sessiz ya da yarı-sessiz aracı daha basit ve teklifsiz hale gelir, karmaşık ve düşünen zihne erişimi giderek azalır. Eylemle rahatlatma arzusundaki düşünen, takatten düşmüş zihin ise daha da karmaşık hale gelir, şeyleri *oldukları* gibi kavrama yetisi daha da azalır.

Düşünce ile eylem arasındaki tek muhtemel buluşma şekli ölümdür, yani her ikisinin de yok olmasıdır. Zihnin zorluğa bir çözüm olarak ölümü kabul etmesi, çözümün zevkini sürebilen yegâne yeti olan bilincin yok edilmesine izin veren yıkıcı ironiyi kabul etmesi olacaktır.⁴⁹ Dolayısıyla Conrad'ın ilk hikâyeleri, failin (Wait, Kurtz, Yanko) genellikle öldüğü ve düşünen zihnin hâlâ belirsiz, hâlâ karanlıkta devam ettiği bir uzlaşmayı varsayar. *Karanlığın Yüreği*'nin nefes kesici zenginliği, eylemiyle düşüncesini birleştirmek gibi muazzam derecede bencil, kahramanca ve iptidai görevine soyunan ("her şey ona aitti"), başarıya ulaşan ("bütün vahşileri yok edin") ve sonra başarısını cesaretle ilan ederek ("dehşet" [XVI, s. 117, 116, 118, 149]) ölen Kurtz'un bir baş Avrupalı olduğu ("Kurtz'un yaratılmasında bütün Avrupa'nın katkısı oldu") gerçeğinden gelir. Daha dar görüşlü bir Avrupalı olan Marlow ise bütün bunları algılar, ama tıpkı Hervey gibi kalıcı karanlığınca alt edilir. Birincisi, karanlık hakikati basitleştiren, ama Kurtz'un kahramanca belagatinin gücünü koruyan bir yalan söyler. Peki, şu belagat –nedir gerçekten de? Söylemesi olduk-

49) Schopenhauer, *Studies in Pessimism* (Londra, 1937), s. 50.

ça zor. Belki Mann'ın *Doktor Faustus*'unu saymazsak, zihni eziyete maruz kalan modern Avrupa'nın tarihi koşulunun edebi eserlerde daha eksiksiz bir temsili yoktur.

Eğer bu hikâyeler grubunda Alvan Hervey'nin arayışı yorumlayıcı arayışın en kayıtlı versiyonu, Marlow'un arayışı en şiirsel olanı, *Narcissus*'taki mürettebatın arayışı başarıya en yakın olanı ise, "Amy Foster"daki Dr. Kennedy'nin arayışı da en ironik olanıdır, çünkü onun araştırdığı geçmiş hem kendisinden en uzak hem de insani açıdan en korkutucu olanıdır. İngiltere'de soluğu alan kaza yapmış Polonyalı bir genç olan Yanko Goorall'ın hikâyesi, ilk bakışta deli saçması olarak görülür, ama sonra sonra Yanko Amy Foster tarafından sevilir, evlenilir ve terk edilir (anlayışsızlık sonucu), eski bir maceracı olan Kennedy tarafından enikonu incelenir. Bunun anlamı açıktır. Yalnızca Kennedy başkalarının gitmekten korktuğu yere girebilir, mesafeli zihni hikâyenin korkunç mutsuzluğunu kavrayacağı nesnel açıklığı sağlar. Conrad'ın aynı anda hem Yanko hem de Kennedy olduğundan şüphe edilemez: Acıklı eylem ve dramatik, yorumlayıcı hayal gücü belirsiz şekilde iç içe geçer, koşullar ve zaman sebebiyle sonsuza dek birbirlerinden ayrılırlar. Amy deniz kazası geçirmiş bir insanın ihtiyaç duyduğu tümüyle kavrayışlı bir desteğin yerini tutamayacak, trajik derecede etkisiz bir ikamedir. Erkek ve kadın arasındaki sözde doğal ilişkide epeyce fazla olan talihsizlik düzeyi (Hervey ve karısı bunun mükemmel örnekleridir) bir kadının her zaman aranması ve her zaman eksik, hattâ aşağılayıcı bulunması gerektiği gerçeğine dayanır.

Conrad'ın arayışa olan ilgisi *Denize Tutulan Ayna*'dan önce yazdığı son altı hikâyenin ikisinde sözde verimli bir olgun-

luğa erişir: “Tayfun” ve “Sabrın Sonu”. Her ikisi de ölçüsüz sınanma dönemlerindeki ihtiyar adamların hikâyeleridir. “Tayfun”daki Kaptan MacWhirr göze çarpan herhangi bir özelliği olmayan eğitimsiz bir adamdır; mürettebatı bile onu biraz küçümser. Fakat bir büyük erdemi varsa o da karşısına çıkan şeylerle bütün benliğiyle yüzleşebilmesi, geleneği ya da geçmişi incelemektense tümüyle aciz olmasıdır. Gemi bir tayfunla karşı karşıya gelmek üzereyken, zihni bununla yüzleşme dışında bir seçenek göremez. Tayfunlar hakkındaki kitapları okuma girişimi komik ve yersizdir, zira bir türlü ayrıntıları anlamayı beceremez. Yalnızca barometredeki düşük derece ve geminin tehlikede olduğuna dair zannı onu rahatsız eder. Arkadaşı Jukes ise yorumları yapan adamdır, alternatifler, güvenlik, çatışan duygular gibi sorunlarla boğuşur. Hikâyenin tepe noktası MacWhirr’in mekânsal (her zaman masa başındadır) ve zamansal (sürekli olarak çalkantılı bir dönemden geçer) konumunu sürekli koruduğu gerçeğini yoğun bir şekilde aktarır. MacWhirr’in göreve düşüncesizce bağlılık tercihi için yapmış olması gereken ve yapmaya devam etmek zorunda olduğu fedakârlığın Conrad tarafından bilinmesi, MacWhirr’in karısı ve çocuklarının hikâyedeki görünüşte alakasız varlığını açıklar. Onlardan her zaman uzakta olan, onlara karşı her zaman aptal, düşüncesiz bir birey olarak davranan MacWhirr düşüncesiz alçakgönüllülüğüyle yalnızca başından belli bir deneyimin geçtiğini bilir. Yazdığı mektubu (ve onların bu inanılmaz derecede yavan öfke mektubunu okumalarıyla hikâye sonlanır) çocukları tepkisiz karşılarlar. Fakat MacWhirr’in istediği türde bir mazisi yoktur; onun için her şey şimdiki zamandadır. Hikâyenin neredeyse aynı zamanda hem öne sürdüğü hem de reddettiği şey de budur. İn-

sanın şimdiki zamanda bütün dikkatini acil görevine vererek yaşaması, düşünmeyi -ve daha geniş farkındalığı- imkânsız gören bir adam için başarıdır.

“Tayfun” kendi içinde değerlendirildiğinde MacWhirr’in yolunun en iyi yol olduğunu düşündürür. Conrad’ın bu döneme ait diğer kısa hikâyelerindeki daha ilginç ve inanılır figürlerle karşılaştırıldığında, MacWhirr görece sığ yeteneklere sahip olan, mizaç bakımından Conrad’a yabancı, idealist olmayan tarzda sunulmuş bir bireydir. Ailesinin MacWhirr’e karşı duygusuz davranışlarından okurun duyduğu rahatsızlık, özellikle de kabul edilmemiş kahramanlığından sonra, MacWhirr’e tahammül edilemeyecek derecede sinir olma düzeyine ulaşır, ama umulduğu gibi aynısı ailesinde olmaz. Dolayısıyla şimdi yaptıklarından ötürü MacWhirr’e hayran olmamıza karşın, asla yapamayacaklarından ötürü onu reddederiz. Özetleyecek olursak: MacWhirr şimdiki zamandadır, korkunç bir fırtınayla karşılaşmış bir gemidedir. Bunu Hervey’nin karısının ihanetine ilişkin doğrudan farkındalığıyla karşılaştırabiliriz. Fakat Hervey şimdiki zamanı geçmiş uğruna hemen terk ederken, MacWhirr yolundan hiç şaşmaz. Yapılacak sınırlı sayıda şey vardır ve o da bunları yapar: Onun emirlerini acıyla ve zorlukla yerine getirmek Jukes’e ve diğer denizcilere düşer. Hikâyenin önemi MacWhirr’in şimdiki zamandaki felaketle başarıyla boğuşmasına ilişkin olarak Conrad’ın kavrayışının yalnızca pasiflikten başka bir şey taşımayan bir merkezî eylem üzerinden aktarılabilecek olmasıdır. Fırtına karşısında salt hayatta kalmasına yetecek kadar bir direniş sergileyen MacWhirr, fırtınanın ‘kişisel’ yozlaştırıcı saldırısını önemsemez ve fırtınaya acil durumlar için benimseyebileceği bir evrensellik mefhumu katmayı reddeder. Bu onun için sadece *bir* fırtına-

dır, o tek fırtına, tek karanlık değildir (Marlow olsa böyle düşünürdü). Hikâyenin üstünlüğü, MacWhirr'in hem çekici de-recede insani olması hem de olmamasıdır, hem aktif hem de pasif olmasıdır.

Jukes aşağıda makine dairesinde kaptanıyla gemi telefonundan konuşurken, dev bir tufan ve karanlık ânında MacWhirr'in sesinin ve varlığının suları geri itiyor görünmesi onu şok eder (XX, s. 72). Fakat bu felakete karşı cüretkârca direniş imgesinin Conrad'ın ilk eserlerinde başka bir örneği yoktur –belki tek istisna olarak, Bulwerr-Lytton'ı kişisel bir rüya diye görerek direnişini zayıflatan suskun Singleton sayılabilir. Hayalleri, yanılsamaları ve yorumlama yetenekleri olmayan, pratikte sır perdesi bir adam: Bu, MacWhirr'dir. Onun tam karşıtıysa “Sabrın Sonu” hikâyesinin kahramanı Kaptan Whalley'dir. Bu dokunaklı hikâyede Marlow ve Falk'la manevi açıdan bağlantılı olan bir yaşlı adam hem koşullar nedeniyle hem de bir tür öz-tutarlılık yaratma girişimleri yüzünden hayattan neredeyse gerçek anlamıyla dışarıya itilir. Gerek yoksulluk gerekse kızına karşı sorumlulukları nedeniyle hayatının sürekliliği bozulan bu yaşlı adam, vicdansız ve sızlanan bir mühendis olan Massy ile birlikte eski bir yük gemisi olan *Sofala*'nın sahibi olur. Hikâyenin merkezindeki gerilim Whalley'nin artan kör-lüğünün, yoğunlaşan onur ve sadakat hissiyle bağlantısıdır; Whalley körleştikçe modası geçmiş bir davranış koduna daha da bağlanır. Nasıl Hervey hakikat ile yalan arasında ayrım yapamazsa, meyus seyyah Whalley de MacWhirr'i hatırlatan maceralarla dolu görkemli denizcilik mazisini meşrulaştırmaya ve uzatmaya çalışırken şimdiki zamanda yalıtılır. Adı (manidar bir şekilde) Ivy [Sarmaşık] olan kızı onu çepeçevre sarmıştır. Yanko ve Hervey gibi, Whalley'nin de bütün varoluş görüşü bu

beceriksiz kadına bağlıdır. Hikâyenin ilk bölümünde Whalley'nin soylu fiziksel duruşu hakkında bilgilendiriliriz, ama bu duruş aslında onun aşağılayıcı koşullarına pek uymaz. Soylu bir sicil üzerinden formüle ettiği bir sorumluluk yükü taşıyan Whalley kendi hayatının zorunlu olduğuna inanmaya devam eder: Massy ile anlaşmasını gemiye olan yatırımını kızı adına koruması gerektiği için uzatır.

Massy ve Sterne (geminin ikinci kaptanı) ihtiyar adama kusurunu değil, sorumluluğunu hatırlatarak canından bezdirirler. İhtiyar adama gerçekten yakınlık gösteren yegâne kişi, tıpkı Dr. Kennedy gibi eski maceracıardan olan Van Wyk'dir. Fakat bu yakınlık yalnızca bir tür çaresiz anlayış olarak geçerlidir. O yalnızca araştırmaktan ya da yardım etmekten aciz olduğu şeyi belirtmeye muktedirdir.

Ve öfkeli sevgi hissi doğayla bir tür mücadeleye dönüşmüş olan Mr. Van Wyk şunu çok iyi anlamıştı: Bütün hayatı eylemleri tarafından belirlenen bir insan için duygular başka şekilde ifade edilemezdi; kızı için işini, yaptıklarını, katlandıklarını gönüllü olarak bırakmak ona duyduğu sevgiyi canlı kalbinden söküp çıkartmaya benzerdi. Düşünmesi bile korkunç, imkânsız bir şey (XVI, s. 302).

Son krizinde Whalley görev bilinci dışında hiçbir şeyin kendisine ait olmadığı tam bir yalnızlık uçurumuna düştüğünde, en azından “amacına ulaşmıştır” (XVI, s. 333). Ardından gönül rahatlığıyla ölür, pusulasını Massy'nin bozduğu gemiyi terk etmeyi reddeder: Artık bütün hayatını “daha önce hiç olmadığı şekilde” görmektedir (XVI, s. 324).

Whalley'nin genişleyen manevi dünyasında artık her şey açık ve kesin hale gelmiştir, ama bu onu hayatın dışına iter.

Yalnızca buna sahip olarak ölür; kızını görmek istemesine karşın, asla görmez. Conrad'ın bakış açısından, Whalley'nin ölümü, anlamaya ulaşmayı amaçlayan sözde özgürleştirici arayış üzerine duygusal, sanatsal ve entelektüel spekülasyon aşamasını sonlandırır. Whalley'nin sonunda bir rabitalilik hissi vardır; bu hikâyenin sonuyla *Karanlığın Yüreği*'nin sonu arasındaki farklılığa bakarak Conrad'ın ne kadar ilerlediğini görebiliriz. *Karanlığın Yüreği*'nin sonunda zaten karanlık bir dünyanın üzerine gece çoküyor gibi görünürken, "Sabrın Sonu" şu cümlelerle biter: "Işık dünyadan çekilişini tamamlamıştı; hiçbir parıltı yoktu. Karanlık bir ıssızlık vardı; amacını gerçekleştirmek için bu denli ileri gitmiş bir Whalley'nin yaşamaya devam etmesi yakışıksızdı. Bedelini ödemesi gerekiyor". (XVI, s. 333). Felaketle karşı karşıya gelen bireyin kendi kendini araştırmacı misyonu için, artık yalnızca tek bir sonuç vardır: ölüm. Öncesinde, Hervey ve Marlow gibi adamlar kendi öznel farkındalıklarının zorlukları altında ezildiklerinde bile çevreleyen karanlığı kabul etme lüksüne sahiptiler. En azından yaşamaya devam edebilirlerdi. Şimdiyse nesnel olanın öznel olan tarafından yutulması -Whalley'nin körlüğünün kendi özel misyonunun ahlâki ağırlığı altında ezilmiş olması- acınası bir ölüme yol açar, çünkü ölüm nesnel ile öznel olanın uyumsuz olduğu büyük tarafsızlaştırıcıdır. Ölüm zorunlu ve kaçınılmaz olduğu gibi, aynı zamanda doğrudur da.

Bu hikâyenin Conrad'ın kendi hayatıyla olan diğer bağı da elbette 1902'nin sonlarında, yani Blackwood'la ilişkisini koparıp, kendisi için yeni bir 'ekonomik' karakteri yaratmaya başladığı bir dönemde yazılmış olmasıdır. Sorunlarına hiçbir yer ayırmıyor görünen toplumda sabrının sonuna gelen Whalley gibi Conrad da hayatının Hervey-Whalley-Marlow

dönemini gömdükten sonra yeni bir aşamaya girer. “Sabrın Sonu”ndan birkaç ay sonra *Nostramo*’yu ve manidar bir şekilde birkaç deniz hikâyesi taslağını yazmaya girişir. Conrad artık bir zamanlar Galsworthy’ye verdiği tavsiyeyi takip ediyordu: İnsan yalnızca eksantriklikleriyle yaşar. Dikkatsiz kitlenin karşısında takınacağı poz artık zor romancı değil, eksantrik bir romancı olacaktı. *Denize Tutulan Ayna*’da başlayan ve muhteşem *Kişisel Notlar*’da biten bu görevde, yazma çabaları kayda değer bir açıklama ve destek rolü oynar. Eksantrik maskelerin yaratılması Conrad’ın hedefidir ve biz bir sonraki adım olarak bunu ele alacağız.



Conrad'ın otobiyografik eserlerinde saikler ve pozlar konusundaki kasıtlı manipölasyonunun anahtarı şudur demek güçtür. Fakat *Denize Tutulan Ayna* ve *Kişisel Notlar*'dan birbirine çok benzeyen iki pasaj bazı ipuçları sunmaktadır. İki hikâye de Conrad'ın iki kariyerinin (deniz ve yazı) başlangıcıyla alakalıdır ve ikisi de elbette geçmişin şimdiki zamana etkisi üzerine hoş birer tefekkürdür. *Denize Tutulan Ayna*'daki epizot “Kabul Töreni” adı verilen bölümle başlar ve Danimarka bandıralı bir yelkenlinin battığı denizin ‘enginliği’nde geçer. Conrad'ın gemisi kurtarmaya geldiğinden, kaptan, Conrad'a operasyonu gerçekleştirme talimatı verir. Burada edebi-

yatta görülen ilk sorun söz konusudur: halihazırda batmış birinin ya da bir şeyin şimdiki zamanda kurtarılışı. Sessizlik önemli bir faktördür:

Tuhaf derecede sessiz bir kurtarma olmuştu; selamsız, tek bir söz edilmeden, tek bir jest ya da işaret olmadan, bilinçli bir bakışma olmadan gerçekleşen bir kurtarıştı. Gemidekiler son âna kadar çıplak ayaklarına su fışkırtan pompalarına yapışıp kalmışlardı. Gömleklerindeki yırtıklardan buğday rengi tenleri görülüyordu; yarı çıplak, üstü başı yırtılmış adamlar o yorucu işlerine devam ederken kendilerini o kadar kaptırmışlardı ki yardıma gelenlere dönüp bakacak zamanları yoktu. Bu şekilde önemsenmeden yaklaşırken, bir ses birinin yerini belli etti, kaba homurdanma şeklinde bir emirdi. Ardından kıllı, çelimsiz yüzlerinin kırışıklıkları ve katlarındaki grilikler ve kırmızı gözkapaklarıyla bize aptalca bakarak durduklarını gördük, ama sonra birdenbire sallanarak ve birbirlerini iterek fırladılar ve resmen üzerimize atladılar. Botlara atlarken kopardıkları gürültü, insanın denizle mücadeleleri konusunda sahip olduğumuz trajik ağırbaşlılık yanılsamasına olağanüstü yıkıcı bir etkiye bulundu. Nazik, huzur dolu bir esintinin ve utangaç bir güneşin olduğu o enfes günde, insan muhayyilesinin doğanın en saygıdeğer veçhesi dediği şeye duyduğum romantik sevgi yok oldu. Denizin insanın ıstırapı ve cesaretinin faziletlerine olan ilgisizliği dokuz iyi ve onurlu denizcinin içinde bulundukları aşırı zorluktan doğan bu gülünç ve panik havasındaki eylemde çırılçıplak ortaya serilmiş ve midemi bulandırmıştı. Denizin en müşfik havasının ikiyüzlülüğünü görmüştüm. Elinden bir şey gelmediği için böyleydi, ama ilk günlerin huşu dolu saygısı kalmamıştı artık. Denizin büyüleyici cazibesine acı acı gülümsemeye ve gazabına acımasızca bakmaya hazır olduğumu hissettim. Hemen, daha denize

açılmadan, seçtiğim hayata soğukkanlılıkla baktım. Yanılsamalar gitmiş, ama büyüleyiciliği kalmıştı. Sonunda bir denizci olmuştum (VII, s. 141-142).

Conrad olaya dâhil olmasına karşın, durumu soğukkanlılıkla, araya bir mesafe koyarak değerlendirebilmektedir, ama aynı şeyi karakterleri için söyleyemeyiz. Kurtarılan Danimarkalı kaptan gemisine veda konuşması yaparken, Conrad konuşmanın 'düzenli' olduğunu söyler: "ne iman ne hamdüsena ne de ölülerin başarılarının yâd edildiği övgü dolu sözler eksikti" (IV, s. 146). Dolayısıyla kurtarıcı kenarda dururken, kurtarılan olup bitenleri kusursuzca aktarır. Bunun Conrad'ın önceki eserlerindeki muadili, elbette, kafası karışık Marlow spekülasyonlara girişmişken Kurtz'un yüzünde beliren dehşet ifadesidir. Kurtarılan kaptan Conrad'a gülümser ve Conrad'ın kabul töreni tamamlanır.

Şimdiden denize başka gözlerle bakmıştım. Hayrı da şerri de umursamadığından, en adi açgözlülüğü ya da en soylu kahramanlığı acımasızca aldatabileceği gibi gençliğin şevkini su-iistimal edebileceğini de biliyordum. Denizin yüceğönüllü büyüklüğüne dair inancım kaybolmuştu. Gerçek denize, kalpleri kırılana kadar insanlarla oynayan ve büyük büyük gemileri ölümüne sürükleyen denize baktım. Ruhunun düşüncelere dalmış sertliğine hiçbir şey dokunamaz. Deniz herkese açıktır, ama hiç kimseye sadık değildir ve en iyilerin sonunu hazırlayarak büyüler. Onu sevmek iyi değildir. Yeminle bağlanmanın ne olduğunu da bilmez, talihsizliğe, uzun yoldaşığa, uzun adanmışlığa sadakati de. Sonsuza dek tuttuğu söz çok büyüktür, ama sahip olduğu tek sır kuvvet, kuvvet, yine kuvvettir –kapılarının ardından can atılan bir hazineyi koruyan adamın kiskanç, uyku nedir bilmeyen kuvvetidir bu (IV, s. 148).

Bu görünüşte samimi bir otobiyografi olsa da, Conrad 7 Ocak 1902'de Blackwood'a taslakların "*Gençlik*"le aynı anlamda 'kurgu'" olduğunu yazıyordu (Blackwood, s. 138). Bu epizot bir kurgu olarak, *Karanlığın Yüreği*'nde tarif edilmesi mümkün olmayan şeyi tarif eder. Conrad *Denize Tutulan Ayna*'da kabul törenini ayrıntılarıyla anlatır; *Karanlığın Yüreği*'ndeysen Marlow dinleyicilerini "böyle gizemlerin kabul törenleri de olmaz" diye uyarır (XVI, s. 50). *Karanlığın Yüreği*'ndeki gizemlere akıl sır ermez, dolayısıyla zekâ yoluyla bilinemezler. Oysa *Denize Tutulan Ayna*'da durum böyle değildir.

'Conrad'ın karakteri felaketin şokuna dayanabilmişti, çünkü felaketin aktörü olan Danimarkalı kaptan kendisi adına konuşabiliyordu' şeklinde bir çıkarım yapmamız beklenebilir. Yani Conrad deneyimin daha belirgin, daha az yoğun ve kısaltılmış bir versiyonunu sunarak ve yalnızca en çarpıcı yönlerinin kendiliğinden ifade edilmesini sağlayarak, kendisini güvenle 'ben bir denizci oldum' diyebilen bir sima haline getirerek küçültmüş ya da *ekonomik boya getirmiştir*. Burada zorunlu olan şeyin, hem başarıyla çizilmiş hem de basit olan, neredeyse geleneksel bir çekiciliğe sahip, yontulmuş bir gerçeklik sahnesi olduğuna dikkat edelim. Sebepler ve saikler peşindeki arayışının belirsizliği edebi eserlerine yansımış olsa da, Conrad belirsizliğin ve karanlığın artık ne okur kitlesini ne de kendisini tatmin edebildiğini keşfetmiştir. Bu yüzden, onun dünyadaki yerini almak üzere sahneye tümüyle vakıf olmuş denizci girer. O mutlak anlamda gerçek olmasa da, bunun yalnızca Conrad açısından bir önemi vardı. Yazar en azından, Simone de Beauvoir'ın terminolojisiyle söylersek, şuna karar vermiştir: "Her insan kararlarını varoluşta işgal ettiği yerden

yapar; ama bir yer işgal etmesi zorunludur, zira ondan çekiliş asla mümkün değildir.”⁵⁰

Kişisel Notlar’a, yani yazar Conrad’ın kendi zanaatının gizemlerine vakıf olmaya başladığı noktaya geçtiğimizde, çarpıcı derecede benzer bir izahla karşılaşırız. Rouen’de aylaklıktan boş boş bir şeyler karalayan (meşum derede sessiz bir açılış sahnesi) Conrad, Almayer’in onu kurtarmaya geldiğini görür. Almayer’in bütün ailesi “kibir üzerinden değil, [Conrad’ın] ahlâki karakteri”ne seslenerek gelir, çünkü onların “muğlak, güneş yemiş varoluşu” onun içinde “gizemli bir arkadaşlık” hissini harekete geçirir. “Hürmetkârlığın”, yani alışkanlıktan gelen saygının onu “çok uzaktaki şeylerin ve ömrünü doldurmuş insanların hatırasını müthiş bir özenle biraraya getirilmiş sözcüklerle aktarması”nı sağlar (VI, s. 9-10). Denizci ile yazar arasındaki süreklilik burada açıkça gösterilir. Kurtarıcıda hürmetkârlık, kurtarılandaysa müteşekkir bir tamamlanma hissi uyandıran kurtarma eylemini görmek ve buna katılmak, gençlik yanılsamalarını siler ve kişiyi denizciliğe adım attırır; sonuç olarak Conrad bir hatıra (Conrad’ın Danimarkalı kaptan konumunda olduğu bir hatıra) sayesinde kurtarıldığında, o da hikâyeyi hürmetle anlatabilir. Yazarla denizci arasında ekonomik olarak ortak kurtarma örüntüsü üzerinden ifade edilen bir bağlantı kurulur. Denizci kurtarır, yazar ise kurtarılır: Yazar denizcinin gözlemlediği sadakati ve hürmetkârlığı layıkıyla nakleder. Bu noktada, Conrad’ın hürmetkârlığa olan mükerrem ilgisini ve bundan yararlanışını şaşkınlıkla görmek için 29 Ağustos 1908’de Arthur Symons’a yazdığı mektubunu (bkz. s. 69) hatırlamak yeterlidir. Orada Conrad şöyle der: “Emin olduğum bir şey varsa o da görevimin nesnesine, yani

50) Simone de Beauvoir, *Pyrrhus et Cinéas* (Paris, 1944), s. 32 (çeviri bana ait).

insana dair olan şeylere hürmetkârca yaklaştığıdır.” Conrad’ın yazı hayatındaki ve kişisel deneyimlerindeki bütün mücadeleleri ve çalkantıları, gerçekten hiçbir zaman tanımlamadığı ya da açıklamadığı bir sözcük olan ‘hürmetkârlık’ başlığı altında bilerek saklaması ve toplaması tuhaftır.

Kişisel Notlar’da birkaç sayfa sonra Conrad’ın şunları yazması şaşırtıcı değildir: “Nedir Novalis’in dediği? ‘Başka bir ruh ona inandığı anda inancımın sonsuz bir kazanım elde ettiği kesindir.’ Peki, roman, başka insanların varlığına gerçeklikten daha açık olan ve seçilmiş epizotlarının birikmiş gerçeğe yakınlığı belgelere dayalı tarihi rezil edip bırakan bir hayali hayat biçimini üstlenecek kadar güçlü bir inanç değil de nedir?” (VI, s. 15). Bu pasaj yazarla eseri arasındaki ilişkiyi tarif ediyor olsa da, yazarın kendi varlığıyla ilişkisini tarif ettiği şeklinde de alınabilir, özellikle de sürekli olarak manevi bunalım durumu içinde olan birisi için. Conrad *Kişisel Notlar*’da kendi tabiriyle *Almayer*’in *Budalılığı* ile *The Secret Agent* (Gizli Ajan) kadar birbirinden farklı eserlerin arkasındaki insanı tasvir etmeye niyetliyse (VI, s. xxiii), o zaman kendisi hakkında yazdığı her şeye inanarak kazanacak birçok şeyi olduğu da doğrudur. Kendisini bir denizci ve bir yazar, bir eylem adamı ve bir düşünce adamı ve açıkça tanımlanmış bir *homo duplex* olarak nakledebilir, zira artık bütün bu rollere inanabilmektedir. Hem özel hem de genel olarak yararlı bir ekonomi örneğidir bu.

Yorum gerektiren bir diğer husus da, bu dönemde (1905-1912) Conrad’ın yazıları ve düşüncesinde çok ani bir şekilde Baudelaire’ci tınıların ortaya çıkmış olmasıdır. *Denize Tutulan Ayna*, gördüğümüz üzere Baudelaire’in “La Musique” şiirinden alınma bir deyiştir. Ayrıca kendisini bir çift adam (hem bir denizci hem de bir yazar) olarak tarif etmesi, Baudelaire’in

“Gülmenin Özü”ndeki şu bilindik sözleriyle çarpıcı benzerlikler göstermektedir ve muhtemelen oradan esinlenmiştir: “Sanatçı ancak çiftse ve aynı zamanda çift olduğuna dair her türlü gerçeklikten bihaberse sanatçıdır.”⁵¹ Baudelaire’in sanatçının daimi ikiciliği (aynı anda hem kendisi hem de başkası olması) anlayışı, Conrad’ın bu dönemki çıkarlarına gayet uyumaktadır. Zorunluluğun bastırmasıyla Conrad, kendisi de bir sanat eseri olan yaratılmış karakterinin gerçekliğine inanmak zorunda kalmıştı. (Burada Baudelaire’in 1859 tarihli *Salon*’undaki kayda değer cümle aklıma geliyor: “*L’artiste n’est artiste qu’à la condition d’être double et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature.*”⁵² Conrad’ın Methuen’e kendi yazılarının tümüyle ‘mizacın ürünü’ olduğuna dair ünlü beyanının arkasındaki saik muhtemelen kendisi hakkındaki bu anlayıştı (LL, II, s. 34). Zira mizaç (Baudelaire’in *Salon*’da yazdığı gibi) bireyselliktir, gerçek sanatçının büyük yeteneğidir.”⁵³

Conrad ünlü bir şahsiyet olarak kendi kendini idare etmekle çok ilgili olduğundan, bu dönemin 1905’te “Gasper Ruiz”le başlayan ve 1910’da “The Partner”le sonlanan hikâyelerinin çoğu kimlik, kılık değiştirme ve açığa çıkma sorunlarıyla ilgilidir. Sözgelimi Gasper Ruiz, düşünmeyle hiç işi olmayan şu dev adam, kendi doğasını tamamlayacak bir kadına ihtiyaç duyar, zira mütevazı ve belirsiz geçmişi onu devrimin manevi açıdan kötürüm bırakılmış kurbanı haline getirmiştir. Yalnızca gücüyle ruhunu besleyen ve ardından, onun entelektüel ve duygusal motivasyonu olan tuhaf kadın onu güce ve

51) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), s. 993.

*) (Fr.) Bir sanatçı ancak iki doğasını hiçbir biçimde göz ardı etmiyorsa sanatçıdır. (y.n.)

52) A.g.y., s. 1045.

53) A.g.y., s. 877.

başarıya ulaştırabilir. Birlikte ikisi bir olurlar –kadın onun gölgesidir. Hikâyenin anlatıcısı olan Santierra, birlikteliklerini Conrad'ın kimliğin tamamlanması, pekiştirilmesi hissini daha da güçlendiren bir tarzda yorumlar. Conrad'ın *A Set of Six* başlığı altında derlediği diğer hikâyeler de karşıt bireysellikler arasındaki uyumsuz evliliği inceler. “Düello”da Feraud ve D'Hubert, “Il Conde”de Kont ve genç adam, “Muhbir”de X ve muhbir, bu çiftlerin her biri bir sonucun (‘askeri’, ‘dokunaklı’ ya da ‘ironik’), tuhaf bir birliğin odak noktasıdır. Medeni ulusların toplumsal ve siyasal tarihi bu hikâyelerin arka planıdır. Tarih, bireye karşı bilindik kayıtsızlığıyla tam da Conrad tarafından *Denize Tutulan Ayna*'da belirtilen denizin devasa kayıtsızlığına tıpatıp benzer. Arkaplanda engin su birikintilerinden engin zaman deryalarına geçiş kolayca gerçekleştirilmişti. Aldırışsız tarihin bu yeni, kibar arkaplanıyla, Conrad'ın sanatı mutlak ilgilerinin peşine düşer: rahatsız dinginlik anlarında farklı bireyselliklerin biraraya getirilmesi.

Çok tartışılan “Gizli Ortak” (1909'da tamamlandı) Conrad'ın bu dönemdeki ilgilerini en başarılı şekilde sahneler. Hikâyeyi Jung'cu bir masal olarak görmediğimi daha baştan söylemeliyim. “Gizli Ortak” benim açımdan çiftliğin gerçek yapısı içinde bir inceleme olarak daha ilginçtir. Bu yüzden ben “Gizli Ortak”ı nitelikli duygusal gücün entelektüel düzlemdeki bir hikâyesi olarak görüyorum. Hikâyenin başı önceki hikâyelere oldukça benzemektedir, tek fark genç anlatıcının geminin gücüne dair sezgisi, geminin onun varoluşundaki güçlü rolüdür.

Uzun bir geçidin eşiğindeki bu soluk kesici durma ânında uzun ve meşakkatli bir işe uygunluğumuzu ölçüyor gibiydik:

bütün gözlerden uzakta, yalnızca gökyüzünün ve denizin eşliğinde varoluşlarımızın atanmış görevinin yerine getirilmesi. (XIX, s. 92).

Denize Tutulan Ayna'da Conrad, okurlarına geminin bir insanın karakterine benzediğini -deneyimle yoğrulup sınındığını ve dolayısıyla da bir sanat eseri olduğunu- söyler (IV, s. 29). Kendisi hakkındaki 'ideal kavrayışı' gemisiyle sınanacak olan genç kaptan, kendi yarattığı bir proje çerçevesinde karakterini sınayacak olan yazar Conrad gibidir. Bu çabanın arkaplanı denizdir:

Birdenbire karanın huzursuzluğuyla karşılaşıldığında denizin sunduğu büyük güvenliği, endişe verici bir sorun yaratmayan, apaçık çekiciliği ve değişmez amacıyla temel bir ahlâki güzelliğe sahip olan o sade hayat tercihimizi düşününce epey keyiflendim (XIX, s. 96).

Leggatt gemiye binip de hikâyesini anlatmaya koyulduğunda, anlatıcı duyduğu şeyin "umutsuz bir konuşma değil, güçlü bir ruha sahip olmak için gerçek bir alternatif" olduğunu fark eder (XIX, s. 99). Leggatt'ın gençliği görünüşte kendisine şeffaf meselelerle yüzleşme yeteneği bahşetmiştir ve anlatıcının bunu doğrudan kavrayışı Conrad'ın ilk hikâyelerindeki dolambaçlı tarza (öncesinde geçmişin derin sorunsal veçheleri şimdiki zamanı rahatsız etmek üzere canlandırılır) taban tabana zıttır. Gerçeklik ve şaşmaz açıklık, sükun eden geçmişe yapılan önemli yeni eklemelerdir; sonuç olarak, anlatıcının sempatik sezgi ve 'gizemli iletişim' güçleri vardır. Başka bir deyişle, Leggatt belirsiz bir tarzda ve belirsiz bir sebeple kurtarılmamalıdır. Bir insanın başka bir insana duyduğu basit, giriftlikten uzak sempati bağı vardır.

Jung'culara hikâyeyi bilinçdışı benliğin bütünleşmesine doğru atılan adım olarak yorumlama icazeti veren husus bu gibi görünmektedir. Fakat kuşkusuz 'bütünleşme' öyle ya da böyle her türlü edebi eserin bir özelliğidir; dahası, bu hikâye, psikik sıhhat için bir reçete olmanın ötesine geçen birtakım kasıtlı ayrıntılar içermektedir. Sözelimi, anlatıcı ile Leggatt arasındaki sempati bağı anidir, tıpkı bir eyleminin itkisel olması gibi ve bu bağın açıklaması sonradan verilir. Dolayısıyla Conrad'ın psikolojik yanlılığı muhafaza edilir, düşünce eylemi takip eder. Yüzeyinde hiçbir şeyin yansımasının uzun süre kalamayacağı amorf deniz Leggatt'a teslim olur; görünen o ki ayna olarak işlevi anlatıcının beyninde sağlam bir yere sahiptir. Conrad artık geçmişle şimdi arasında umutsuzca sebep-sonuç ilişkisi kurmaya çalışmaz. Bunun yerine, huzursuz kaçıışı şimdiki zamanda sempatik bir tanınma arayan eski bir 'gizli eylem'i cisimleştiren geçmişteki bir insanı çağırır. Leggatt gerçek bir insan olmakla beraber, aynı zamanda genç anlatıcının kendisini aşırı bir entelektüel ve ahlâki perspektiften görmesini sağlayacak bir imgedir. Belirsiz değil ayrık anımsama, utanç verici geri çekilme değil cesaretli kendini-özdeşleştirme; işte Leggatt'ın hareket edemeyen genç kaptana sağladığı yararlar bunlardır. Conrad "Gençlik"te, anlatıyı bozması muhtemel his konusunda endişe duyuyordu. "Gizli Ortak"taki Leggatt anlatıda hem içsel hem de canlı hale gelmiş olan bir isyankârlık hissi gibidir. Daha da farklı terimlerle, Leggatt anlatıcının kendisini anlaması için başvurulan bir 'tasarruftur, tıpkı denizciden bozma yazarın Conrad'ın çıkarına kullanılan bir 'tasarruf' olması gibi.

Peki, o halde neden Leggatt dışlanmış bir kaçak olarak takdim edilir? Conrad neden Leggatt'ın ve anlatıcının hem suçun büyüklüğünün hem de sözde mazeretinin farkında olması için

endişe duyuyordu? Conrad'ın Leggatt'a duyduğu sempatinin orta yolcu bir ahlâki tutumu tetiklediğini düşünmek çok basit bir yaklaşım olur. Leggatt'ın anlatısında Conrad'ın bizzat hissettiği bir dokunaklılık aktarabilecek hafiften mahcup bir şevk izi vardır. Leggat gibi Conrad da bir yazar olarak hissettiği sanatsal başarısızlıklarını, takındığı saldırganca kendini öne çıkarma pozuyla örtmüştü. Cinayete eşlik eden geleneksel utanç Legatt'ın suçuna tebelleş olur. Fakat Leggatt'ın kendi yaptıklarına karşı tutumu utanç ile gurur, suç ile doğrucu kindarlık arası bir yerdedir. Aynısı Conrad için de geçerlidir. Sonuç olarak, “Gizli Ortak” hikâyesinin meseli, ‘makamım ve görevleri’ gibi evrensel zorunluluklara dayanmayan özbilinçli bir estetik değerler çerçevesi içinde hareket eder. Olayın parçası olan zorunluluklar artık fazlasıyla kişisel ve mizaca bağlıdır: Leggatt geleneksel ahlâkın yerine kendi kişiliğinin gücünü koyan *poète maudit* (lanetli şair) gibidir. Sonuçta, Leggatt'ın bazı özellikleri Conrad'ın kendi hakkındaki incelikli yorumları ile dışarıya karşı takındığı tutumlar arasındaki özgül uyumsuzluğun dramatik ifadesindeki motiflerdir.

Anlatıcının sempatisinin sebebi biraz sonra açıklanır: “Gece karanlığında sanki devasa ve loş bir aynanın derinliklerinde kendi yansımamla yüzleşmiş gibiydim” (XIX, s. 101). Bu cümlede vurgulanması gereken iki önemli husus vardır. Biri, Conrad'ın hikâyelerinde ilk kez, geçmişten gelen mütecaviz bireyin, işleri sihirli bir şekilde yeniden düzenlemek üzere aranan bir araç, anlatı bilincinin kullanılması için bir sembol olarak (Hervey için Mrs. Hervey budur) görülmemesidir. Tersine, Leggatt anlatıcının doğrudan bir yansımasıdır, genç anlatıcının kendisini açıkça ve doğrudan görebileceği bir kişidir. İkincisi, denizin büyük aynasının (pervasız ve devasa) Con-

rad'ın zihinsel kozmolojisindeki yerini zaten almış bulunduğunu hatırlamamız gerekiyor; dolayısıyla hafifletici suçuna rağmen Leggatt'ın büyük deniz aynasına önce kafa tuttuğunu, sonra kendisiyle ikame ettiğini görürüz.

İki genç adam birbirlerinin imtihanlarına yavaş yavaş uyum sağladığından, hikâyede uyumsuzluğun kanıtları görül-meye devam eder. Leggatt'ın kaçışa dair yorumu bilindik nite-liginden ötürü genç adamın hoşuna gider. 'Damgalı iş'in esnek yapısı (XIX, s. 107) Kurtz'un manevi sürgününün endişe veri-ci tuhaflığıyla aynı değildir. Kurtz'un geleneğe olan öfkesinin sonuçları sonsuz, sonuç getirmeyen bir izah gerektirmişti. Fa-kat Leggatt'ın anlatısında "yorumu imkânsız kılan bir şey ... bir tür his, adını koyamadığım bir özellik vardı" (XIX, s. 109). Fakat her şey iyi değildir. Anlatısının önemli bir noktasında Leggatt'ın üç yüz metrelik bir sarnıca benzeyen, kaçışın müm-kün olmadığı bir yerde yüzmekte olduğunu söylemesi mani-dardır (XIX, s. 109). Conrad'ın karanlık bir mağaradaki kendi çırpınışlarının bilinçli bir şekilde hatırlanması değil midir bu? Bir müddet sonra, genç anlatıcı Leggatt'ı gizli ortağı olarak ka-bul ederek şöyle der:

Bütün bu süre zarfında, zihnimin ikili çalışması neredey-se beni delirtecek denli dikkatimi dağıtmıştı. Sürekli kendi-mi, gizli benliğimi izliyordum, masanın başında oturduğum-da karşıma denk düşen o kapının arkasındaki odada uyurken kendi kişiliğime olduğu kadar yaptıklarına da bağımlıydım. Delirmek gibi bir şeydi bu, ama insan farkında olduğundan daha da beterdi (XIX, s. 113-114).

Genç anlatıcının bilinci kamuflajın bütün anlamını özümsemiştir ve bu andan itibaren onun zihninin Leggatt'ın

zihninin yerini alarak hikâyenin gerçekten merkezinde olduğunu varsayabiliriz. O da tıpkı Conrad gibi sahtekârlığın etkilerini hisseder.

Hikâyenin ikinci yarısında, kamuflaj ve saklanma oyunu için azarlanmaktan duyulan genel korkuyu temsil eden *Sephora*'nın (Leggatt'ın gemisinin) kaptanıdır. Bunu çok cüretkâr bir spekülasyon olarak görenler olabilir, ama ben bazı açılardan kaptanın 'ruhsuz direngenliği'nin açıkça Conrad'ın yayıncılarını, hattâ okur kitlesini (her zaman meraklı, her zaman daha fazlasına sahip olmayı ve daha fazlasını bilmeyi talep eden bir kitleyi) hatırlattığını düşünmekten hoşlanıyorum. Anlatıcı şöyle der:

Bende heyecanın, merakın, şaşkınlığın herhangi türde belirgin bir ilginin zerresinin olmaması onda güvensizlik yaratmaya başlamıştı. Fakat yerinde sağırılık numarası hariç herhangi bir numara yapmaya çalışmamıştım. Cehalet rolünü doğru düzgün oynamaktan tamamen aciz olduğumu hissetmiştim ve dolayısıyla denemekten korkuyordum. Ayrıca beraberinde bazı hazır şüpheler getirdiği ve benim kibarlığımı tuhaf ve yapmacık bir olgu olarak gördüğü de kesindir. Ama yine de onu başka nasıl karşılayabilirdim ki? İçten karşılamak mı? Burada anlatmama gerek olmayan psikolojik sebeplerle bu imkânsızdı. Tek amacım onun sorularından uzak durmaktı. Somurtarak mı? Evet, ama somurtmak apaçık bir soruyu tetikleyebilirdi. Onun gözünde yeniliği ve doğasından ötürü, titiz nezaket adamını oynamak sakinleştirmeye en uygun tarzıydı. Fakat savunmamı açık açık bozması gibi bir tehlike söz konusuydu. Sanırım ona doğrudan bir yalanla yaklaşamazdım, yine ahlâki sebeplerle değil, psikolojik sebeplerle böyle düşünüyordum. Başkasıyla özdeşlik hissimin sınanmasından nasıl korktuğumu bir bilseydi! Ama tuhaftır (bunu

ancak sonrasında düşünmüştüm), bu garip durumun öbür yüzü hakkında, ona aradığı adamı hatırlatan -güvenmediği ve daha baştan sevmeyişi genç adamla gizemli bir benzerlik taşıyan- içimdeki bir şey hakkında bence epeyce fazla endişeleniyordu (XIX, s. 119-120).

Sartre'ın ileride, dayanılmaz bir durum karşısında sığınak aranması adını vereceği şeyin mükemmel bir örneğidir bu; anlatıcının kaçamak tavrına kaptanın aptallığı yardım eder. Fakat kaptanın hikâyesinin gelişimine etkisi kayda değerdir, zira Leggatt ve anlatıcı sordukları sorularla geleneksel cezadan güya kaçan ölü kaçağın 'ölü' kalmak zorunda olduğunu öğrenirler. Leggatt gizli ve anlaşılmaz kalmalıdır. Burada yeniden Conrad'ın ilk eserlerinde çok sık karşılaştığımız 'muğlaklık' ve 'gizemliliğin' dönüşümünü görüyoruz. Öncesinde muğlaklığı aydınlatma arzusu kişiyi daha da muğlaklığa sürüklerken, burada, nihayetinde sırrı bilen (ve Leggatt'la paylaşan) yalnızca anlatıcı olsa da muğlaklığın aydınlatılması başarılıdır. Kuşkusuz bu durum sanatçının çifte doğasının bütün olgularına sanatçının sahip olduğunu söyleyen Baudelaire'in düsturuna bir örnektir. Leggatt anlatıcıya "bir oğlan çocuğunun macera hikâyesinde değiliz" dediğinde (XIX, s. 13), bütün epizodu basit bir duyum ya da macera sorununa, hattâ geleneksel açıklama içeren bir soruna dönüştürecek imaları yasaklamaktadır.

Anlatıcı Leggatt'ın hatırlatmasını kaçağın gemiyi terk etmesinden memnuniyet duyacağını kendi kendine itiraf ederek ironik bir şekilde doğrular. Tıpkı Conrad gibi, hayatında kendisi hakkında ikili bir imge yarattığından, genç kaptan cüretkâr bir deniz macerasıyla başlamalıdır işe; James buna beklentiler karşısında sanat yapılması derdi. Conrad'ın Gannett'a söylediği, "Her hakikat, yaşamak için bir maskeye ihti-

yaç duyar” sözü de bu konuyla ilintilidir. Hakikat, genç kaptanın mesleğine hâkim olarak kendisini özgürleştirme, iyi bir denizci olduğunu kendisine kanıtlama kararlılığında saklıdır. Benzerlik hemen göze çarpar: Conrad alkışlanan romancının coşkun özgürlüğünü arzular. Gemi birdenbire yön değiştirir (Conrad cüretkârca eserinin yönünü değiştirir) ve Leggatt fı-sıldar: “‘Dikkatli ol’ ... Birdenbire bütün geleceğimin, bana uygun olan yegâne geleceğin ilk görevimde bir terslik çıkması durumunda belki de bir daha geri döndürülemeyecek şekilde paramparça olacağını fark ettim” (XIX, s. 135). Şimdi “katlanılmaz bir sükûnet” dönemi başlamıştır (XIX, s. 136), başlangıçtaki yaygın sakinlik moduna geri dönüştür bu. Ama artık anlatıcı geçmişinin nesnel bilgisine sahiptir ve bu silahı inandırıcı bir zanaat ve kendi kendine hâkimiyet gösterisi *yaratmak* amacıyla kullanabilir. Leggatt gemiyi terk eder; kaptan “göreviyle baş başa” kalır (XIX, s. 143). Leggatt yüzerken “özgür bir adamdır, yeni bir kadere doğru yol alan gururlu bir yüzücüdür”.

Dolayısıyla “Gizli Ortak”, Conrad’ın artık zor durumdaki benliği için bir anlık kurtuluş olarak gördüğü şeyin işlenmesi ve kurtarılmasını içerir. Leggatt kaptanı kurtarır, kaptan da Leggatt’ı –görünüşte ‘hürmetkârlık’ içinde yönetilen dosdoğru bir aliveriştir bu. Diğer yandan, geçmiş deneyimin bir olgusunun kabulü şimdiki zamanda dinmeyen bir gerilimi yaratırmakta kullanılır. Son olarak, inandırıcı bir insani akra-balık imgesi (eylem ve düşünceye karşıt olarak eylem ve sem-pati üzerinden ifade edilen bir şekle sokulan bu imge) kişiyi kısıtlayıcı belalardan azade şekilde geçmişten bilinmeyene götürür ve şimdiki bilincini kendinden emin bir hâkimiyetle geleceğe gönderir.

Ne ki Conrad'ın zafer havası çok uzun sürmez. Altı ay sonra, en incelikli ve dokunaklı hikâyelerinden biri olan "Prens Roman"da yeniden huzursuzluk belirtileri gösterir. Hikâye şimdiki zamanda geçer; ülkelerinin Rusya tarafından trajik şekilde köleleştirilmesine dünyanın gösterdiği pasif kızgınlığın mağdurları olan bir grup Polonyalı, ihtiyar bir adamın gençliğinde başından geçmiş bir hikâyesini dinlemektedir. Şimdiki zaman bir kez daha boğucu kapatılma ve soğukkanlılık üzerinden tasvir edilir, ama Conrad'ın ilk hikâyelerinin hiçbirinde şimdiki zaman bu denli bir ruhsal boğulmayı içermez: Şu an yaşayan Polonyalılar salt hayatta kalmış kimselerdir, bir mezarda yaşamaktadırlar (XXVI, s. 29). Conrad'ın burada genelde sessiz olan açılış sahnesini tam bir perişanlık hissiyle tasvir etmiş olması kayda değerdir. Konuşmacı, peri masallarını hayal ettiği delikanlılık günlerinde Prens Roman'la karşılaştığında yaşadıklarını anlatır. Polonyalı bir soylu olan ihtiyar Prens Roman, hikâye kitaplarında anlatılanlardan farklıdır. Adamın kişisel hikâyesi, Polonya'nın yetmiş yıl önce yaşadığı korkunç kâbusu yansıtmaktadır. Tıpkı talihsiz Kaptan Whalley gibi, prensin başına da felaket üstüne felaket gelir, karısını, malını mülkünü, mevkisini ve fiziksel sağlığını kaybeder. Aynı şekilde o da yine inancından ötürü yavaş yavaş hayatın dışına itilir. Hemen öncesinde yazılmış olan "Gizli Ortak"tan ötürü, konuşmacı (genç bir adam) ile prens arasındaki buluşmanın bir tür uzlaşma sağlamasını bekleriz. Ama böyle bir uzlaşma olmaz. Prens, çocuğun amcasından bir ricada bulunmaya gelmiştir ve çocuk bu prene benzemeyen ihtiyar adam için üzülmekten kendini alamaz. İki Polonyalı arasında, bir idealist ile idealizmin sonuçlarının mağduru olan bir adam arasında belli bir yakınlık olmasını bekleriz, ama böyle bir şey

olmaz. Şimdiki zamanda geçmişin yalnızca belli belirsiz tanınması söz konusudur, ikisinin de yarar sağlayacağı bir birliklik mümkün değil gibidir.

Bir sonraki hikâye olan “Ortak”ın konusu, anlaşılabilir şekilde, sözde ortaklıktır. Hikâye aslında entipüsten olmasına karşın, sanırım, Conrad’ı umutlu düzenlemelerin olduğu (tipik örneği “Gizli Ortak”tır) orta dönemden, yavaş yavaş, Birinci Dünya Savaşı’ndan hemen önceki son yaratıcı aşamasına götürmüştü. Birkaç ay içinde, 1912 ortalarına doğru *Chance* Conrad’a uzun zamandır beklediği maddi ve manevi şöhreti getirecekti. Fakat tersinden bakıldığında, Conrad’ın benliğinin en derinliklerindeki itkileri ve düşüncelerine harikulade derecede sadık olan bu döneme ait kısa hikâyeler gittikçe daha ateşli ve umutsuz hale gelir ve en sonunda “Malatalı Çiftlik Sahibi” ile birlikte “Gizli Ortak”ın neredeyse çılgınca tasvirinin bayatladığını görürüz. İki hikâye arasındaki paralellikler şaşırtıcıdır ve bunlar hesaba katıldığında ton ve anlam bakımından oluşan netlikler Conrad’a psikografik ve felsefi yaklaşımın gerekli olduğu iddiasını önemli ölçüde kuvvetlendirir. Renouard, tıpkı genç kaptan gibi, hayatını sınırlı bir alanda (bu kez bir adada) geçiren esrarengiz bir bireydir. “Gizli Ortak”ın genç kahramanından biraz daha büyüktür ve mesleğinde daha güvenlidir. İki farklılık (ada haline gelmiş olan bir gemi ve olgunlaşmış bir genç adam), ilerleyen zamanın getirdiği kaçınılmaz katılığı düşündürür. Renouard bir grup İngilizin sorularına cevap verir. Bir profesör ve ailesi, genç kızın en son Doğu’da görülmüş olan kayıp nişanlısını aramaktadırlar. Profesör Moorsom ve kızı elbette *Sephora*’daki sorgulayan kaptanı andırırlar. Ama aptal değillerdir: Profesör tuhaf bir şüphecilik felsefesini savunan ve sürekli olarak utançtan, sahte ta-

vırlardan ve ‘varoluşun saçmalıkları’ndan bahseden biridir. İnsan ruhunun hallerinin maharetli bir bilimcisidir. Kız ise kandırılmış, güzel bir idealisttir.

Renouard kıza âşık olur ve ona nişanlısının yakın zaman önce ölen bir çalışanı olduğunu söyleyemez. Adamın *hayaleti* Renouard’ın gizli ortağı haline gelir ve araştırmacılar nihayet adaya vardıklarında, Renouard onları birkaç gün orada tutar ve hakikati söyleyemediği gibi söylemeye istekli de görünmez. Beraberce adaya ilk geldiklerinde Renouard kıyıya yüzerek gelir ve işçilerini durumu çaktırmamaları için uyarır. Yüzme sahnesini anlatan kısım şöyledir:

Renouard ufukta kaybolmak üzere olan büyük bir yıldız bakarak yönünü belirledi, yıldız tuhaf bir şekilde yüzüne yüzüne bakıyordu sanki. Yüzerken, geride bıraktığı, ama onu arzusuna hiçbir şekilde yakınlıştırmayan yolun yasal yorgunluğunu hissetti. Sanki sevgisi takatinin görünmez kaynaklarını kurutmuştu. Bir an geldi, hayatının sınırlarının ötesine yüzdüğünü hissetti. Hemen yakınında, hiçbir çaba göstermeden tutabileceği, kendisine huzur vaat eden sonsuzluğu hissedebiliyordu. Bu şekilde bir yıldız bakarak hayatın sınırlarının dışına doğru yüzmek kolaydı. Ama ‘onlarla yüzleşmeye cesaret edemediğimi ve intihar ettiğimi zannedecekler’ düşüncesi, zihninde onu yola devam ettiren bir isyana yol açtı. Gemiye geri döndü, tıpkı gittiği gibi kimse görmeden ve duymadan. Tamamen bitkin bir şekilde ve az önce hayatın sınırlarının ötesinde, bir yıldız yakın bir yerlerde bulunduğuna dair karmaşık bir hisle hamağına uzandı ve oranın çok sessiz olduğunu düşündü (X, s. 62).

Renouard nihayet cesaretini toplayıp kıza gerçeği söylemek istediğinde, boş yere aşkından bahsetmeye, kıza “içinde-

ki hakikati” (X, s. 75) hissettirmeye çalışır. Tıpkı Hervey’ler gibi, Renouard da hayatı kaplayan donmuş nehre teslim olduğunu hisseder. Umutlarını ve hayallerini kıza kusar, ama kız sanki bir rüyadaymış gibi dinler:

Tutku selini geri püskürtmeyi o kadar iyi başarmıştı ki kendi hayatı da onunla birlikte bedeninden akıp gidiyordu. O anda konuşan bir ölü olduğu duygusuna kapıldı. Ama on katı güçle geri dönen dalga onu kolları açık, alev saçan gözleriyle kıza doğru fırlattı. Kız kendisini onun tuttuğu bir tüy gibi hissetti, çaresiz, kılını kıpırdatamayan, ayakları yerden kesilmiş... Fakat çok fazla mutluluk gibi çıldırtıcı olan bu temas, kendi sonunu mahvetti. Bedenini bir ateş kapladı, tutkusunu küle dönüştürdü, onu yakıp kavurdu ve güçsüz, neredeyse arzudan yoksun bir hale getirdi. Kızı bağırmasına fırsat vermeden bıraktı. Kız eski insanlığın kaba dürtülerini kapsayan, yumuşatan baskı biçimlerine o kadar alışmıştı ki artık bunların varlığına inanmıyordu, âdeta efsane fos çıkmıştı. Kendisine ne olduğunu fark etmedi. Hiç zorlanmadan, güvenle, bir korku hissetmeden kollarından kurtuldu (X, s. 77).

Renouard’ın ruhuna kızla bir yakınlık hissi katma çabası başarısızlığa mahkûmdur; Renouard kendisini karanlıkta çepeçevre sarılmış hisseder. Ne nesnel bir gerçek olan geçmişle başa çıkabilir (zaten bu yüzden bir hayalet yaratır) ne de şimdiki zamanla. Eve doğru tepeyi gerisin geri çıkarken, tuhaf bir şekilde karanlık âlemine giren Marlow’u hatırlatır:

Bu tepeye çıkış ve iniş, bilinmeyen, sırları acımasız ve kısır doğa tarafından çok iyi savunulan bir ülkenin içlerine girmeye çalışan bir kâşifin üstün çabalarına benziyordu. Bir vaha yanılmasıyla çok ileri gitmişti –o kadar ki artık geri gitmek mümkün değildi. Gücünün sonuna gelmişti. Hayatında

ilk kez pes etmek zorundaydı ve bir nevi çaresizlikten gelen itidalle yenilgisinin sebebini anlamaya çalıştı. Suçu o tuhaf ölü adama atmadı (X, s. 79).

Geçmişinin ve şimdisinin, hattâ geleceğinin bütün amacı tam bir fiyaskodur. Kalbi kırılır ve Moorsom'lar ayrıldıktan sonra o da sırra kadem basar. Ölümü şu şekilde anlatılır:

Hiçbir şey bulunamadı –Renouard'ın ortadan kayboluşu özünde açıklanamaz kaldı. Öyle ya, bir adamın, gözlerini yıldıزدan ayırmadan, öylece yüzerek hayatın sınırlarının dışına çıkacağı kimin aklına gelirdi ki? (X, s. 85).

“Gizli Ortak”la kıyaslandığında “Malatalı Çiftlik Sahibi” acıklı bir umutsuzluğa düşüşü temsil eder. Bunu daha da ümitsiz kılan özellik, Conrad'ın “Geri Dönüş” ve *Karanlığın Yüreği* gibi önceki eserlerden ayrıntıları bilinçli olarak hatırlamasıdır. Sanırım bu yüzden hikâyenin Moser-Guerard tezini doğruladığı söylenecektir: Hemen hemen bu dönemde Conrad'ın yaratıcı rezervleri kurumak üzereydi. Ne var ki bu hikâyeye o denli derinden anlaşılmış bir başarısızlığın öyküsüdür ki bu hikâyeye uygulandığında iyimserci önyargılara denk düşer; hikâyenin neredeyse soyut nahoşluğunu ahlâki gerekçelerle yargılamadan kabul etmek mümkündür. Conrad'ın savaşın hemen öncesinde hayatındaki ve mektuplarındaki duygusal ve entelektüel çabaları hakkaniyetli bir şekilde değerlendirmek isteyen birinin, Conrad'ın yaratıcılığının nicel ve nitel bakımından gerilediğini söylemesi mümkün değildir; bence bir çıkmaza girdiğini söylemek daha doğru olur. Conrad 'otobi-yografileri'ndeki ve “Gizli Ortak”taki bütün kendi kendini araştırmalara karşın, kamusal imgesini ancak gerçek benliğini yok ederek koruyabileceğine kanaat getirdiğinde bu çıkmaz

daha da korkunç bir hal almıştı. Bu zamana kadar arayışının manevi bir arayış olduğu kuşkusuz doğrudur: Mesele şu ki, hazır bir cevap bulamamıştı. Neredeyse tekinsiz bir önseziyle, Conrad'ın geçmiş ile şimdiyi, eylem ile düşüncüyü, nesnellik ile öznelliği harmanlama yeteneği -Avrupa'da yaşanana benzer şekilde- onu hayal kırıklığına uğratmıştı. Fakat *Gölge Hat- tı*'nda göreceğimiz üzere, savaş yüzünden büyük oranda bir yeniden doğuş yaşayacaktı.

8

HAKİKAT, FİKİR VE İMGE



Karanlığın Yüreği'nde hikâyesinin başlangıcına doğru, Marlow emperyalist fethin kökenleri üzerine kısa bir tefekküre dalar:

Dünyanın fethi, yani dünyanın rengi bizimkinden farklı ya da burunları bizimki kadar yassı olmayan insanların elinden alınması işi, üzerinde düşünülecek olursa, pek de hoş bir şey değil. Ancak düşünce kurtarıyor bu davranışı. Ardındaki düşünce –yani duygusal bir bahane değil, gerçek bir düşünce, bu düşünceye duyulan menfaatsiz bir inanç. Kişinin kura-bileceği, önünde eğilebileceği, adaklar sunabileceği bir şey... * (XVI, s. 50-51).

*) *Karanlığın Yüreği*, çev. Sinan Fişek, İletişim Yayınları, 2004, s. 12.

Konu hakkında bunun dışında doğrudan söylenen çok az şey olsa da, Conrad belli ki bu konuyla ilgiliydi. En etkileyici mektuplarından biri olan Cunninghame Graham'a 8 Şubat 1899'da yazdığı mektupta (tam metni için bkz. s. 243), bu konu üzerine sancılı bir tefekkürde bulunur. Mektup çoğunlukla Fransızca yazılmıştır ve Conrad'ın mektubun sonunda çok da etkileyici olmayan bir şekilde eklediği gibi, genellikle bütünlükten yoksun görünür. Fakat *Karanlığın Yüreği*'ndeki paragrafla yan yana koyduğumuzda, belli bir bütünlük oluşmaktadır. Her ikisinde de dil ve konu tuhaf derecede benzer olduğundan, mektupla hikâye büyük ihtimalle Conrad'ın daha güçlü inançlarından birini vurgulayıcı şekilde yazılmıştı.

İnsan düşünmediği zamanlar, diye yazar Conrad mektubunda, her şey yok oluyor ve insan karanlık, meşum ve suretten yoksun kaçak bir gölge olan hakikatle baş başa kalıyor. Shelley'nin Demogorgon'u da, "Derin hakikatin sureti yoktur," der. Bu bakımdan, Conrad için hakikat sanırım entelektüel farklılaşmanın yadsınmasıydı. Bu her şeyi kapsayan gölge o kadar yeterlidir ki insan, umut ya da pişmanlığın bilindik akılcı biçimlerinden herhangi birinden uzakta, tümüyle bu gölgeye sığınabilir. Hakikatin yok edici gölgesine sığınan insan, kendi dışındaki her şeye karşı ilgisiz olur. Bir süre sonra, benlik muhtemelen akılcı hareketsizlik ve duygusal kibir fazlalığından ötürü, bir bakıma acımasızca kendisini göstermeye çalışır. İnsan hakikatin kollarında yalnız başına güvende olmakla övündüğünde, düşüncelerin ardı arkasına gelmesine engel olamaz: Akıl-altı duygunun düşüncesizce tekrarı, duyguyu hisseden insanın zihninde, bu duygu ne kadar boş olursa olsun, *kendisi hakkında bir fikre* ilham verir. Artık düşünce, egonun sultanı altında, 'hakikat'i sadece hakikate sahip benli-

ğin bir imgesi haline getirerek sistemleştirir. Bu egoist imge oluşur oluşmaz, birey dünyanın imgeye-surete göre örgütlenmesi gerektiğini düşünmeye başlar. Conrad açısından 'düşünce', insanın kendisine dair imgesinin kaçınılmaz olarak kalıcılışıma peşinde koşan bir hakikat fikri mertebesine yükseldiği süreci ifade ediyordu. Fakat bunun akılcı şekilde ifade edilmesinin altında, fikir bir insanın dünyanın karışıklıklarından korunma arzusudur yalnızca. Dünyanın bir fikre göre zihinsel düzlemde örgütlenmesinin hemen ardından, fikre bağlılık önlemi gelir ve o da ardından fikre uygun olarak fethi doğurur. Ama bir insan fikrin kendisini incelemeye başladığı an, dünyayı görmek için örgütlediği ince farkları yadsımaya başlar: Kendi eseri tarafından çepeçevre sarılan zekânın, değerlendirme için hiçbir pozitif, nesnel kıstası yoktur. Onun dünyaya dair farklılaşmış örgütlenmesinin bütün yapıları gözden kaybolur ve döngü yeniden başlar.

Zihninin gerisinde, bu çok insani döngüye dair analizinin arkasında, Conrad'ın acımasız örgü makinesi anlayışı vardı ve bu anlayış Yeats'in gülümseyen dikiş makinesi kılığındaki Shaw hayali gibi şairin başına bela olmuştu. Conrad insanın egoizmini yoluna çıkan her şeye dair niyetlerinden ötürü suçlarken, makine tarifi kısmi bir egoizm savunusu hizmeti görüyordu. Makine, diye yazmıştı Graham'a, bizi bir örür bir söker -düşünce, algı, her şey buna dâhildir. Onun iblisçe faaliyetiyle uyumlu olarak, insanlar makinenin gerçek hizmetkârları haline gelirler, onun sınırlamaları altında yaşar, onlardan farklı ve karanlık olan her şeyi boyunduruk altına alırlar. Makine yalnızca kendisini öne çıkaran bireyselliklerin yaratılmasından değil, aynı zamanda bu bireyselliklerin her şeyi aydınlatmaları, ıslah etmeleri ve yeniden düzenlemelerini sağlayan sahte

'ışık'tan da sorumludur. Ama şu husus kayda değerdir: Örgü makinesi, Schopenhauer'ın taviz vermez şekilde *principium individuationis* (evrenin değil, insanın gücü olan bireyselleştirme-farklılaştırma ilkesi) olarak ayırt ettiği şeyin Conrad'daki muadiliydi.⁵⁴ Schopenhauer'a göre, insan, düşünce olmadığı sürece, gölgemsi hakikatin olduğu neredeyse gizemli ve pasif bir cemaatin içindedir. Bu durumda insan genişletilmemiş, hayal edilmemiş ve biçimsiz yaşama iradesiyle birdir. Ama insan zekâsını kullanmaya başlar başlamaz, egosunu öne çıkarır ve nesnelleşmiş irade haline gelir. Nesnelleşmiş iradenin en yüksek biçimi medeni insandır; onun zihninin en tipik yetisi entelektüel bireyselleştirme-farklılaştırma (*principium*) gücüdür; en yüksek bireyselleştirme-farklılaştırma düzeyi ise 'dünya benim fikrimdir' diyebilme yeteneğidir. Schopenhauer'da gördüğümüz esasen Conrad'ın muhakeme tarzıdır, daha önce de dediğim gibi tek fark örgü makinesidir: bütün sürece dair dışsal değil, yerli bir insani sebep. Fakat Conrad'ın diğer argümanları açısından, makineyi kendisine hizmet eden insanlardan ayırmak neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Marlow her zaman karanlık ya da boş yerlerin özlemini duyduğunu söylediğinde (XVI, s. 52), sanırım, buradan karanlık-birincil 'hakikat'e geri dönmek için medeni dünyadaki makinemsi varoluşundan kaçmak istediğini anlamamız gerekiyor. Stein'in Jim'e ünlü tavsiyesinin -"yıkıcı olana boyun eğ" (XXI, s. 214)- arkasındaysa Marlow'unkine benzer sebepler yatar: Egoist bir benlik imgesini yok etmek imgésiz hakikate geri dönmektir.

Conrad'ın gördüğü şekliyle dizginlenmemiş, militan egoizmin sorunu, kolaylıkla ulusların emperyalizmine varabilen fikirlerin emperyalizmine dönüşmesidir. Bir insanın fikrinin dayatı-

54) Schopenhauer, *World as Will and Idea*, I, s. 143-144, 224 vd.

labileceği kişilere yapılan bariz haksızlığa rağmen, bir bireyin fikrini dayatmasının arkasında hakikate hizmet ettiğine inanıyor olması yattığını anlamak önemlidir. İnsanın kendi bireyselliğine dair hissi ne kadar güçlüyse, kendisini 'bencillik yapmadan' bir hakikat fikrine adama itkisi de o kadar güçlüdür. Dolayısıyla güçlü bireyselliğe sahip bir yazar, kendi içinde kendi hakikat fikrini en iyi ifade eden uygun ve doğru bir imge araştırmalıdır. Zira emperyalizmin tehlikelerine rağmen, süreç iç karanlıkla ve dış dünyayla başa çıkmak açısından bir zorunluluktur. Conrad 28 Ekim 1895'te Edward Noble'a şöyle yazıyordu:

Şiirsel yetini geliştirmelisin, kendini duygulara bırakmalısın (kolay bir iş değil). İçinden her duyumu, her düşüncüyü, her imgeyi, acımasızca, duraksamadan ve pişmanlık duymadan sıkı sıkı çıkarmalısın: Kalbinin en karanlık köşelerini, beyninin en kıyıda köşede kalmış kısımlarını araştırmalısın –buralarda imgeyi, cazibeyi, doğru ifadeyi aramalısın. Ve bunu samimi bir şekilde yapmalısın, ne pahasına olursa olsun. Böyle yapmalısın ki çalışmayla geçen günün sonunda kendini tükenmiş, her türlü duyumdan ve düşünceden vareste kalmış, kendi içinde hiç ama hiçbir şey kalmadığını düşünen, boş bir zihne ve ağrıyan bir kalbe sahip hissetmeyesin. Kanımca gerçek farklılığa erişmenin -hattâ buna doğru belli bir yol almanın- yegâne yolu budur (LL, I, s. 183).

Yaratıcı zihin bir imge ararken, hakikatin engelleyici karanlığına karşı kendi kimliğini öne çıkarır. Schopenhauer da sanatçının başarısını, iradenin karanlık ve biçimsiz gücüne sanatsal yaratıyla karşı çıkılıp reddedildiği 'saf bilme'yle ilişkilendirmişti.”

55) A.g.y., s. 251-253.

Fakat kimi zaman Conrad kendi içindeki imgeler arayışının her yönüyle fazla başarılı olduğunu görmüştü; bu tür durumlarda, o dönemde yazdığı eserin soyut bütünlüğü bulanıklaşırdı. Sözelimi 2 Şubat 1894'te Marguerite Poradowska'ya eserini bütünlüğü içinde göremediğini, zira "sevecen imgeleri düşünürken" (*Poradowska*, s. 62) kaybolup gittiğini yazıyordu. Ama dört yıl sonra Mrs. E.L. Sanderson'a yazdığı gibi, hiçbir şey ifadeden daha zor olmamasına karşın, insanın bireyselliğini ayakta tutan şey -son kertede- oydu ve imgenin nihai bütünlüğünü de yalnızca bu belirliyordu (*LL*, I, s. 238). Conrad'ın aşırı yoğunlukta hissettiği sanatın zor ahlâkı, ifadenin (imgelerle aktarılan) doğruluğu ile soyut ifadenin (hakikati aktaran) gösterişli dili arasındaki gerilimden kaynaklanıyordu. Bunun doğası hakkında, sanat, amacı hissedilen hakikatle birlikte gözlemlenmiş hakikati aktarmak olan apaçık bir deyiş doğruluğu talep eder. Verlaine bu amacın gerçekleştirilmesini, "*la chanson grise/Ou l'Indécis au Précis se joint*"*³⁶ diye adlandırmıştı. Ama Conrad'ın Graham'a yazdığı gibi, bu, sözcüklerle ve sözcükler aracılığıyla uzlaşmalar yapmaktır, patikasız bir ormanda insan yolu aydınlatabilmiş gibi davranmaktadır (*LL*, I, s. 269). Conrad Noble'a, "kendi kalbindeki mucizenin ışığında yürü" diye akıl verse de, "hiçbir insanın ışığının başkalarının işine yaramayacağı"nı unutmaması gerektiğini de söylüyordu (*LL*, I, s. 184). Ama maalesef, bir romancının okurunda inandırıcılık esinleme yeteneği tümüyle yazarın ışığının gücüne, yani ana fikrine dayalıydı, bu ışık ne kadar egoist olursa olsun. Başka bir deyişle, yazarın yeteneği çok fazla eşelenmeye gelmeyen bir fikre bağlılığıydı. Diğer yandan, hakikat hissi haricinde

*) (Fr.) Dumanlısı güzeldir türkülerin/öyle hem seçik olsun hem kapalı. (y.n.)
56) Paul Verlaine, *Poèmes choisis* (Paris, 1961), s. 993.

(biçimsiz, meşum, kaçak) bir ana imgesi ya da fikri olmayan soyutlamalar, imgelerin bütün yollarını tıkayıcıdır. Bu korkunç bir kavrayıştır, ama egoizm hem varoluş sanatının hem de sanatın varoluşunun kurtarıcısıdır.

Conrad'ın kısa hikâyedeki ilk denemelerinden biri olan "İlerlemenin İleri Karakolu", benim burada dikkat çektiğim birçok şeyin altında yatan kavramsal bir soyutlama ve imge çerçevesine sahiptir. Kayerts ve Carlier Avrupa medeniyetinden uzaktadırlar, Doğu'daki bir ormanın derinliklerinde bir nehrin kıyılarına kök salmışlardır. Sonraki güçlükleri ve ölümleri, doğrudan evvelki hayatlarının koşullarından kaynaklanır. İki adamın güvenliği kendi çevrelerinin güvenliğine duyulan inanç ve etkili makineler olarak süregelen varoluşlarına dayalıydı (VIII, s. 91). Ormandayken ilerlemeyi başarıyla yanlarında getirdiklerine inanmaya ısrar ederler, oysa onların ilerleme mefhumu verimliliğin ilerlemeye hiç uygun olmayan bir yere aktarılmasıdır yalnızca. Kısacası, Avrupa medeniyetinin ticari yasalarına göre fildişi toplama istekleri -saikini hiçbir zaman incelemedikleri yasalar- onlara ilkel toplumda ticaretin yalnızca insanların alınıp satılmasına dayalı olabileceği şaşırtıcı gerçeğini gösterir. Güvenilir zenci yardımcıları (kendisine acımasız derecede uygun bir ad verilmiştir: Price, 'Fiyat') çalışanlardan bazılarını fildişi için satar. Kayerts ve Carlier en sonunda suçun yordakçıları olduklarını kabul ettiklerinde, kabul görmüş değerler şemaları dağılmaya başlar. Kayerts bir süre sonra Carlier'i entipüften bir gerekçeyle öldürür; mevcut sefaleti üzerine düşünürken, hayat ve ölümün onun için aynı derecede zor olduğunu görmeye başlar (VIII, s. 112). Bu çıkmaz, Conrad'ın içinde her şeyin kaybolduğunu söylediği hakikat durumudur. Dinmeyen karanlığın bir gölgesi için-

deki geleceğini düşünen Kayerts kendi hayatını tutar. Conrad medeniyet mekanizması üzerine en dokunaklı yorumda, Kayerts'i fildişi deposunun üzerindeki haça astırır. Ölüm ânında bile ölümüne kurbanlık bir vakar kazandırarak, egoistçe bir suçu telafi edecek bir hakikat imgesi arayan insandır bu. İnsanoğlu çok fazla gerçekliğe ya da hakikate dayanamaz.

Bir Marksist eleştirmenin gözünde bu hikâye, burjuva toplumunu şaşırtıcı ölçüde doğru bir şekilde itham eder. Hikâyede fildişi deposuna fetiş denir ve Georg Lukács *Varoluşçuluk mu Marksizm mi?* adlı eserinde 1870 sonrasını fetişizm dönemi diye adlandırır.⁵⁷ Bu demektir ki burjuvazinin ticaret ve emperyalizm fikrinin incelenmeden kabul edilmesi, insanların meta olduğu inancına dayalıdır. Öte yandan bu fikir bir insanın gerçek bireyselliğini yok eder ve onu makineye dönüştürür. Ama Conrad'ın modern Avrupa toplumunda insanın durumuna ilişkin anlayışı daha da inceliklidir. Fetişist fikrin kabul edilmesiyle yok edilmesi arasında bireyin seçeceği çok az şey vardır. Carlier'in kazara öldürülmesinin ardından, Kayerts'in kafa karışıklığı çöken yoğun sisle somut bir tecessüme kavuşur; bu sisin belki de Kayerts'in tahammül edemediği tekinsiz hakikat gölgesini temsil etmesi amaçlanmıştı. Onun sığınağı (haçta intihar) en azından şirketin ziyarete gelen müdürünü (kişiliğiyle herkesi ezen usta bir egoist örneği) alaya alma gibi önemli bir özelliğe sahiptir. Kayerts'in haçtaki duruşu tuhaf derecede, ama meydan okuyan bir tarzda müstehcendir: dili dışarıda, mor ve şişmiş haldedir.

Kayerts ve Carlier kendilerini emperyalizm ve fetih fikrinin zaferini onaylayan bir ticari işletmeye teslim etmişlerdi. Ama Conrad bir sonraki hikâyesi "Lagün"de, aşk fikrine olan

57) Georg Lukács, *Existentialisme ou Marxisme?* (Paris, 1961), s. 25-42.

inancı inceler. Arsat kalbini bir kadına kaptırmıştır; o ölürken, uzakta gözden kaybolan bir kartal görülür. Kartalın ortadan kaybolması ve kızın ölümü gibi tesadüfler yalnızca şiirsel bir dokunuş değildir. Bu tesadüf, Arsat'ın dünyasında gerçekleşen çözülmeyi temsil eder –onun bencil ‘aşk saadeti’ imgesi gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Kuş kaybolduktan sonra Arsat'ın önünde küçük bir ışık huzmesi belirir; ışığın içine dalarak, dünyaya kendi şüphelerini aksettiren beyaz adama artık hakikatle ilgili nelerin keşfedilebileceğini sorar. Beyaz adamın cevabı ‘hiçbir şey’dir ve kanımca, bu şekilde, katlanılmaz, istenmeyen karanlığa dair pasif derecede karmaşık bilgisini gösterir. Arsat soyut onura olan imkânsız bağlılığıyla görece bir çocuk olduğu için, geçmişteki hatalarını düzeltmeye kararlı bir şekilde eski hayatına geri döner. Beyaz adam da yavan hayatına geri döner. Hikâyede en fazla cesaret kıran şey, Arsat ve beyaz adam hakikatin olmadığı hayatlarına devam edecek olmalarına karşın, benimsemiş olabilecekleri hakikatin onlara hiçbir şey önermediği gerekçesiyle tiksiniç ve rahatsız edici olduğu imasıdır. En azından deneyimin kısa başarıları insanı çıkarıcılığa ve kazanca teşvik eder.

‘*Narcissus’un Zencisi*’nde, yani “Lagün”den hemen sonra yazılmış hikâyede, gemi sanki bozulmuş ama parıldayan bir güzellik idealiymiş gibi tarif edilir. *Narcissus*’un katılığı ve zarafeti okyanusun engin, farklılaşmamış ıssızlıklarına meydan okur, mürettebata koruyucu bir toplumsal yapı sunar; ama *Narcissus*’un ‘hac’ının menfur ticari emelleriyle, adındaki imaları doğruladığını hatırlatır bize. Onun denizle olan ilişkisi, medeni egoist insanın hakikatle ilişkisine benzer. Bir doğu limanından ayrılmadan önce ve İngiltere’ye varışından sonra *Narcissus* medeniyet ve toplum mekanizmasının bir uzantı-

sından başka bir şey değildir. Denize açıldığındaysa, saflığa ulaşmak ve üzerinde taşıdığı acıdan kurtulmak, ama bir yandan da yok edilmesine izin vermemek için mücadeleye atılmış olan toplum'dur o. James Wait elbette esas büyük tehdit olarak görünür, ama hikâyenin muhteşem giriftliği, mürettebatın onun ölümünü istemesine ve bunun önüne geçme konusundaki genel isteğe dayalıdır. O siyahtır ve dolayısıyla karanlık hakikatin bir temsilcisidir; ama o aynı zamanda son derece egoist bir adamdır ve herkesi kendi zor işlerine zorlar. Nasıl *Narcissus* insanlarla deniz arasında duruyorsa, aynı şekilde Wait de onlarla hakikat arasında durur; hastalığının pençesindeki Wait onların gözünde hayatı daimi kılma yönündeki örgütlü çabalarına tehdit oluşturan bir imgedir. Bu tür bir imge için *Narcissus* da böyledir. Mürettebatın gemiye hizmet ile Wait'e hizmet arasındaki çatışması, insanın toplumsal esenlik ile kişisel bireysellik arasında yalpalayışını canlandırır. Fırtınalı deniz *Narcissus*'u ve Wait'i (hem toplumsal esenliği hem de bireyselliği) yok oluşla tehdit ettiğinden, mürettebat onları kahramanca kurtarmalıdır. Korkunç Donkin bunu bilir ve hem Wait'le arkadaşlığını hem de bir mürettebat üyesi olarak konumunu sürdürür, "sıkıntıya şefkatle yaklaşmanın gizli egoizmi"ni (XXII, s. 38) anlayan bir oportünistin kurnazlıklarına başvurur. Wait kurtarıldıktan sonra, sağlıklı gibi bir görüntü çizmesi bireyselliğinin sonuna işaret eder –tıpkı mürettebat gibi, o da bir denizcinin sistemli hayatına geri dönmek ister. Ama yalnızca Kaptan Allistoun (sistemin efendisi) ile Singleton'ın onun düzenbazlığının içyüzünü bilmeleri manidardır. Wait yalıtılır ve ölür, çünkü tıpkı Kurtz gibi karanlık hakikatle yüzleşemez ve ardından bir düzen *fikrinin* esiri olarak kalır; bireyselliğin bedeli ölümdür. Dolayısıyla *Narcissus*

Wait'i yanına çekmiştir. Sahile varır varmaz o da ölür ve kısa süreli iktidarını topluma geri verir. Adamlar kara fikirlerinin, geleneksel olarak toplumda yaşandığı şekliyle hayatın bahtsız kurbanları olurlar.

Conrad'ın felsefesinin kendine özgü yapısı içinde, 'Narcissus'un Zencisi yarattığı etkileri başkarakterlerinin ırk özelliklerine borçludur. Wait'in deri rengi ona mürettebatın zihninde belli bir yer kazandırmış görünse de, mürettebatın *ethos*'unun genel itibariyle İngiliz olduğu da aynı derecede doğrudur. İngiliz adamın hayatındaki merkezî gerçeklik (en azından Conrad'ın her zaman gördüğü şekliyle) denizin onun varoluşuna 'nüfuz etmiş' olmasıydı (XVI, s. 3). *Narcissus* ile mürettebatı ve *Narcissus* ile deniz arasındaki ilişkiler Conrad'ın meseleye dair görüşünü kuşkusuz doğrular. Conrad'ın bir sonraki hikâyesi olan "Gençlik", yine bazı İngiliz denizcilerin hikâyesidir. Burada bir diğer hacı olan Judea'nın yolculuğu açıkça "varoluşun sembolü" haline getirilir (XVI, s. 4) –İngiliz varoluşu yani. 'Ya yap ya öl' sözü geminin esas görevi ve düsturu olduğundan, Judea'nın yolculuğunun basit anlamı insanın kendini adadığı eylemdir. Bazıları saçma olan sayısız engelle yüklü bir yolcuğun devam etmesini sağlayan şey yalnızca gençlik değil, İngilizlerin denizle olan özel ilişkisidir. Judea'nın mürettebatını Kaptan Beard'ın hedefe kilitlenmiş enerjisine bu denli sadık kılan şey bir gerçeklik olarak denizdir; denizin enginliği onları *Narcissus*'luların kendi gemileri için yaptığını gemilerine yapmaya iten bir tuzaktır.

Marlow diğer insanlardan ayrı durur. Onun geriye dönüşlü bakışıyla, sanki bir hayalet Judea'yı selamlamakta, onu her şeyin sırta kadem bastığı hakikatin karanlığına doğru çekmektedir (XVI, s. 26). Mürettebat etkiliyken, Marlow heye-

canlı bir hayalcidir. Onun açısından deneyimleri anlaşılır kılabilen imgeleri sağlayan şey gençliktir; görevlerinin başında olan insanların aksine, Marlow'un gençliği ona yeni beliren bireyselliğini gösterme garantisi verir. O bir aracın şefi *olacaktır* (Judea batsa bile) çünkü kendisini hep bir geminin kaptanı olarak hayal etmiştir. Bangkok'ta uyanıp karanlık, esrarengiz Doğu'yla karşı karşıya olduğunu gördüğünde, nihayet kıpır kıpır gençliği sayesinde içine girebildiği muazzam derecede tuhaf dünyayı kabul etmek ya da karşılaşmasının yalnızca bir imgesini saklayarak Batı'ya, geleneksel topluma geri dönme seçenekleri arasında karar vermek zorundadır. Gerçek bir alternatifi yoktur ve o ikincisini tercih eder.

Genç Marlow'u *Karanlığın Yüreği*'ndeki bir Rus başpapazının 'lekelenmiş' oğluyla karşılaştırdığımızda, tuhaf bir durum ortaya çıkar. İkisi de maceracı genç adamlardır; ateşli, hevesli ve masumdurlar. Fakat Marlow vurdumduymaz bir İngiliz haline gelir, "Gençlik"ın sonunda Doğu'dan ayrılıp Batı tarzına geri dönen İngiliz mürettebatı karşılar. Kurtz'un en sadık hayranıysa Marlow'u terk eder ve başka maceralar peşinde koşmaya başlar. Biri ruhunu karanlığa kapamıştır, diğeryse açık bırakmıştır. Eğer hakikat akılcı farklılaştırmanın yadsınmasıysa, genç Rus da kuşkusuz bunun peşinde biridir. Ama neden Conrad sonradan olma hemşerilerine hakikatle sürekli bir ilişki kurma izni tanımaya bu denli isteksizdir? Neden en büyük düşmanı olan Ruslara bu konuda icazet verir? Rusya, "Otokrasi ve Savaş" ta yazacağı üzere, hiçlikti ve 'hiçlik' tam da her zaman onun hakikat tanımı olmuştu. O halde Rusya hakikatin kendisi midir? Aynı şekilde, deniz hakikat midir?

Her iki sorunun da cevabı elbette hem evet hem de hayırdır. Bu bölümün başında ele alınmış olan insanın varlığındaki

hakikat ve fikir döngüsü, insanın varoluşunun zorunlu ama ümitsiz bir gerçeğidir. İnsanın yaşamasını sağlayacak fikirleri olmalıdır ve fikirler zihinde ancak farklılaşmamış karanlığa bir direnişle tetiklenebilir. Bireysellik, egoizm, vs. buradan kaynaklanır. Bir Polonyalı olarak Conrad, Rusya'nın elinde neredeyse anlaşılmaz bir şekilde sıkıntı çektiğini hissetmişti. Rusya'nın onun Polonyalı kimliğini bastırma girişimine direnmek hayatının başlarında kendisinin yol gösterici gücü haline gelmişti. İngiltere'nin ona projesinde yardımcı olacak geleneğe ve cesarete sahip olduğunu keşfetmişti. Birincisi, dil, Fransızca kadar 'billürleşmiş' değildi, ama amorf da değildi. Ayrıca İngilizler 'karakter'e çok önem veriyorlardı ve karakter -Conrad'ın mektuplarını ele alırken gördüğümüz gibi- karanlığa açık halde olmanın ve ona direnişin bir sonucuydu. Dolayısıyla Marlow, Conrad'ın kendi *homme moyen Anglais** versiyonudur, ama daha incelikli ve ferasetli ve tümünden daha Avrupalı. Rus gençliğiye tümüyle berrak bir ruha sahiptir ve çepeçevre saran karanlıkla sonsuza dek ayrılmaz bir bütündür. Mann'ın Aschenbach'ı yumruğunu açamayan biriye, Rusya da fazlasıyla açık bir yumruktur. Kuşkusuz kendi elinden çıkan *Under Western Eyes* (Batılı Gözler Altında) romanındaki Razumov'un ısırtıcı bu olgunun polemik amaçlı bir uygulanmasına dayalıdır.

Conrad sonraki üç hikâyesinde hakikat ile imge, soyutlama ile somutluk, karanlık ile aydınlatma arasındaki ilişkiyi incelemeye devam eder. *Karanlığın Yüreği*'nde Marlow ile Kurtz arasındaki yakınlık; karanlık ile ışık arasındaki, Marlow'un Kurtz'u görene kadar koruduğu karanlığa yol alma itkisi ile Kurtz'un en derin karanlıkta sürdürdüğü ışığa yol alma itkisi arasındaki bir yakınlık olarak metafizik düzlemde sürdürülür. Hikâyenin baş-

*) (Fr.) ortalama İngiliz. (y.n.)

lica yankılarından biri Conrad'ın düşüncesinin etik, hattâ epistemolojik özünü cisimleştirmesidir. Karanlığa meydan okumak, belası ve bakır bırakılması gereken ama bırakılmayan bütün hakikatin kalbini istila ederek benliği öne çıkarmaktır. Kurtz'un macera ve sömürgecilik ruhu onu işlerin merkezine götürmüştür ve Marlow'un onu bulmayı ümit ettiği yer tam da burasıdır. (Conrad'ın bir zamanlar bir Fransıza, “Karanlığın Yüreği aynı zamanda ırk farklılıkları üzerine bir incelemedir” diye yazdığını hatırlatmak bu noktada anlamlı olacaktır [Lettres, s. 64]. Kurtz'un eylemlerinin bir sebebi de Alman kökenli olmasıdır, zira Germencilik, Conrad'ın “Otokrasi ve Savaş”ta yazdığı gibi, “büyüme açlığı ancak dostlarının ve komşularının parçalanmış üyelerine kendini sunma gücüyle sınırlanabilecek ahlsız bir özgüvenle dolu olan güçlü ve doymak bilmez bir örgütlenmedir” [III, s. 104]. Tevekkeli değil, Rusya ve Almanya Avrupa'daki iki karşıt güçtü.) Marlow egoizminin enerjik ışığından yararlanarak, hakikatin özgün kaynağına ulaşmak, orada olanları kendi adına keşfetmek ister. Doğrudan gerçeklerin olduğu dünyayı arkasında bırakır ve karanlığın yücüne iner. Ölmekte olan Wait gibi, Kurtz da hem hipnotik hakikat iddiasını hem de düzenbazlığın gerekliliğini, hem karanlığın hakikatini hem de ışığın yatıştırıcı imgesini ve insan sevgisini hissedebilir. Öldüğünde, yaşama isteği zaten tükenmiştir ve ‘dehşet’ aldığı dünyaya iade eder, artık sıra başkalarındadır. Bunun bütün dehşeti ruhunun artık hem ışığı hem karanlığı sürdüremiyor olmasıdır, oysa ikisine de ihtiyacı vardır. Marlow ise içindeki yaşama isteğini inkâr edemez ve Kurtz'un nişanlısına dilinin ucunda bir yalanla geri döner –bu iyi huylu Kurtz imgesi mutsuz kızın yüzü suyu hürmetine yaratılmıştır. Marlow da gerçekliğe bakmaya çok fazla katlanamaz. Hakikati algılayabilmesinin

yegâne yolu Kurtz'un kötü durumundan destek almaktır ve bu, Marlow'un söylediği gibi, Kurtz'un durumunun yalnızca dramatik bir imgesidir ve bütün deneyimi anlaşılabilir ama sahte bir niteliğe büründürmektedir.

Conrad'ın sonraki iki hikâyesinin kahramanları, Kurtz ve Marlow'un aksine karanlığa hiçbir şey vermezler. Falk ve MacWhirr'in yalnızca kendilerini ayakta tutma tarzları farklıdır: Falk ateşli ve asabidir, MacWhirr ise sessiz ve düşünerek hareket eden biri. İkisi de felaketten kurtulup hayatta kalma yöntemlerine tümünden 'tek el koymuştur' ve ikisi de kendi meşrebince esaslı birer egosittir. Falk açısından deniz süregelen varoluşunun zeminidir; bu hayatını kendi emperyalist gücünün büyüğü altında sürdürür. Kaptan Hermann'ın yeğenini *Diana* adlı gemiden indirdiğinde, bu sahne anlatıcının zihninde bir işgal ve tecavüz imgesi uyandırır, zira kızın kendisi dişil güzelliğin sanatsal olarak biraraya getirilmiş bir imgesi olarak tasvir edilir (XX, s. 151-152). Falk kıza sahip olurken, utanç verici asabiliği onu neredeyse ilahlaştırdığı kendini koruma fikrini kızın muhteşem vücudu için bırakmaya iter. Kendisini sürekli başka şeylerle meşgul eden Falk (kendisini korumak için başvurduğu yamyamlığın hatırasıyla yaşamak kolay değildi), artık yeni bir varoluş sebebi, yeni bir ideal aramaktadır. Falk'ın kıza sahip olması yamyamlığının hikâyesiyle iç içe geçtikçe, sevimli anlatının bir sıkıntı ve gittikçe artan bir dert hikâyesine dönüşümü de o kadar belirgin hale gelir. "Tayfun"da MacWhirr fırtınanın karanlığına bakarak onun sırrını keşfetmeye çalışır, fırtınanın kendisine saldırmasının arkasındaki fikri kavrayamaz ve barometresinin önünde, heykele tapan bir pagan haline gelir. Barometre MacWhirr'in, Hermann'ın yeğeni de Falk'ın kendisini tabi kıldığı imgelerdir.

Buraya kadar ele alınan hikâyelerin hepsi, karanlığın saldırısına uğrayan baş karakterlerin farklı derecelerde fetih ve kendini ortaya koyma imkanı sağlayan çeşitli ikame imgeler yarattıkları deneyimleri ele alır. Bunlar, Conrad'ın 26 Aralık 1897'de Sanderson'a yazdığı gibi, karanlığın istilasını engelleyen “bir *aldatıcı ümidin* peşine takılmış” (LL, I, s. 129) kişilerdi. Bir benzetmeyle, sanatçının egosu ona deneyimin soyut gücüne, onun düşüncesiz eylemine direnmek için olay ve açıklama üretme gücüne sahip olma imkânı tanır. Başka bir deyişle, sanatsal imgelerle geçici olarak yaşama isteğini reddeden Schopenhauer'cı sanatçıdır yalnızca. Artık Conrad'ın kendini ortaya koyan bireysellik üzerine incelemesini bitirmek Kaptan Whalley'e ve Yanko Goorall'a kalmıştır. Yanko gemi kazası sonucu, bireyselliğini gösteremeyeceği yabancı bir sahile düşer; yabancı bir dünyada tuzağa kapılmış bir kuş gibidir. Amy onu yalnızlığından kurtardığında, kendisini ayakta tutan yegâne şey Amy'nin sevgisidir. Neşeli mizacının Amy'nin gözünde bir hiç olduğunu ve hayatına gerçek bir etkide bulunamadığını anladıktan sonra, Amy'nin ona duyduğu sevgi söner. Kafasındaki ona dair imge kendi hayatının bayağılığında kaybolur; varoluşunun sıkıcı, uyuşuk muğlaklığının onu Yanko'da olmayanları bulmaya zorladığını fark eder. Yanko'nun kendi uygunsuz yaratıcılığının romantik bir fikri olduğunu algılaması uzun sürmez. O öldüğünde, Amy'nin hayatı da gerçek durumuna geri döner.

Aynı şekilde, dünya üzerindeki o muhteşem hacı Whalley de hayatını kızının zihninde kendi imgesini korumaya adanmıştır. Ama denizin durgun yüzü, üzerinde bir zamanlar kendi hayatını “eski sözcüklerle yazılmış bir nutuk” gibi takip ettiği yüzeyi onun için önemsizdir (XVI, s. 186). Whalley bir tepe gibi-

dir, denize her zaman yılmaz bir cephe sunar ve başarılarının kaydının olayların fırtınalı akışı içinde kendisine sağlam bir yer kazandıracağını umar. Ama zihni ve aciz bedeni, bir zamanlar dünyaya tuttuğu 'ışığı' sürdürecekt güçten yoksundur. Karanlık yeniden istila eder. Talihsiz koşullardan ötürü önceki hayat anlayışına sıkıca tutunmayı bırakmak zorunda kalan Whalley'nin bireyselliği sonuç olarak gittikçe berrak ve tanımlanmamış hale gelir, koruyucu ana hatları giderek daha da muğlaklaşır. Görüntü yanılsamalarını bile yok eden bir karanlığa yavaş yavaş teslim olur. Kendisini öldürdüğünde, içinde bulunduğu durumunun hakikatiyle yüzleşmiş olmaz, aksine acınaklı bir şekilde geçmişinin imgesine sadakatini gösterir. Aslında esas paradoks bunun bir öneminin olmamasıdır, zira Whalley zaten ölecektir. Hikâyenin sonunda kızı onu sevmeye devam eder, ama artık onu zihninde canlandıramamaktadır.

Conrad'ın bu noktaya kadar ilerleyişi, onu karanlıkta yolunu bulmaya çalışırken beyhude yere enerjisini harcayan bireyselliğin sıkıntılı incelemesine kâh sevk etmiş kâh geri tutmuştu. Belli ki hakikate ve etkili bir hayat fikrine doğru karşıt itkiler (Conrad'ın dengelemeye çalıştığı itkiler) 1902'ye geldiğinde çalışmalarını neredeyse durma noktasına getirmişti. Ama o hâlâ daha bütün yolculukların bir sonu olması gerektiğini bilecek kadar bir denizciydi. 18 Aralık 1898'de Angèle Zagorska'ya yazdığı gibi, bir mürekkep okyanusunu kürekler yerine bir kalemle dolaşmak (LL, I, s. 262), bir liman ve dinlenme yeri imasını içinde taşır. Gerçekliği ne kadar belirsiz olsa da, bu girişimde başarı talep edecek psikolojik an gelip çatmıştı.

Bir denizcinin hayatının fikirleri ve imgelerine duyulan güveni göstermek üzere özel olarak tasarlanmış bir eser olan *De-*

nize *Tutulan Ayna*, Conrad'ın bir sonraki eseri idi (1903-1906 yılları arasında bu eser için çalışmıştı). Her denizci, diye yazıyordu Conrad kitabında, denizcinin hayatının kutupları arasında, yola çıkış ile karaya ayak basma arasında, karanlık denizdeki macera ile dinlenmenin güvenliği arasında, çapanın umut ve dinlenme simgelerinden biri olduğunun farkındadır (IV, s. 15). Denizcilerin hayatlarında denizcilik hayatının gelenekleri (liman ve çapa) ya da denizcinin eğitilmiş yetenekleri tarafından dönemsel olarak yavaşlatılan ya da durdurulan hiç değişmeyen bir ritim vardır. Denizcinin eğitilmiş yeteneklerinin bir örneği, denizcinin gemisini tam bir durma pozisyonuna (yelkenleri sarılmış, hareketi durdurulmuş hale) getirme yeteneğidir. Denizcilik sanatı, insanın uzmanlığa erişmesini sağlayan diğer sanatlar gibi, uygulayıcılarından esirler yaratır (IV, s. 25). Toplumun kendi üyelerinden makineler yaratmasına benzer bu. Fakat gemisini sanatıyla deniz arasındaki buluşma noktası olarak gördüğünde denizci tarafından sürdürülen sanatsal başarı hissi, kendisini kısmen bağlarından kurtaran canlı, neşelendirici bir imge haline getirilebilir. Bu imge -Conrad bunu gemiyi okyanusun yüzeyine bağlayan tuzaklar ve örümcek ağları olarak görüyordu (IV, s. 37)- denizcinin gemisini yüzdürmeye devam etme mücadelesinin en üstün temsili, çalışmasını sürdürmesine yardımcı olan bir imge, bir gurur ve cesaretlendirme kaynağıdır. Yelkenlerin denizin ve rüzgârın tasavvur edilemez gücü karşısında örümcek ağından başka şey olmadığını bilmek, çalışmasının önündeki sonsuz çeşitlilikteki engelleri gözünün önüne getirir; örümcek ağlarının ve tuzakların uhrevi ama fark edilebilir güzelliği hem denizcinin kendi yaratısıdır hem de şiirsel olarak aktarılmış bir *olgudur*, tıpkı bir fırtınanın yalnızca rüzgârlarının sonsuz gü-

cü bakımından değil, aynı zamanda denizcinin kalbindeki etkileri bakımından gerçek anlamıyla kendisi olması gibi (IV, s. 76). Başka bir deyişle, yalnızca imgesiz hakikat değil, aynı zamanda onunla birlikte kendi gerçeklik versiyonumuzu tarif etmek için gizemli bir şekilde yarattığımız imge de: Bütün gerçekliği oluşturan budur.

Conrad'ın orta dönemine (1902-1910) ait eserlerinin temel düşüncesi, özneliliğin gücünü -tepki gösterdiği şeye karşı görünüşteki üstünlüğünü- tanımasıdır. *Denize Tutulan Ayna* bu eserler için kusursuz şekilde yerine getirilmiş bir hazırlıktır. Bu dönemde karanlığın etkileri ile bireyin bunlara tepkileri arasında özel bir ilişki vardır: Bu ilişkinin prototipi, sıkıntılı bir denizcinin kendisini meşgul eden bir eylemin imgesini sihirli bir şekilde şekillendirmesidir. Zira denizcilik, Conrad'ın *Denize Tutulan Ayna*'da yazdığı üzere, bir sanattır ve sanat hayatı sihirli bir varoluştur (IV, s. 64). Ama yaratılmış bir imgenin bireyin patolojik halüsinasyonunun sonucu olup olmadığından asla tamamen emin olamayız. Belki de bu yüzden *Denize Tutulan Ayna*'nın başlıca ilham perilerinden biri Don Quijote'dir: Kişiliği kendi deliliğinin temellük ettiği sanatla ve imgelerle uyuşturulmuş olan şu maceracı şövalye. Kitabın diğer meseni Ulysses'tir. Bir yandan kusur bulunamayacak derecede gerçek, insani etkileri olan ama bunlara uygun değerli bir hedef bulamayan Quijote vardır, diğer yandan kusur bulunamayacak derecede gerçek ve insani bir hedefi olan, ama buna ulaşmak için içindeki hilekârlık eğilimine başvuran Ulysses. Conrad ikisine de, hem deliliğe hem hilekârlığa ihtiyaç duyar.

Delilik ve hilekârlık nihayetinde varoluşun tatmin edici olmayan izahları olsa da, bundan böyle Conrad'ın hikâyelerinde önemli bir yer kaplar. Conrad'ın rahat yüzü göremeyen baş

karakterlerinden biri ne zaman vaat edilmiş bir başarı imgesi yaratacak olsa -sözelimi Gaspar Ruiz kendisini şanlı bir devrimci önder olarak görmeye zorlanır- talihsiz bir sonla karşılaşır: ya akli dengesini kaybettiği ya da vicdansız bir dolandırıcı olarak teşhir olduğu için. Conrad'ın bu zavallı yeni kahramanlara karşı tutumu belirsizdir. Sözelimi Ruiz'e karşı hissettikleri merhametli bir lütufkârlıktır: Kayerts gibi, bu devasa adam ritüelvari bir ölümle karşılaşır ve bu da bize bir devrim şehidi olsun ya da olmasın Ruiz'in dünyanın gözünde gezgin, istenmeyen bir varlık olduğunu hatırlatır. Gaspar'ın yarı histerik eylemlerinin esin kaynağı olan tuhaf insana bağlılığı onun yalnızca güçlülüğü değil, aynı zamanda zayıflığıdır da. Gaspar ondan ve dolayısıyla devasa ama belalı gücünü daha fazla uygulamaktan uzaktır. Düşüşüne sebep olan açığız profesyoneller, onun hayali rolünün gücünü her yönüyle anlarlar: Kasten yok ettikleri bir delilik biçimidir bu. Ya da *A Set of Six*'teki hikâyelerden bir diğeri olan "Anarşist"ın kahramanının daha da acıklı durumunu düşünün. Koşullar onu sırf doğrudan yarar sağlayacağı için anarşist rolünü benimsemeye zorlar. Avukatı ona bir sosyalist-anarşist olması gerektiğini söyler, o da öyle olduğuna inanır. Kendisine isnat edilen eylemlerden ötürü sürgüne gönderilir, ama sürgün yerinden kaçmayı başarır ve giderek daha da olması söylenen kişi olduğuna inanır. O bir köledir, dengesiz bir Bovary'cidir, varoluşunun gerçek temelini inceleyecek boş zamandan yoksundur, kısacası bir delidir. Sonra hikâyede bir de anlatıcıya büyüleyici X tarafından anlatılan kılık değiştirmiş polis muhbiri vardır. Bu polis muhbiri allem edip kallem edip bir anarşist hücrelerine kapağı atar, bir 'amatör' radikale gönlünü kaptırır, oyunu açığa çıkarılır ve bu yüzden cezalandırılır. Bütün bu adamlar,

öyle ya da böyle, uygunsuz-sevimsiz bir fikrin ya da imgenin esiridir. Fakat kariyerlerinde kendi imgeleri 'semeresini verdiği' için kısa süreli başarı anları yaşamışlardır.

Elbette deneyimleriyle bu esirlerin hali pürmelâlini en inandırıcı şekilde gösteren karakter "Il Conde"deki Kont'tur. Hervey ve Kayerts gibi Kont da düzenli bir hayata tutkundur, tekdüze ama güven içinde, düzenli bir ömür sürer. Hayattaki gayesi sadece kaçınılmaz olanı beklemektir (XVIII, s. 273) ve bu yüzden Conrad'dan merhamet görür; biz beklediği şeyin ölüm olduğunu zannederiz, oysa gerçekte kibar mahremiyetinin kabaca istilaya uğramasıdır. Hikâyenin epigrafının ("*vedi Napoli e poi morir*"*) konumuzla alakası, Kont'a yaklaşan zorbanın Napoli'nin mikrokozmetik bir imgesi olmasıdır. Bu itici yarattığı gördükten sonra Kont artık ölebilir. Hiç kimse, Kont gibi tamamen zararsız bir adam bile, artık her insanın kaçınılmaz kaderinden azade değildir. Bir insanın istenmeyen olaylar olmadan hayatını yaşaması mümkün değildir. "Düello" hikâyesindeki Feraud ve D'Hubert, doğal olmayan heyecanlar olmadan hayatlarını sürdürmenin mümkün olmadığını düşünürler; düello, hayatın gizli ve anlamsız heyecanının bir billûrlaşması olarak, onların özel tutkularından biridir. Sahip olmaları *gereken* şey Kont'un kaçıp kurtulamayacağı şeydir. Dolayısıyla, takıntılı düelloocular ile Kont arasındaki fark çok azdır. Bireyin ölüme, unutkanlığa, hakikate doğru ilerleyişi 'arzulanan huzursuzluk' imgeleri (bunlara dilerse bireyselliğin yaratıları da diyebilirsiniz) tarafından engellenir. Bu tür imgeler bir tür sonuç tetiklemek gibi paha biçilmez bir değere sahiptir. Bunlar Conrad ve kahramanlarının artık sonsuza dek sürdüremeyecekleri bir dinmeyen karanlık

*) (İta.) Napoli'yi gör de öl. (ç.n.)

yolculuğunun sonundaki bile isteye yaratılmış limanlardır. Conrad'ın, sonuçsuz deneyimleri ve anlatılmaz dehşetlere dair hisleriyle Marlow'u artık geride bıraktığını söylemenin bir başka yoludur bu.

Conrad *Denize Tutulan Ayna*'daki umut verici imgelerle başlayıp, *A Set of Six*'teki feci imgelerle devam eden bir dizi kesin başarı imgesi yarattıktan sonra, dikkatini kesin başlangıçları olan imgelere çevirmişti. Karaya ayak basmak bir yolculuğun sonundan başka bir şey değildir; yolculuğa çıkış da bir o kadar önemlidir. Bir kez daha Conrad konusunu önce bir otobiyografi kitabında kurar: *Kişisel Notlar* (1909-1912). Kitabın özü Conrad'ın romancılık kariyerinin doğuşudur ve bu kariyerin özü büyük amcasının hikâyesinde bulunabilir. Bir zamanlar Napoléon'un ordusunda subay olan ihtiyar beyefendi, Rusya'da gerçekleştirdikleri ricat sırasında açlıktan ölmek üzereyken silah arkadaşlarıyla birlikte karınlarını bir Litvanya köpeğiyle doyurmalarını bir türlü unutamaz. Conrad bunu "duyduğu ilk gerçekçi hikâye" (VI, s. 32) diye nitelendirir. Ben Falk'ın deneyimine olan benzerliğinin kasten vurgulandığını düşünüyorum, zira Falk'ın yamyamlığı Hermann'ın yeğenine sahip oluşunu önceliyorsa, büyük amcanın alçaltıcı yemeği de Conrad'ın edebi kariyerinin mukaddem 'özü'dür. Ardından bu olayın genç Conrad'ın duyarlılığına etkisi üzerine, bu tür bir hikâyenin Conrad'ın iç dünyasının temel imgesi haline nasıl geldiği üzerine izlenimci bir inceleme gelir. Conrad'ın edebi yetenekleri bu deneyimi kendi yazı hayatının başlangıcı haline getirir; bize 'hayatını mahvetme'nin her zaman aklında tuttuğu tavsiye olduğunu hatırlatır (VI, s. 126). Yazı hayatının düzenini ve düzenliliğini ('ekonomi'sini) bozma tehlikesi artık en önemli şey olarak ortaya çı-

kar ve *Kişisel Notlar*'daki diğer anılar diğer 'hayalet' imgeleri biçimindeki geçmişin dikkatli bir şekilde ele alındığının kanıtlarıdır. Ruhu çiçeği burnunda yazara dadanmış usta sanatçı olarak Flaubert vardır; sonra, denizcinin bedeninde ortaya çıkan hikâye anlatıcısının ruhu; son olarak, araştırılamayan, yalnızca tanınabilen, açıklanamaz ve gizemli bir hakikatin gölgesi. Yazmak, diye anlatmaya devam eder Conrad, insanın kendini ifade etmesinin bir aracı değil, daha ziyade geçmişin en derinlerinden çağrılan imgelerden kaynaklı olarak duygulara değişmez bir sadakattir. Bu kuşkusuz Conrad'ın artık şiddetli derecede kişisel hakikat hayalinin kamu önündeki mesleğidir. Emperyalizm ve egoizm rahat bir tekbencilığe dönüştürülmüştür; insanın bir ülkeden diğerine ya da bir hayattan diğerine 'doğrudan atlaması' dışında başka bir şeyden bahsetmemenin hiç gereği yoktur. Ayrıca varlığıyla yazarın iç hayatını kuran, sonra besleyen ve ayrıca onu karanlıktan koruyan hayaletlerden bahsedilebilir. Yalnızca hayatını bu şekilde itiraf ederek bir yazarın dünyası sürekliliğe ve kendinden menkul bir varlığa sahip olabilir: karaya ayak basmaya kalkış ile kalkış ve karaya ayak basma.

İki otobiyografi de ulusal duygu sembollerine vecd dolu niyazlarla biter. *Denize Tutulan Ayna*'nın sonu İngiliz ulusal ruhu üzerine ağdalı bir kapanış konuşmasıdır, "bir hafıza ikisiridir". *Kişisel Notlar* ise amaçlı varoluşun cisimleşmiş ideal olan kırmızı bandıraya selamla sonlanır. Bandıra okura İngiliz ruhunu hatırlatır ve bu ruh bizi yeniden bandıraya, onun ürünlerinden birine geri döndürür. 'Sembolik' imge bizi soyut hakikate götürmekten ziyade, stratejik olarak yine başka bir imgeye götürür ve sınırları belirlenmiş anlaşılabilirliğin derli toplu dünyasında tutar. Zira Conrad artık edebi ev-

reninin etki alanını oluřturmuřtur: Hakikatin insanın egoizmi tarafından kullanıřlı fikirler derekesine dűřűrűlmesi sűrecini gűndeminden karmıřtır. İngiltere ve onun imgeler odası artık ona aittir, onu karanlıđın yűređinden korumaktadır. Nitekim Conrad, Leggatt'ı tam da “Gizli Ortak”ın anlatıcı tarafından gençlik telařıyla mesken tutulan bu İngiliz dűnyasına takdim eder.

Taze kaptanın (bundan sonra X diye adlandıracađım)  nűndeki zorluk, ‘adil oyun’ ve içkin ırksal  stűnlűđűn olduđu İngiliz arkaplanında cereyan eder. Kendisine dair ideal anlayıřı İngiliz geleneđine ve Leggatt'ın zor ama řařmaz derecede İngiliz varlıđının isterlerine g re sınanmalıdır. X'in kendi rolűnű oynama konusundaki  z-bilinçli çabası yalnızca Leggatt'ı korumak deđildir; o aynı zamanda faaliyetini belli stratejik sınırlar içinde tutmak ister. Birlikte, iki genç adam duydukları rahatsızlıđı açıđa vurarak bu sınırları tehdit ederler. X'in kendisini isteyerek yerleřtirdiđi ulusal, toplumsal ve felsefi hapishaneden kaçma konusundaki zımni isteđini Conrad da paylařır. Hapishanesinin izin vermediđi hedeflere ulařmak için, X kendisine dűrűst bir řekilde řu soruları y neltmek zorundadır:  zgűrlűk idealimi kendi kendime gerçekleřtirebilir miyim? X gairesiz denizden çıkan fosforumsu bir ıřık demeti gibi adamı karanlıktan çekip aldıđında ve dizginlenmemiř  zgűrlűđűn geçici bir havarisi olarak onu gemide saklı tuttuđunda sorunun cevabı bulunmuř olur. X de kaçađı riskli bir řekilde saklama yoluna gider, ama bununla sınırlı kalır. Bazı eleřtirmenlerin iddia ettiđi  zere, X'in Leggatt'la kısa karřlařmasında çok daha iyi olduđuna inanmak zordur. Leggatt sadece X'in  nceki tercih ettiđi dűnyaya olan gűvenini arttırır. Bu fikrin neyin nesi olduđu arařtırılmaz, űnkű bu fikir “ok fazla

irdelenmeye gelmez” (XIII, s. xiii). X’in Leggatt’a ihtiyacı kalmayınca, Leggatt denize geri döner.

Nasıl bir fırtına gerçek kimliğini saldırısına direnen örnek denizcinin kalbinde kazanırsa, Leggatt’ın gemideki varlığı da X’e kendi gizli benliğinin bir imgesini bahşeder. Ama imge hem gizlidir hem de tuhaf derecede utanç vericidir. X kendi gemisinde, mürettebatına yabancılaşmış halde geminin sınırlı dünyasına esir olarak, Leggatt’tan yararlanarak, *mevcut haliyle* kendisine daha da sıkı bir şekilde tutunabilmeye çalışır. Kendisine dair ‘ideali’nin sınanması, X’i en iyi bildiği İngiliz dünyasına geri döndürür. Kısacası, “Gizli Ortak” sözde görevden aldatmacalı bir kaçışın neden mümkün olmadığı hakkında nasihat dolu bir entelektüel masaldır. Çift imgesi ve onunla birlikte, kahramanı sınavan bir olay örgüsü, Marlow’un mesela *Karanlığın Yüreği*’nde yaşadığı irdeleyici, son derece ciddi öz-inceleme vesile olmaz. Conrad konuyu kesinlikle en kolay yoldan el alır; bunun sebebi belki de -daha önce de anlatmaya çalıştığım gibi- “Gizli Ortak”a geldiğinde, karanlıkla olan mücadelelerinde kendi kendini tüketmiş olmasıydı. Başka bir insanda kendi imgesini görerek, X kendi kimliğini ortaya koyabilir ve çevresine daha akıllı başında, ama daha az çaba gerektiren bir saldırı gerçekleştirebilir. Leggatt yeni bir kadere yelken açtığında, X’in geleceğinin daha fazla tasvirinde kayda değer bir yokluk vardır. Conrad’ın 5 Mayıs 1905’te Galsworthy’ye yazdığı bir mektup bu açıdan özellikle manidardır:

Şahsen senden iyi haberler bekliyordum. Yine de haber almak güzel. Kötü durumda olman beni üzmetten ziyade ilgi-mi çekti desem yeridir, zira bunu çok iyi bildiğimi zannediyorum. İnsanın aynada kendi tuhaf tanıdığına bakması gibiydi: Mutlak anlamda kendim olmayan bir şey içimdeki bana ne

kadar yakın olabilirse o kadar yakın bulunan senin kişiliğinden yansımış, benim şu bilindik gizemli rahatsız edici duyumlarım. Napoli'den hayata karşı alışıldık bir güvensizliğin değiştiremeyeceği bir güven hissiyle ayrıldığını gördüm. İyi durumdaydın. Bense senin kaderin konusunda, o korkunç, ezici uyusukluğumun çektiirdiği eziyetler konusunda (yani nasıl bir kafes sığınak değil de, istirahat yerinin yadsınmasıysa, bu da huzurluluğun yadsınmasıdır) bir huzura kavuşmuştum. (LL, II, s. 18).

Eğer X sonradan bu şekilde tembellikten ötürü sıkıntı çekecekse, sığınağa benzeyen bir kafeste yaşadığı için olacaktır bu.

“Gizli Ortak”tan sonra gelen iki hikâyenin, görünüşte pastoral bir ortam olsa da gerçekte hapisshaneden farklı olmayan yerlerde geçiyor olması manidardır. “Talihin Gülmesi” ve “Yedi Adalar’ın Freya’sı” da kayda değer derecede Wagner’cidir, âdeta Conrad artık hazır yapıların yerine, kendi başına ikna edici şekilde yaratamadığı şeyi koymak zorundaydı. “Talihin Gülmesi” genç bir İngiliz kaptanın küçük bir Pasifik adasında mahsur kalması ve orada, babası tuhaf, amcası ondan da tuhaf olan Alice Jacobus adında alımlı bir kızla karşılaşmasını konu alır. Hikâye esasen Alice’in güzel bahçesinde geçer. Alice’in uzun saçları, masum kahramanı tavlamak için başvurduğu neredeyse bilinçsiz aldatmacalar, heyecanın doruğa vardığı anda kahramanın kıza verdiği buse, bütün bunlar bir Pasifik *Parsifal*’ini akla getirir: Kundry rolünü Alice, *Parsifal*’i de kahramanımız oynamaktadır. Fakat Alice’in bahçesi anlatıcının mecburi aylaklığını geçirdiği büyümlü adadaki bir cennettir. Ada ona ilkin, gemide geçen altmış günün ardından istirahat ve haz vaat eden denizdeki sihirli bir hayalet gibi gözükür (XIX, s. 3). Gülümseyen lima-

na vardığında, tıpkı Kayerts ve Carlier gibi rahatsız bir tut-sağı olduğu ticari dünyadan nihayet kurtulduğunu hisseder. Fakat Jacobus kardeşlerle karşılaşması onu geride bıraktığı-nı zannettiği ticari dünyaya geri döndürür: Acımasız ve itici kardeş o dünyanın aleni açgözlü kısmını cisimleştirirken, daha sokulgan ama kâr peşinde koşan kardeşse onun baştan çıkartıcı ticari ödülleri cisimleştirir.

Sevecen Jacobus onu, Alice'in kendi 'çiçekler mezarlığı'nda (XIX, s. 53) boş boş etrafa bakarak zaman geçirdiği evine gö-türür. Kahramanımız kıza ve bahçesine hayran kalır ve her gün oraya gitmeye başlar; önce ona bakmak, ardından beyhu-de yere onu konuşturmak ve böylesine ısrarla koruduğu sırrı keşfetmek ister. Bütün bu süre zarfında kızın babası da kapta-nın ilgisini patateslere çekmek ister, çünkü ilgisiz gence hiç durmadan hatırlattığı üzere, buradan iyi kâr elde edilebilir. Çok geçmeden genç adam kendi cinsel halüsinasyonlarının esiri olduğunu fark eder, sanki Alice'in hazlarına dair aylak hayalleri artık katı denizcilik dünyasının yerini almıştır. Zih-ni bir saadet fikrine sarılarak ticaret fikrinden kaçmak ister. Nihayet Alice'i öptüğünde, duyuları aracılığıyla bilinmeyen hazlar peşinde koşmanın alelade ve yanlış bir arayış olduğunu hevesi kırılı kırılı öğrenir (XIX, s. 79). İlk hayat tarzı bir ka-fesse, Alice'in bahçesi de boş bir rüyadır, bir sığınağa benze-yen başka bir kafes. Conrad kahramanına her zaman hizme-tinde olduğu ticari fikri sorgulamanın cezalandırılması gerek-tiğini söylettirir: O öpücüğün bedelini ödemelidir (XIX, s. 87). O bunu Alice'in babasından patatesleri kabul ederek ya-par ve ironik bir şekilde bunları müthiş bir kâra dönüştürür. Ticari faaliyetleri başarılı olmuş olsa da, arkadaşına itiraf etti-ği gibi, geleceği tehlikededir (XIX, s. 88).

Alice elbette kahramanın yanlış şekilde tahayyül edilmiş gizli ortağıdır. Fakat Leggatt, X'i belirsiz bir kıvanç hissiyle terk ederken, Alice kaptanı her zamanki tatminsiz hayatına geri döndürür. Değişen bir şeyler olmadığı sürece başka bir kaçış olmayacağını artık bilir; bu acı veren bilgi Conrad'ın kendi bilgisini yansıtır. Conrad kendisini karanlıktan kurtarmak için yaratılmış, kapalı bir imgeler sistemi olan dünyanın tutsağı olarak, bastırılmış enerjileri için başka, hattâ daha da kısıtlı dünyalar tahayyül edebilir.

Ne var ki Conrad denemeye devam eder. Bir sonraki hikâyesi olan "Yedi Adalar'ın Freya'sı" bir başka Wagner'ci cenneti, ama daha umut vaat edici bir cenneti resmeder. Freya Nelson ve nişanlısı Jasper Allen kendileri adına gerçek bir vaat dünyası yaratmışlardır. Parıldayan Pasifik'teki Yedi Adalar'dan birindeki yüksek bir noktada, Freya babasıyla birlikte yaşar, ihtiyar adamla olan hayatını Jasper'le saadet dolu bir geleceğe hazırlık haline getirir. Bu çift evlendikten sonra Jasper'in zarif yelkenlisi *Bonito*'da yaşayacaklardır. Jasper'in yokluğunda Freya zamanının büyük bölümünü piyanoda Wagner çalarak geçirir ve çok geçmeden, *Bonito*'nun Jasper-Tristan ve Freya-Isolde için müstakbel aşk mabedi olduğunu anlarız. Yelkenlide hayatlarını çılgınca bir mutluluk içinde birlikte geçirecek, birbirlerini hayatın sıkıntılarından koruyacak, kara hayatının her türlü ayak bağından azade yaşayacaklardır. Fakat Freya'nın evliliği ertelemek için epeyce keyfekeder bir saiki daha vardır: Yirmi bir yaşına kadar evlenmeyecektir. Çiftin hayali nihai mutluluğa erişmelerinin tümüyle soyut bir sebebe bağlı olduğuna dikkat edin; soyut derken (bu Conrad'ın seçtiği bir sözcüktür) Freya'nın evlilik hayatına tümüyle farklılaşmamış bir koşulda başlamak istediğini anlamalıyız. Yirmi

birine geldiğinde kendisine para miras kalacağını ya da bir değişiklik yaşayacağını düşünmemek gerekir. Yalnızca yirmi bir yaşına girecektir, o kadar.

Freya'nın koşulu Conrad'ın şeffaf bir stratejisidir. Kendisine ve karakterlerine başarı konusunda azami umut tanır, ama bu umut açıkça gerçekdışıdır. Her halükarda bu plan bölgenin Felemenk kumandanı olan kötü Heemskirk'in ortaya çıkışıyla bozulur. Komutan şeytani bir tutkuyla Freya'yı arzular. Babanın korkakça kaçınmaları, Jasper'in gözükara kahramanlıkları ve Heemskirk'in şeytani planları arasında Freya'nın mutluluğu yok olur. Heemskirk kıskançça bir öfke nöbeti sırasında Bonito'yu batırdığında ve Jasper perişan olmuş, sersefil bir deli haline geldiğinde, Freya üç adamın saçmalıklarının kurbanı olduğunu anlar. Felaketin tesiriyle, “uzayın parlak boşluğunda bir nokta” haline gelir (XIX, s. 220). Freya kansızlıktan ölürken, babası bütün o aptallığı ve korkaklığıyla suçu talihsiz Jasper'e atar. Dünyanın dehşeti gelip onu bulmuştur ve Conrad bir kez daha bir kaçış imgesine feci sonuçlar yüklemiştir. Jasper, Freya, ihtiyar Nelson ve Heemskirk, hepsi de gizliden gizliye aynı hayale sahiptirler, ortak çabaları her şeyi yok eder.

“Malatalı Çiftlik Sahibi” Conrad'ın bu nihai, savaş öncesi mutsuzluk tefekkürlerine son bir umutsuz söz daha ekler. Çiftlik sahibi Renouard, Conrad'ın bu döneme ait hikâyelerindeki öncülleri gibi kafasında vaatlerle ve hayallerle dolu bir ömür sürer. Ama zihni kaçış ve ütopya imgeleriyle dolu değildir; tersine, zihni kendi tabiriyle “açık bir muğlaklık” içinde işler (X, s. 31, 35). Daha en başından Conrad'ın kahramanına bir umut imgesi ya da fikri bahşetme zahmetine girmedikini görürüz. Arkadaşının gözünde Renouard'ın bu karakter özelliği hem saçma hem de nahoş derecede sahibidir. Renouard

Miss Moorsom'a âşık olduğunda, tutkusunu Jasper ve Freya'da olduğu gibi manevi sıhhatin kesin bir teminatı olarak değil, bir illet olarak görür. Moorsom'ların kendisiyle kız arasına soktukları kısıtlayıcı toplumsal biçimlerden sürekli rahatsız olan Renouard, onların varlığına kötü niyetle yaklaşır. Yine de, kızın fiziki cazibelerinin gücünde ümit vaat edici bir şeyler yoktur. Sahip oldukları iç huzurun bozulduğunun gayet farkındadır; ona dair gördüğü tuhaf düş, kızın onu sürüklediği mutsuzluğun şeytani bir izahıdır.

Kendi benliğini küçük tuhaf bir ışık taşıırken, boş ve mobilyasız bir sarayda boş bir odadaki uzun bir aynada yansımış olarak gördü. Kendisine dair bu şaşırtıcı surette, peşinden gitmek zorunda kaldığı birini tanımıştı –rüyasının korkmuş rehberi o. Sonu gelmez koridorları dolaştı, uçsuz bucaksız yüksek odaları, sayısız kapıları aştı. Yolunu kaybetti, sonra yeniden buldu. Odaların biri biterken diğeri başlıyordu. Sonunda ışık söndü ve bir eşyaya çarptı. Eğilip aldığındaki bunun çok soğuk ve kaldırmayı zor bir şey olduğunu anladı. Yeni doğan güneşin soluk, iç bayıltıcı ışığıyla bir heykelin kafasını gördü. Mermerden saçı bir miğferin kalın çizgilerinden yapılmıştı, iskarpela dudaklarında belli belirsiz bir tebessüm bırakmıştı ve Miss Moorsom'a benziyordu. Buna öylece gözünü ayırmadan bakarken, heykel parmaklarının arasında hafiflemeye başladı, küçüldü ve paramparça olup en sonunda bir toz yığınına dönüştü. Bu toz yığını öyle soğuk bir rüzgârla savrulup gitti ki titreyerek uyandı ve yattığı yerden paldır küldür ayağa kalktı. Gün doğmuştu. Masanın başına oturdu, kafasını ellerinin arasına alıp uzunca bir süre hareketsiz bekledi (X, s. 31-32).

Bu ona hiçbir şey getirmeyecek ölü bir imgedir. Ama onu bütün arzularının tamamlanması olarak görmekten kendini

alamaz. Bir defasında, tutkularının yoğun olduğu bir anda, ona hakikatin enginliğinden yükselen Venüs gibi gözükür (X, s. 36). Burada kuşkusuz Conrad'ın artık tanıdık hale gelmiş olan karanlık hakikat saplantısının hatırlanması söz konusudur. Arzularının en üst noktasında Renouard şöyle tarif edilir:

Arzularının yoğunluğu -sanki ruhu onun ardından gözlerinden akar gibiydi- duyularından en azından birine sahip olduğu sürece onu sıkı sıkıya tutma amacını alt etmişti. Hareketli anahatları, evinin eşigini geçen, alev ve gölgelerden yapılma bir kadının puslu ve renkli bir parıltısına dönüştü (X, s. 64).

Nihayet aldanmışlığını ona itiraf ettiğinde, her şeyini, kafasını, ruhunu, hattâ eziyet görmüş bedenini ona vermiş olduğunu fark eder. Kadın onu reddeder çünkü geleneklere bağlı biridir, oysa Renouard kendi tutkusunun ateşiyle yanıp kavrulmuş biri olarak (X, s. 77) her zaman yanardöner, suretsiz bir hakikat gölgesine âşık olduğuna inanmıştır.

Kanımcı bu, Conrad'ın en karamsar hikâyesidir, ama yine de bir şaheserdir. Renouard'ın revan olduğu kurtuluşa giden yolların her biri onu Conrad'ın zihnindeki sıkıcı çıkmaza geri götürür. Conrad için bencil, kendine zarar verici İngiliz fikrinin benimsenmesinin (ve bununla beraber, kamunun gözündeki kendisiyle ilgili tüm sahte imgelerin) nahoş bir kafes olması bir şeydir. Bundan kaçışın imkânsız olduğuna dair aradı arkasına hikâyeler yazmaksa ayrı (ve daha üzücü) bir şey. Son olarak, Malatalı çiftlik sahibi ölüm ve unutkanlık arayarak denize daldığında, Conrad'ın çok dikkatli bir şekilde inşa ettiği deneyimin aklı yapısı tamamen çöker. "Ortadaki tepede yüksek kayanın üzerinde kara bir bulut umarsızca sall-

nıyordu ve bu gölgenin gizemli sessizliği altında Malata yas içinde yatıyordu, vahşi günbatımında sanki oradaki kırık kalbi yâd eden bir ıstırap havası vardı” (X, 86). Sessizliğin dünyayı ele geçirebilmiş olmasının yegâne sebebi, Conrad’ın İngilizce sözcüklerinin artık ne hakikatle ne de onun aldatıcı fikirleri ve imgeleriyle başa çıkabilmesiydi. Geriye bir tek güzellik (o da belki) ve bir ıstırap hissi kalır, ama bunlar uzun süreli olamaz. Zihnindeki birçok hüzünlü şeyle, Conrad artık ilk günlerinin seslerine ve görüntülerine bir geri dönüş düşünmeye başlamıştı. Ancak bu içindeki ilhamı yeniden yakalayarak vizyonu ve kalemi sağlıklı bir akıcılığa kavuşabilirdi. Polonya yolculuğu ve savaşın patlak vermesi neticede doğru zamanda gerçekleşmişti. Bu kritik dönemin sonucu *Gölge Hattı* adlı kısa romandı ve aşağıda Şubat 1917 tarihli Sidney Colvin’e yazılmış mektuptan alınan parça bir sonraki bölümün sahnesini oluşturunuyordu:

Küçük kitap [*Gölge Hattı*] hakkında bu denli takdir edici şeyler yazmanız çok hoş. Ama yerel bilgiye sahip bir adamın onu doğru değerlendireceğine katılamayacağım. Yerelliğin önemi yok; Siyam Körfezi’nde geçiyor olmasının tek sebebi bütün hikâyenin eksiksiz bir otobiyografi olmasıdır. Hep bunu yapmayı istemiştım ve Avusturya dönüşümde bir şey yazma gereği duyduğumda, o zamanki moral ve entelektüel koşulumda yazabileceğim şeyin bu olduğunu fark ettim. Ama bu bile bana ürpererek hatırladığım bir deneyim yaşattı. O dönemde oturup peri masalları uydurmak kolay değildi. Şimdi bile pek mümkün değil. Bu şeyi Aralık 1914’te başlayıp, 1915’te Ocak-Mart arası yazdım. Konuşmalar (sahici demeyeceğim – kesinlikle böyle) sanırım kelimesi kelimesine doğrudur. Bu olay Mart-Nisan 1887’de yaşandı. Giles kaptan Pat-

terson'dur, orada çok tanınmış bir şahsiyettir. Değiştirdiğim yegâne ad bu. Mr. Burns'ün deliliğinin merkezî yere sahip olması belki biraz vurguludur. Ransome'la son sahnem yalnızca belirtilmiştir. Gazetecilerin şeytanca bir zevk almalarını sağlayacak şekilde halkın kavrayışsızlığına terk edilemeyecek şeyler, anlar vardır. Hayır. Bu, 'sokakta' sergilenecek bir deneyim değildi. Bir dehşet izlenimi edindiğin için üzgünüm. Salt dehşeti dışarıda bırakmaya çalıştım. Bunun üzerine bina etmek kolay olurdu. Bana inanabilirsin, *J'ai vécu tout cela**. Fakat görüştüğümüzde sana bundan biraz daha bahsedeceğim. Burada yalnızca deneyimin tinsel terimlere döküldüğünü söylemekle yetineyim –içindeki kutsallaştırılmış hakikati muhafaza ettiğin sürece sanatta son derece meşru bir şeydir bu. İşte bu yüzden bu parçanın tek başına yayınlanmasına rıza gösterdim. Hikâyelerin biraraya getirildiği bir ciltte kurmaca eserlerle ilişkilendirilmesi fikri hoşuma gitmemişti. Ve yine bu sebeple bunu Borys'e ve diğerlerine ithaf ettim (LL, II, s. 182-183).

*) (Fr.) Bunların hepsini yaşadım. (ç.n.)

9
GÖLGE HATTI

Conrad'ın *Gölge Hattı*'na 1920 yılında yazdığı önsöz, aslında kısmen hikâyenin yazımına eşlik eden güçlüklerin bir izahıdır. Savaştan ötürü, diye yazar Conrad, “o dönemde” yalnızca bu konuyu ve bu şekilde ele almayı “deneyebilirdim” (XVI-I, s. ix). Fakat hikâyenin yazıldığını söylediği tarih gerçeğe uymamaktadır ya da en azından Richard Curle'e ve menajeri Pinker'a hikâyeyi tamamladığı yıl olan 1915'te yazdıklarıyla çelişmektedir.⁵⁸ Hikâye Conrad'ın önsözde belirttiği gibi, '1916 yılının son üç ayı'nda yazılmamıştı ve yazılış tarihi hak-

58) Jocelyn Baines, bundan *Joseph Conrad: A Critical Biography*'de (Londra, 1959) bahseder, s. 498, n. 130, 131.

Kaptan Giles'in acentası sayesinde ayağıma kadar gelen ilk görevin kıvancını duymakla beraber, belki de böyle bir şansın bir şekilde bedelini ödemek zorunda olduğum gibi rahatsız edici bir hisse kapılmıştım. Mesleki açıdan önümdeki ihtimalleri bir gözden geçirmiştim. Bunu yapabilecek ehliyeteydim. En azından öyle düşünüyordum. Yalnızca sevdiği bir mesleğin peşinden koşan bir insanın bilebileceği genel bir hazırlıklı olma hissine sahiptim. Bu his bana dünyadaki en doğal şey gibi görünüyordu. Nefes almak kadar doğal. Bu olmadan yaşayabileceğimi tahayyül edemiyordum.

Ne beklediğimi bilmiyorum. Belki de gençlik heveslerinin özü olan o özel varoluş yoğunluğundan başka hiçbir şey. Artık beklediğim her neyse kasırgalarla alt edilemeyeceğini umuyordum. Bundan daha iyisini biliyordum. Siyam Körfezi'nde hiç kasırga yoktur. Ama kendimi günler geçtikçe açıkça gördüğüm umutsuz meseleye esir etmeyi de ummuyordum (XVII, s. 83).

Deniz artık onun son büyük düşmanıdır, saf ve sağlam başarı arzusunu çocukça yansıttığı son gerçekliktir. Belki de N'nin tükenmiş umutluluğu Conrad'ın bu en kişisel eserinde denizin sırlarını açığa serme kararlılığıyla ilk deneyimlerinin sahnesine geri dönme isteğinin doğal bir sonucudur. Ama deniz "bir çelik levhanın parlaklığı"na (XVII, s. 87) sahip başka bir hapisane haline gelir –gerçekten de N'nin umutsuzluğunun bir dev aynasıdır bu. Salgın iyiden iyiye azıtınca, N'nin "kendi dışındaki dünyayı yeni baştan anlaması"nı sağlayacağına inandığı son bir şey vardır: revirdeki sıtma ilacı.

Fakat bu bile yararsız bir umuttur ve N'nin tutunacak dalı kalmaz: Ne bir insan ne bir şey ne bir mekân ne de doğal güçler ona yardım eder. Doktor, mürettebatı ve hattâ Giles

ve Ransome, N'nin zihninde bir mutlaklığın görünüşte dokunulamayan güzelliği, saf sağlıksızlığın kusursuz alçalması haline bürünür (tıpkı *Narcissus*'un anlatıcının gözündeki yeri gibi). N'nin aşırı derecede 'sihirli' muhayyilesi, hayatı saçma bulma eğilimiyle birleştiginde, onu çaresiz yalnızlığının her zaman feci olan ve kabul etmesi peri masallarından katbekat daha zor olan gerçek hakikatiyle yüzleşebilmesi için yeterince silahlandırmamıştır. Sıtma ilacı tuza dönüşmüş görünürken, dönüşüme Burns'un daha ters, daha sebepsiz olan saçma jesti eşlik eder: Burns görünüşte herhangi bir sebep olmadan sakalını keser. Gemi giderek 'yüzen bir mezar' haline geldiğinden (XVII, s. 92), N örneğin kendi delilik dünyasına tümüyle kendisini kaptıran Burns'un, tıpkı Don Quijote gibi, kendi sistemli mantıksızlık dünyasına ayak uydurmuş olan 'örnek bir kendine hâkim kişi' olduğunu fark eder. Karşısında yalnızca sıkıntılar (açıkça burada ve şimdi var olan sıkıntılar) olduğunu gören N, kendisine bu şekilde hâkim olamaz: Durumun korkunç mantıksızlığı karşısında delirebileceğini hisseder.

N eşit yoğunlukta iki hisse sahip olmaya başladığından, hikâye artık daha da güçlü bir duygusal ve entelektüel vurgu kazanır. Bu hislerden biri, gizli amacını kendisinin anlayamadığı ve onu tuzağa düşüren tüm varoluş mekanizmasıdır. Digeriye şöyle ifade edilir: "Hiç affedemediğim kişi kendimdim. Hiçbir şeyi baştan kabul etmemek lazım. Sonsuz pişmanlık tohumu göğsüme ekilmişti" (XVII, s. 95). Bir utanç hissi ve örgü makinesine duyulan inanç N'nin derbeder zihninde aynı anda var olur: Varoluşun sırrına erilmez *gerçekliği* ile ihanet ve utancın her an her yerde mevcut olan *gerçekliği* arasında yeni bir ilişki -sorumluluğun evrenle birey arasında eşit bir şe-

kındaki yanlışlığın muhtemel sebebini düşünmek tamamen farazi olsa da ilginçtir.

1916'nın son aylarında Conrad'ın hayatındaki en önemli olay, Kraliyet Donanması'na ait H.M.S. *Ready* adlı bir yelkenli gemide yurtdışına yaptığı yolculuktur. Conrad bu yolculuğa Kuzey Denizi'nde keşif amacıyla Deniz Kuvvetleri'nin ricası üzerine çıkmıştı. *Ready*'nin kaptanı John G. Sutherland, Conrad'la yaptığı bu yolculuğun oldukça yavan bir hikâyesini kaleme almıştır. Sutherland'ın kitabında özellikle ilginç olan, Conrad'ın gemideki boş anlarında Hartley Withers'in *The War and Lombard Street*'ine (Savaş ve Lombard Sokağı) duyduğu hayranlık hakkındaki anlattıklarıdır. Withers kitabında Hazine Bakanlığı'nın 1914'te savaş patlak vermeden hemen önce vadesi gelmiş borçları erteleme kararını inceliyordu.⁵⁹ Withers'in amacı İngiltere'nin bu borç ertelemeye kaydettiği başarıyla -üstelik iflas gibi korkutucu ticari imalarına karşın- temel gücü ve yalıtılmışlığı arasında bir bağ kurmaktır. Kitabın son cümleleri aktarılmaya değerdir:

Savaşın Lombard Street'e etkilerini özetlerken, Merkez Bankası'nın işbirliği ve uyum yeteneğinin, hükümetin ticaretimizi sürdürmek adına ülke çapında borçları teminat altına alarak sergilediği basiretli ve başarılı cesaret örneğinin ve İngiltere'nin zenginliğinin getirdiği gerçek gücün çarpıcı kanıtlarını gördüğümüzü güvenle söyleyebiliriz. Bunlar belirtilmeye değer, özellikle de dikkatimizin çoğunlukla denizdeki ve karadaki muharip güçlerimizin cesaretine ve yeteneğine odaklandığı bir dönemde.⁶⁰

59) John G. Sutherland, *At Sea with Joseph Conrad* (Londra, 1922), s. 53.

60) Hartley Withers, *The War and Lombard Street* (Londra, 1917), s. 131.

Conrad'ın son önemli deniz hikâyesinin yazılış tarihinin bir yelkenli gemide yurtdışına yaptığı (ve o sırada Withers'ın kitabını okuduğu) son yolculukla karıştırılmış olmasını anlamak zor değildir. Ayrıca hikâyenin yazılışının, tıpkı Conrad'ın *Ready*'deki seyahati ve borç erteleme olayı gibi, savaş sırasında ama gerçek muharebelerden hemen önce gerçekleşen kayda değer bir olay olduğunu kabul edersek, *Gölge Hattı*'nın konusu (azimli gücün tehditkâr yıkımla yüzleşme tarzı) Withers'ın bulgularının geniş veçheleri hakkında bir tür sanatsal tefekkür olur. Elbette büyük bir spekülasyondur bu, ama Conrad'ın aklında Withers'ın kitabı olduğunu göstermenin hiçbir yolu olmasa bile, *Gölge Hattı* çok benzer bir konu üzerine yazılmıştır. Hikâyenin zenginliğinin ve evrensel çapta geçerliğinin bir işareti, insanın boyun eğmez ruhuna kendi kendini kutlayıcı bir icazet sunuyor olmamasıdır. Daha ziyade, hikâyede bütün canlılığıyla Conrad'ın kendi manevi deneyiminin bir özetini buluruz, zor kazanılmış bir içgörüyle kıvama gelmiş, sonra kavranmış ve yeniden sunulmuş bir özettir bu.

Hikâyenin tarzı, tıpkı önceki hikâyelerin çoğunda olduğu gibi, bir şeyleri yâd eder; Conrad'ın doğrudan birinci şahıs anlatıcı kullanması, diğer hikâyelerdeki uygulamalarına sadıktır. Doğrudan ortaya serilen bir şimdiki zaman vardır ve bu ilk defa tümüyle okurun gözleri önündedir. Hikâyenin açılış cümlesi sessiz bir ilandır -“yalnızca gençler bu tür anlar yaşarlar” (XVII, s. 3)- ama sonra zamanda belli bir noktaya, “gençlik ile olgunluk arasındaki alacakaranlık bölgesi”ne (XVII, s. 26) yönlendiriliriz. Conrad hikâyeyi yazarken bir sanatçı olarak gençlik çağıyla olgunluk çağı arasındaydı. Sadece birkaç yıl önce, bir yazar olarak son derece genç bir yaşta (on beş) olduğunu söylemişti (VI, s. 108). Kendisini Kişi-

sel Notlar'da da böyle tarif etmişti, ama bu geçiş aşamasının içgöröleri ve kapasiteleri gördüğümüz gibi korkunç derecede umutsuz bir hikâye olan "Malatalı Çiftlik Sahibi"nde sonlanmıştı. Conrad'ın otobiyografilerinde başarıyla resmettiği kendisi hakkındaki 'ekonomik' portrenin ömrü ancak Avrupa'da barışın ömrü kadar olmuştu. Dünya savaşı Conrad'ın manevi hayatına güçlü etkisiyle onu zor bir duruma sokmuştu: Edebi gençliği kısa sürdüğü için önce kendisini estetik ve manevi açıdan bulması gerekiyordu. Önsözde buna göndermede bulunmuş, okurlarına karşı savunmaya geçerek, "bütün bir kuşağın müthiş bir sınavdan geçirilmesinden önce kendi muğlak deneyiminin silik ve önemsiz karakteri hakkında güçlü bir bilince sahip olduğumdan kimse şüphe edemez," diye hatırlatmıştır (XVII, s. viii). Bu duyguyla uyumlu olarak, *Gölge Hattı*'nın altbaşlığı önceki eserleriyle doğrudan bağlantı kuran bir addır: "Bir İtiraf". Önceki anlatılarının birçoğu, daha önceden de belirttiğim gibi, deneyime bir tür bütünlüklü anlam katmak amacıyla anlatılan Conrad'ın kişisel deneyiminin versiyonlarıdır.

Hikâye kayda değer özellikleriyle tamamen farklı bir yerde olsa da, Conrad'ın diğer eserleriyle arasındaki önemli ilişkiyi tümüyle anlayabilmek adına kanımca iki hususun vurgulanması gerekiyor. Birincisi, hikâyedeki birçok şeyin önceki eserlerinden öğelerle çarpıcı benzerlikler taşıdığı aşikârdır. Ama önceki hikâyeler geçmiş deneyimin hatırlandığı ve yorumlandığı, yeniden işlendiği örneklerse, *Gölge Hattı* da yalnızca geçmişteki tekil bir deneyimin değil, aynı zamanda diğer eserlerde var olan bütün deneyimin yeniden işlenmesidir. Conrad'ın edebi eserlerini Conrad'ın iç hayatının matrisi içine yerleştirme girişimi, *Gölge Hattı*'nı Conrad'ın kendini acındırma giri-

şimleri içindeki nihai, araştırmacı bir yeniden inceleme olarak görmek zorundadır. Kendi geçmişinin tam anlamı “derinliği ve büyüklüğüyle bütün dünyayı” doldurmak suretiyle -diye yazar Conrad önsözde- şimdi kendi utançsız, özetleyici incelemesi için uygun bir konu olarak gözükmüştü.

İkinci husus, Conrad'ın denizcilik günleri ile yazı kariyerinin mevcut, gerçek kaygıları arasındaki bağı karmaşık ve zengin bir başkalaşım geçirmiş olmasıdır. James'in açıktan konusu kurmaca şeyler yazmak olan sanatsal hayat mesellerinin aksine -“içinde hareket ettiği dünyanın, romancı adına arzularken olduğu kadar zengin bir gerçek hayat alanı sunmadığının bir göstergesi”⁶¹- Conrad'ın zengin kişisel deneyimleri kendi kurmaca eserleri için yeterli konuyu sunuyordu. Dahası *Gölge Hattı*'nın yüzeydeki dokusunun Conrad'ın deniz deneyimi ile bir edebiyatçı olarak deneyimi arasında kontrollü bir diyalektiğe benzediğini görürüz. Birbirinden apayrı olan bu iki deneyim burada Nathalie Sarraute'nin 'konuşma' ve 'alt konuşma'⁶² dediği şeyi birleştiren olağanüstü sentezleştirici bir süreçte biraraya getirilir. 'Konuşma' deniz hayatıyla ilgilidir, gerçekte anlatılan şeydir, formel ve düzenli bir anlatıda sürdürülen konudur. 'Alt-konuşma' ise sessizce ve üstü kapalı bir şekilde kendisini hissettirir ve Conrad'ın yazar olarak mevcut kaygılarının özüdür. Kuşkusuz yüzeyin ima edilen fikirle bu şekilde incelikli olarak iç içe geçirilmesi Conrad'ın “Gençlik”e ilişkin sunduğu açıklamaya (bir 'hissin' ara ara yolunu bulduğu bir anlatı) kıyasla bir ilerlemedir. Bu his yeterince olgunlaşmıştır ve açıkça ifade

61) John Holloway, “The Literary Scene”, *The Modern Age* içinde, haz. Boris Ford, (Londra, 1961), s. 55.

62) Nathalie Sarraute, *The Age of Suspicion* (New York, 1963), s. 75-117.

edilmektedir, on altı yılı aşan yazı deneyimi içinde oluşturulmuş ve biçimlendirilmiştir.

Conrad'ın kariyerinin sonraki döneminde, önceden birçok hikâyesinde ve romanında ele aldığı deneyimlerine geri dönmüş olması bazı eleştirmenlerce sanatsal yaratıcılık açısından bir başarısızlık olarak yorumlanmıştır. Ama *Gölge Hattı*'nın özü -özel güzelliği ve cesaretinin sebebi- tam da bu başarısızlığın kabulüyle, gençliğin bütün umutlarının yeni hakikatlerin peşindeki sonu gelmez arayış içinde tükendiği anda başlamış olmasıdır. Bir yazar için olduğu gibi bir denizci için de bu başarısızlık kabul edilmesi kolay bir şey değildir ve insanı bir başka samimi ve genel gözlemin gerekli olduğu bir noktaya getirir. Gerek yazar gerekse denizci için gençlik, “umudun bütün o güzel sürekliliği içinde zamanının ilerisinde yaşar” ve büyülü bir bahçedir; ama böyle olmasının sebebi “öncesinde keşfedilmemiş bir ülke” olması değildir. Bilakis, Conrad'a göre, “bütün insanlığın bu yolu gittiği gayet iyi biliniyor. İnsanın beklenmedik ya da kişisel bir duyuma sahip olmayı beklediği evrensel deneyimin cazibesidir” (XVII, s. 3). Gençliğin zorunlulukları her insanda ortak olsa da, yine de her birey bunlarda yalnızca kendisine ait olan bir şey bulmayı umar.

Çoğu zaman yenilgiye uğrayan bu beklenti, geriye dönüp bakıldığında, hem denizcinin hem de “Gençlik'te” mütevazı bir başarı elde ederek manevi değere sahip bir şeyler (velev ki bir suret) kurtarmaya ve korumaya çalışmış olan yazarın hayal kırıklığına uğradığı deneyimi olmuştur. Hayal kırıklığının kaçınılmazlığını kabul edip tevekkül etmek (*Gölge Hattı*'nda çok kısaca belirtilmiştir bu), Alice'in büyülü bahçesinin en göz açıcı keşifler hariç hepsinin kesin olarak reddedildiği “Talih'in Gülmesi”nin konusu olmuştur. Ama gençliğin gizemli

gölge hattına bozguna uğraticı yaklaşımından önce hayatın ortak deneyimi hakkında kişisel, taze bir içgörü elde etmek bir defasında mümkün olmuştu. Conrad'ın *Denize Tutulan Ay-na*'da kabul töreni hakkında, mertçe mağlup edilmiş güçlüğü kalıcı bir imgesi ve bu imgeye sadakat hakkında yazdıklarını hatırlayın. Ama şimdi genç anlatıcı-kahraman kendisiyle arayı kapamış, tamamen kendisi olmuş, deyim yerindeyse, umutlarının ileriye düşen gölgesiyle varlığının gerçek özünü uyumlu hale getirmeye hazır hale gelmiştir. Onun açısından karşılaşılmaması gereken 'hat' kendisinin tümüyle ayrık benliği ile dış dünya arasındaki, iç gerçeklik ile dış gerçeklik arasındaki kalın çizgidir. Yalnızca o, esinleyici ya da rahatlatıcı imgelerden yararlanmadan bunu yapabilir.

Ama insanın kendisiyle arayı kapaması derken ne kastederiz? Ideal olarak, umutlarımız ve korkularımızın artık dışa doğru yayılmadığı, geçmiş ya da geleceği kendi alinyamızın işaretleri için deşmeye çalıştığımız o stoacı tevekkül durumuna ulaştığımızda gerçekleşir. Bu tümüyle kendine hâkim bir dinginliktir, geleneksel olarak yaşlılığın yıllarca süren zorluklardan geçerek kazandığı iyi talihidir. Sözgelimi, Oidipus'un Colonus'ta ormana girdiği anlarda içinde bulunduğu ruh hali. Fakat *Gölge Hattı*'nın başındaki durum huzurlu değildir ve bu tür bir huzura izin vermez. Daha ziyade anlatıcının gençlik hayallerinin artık onu ayakta tutamadığı ânı resmeder; maalesef yaşlılığın sükûneti de onun çok ötesindedir. Eski arzuları ve sonuçlarını reddedemez, çünkü bunların eksik olduğunu görür; bunların yerine yeni alternatifler de koyamaz. Gerçek bir sebebi olmasa da coşkunluk anları yaşar: Dünyanın ona sunabileceği çok az yeni şey vardır. Onu ileriye doğru iten alışılmış hızdan ötürü araştırarak yeni yollar bulmak için yanıp

tutuşur, ama deneyimin ağırlığı ona zaten var olan her şeyi keşfettiğini öğretir.

Bu ruh hali başka bir yerde komedi konusu yapılmıştır: Örneğin Fabrice Waterloo'da savaşmak isteyip de bütün olayı kaçırdığında, bir ses ve görüntüden diğerine sıçrayıp, sürekli sezinleyip, sürekli hareket edip, hiçbir zaman bulamadığı o ilginç hayal kırıklığına uğratici an. Erich Auerbach'a göre, devin tepesine çöken Pantagruel'in ordusunun "*tout comme chez nous*"⁶³ keşfettiği, ama yine de devam ettiği andır bu.⁶⁴ Anlatıcının ilk taşkınlığını *Gölge Hattı*'ndan yalıtık tahayyül edebilirsek, Moby Dick'in başında, ruhunda karanlık bir Kasım yaşayan genç Ishmael'le karşılaştığımız sahneye benzer bir an kalmaktadır geriye. Daha da yakın olanı, *Gölge Hattı*'nın ilk sahnesi Baudelaire'in "İç Sıkıntısı" şiirlerinden birinin ilk birkaç dizesini hatırlatır:

*Kralı gibiyim yağmurlu bir ülkenin,
Zengin ama güçsüz, genç yine de çok geçkin,
İğrenmiş yerlere eğilen lalalardan,
Ne köpekleri var gözünde ne bir hayvan.*⁶⁴

Dolayısıyla bunlar 'gelmesi muhtemel' olan ve "düşünce-sizce hareket edilen anları" hızlandırılabilircek "sıkıntı, bıkkınlık ve huzursuzluk anları"dır (XVII, s. 4).

Gölge Hattı'nın anlatıcısı şimdi rahatsız ümitsizlik durumunda kalabilir, onun kısıtlamalarını kabul edebilir, aşılmaz güçlükleri tarafından mat edilebilir, hipnotik hareketsizliğiyle baştan çıkartılabilir ya da -yaptığı tam da budur- istencini ifa-

*) (Fr.) Her şey bizdeki gibi. (ç.n.)

63) Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, 1953), s. 270.

64) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, s. 70.

de eden küçük bir hareketle kendisini ondan sıyrabilir. İnsanın köklerinden kopması bir boşanma, hattâ kaçış gibidir (XVII, s. 4); fakat anlamamız gereken şey, önceki deneyim alanının artık Conrad'ın ilk eserlerindeki kahramanlar gibi etki etmiyor olmasıdır. Bu ilk hikâyelerini de kapsayan geniş perspektif içinde, denize elveda deyişi ve artık denizde sadece 'potansiyel bir yolcu' haline gelmesi (XVII, s. 8) Conrad'ın önceki hikâyelerinin kaçınılmaz olarak girdiği manevi çıkmazdan üstü kapalı bir kaçınmadır. Bu çıkmaz, geçmişi ile bugünü biraraya geldiği için bireyden daha fazla faaliyet beklenmediğinin farkına varmasını sağlamıştı: Kendisiyle bir olmuştur, tıpkı *Karanlığın Yüreği*'nin sonundaki Marlow gibi, hikâyenin anlatılması sırasında ve anlatılmasından ötürü geçmişiyle ve bugünüyle bir olmuştur. Bu denli uzak ve gizemli bir geçmişin araştırılması bireysellikle karanlık arasında bir birlik sağlamıştı. Fakat bu birliğin bedeli bireysellik tarafından ödenmişti: İç bütünlüğünü zihnin koruyucu, farklılaştırıcı kategorilerini tüketen gölgelere bırakmıştı.

Bu birlik *Gölge Hattı*'nda asla tam olarak gerçekleşmez. Anlatıcının bundan kaçınması, hem karanlığa nihai onayı vermekten cesaretle geri duruşunun hem de ne pahasına olursa olsun hareket etme konusundaki bir o kadar cesaretli kararlılığın bir parçasıdır. İçinde yaşatmaya devam ettiği 'isyankâr huzursuzluğun' (XVII, s. 8), kendi iç bütünlüğü ile dünya arasında yalnızca geçici bir dengeye izin vereceğini bilir. *Narcissus*'taki adamlar Wait'i kurtarıp denize meydan okuduktan sonra yerlerinde duramadıklarını hissederken, *Gölge Hattı*'nın anlatıcısı onlardan daha ileriye gider ve 'rahat bir dal' olarak gördüğü yerden uçar (XVII, s. 5). Fakat uçuş tarzının 'önemsiz' olduğunu kabul eder, çünkü gençliğinin soylulaştırıcı im-

geleri gitmiştir: “çekicilik, tat, ilgi, hoşnutluk, her şey” (XVII, s. 5). Neticede kayıtsızca ilerleyen zaman sanki dikkatsiz bir kâşif için yeni bir tuzakmış gibi onu yakalar. Zamanın ihtiyatsız ilerleyişine dair hissine, Doğu’nun boğuculuğu hakkındaki hissi eşlik eder. Bu his “Gençlik”te birçok vaatte bulunmuştur, ama artık usandırıcı anlamsızlığıyla anlatıcıyı boğuyor görünmektedir (XVII, s. 8). Conrad’ın sorması gereken soru açıktır: İnsan buradan nereye gidebilir?

Gölge Hattı aniden, kısmen paşa gönlü öyle istediği için gemisini terk eden ve yaşadığı hayatta keşfedilecek yeni bir hakikat olmadığını hissettiğinden geleneksel hayat tarzını değiştirmeye karar vermiş genç bir denizcinin hikâyesidir. Bu denizci ‘bir Doğu limanında’ iner, gemisiyle bağı kopar ve yereldeki Denizciler Pansiyonu’nda üç-dört günlüğüne bir oda kiralayarak İngiltere’ye geri dönmek için bineceği gemiyi bekler. Birinci bölümün ana fikri, kaçınmak istediği şeyle savaşılan anlatıcının ruhundaki derin huzursuzluk ile çevresinin görünüşteki alakasızlığı, anlamsızlığı ve ataleti arasında bir süreklilik sağlanmasıdır. Burada söz konusu olan, anlatıcının güçlülüğünden ya da inancından ötürü değil, hoşnutsuz bir belirsizlikten ötürü çevresindeki her şeyle bağlarını kopardıkça artan yalnızlığının inandırıcı bir dramatizasyonudur. Onunkisi kazanmayı ummuş, ama kazanamadığı için her şeyi önemsiz diye reddeden bir adamın tutumudur. Bir paradoks söz konusudur: Bir şey alakasız ve önemsiz göründükçe, bir o kadar da doğru ve kesin görünmektedir. Dolayısıyla denizciler pansiyonunun bir sakini ve bazen ‘hilesiz, yoğun ve harcıâlem’ görünen ‘karışık denizcilik’ mesleğinde uzman olan Kaptan Giles yine de anlatıcının saygı duymadan edemediği bir adamdır,

ama o bu saygısını açıkça söylemez. Âdeta genç denizci Giles'in maceracı, prestijli geçmişini kabul etmeye razıdır, ama Giles'ta kendisine bugün manevi açıdan yarayacak bir şey görmeyi reddeder. Denizciler pansiyonundaki demirbaşlardan Hamilton kasıtlı olarak etkisiz eleman yapılmıştır, ama aynı zamanda "mukadderatın onu yerleştirmeyi uygun gördüğü hayat durağında olduğuna şükreder" (XVII, s. 11).

Fakat anlatıcının geleceğini çok önemseyen Giles ile herkesi 'dışarıklı' olarak gören Hamilton arasında belirgin bir farklılık vardır (XVII, s. 11). Anlatıcının hikâyedeki ilerleyişi Giles'a her geçen gün daha da yaklaşıp, Hamilton'dan daha da uzaklaşmaktır. En azından Giles 'dürüst bir inanç'la yaşar ve konuşur (XVII, s. 12), her ne kadar hikâyenin başlangıcında bu inançlar anlatıcı için anlaşılmaz olsa da. Fakat Giles zaten hayatını soylu bir şekilde yaşamıştır ve anlatıcının buna dair dile getirilmeyen farkındalığı Giles'ı genç denizcinin istemeden özendiği bir idol haline getirir. Hamilton hayattaki mevkiini çaba göstermeden kazanmıştır (bir kez daha Bradley'nin etik buyruğunun yozlaşmış bir versiyonunu görebiliriz), tıpkı Alvan Hervey gibi. Genç anlatıcının Hamilton'a zerrece saygı duyması söz konusu olamaz. Giles Conrad'ın önceki hikâyelerindeki bütün sınanmış kahramanlardan (Kurtz ve Falk gibi adamlardan) çıkıp gelme olsa da, onda eski kahramanlarının hırslı emperyalizminin yerini derin tinsel vizyonun olgunluğu ve akli başındalığı alır. Ama belki de Hamilton ile Giles arasındaki temel farklılık, D.H. Lawrence'ın tabiriyle, toplumsal varlık ile insan arasındaki, köle ile özgür adam arasındaki farklılıktır. Giles'ın para hırsının alçaltmalarından azade bir şekilde 'beyaz kalma'ya (XVII, s. 14) devam etme arzusu, Hamilton'ın kendisini ilerletme ve seçkin kalma konusundaki

sinsice arzularıyla açıktan çelişmektedir. Fakat ilk başta anlatıcı bütün bunları yalnızca zihninde algılar.

Genç denizcinin bütün eylemlerinin saikleri, artık gençlik bahçesini terk ettiği için zeksından kaynaklanır, bu g sa-yesinde eleştirel görme yetisi elde eder; duygusal olaraksa kopuk, ayrı durur. Denizcinin kara hayatının bağlarından yana özgürlük bilincini ayakta tutar (XVII, s. 19) ve onu eleştiriyle sınırlayan da bu uzaklıktır. Gidecek yeri, yapacak bir şeyi olmayan kendinden menkul bir birey olarak yeni edindiği durumu onu Kongo şirketinde hevesle iş arayan Marlow'la benzer bir konuma yerleştirir. Elbette fark, anlatıcının (bundan sonra N diye adlandıracağım) kendi ruhunda özlemini duyacağı karanlık yerlerin olmamasıdır. Deneyimin ağırlığını arkasında bırakmış ama önünde kendisini bekleyen bir savaş bulan ve tümüyle inanabileceği gelecek imgelerini ya da kendisiyle ilgili imgeleri zihninde canlandıramayan Conrad'a benzemiyor mu bu?

Dolayısıyla, N'nin meseleleri yeni bir şekilde kavramasına, entelektüel ve duygusal açıdan değişmiş bir dünyada kendisine yeniden yer bulmasına ihtiyaç vardır. Marlow'u karanlığa sürükleyen eylem mekanizmaları artık geçerli değildir –N tıpkı şimdiden Penelope'ye dönmüş Ulysses'e benzer. Yüzeyin altındakileri çok rahat bir şekilde görebilmektedir: Yani şeyleri ya yüzey olarak ya da boşluk olarak görebilmektedir. Giles kendisine tavsiyede bulunduğunda, Giles'ın sesi 'evrensel boş kibrin' sesi gibi görünür (XVII, s. 23). Sözcüklerde N'nin açıktan bütün benliğiyle bağlanabileceği bir şey yoktur. O yalnızca reddedebilir ve kuşkusuz bu, kıpır kıpır bir zekânın işaretidir: "Hayatında kendisini hiç dünyevi işlerden daha uzak hissetmemişti" (XVII, s. 19). Hamilton ve alçak kamarot de-

nizciler pansiyonunun bekleme odasında N'yi küçümseyici bir tonla konuşurlarken, N onları kendisinin isteyerek bıraktığı ve hiçbir yararı olmadığını düşündüğü iş için dolaplar çeviren boş komplocular olarak defedebilir. Hep meraklı biri olan Giles, N ile uzun ve dolaylı bir konuşmaya girer, çevresindeki gerçekliklere yavaş yavaş gençlik katar. Giles aslında şimdide geleceğin tohumlarını görebilir; genç anlatıcıysa yalnızca geçmişin şimdiki zamandaki alakasız, kopartılıp atılmış ölü dallarını görebilir. N'nin cevapları karakteristiktir: Her şeyi saçma ve aptalca bulur.

Fakat Giles sebatkârlığıyla, genç adamı fısıldayan komplocular arasındaki “bu konuşmaya kişiliğinin dâhil olduğu”na (XVII.21) ikna eder. N “boşluğun tehdidi”nden (XVII, s. 23) ve manevi yavanlığından kaçmakla, Hamilton ve kamarotun arkasından kötü sözler söylediklerini ancak soyut düzlemde kabul edebilir. Onların kurnazlığını kronikleşmiş bir sorun olarak görür, ama yine de aralarındaki gizli anlaşmanın en azından mevcut saçma durum içinde kendisine yer açan sağlam bir gerçeklik olduğunu kavrar.

Gölge Hattı'ndaki bu durum ile, Hervey'nin karısını dünyayı kendine yarar sağlayacak şekilde düzenlemekte kullanacağı bir sembol olarak gördüğü “Geri Dönüş” gibi hikâyelerdeki durum arasında ilginç bir benzerlik vardır. N'nin kişiliği kurtarılması gereken bir nesnedir, çünkü o acımasız entrikayla kirletilmesini istemez. Ayrıca pansiyonun köhne uzlaşsallığını bozan ters bir planın büyüüne kapılır ve aceleyle kamarotun sözünü keserek ona mektup hakkında soru sorar. (Giles N'ye, Hamilton'ın N'ye Liman İdaresi'nden gelen bir mektubu gizleme planınınından bahseder.) O sırada bu konuda eyleme geçmesini önerdiği için Giles'a borçlu olduğunu fark et-

mez. Kendisini tümüyle alaya alınmaktan kurtarma endişesi duyduğuna inanır yalnızca. Şöyle der:

Bugün bile onun arkasından “Hey! Bekle bir dakika” diye seslenmemin sebebini bilmiyorum. Belki de bana yandan attığı bir bakıştı ya da belki de Kaptan Giles’in gizemli tesiri altındaydım. Doğrusu bir tür itkiydi bu; hayatlarımızın içinde onları öyle ya da böyle şekillendiren o gücün bir ürünü. Zira bu sözler dudaklarımdan süzülmemiş olsaydı (bunun irademle bir alakası yoktu) varoluşum kuşkusuz hâlâ bir denizcinin varoluşu olacaktı, ama şimdi benim açımdan tamamen tasavvur edilemez bir rotaya girmişti.

Hayır. Irademin bununla bir alakası yoktu (XVII, s. 25).

Öncesinde durma noktasında olan N, şimdi Schopenhauer’ın sanatçısının bir benzeri haline gelmiştir; iradenin istemlerini umursamayan, şeyleri nesnel bir şekilde görmek için onların varlığını reddeden biridir artık. N, Giles’in konuşma hakkında sarf ettiği sözle dikkatini çekmeye başlayan kişiliğinin kendi yarattığı bir şey değil, hem koşulların hem de diğer insanların yarattığı bir şey olduğunu görür. Ama kendisiyle ilgili yanılması onu meseleyi kendi eylemine bağlı olarak görmeye sevk eder. Ironiktir, ona mektubu daha da ‘incelemek gerektiği’ni hatırlatan yine Giles’tır (XVIII, s. 27) –ve ne kadar üstü kapalı bir şekilde olsa da, *Karanlığın Yüreği*’nde bütün eylemi başlatan fikirleri ‘inceleme’ meselesini hatırlatmaz mı bunlar? Tek fark, burada N’nin fikre ilgisinin, kendi tabiriyle ‘tamamen etik’ olmasıdır (XVII, s. 27), yani iki şüpheli serseri arasındaki gizli işbirliği onun kişiliğini bozmuştur. Etik açıdan, kendi adını kurtarmak şimdi N’nin sorumluluğudur.

Giles ‘emir’ sözcüğünden bahseder bahsetmez, N ilginç bir tepki gösterir:

Birdenbire, sanki bir kitabın sayfasının çevrilmesiyle öncesinde bahsedilen her şeyi açık hale getiren bir sözcüğün ortaya çıkması gibi, bu meselenin yalnızca etik bir vechesi olmadığını algıladım.

Ama yine de kıpırdamadım. Kaptan Giles sabrını az biraz kaybetmişti. Puposundan hiddetle bir nefes çekip, tereddüdü mü görmezden geldi.

Oysa benim sorunum tereddüt değildi. Deyim yerindeyse, zihinsel açıdan şirazemden çıkmıştım. Yine de huzursuzluğumun bu bozuk, faydasız dünyasının üzerine atlanacak bir emir gibi bir şey içerdiğine ikna olur olmaz, hareket kabiliyetimi yeniden kazandım (XVII, s. 28).

Sorulması gereken soru, N’nin ani aydınlanmasının kökeninde, Conrad’ın önceki edebi eserlerinin kahramanlarını sarsıcı deneyimlerine sürükleyen benlik ve fikirlerle ilgili aynı huzur bozucu ‘emperyalizmi’ keşfetmesinin yatıp yatmadığıdır. Bir gemi kaptanı, kalpsiz bir yasanın hizmetindeki bir emperyalist haline gelecek olsa da, bir anlığına, varoluşunun temeline meydan okumak için etik olmanın ötesinde bir itki mi hissetmiştir? Yoksa N’nin yeni algısı için başka bir sebep mi söz konusudur?

Kanımcı bunun yeni bir sebebi vardır: N’nin eski hayat tarzını reddetmiş olmasından ötürü normal bir şekilde hareket edememesine dayalı bir sebep. Dünya üzerinde denizde ya da karada hiçbir şeye bağlı olmayan, yeni bir hakikat keşfetmek için çok az umut taşıyan N’ye ‘soyut’ bir durum önerilir: Bir gemi kaptanı olarak sahip olunması gereken bir iş

vardır. Ondan görünüşte asgari bencillik talep edecektir: Bunu kabul etme saiki kendisini göstermek gibi bencilce bir arzudan ziyade bu iki adamı dize getirmeyi, kendi iktidarını kalıcılaştırmaktan ziyade ahlâksızlığı engellemeyi amaçlayan sınırlanmış, açık bir etik arzudur. Kendi belirsiz olgunluğuyla değerinden kaybetmiş olan bu girişimin onun gözündeki hayali başarıları artık çok daha az heybetlidir. Görevi aldığı takdirde doğacak mesleki sorunlara dikkat ederek işini yapması gerektiğini bilir. Bunun ötesinde sadakatle yerine getirdiği görevin kendisinin 'bozuk, faydasız huzursuzluğu'nu azaltacağını varsayabilir ve aynı zamanda daha geniş bir anlamlı düzen modeline katkıda bulunabilir. Her halükarda önündeki zorluk kahramanlık boyutlarında değil gibi görünse de yüzleşmesi gereken bir niteliğe sahiptir.

Benzer şekilde, tam bu anda Conrad diğerkâm bir şekilde şöhret ve takdir edilme arzusunu geride bırakıyor, savaşın gadrine uğramış Avrupa'da hayatın katlanılmaz anarşisiyle elinden geldiğince yüzleşme ve yoluna devam etme arzusunun bir kanıtı olarak çalışmalarına devam ediyordu. Kaptan Ellis'in, o hayırhah Neptün, N'ye 'yakalamak' için yeterli cesarete ve vicdana sahip insanların yokluğu konusunda dert yazar (XVII, s. 31). Ellis'in sözleri Conrad'ın 1918'de Walpole'a yazdığı belagatli mektubun habercisidir. Conrad bu mektubunda uluslar sorumluluk çağrısından kaçınsa da, bireyin bunu kabul edebileceğini ve kabul etmesi gerektiğine dikkat çekmişti (LL, II, s. 211).

Ellis'le buluşmasından önce liman müdürünün dairesine girdiğinde, N'nin korkuları dünyanın makinemsi özünün hatıralarıyla yeniden zuhur ettiğinden kararlılığını sarsar. Şöyle der:

Canlılığım beni orada terk etti. Bürokrasi havası insan çabasının havasını soluyan her şeyi öldürecek, umudu da korkuyu da kâğıt ve mürekkebin üstünlüğüyle yok edecektir. Çekek yerinin Malayalı serdümeninin benim için yükselttiği perdenin altından ağır ağır geçtim. Harıl harıl bir şeyler yazan kâtipler dışında büroda hiç kimse yoktu. Ama baş sevkiyat amiri olduğu yerden aşağı indi ve alelacele bana doğru yöneldi (XVII, 29).

Bu cümleler Marlow'un o beyaza boyanmış bir mezarı andıran şehirdeki Kongo Şirketi'nin bürolarına endişelendirici girişini hatırlatmaktadır; fakat N, kendisiyle gemi kâtibi arasında hemen bir çıkar ortaklığı görür. N'nin bu ortaklığı böylesine kolayca hissedebilmesi belki de Conrad'ın İngiliz geleneğinin hanedan sürekliliğine boyun eğmesinin bir yansımasıdır; bu gelenek *Kişisel Notlar*'da kırmızı bandırayla sembolize edilmişti. N'ye *Gölge Hattı*'nın geri kalan episodlarında rehberlik edecek olan tam da sorgulanmayan gelenek ve görevin güçlü hanedanıdır.

Conrad'ın kısa hikâyelerinde ilk kez, geleneğin sorumluluklarını ve milliyetinin içerdiği imaları sorgulamadan kabul eden bir kahramanla karşılaşırız. Bunu genel Avrupalılık mefhumuna doğru bir ilk adım olarak görülen Conrad'ın ikinci milliyetini yeni, hoşgörülü kabulünün bir yansıması olarak değerlendirebilir miyiz? Örneğin Marlow'un acımasızca ve sudan yere öldürülen Frevelsen'in yerini almasının beklendiğini hatırlıyoruz ve öncülünün hatırasını aklından çıkarabilmek için yapabileceği yegâne şeydir bu. Ayrıca kendisine Kurtz'u araştırma görevini seçerek, Marlow karanlığa yolculuğunu "tercihinin kâbusuna sadık" olarak görür (XVI, s. 141). Marlow'un yaptığı her şey geçmişindeki kötücül olaylar tarafından

hazırlanmış görünür; inisiyatife açık ya da gerçekten özgün çok az şey vardır. Bütün eylemleri nahoş bir şekilde rüyaları hatırlatır ve olaylara bir *déjà-vu* hissiyle bakar. Ama kâbuslar ve rahatsız hatıralar 1915'ten sonra artık Conrad'ın edebi eserlerinin ana notası değildir. N'nin taze 'etikselliği' ve bu görevden bir şeyler çıkarma arzusu nedeniyle kabul ettiği kişisel bir görev çağrısı vardır. Kurtz ve Fresleven Marlow'un sembolleriyse, Wait *Narcissus*'lu adamların bir sembolüyse, N de *kendisinin* Ellis'in bir sembolü olduğunu, görevler zincirinde bir rehin işlevi gördüğünü fark eder (XVII, s. 34). N her zaman her şeye hükmedeyeceğinin farkındadır. Keza başkaları için bir sembol de olması gerektiğinin farkındadır. Önceki hikâyelerde boş ve yetersiz olduğunu tedricen gösteren sembol olmuştu; şimdiyse bu rolü kabul etmek, tehlikeleri tartan ve bunu bir şekilde beşeri anlama tercüme etmeye çalışan belirleyici bilince düşmektedir. N'nin bu hakikate ilişkin ilk sezgileri bizi hikâyenin ikinci kısmına götürür.

N görevi kabul ederek soyut etik alanına girdikten sonra, 'rüya işleri'yle uğraştığını hisseder: Boyunduruk altında bir adam gibi hareket eder ve dünyanın biçimleriyle renklerinden kopuktur (XVII, s. 33). Kamarotu yeniden gördüğünde, muhayyilesinin geleneksel tarzda işlediğini fark eder, zira bir görev alışını uzun bir terfiler sürecinin sonu olarak görmüştü. Oysa şimdi, "ticaret dünyasının sıkıcı ajanslarından daha yüksekteki" bir güç tarafından kendisine verilen bir göreve sahiptir (XVII, s. 36). Bunlar önemli gözlemlerdir ve bazı eleştirmenlere 'doğaüstü' işleri çağrıştırdığından incelememizde yarar vardır.

Öncelikle, N'nin rüya görme duyumu, Conrad'ın gerçekler dünyasını terk edip özgül bir gerçekdışı dünyasına girdi-

ğini düşünen ilk kahramanlarının duyumlarından farklı değildir. Ne var ki bu ilk hikâyelerde, rüya ne zaman hayata karışsa -sözgelimi Kayerts ve Carlier'i ya da Yanko Goorall'ı hatırlayın- her zaman tanınabilir bir öge içermiştir. Sıkıntılı birey rüyada her zaman korktuğu bir şey görür ve onda kısmen unuttuğu düşüncelerini tanır. Burada N epeyce geleneksel bir terfi modeli resmetmiş *olduğunu* fark eder; toplumun beklentilerimize dayattığı sınırlamalara sadık bir modeldir bu. Dolayısıyla bu tuhaf yeni rüyada yalnızca tam bir tanışık olmama ögesi değil, aynı zamanda bir kendini yüceltme hissi de vardır. Çağrı N'ye âdeta onun yavaş başarı konusundaki çekingen, kahramanlıktan uzak katiyetini çürütmek için dışarıdan gelmiştir. Görünüşte imkânsız ideallere, artık alakasız olan gençlik hayallerinin yerini alacak ideallere sahip olması gerektiğini öğrenir. Dolayısıyla gençlikten olgunluğa geçiş, gençliğin en kötü korkularını muğlak bir şekilde yeniden yaratan rüyalardan, insanın en soylu iştisaklarını kabul ederek sonunda gerçekliğe dönüşen rüyalara geçiştir. Zira korkutucu, özgül imgelerin bir kâbusu, en iyi ihtimalle, ancak çürütülebilir; en kötü ihtimalle ise gerçek hayatta doğrulanır. Ama ideal bir kendi kendini gerçekleştirme rüyası en iyi ihtimalle gerçek hayatta aşama aşama doğrulanır; en kötü ihtimalle ise bireyin başarısız çabasıyla suya düşer.

Kötü rüyalardan idealleştirmelere bu geçişi özellikle inandırıcı kılan şey Conrad'ın kendi hayatıyla yakın ilişkisidir. Bütün rüyalarını savaşın gadrine uğramış Avrupa'nın durumunu hatırlatan genç bir romancı olarak gördüğünden (bunu savaş mektuplarında fazlasıyla görebiliriz), kökleri sorumluluğu kabul edişinde saklı olan iyimser ideallere başvurabilir. Ancak bu bireysel eylem iktidar mücadelesinde tıka-

nıp kalmış olan entrikacı ulusların karmaşasına baskın çıkabilir. Benzer şekilde, ilk başta kamarotun entrikalarından şüphelenerek geri çekilmiş olan N'nin ahlâki doğası -entrika kısmen hayata geçirilmiş olmasına karşın- yine de yapılacak bir şeyler olduğunu görür. Liman idaresine doğrudan gitmesiyle sorun çıkmadan görevi alır; zamanla daha önce hiçbir Conrad kahramanın başına gelmeyen bir şey olur ve gizemli bir şekilde inisiyatifi başkalarının vermesinden ziyade bizzat alması gerektiği kafasına dank eder. Zorlu görev sırasında inisiyatif almanın, her şeyden önce, zihnini temelde hakikatten bencilce kaçma anlamına gelen örnekleri anlatan engelliyici, körelmiş imgelerden temizlemek anlamına geldiğini öğrenecektir. Eğer hakikat karanlık ve zorluysa, hakikatin yükleri ne kadar tehditkâr ve zor olsa da sorumlu bir şekilde hakikate boyun eğmek gerekir. Yalnızca Giles bunu algılar; başlangıçtan itibaren, “devam eden hiçbir şey ... onun büyük deneyiminden kaçamamıştı” (XVII, s. 38).

N görevi çabucak kabul ederek ileriye doğru bir ilk adım atmıştır; iflah olmaz şekilde bir peri masalında olduğuna inanmaya devam ettiğinde, bir kez daha toy bir genç olarak cevap vermektedir. Bu insani açıdan anlaşılabilir: Yeni durumlar, yeni kararlar kaçınılmaz olarak insanı ezer. İlk coşku hissinin ardından insan daha tanıdık olana yaslanır. N, ilk soyut görevi, gemisi –bütün bunlar tutarlı bir şekilde kendisini alıştırdığı bu büyülenme durumlarından birini daha oluşturur. Bu durum büyümlü gençlik bahçesinin yerini alır; bunu endişeli ve sabırsız bir şekilde düşünürken, N’de “varoluşun yoğunluğuyla ilgili daha öncesinde ve o zamandan beri hiç hissetmediğim bir his”se yol açar (XVII, s. 40). Görevini denizde yerine getirmesi gerektiğini keşfeder: Orada, denizin ilgisiz ama güzel

yüzeyinde, kendisini kanıtlamak zorundadır. Hikâye şimdi “Gizli Ortak”ın içgörüsüne tekabül eden aşamaya geçer. Ama *Karanlığın Yüreği*’ndeki içgörüler de buna dâhildir. Zira N takip edeceği yolun yüzeyini resmedebilir -tıpkı Marlow’un haritanın yüzeyini anlaması gibi- fakat Marlow’un aksine (ve “Gizli Ortak”taki genç kaptan gibi), N’nin yapması gerekenler hakkında belirgin bir fikri yoktur. Bu noktada *Gölge Hattı* üç öğeyle ilgilidir: Genç kaptan ve görevi (‘sıkıcı temsilcilikler’den daha üstün bir gücün elinden çıkan büyülü bir bütün), N’nin kendi yoluna dair soyut bilgisi ve soyut görev bilinci. Artık kendi geçmişi ona bağlarını yeni kopardığı kopuk bir deneyim parçası olarak görünür ve onu görevine götürecektir olan gemiye doğru ilerlerken sinir bozucu kaptanın varlığının yalnızca absürd ve itici olduğunu mütenezzil bir şekilde kabul eder. Artık kıpır kıpır ve muğlak sıkıntılarla yüklü bir genç olmayan N, kendi önemi hakkında yeni bir hisse sahiptir.

N kendi gemisine yaklaştığında, bu hikâyenin Conrad’ın deneyimini özetlediği izlenimi artar, özellikle de anlatının tonu bir itirafa daha çok büründüğü için. Zaten ‘itiraf’ Conrad’ın hikâyeye seçtiği alt-başlıktır ve N’nin itiraf etmek zorunda olduğu şeyin N’nin yaratıcısıyla alakalı olması bir tesadüf değildir. Bir belirsizlik okyanusunun üstünde zor bir işin peşinde koşmak, hem N’nin durumunu hem de Conrad’ın genç bir yazar olarak mesleğinin son derece talepkâr zorunluluklarıyla karşılaştığında şüpheleri ve risklerini de kabul ettiği dönemden yıllar öncesini de oldukça net bir şekilde tarif eder. N, geminin güzelliği karşısında aşırı bir haz duyduğunu gizlemez. Bu durum kötü bir rüyada olabileceğine dair kuşku korkularını tetikler: “Tek fark, rüya geride hiç utanç bırakmaz, ama ben yakışıksız şüphelerimden bir anlığına utanç

duydum” (XVII, s. 49). N’nin bir zamanlar çocuk masallarıyla dindirdiği boşluk hissi de kaybolur. Bunun yerine, bütün benliği gemiyle dolar, gemi “tasarımı ve kusursuz cilası (sayesinde asla eski görünmeyecektir ... salt varlığıyla bencilce olmayan bir zevk uyandırabilecek ender şeylerden biridir. Onun var olduğu bir dünyada yaşamının iyi bir şey olduğunu hissediyor insan” (XVII, s. 49). İyi bir kaderin olabileceğinden duyulan şüphe, çok talihsiz ama aynı zamanda çok insani olan bu tepki, varlığını açıkça gösteren ve güven telkin eden iyi talih karşısında dağılır gider. N ile gemisi arasındaki tatmin edici birlik, uygulamadaki sanatçı ile sanatı arasındaki birliğe (Conrad’ın kendi deneyiminin en derin gerçekliği ve hakikatine) benzer.

Güverteye ilk adımı attığımda, derin bir fiziksel tatmin hissi duydum. Hiçbir şey o ânın doluluğuna, muğlak bir kariyerin hazırlık çalışmaları ve hayal kırıklıkları olmadan bana gelen o duygusal deneyimin ideal tamlığına denk olamazdı.

Gemiye hızla bir süzdüm, görevimin soyut duygusunu somutlaştıran biçimi kısıvrak yakalayıp içselleştirdim. Bir denizcinin görebileceği birçok ayrıntı o an bütün canlılığıyla dikkatimi çekti. Geri kalanındaysa, onu varlığının maddi koşullarından kopuk gördüm. Demirlendiği kıyı sanki yoktu. Dünyanın bütün ülkeleri neydi ki bana? Dünyanın yelken açılabilir sularla yıkanmış olan her tarafında bizim onunla ilişkimiz aynı (ve sözcüklerle ifade edilebildiğinden daha samimi) olacaktı. Bunun dışında her sahne ve her olay gelip geçiciydi. Ana ambar ağzıyla meşgul olan bütün o ameleler güruhu rüyaları oluşturan malzemelerden daha soyuttu (XVII, s. 50).

İdeal tamlık, hedeflerini gerçekleştirme, kalıcılık, bunlar gerçekten de insanın arzu edeceği şeylerdir, ancak şaşırtıcı

olan kısım N'nin bunları elde ederken hissettiği lirik rahatlıktır. Hikâye bir süreliğine Conrad'ın edebi eserlerinin alışıldık dünyasını terk eder ve onun yerine, Lena ve Heyst'in ıssız adalarındaki hayatlarına benzeyen son derece tatmin edici bir cennet koyar. Bu N için ekonomisiz bir dünyadır, onun sonunu getirebilecek her türlü yozlaşmadan halihazırda kurtarılmış görünen bir genişleme ve mutluluk dünyasıdır. N 'soyut' saflık güçleri onu mutluluğa ayarttığından, belki de aynısını başkalarının da yaşadığını düşünür. Gelenegin ve tarihsel sürekliliğin koruduğu şeylerin güzelliğini anlama girişimi, kendi güçlerinin farkına varmasını sağlar -kendisini görmek için aynaya bakar- ve aynı zamanda onu deniz görevinin ve gelenegin tarihi arka planına dair bilgiyle donatır. Tarihsel gerçekliğin N'nin bu gerçekliğe karşı tarihsel sorumluluğu -N'nin kullandığı tabirle, "insanın kendi benliğiyle mahremiyet arayışı" (XVII, s. 50)- bağlamında fark edilmesi gerektiğine dikkat edelim, çünkü bu gerçeklik ortak insan deneyimine dayalı olan bir 'geleneksel hayat anlayışı' (XVII, s. 53) tarafından yaratılmıştır. N'nin sorunları bu iki şeye dair farkındalığından, geleneğe bağlı kalma konusundaki özbilinçli çabalarından ve bir denizcinin özünde basit ve engin dünyasındaki varoluşundan kaynaklanır. Geleneğe bağlılığın ve bir denizcinin varoluşunun basit gerçekliğinin kolay olmadığını görür, çünkü kendisi karmaşık bir insan olduğundan, işinin doğrudan stresi onu asabi ve rahatsız biri yapar. Kısa idealizm dönemi neredeyse başladığı gibi biter; kendi özgül durumunun somut gerçekliğiyle uzlaşarak yeniden kazanması gereken bir rüyetti o. Belli bir yola koyulduğu anda bu onun duyarlılığına dokunmaya başlar.

N'nin başlangıçtaki planı tam da yeni koşullar kendisine bu imkânı verdiği için, hem fiziki hem de manevi olarak, ken-

di dışındaki dünyayı yeni baştan anlamak, kontrolü altına almak üzere işe koyulmaktır. Önündeki ilk engel, selefi olan melankolik kaptanın hikâyesidir; bu hikâyenin bütün gemiye etkisi onu geciktirecek ve amaçlarına ulaşmasını zorlaştıracaktır. İlk kaptanın bilinmeyen bir sebepten ötürü ortadan kayboluşunun şokunu halen üzerinden atamamış olan mürettebatın çalışmaya hiç niyeti yoktur. Conrad açısından alışılmadık ve farklı olan şey, N'nin soylu bir hanedanlığın devamı olarak kaptanlık hissini ısrarla yeniden formüle etmesidir; eski kaptanı, geleneğe alçakça ihanet eden biri olarak yaftalamasını sağlayan bu hissidir. Hatırlayacak olursak, Conrad'ın ilk hikâyelerinin çoğunda, bir karakterin hissettiği utanç hissi kendi geçmişindeki bir olaydan, kendisini doğrudan sorumlu hissettiği bir olaydan kaynaklanır. N ise meseleyi farklı bir şekilde yorumlar:

Ben hâlihazırda dümeni elinde bulunduran adamdım. Hislerim gemideki diğer insanlarınkiyle aynı olamazdı. Bu toplulukta ülkesindeki bir kral gibi, bir sınıfta tek başıma gibiydim. Sadece seçilmiş bir devlet başkanından değil, babadan oğula geçme bir krallıktan bahsediyorum. Oraya halktan alabildiğine uzak ve onlara Tanrı'nın inayeti kadar sırrına erilmez olan bir acenta tarafından yönetmek üzere gönderilmiştim.

Ve tıpkı bir hanedan üyesi gibi ölümlerle yarı gizemli bir bağa sahip olduğumu hissettiğimden, hemen önceki selefimin durumu beni derin bir şoka uğratmıştı.

Bu adam yaşı hariç bütün özellikleri bakımından tıpkı benim gibi sıradan biriydi. Ama hayatının sonu tam bir ihanet örneğiydi, bana dünya üzerindeki herhangi bir rehber kadar zorunlu görünen bir geleneğe ihanet etmişti. Denizde bile bir

insanın kötü ruhların kurbanı olabileceği anlaşıyordu. Yüzümde kaderlerimizi şekillendiren bilinmeyen güçlerin soluğunu hissetmiştim (XVII, s. 62).

Burada N'nin duyguları ile Conrad'ın savaş sırasındaki bazı duyguları arasında bir benzerlik kurabiliriz. Kişisel hayatındaki sorunlar Avrupa'nın savaş dönemi mücadelelerinde yansımaları bulmuştu. İnsanın kendi sorunlarını daha geniş bir ölçekte görmesi harekete geçme ihtiyacını arttırır: Conrad ulusal sorunlarla ilgilenme konusundaki gecikmenin bu sorunların tamiri mümkün olmayan bir noktaya taşınmasına imkân tanıyacağını hissetmiş olmalıdır. N'nin kendisine ve mürettebatına işe koyulmaları, "ölümcül bir anlama [sahip] .. bir çanı ...[andıran] gecikmeden" (XVII, s. 66) kaçınmaları için savurduğu emirler tam da aynı tehditkâr felaket hissinden kaynaklanmaktadır. Ama hem Conrad hem de N ilk başta 'işe koyulma'nın kişisel güvenlik gerekçeleriyle mi, yoksa insanın görevi ne olursa olsun, ister romancı ister denizci ister doktor ister işadamaı olarak, bulunduğu makamın soyut görevlerinin yerine getirilmesi için mi zorunlu olduğu konusunda kafası karışıktır. Fakat N, kişiliği aşan bir hayat fikrinin ya da geleceğinin muhtemel kaybının kendi varoluşuna derinden bağlı olduğunu, hayatın iflasından kurtuluşun buradan geçtiğini anlar, kendi hayatını riske atma pahasına bu fikri suyun üstünde tutması gerektiğini kavrar.

Bütün bunlar elbette borç ertelemelerinin Conrad'a öğrettiği derslerden biri olabilirdi: İngiltere de, iflastan kurtulabilmek için dünyadaki sağlam mali konumunu riske atarak zorluğa katlanmak zorunda kalmıştı. İngiltere bütün borçları askıya alarak, daha büyük bir ideal (ulusal varlığının bekası)

Avrupa'daki keşmekeşten sağ salım çıkabilsin diye kendi ekonomik hayatını tehlikeye atmış, hattâ feda etmişti. Önceki kaptanın hayatındaki gizemli krizler ve pürüzler (bunlar belki de Conrad'ın önceki hayatının zorluklarına belli belirsiz bir göndermedir) N'nin mevcut görevinin apaçık sorunları haline gelir: N'nin gemisi, tıpkı Conrad'ın gözündeki Avrupa gibi, terslik çıkarmaya başlar. Eğer bu sorunlarla boğuşurken büyük kişisel sıkıntılara katlanmak gerekiyorsa, N bu bedeli ödemeye hazırdır. Daha büyük ve ideal bir değerın muhafaza edilmesi gerekir; N için, bu onun kendi profesyonel görev anlayışıdır. Conrad içinse iyi kötü kendisini özdeşleştirdiği İngiliz fikridir bu. N denizde -dost canlısı, güvenli, temiz denizde- mücadele ederek yolunu bulmalı ve orada büyük fikrini ilerletmelidir: "Deniz şimdi bütün belalarımın tek çaresiydi" (XVII, s. 71). Conrad da Avrupalılıkta kendi sorunlarının çaresini arıyordu.

N'nin kendi sorunlarının çözümü için elverişli bir ortam bulma arzusu, çoğu zaman, bir fikri kalıcılaştırma girişimlerini boşa çıkartır. Belki de N'nin bu üzücü gerçeğe dair bilgisinin *Gölge Hattı*'na bir bozgunculuk ögesi kattığını söylemek daha doğru olur, ama anlamlı bir şekilde sunulduğu ve işlendiğini de eklemek gerekir. N'nin insanın 'kendisi olması'nın gerçek anlamını anlaması sağlanır. Bu anlam gölgeli, gerçekleştirmemiş heveslerin hattını geçip, bu heveslere her zaman yetersiz gelmiş olan korkunç gerçekliğe (bilhassa dost canlısı ya da saf olmayan gerçekliğe) geçmektir. Conrad başkalarının yarattığı ve kendisinin doğrudan sorumluluk hissetmediği koşullarda bir çaylak olarak kendi durumunu bu şekilde anlamış olabilir. Onun görevi kendisini ve başkalarını ileri çekmek, ideal olarak doğru olduğunu düşündüğü şey hakkında elin-

den geleni yapmak, olabildiğince az sinik şüphecilik ve olabildiğince fazla yılmaz çaba göstermektir.

Her durum insan içindeyken bir kâbusu andırabilir, ama en azından rüyanın ötesinde nihai, gerçekleştirilebilir bir ideal olduğunu bilmenin verdiği teselli vardır: insanın görevinde hedeflerini gerçekleştirmesi ve kendini bulması. Bunu, Bradley’ciliğin eski, uzlaşmaz ‘makamım ve görevleri’ mefhumuna hayal kırıklığına uğratici ve utanç verici bir geri dönüş olarak görebiliriz, ama bu aynı zamanda *Gölge Hattı*’nda insana yalnızca bela vaat eden aksilikleri acı çekerek ve çaba göstererek atlatıp yolunu bulan bir geri dönüştür. N’nin badirelerinin her biri hiçliğin kıyısındaki bir hapishaneye benzer. Yok edilemeyecek olan şey, N’nin kazara ya da isteyerek (hangisi olduğundan her zaman emin değildir) devreye sokulabilecek olan olumlu şansa duyduğu açıkça ifade edilmeyen inancıdır; bu inanç onu özgürleştirecektir.

Son hapishane, açık denizdeki sütliman ortam, N’yi kendisiyle yalnız başına yüzleşmeye zorlar ki Conrad’ın hikâyelerinde daha önce rastlanması imkânsız bir durumdur bu. N ne Falk’tur ne de MacWhirr, zira onlar soylu bir sebep olmadan kendilerini kurtarmak için tekelci rolü oynarlar. N ise ebedi bir fikir adına yok olmayı göze almaya hazır bir adamdır.

Nihayet, *Gölge Hattı*’nı en kişisel olarak olumlayıcı hikâye ve bir anlamda en insani hikâye haline getiren şey N’nin süreklilik için sürekliliğe olan sarsılmaz inancıdır. N gelenek’in sürekliliğini (ki o buna yalnızca küçük bir katkı koyan biridir) bilinçli bir şekilde kabul eder, zira bilincin kendisi her eylemin hem doğrudan hem de ideal değerini görecektir güce sahiptir. Yani bilincinin bir ideali vardır; N bir eylemde bulunduğu, bilinci bunu idealle karşılaştırarak ölçer. Conrad’ın

17 Mart 1918'de Sidney Colvin'e yazdığı mektupta her insani jestin "'ideal' değeri"nden bahsederken kastettiği budur (LL, II, s. 185). Bilincin kendisinin kurtarılması galebe çalmıştı ve belki de bu, Conrad'ın Schopenhauer'ın intiharı hümanistçe inkârını nihai olarak özümseyişinin sonucuydu.⁶⁵

Dördüncü bölümde, gemi denize açılmıştır ve N'nin sağduyusu tehdit altındadır, der Conrad, çünkü Koh-Ring adasından çıktığı görünen bir dinginliğe kapılmıştır. Bu, ne eksik ne fazla, "Gizli Ortak"ın sonunda Leggatt'ın kaçtığı adadır. N artık gizemli, alay eden güçler tarafından ona bağımlı kılınmıştır. Delirmenin eşiğine gelen Burns bu güçlerin ölü kaptanın hayaletleri tarafından yönlendirildiğini iddia eder. N'nin ada-nın görüş sahası içinde alıkonmasını Conrad'ın "Gizli Ortak"a ilişkin hatırladıklarının yol açtığı alaycı bir jest olarak yorumlamak mümkündür. Leggatt ve gizli ortağı için bir umut kaynağı olan ada, N için tam zıttıdır. Conrad'ın yeni gerçeklik hissini gösterme yollarından bir diğeridir bu.

Burada önemli olan husus, N'nin imgelerden -umutsuzluk çölündeki o yanılsamalı vahalardan- vaat ettiği şeylerden ötürü korkuyor olmasıdır. Kara, deniz, gökyüzü, hepsi de karanlıktır ve hiçbiri N'nin sancılı araştırmalarına boyun eğmez. Güneş bile her şeyi 'koyu bir buhar'a dönüştürür (XVII, s. 77). Conrad bu noktada N'nin bilincini hem mekânda hem de zamanda kendi durumunun gerçekliğiyle sınırlama endişesi duyar. "Bu çifte bir kavgaydı," der N, "kötü hava koşulları bizi ön cephede tuttu, hastalık arkadan saldırdı" (XVII, s. 85). İleride bir yardım geleceğini bekleyemez; keza mecazi olarak, geriye bakıp arkasındaki mürettebatın desteğini alabileceğini de

65) Schopenhauer, *Studies in Pessimism*, s. 50.

umamaz. N söz konusu olduğu kadarıyla yalnızca korkunç, bunaltıcı bir şimdi vardır.

Fakat Burns geçmişin abuk subuk sesler çıkaran bir kalıntısıdır. O, engellenmiş hevesinin ve zamanında hizmetinde çalıştığı adamın nahoş, gitmek bilmeyen anılarının eziyetini çekerek bu geçmişte yaşar. Başka bir deyişle, Burns anormal kaptanı defederek gemiyi sağlıklı gecikmeden temizleyen ama şimdi düşüncesizce bir eylemin cezasını çeken bir *Narcissus* mürettebatı üyesinden bir şeyler taşır. Genç aşçı Ransome, N'nin en yararlı müttelikidir; ama o da göğsünde gizli 'bir ölümcül düşman' (kötü kalp) taşır (XVII, s. 68). N'nin kendi sorunları için aklından geçen diğer bütün düşünceler Ransome'un nasıl bir tehlikenin ucunda yaşadığını her gördüğünde neredeyse tamamen önemsiz görünmeye başlar. N zihnini sürekli olarak Ransome'un ve (Burns çok ısrarcı olduğundan) Burns'un içinde bulunduğu kötü durumla meşgul etmek zorundadır. Ve korkunç dinginlik devam eder.

N dinginliğin şiddetli fırtınalardan daha kötü olduğuna karar verir, çünkü dinginlik insanın önüne savaştacak somut bir tehditle gelmez. Güçler toplamı -mürettebattaki salgın hastalık, Burns'un hayaletlere inanması, Ransome'un kötü kalbi, kötü hava- N'yi mevcut duruma öylesine hapseder ki ruhu sağlıklı bir kurtuluş imgesi bulamaz. Kavganın köprünün üstünde verilmesi gerektiğini fark eder. Yalnızca orada, zanaatinin aletleriyle mümkün olan en yakın temas halinde, kendi zanaatını fikir düzeyinde (beraberinde getirdiği en derin kişisel yararlarla birlikte) kurtarabilir.

Gemi bahtsız bir şekilde Giles'ın çok yakından tanıdığı Siyam Körfezi'ne girer ve dinginlik tam da burada en radikal etkilerini göstermeye başlar. Ama N kendisini dayatabilir:

kilde paylaştırıldığı bir ilişki- olduğunu algılar. Ama N ‘tuzak’ olduğunu göremediği “bu korkunç, bu ölümlü görev”den (XVII, 98) kendisini ve gemisini kurtarması gerektiğini de bilir. İlk başta kabul ettiği soyut görev mefhumunu yeniden kazanmalı, bunu gemide hayatın kaldığı yerden devam etmesini sağlamak için gösterilecek ortak bir çabayla mevcut alçaltıcı bataklığından çekip kurtarmalıdır. “Dehşetengiz imgelerin musallat olduğu”, “alt edilemez bir ıstırapla ... o cehennemvâri uyarıcı ile ayakta kalan” (XVII, s. 105) biri olarak N’nin başarılı olmak gibi bir beklentisi yoktur. Duyduğu tek ses kendi sesidir: “Bu ses özellikle de geceleri hareketsiz yelkenlerin arasında yapayalnız bir şekilde yankılanır” (XVII, s. 101). N “bundan kurtulma” arzusunun “tamamen kişisel bir rahatlatma ihtiyacı” olduğuna, “bir bencillik göstergesi” olmadığına ikna olur (XVII, s. 106).

En umutsuz ânında, günlüğüne şu satırları yazar:

Gökyüzünde bir çürüme var, havanın bozulması gibi bir durum, ama her zamanki kadar dingin. Neticede buluttan başka bir şey yok, rüzgârı ya da yağmuru tutabileceği gibi tutmayabilir de. Beni bu şekilde rahatsız etmesi tuhaf. San-ki bütün günahlarım geldi beni buldu. Ama sanırım sorun geminin benim kontrolümün dışında öylece yatıyor olması ve başımıza gelebilecek en kötü olayın korkunç görüntüleri arasında hayal gücümün sapıtmasını engellemek için yapacağım hiçbir şeyin olmaması. Ne olacak? Muhtemelen hiçbir şey. Ya da her şey. Şiddetli bir bora geliyor olabilir, ya da en fazla sert bir fırtına. Güvertede iki insanın gücüne ve dirayetine sahip beş adam var. Bütün yelkenlerimiz rüzgâra yenilmiş olabilir. Meinam’da işe giriştiğimizden beri bütün yelkenler fora, tam on beş gün oluyor ... ya da on beş yüz-

yıl. Bu hayati günden önceki bütün hayatım sonsuz derecede uzak, galesiz gençliğin belli belirsiz hatırası gibi, âdeta bir gölgenin diğer tarafında yer alan bir şey. Evet, yelkenler tarumar olmuş olabilir ve bu, gemidekilere verilmiş bir ölüm cezası gibi olacaktır. Yeni bir fırtınaya dayanacak gücümüz yok; inanılmaz bir düşünce, ama gerçek. Hattâ gemi direklerimiz bile kırılabilir. Yeterince hızlı hareket edilmediği için şiddetli rüzgârda gemi direklerinin kırılmışlığı var ve serenleri döndürecek gücümüz yok. Kesilmeye götürülen bir insanın elinin ayağının bağlı olması gibi bir şey bu. Beni en çok dehşete düşüren şeyse, bununla yüzleşmekten kaçınıyor olmam. Gemi yüzünden, güvertedeki adamlar yüzünden, oysa bazıları benden gelecek bir sözle güçlerinin geri kalanını da ortaya koymaya hazır. Bense bundan kaçıyorum. Salt görüntüden. İlk görevim. Şimdi, geçmişimdeki bu tuhaf emniyetsizlik hissini anlıyorum. Hiçbir işe yaramadığım hissini hep duydum. Ve işte kanıtı, bundan kaçıyorum, ben işe yaramam (XVII, s. 106-107).

Dağılma tehdidi ve karanlığın nihailiği, N'nin korkaklığının kanıtı olarak derin bir emniyetsizlik hissini itirafı, bütün bu dehşet etrafını sarar, egoizme sığınma ihtimalini tümüyle tüketir. Conrad'ın -bütün kişisel pozlar, emniyetsizlik, korku ve utanç pozlarıyla- eski bireyciliğinin de dağılmakta olduğunu ve bununla birlikte modern Avrupa'nın dağıldığını da görürüz. Ama Orwell'in bir keresinde yazdığı gibi, "yıkıma gitmekten o kadar sık bahsettiniz ki, şimdi alın size yıkım, ulaştınız, buyrun. Epey bir endişeyi alıp götürüyor".⁶⁶ Benzer şekilde, N de en bahtsız ânında şunları söyler: "Beni saran sessizlik yok oluşun bir habercisi gibiydi. Bana bir tür rahatlık

66) Orwell, *Down and Out in Paris and London* (Londra, 1954), s. 21.

vermişti, sanki ruhum birdenbire kör bir dinginliğin sonsuzluğuna ulaşmıştı” (XVII, s. 108). Fakat bir diğer gerçek de şu ki, N'nin “ahlâki dağılışında yalnızca denizci içgüdüğü kaybolmamıştır” (XVII, s. 109). Kurulan benzerlik, İngiltere'nin hem borçların ertelenmesini (kredi sisteminin dağılmasını) hem de savaşı atlatmasını sağlayan temel ahlâki gücüdür. Tek başına duran, o yok edilemeyen içgüdüye güvenen N, insanları harekete geçirmek üzere emirler verir ve bu durum -gölge hattının diğer tarafında- denizcinin temel görevinde varlığını sürdüren saf kuvvetinin kanıtıdır. Mayistra sereni harekete hazır hale getirilir.

Karanlık devam eder, ama mürettebatın sağlığını koruyan üyeleri de varlığını sürdürür.

Işık çemberinin dışında önümde bir duvar gibi dikilen karanlığın dışına doğru ilerledim. Bir adım aüp içine girdim. Yaratılıştan önceki karanlık böyle olmalıydı. Arkamı tamamen kapadı. Dümendeki adamın beni göremediğini biliyordum. Zaten ben de bir şey göremiyordum. O da yalnızdı, ben de yalnızdım, herkes olduğu yerde tek başınaydı. Her şey gitmişti, direk, yelken, teçhizatlar, güverte korkulukları; her şey o zifiri gecenin korkunç pürüzsüzlüğünde silinmişti (XVII, s. 112-113).

Burada hiçbir biçimin ayırt edilemediği, Conrad'ın hikâyelerinde daha önce hiç olmadığı gibi, yalnızca görev *başındaki* insanların, yalnızca görevleriyle özdeşleşmiş insanların bilinçli olarak ayırt edilebildiği karanlığın yüreğini bir kez daha hatırlarız. Bir süre sonra fırtına başlar ve karanlık hiçliğin yerini alan elle tutulur bir şeye (su) dönüşür. Tıpkı karanlığın suya içinden geçmesine izin vermesi gibi, N de karanlığın merkezinde sakladığı şeyin ortaya çıkmasını bekler:

Bu büyük ve canlı bir şeydi. Köpek değildi, daha çok koyuna benziyordu. Ama gemide hayvan yoktu. Nasıl bir hayvan olabilirdi ... Karşısında duramayacağım inanılmaz bir dehşet daha. Kendime geldiğimde bile kafamdaki saçların diken diken olduğunu hissettim, çok korkmuştum. Akli hâlâ direnmeye çalışırken korkan bir adam gibi değil, tamamen sınırsız ve deyim yerindeyse masumca korkan bir adam gibi, küçük bir çocuk gibi korkmuştum.

O'nu, o şeyi görebiliyordum! Pek çoğu suya dönüşmüş olan karanlık biraz incelmmişti. İşte o oradaydı! Mr. Burns'un güverteye açılan kapağın ağzından emekleyerek çıkıp ayağa kalkmaya çalıştığı fikri aklıma gelmemiştir, oysa bir ayı olabileceği fikri bile aklımdan geçmişti (XVII, s. 115).

Burns'un deliliğinin kafa karıştırıcı kışkıracı görüntüsü hızır gibi yetişmiştir. Zira N, 'masum' korkusuyla, Burns'ü ölümden kurtararak özündeki insaniyeti göstermiştir. N bu davranışıyla anarşik ve rahatsız edici sessizliğin (o devasa şeyin) her yeri kaplayan karanlığını zihninden kovar ve yerine "mevki[si] ve [diğer arkadaşlarına karşı] görevleri" gibi güçlü, kazanılmış bir mefhumu koyar. İnsanın görevini yerine getirirken gerçekleştirdiği insani bir edim, Bradley'nin ahlâkın temeli dediği 'somut evrensel' şeydir.⁶⁷ Gemi artık limana doğru yolculuğuna devam eder.

Gemi limana vardığında, N, Ransome'la yan yana durmaktadır:

"Gitmek ve bir yerlerde sessizce durmak istiyorum. Nere olursa artık. Hastane bu işi görür."

67) Bradley, *Ethical Studies*, s. 176-177. Bu mefhumla ilişkin kısa ama harikulade bir inceleme için bkz. Mary Warnock, *Ethics Since 1900* (Londra, 1960), s. 11-76.

“Ama Ransome,” dedim. “Senden ayrılma fikrinden nefret ediyorum.”

“Gitmeliyim,” diye araya girdi. “Buna hakkım var!” Zorlukla nefes aldı, yüzünü neredeyse vahşi bir kararlılık görüntüsü kapladı. Bir an başka biri oldu. Ve o adamın kıymetinin ve çekiciliğinin altında şeylerin basit gerçekliğini gördüm. Hayat, bu güvenilmez zor hayat onun için bir nimetti ve o kendisiyle ilgili endişelerle doluydu (XVII, s. 129).

N'nin gördüğü basit gerçeklik hayatın bir lütuf olduğudur: Her hayat, kötü, zorlu bir hayat bile yaşamaya değer. Burns'ün hayatını, hattâ mürettebatın hayatını kurtararak N gerçekten bir şey yapmış, eksiksiz bir eylemde bulunmuştur. Diğer yandan, Ransome'un kalbi konusundaki endişeleri yalnızca fiziki sağlığıyla alakalı bir meseledir. Fakat N açısından bu, ona her insanın hiç utanmadan kendi hayatıyla yapması gereken manevi uzlaşmayı hatırlatan bir şeydir. Hepimizin içinde pusuya yatmış 'gizli bir düşman' vardır: Ransome'un zayıf bir kalbi, N'nin yüz karası bir emniyetsizliği, Conrad'ın eziyet veren bir mazisi vardır. Kişi görevlerini yerine getirirken, düşmanın sorun çıkarması ancak kişi görevini hedefe kilitlenmiş şekilde yaptığı sürece engellenir. Bu da hayatın bir lütfudur. İştten yana rahatlamayla birlikte insanın düşmana karşı savunması da gevşer. Dolayısıyla bir insan kendisinden daha büyük bir korumaya başvurmalıdır: Ransome örneğinde bu bir hastane, N'de saygıdeğer Giles'la kıyıya varma, Conrad'daysa Avrupalılığa inançtır. Giles'ın N'yi bilgece uyardığı gibi, “hakikat şu ki hayattan iyi ya da kötü çok fazla şey çıkarmaya çalışmamak gerekir” (XVII, s. 131). Eğer 'iyi' olan 'makamım ve görevlerim'in gerekliliklerini yerine getirmekse, 'kötü' de kişinin ahlâki doğasının bi-

linçli uygulamaları arasındaki sapmadır. Bu gerçeklerin ikisine de yersiz bir önem vermeden kabul edilmesi, bireyin hayatındaki tek geçerli gerçekliktir. Giles da N'ye bunu söyler: "Bir insan kötü talihiyle, hatalarıyla, vicdanıyla, bütün bunlarla yüzleşmeyi bilmelidir. Zaten insanın başka savaşıacak neyi var ki?" (XVII, s. 131-132). Giles'ın aldatıcı derecede basit formülüyle söylersek, insanın hayatında yüzleşeceği bir şeylerin olması *karakter* sahibi olmaktır, insanın soyut ilkeler ile somut deneyim, iyi ve kötü ile kafa karıştırıcı olayların kişi üzerindeki iddialarını eksiksizce ve ahlâki olarak hükme bağlayan kendisi hakkında bilgiye sahip olmaktır. N'nin *Gölge Hattı*'nın sonunda sahip olduğu şey işte bu karakterdir.

Gölge hattı, insanın karakter yaratmak için ötesine geçtiği karanlığın köşesidir. İnsanın bir gün gelip karanlıktan gerçekten ayrılacağına ya da karakterinin sonsuza dek ona ait kalacağına garantisi yoktur. Ama karanlıktan çıktıktan sonra, çok belalı ve bütünüyle kavranması mümkün olmayan farklılaşmamış bir hakikatten ayrıldıktan sonra, bu yolculuğun sonuçlarından emin olunabilir. Birincisi, karanlığın gizlediği bir Şey, şeytani derecede acımasız bir makine yoktur. N'nin Burns'e sarılması, Conrad'ın korktuğumuz ya da çekici bulduğumuz şeyin biz ona yaklaştığımızda bir dehşet imgesine değil, tam da bizim yaptığımız şeyi arayan bir başka bireyselliğe dönüştüğünü fark etmesidir. Bireyselliklerin bu şekilde kucaklanması insanlığın 'radikal masumiyeti' ve karakterin başlangıcıdır. İkincisi, karanlığı geçmek için, kalıcı değere sahip tarihi, hiyerarşik bir sürekliliğe güvenmek zorundadır insan. Dolayısıyla bir geminin kaptanlığı İngiliz geleneği dâhilinde bir görevdir ve İngiliz geleneği (Con-

rad'ın inancına göre) Avrupa geleneğinden gelir. Fakat bunlar her bireyin kendi katılımıyla somutlaştırılması gereken soyutlamalardır. Bir insan görevini yerine getirirken -Auerbach'ın bereketli sözcüğünü bağlamından ayrı kullanacak olursak- tarih olarak ortaya çıkar;⁶⁸ onu kendi deneyimiyle doldurur, tarihe kendi kurtarıcı etkililiğini iade eder ve başkaları için onu kurtarır.

Son olarak, insanın karanlığın dışına yolculuğunun kısalığı, hatırlayan zihne yolculuğun felsefi modeline odaklanma imkânı verir: görev, sempati ve öz-murakebe gibi içgüdüsel ve medeni sorunlarla başlayıp, manevi kısırlığın korkunç dinginliklerinden geçerek, manevi bir huzur limanına varış. Ya da Heidegger'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, yolculuk somut varoluştan (*existenziell*) bu katılımın evrensel insani varoluşuna (*existenzial*) geçiştir. Conrad'ın kurmaca eserlerinin bütününe geri dönerek *Gölge Hattı*'nın sunduğu bakış açısından değerlendirme yapmak, Conrad'ın bu geçişe dair hâkimiyetinin evrimini görmektir. Marlow'un çok kesin ve kişisel bir deneyime sahip olduğu karanlık, yerini "Gizli Ortak"ın entelektüel uydurmalarına, ardından da *Gölge Hattı*'nda edinilen deneyim ile anlayış arasındaki tam uyuma bırakır. Karakterin koruyucu bir yalıtılmışlık sağlamadığını, aksine deneyimle sürekli yenilenmeye muhtaç bir canlı ideal olduğunu öğreniriz: Karakter hayatın ritmine ve vurgularına göre ayarlanır, zorlu bir *cantus firmus*'a* son derece vurgulu bir kontrpuandır bu.

68) Bkz. Auerbach, *Mimesis*, s. 73-76. Teoriye dair daha ayrıntılı ve kapsamlı bir inceleme için bkz. Auerbach'ın "Figura"sı, *Scenes from the Drama of European Literature* içinde (New York, 1959), s. 11-76.

*) (Lat.) Ana, temel müzik parçası, sabit melodi. (ç.n.)

Conrad'ın başarısı, varoluşunun kaosunu kendisinin ele aldığı gerçeklikleri eksiksizce yansıtan ve kontrol eden son derece incelikli bir sanat haline getirmiş olmasıdır. Conrad'ın gerek yazar gerekse insan olarak deneyiminin İngiliz edebiyatında bir benzeri daha yoktur: Vatandaşlıktan çıkarılıp sürgün edilme hiç kimsede onda olduğu kadar tam ya da karmaşık değildi, hiçbir edebi üretim bu denli derinden tuhaf ve yaratıcı değildi. Zira Conrad birçok karakteri gibi hayatı uçlarda yaşamıştı, çoğu zaman olumsuz ya da eleştirel bir yaklaşıma sahip olsa da cemiyet bilinci son derece sağlamdı. Geçmişten kopuk olan, ama yine de geçmişin suçlu çıkardığı insanın kötü durumunu, topluma bağlı ama onun felç ettiği insanı resmetmişti. Bireyselliğine geri dönmek zorunda bırakıldığından, onun yüklerini ve uzlaşmaz derecede kötümser gerçeklik anlayışını kabul etmişti. Muğlak, korkunç ve kendi içinde korkutucu derecede zorlayıcı olanı aydınlatma yönündeki sonu gelmez çabalarına 1914'te Avrupa sahnesinde benzer bir çaba eşlik etmişti: Batılı güçler nihayet dikkatlerini Conrad'ın 'içerideki pusuda bekleyen düşman' diyeceği şeye çevirmişlerdi. Conrad'ın kişisel mücadelelerinin bu kamusal tecessümü ona kendisinin ve İngiltere'nin enerjilerini anma fırsatı vermişti; o da bunu, gecikmiş bir uzlaşma ve soğukkanlılığı çok yakından ve kayda değer şekilde kutlayan bir hikâye olan *Gölge Hatı*'nda yapmıştı. Bundan sonra, 1924'teki ölümüne kadar, Conrad kâh bir zamanlar başladığı hikâyeleri tamamlamak, kâh idealize etmek ve neredeyse her zaman övmek için edebi eserlerinde geçmişine ait epizotlara geri döndü. Vakanüvisleri haline geldiği radikal deneyimler yaşayan ve kendine eziyet çektiren karakterlerin yerini, ya *Korsan*'daki Peyrol

gibi güçlü yaşı adamlar ya da *Altın Ok*'taki Rita ve George gibi belalı gençler almıştı; genç olsun yaşı olsun, Conrad karakterlerine son pişmanlık imkânı tanır, tıpkı muhterem bir yönetici, sıkıntıları sükûnet ve huzura dönüştüren hida-yete ermiş bir Kurtz gibi. *Gölge Hattı*'ndan sonraki hayatı kendisine daha fazla şöhret getirmiştir, ama gerçek bir huzur ya da güvenlik konusunda aynısı söylenemez: Bütün sıkıntılarını kazanılmış bir huzura dönüştürememiş olması tıpkı bir Conradçı ironidir.

6

R.B. CUNNINGHAME GRAHAM'A MEKTUP

8 Şubat 1899



CHERISSIME AMI*

Senin “Karanlığın Yüreği”ni seviyor olman benim için cennetten farksız, gerçekten de gururum okşandı. Aynı şeyden ötürü sonra bana sövmeyesin. Senin -senin bile!- kaçırabileceğin, fikrin ikincil mefhumlar arasında kaybolduğu iki kısım daha var. Ayrıca benim soyut bir mefhumla başlamadığımı da unutmamalısın. Ben belli imgelerle başlıyorum ve bunların aktarımı doğru olduğundan az çok bir etki yaratılmaktadır. Bu zamana kadar çalınan nota senin görüşlerinle uyuşuyor, –*mais après* [peki sonrası]? Bir ‘sonra’ da var. Ama bence epizotla-

*) (Fr.) Çok değerli dostum. (ç.n.)

ra biraz daha dikkatli bakarsan bunlarda doğru niyeti göreceksin, ne ki korkarım pratikte etkili hiçbir şey yoktu.

*Somme toute, c'est une bête d'histoire qui aurait pu être quelque chose de...**

West Gar.'a ilişkin şey muhteşem, muhteşem. Senin en çok mesai ve seyahat planlarınla ilgileniyorum. En çok hangisi bilmiyorum. *Nous allons causer de tout cela.***

Barış toplantısına gelince. Eğer gelmemi istiyorsan, söylediklerini daha da dinlemek isterim. Ama ben bir barış adamı değilim, bir demokrat değilim (aslında bu lafın ne anlama geldiğini bile bilmiyorum) ve gelirsem, salonun esas kısmına geçeceğim. Ben seni dinlemek istiyorum, nasıl her zaman seni okumak istiyorsam öyle. Benim nefret ettiğim batıllığı (?) içeren bir tür kardeşlik için suç ortağı olamam. Platform! *Y pemnsez-vous? Il y aura des Russes. Impossible!**** Kardeşlik fikrini kabul edemem, çünkü gerçeklikten uzak oluşu bir tarafa, propagandası (bunun hakkında elle tutulur yegâne şeyin) ulusal hissiyatı zayıflatma eğilimindedir, oysa ben bunun korunması derdindeyim. Beş yıl önce Polonya'dayken Varşova Üniversitesi'ndeki gençlerle temasa geçmeyi başarmış ve onlara bir konuşma yapıp sosyal-demokrat eğilimlerinden ötürü kendilerini paylamıştım. *L'idée démocratique est un tres beau phantome***** [aynen öyle] ve bunun peşinde koşmak iyi bir spor olabilir, ama ben bunun hangi kötülöklere çare olacağını göremediğimi itiraf ediyorum. Jaures, Liebknecht, vb. baylara saygınlık katıyor ve senin de katılman ona saygınlık

*) (Fr.) Kısacası, daha duru nasıl yazılacağını bilemediğim için saçmasapan bir hikâye oldu. (y.n.)

**) (Fr.) Bütün bunları masaya yatıracağız. (y.n.)

***) (Fr.) Öyle mi düşünüyorsunuz? Ruslar da olacak. İmkânsız! (y.n.)

****) (Fr.) Demokrasi fikri güzel bir hayaldir. (y.n.)

kazandırıyor. Uluslararası kardeşlik insanın uğrunda çaba göstereceği bir hedef olabilir ve açıkçası senin desteğini aldığı için bunu ciddi olarak düşünmeye çalışacağım, ama bu yanılısama yalnızca boyutundan güç alıyor. Dürüstçe konuşalım, birbirine komşu iki sokak bir tarafa, aynı sokakta yaşayan insanlar arasında kardeşliğin kurulmasını sağlama girişimi hakkında ne düşünürsün? Aynı sokağın iki ucu.

Halihazırda zaten olabilecek kadar kardeşlik var –ve bu çok az ve bu kadar azın kimseye yararı yok. Kardeşlik ne anlama geliyor? Fedakârlık –özveri bir anlam taşıyor. Habil ile Kabil mevzuu hariç kardeşliğin hiçbir anlamı yok. Bu senin gerçek kardeşliğin. Yeter!

L'homme est un animal méchant. Sa méchanceté doit être organisée. Le crime est une condition nécessaire de l'existence organisée. La société est essentiellement criminelle, — ou elle n'existerait pas. C'est l'égoïsme qui sauve tout, — absolument tout, — tout ce que nous abhorrons, tout ce que nous aimons. Et tout se tient. Voilà pourquoi je respecte les extrêmes anarchistes. — "Je souhaite l'extermination générale." Très bien. C'est juste et ce qui est plus, c'est clair. On fait des compromis avec des paroles. Ça n'en finit plus. C'est comme une forêt où personne ne connaît la route. On est perdu pendant que l'on crie: "Je suis sauvé."

Non. Il faut un principe défini. Si l'idée notionale apporte la souffrance et son service donne la mort, ça vaut toujours mieux xue de servir les ombres d'une éloquence qui est morte, justement parce qu'elle n'a pas de corps. Croyez-moi si je vous dis que ces questions-là sont pour moi très sérieuses, — beaucoup plus que pour Messieurs Jaurès, Liebknecht et Cie. Vous, — vous êtes essentiellement un frondeur. Cela vous est permis. Ce sont les nobles qui ont fait la Fronde, du reste. Moi, je regarde l'avenir du fond d'un

passé très noir et je trouve que rien ne m'est permis hormis la fidélité à une cause absolument perdue, à une idée sans avenir.

Aussi, souvent, je n'y pense pas. Tout disparaît. Il ne rest que la vérité, — une ombre sinistre et fuyante dont il est impossible de fixer l'image. Je ne regrette rien, — je n'espère rien, car je m'aperçois que ni le regret ni l'espérance ne signifient rien à ma personnalité. C'est un égoïsme rationnel et féroce que j'exerce envers moi-même. Je me repose là-dedans. Puis, la pensée revient. La vie recommence, les regrets, les souvenirs et un désespoir plus sombre que la nuit.

Je ne sais pas pourquoi je vous dis tout cela aujourd'hui. C'est que je ne veux pas que vous me croyiez indifférent. Je ne suis pas indifférent à ce qui vous intéresse. Seulement mon intérêt est ailleurs, ma pensée suit une autre route, mon coeur désire autre chose, mon âme souffre d'une autre espèce d'impuissance. Comprenez-vous? Vous qui dévouez votre enthousiasme et vos talents à la cause de l'humanité, vous comprendrez sans doute pourquoi je dois, — j'ai besoin, — de garder ma pensée intacte comme dernier hommage de fidélité à une cause qui est perdue. C'est tout ce que je puis faire. J'ai jeté ma vie à tous les vents du ciel, mais j'ai gardé ma pensée. C'est peu de chose, — c'est tout, ce n'est rien, — c'est la vie même.

Cette lettre est incohérente comme mon existence, mais la logique suprême y est pourtant, — la logique qui mène à la folie. Mais les soucis de tous les jours nous font oublier la cruelle vérité. C'est heureux.

Toujours à vous de coeur.*

Not. Jessie hikâye hakkındaki mesaj için teşekkürlerini ve selamlarını iletiyor. Çok memnun edici. Çalışman hakkında

*) (Fr.) İnsan kötü bir hayvandır. Kötülüğünün örgütlenmesi gerekir. Suç, örgütlü varoluşun zaruri bir koşuludur. Toplum esas olarak suç işler –aksi takdirde var olmazdı. Her şeyi, nefret ettiğimiz ve sevdiğimiz her şeyi -bütünüyle her

Garnett'la konuşacağım. İyi bir adam. Göz ve kulak? Hı? O kadar da kötü değil. Keşke senin gibi yazabilseydim, keşke bütün bildiklerini *bilseydim*, keşke bütün inandıklarına *inansaydım*! Keşke, keşke, keşke!

[G. Jean Aubry'den Mektup, *Joseph Conrad, Life and Letters* (Garden City, New York: Doubleday, 1927), 1, s. 268-270).]

şeyi- kurtaran bencilliktir. Ve her şey birbirine bağlıdır. İşte bu yüzden aşırı anarşistlere saygı duyuyorum – “Her şeyin kökten yok olmasını diliyorum”. Çok iyi. Bu doğru, hatta çok açık. Orta yol konuşarak bulunur. Bu hiç bitmez. Kim-senin çıkışını bilmediği bir orman gibidir. ‘Kurtuldum’ diye bağırırken insan da-ha da kaybolur.

Hayır. Tanımlanmış bir ilke gerek. Ulusal düşünce, beraberinde acı çekme-yi ve ulusa hizmeti, nihayetinde ölümü getiriyorsa, cismi olmadığı için ölü sayı-lan bir belagatin gölgelerine hizmet etmek daha iyidir. Size bu soruların benim için çok ciddi olduğunu söylüyorsanız -Sayın Jaures, Liebknecht ve Cie için oldu-ğundan daha da fazla- inanın bana. Esasen başkaldıracak olan sizlersiniz. Buna hakkınız var. Dahası, La Fronde’u soylular yaptı. Simsiyah bir geçmişin dibin-den geleceğe bakıyorum ve yarını olmayan bir fikre, tamamen yitik bir davaya bağlılık dışında hiçbir şeye hakkım olmadığını görüyorum.

Çoğu zaman düşünmüyorum. Her şey yok oluyor. Geriye sadece hakikat ka-lıyor –görüntüsünün saptanması imkânsız yitik ve uğursuz bir gölge. Hiçbir şey-den pişmanlık duymuyorum –ne pişmanlığın, ne de umudun kişiliğim için bir şey ifade ettiğini fark ettiğimden bu yana hiçbir şey ummuyorum. Bu kendi kendimi alıstırdığım akılcı ve zalim bir bencillik. Bu bencilliğin içinde dinleniyorum. Son-ra tekrar düşünmeye koyuluyorum. Hayat yeniden başlıyor, pişmanlıklar, hatıra-lar ve geceden daha karanlık bir umutsuzluk hali yeniden sökün ediyor.

Bugün bütün bunları neden size anlatıyorum, bilemiyorum. Sanırım beni duy-gusuz ve umursamaz biri olarak görmeyi istemiyorum. Sizi de ilgilendiren şey-ler konusunda kayıtsız değilim. Sadece, başka bir şey ilgimi çekiyor, zihnim başka bir yol izliyor, kalbim başka bir şey arzuluyor, ruhum başka bir güçsüzlüğün aci-sını çekiyor. Anlıyor musunuz? Heyecanını ve yeteneklerini insanlığa adanmış olan siz, kaybedilmiş bir davaya bağlılığın son saygı gösterisi olarak düşüncelerimi ko-ruma zorunluluğumu -ihtiyacımı- tabii ki anlıyorsunuz. Tek yapabileceğim bu. Hayatımı gökyüzünün bütün rüzgârlarına adadım, ama düşüncelerimi korudum. Belki küçük bir şey – her şey ya da hiçbir şey – ama hayatın kendisi.

Bu mektup da benim varoluşum gibi kendi içinde bir tutarsızlığı barındırı-yor, ama esas mantığı yine de koruyor; bu mantık ki insanı delilik noktasına gö-türür. Ancak gündelik tasalar, bize bu acımasız hakikati unutturuyor. Bu da iyi bir şey.

Sonsuz sevgilerimle. (ç.n.)

KRONOLOJİ

1889-1924



1889'dan (güz) Nisan 1894'e. *Almayer's Folly* (Almayer'in Budalılığı) üzerinde çalışır (1895'te yayınlanır).

1895, Eylül: *An Outcast of Islands*'ı tamamlar (1896'da yayınlanır).

1896, Nisan ve sonrası: Ara ara "Kurtarıcı" üzerinde çalışır.

Nisan-Mayıs: "İdiyotlar"ı bitirir.

22 Temmuz: "İlerlemenin İleri Karakolu"nu Edward Garnett'a gönderir.

Ağustos: "Lagün"ü bitirir.

Kasım: İngiltere'ye geri döner; 'Narcissus'un Zencisi'ni yazar.

1897, 19 Ocak: 'Narcissus'un Zencisi'ni bitirir. Birkaç hafta sonra önsözünü yazar.

Mart: Ivy Walls'a taşınır.

- 14 Nisan: "Karain"i bitirir. "Kurtarıcı"ya geri döner.
- 27 Eylül: "Geri Dönüş"ü bitirir.
- Yıl sonuna doğru: "Kurtarış"ı yazmaktadır.
- 1898, Mart: "Geri Dönüş" üzerinde çalışmaktadır.
- Haziran: "Gençlik"i bitirir. Lord Jim'e başlar.
- Güz: "Kurtarış"ı yazmaktadır.
- Aralık ortası: *Karanlığın Yüreği*'ne başlar.
- 1899, Şubat'ın ilk haftası: *Karanlığın Yüreği*'ni bitirir.
- Şubat sonları: Lord Jim'e geri döner.
- 1900, Mart: *The Inheritors*'ı bitirir.
- 13-14 Temmuz: Lord Jim'i bitirir.
- Temmuz sonu: Bruges'de Fordlarla birlikte. Kısa süre sonra *Seraphina*'ya başlar.
- Eylül: "Tayfun"u yazmaya başlar.
- 1901, Ocak: "Tayfun"u bitirir.
- Mayıs: "Falk"ı bitirir.
- 20 Haziran: "Amy Foster"ı bitirir.
- Yılın geri kalanı: *Romance*'a çalışır.
- 1902, 16 Ocak: "Yarın"ı bitirir.
- Bahar başı: "Sabrın Sonu"na çalışır.
- 24 Haziran: "Sabrın Sonu"nın ilk iki kısmı yanar.
- Ekim: "Sabrın Sonu"nu bitirir. Conrad, Blackwood'la olan anlaşmasını sonlandırır.
- Yıl sonuna doğru: *Nostromo*'yu yazmaya başlar.
- 1903, Ağustos: *Nostromo*'nun 42 bin kelimesi biter.
- Aralık: Deniz hikâyesi taslakları üzerinde çalışmaktadır (bunlar sonradan *The Mirror of the Sea* [Denize Tutulan Ayna] olacaktır; taslaklar 1903'ten 1905'e kadar Conrad'ın çalışma gündeminde olmuştur).
- 1904, 30 Ağustos: *Nostromo*'yu bitirir.
- Ekim: "Henry James" ve iki deniz taslağı daha biter, "Gaspar Ruiz"ın ilk versiyonu.
- 1905, Mart: "Otokrasi ve Savaş"ı bitirir. (Birkaç hafta önce Kapri'ye yaptığı seyahat sırasında yazmaya başlamıştı.)
- Haziran: *One Day More* ("Yarın"ın sahne versiyonu) sahnelenir.
- Aralık: İki deniz hikâyesi taslağı daha ve "Gaspar Ruiz"ı bitirir.

- 1906, yılın başları: *Denize Tutulan Ayna*'yı bitirir. *The Secret Agent*'ı (Gizli Ajan) yazmaya başlar.
Kasım: *Gizli Ajan*'ı bitirir.
- 1907, Nisan: "Düello"yu bitirir. *Chance*'i yazmaya başlar.
Güz: *Chance*'i bırakır. "Razumov"u yazmaya başlar.
- 1908, Nisan: *The Black Mate*'i bitirir.
Yılın geri kalanı: "Razumov"a (*Batılı Gözler Altında*) ve *Personal Reminiscences*'e (Kişisel Notlar) devam eder.
- 1909, Kasım sonu ve Aralık başı: "Gizli Ortak"ı bitirir.
Haziran: *Kişisel Notlar*'ı bitirir (1912'de kitap şeklinde yayınlanır).
Aralık: *Batılı Gözler Altında*'yı bitirir.
- 1910, Haziran: *Capel House*'a taşınır.
Aralık: "Talihin Gülmesi", "Prens Roman" ve "Partner"i bitirir.
- 1911, Şubat: "Freya"yı bitirir.
- 1912, Mart: *Chance*'i bitirir.
Aralık: "Because of the Dollars" ve "Malata"yı bitirir.
- 1914, Haziran sonu: *Victory*'yi (Zafer) bitirir.
25 Temmuz: İngiltere'den Polonya'ya gider.
3 Kasım: İngiltere'ye geri döner.
- 1915, yılın başları: *Gölge Hattı*'nı yazmaya başlar.
Kasım-Aralık: *Gölge Hattı*'nı bitirir.
- 1916, ilk aylar: "Savaşçının Ruhu"nu ve "Hikâye"yi bitirir.
Kasım: *Ready*'de yolculuk.
- 1917, Ağustos: *The Arrow of Gold*'u (Altın Ok) yazmaya başlar.
- 1918, 4 Haziran: *Altın Ok*'u bitirir.
25 Mayıs: *The Rescue*'yu (Kurtarma) bitirir. Toplu eserler için "Yazarın Notları"nı yazmaya başlar.
Ekim: *Oswalds*'a taşınır.
- 1920: "Yazarın Notları"nı bitirir.
- 1921, Ocak: Korsika'ya seyahat. *Sonradan Suspense*'i yazmaya başlar.
9 Aralık: Bir 'kısa hikâye'nin 5500 kelimesini bitirir (*The Rover* [Korsan]).
- 1922, Haziran: *Korsan*'ı bitirir.
- 1923, Nisan: ABD'ye yolculuk.
Haziran: İngiltere'ye geri dönüş.
- 1921, 3 Ağustos: Conrad'ın vefatı (altmış altı yaşında).

KAYNAKÇA



Aubry. bkz. Jean-Aubry.

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard Trask, Princeton: Princeton University Press, 1953.

Baines, Jocelyn, *Joseph Conrad: A Critical Biography*, Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1959.

Blackmur, R.P., *The Lion and the Honeycomb*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1955.

Bradbrook, M.C., *Joseph Conrad: Poland's English Genius*, Cambridge: The University Press, 1941.

Bradley, F.H., *Ethical Studies*. 2. Baskı, Londra: Oxford University Press, 1927; 1962 baskısı.

Brown, E.K., "James and Conrad", *The Yale Review*, 35. sayı (Kış 1946), s. 265-285.

- Brunetière, Ferdinand. *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris: Calmann Levy, 1892.
- Conrad, Jessie, *Joseph Conrad and His Circle*, Londra: Jarrolds, 1935.
- *Personal Recollections of Joseph Conrad*, Londra: Strangeways özel baskısı, 1924.
- *Joseph Conrad as I Knew Him*, Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1926.
- Conrad, Joseph, *Complete Works*, 26 cilt. Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1925.
- *Conrad to a Friend, 150 Selected Letters from Joseph Conrad to Richard Curle*, haz. Richard Curle, New York: Doubleday, Doran and Company, 1928.
- *Joseph Conrad: Letters to Willaim Blackwood and David S. Meldrum*, haz. Willaim Blackburn, Durham: Duke University Press, 1958.
- *Joseph Conrad: Letters to His Wife*, Londra: Bookman's Journal özel baskısı, 1927.
- *Last Essays*, sunuş: Richard Curle, Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1926.
- *Lettres françaises*, haz. G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard, 1930.
- *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska, 1890-1920*, Fransızca'dan çev. ve haz. John A. Gee ve Paul J. Sturm. New Haven: Yale University Press, 1940.
- Curle, Richard, *The Last Twelve Years of Joseph Conrad*, Londra: Sampson Low, Marston, 1928.
- Edel, Leon, *Literary Biography*, Toronto: University of Toronto Press, 1957.
- Ford, Ford Madox, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, Boston: Little, Brown and Company, 1924.
- Galsworthy, John, *Castles in Spain*, Londra: Heinemann, 1928.
- Garnett, Edward, *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1928.

- Goldmann, Lucien, "Introduction aux premiers ecrits de Georges Lukacs", *Les Temps modernes*, 195. sayı (Ağustos 1962), s. 254-280.
- Gordan, John, *Joseph Conrad: The Making of a Novelist*, Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Hay, Eloise Knapp, *The Political Novels of Joseph Conrad*, Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Heidegger, Martin, *Existence and Being*, sunuş: Werner Brock, Chicago: Henry Regnery Company, 1949.
- Hewitt, Douglas, *Conrad: A Reassessment*, Cambridge: Bowes and Bowes, 1952.
- Hopkins, Gerard Manley, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, haz. Claude C. Abbott, Londra: Oxford University Press, 1955.
- James, Henry, *The Art of Fiction and Other Essays*, haz. Morris Roberts, New York: Oxford University Press, 1948.
- Jaspers, Karl, *The European Spirit*, Londra: SCM Press, 1943.
- Jean-Aubry, G., *Joseph Conrad, Life and Letters*, 2 cilt. Garden City, New York: Doubleday, Page and Company, 1927.
- haz. *Twenty Letters to Joseph Conrad*, Londra: The First Edition Club, 1926.
- Joseph Conrad Korzeniowski: Essays and Studies*, Varşova, 1958.
- "Joseph Conrad Today", *London Magazine Symposium*, Kasım 1957.
- Lawrence, T.E., *The Letters of T. E. Lawrence*, haz. David Garnett, Londra: Jonathan Cape, 1938.
- Leavis, F.R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, yeni baskı, Londra: Chatto and Windus, 1960.
- "Joseph Conrad," *Sewanee Review*, LXVI (Nisan-Haziran 1958), s. 179-200.
- Lewis, R.W.B., "The Current of Conrad's Victory", *Twelve Original Essays on Great English Novels* içinde, haz. Charles Shapiro, Detroit: Wayne State University Press, 1960.

- Lohf, Kenneth A. ve Eugene P. Sheehy., *Joseph Conrad at Mid-Century: Editions and Studies, 1895-1955*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1957.
- Lukacs, Georg, *The Historical Novel*, çev. Hannay ve Stanley Mitchell, Londra: Merlin Press, 1962.
- *Existentialisme ou Marxisme?*, çev. E. Keleman, Paris: Les Editions Nagel, 1961.
- *Histoire et conscience de classe*, çev. K. Axelos ve J. Bois, Paris: Les Editions de Minuit, 1960.
- Megroz, R.L., *A Talk With Joseph Conrad: A Criticism of His Mind and Method*, Londra: Elkin Mathews, 1926.
- Morf, Gustav, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, Londra: Sampson Low, Marston, 1950.
- Moser, Thomas, *Joseph Conrad: Achievement and Decline*, Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- Newman, John Henry, *Fifteen Sermons Preached Before the University of Oxford*, Londra: Rivingtons, 1872.
- Niebuhr, Reinhold, *The Self and the Dramas of History*, New York: Charles Scribner's Sons, 1949.
- O'Connor, Frank, *The Lonely Voice*, Cleveland: World Publishing Company, 1963.
- Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, New York: W.W. Norton and Co., 1957.
- Rilke, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herder Norton, gözden geçirilmiş baskı, New York: W.W. Norton and Co., 1954.
- *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. M.D. Herder Norton, gözden geçirilmiş baskı, New York: The Norton Library, 1964.
- Russell, Bertrand, *Portraits from Memory*, New York: Simon and Schuster, 1936.
- Santayana, George, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, New York: Charles Scribner's Sons, 1922.

- Sartre, Jean-Paul, *The Emotions: Outline of a Theory*, çev. Bernard Frechtman, New York: Philosophical Library, 1948.
- Schopenhauer, Arthur, *Studies in Pessimism*, çev. T. Bailey Saunders, Londra: George Allen and Unwin Ltd., 1937.
- *The World as Will and Idea*, çev. R.B. Haldane ve J. Kemp, 3 cilt, Londra: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1950.
- Stallman, R.W., haz. *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, East Lansing: Michigan State University Press, 1960.
- Sutherland, John G., *At Sea with Joseph Conrad*, Londra: G. Richards, 1922.
- Valéry, Paul. *Variété*, Paris: Gallimard, 1924.
- Withers, Hartley, *The War and Lombard Street*, yeni baskı. Londra: Murray, 1917.
- Zabel, Morton Dawen, *Craft and Character in Modern Fiction*, New York: Viking Press, 1957.

Eleştirel monografilerin ömrü genellikle kısa olur. Fakat bazen bir kitap çıkar, bu kuralı yerle bir eder. Edward W. Said'in "Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca" adlı çalışması bu tür nadide örneklerdendir. Nitekim, Said'in çalışması 1966'da ilk defa yayınlandığında, Conrad incelemeleri içinde çok önemli bir katkı olarak değerlendirilmiştir.

O dönemde egemen olan Yeni Eleştiri'nin 'pürizm'ini reddeden Said, romancının "varoluşundaki kaosu oldukça şekillenmiş bir sanatın içine nasıl yerleştirdiği"ni araştırmak üzere mektuplarını kısa hikâyelerine bağlayarak, Conrad'ı okumanın daha zengin, daha bütüncül bir yolunu tercih etmiştir.

Elinizdeki kitap aynı zamanda, görüşleriyle yirminci yüzyıl sonu düşüncesinin genel manzarasını etkilemiş bir yazarın entelektüel yolculuğunun önemli bir aşamasını temsil etmektedir.

Said'in "Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca" çalışması, modernist yazına, dünya çapındaki ilk büyük romancı olan Conrad'a ve Said'in külliyatına ciddi bir ilgi duyan herkes açısından vazgeçilmez bir kitaptır.



www.agorakitapligi.com

