

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Ünal Aytür • 7
Destandan Romana • 11
Şiirin Gücü • 32
Klasik Kavramı ve İngiliz Edebiyatı'nda Klasisizm • 47
Hiciv ve Türleri • 64
İngiliz Edebiyatında Mizah • 80
Shakespeare'de Cinsel Mizah • 111
Pikaresk Roman • 129
Houyhnhnm'ler Ülkesine Seyahat • 143
<i>Tristram Shandy</i> 'de Mizah • 153
<i>Mister Pickwick</i> • 164
<i>Kasvetli Ev</i> • 179
<i>Middlemarch</i> • 202
<i>Pierre ya da Belirsizlikler</i> • 223
<i>Londra Kuşatması</i> • 237
Kısa Romanlar, Uzun Öyküler • 254
<i>Yürek Burgusu</i> • 273
<i>Bir Kadının Portresi</i> • 281
Joseph Conrad ve Deniz Yolculuğu • 296
<i>Casus</i> • 321
E. M. Forster: <i>Roman Sanatı</i> • 332
E. M. Forster: <i>Manzaralı Oda</i> 'da Çilecilik ve Hümanizm • 358
<i>Dokundun Sen Bana</i> • 384
İngiliz Edebiyatı'nda Sürgün • 410
<i>Çılgın Palmiyeler</i> • 429
Evelyn Waugh ve Pikaresk Roman Geleneği • 441
İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Cumhuriyet • 470

Önsöz

“Destandan Romana” adlı yazı ile başlayan bu kitap 1960’lı yıllardan günümüze kadar yayımlanmış makale ve önsözlerden oluşuyor. Önsözleri değil ama makalelerin hepsini yeniden gözden geçirdim. Bunlardan ilki olan “Hiciv ve Türleri”, “Satire in Evelyn Waugh’s Novels” (Evelyn Waugh’nun Romanlarında Hiciv) başlıklı doktora tezimin “Giriş” bölümüdür. “Evelyn Waugh ve Pikaresk Roman Geleneği” de o tezdeki bilgilerden yararlanarak İngilizce yazdığım bir makalenin –birtakım değişikliklerle– Türkçeye çevrisi. “Pikaresk Roman” başlıklı makale ise, o yıllarda başlıca araştırma alanım olan hicivsel roman türüne duyduğum ilginin bir ürünüdür. *Mister Pickwick’in Serüvenleri*’nde Charles Dickens pikaresk geleneğin gezi ve serüven yönlerini belirgin bir şekilde kullandığı için, bu romanın Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi’nde çıkan çevirisine yazdığım önsözde de daha çok kitabın pikaresk yapısı üzerinde durmuştum. Ortak yanları olan bu dört yazının bir arada yer almalarının yaratacağı bazı kaçınılmaz tekrarların okurlara fazla sıkıcı gelmeyeceğini umarım. *Gulliver’in Seyahatleri*’nde Jonathan Swift de ülkesini ve insan soyunu hicvetmek amacıyla kahramanını değişik ülkelerde dolaştırır elbette. Ama “Houyhnhnmler Ülkesine Seyahat” başlıklı makalede, Gulliver gibi Swift’in kendisinin de atları her yönüyle örnek bir yaşam tarzının temsilcisi olarak gören eleştirmenler ile onlara karşı çıkanlar arasındaki tartışma üzerinde durulmakta; ardından da hiciv sanatının temel bir özelliğine dayanarak bu bölüm hakkında daha doğru bulduğum bir yorum ileri sürülmekte.

Komedi ile hiciv arasında kesin bir ayrım yapmak kolay değildir. Hicvi geniş bir yelpaze gibi düşünürsek, yelpazenin bir ucunda mizahı az, öfkesi çok, sert bir eleştirel tutum, öteki ucunda epeyce hoşgörülü bir alaycılık vardır. Aslında komedi ile mizah, hiciv sanatının ayrılmaz parçaları olduğundan, kitapta yer alan “*Tristram Shandy*’de Mizah”, “Shakespeare’de Cinsel Mizah” ve

“İngiliz Edebiyatında Mizah” başlıklı yazılar da hiciv konusundaki çalışmalarımın sonuçlarıdır. Bunların üçü de konuşma metinleriydi. “*Tristram Shandy*’de Mizah”, sevgili arkadaşım Cevat Çapan’la aynı gün, aynı yerde ayrı saatlerde, beş profesörden oluşan bir doçentlik jürisinin karşısında, İngiliz Dili ve Edebiyatı öğrencilerine verdiğim “Comedy in *Tristram Shandy*” konulu “deneme dersi”nin Türkçe çevirisi, öteki ikisi ise edebiyat konferanslarında yaptığım konuşmaların metinleridir. Hiciv ile komedinin genel olarak insanları ve toplumsal kurumları eleştirip gülünç durumlara sokarak onların kusurlarını, aksayan yönlerini düzeltme amacı güttüğü ileri sürülür. Ancak örneğin Swift bu konuda o kadar iyimser değildir; ona göre hiciv bir tür aynadır ve insanlar bu aynada kendi yüzlerini değil de hep başkalarının yüzlerini görürler. Swift’in yakın arkadaşı Alexander Pope ise, Tanrı’dan korkmayan kimselerin, kendisinin hiciv oklarına hedef olmaktan ödlerinin koştığı inancındadır.

İnsanların hicvin aynasında kendi yüzlerini görmekten kaçınmaları da, hicve konu olmaktan korkmaları da dolaylı yoldan insanoğlunun doğasının önemli bir yanına işaret eder. Pope *Essay on Man* (İnsan Üzerine Bir Deneme) adlı uzun şiirinde insanı “The glory, jest, and riddle of the world!” (Dünyanın şanı şerefi, soytarısı ve bilmecesi!) diye tanımlarken, hayattaki kötülüklerin de, iyilik ve yüceliklerin de kaynağını insanoğlunun karmaşık ruhsal yapısına bağlar. *Essay on Man* gibi edebiyatın temel çabasının da bu yapıyı irdelemek ve insanoğlunun iç dünyasını tüm yönleriyle göstermeye çalışmak olduğu düşüncesiyle, doçentlik tezimi Henry Fielding’in romanlarında insan tabiatı hakkında yazmıştım. Fielding’in benim için bir önemi de, Daniel Defoe ve Samuel Richardson’la birlikte İngiltere’de romanın gelişmesine büyük katkıda bulunmuş olmasıydı. Evelyn Waugh’nun romanlarından sonra Fielding üzerindeki çalışmalarımın roman sanatıyla –özellikle de yazarların kullandıkları anlatım yöntemleriyle– daha yakından ilgilenmeme de yol açtı. Önce, *Henry James ve Roman Sanatı* başlıklı kitabı yazdım. Ardından, E. M. Forster’in günümüzde hâlâ değerini yitirmeyen *Aspects of the Novel* adlı kitabını Türkçeye çevirdim – “Romanın Yapısal Yönleri” şeklinde aslına uyan bir başlıkla değil de, daha “çekici” olmakla birlikte Forster’in alçakgönüllüğüne aykırı düşen *Roman Sanatı* başlığıyla. Bunu “Destandan Romana”, “Pikaresk Roman”,

“Joseph Conrad ve Deniz Yolculuğu” ile “E.M. Forster: *Manzaralı Oda*’da Çilecilik ve Hümanizm” adlı makaleler takip etti. Kitapta “ısmarlama” iki yazım da yer alıyor; bunlardan biri, iki şair (Percy Bishop Shelley ve Lord Byron) ile iki roman yazarının (James Joyce ve D. H. Lawrence) sürgündeki yaşamlarını konu alan “İngiliz Edebiyatında Sürgün”; öbürü, “Klasik Kavramı ve İngiliz Edebiyatında Klasisizm”dir.

Şiir konusunda “Şiirin Gücü” başlıklı tek bir yazı var kitapta. Geriye kalanların (*Kasvetli Ev* ile *Mister Pickwick’in Serüvenleri* dışında) hepsi, tek başıma ya da Necla Aytür’le birlikte çevirdiğimiz roman ve öykülere yazdığım önsözler. Bunların ilki olan E.M. Forster’ın *Roman Sanatı*’nın önsözünde, İngiltere’de romanın o güne kadarki gelişme sürecini kısaca anlattıktan sonra Forster’ın roman hakkındaki başlıca görüşlerini özetlemeye çalıştım. Öteki önsözlerde gözettiğim başlıca amaç, ilgili yazarlar –özellikle de onların kullandıkları anlatım yöntemleri– hakkında okurlara kısa bilgiler vermek, okuma sırasında roman sanatında önemli birtakım noktaları göz önünde bulundurmalarını sağlamaya çalışmak oldu.

Hiciv, mizah ve roman konularındaki yazılarım ile bu önsözleri yayımlanmaya değer bulan Yapı Kredi Yayınları yetkililerine ve kitabın yayına hazırlanmasında büyük emeği olan editörüm İshak Reyna’ya çok teşekkür ediyorum.

Destandan Romana

Bugünkü anlamda romanın ilk kez uygun birtakım koşulların doğmasıyla on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıktığı kabul edilir. Koşullardan biri, toplumda bireylerin önem kazanmasıdır. Daha önceki dönemlerde yazılanlar çoğunlukla doğaüstü yaratıkların ya da olağanüstü nitelikteki kahramanların serüvenleri hakkındadır; on sekizinci yüzyılda ise ilgi merkezi sıradan kişilerin yaşamlarına kaymıştır. Bu durumu İngiliz romanının kurucuları sayılan Defoe, Fielding ve Richardson'ın romanlarında açıkça görürüz. Tarihsel ve kültürel süreç içinde bireylerin öneminin artmasına türlü etkenler katkıda bulundu. Bunların en önde geleni, orta sınıfın gelişerek ülkenin siyaset ve ekonomisine ağırlığını koymaya başlamasıdır. Eğitim ve hayat görüşleri uyarınca bu insanlar daha çok yaşamın güncel gerçekleriyle ilgileniyor, bu yüzden de okudukları kitaplarda kendi bildikleri türden, sıradan, akla yakın, inandırıcı kişiler ve olaylar görmek istiyorlardı. Günlük yaşamın ayrıntılı biçimde anlatılmasını gerektiren bu istek, yazarları gerçekçiliğe yönlendirmekte önemli bir etken oldu ve sonuçta gerçekçilik romanın belirleyici özelliği durumuna geldi. Öyle ki, daha o yüzyılın sonlarına doğru Clara Reeve, romanı her gün tanık olduğumuz, kendimizin ya da dostlarımızın başından geçebilecek olayların anlatılması, diye tanımlamıştır.¹ İngiltere'de

1 Clara Reeve. *The Progress of Romance*, c. I, bölüm VII. Miriam Allot, *Novelists on the Novel*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1965, s. 47. Bu yüzden günümüze kadar romanın temel özelliklerini kapsayan ve herkesçe kabul edilebilecek kesin bir tanım yapılabilmemiş değildir. Pek çok eleştirmen gibi roman yazarlarının kendileri de bu durumun bilincindedirler. Örneğin, romancılığı yanında çok iyi bir eleştirmen de olan E. M. Forster, Türkçeye *Roman Sanatı* adıyla çevirdiğim *Aspects of the Novel* adlı kitabında kendisi bir tanım yapmaktan kaçınarak bir Fransız eleştirmenin tanımını verir: "Roman belli uzunlukta, düzyazı bir anlatıdır." Buradaki uzunluk da, düzyazı koşulu da kesinlikten uzak kavramlardır kuşkusuz. Roman yüz sayfa da olabilir, bin sayfa da; düzyazı ise, süslü ve şiirsel de olabilir, Ian Watt'ın roman için şart saydığı ölçüde işlevsel de. Ayrıca, on sekizinci yüzyıl öncesi dönemlerde Batı edebiyatı, bu tanıma uyan ama bugünkü anlamda roman sayılmayan anlatı örnekleriyle doludur.

romanın ortaya çıkışına ilişkin en sağlam görüşleri ileri süren eleştirmenlerden biri olan Ian Watt da gerçekçiliği romanın temel özelliği sayar. Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding* (1957) adlı kitabında on sekizinci yüzyılda yaygınlık kazanan bu gerçekçi uygulamanın dayandığı temelleri incelerken özellikle şu noktaları saptar: Roman yazarı konusunu mitoloji gibi geleneksel kaynaklardan almaz, yaşama uygun bir biçimde kendisi tasarlar ve ele aldığı bireyleri bilinen, somut toplumsal ortamlara yerleştirir; anlatımda süslü etkiler yaratmak amacını gütmeyen işlevsel bir dil kullanır.²

Ian Watt'ın bu görüşlerinde büyük bir doğruluk payı var kuşkusuz. Ancak, roman türünün ortaya çıkışına ilişkin incelemelerde başlıca iki noktayı göz önünde tutmak gerekir. Bunlardan biri, bazı eleştirmenlerin de belirttiği gibi, Ian Watt'ın saydığı özelliklerin çoğunu ya da hepsini taşıyan birtakım romanların on sekizinci yüzyıldan çok önceleri de yazılıp okunduğudur. Ayrıca Batı edebiyatı, klasik çağlardan gelen ve destan, tarih, biyografi ve romans gibi türleri de içeren zengin bir anlatı geleneğine sahipti. Göz önünde tutulması gereken ikinci önemli nokta, on sekizinci yüzyılda ortaya çıktığı söylenen romanın, aslında değişik biçimlere girebilen, daha doğrusu, destandan denemeye kadar pek çok türü kullanıp özümseyen son derece esnek bir anlatı türü olduğudur. Bu temel niteliğine bakarak romanın ayrı bir tür olmadığını ileri süren eleştirmenler bile var. Örneğin, E.M.W. Tillyard'a göre roman, destan, trajedi, komedi, pastoral, hiciv, pikaresk gibi türle-

İngiliz eleştirmen Arnold Kettle'in yaptığı tanım ise şöyledir: "Roman kendi içinde bütünlüğü olan, belli uzunlukta, gerçekçi, düzyazı bir kurmacadır." Kettle'in tanımındaki "bütünlük" ve "gerçekçilik" kavramları, Defoe öncesi anlatı türlerinde sık sık görülen niteliklerdir; bunların on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan romana özgü olduğu söylenemez. Edebiyat terimleri üzerine genellikle sağlam bir kaynak olan *Oxford English Dictionary* romanı, "geçmiş ya da günümüzdeki gerçek yaşamı temsil eden kişilerle olayları, az ya da çok karmaşık bir olay örgüsü içinde veren, düzyazı ile yazılmış, epeyce uzun kurmaca bir anlatı ya da öykü" diye tanımlar. Bu tanım Kettle'inkinden daha kapsamlıymış gibi görünüyor ama aslında değil: Kettle'in "bütünlük" koşulu buradaki "olay örgüsü" ile, "gerçekçilik" koşulu ise, "geçmiş ya da günümüzdeki gerçek yaşam" ile eşanlamlı. Başka tanımlar da yapılmıştır, elbette; ancak, onlar da daha belirleyici değildirler.

2 Ian Watt. *Rise of the Novel: Defoe, Richardson and Fielding*, University of Columbia Press, Berkeley ve Los Angeles, 1957.

rin niteliklerine bürünebilen ya da bukalemun gibi renkten renge girebilen asalak bir düzyazı “aracıdır”, o kadar.³ Tillyard’ın fazla ileri gittiği söylenebilir ama romanın mitolojideki Proteus gibi her kılığa, her biçime girebildiği, kendine özgü sayılan başlıca niteliklerini kendisinden önceki yaygın türlerden aldığı doğrudur.

Bu yazıda işte bu iki temel görüşten yola çıkacağız: Roman hem biçim, hem içerik yönünden son derece esnek, melez bir türdür ve on sekizinci yüzyıl yazarları romanlarını kendilerinden önceki değişik anlatı geleneklerinden yararlanarak yazmışlardır. Başka bir deyişle, Defoe, Richardson ve Fielding gibi öncü yazarlar, boşlukta birdenbire ortaya çıkarak yepyeni bir edebiyat türü yaratmış değildirler; romanlarını uzun bir geçmişin mirası üzerine kurmuşlardır. Edebiyatta olsun, öteki sanat dallarında olsun hiç kimsenin, yazdığı şiiri ya da tiyatro oyununu, yaptığı resmi ya da heykeli, bu türlerin daha önceki başlıca örneklerini görmeden, sırf kendi hayal gücünün yardımıyla, kendi içinden çıkarak ortaya koyduğu söylenemez. Sanatçılar sanatlarını büyük ölçüde kendilerinden önce gelenlerden öğrenirler. İşte bu saptamalara dayanarak bu yazıda, İngiltere’de on sekizinci yüzyılın öncü yazarlarının romanlarını nerelerden neler öğrenerek yazdıklarını araştıracağız; usta sanatçı ve büyük eleştirmen Henry James’in “dağınık, koca bir çuval” diye tanımladığı romanın içine klasik çağlardan bu yana hangi anlatı türlerinden nelerin girmiş olduğunu görmeye çalışacağız.

On sekizinci yüzyılda romanın belirleyici iki ana niteliği uzun bir öykü anlatması ve anlatılanların gerçek yaşama benzemesi olduğuna göre, roman yazarları doğal olarak bir yandan destan ile romans gibi uzun zaman dilimlerini kapsayan anlatı türlerinden, öte yandan da tarih, özyaşam öyküsü ile mektup gibi yoğun biçimde gerçeklik içeren yazı türlerinden yararlandılar. Batı edebiyatında destan en eski türlerden biridir; düzyazı değil de şiir biçiminde yazılması ve insanüstü güçlere sahip kahramanların serüvenlerini konu alması dışında, romana çok benzer. Romanın doğuşu açısından destanların önemli yanı, uzunlukları ile buna bağlı olarak roman yazarlarına sundukları olay örgüsü örnekleridir. Anlatılan serüvenlerin uzunluğu, destana giren olayların

3 E.M.W. Tillyard, *The Epic Strain in the English Novel*, Chatto and Windus, Londra, 1967.

sayıca kabarık olması demektir; bu ise, ele alınan olaylar ile kişiler arası ilişkileri birbirlerine sağlam bir biçimde bağlamayı, yani iyi bir olay örgüsünü gerektirir. Gerçekten de destan deyince adı ilk akla gelen Homeros, *Odysseia* ile *İlyada*'da tanrı, tanrıça, yarı tanrı, kral, kraliçe, bir yığın kişiyi alır, onları birtakım olaylar ve durumlar içinde birbirlerine bağlayarak ortaya inandırıcı, sağlam bir bütünlük koyar. Sanat temelde bir seçme ve düzenleme işidir. Homeros destanına neyin gireceği, neyin girmeyeceği konusunda çok ustadır; kurduğu olay örgüsü, bu özenli seçme ve düzenleme işleminin bir ürünüdür. Örneğin, *İlyada* Troya savaşı hakkındadır ama Homeros on yıl süren bu savaş sırasında olup bitenleri sırasıyla baştan sona anlatmaz; olayların bitimine yakın bir zaman dilimi seçer ve bu süre içinde de yalnızca Akhilleus'un öfkesinin yol açtığı gelişmeleri ele alır; bununla ilgisi olmayan hiçbir şeye pek değinmez. Amacı, Troya savaşının öyküsünü Akhilleus'un duyduğu büyük öfke etrafında toplamaktır. Destan bu öfkenin nedenini açıklayan bir bölümle başlar: Akhilleus, savaş ganimeti olarak payına düşen güzel bir kadını elinden aldığı için Kral Agamemnon'a çok içerlemiştir; bu yüzden artık kendisi de, adamları da Troyalılara karşı dövüşmeyecektir. Ancak, Troyalı savaşçılar Akhaların gemilerine kadar ilerleyince, gönülsüz de olsa, arkadaşı Patroklos'un Agamemnon'a yardım etmesine izin verir. Patroklos, düşmanı püskürtmeyi başarır ama Prens Hektor'la dövüşürken ölür. Patroklos'un ölümüne çok üzülen Akhilleus, arkadaşının intikamını almak için ünlü zırhını kuşanır, Hektor'la dövüşerek onu öldürür, iyice aşağılamak amacıyla cesedini yerlerde sürükler. Destan, Troyalıların Hektor için düzenledikleri cenaze töreniyle biter.

İlyada'da anlatılan öykünün çok kısa bir özeti böyle ama Homeros'un on beş bin dizeyi aşan büyük destanı, olaylarla, kişilerle, bunlara ilişkin ayrıntılarla doludur. Gene de Homeros konusunun ne olduğunu daha ilk dizelerde belirtmiş, olayların bu yönde gelişmesine katkıda bulunmayan hiçbir şeye değinmemeye özen göstermiştir. Birçok eleştirmenin belirttiği gibi, *İlyada*'da gelişigüzel ortaya çıkan herhangi bir olay, kişi ya da ayrıntı yoktur. Destandaki her şey Akhilleus'un kolayca parlayan öfkesinin sonuçlarına dayandırılmış, böylece olaylar Aristoteles'in tanımına uygun

doğal bir bütünlük kazanacak biçimde düzenlenmiştir.⁴ Benzer bir düzenlemeyi Homeros'un öteki destanı *Odysseia*'da da görürüz: Odysseus'un yurduna dönüşünün öyküsü olan bu destan da on yıllık bir süreyi kapsar ve birbirini izleyen pek çok serüveni içerir. Homeros bu serüvenlerin hepsini anlatmaz; içlerinden önemli saydıklarını seçer, sonra bunlardan bir olay örgüsü kurar. Olup bitenler bir tek kişinin başından geçtiği için aslında akla ilk gelebilecek düzenleme biçimi, her şeyi baştan sona zaman sırasına göre anlatmaktır. Ancak, Homeros böyle yapmaz; destanını Troya savaşı bittikten yedi yıl sonra, tanrı ve tanrıçaların yaptıkları bir toplantıyla başlatır. Savaştan sonra herkes yurduna dönmüş, Poseidon'un düşmanlığı yüzünden bir tek Odysseus hâlâ yurdu İthaka'ya varıp karısı Penelope ile oğlu Telemakhos'a kavuşmamıştır. Daha yolculuğunun başlarında Poseidon'un çıkardığı fırtına sonucu düştüğü Ogygie adasında su perisi Kalypso ile yaşamaktadır. Güzel Kalypso ölümsüzlük sözü vererek Odysseus'u sürekli yanında alkoymak ister ama o, yedi yıldır karısına ve oğluna dönme özlemi içindedir. Olympos dağındaki toplantıda bu konu tartışılır; Zeus ile öteki tanrı ve tanrıçalar, ulakları Hermes aracılığıyla Kalypso'dan Odysseus'u artık bırakmasını istemeye karar verirler. Ancak Homeros, bu görev için Hermes'i beşinci kitaptan önce Kalypso'ya göndermez ve biz Odysseus'u ilk kez beşinci kitapta görürüz. Ogygie adasına çıkmadan önceki sürede başından neler geçtiğini öğrenmek için ise, dokuzuncu kitaba kadar beklememiz gerekecektir.

Destanın başındaki toplantıdan hemen sonra Odysseus'un koruyucusu tanrıça Athena, İthaka'ya gider, Telemakhos'a babasını bulmak için neler yapması gerektiğini anlatır. Bu sırada sadık Penelope'nin çevresi kendisiyle evlenmek isteyen erkeklerle doludur ve evdeki durum onun için de, oğlu için de dayanılmaz boyutla-

4 Aristoteles, tragedyanın en önemli yapısal yönünün olay örgüsü olduğunu söyler. Olay örgüsü olayların neden-sonuç ilişkisi gözetilerek düzenleniş biçimidir. En yalın olay örgüsü, bu düzenlemenin baştan sona zaman sırasına göre zincir halkaları gibi birbirlerine eklenmesiyle ortaya çıkan örgüdür. Bu tür gevşek yapıli örgülerde olayları birbirlerine sıkıca bağlamaya gerek yoktur. Onlardan biri çıkarılacak ya da yeni bir serüven eklenecek olsa, bunun olay örgüsü üzerinde hiçbir yapısal etkisi olmaz. Oysa Aristoteles bir tragedya'daki olaylardan herhangi birinin yeri değiştirilecek, çıkarılıp atılacak ya da onlara yeni bir olay eklenecek olursa, olay örgüsünün bütünlüğünün –"organik" yapısının– bozulacağını belirtir. *Poetika*, Bölüm VIII.

ra ulaşmıştır artık. Penelope'nin üzerindeki baskıların böylece daha birinci kitapta gösterilmesi, destanın sonunda Odysseus'un eve dönüşü için çok önceden yapılmış bir hazırlıktır. Ogygie adasından ayrıldıktan bir süre sonra Odysseus'un içinde yola çıktığı tekne, bir kez daha Poseidon'un hışmına uğrar. Odysseus bu kez Kral Alkinos'un adasına çıkarak canını kurtarır, adada Kralın konuğu olur, ona Troya'dan ayrıldıktan sonra başından geçenleri anlatır. Böylece olayların en başına dönmüş oluruz. Odysseus'un anlattıkları, dokuzuncu kitabın başından on ikinci kitabın sonuna kadar sürer. Destanın en ilginç bölümleri olan bu serüvenlerin anlatılmasıyla, öykünün o güne kadarki bölümü tamamlanmıştır. Bundan sonraki kitaplarda Odysseus'un İthaka'ya varışı, karısıyla oğlunu içinde buldukları güç durumdan kurtarışı anlatılır. Homeros'un kullandığı bu geriye dönüş uygulaması, destan türünün "in medias res" adı verilen, olayların anlatımına "ortadan başlama" yönteminin bir gereğidir. Bu yöntem, sonraları özellikle yirminci yüzyılda, başta Joseph Conrad ve Willam Faulkner, modern roman yazarlarınca da sık sık kullanılacaktır.

Bu kısa açıklamalar elbette ki Homeros'un olay örgüsü kurmakta ki büyük başarısını ortaya koyabilmekten uzaktır. Ancak, burada bizim için önemli olan nokta *İlyada* ile *Odyseia*'daki uygulamanın ayrıntılı bir incelemesini yapmak değil, romanın doğuşu açısından şu önemli saptamaya ulaşmaktır: Homeros'un destanlarında on sekizinci yüzyıl roman yazarlarının örnek alabilecekleri son derece sağlam olay örgüleri vardı. Peki bu yazarlar, roman sanatının da temel öğelerinden sayılan olay örgüsünün kendilerinden aşağı yukarı iki bin beş yüz yıl önceki bu üstün örneklerini tanıyorlar mıydı? Homeros destanlarının on sekizinci yüzyıldan önce başlıca Avrupa dillerine çevrildiğini biliyoruz. İngiltere'de bu destanlara olan ilgi, 1715-1726 yılları arasında Alexander Pope'un yaptığı ünlü çevirilerle güncellik kazanarak daha da artmıştı. O yıllarda ortaya çıkan İngiliz romancılarının bunları okumadıklarını düşünebilmek güçtür. Defoe siyasette ve yayın alanında olup bitenleri yakından izleyen bir gazeteci ve dergi yazarıydı. Richardson yayın dünyasının içinde yetişmiş bir basımevi sahibiydi. Fielding klasiklerin aslından okunup incelenmesine dayanan sağlam bir edebiyat eğitimi görmüştü; ilk romanı *Joseph Andrews*'u açıkça,

“düzyazı, komik bir destan” diye tanımlar, romanın üçüncü kitabının ikinci bölümünde, Parson Adams’ın ağzından *İlyada*’nın uzun bir çözümlemesini yapar. Önce Homeros’un *İlyada*’da konuyu sınırlayıp biçimini övüp, “Bundan daha yalın ama aynı zamanda daha yüce bir konu olabilir mi?” diye; sonra da olay örgüsünü överek, “İnsan zihni bundan daha kusursuz, aynı zamanda büyümesine yüceliklerle dopdolu bir bütünlük düşüncesi tasarlayabilir mi?” diye sorar. Destanda konu ile olayların tam bir uyum içinde olduğunu söyledikten sonra, Homeros’un konusu öfkedir, olaylar hep bu öfkeye bağlıdır; olay örgüsünde yer alan her şey, bu öfkeden kaynaklanır, der. Defoe ile Richardson’ı bir yana bıraksak bile, bu sözlerden Fielding’in olay örgüsünün temelini oluşturan seçme ve düzenleme konusunda Homeros’tan ne çok şey öğrendiği açıkça bellidir. Gerçekten de, Fielding’in *Tom Jones*’da yarattığı olay örgüsü genellikle Homeros’tan sonraki en iyi olay örgülerinden biri sayılır. *Tom Jones*’da da pek çok kişi ve olay vardır; ancak, bazı eleştirmenlerin de belirttiği gibi, romanın sonuna geldiğimizde, bunca kişi ve olaydan ne kadar azının gereksiz olduğunu, tüm olayların neden sonuç ilişkileri içinde baştan sona birbirlerine nasıl sıkı sıkıya bağlandıklarını görürüz.

On sekizinci yüzyıl İngiliz roman yazarlarının Homeros’tan organik bütünlüğe sahip olay örgüleri düzenleme becerisinin yanı sıra, olaylar ve kişiler hakkında “gerçeklik izlenimi” yaratma yöntemlerini de öğrendiklerini söyleyebiliriz. Yukarıda değinildiği gibi gerçekçilik, on sekizinci yüzyıl İngiliz romanının belirleyici özelliklerinden biri sayılıyor. O yıllarda İngiltere’de roman daha çok, eğitim görmemiş gençlerin okuduğu bir anlatı türüydü. Toplumun genel olarak edebiyattan beklediği temel işlev ise, ahlak açısından eğitici ve öğretici olmaktı. Toplumsal ve dinsel nedenlerle, özellikle orta sınıftan insanlar gerçeklik konusunda katı düşüncelere bağlıydılar. Örneğin, onlara göre destan yazarları, romans yazarları, okurlara düşürün birtakım akıl almaz olaylar ve kişiler sunuyorlardı; kilisede kendilerine öğretilen ahlak kuralları açısından düşününce, bu yazarların yaptıkları şey, bir tür yalan söylemektir. Oysa yalan söylemek de, yalan şeyler okumak da günahı. İşte biraz da bu yüzden Defoe, Richardson ve Fielding, romanlarında geçen olayların gerçekten yaşanmış olduklarını ileri sürmüş, en azından