

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>

metis eleştiri

Tim Parks

Ben Buradan Okuyorum

Kitapların Değişen Dünyası



Tim Parks

Ben Buradan Okuyorum

Kitapların Değişen Dünyası

Romancı, çevirmen ve denemeci. 1954'te Manchester, İngiltere'de doğdu. Cambridge ve Harvard üniversitelerinde öğrenim gördü. 1981'den beri İtalya'da yaşıyor. *Europa* (1997; Alef 2016), *Kader* (1999; Alef 2016), *Cleaver* (2006), *Sex is Forbidden* (Seks Yasak, 2013) ve *Painting Death* (Ölümü Resmetmek, 2014) başta olmak üzere hemen hepsi çeşitli ülkelerde yayımlanan on dört roman yazdı. 90'larda, Kuzey İtalya'daki hayatı konu alan, kurmaca olmayan iki kişisel anlatı kaleme aldı: *Italian Neighbours* (İtalyan Komşular, 1992) ve *An Italian Education* (İtalyan Eğitimi, 1996). Büyük beğeni toplayan bu kitapları 2002'de hem taşra hayranlığının komik bir mikrokozmosunu sunan hem de iş ve futbol tutkusunu açısından İtalyanların hayatına genel bir bakış niteliği taşıyan *A Season with Verona* (Verona ile Bir Mevsim) izledi. Kurmaca olmayan diğer başlıca eserleri ise 15. yüzyıl Floransı'ndaki Medici bankasının tarihini anlatan *Medici Money* (Medici Parası, 2005); sağlık, hastalık ve meditasyon üzerine düşüncelerini aktardığı *Teach Us to Sit Still*'dir (Bize Sakin Sakin Oturmayı Öğretin, 2010) ve son olarak 2013'te yayımladığı *Italian Ways*'dir (İtalyan Yolları).

Tim Parks aynı zamanda önemli bir çevirmen. Moravia, Calvino, Calasso, Machiavelli ve Leopardi'nin eserlerini İngilizceye çevirdi. İngiliz modernistlerin İtalyanca çevirilerini incelediği *Translating Style* (Üslubu Çevirmek, 1997) kitabı bu alanda bir klasik sayılıyor. Halen Milano'daki Uluslararası Diller ve Medya Üniversitesi'nde (IULM) çeviri alanında lisansüstü dersleri veriyor.

New York Review of Books ve *London Review of Books*'ta düzenli olarak yayımlanan metinlerinin yanı sıra, son üç yıldır da *New York Review online*'de yazmak, okumak ve çeviri üzerine düzenli olarak denemeler yazıyor.



Metis Eleştiri 25

Ben Buradan Okuyorum

Tim Parks

İngilizce Basımı:

Where I'm Reading From

Harvill Seckers

© Tim Parks, 2014

Türkçe Yayın Hakları © Metis Yayınları, 2015

Çeviri Eser © Roza Hakmen, 2016

İlk Basım: Kasım 2016

Eserin Türkçe basımına yazarın onayıyla eklediğimiz "Yukarı Doğru Okumak", "Benim Hayatım, Onların Arşivi", "Okuma Mücadelesi", "Konuştuğumuz Kitaplar (Ve Konuşmadıklarımız)" başlıklı denemeler, orijinal kitaptaki diğer metinlerin de ilk kez yayımladığı *New York Review Online*'daki bloğundan alınmıştır.

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul

Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul

e-posta: info@metiskitap.com

www.metiskitap.com

Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-605-316-057-1

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Tim Parks

Ben Buradan Okuyorum

Kitapların Değişen Dünyası

Çeviren:

Roza Hakmen



metis

İçindekiler

Teşekkür	7
Önsöz	9

Birinci Bölüm

KİTABIN ÇEVRESİNDEKİ DÜNYA

1. Öykülere İhtiyacımız Var mı?	15
2. Kitapları Neden Bitirelim?	20
3. E-kitaplar Yetişkinler İçindir	25
4. Okuma Mücadelesi	29
5. Telif Hakkı Önemli mi?	34
6. Sıkıcı Yeni Küresel Roman	40
7. Yanlış Okumak	43
8. Yukarı Doğru Okumak	47
9. Okurlar Niye Fikir Ayrılığına Düşer?	52
10. Ben Buradan Okuyorum	57

İkinci Bölüm

DÜNYADA KİTAP

11. Konuştuğumuz Kitaplar (Ve Konuşmadıklarımız)	65
12. Nobel'in Kusuru Ne?	71
13. Kuralsız Bir Oyun	75
14. En Ayrıcalıklı Uluslar	80
15. Dünyada Başboş Yazmak	85
16. Dışarı Çıkmayan Sanat	90

17. Üslupsuz Yazmak	96
18. Edebiyat ve Bürokrasi	103
19. Kloroforma Boğulmuş Sığınak	108
20. Yazarları Azizlere	113

Üçüncü Bölüm

YAZARIN DÜNYASI

21. Yazarın İşi	121
22. Kazanmak İçin Yazmak	127
23. Para Daha İyi Yazmamızı Sağlar mı?	133
24. Korku ve Cesaret	138
25. Söylemek ve Söylememek	144
26. Aptalca Sorular	149
27. Geveze Zihin	154
28. Romana Kısılmak	160
29. Öykülerimizi Değiştirmek	166
30. Ölümüne Yazmak	171
31. Benim Hayatım, Onların Arşivi	177

Dördüncü Bölüm

DÜNYALARAŞIRI YAZMAK

32. “Siz Aynı Tim Park mısınız?”	185
33. Yurtdışında Çirkin Amerikalılar	190
34. İngilizceniz Görünüyor	196
35. Dil Polisine Övgü	201
36. Karanlıkta Çevirmek	206
37. Benim Romanım, Onların Kültürü	211

Teşekkür

Bu kitabı bu hale getiren herkese teşekkür etmek istiyorum. En çok da, yazıların tek tek her birine yaptığı düşünceli katkılar ve redaksiyonu için Hugh Eakin'e, sonra elbette Robert Silvers ve Rea Hederman'a, *New York Review of Books* ekibinin tamamına, projeye inandığı için Liz Foley'ye, titizlik ve duygudaşlıkla elden geçiren harikulade Harvill Secker editörlerine. Kitap ortak çabadır. Çok çok teşekkür ederim.

Önsöz

HER ŞEYİ BAŞTAN düşünme zamanı geldi. Her şeyi. Yazmanın anlamını, bir okur kitlesi için yazmanın anlamını – hangi okur kitlesi için? Yazmaktan ne bekliyorum? Para mı? Kariyer mi? Takdir mi? Toplumda bir yer mi? Yönetimde değişiklik mi? Dünya barışı mı? Yazmak bir hüner mi, terapi mi? Hüner olduğu için mi, yoksa ona rağmen mi terapi? Bir kimlik inşa etme, toplumda bir yer inşa etme çabası mı? Yoksa amacı sadece kendimi eğlemek, başkalarını eğlendirmek mi? Karşılığında para almasam yazmaya devam eder miyim?

Okumanın anlamı ne peki? Başka insanlarla konuşabilmek için onların okuduğu şeyleri mi okumak istiyorum? Hangi başka insanlar? Onlarla niçin konuşmak istiyorum? *Zamanımın* adamı olabilmek için mi? Yoksa başka zamanları, başka yerleri tanımak için mi? Dünya görüşümü doğrulamak için mi okuyorum, sorgulamak için mi? Yoksa görüşümü sorgulamak için okumak, gerçekten düşündüğüm gibi cesur bir adam olduğum yolunda teskin edici bir doğrulama mı? Okuduğum kitaplar ne kadar zorlayıcıysa kendimden o kadar memnuniyet duyuyorum.

Tek dünya, tek kültür fikri hepimizin aynı kitaplara yönlendirildiğimiz anlamına mı geliyor – eğer öyleyse, eninde sonunda kaç yazar olabilir ki? Yoksa herkes yazar olacak, ama yazdıklarına para ödenmeyecek mi? “Kimse ölümsüzlük taklidinden vazgeçemez” demişti Emil Cioran. “Ölüm mutlak son olarak kabul edildiğinden beri herkes yazıyor!”

Okuduğumuz kitaplarla ilgili olarak niçin bu kadar sık anlaşmazlığa düşeriz? Bazılarımız iyi, bazılarımız kötü okuduğu için mi? Hocayla öğrencileri gibi mi? İyi ve kötü kitaplar olduğu için mi, yoksa farklı çevrelerde yetişmiş insanlar farklı kitaplardan hoşlandığı için mi? Eğer öyleyse, kimin neden hoşlanacağını tahmin edebilir miyiz?

Kitaba ilişkin konuşmaların çoğu basmakalıptır ve on yıllardır böyledir. Ortalama kitap incelemesinde, sütunun tepesinde birden beşe yıldızlarla özetlenen hızlı bir değer yargısı sunulur. Devamını niye okuyalım? Tema açıklanır (önemlidir), anlatı becerisi değerlendirilir, karakter ve mekâna değinilir (hepimiz bir yaratıcı yazı kursundan geçmiştizdir), bir miktar övgü ve bazı çekincelere yer verilir. Her şeyden önemlisi, kitapların TV ve sinemadan artakalan şöhret kırıntıları için kıyasıya rekabet halinde olduğu bellidir. Yola tam gaz çıkmak zorundadırlar. Sonlara doğru, yayıncının karton kapak edisyonunda kullanabileceği değerli bir alıntı olabilir de, olmayabilir de. İncelemelerin yüzde 99,9'unda eleştirmen kitapların ne işe yaradığını, niye yazılıp okunduğunu, neyin edebiyat neyin tür romanı olduğunu gayet iyi bilir. Kalıp bir inceleme üzerinde madde madde ilerler. Gazetelerin kitap bölümlerini posta pulu boyutlarına indirmiş olması anlaşılırdır.

Geribildirim için internet var. Bazen hepsi geribildirimmiş, hiç bildirim yokmuş gibi geliyor. Okurların kendi incelemelerini yazdıkları sitelerde en şaşırtıcı olan şey, gazete incelemelerine çok benzemeleri. Amazon yıldızlarını dağıtmaya itirazları yok. Övgüyü de, cezayı da nasıl dağıtacaklarını çok iyi biliyorlar. Sorgusuz ölçütleri var. Mecra tonu belirliyor. “Kitabı okumadım aslında, ama...”

Hâlâ kitap incelemelerine yer veren haftalık dergilerde, yazarla söyleşiler herkes için aynı on soruyu içeriyor. *En son ne zaman ağladınız? En büyük pişmanlığınız nedir?* Seçkinliği acayıplıkta aramayı teşvik ediyorlar. Genellikle e-postayla. *Yazdığınız romanlar arasında en sevdiğiniz hangisi? Şu sıralar gündüzleri ve yatakta ne okuyorsunuz?* Belli ki söyleşileri yapanlar bütün yazarların yatakta başka şey okuduğunu biliyor. En sevdikleri bir roman, en büyük bir pişmanlıkları olmamasına izin verilmiyor. Yazının yan tarafında yer

alan küçük fotoğraf, yazarın Facebook sayfasından alınıyor, dergiye maliyeti sıfır.

Edebiyat ödüllерinin çoğalması da buna paralel bir gelişme. Ödüllerin ulusal edebiyattan kopması, önemli olanın belirli bir toplumdaki yazarların desteklenmesi değil, ödülün şöhreti olduğuna dair bir işaret. İnsanlar buna yatırım yapıyor. Biraz daha reklam olsun diye finalistler listesine yarıfinalistler listesi de ekleniyor. Ödül yemeğinde bir yazar panteon katına yüceltilirken, diğerleri dışarıdaki karanlığın içine atılıyor. Ödülü kazanan yazarın hiç kimsenin ilk seçimi olmaması, jüri üyelerinden ikisinin kahrolası kitabı bitirmediklerinden yakınmaları önemli değil. Artık o ödüllü bir kitap. Demokratik süreç sonucu. Kazananın satışları kaybedeninkini, kaybedenlerinkileri geride bırakıyor.

Bu arada üniversitelerde edebiyat öğrenimi anlaşılır gibi değil; yapısalcılık ve postyapısalcılığın ayrıcalıklı altın çağında olduğu kadar heybetli bir çapraşıklık sergilemiyor belki, ama bunun sebebi, günümüzde okunmamak için o kadar sıkı çalışmaya gerek olmaması muhtemelen. Bayatlamış jargonu ve edebiyat araştırmalarını kültür tarihi çalışmalarıyla karıştırma eğilimi yeterli zaten. Şu ya da bu eğitmenlik sözleşmesinin bahşedilmesi dışında herhangi bir amacı olmayan yüz binlerce akademik makalenin üretilmesi akıl alır gibi değil; ne çok çaba, ne az macera.

Bütün bu gevezeliğin ve ritüelin altında geçmişin edebiyat efsanelerine, Dickens ve Joyce gibi, Hemingway ve Faulkner gibi dev şahsiyetlere müthiş bir nostalji yatıyor. Günümüzde bir yazar bu tür bir hale edinmeyi amaçlayamıyor bile. Ama edebiyat girişiminin tamamının itici gücü bu hayali dehaya özlem. Bir de yayıncının işi döndürmek için gerekli bir çoksatan üretme yolundaki çılgınca çabası. Deha fikri bir pazarlama aracıdır. Bakınız Franzen.

Belki de aslında kitaplara, edebiyata verdiğimiz değer gülünç bir şeydir. Belki hepsi kolektif bir özsaygı, bir kendini tebrik döneminden ibaret; tıpkı yeni idolü edebiyat ödülünü almak üzere podyuma davet eden jüri üyelerinin kendilerinden memnuniyeti gibi. Aslına bakarsak, kitaplar herhangi bir şeyi *değiştiriyor* mu? Dillere destan liberalliklerine rağmen, dünyayı liberalleştirdiler mi? Yoksa eskisi

gibi okumalarımızda liberal, yaşayışımızda tutucu olmamıza izin veren incir yaprağını mı sundular bize? Belki de sanat çözümünden çok sorunun bir parçası; cehenneme gidiyor olabiliriz, ama bakın konuyu ne güzel yazıyoruz, resimlerimize, operalarımıza, trajedilerimize bakın.

Edebiyat ölüyor mu diye endişelenmemize gerek yok aslında. Hiç bu kadar çok edebiyat olmamıştı. Ama belki artık musibete bir sağlık uyarısı eklemenin zamanı gelmiştir.

Milano, Mayıs 2014

Birinci Bölüm

KİTABIN ÇEVRESİNDEKİ DÜNYA

1 | Öykülere İhtiyacımız Var mı?

EDEBİYAT CAMİASININ en sevdiği dogmalardan birine bodoslama girişelim: Dünyanın öykülere “ihtiyacı var”. Jonathan Franzen, *Corriere della Sera*’ya verdiği röportajda (kaçış yok bu aralar) şöyle diyor: “Bir yazarın ancak tek başına, yoğunlaşarak, Twitter’ın sağır edici gevezeliğinden uzakta yazabileceği türden uzun, ayrıntılı ve karmaşık öykülere müthiş bir ihtiyaç var.”

Kuşkusuz, işi gereği iyilerin saflarında yer aldığını, acil ve genel bir ihtiyacı karşıladığını düşünmek, bir roman yazarının işine gelir. Kurmaca okuma alışkanlıklarının lüks değil, temel ihtiyaç olduğu fikrinin okurları rahatlattığını da tahmin edebiliyorum. Peki bu ihtiyaç nasıl bir şeydir? Karşılanmasa ne olurdu? Şunu da sorabiliriz: Franzen niçin *karmaşık* öykülere değiniyor? Ayrıca Twitter ve Facebook tarafından bölünmemek niçin önemli? Bu bölünmeler eski sabit telefonlardan ya da yazı masanızın etrafında cıvıldaşan dostlarla aile üyelerinden daha mı kötü? Hatırlayacak olursak, Jane Austen sürekli bölünmeye maruz kaldığı ev ortamlarında yazmaya bayılırdı.

“Dünyanın öykülere ihtiyacı var” tezinin savunucuları saymakla bitmez, ama en ayrıntılı savunmalardan biri, Salman Rushdie’nin *Harun ile Öyküler Denizi* (1990) romanında ifade bulur. Fabl ile bü-yülü gerçekçilik arasında konumlanan bu metinde birçok öykünün anlatılışı doğal ekoloji fikriyle paraleldir; normal, sağlıklı, denir, dünyanın bütün öykülerinin koskoca bir anlatı deryasında birlikte akmasıdır. Ama şimdi bu uyum, öykü akışını zehirlemeye ve gide-rek durdurmaya niyetli, kadının mutlak olma iddiası gereği evrensel

sessizlik ve kısırlılığı dayatan kötücül bir “Kültönderi” tarafından tehdit edilmektedir.

Rushdie’nin kitabı yazdığı sıralar içinde bulunduğu zor durum göz önüne alındığında, “Kültönderi”ni Ayetullah Humeyni’nin başkalaşmış hali olarak düşünmemek zordur. İmgelemin doğal çoğulğunun ifadesi olarak sunulan öyküler, kendi tek sesli yorumunu dayatmaya kalkan her tür köktendincilikle kıyasıya bir savaş içindedirler; kurmaca, özgürlükle aynı saftadır. Haliyle.

Rushdie’nin fikri çok hoştur, ama öykü deryası argümanının bir tutarlılığı yoktur. Öyküler uyumlu bir ekoloji içinde bir arada akmak şöyle dursun, daimi bir rekabet içindedirler. Kültler, dinler ve ideolojiler, sessizliği dayatmadıkları gibi, her birinin anlatacak kendi gü-rültülü öyküsü vardır. Bakire doğumu, mucizeleri, şeytan çıkarmaları ve melekleriyle Hristiyan köktendinciliği zengin bir anlatı floresına sahiptir; buna bir de Katolik azizleriyle renkli şehitliklerini kattığımızda, Engizisyon sansürüyle baskısının öyküsüz bir sessizlikle sonuçlandığından yakınamayız doğrusu.

Sorun, vaizin de, polemikçinin de bizden tek bir öykü dizisini, bir bakışı kabullenip doğru olduğuna inanmamızı istemesidir. Birçok kişinin buna bir itirazı olmaz. Bir kez Hristiyan, Müslüman, Budist, hatta liberal çoğulcu anlatıya yazıldılar mı, zahmet edip dünyaya dair zıt açıklamaları araştırmayacaklardır muhtemelen. İnsanlar ne türden olursa olsun öyküleri inançlarını sorgulamak için değil, desteklemek için kullanma eğilimindedirler.

Ama Franzen gibi bir yazarın, “öykülere ihtiyacımız var” tezinin bu siyasallaştırılmış yorumunu kastettiğini pek sanmıyorum. Yer aldığım bir edebiyat ödülü jürisinde, üyelerden birinin, ne zaman bir kitaba oy vermek için bizi ikna etmeye çalışsa, “Mükemmel bir roman bu” dediğini hatırlıyorum, “çünkü nasıl yaşayacağımız, nasıl davranacağımız hakkında bize fikir veren karmaşık manevi durumlar sunuyor”. Buradaki argüman, dünyanın müthiş karmaşıklaştığı ve romanlardaki karmaşık öykülerin bu dünyada yolumuzu bulmamıza, içinde hareket ettiğimiz, giderek parçalanan ve tanımsızlaşan toplumsal çevrede kendimize bir rota çizmemize yardımcı olduğudur.

Bu fikrin savunulacak bir yanı olsa da, öyküler tabii ki romanların tekelinde değil; gazetelerdeki siyaset, spor ve üçüncü sayfa haberleri büyüleyici öykülerle dolu, bunların birçoğu da son derece zorlayıcı ve karmaşık. Ne var ki roman, öyküyü özellikle çekici, ikna edici ve doğru bulduğu şekilde biçimlendirip aktarmak için (tek başına, Facebook ve Twitter'dan uzakta) çabalayan bireysel bir yazar aracılığıyla oluşturulmuş bir hikâye sunar.

Gerçi burada da, derhal farkına varmasak bile, yazar (bir başka edebiyat eleştirisi klişe deyişiyle) *kaçamak müphemliği* nedeniyle övülse dahi bu tür öyküler onayımızı almak için birbiriyle yarışır ve bizi baştan çıkarıp yazarın bakış açısına yaklaştırmayı amaçlar. D. H. Lawrence, Tolstoy'un romanlarına kötücül, ahlaksız ve son derece yozlaştırıcı oldukları gerekçesiyle saldırmıştır. Thomas Hardy'den bahsederken, yazarın görece yetenekli ve maceraperest ruhlu roman kişilerini topluma kurban etme alışkanlığının ardındaki güdülerini zekice sorgular; Hardy'nin "kendine aykırı" (yani kendi özellikle yetenekli doğasına aykırı) davranarak "istisnaya karşı ortalamanın yanında yer aldığını" ve bunun sebebinin de, "kendi başarısızlık duygusunu açıklamak" olduğunu söyler. Lawrence'ın görüşünde *Adsız Sansız Bir Jude* gibi müthiş karmaşık bir öykü, insanı potansiyelini tam olarak gerçekleştirmek uğruna çabalamaya değil, kendini korumakla yetinmeye davet eden bir metne dönüşür. Hardy korkan okurun zihinsel alışkanlıklarını pekiştirir. Zararlıdır. Bu bakış açısına göre, öykülere ihtiyaç duymaktan çok, nereye varacaklarını kestirmeyi öğrenip onlara direnmemiz gerekmektedir.

Ama daha derinde olup biten bir şeyler de var. Daha biz fiilen öykü anlatmaya başlamadan, kullandığımız dil cenin halinde öykülerle kaynamaktadır. Bazı kelimeler doğrudan doğadaki nesneleri ifade eder: çakıl taşı, ağaç gibi. Bazıları bizim yaptığımız nesneleri ifade eder; "iskemle" kelimesini bilmek, ayakta durmaktan oturmayaya geçişi anlamaktır, insan bedeninin kimi şekiller ve malzemelerle uyuşmasını takdir etmektir. Bazı kelimelerse baştan sona bir anlatıyla birlikte var olur, daha doğrusu anlatısız var olamaz. Tanrı, melek, şeytan, hayalet gibi kelimeleri ancak öyküler aracılığıyla anlayabiliriz, çünkü bu varlıklar başka şekilde bilinmeye izin vermezler

– en azından benim gibilere. Burada icat edilen yalnızca kelime değil –bütün kelimeler icat edilmiştir zaten–, ayrıca gönderge ve yanında öyküsüdür de. Tanrı, tek kelimelik bir yaratılış öyküsüdür.

İcat edilmiş göndergeler kategorisindeki en önemli kelimenin “benlik” olduğu söylenebilir. Benliğin var olmasını isteyebiliriz, ama gerçekten var mıdır? Nedir? Onu hepsi aynı derecede şüpheli göndergeleri olan bir pekiştirici terimler –kimlik, karakter, kişilik, ruh– öbeğiyle çevreleme gereğini duymamız kaygımıza işaret eder. Ne kadar çok kelime icat edersek gerçekten de gönderme yapabileceğimiz bir şeyin var olduğu konusunda o kadar emin oluruz.

Tıpkı Tanrı gibi benliğin de bir öyküye ihtiyacı vardır; her birimizin yetmiş-seksen yıl boyunca bir yandan (gençlik, zindelik, iş, eş, başarı, başarısızlık gibi) kimi nitelikleri edinir, kimilerinden de sıyrılırken, diğer yandan derinde bir yerlerde kendimiz, ruhumuz olarak kalmaya devam ettiğimiz öyküsüdür bu. Bildiğimiz gibi Batı bireyciliğinin güçlenmesiyle gelişen romanın başarılarından biri, bu dâhiyane icadı pekiştirmek, değişen koşullara rağmen özündeki kimliği aynı kalan bu egemen benliğe giderek daha fazla inanmamızı sağlamak olmuştur. Birbiriyle ilişkili çeşitli kişilerin öyküsünü, bir şeyin nasıl başladığını, nasıl geliştiğini, nasıl sonuçlandığını anlatan romanlar kendimizi ne şekilde biçimlendirdiğimizle yakından alakalıdır. Günümüzün her ânını kapsayan özyaratı sürecini pekiştirirler. Zaman içinde yansıtılan bir benlik, yanılsama değil, (büyük acılar çekme pahasına bile olsa) gerçek bir şey olmaya hevesli bir benlik kavramını ayakta tutarlar.

Öykülerin karmaşıklığı ve tarihsel yoğunluğu arttıkça, yüzeydeki değişimlerin, dönüşümlerin, ikilemlerin ve sapmaların altındaki kendine has ve süregelen bireysel kimlik izlenimi de güçlenir. Bu bakımdan, kötümser romanlar –örneğin J. M. Coetzee’nin *Utanç*’ı– bile teşvik edici olabilir: Koşullar ne kadar zor olursa olsun, insanın bir benliği, biçimlendirip yaşayacağı kişisel bir öyküsü vardır. İnsan etrafındaki onca kargaşayla mücadele edebilecek, kendine has bir şeydir. Patosu vardır.

Bütün bunlara bir diyeceğim yok. Ama romanların sağladığı bu benlik yoğunlaşmasına esasen *ihtiyacımız* var mı? Eskiden hiç ol-

madığı kadar mı var?

Bence yok. Bu soruyu örneğin Budist bir rahibe sorsak, Batı'daki onca insanı mutsuz eden şeyin tam da bu benlik yanılsaması olduğunu söyleyecektir muhtemelen. Aslında var olmayan benliklerin anlatısının, roman yazarlığında büyük ölçüde göz yumulan bir uydurmanın esiriyizdir. Schopenhauer buna katılırdı. Roman okumanın insanları kandırdığını, baştan aşağı yanlış bir hayat görüşünü benimsettiğini, genellikle hayatlarının tamamına büyük zarar verdiğini söylemişti. Schopenhauer da Budist rahip gibi sessizliği, tecrübe okulunu ya da bir yazar öteki beni ile heyecanlı bir özdeşleşmeye davet etmeyen mitos veya fablları tercih ederdi.

Şahsen anlatı ve özanlatıya şimdi vazgeçemeyecek kadar gömülmüş durumdayım. İlginç romanlara bayılırım, karmaşık romanlara bayılırım, ama onlara *ihtiyacım* olmadığından da eminim.

2 | Kitapları Neden Bitirelim?

“BEYEFENDİ,” demişti Samuel Johnson, filanca kitabı bitirip bitirmediğini ısrarla soran birine, komik bir inanamama ifadesiyle, “Beyefendi, siz kitapları baştan sona mı okursunuz?” Evet, okur muyuz? Ta sonuna kadar okur muyuz? Okursak Johnson’ın düşündüğü gibi keriz miyizdir?

Okumayla ilgili çok düşünüp çok yazmış olan Schopenhauer, Johnson’ın tarafındadır. Hayat “kötü kitaplara” harcanamayacak kadar kısadır, ona sorulursa “bir yazarın işlerinin geçici bir değerlendirmesi”ni yapmak için “birkaç sayfa” yeterlidir. Bu birkaç sayfanın sonunda ikna olmadınızsa kitabı rafa kaldırmanızda hiçbir sakınca yoktur.

Ama ben aslında kötü kitaplarla nasıl başa çıktığımızla ilgilenmiyorum. Her ciddi okur bir kitabı kapatma tercihini yapmak için ona ne kadar zaman ayırması gerektiğini çoktan öğrenmiştir mutlaka. Hiçbir zevk almadan inatla okumayı sürdürenler, kaygılı anne babaların aşıladığı başarı duygusuna hâlâ bağlı olan gençlerdir sadece. Bir kitap incelemesi web sitesine yorum yazan üzgün bir okur şöyle diyor: “Ben ergenim. Bu kitabın (adını vermek haksızlık olur) tamamını baştan sona okudum, eleştirilerde söylendiği kadar iyi olacağını umdum. Değildi. Ben başladığım kitapların hemen hepsini severek sonuna kadar okurum; asla vazgeçmemeye kararlı olduğum için bitirdim bu kitabı, ama keşke bitirmeseydim.” İnsan böyle bir okuru –sırf ne kadar çok kötü kitabı bitirirse o kadar az iyi kitaba

başlamaya vakti kalacağı için bile olsa-, özsaygısını bir kitabı bitirmeye bağlı kılmamayı öğrenmeye teşvik edebilir ancak.

Peki iyi kitaplar ne olacak? Johnson o kışkırtıcı lafı ettiğinde sırf kötü kitaplara değinmiyordu eminim. İyi kitapları bitirmemiz gerekir mi? İyi bir kitap zaten tanımı gereği bitirdiğimiz bir kitap mıdır? Yoksa bir kitabı sonuna gelmeden, hatta yarısında bırakmaya karar verebileceğimiz, buna rağmen iyi, hatta mükemmel olduğunu düşünebileceğimiz, okuduğumuz için memnuniyet duyup bitirme ihtiyacı duymayabileceğimiz durumlar var mıdır? Bu soruyu sormamın sebebi, bu durumun giderek başıma daha sık gelmesi. Sebebi yaş mı, bilgelik mi, bunaklık mı? Bir kitaba başlıyorum. Zevk alarak okuyorum, sonra bir an geliyor, bu kadarı yeterli diye hissediyorum. Artık zevk almadığımdan değil. Sıkılmıyorum, hatta fazla uzun olduğunu bile düşünmüyorum. Sadece bu kitaptan daha fazla zevk alma arzusu duymuyorum. Bu durumda kitabı okuduğumu söyleyebilir miyim? Başkalarına önerip iyi bir kitap diyebilir miyim?

Kafka bir noktayı geçtikten sonra, yazarın romanını herhangi bir anda, herhangi bir cümleyle bitirmeye karar verebileceğini söylemişti; bir ipi neresinden keseceğinize karar vermek gibi keyfi bir karar; gerçekten de hem *Şato* hem *Amerika* bitirilmeden bırakılmış, *Dava* ise, bu kadarı yeter, diye karar veren birinin utanmazca aceleciliğiyle toparlanmıştır. İtalyan roman yazarı Carlo Emilio Gadda da böyleydi; iki büyük eseri, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Via Merulana Üzerindeki Korkunç Kargaşa) ve *La cognizione del dolore* (Kederle Tanışmak) bitirilmemiştir ve her ikisi de, olmayan bir sonu gerektirdiği düşünülebilecek karmaşık olay örgülerine sahip olmalarına rağmen klasikler arasında yerlerini almışlardır.

Bazı yazarlarsa tükenme katarsisi diyebileceğim bir durum sergiler: Kitapları zengin ve son derece zorlu deneyimlerdir ve yazarın, okurun, hatta roman kişilerinin hepsinin birden bu kadarı yeter hissine kapıldığı bir noktada doğrudan sona erer. Akla gelen en eski örnek D. H. Lawrence'tır, ama Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Samuel Beckett ve muhteşem Christina Stead de sayılabilir. Beckett'in düzyazı kurmaca eserleri giderek kısalır, yoğunlaşır, tükenme noktası giderek öne çekilir.

Bana öyle geliyor ki bütün bu yazarlar, belirli bir noktadan sonra bir kitabın herhangi bir yerde bitebileceğini ima ederek, okurun deneyimini eksiltmeden kitabın (örneğin Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin ya da Mann'ın *Büyülü Dağ*'ının) neresinde çekilebileceğine kendi karar verebileceği fikrini meşrulaştırmaktadırlar. Kendi romanlarımdan biriyle –beklenebileceği gibi en uzunuyla– ilgili olarak aldığım en garip tepkilerden biri, durup dururken kitabı beğendiğini söylemek için bana mektup yazan bir meslektaşımın gelmişti. Elbette bu tür mektuplar insanın gururunu müthiş okşar; tam bu çok makbul övgüyle koltuklarım kabarcakken mektubun son satırlarına geldim: Son elli sayfayı okumadığını, romanın tatmin edici biçimde son bulduğuna kanaat getirdiği bir noktaya geldiğini yazıyordu.

Doğal olarak hayal kırıklığına uğradım, hatta kızdım biraz. Dalga geçiyordu belli ki. Elli sayfa fazla yazdığımı söylüyordu; yerin dibine batırmak değil miydi bu? Açık sözlülüğünü ancak daha sonra takdir edebildim. Onun gözünde kitabım sonu olmadan bile iyiydi. Fazla uzun değildi; o belirli bir noktada tatmin olarak durmuştu sadece.

Peki, öyleyse, estetik iddiası olan kitaplardan söz ettiğime göre, sanat eserinin organik bir bütün olduğu, tamamını görmedikçe biçimini göremeyeceğimiz argümanına ne diyeceğiz? Sonra, yine temelde roman yazarlarından bahsettiğime göre, olay örgüsü ne olacak? Olay örgüsü olan bir romanın sonuna varmamız gerekir, çünkü öykünün çözümü eserin tamamına anlam kazandıracaktır. Eleştirilenler böyle diyor. Kuşkusuz ben de yazdığım kitap incelemelerinin birinde bunu ileri sürmüşümdür.

Ama okuma tecrübem böyle değil aslında. Tür romanları dışında da bazı romanlar vardır ki olay örgüsü gerçekten ön plandadır ve sayfaları çevirmemizin sebebi de odur. Ne olacağını öğrenmek isteriz ille de. Bunlar nadiren en önemseydiğim kitaplar arasında yer alır. Çoğu kez olay örgüsüne dalınca yazılışına daha az dikkat eder, hızla, göz gezdirircesine okuruz; romanın bütün marifeti öyküdedir, yazılış bir araçtan ibarettir.

Ne var ki, olay örgüsünün sunulan başlıca zevk olduğu roman-

larda bile romanın sonu nadiren tatmin edicidir; kitabı sevdiyse, başkalarına salık verdiyse, nadiren sonu yüzündendir. Önemli olan, olay örgüsünün açmazı, devreye sokulan güçler ve aralarındaki dengelerdir. İtalyancada bununla ilgili güzel bir kelime var. Olay örgüsünün karşılığı *trama*; dokuma, doku anlamına geliyor. Bir olay örgüsünde bize en çok zevk veren çözümü değil, örgünün desenidir – örneğin Hamlet’in ikilemi ya da Dorothea’nın Casaubon’la evliliğinin müthiş sürdürülemezliği. Hatta sağlam bir olay örgüsünün sonundan, öncesini mahvetmemesini umabiliriz en fazla. *Hamlet* son sahnedeki katliam karnavalından önce bitseydi, onun yerine genç prensin Elsinore’a dönüşünün doğurduğu nice ilginç ihtimale kafa yormak durumunda kalsaydık, benim için sakıncası olmazdı.

Bununla ilgili olarak şuna dikkat çekmek gerekir ki, öykülerin bir sonu olması ya da hep aynı sonu olması öteden beri zorunlu değildi. Roberto Calasso, *Kadmos ile Harmonia’nın Düğünü*’nde, yaşıyan bir mitolojinin tanımlayıcı niteliğini ortaya koyar: Daima he-yecanla birbirine bağlanan çok sayıdaki öyküsünün mutlaka en az ikişer sonu vardır ve bunlar çoğu kez birbirine “zıt”tır – kahraman ölür, ölmez; sevgililer evlenir, evlenmez. Sonra, mitoloji bir bakıma tarih olduğunda, bir “doğru” versiyon olması gerektiğini düşünmeye başladık ve alternatifleri unutmaya koyulduk. Romanlarda beni en az hayal kırıklığına uğratan sonlar, okuru öykünün pekâlâ bambaşka şekilde de gelişebileceğine inanmaya teşvik edenlerdir.

Yani bir romanı sonuna varmadan bırakmak, benim için romanın şeklinin, estetik niteliğinin olay örgüsünün dokusunda ve en iyi romanlarda yazı üslubuyla bu dokunun birleşiminde bulunduğunu kabul etmektir. Üslup ve olay örgüsü, genel bakış ve yerel ayrıntı bir arada, tamamen birbirine karışarak okuru büyüler. Bir kez yapı kurulduktan ve anlatı topu yuvarlanmaya başladıktan sonra, bir sonun gerekliliği talihsiz bir yükten, bir utançtan, onca imkânın önünün ne yazık ki kapatılmasından ibarettir. Birçok yazarın romanı sonlandırmak için kendini yaratmak zorunda hissettiği elli sayfalık gerilimi psikolojik bir işkence olarak yaşarım bazen; yarı yarıya da olsa inandığımız sonlar elbette mutsuz sonlar olduğu için hayatı patos ve trajedi üretme makinesi olarak görmeye mecbur ederler beni.

Merak ediyorum, acaba ozanlar mesela Atina'da erken bir akşam yemeği sonrasında ya da Norveç sahilllerinde bir kamp ateşinin etrafında efsane anlatırken, belirli bir noktada dinleyenler hangi sonu dinlemek istediklerini kararlaştırmak için oylama yapıyorlar mıydı ya da erkenden yatmayı tercih ediyorlar mıydı? Çağdaşımız Alan Ayckbourn farklı sonları olan oyunlar yazmıştır; oyuncular her perdede hangi versiyonu sahneleyeceklerine kendileri karar verir.

Acaba mükemmel bir kitabı bile ölümüne kadar izlememeye gönüllü olduğumuzda, aslında yazarına iyilik mi ediyoruz, olay örgüsünden zarafetle sıyrılmak gibi neredeyse imkânsız bir görevden onu muaf mı tutuyoruz? Sonların esiri oluşumuz bir tür zorbalıktır. Bitirmediğim birçok romanı bitirmiş olsam, gözümdeki değerin daha düşük olacağından kuşum yok. Kendi romanlarımda, şu andan itibaren istedikleri şekilde ve istedikleri zaman kitabı bırakabileceklerine dair okurlarıma bir-iki ipucu vermeyi öğrenmemin vakti gelmiştir belki de.

3 | E-kitaplar Yetişkinler İçindir

SEÇKİN ROMAN YAZARI Andrew Miller, Costa Edebiyat Ödülü'nü alışının ardından kendisiyle yapılan bir söyleşide, yakında popüler kurmacanın büyük ölçüde ekranda okunacağını varsaydığını, ama edebi kurmacanın kâğıtta okunmaya devam edeceğine inandığını ve bunu umduğunu söylüyordu. Julian Barnes da 2011 Man Booker Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmada basılı kitapların yaşamaya devam etmesi dileğinden söz etmişti. Çalıştığım üniversitede kimi genç, kimi yaşlı bazı hocalar, Kindle'da şiir okuma fikrini hararetle kınarlar. Küfür sayarlar.

Haklılar mı?

Pratik bakımdan e-kitapları savunmak çok kolay. Dünyanın neresinde olursak olalım bir metni ânında satın alabiliyoruz. Daha az para ödüyoruz. Kâğıt tüketmiyoruz, yer işgal etmiyoruz. Kindle'm kablosuz sistemi, kitabı son bıraktığımızdan farklı bir okuyucuda açtığımızda bile yerimizi kaybetmiyor. Yazı boyutunu ışığa ve gözüme göre ayarlayabiliyoruz. Yazı tipini zevkimize göre değiştirebiliyoruz. Metroda sıkış tepiş giderken sayfaları başparmağımızla hafifçe dokunarak çeviriyoruz. Yatakta uzanmış okurken şişko bir ciltless kitabı açık tutabilmek için yaptığımız gibi iki elimizi kullanmamız gerekmiyor.

Ama ben pratik sebeplerin ötesinde, okuma deneyiminin kendisinden, metinle ilişkimizden söz etmek istiyorum. Kâğıt roman gerçekten düşüşe geçerse bu edebiyat adamlarıyla kadınlarının kaybetmekten korktuğu şey nedir? Birçok kez yanıltıcı resimlerle bıkınlık

veren mübalağalı pohpohlamaların deposu olan kapak değil kuşkusuz. Jane Austen da okuyor olsak Dan Brown da, değişmeyen bir zevk, parmaklarımızı ve bakışlarımızı güzel bir kâğıdın üstünde gezdirmeye zevki de olmasa gerek. Klasiklere verdiğimiz değeri belirleyen şeyin kâğıdın kalitesi olmadığını umuyorum.

Acaba mesele, e-kitabın belirli satırları sayfa üzerindeki konumlarından hatırlayıp bulma imkânını elimizden alması mı? Yoksa sayfa kenarlarına yorumlar (övgülerle hakaretler) çiziktirme sevdamız mı? E-kitapla ilk temasımızda artık mümkün olmayan türlü alışkanlıkların, yıllar boyunca geliştirilmiş, artık konuyla alakası kalmamış becerilerin farkına varırız gerçekten de. Okumakta olduğumuz bölümün nerede biteceğini ya da filancanın şimdi mi, daha sonra mı öleceğini görmek için artık sayfaları eskisi kadar kolay tarayamayız. E-kitap genelde göz gezdirmeyi teşvik etmez; kitabın yüzde kaçını okuduğumuzu gösteren, ekranın altındaki çubuktan aşağı yukarı nereye geldiğimizi anlasak da, kitabın fiziksel ağırlığının teskin edici duygusundan yoksunuzdur (çocuklar ilk uzun kitaplarını bitirdiklerinde ne kadar gurur duyar!); sayfa numaralarının hesap zevkinden de (Baba, bugün elli sayfa okudum). Bu, akademisyenler için bir sorun teşkil edebilir: Sayfa numarası olmayınca gereğince kaynak göstermek zordur.

Peki ama, bu eski alışkanlıklar vazgeçilmez şeyler midir? Aslında dikkatimizi yazılı sözün kendisinden saptırıyor olamazlar mı? Acaba parşömen rulosu okumanın bizim hiç bilmediğimiz, bihaber memnun mesut yaşadığımız kendine has zevkleri yok muydu? Matbaa makinesi yazıdan kişiselliği kaldırdığında hattatlığın kayboluşuna ağıt yakanlar olmuştu kesinlikle. Ciddi okurların her zaman elle kopya edilmiş ciddi kitapları yeğleyeceğini düşünenler vardı.

Bir mecra ve sanat dalı olarak edebiyatın temel özellikleri nelerdir? Resmin tersine, edebiyatta bakılacak fiziksel bir görüntü, eşit görme kabiliyeti varsayılsa göze aynı şekilde damgasını vuran bir şey yoktur. Heykelin aksine, etrafında dolaşıp dokunabileceğimiz bir eser yoktur. Edebiyata bakmak için seyahat etmemiz gerekmez. Kuyruğa girmemiz, kalabalığın içinde ayakta durmamız, iyi bir yer bulabilecek miyiz diye kaygılanmamız gerekmez. Müziğin aksine,

onun zamanlamasına saygı göstermemiz, belirli süresi olan bir deneyimi kabul etmemiz gerekmez. Onunla dans edemeyiz, şarkısına katılamayız, telefonumuzla fotoğrafını ya da videosunu çekemeyiz.

Edebiyat kelimelerden oluşur. Kelimeler söylenebilir de, yazılabilir de. Söylendiğinde sesin yüksekliği, sürati ve vurgusu değişebilir. Yazıldığında kelimeler herhangi bir malzemenin üzerinde, herhangi bir sayfa numaralandırmasıyla, şu veya bu harf türüyle görünebilir. Joyce, Baskerville’le yazıldığında da, Times New Roman’la yazıldığında da aynı derecede Joyce’tur. Kelimeleri herhangi bir hızda, okumamıza istediğimiz kadar sık ara vererek okuyabiliriz. *Ulysses*’i iki haftada okuyan biri, kitabı üç ayda veya üç yılda okuyan birinden daha çok veya daha az okumamıştır.

Sadece kelimelerin sırasına dokunulamaz. Bir metinde kelimelerin kendileriyle diziliş sırası haricinde her şeyi değiştirebiliriz. Edebiyat deneyimi tek bir algı ânında ya da somut bir nesneyle fiziksel bir temasla değil (hele hele raflarımıza dizili gösterişli şahe-serlerin “mülkiyeti”yle hiç değil), zihnin bir kelimeler dizisinde baştan sona hareketiyle yaşanır. Edebiyat, diğer bütün sanat dallarına kıyasla daha fazla salt zihinsel malzemedir, düşüncenin kendisine en yaklaşılabildiğimiz noktadır. Ezberlediğimiz bir şiir, zihnimizde de sayfada olduğu kadar edebiyattır. Kelimeleri sırayla (ağzımızı açmadan, sessizce bile olsa) söylediğimizde bir edebiyat deneyimi yaşamış oluruz – belki de bu, sayfada yazılı şekliyle okuduğumuz zamankinden daha yoğun bir deneyimdir. Evet, nesneye –*Savaş ve Barış*’a ya da *Moby Dick*’e– sahip olmak, bunları ve başka klasikleri kronolojiye ve ülkesine göre düzenlemek bize bir kontrol yanılsaması yaşatır; sanki böylelikle bir parça kültürü “edinmişiz”, “sindirmişiz”, “yerleştirmişiz” gibi. Belki de insanların bağlılığı bu yöndedir. Ama aslında hepimiz biliriz ki bir kez kelimeler dizisinin sonuna gelip kitabı kapattık mı, geriye bizde kalan şeyin adını koymak çok zordur ve fevkalade bir zorluktur, rafta duran ağır kâğıt destesiyle hiçbir alakası olmayan bir zenginliktir (ya da bazen bir sınır bozukluğudur).

E-kitap, elimizde tuttuğumuz somut nesnenin görüntü ve ağırlığındaki bütün farklılıkları ortadan kaldırmasıyla, kelime dizisinin

neresinde olduğumuzdan başka herhangi bir şeye yoğunlaşmamızı teşvik etmeyişiyle (okuduğumuz sayfa yok olur, ilerideki sayfa henüz görünmemiştir) diyebiliriz ki bizi edebiyat deneyiminin özüne kâğıt kitaptan daha fazla yaklaştırır. Hiç şüphesiz, geleneksel kâğıt kitaba kıyasla, önümüzde belirip arkamızda kaybolan kelimelerle daha ciddi ve doğrudan bir ilişki sunar; duvarlarımızı ünlü adlarla kaplamanın fetişist tatmini sağlamaz. Metni çevreleyen bütün dışsal ve dikkat dağıtıcı unsurlardan arınır, kelimelerin kendilerinden aldığımız zevke yoğunlaşırız adeta. Bu bakımdan kâğıt kitaptan e-kitaba geçiş, resimli çocuk kitaplarından sadece metni içeren yetişkin sayfalarına geçişe benzetilebilir. E-kitap yetişkinler için bir mecturadır.

4 | Okuma Mücadelesi

GÜNÜMÜZDE okuma koşulları elli yıl, hatta otuz yıl öncekinden farklı; asıl sorulması gereken soru, çağdaş kurmacanın bu değişikliklere nasıl uyarlanacağıdır; çünkü eninde sonunda uyarlanacaktır. Hiçbir sanat dalı tüketildiği koşullardan bağımsız var olamaz.

Kastettiğim, içinde yaşadığımız sürekli dikkat dağılması hali ve bunun hatırı sayılır boyutlarda bir kurmaca eserle başa çıkabilmek –yani esere dalıp günler, haftalar, aylar boyunca çeşitli kereler tekrar tekrar dönmek, her defasında öykünün ya da öykülerin akışını, iç referans kalıplarını, eserin başka romanlar, hatta genelde dünya çerçevesi içindeki konumunu hatırlamak– için gerekli özel enerjileri nasıl etkilediği.

Okuma koşullarının nasıl değiştiği konusunda her okurun kendi fikri vardır mutlaka, ama benim deneyimim şöyle: Otuz üç yıl önce, yirmi altı yaşındayken arkadaşlarımla ailemi İngiltere’de bırakarak İtalya’ya, Verona’nın hemen dışındaki küçük Quinzano köyüne geldiğimde, henüz hiçbir kitabım yayımlanmamıştı; işsizdim, yazdıklarım bir sonraki Londra yayıncının ne tepki göstereceği konusunda hep endişeliydim ve nasıl bir haber olursa olsun, sürekli bir haber bekliyordum. Uluslararası telefon görüşmeleri el yakıyordu. Faks yoktu, sadece o zamanlar verdiğimiz adla salyangoz postası vardı. *Postino* her sabah bahçenin en ucundaki posta kutusuna bir şey bırakırdı, daha doğrusu bırakabilirdi. Köyün keskin virajlı yolunu tırmanan mobil telefonun sesine kulak kabartırdım. Bazen, posta

kutusunu boş bulduğumda yanlış duymuş olabileceğim, duyduğum sesin *postino*'nun mobileti olmadığı umuduna kapılır, bir saat sonra ne olur ne olmaz diye çıkıp tekrar bakardım. Sonra bir daha. O bir saat boyunca işime yoğunlaşmakta zorlanır, iyi çalışamazdım. Saplantı oldu bu sende, derdim kendi kendime, boş posta kutusunu dördüncü kere kontrol etmeye giderken.

Böyle bir zihnin, çalışmak için kullandığı aracın ta kendisinde e-postanın, mesajlaşmanın, Skype'ın ve sürekli güncellenen haber sitelerinin cazibesine maruz kaldığını düşünün. Geçmişte, postacının gerçekten gelip gitmiş olduğuna kanaat getirdikten sonra, günün geri kalanı kısıpırsız bir imkânlar deryası olarak önümde uzanırdı – yazmak için (elle), okumak için (kâğıttan) ve ekmek parası kazanmak amacıyla çeviri yapmak için (manuel daktiloyla). O günlerde yağmur ya da boğucu sıcak yüzünden mecburen eve kapanıldığında, okumayı geçmek bilmeyen zamanı doldurmak için bir imkân olarak görmek bile mümkündü.

Şimdiyse, tersine, ciddi okumanın her dakikası için mücadele etmek, plan yapmak gerekiyor. Daha 1990'ların sonlarında, bilgisayarda çeviri yapıp sık sık (o sıralar çevirmeli modem aracılığıyla) bağlantı kurarak e-postalarımı kontrol ettiğim dönemde, okumalarımın büyük bölümünü haftada iki-üç kere trenle Milano'ya gidip gelirken yaptığımı fark etmiştim; iki saat gidiş, iki saat geliş. Daha sonra, dizüstü şarjları gelişip mobil internet bağlantısı sağlandığında o zaman dilimi de tehlikeye girdi. Zihin, en azından benim zihnim, iletişime dayanılmaz derecede eğilimlidir; bu kelime fazla şaşırtıcı değil, kaçtıysa, başkalarıyla temasın sürekliliğine.

Bunu hepimiz biliriz. Bazılarının direnci daha fazladır, bazılarınkı daha az. Daha dün, zeki, genç bir doktora öğrencisi, en büyük amacının, kendini tutup e-postalarını saatte birden daha sık kontrol etmemek olduğunu söylüyordu; ne var ki yakın gelecekte böyle katı bir disipline ulaşabileceğinden kuşkuluydu. Şu andaki aralık 5-10 dakika arasında değişiyormuş. Yani okurken daha çok ara veriyor, giderek daha sık durup tekrar başlıyoruz, başka yerlerden daha fazla girdi, zihnin yerleşebileceği daha az sığınak mevcut. Mesele bölünmekten ibaret değil, bölünmeye *eğilimli* oluşumuz. Dolayısıyla bir

kitapla, özellikle uzun ve karmaşık bir kitapla temas halinde kalabilmek için giderek daha fazla enerjiye ihtiyaç var.

Elbette uzun kitaplar hâlâ yazılıyor. Hatta uzun kitapların sonu gelmiyor. Ne de olsa Knausgaard var. İnsanlar hâlâ metroda bitmez tükenmez *Yüzüklerin Efendisi*'ni ve günümüzde ergenlik çağındaki çocuklarımızın kitap raflarını dolduran çeşitli fantastik kitap dizilerini okuyor. *Grinin Elli Tonu*'yla çeşitli tonlardaki devamlarının gereğinden çok daha uzun olduğu su götürmez. Stieg Larsson'un *Milennium Serisi* keza. Okurlar uzun bir süre boyunca alternatif bir dünyaya kendini hasretmeye hiç bu kadar hevesli olmamıştı. Ne var ki, Knausgaard'a saygısızlık etmek istemesem de, bu kitapların dokusu, on dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyıl başının ciddi kurmacasından kökten farklı görünüyor. Çağdaş romanın koçbaşını çağrıştıran bir yanı var; bu ısrar ve tekrar, belki de sıradan okurların çoğunun kendilerini maruz bıraktıkları sık bölünmelere rağmen okurun vazgeçmemesini sağlıyor. İlginçtir, insanların "ciddi okuma için gerekli konsantrasyon, odaklanma, yalnızlık ve sessizliğe" artık sahip olmadıkları yönünde fikirlerini dile getirmiş olan, Philip Roth gibi bir yazarın kendisi, en azından uzun romanlarında, zorlayıcı, neredeyse şiddetli bir tarz benimsemekle suçlanmıştır.

1980 öncesi edebi romanını okumanın ne kadar zor bir iş olabileceğini hatırlayalım. Faulkner'ın *Köy* romanından şu cümleyi ele alalım:

Suyla ağırlaşmış otların hareketsiz yaprakları, her bir parabol boyunca tanın o gül pembesi minyatürlerini küçük küçük büyüteçler gibi büyüten damlacıkların yürüdüğü kara, durağan kıvrımlarla, yüzünün önünde, sisin içine doğru eğilirken, o, yeryüzünün kaynaşan ufacık yaşamının uyanış anının içinde yatar, ve koklar ve hatta tadardı bile, o koyu, ağır, ılık ahır kokusunu, süt kokusunu, çok eski zamandan kalma o acı dişiliği, bir çatal-tırnaklı, çamur-sıçratan, tartılı basan toynakların her birinin ağır bir emişle yere inişini duyardı, ama düğün şarkılarıyla dolu sisin içinde hâlâ görünmezdi o.

Bu, hazırlık gerektiren türden bir karmaşıklıktır. Isınmadan, örneğin sabah erken saatte metroda girişmek ideal durum olmayabilir; önceki paragrafların akışı içinde okumaktan çok farklı bir okuma ola-

cağı kesin. Öte yandan, okumalarımın büyük bölümünü, önümde bir klavye olmayan tek zaman diliminde, yani toplu ulaşım araçlarında gerçekleştiriyorsam, okumayı nerede keseceğime benim karar verdiğimi de söyleyemem. Bir ses Piccadilly Circus ya da Times Square durağını anons ettiğinde tam “çok eski zamandan kalma o akıcı dişiliği” de olabilirim. Bu durumda, kitaba tekrar döndüğümde bu “uyanış âni”yla uğraşabilmek için ne kadar hız almam, ne kadar geriye gitmem gerektiğini hesaplamak zorunda kalırım.

Biraz daha geriye gidip Dickens’ın *Müşterek Dostumuz* romanından tek bir cümleye bakalım:

İnsanların nasıl olup da gelirlerinden fazla harcamaya muvaffak oldukları muammasına dair bir ipucu yakalayan ve Cepçilerin saf seçmenleri tarafından Evrene vekil tayin edildikten sonra suistimalde ipin ucunu kaçırان Veneering önümüzdeki hafta Chiltern Hundreds idare memurluğunu kabul edecek, Britanya’yla sıkı fıkı olan hukukçu beyefendi de onun yerine başka birinin Cepçilerden binliklerini kabul edecek, Veneeringler Calais’e taşınacak ve orada Bayan Veneering’in elmaslarını satarak geçimlerini sağlayacaklardı (ne de olsa Bay Veneering iyi bir eş olarak zaman zaman bu elmaslara yüklüce para yatırmıştı) orada Neptün’e ve diğerlerine, Veneering Parlamento’dan ayrılmadan önce, Avam Kamarası’nın kendisinden ve altı yüz elli yedi sevgili ve eski dostundan oluştuğunu anlatacaklardı.

Söz konusu pasaj, sekiz yüz sayfalık romanın sonlarına doğru yer alır. Öncesinden çeşitli göndermeler akılda tutulmalıdır, ayrıca İngiliz parlamenter sistemiyle dönemin jargonuna ilişkin bir miktar bilgi de elzemdir. Dickens asgari yarım saatlik süreler içinde dalınacak bir dünyadır; aksi takdirde zihin o auraya, farklı sesler arasındaki sürekli gitgele ve retorik oyunlarına alışmak için mücadele edecektir. Dickens’da oyunbazlık sınır tanımaz.

Yirminci yüzyıla dönecek olursak, intihari giriftlikteki düzyazı meraklıları için Henry Green’in *Back* (Dönüş) romanından bir mezarlık tasviri:

Çünkü bu matem ağaçlarını çepeçevre dolanıp tırmanan güller, güller, yine güller vardı; bu arada yer yer filizleri çiçeğin yükünü kaldıramayıp devrilmiş canlı çelenkler, kimi taştan bir çelengin üstüne, kimi bugünden soğuk mermerden bir kutunun, kimi camaltı buzlu kâğıt tomurcukların; her

birinin işaretlediği topraktan yataкта aramızdan ayrılmış sevdiklerimiz yukarıda hayatı teşvik eder, yeşil çimenlerde, servilerde, şen, parlak güllerde; o güller ki bu karanlık ikindi kadar durgun, bakanlara bakar durur ya da başını eğip, lekelenir, sırası gelince ölür.

Romanın birinci sayfasında karşımıza çıkan bu cümle, bu kitabı keyfimizce alıp bırakamayacağımıza dair sert bir uyarı niteliğindedir. Green'in eserlerinde zihni adeta büyüleyen, devam etmeden önce üç-dört kez okumaya davet eden cümleler vardır. Green sanki itiraz etmektedir: Bana biraz sessiz zaman ayırın. Gelin bambaşka bir ruh haline geçelim.

Jay Caspian Kang, *New Yorker*'daki bloğunun yakın tarihli bir yazısında, edebiyat eleştirmenlerinin metin kutsaldır dogmasını tekrarlayarak, "İyi bir romanda –söylemeye gerek bile yok– her kelime önemlidir" diyor. Doğrusu bunun herhangi bir dönemde doğru olduğundan emin değilim; yazarlar birçok kez eserlerini çeşitli değişikliklerle yeniden basmışlardır; ancak okurun deneyimi muhtemelen fazla değişmez (akla Thomas Hardy, Lawrence, Faulkner geliyor); öte yandan (ben de dahil) birçok okur, kalın bir romanın uzun okunma süreci içinde şu ya da bu kelimeyi atlayabilir ya da zorunlu bir aradan sonra ipin ucunu kaçırdığı için belirli bölümleri tekrar okuyarak bir bölümün diğeriyle ilişkisini değiştirebilir; dolayısıyla hepimiz bir kitabı bitirdiğimizde, belki yüz saatlik bir okuma sırasında yaşadığımız deneyimin kesin niteliğine ilişkin epeyce farklı fikirlere sahip oluruz.

Ama Kang'ın iddiasının geçerli olma ihtimali günümüzde giderek daha da azalıyor. Gözümü karartıp bir tahminde bulunacağım: Zarif, son derece seçkin üsluplu, kavramsal inceliğe ve sözdizimsel karmaşıklığa sahip roman giderek daha kısa bölümlere ayrılacak, böylece daha sık ara vermemize imkân tanıyacak. Daha uzun popüler roman ya da yaygın anlatısal mimariye sahip roman ise giderek daha fazla tekrarlanan formüllerle, zorlayıcı, tumturaklı bir retorikle yüklü olacak, böylece ara verildikten sonra ipin değil, sağlam bir kablonun ucunu yakalamak giderek kolaylaşacak. Kuşkusuz değerli istisnalar da olacak. Gözünüz onlarda olsun.

5 | Telif Hakkı Önemli mi?

BEN BİR YAZAR OLARAK insanların kitaplarımı bedavaya kopyalamalarını engelleme hakkına sahip miyim? Sahip olmam gerekir mi? Olup olmamam önemli mi?

“Köle sahibi olma hakkımı elimden aldılar” der Max Stirner, ünlü kitabı *Biricik ve Mülkiyeti*’nde (1844), insan haklarıyla ilgili bölümün başında. Bu paradoksal cümle, hakkın belirli bir çıkar çatışmasında hukukun taraflardan birine ya da diğerine tanıdığı bir şeyden ibaret olduğunu hatırlatır bize. Hak doğada yoktur, sadece hukuk sistemi ve polis gücü olan bir toplumda vardır. Haklar ülkeden ülkeye farklılık gösterebilir; pratikte uygulanıyor da olabilirler, farazi de.

Dolayısıyla telif hakkı da, bireyle toplum arasındaki ilişkiyi düzenleyen ve çoğunlukla bireyi topluma karşı koruyan bir yasalar bütününün parçasıdır. Telif hakkı ancak bireye, bireyin zihnine, bireysel zihnin ürünlerine çok yüksek değer veren bir toplumda bulunabilir. Hatta telif hakkının getirilmesi, hiyerarşik ve bütünsel toplum anlayışından bireyin umut ve hedeflerini temel alan toplum anlayışına geçişin işaretlerinden biridir. Tahmin edilebileceği gibi, telif hakkı kavramını oluşturma yolundaki ilk hukuki adımlar on yedinci yüzyıl sonları Britanyası’nda atılmıştır.

Yasanın amacı, yazar, ressam ya da müzisyenin, emeğine adanmış bir karşılık almasına izin vermektir. İlginç. Sanatçıların elde ettiği kazançta adalet pek yoktur. Eşdeğer, aynı kalitedeki eserler ol-

dukça farklı gelir yaratır, bazen hiçbir gelir yaratmaz. Biri bir günde milyoner olur, diğeri eserini yayımlatamaz bile. Bu iki yazarın çalışmalarının kalitesi pekâlâ birbirine çok yakın olabilir. Aynı kitap farklı ülkelerde çok farklı kaderlere sahip olabilir. Sanatçıların gelirinde adalet fikri saflıktır.

Mesele, daha kabaca, başkalarının benim eserimden bana bir pay ödmeden para kazanmasını engellemektir, çünkü eser bana aittir. Benimdir. Yani mesele mülkiyet ve denetimdir. Şu andaki haliyle yasa, yazdığım şeyin bana ait olduğunu, dolayısıyla yayımlanan kitabımın her kopyasını izleyip satış fiyatından bir yüzde isteme hakkına sahip olduğumu teslim eder. Kitabın iki yüz kopyasını yıllar içinde bir gazete bayiinde de satsam, yirmi milyon kopyasını on sekiz ayda beş kıtada da satsam bu hak değişmez.

Ayrıca bu mülkiyeti öldüğümde çocuklarıma ya da vârislerime devredebilirim; eserimin basılan ve satılan her kopyası üzerinden telif hakkı alma hakkını miras olarak edinirler, tıpkı kiraya verdiğim bir mülkü ya da şirketi miras edinir gibi. Ama sadece yetmiş yıllığına. Bireye ve ardından ailesine bu kadar çok şey verdikten sonra toplum nihayet fikri mülkiyetin fiziksel mülkiyetle aynı olduğunu inkâr eder. Vârislerim evime sonsuza dek sahip olabilir, ama zihnimin ürünü belirli bir noktada kamuya açık olacaktır. Burada yürütülen mantık şudur: Ben yeterince para kazanmışımdır, toplum ise, kolektif bilgi birikimini destekleyen ve paylaşılan bir kültürü geliştirmek ve ondan yararlanmak için benim zihnimin ürünlerine ücretsiz ulaşabilmelidir; tıpkı geçmişin zenginlerinin değerli sanat koleksiyonlarına ve malikânelerine erişiminin sağlandığı şekilde.

Burada içgüdünün mantığa ağır bastığını hepimiz sezeriz. Dört yüzyıl önce yaşamış bir atanın eserinden telif hakkı almak acayip gelir bize. Vârisleri varsa, onlara bir şey ödmeden Shakespeare'den alıntı yapamamak acayip olurdu. Öte yandan bir atamızın yapıp ailesine bıraktığı bir resmin sahibiysek, onu elimizde tutma ya da piyasada satabileceğimiz herhangi bir fiyata satma hakkımızın olmaması gerektiğini de düşünmeyiz.

Bir yazarın ölümünden sonraki telif hakkı süresi yakın geçmişte elli yıldan yetmiş yıla çıkarıldı. Bu tür bir kararın keyfi olduğunu ve

pekâlâ tekrar değişebileceğini düşünürüz hemen. James Joyce'un torununun, yazarın ölümünden altmış dokuz yıl sonrasına kadar, eserlerinden (akademik çalışmalarda bile) yapılacak alıntılar karşılığında aşağı yukarı canının istediği bedeli talep edebilmesi gerekli miydi gerçekten? Benim meditasyona ilişkin bir kitapta *Dört Kuarter*'ten üç ya da dört dizelik bir alıntı yapmak için T. S. Eliot'ın terekisine 200 sterlin ödemem mantıklı mı? İnsana yazarların kendileri bile isyan ederdi gibi geliyor; bu da telif hakkı korumasının eserlerden niçin kaldırıldığının ipucudur. Çünkü yazar öyle isterdi. Hayattaki aile üyeleri koruma altına alındıktan sonra, ulaşılabilirlik ve ün bir yazar için hiç görmediği torunları için bir gelir akışına kıyasla daha önemlidir. Telif hakkının kaldırılması, ailesinin sırtından yazarın ölümsüzlük hayaline verilen ödündür.

Telif hakkının öteden beri tartışmalı ve denetlenmesinin zor olması, ahlaki doğruluğu konusunda temelde bir mutabakat olmadığının göstergesidir. Dickens, Lawrence, Joyce ve onlar kadar ünlü olmayan sayısız yazar, eserlerinin korsan baskılarına karşı savaşmıştır. Yirminci yüzyılda uluslararası bir kitap pazarının oluşması ve kopyalama teknolojisinin gelişmesi, sorunu daha da ciddileştirdi. Uluslararası çoksatanların büyük çoğunluğu beş-altı ülkeden, çok büyük kısmı da ABD'den çıkarken bütün ülkelerde yabancı yazarların haklarının savunulmasını bekleyebilir miyiz gerçekten? Telif hakkı suçları da genellikle doğrudan hırsızlık gibi algılanmaz; telif hakkı korsanlarının suçluluk ve pişmanlık duyguları çektiğini hiç duymadım. Durumu iyice dengesizleştiren bir unsur da, internet ve e-kitap yeniliklerinin kitapları kopyalamanın yeni yollarını yaratmaları bir yana, bütün kitaplara dizüstü bilgisayarımızdan ya da iPhone'umuzdan ücretsiz erişebilmemiz gerektiği hissini de, en azından bazı çevrelerde yaratmış olmasıdır. Telif hakkının uygulanmasının imkânsızlaşabileceği düşüncesi yaygınlaşmaktadır.

Telif hakkı yasalarının nasıl ayakta kalabileceğini anlamak için riyakârlığın ve hukuki ayrıntıların ötesinde, gerçek toplumsal işlevini ve bu işlevin sürdürülmesinden yana hiç değilse geniş bir kitlenin olup olmadığını sorgulamak gerekir. Telif hakkı yazar için hatırı sayılır bir mali teşviiktir ve çalışmasını para dünyasına kilitler; her ki-

tap bir piyango biletine dönüşür. Muazzam satış rakamları muazzam bir gelir anlamına gelecektir. Telif hakkı böylelikle roman yazarını onayını almayı en çok istediği akranlarına değil, karton kapaklı bir kitabın bedelini ödeyebilecek en geniş okur kitlesine yönelmeye teşvik eder.

Yani toplum telif hakkını vermekle bir taraftan bireysel yaratıcılığa büyük değer biçtiğini beyan eder –toplumun her üyesi bir gün telif hakkından yararlanma, dehayı paraya dönüştürme hayali kurabilir–, bir taraftan da yazarı yazmanın gelir getiren bir iş olduğu burjuva anlayışına yöneltir; artık yazar dengeli piyasalarda bir yatırıma ve dikkatli denetime sahiptir. Kısacası, telif hakkı yazarı rejime bağlar; gerçekten de günümüzde hakkıyla devrimci denebilecek, yani temelde farklı bir toplum modeli arayan yaratıcı yazılar dikkati çekecek kadar azdır. Elbette bozguncu –liberal, otoriteye karşı– bir yazarlık tutumu mevcuttur ve paradoksal biçimde neredeyse genel eğilim haline gelmiştir; yazarın toplumdan hoşnutsuzluk duyması beklenir. Bununla birlikte, gelişti uluslararası anlaşmalara, elektronik fon aktarımına ve telif hakkı korsanlığını kovuşturmaya gönüllü olmaya bağlı telif hakkı çekleriyle yazar statükonun düşmanından çok onun ürünüdür. Bu belki de iyi bir şeydir. Belki sınırlayıcıdır. Belki iyi şeyler kaçınılmaz olarak sınırlayıcıdır.

Telif hakkının tedricen kaldırıldığını ya da anlamlı bir şekilde denetlenmesinin imkânsız hale geldiğini farz edelim: Yayıncıdan avans bekleyemezsiniz, eserinizi okurlara doğrudan çevrimiçi bile satamazsınız. Dolayısıyla yaratıcı yazı artık bir “iş” olmaktan çıkar. Enikonu ünlü biri olmadan yazarlıkla geçiminizi sağlayamazsınız; ünlenirseniz kârlı yan ürünler olur kuşkusuz, ama ünlenmek daima uzak ihtimaldir, ayrıca olağan ticari yollar ortadan kalkarsa nasıl mümkün olabilir? Günümüzde ünün temeli büyük ölçüde satış değil midir? Satışı esas sağlayan ise reklam bombardımanıdır; yayıncı belirli bir kitabı yayımlama hakkını tekelinde tutamazsa –ya da kitabı hedef kitleye ulaştırmak için gerekli tanıtımı finanse edecek fiyata satamazsa– ün uçup gider. Artık bir kitabı, *Grinin Elli Tonu* örneğinde olduğu gibi, sırf internette bedava ulaşılır kılarak hakkında konuşulmasını sağlamak mümkün elbette, ama o heyecanı yayın fi-

nansmanı ve paraya dönüştürme ihtimali olmasa, bunun pek bir yararı olmazdı.

Bu durum bir yazarın çalışmasında nasıl bir değişiklik yarattırdı? Eskiden eğlendirmek ve kazanmak amacıyla paketlenip satılan polisiyeleri (edebi olsun olmasın) yazmanın bir anlamı kalır mıydı? Gelire dönüşme ihtimali bile olmasa onca sayfayı yazmak ister miydim gerçekten? Belki isterdim. Ne de olsa hayran kurmacası diye bir şey var. Ama birçok yazar istemezdi. “Yazmak için dangalak olmak gerekir, para için değilse” demişti bir keresinde Samuel Johnson. Görüşüne yüzde yüz katılmıyorum, ama nereden baktığını biliyorum. Burada müzik endüstrisiyle bir farklılık dikkati çekiyor: Müzisyenler CD telif haklarını denetleyemedikleri halde şarkı beslemeye devam ediyor, şarkılarını değer bilen bir dinleyici topluluğu karşısında icra edip gelir sağlamayı umut edebiliyor, geribildirim tatminini yaşıyorlar; şarkılar internet aracılığıyla popüler olursa müzisyenler ünlenebiliyor, albüm satışından astronomik bir gelir elde etme umutları olmasa bile daha büyük konserler verme ihtimalleri oluyor. Oysa sıradan bir polisiye için, hatta Büyük Amerikan Romanı için bir icra ihtimali yoktur. Para kazanma ihtimali olmasa, yazarın hem gerçekten ne yazmak istediğine, hem de aradığı tatmini ve teşviki paranın yokluğunda ona sağlayacak olası okur topluluğuyla nasıl ilişki kuracağına iyice kafa yorması gerekirdi. Kısacası, birçok genç yazarın şimdi yaptığı gibi, sırf roman ilgiyi çeken ve gelir vadeden tür olduğu için körü körüne büyük bir roman yazmaya girişilmezdi.

Durumu bu şekilde formüle ettiğimiz anda, hem yaratı açısından hem başka açılardan ortaya çıkabilecek müthiş karmaşayı, insanların birbirleri için düşüncelerini ve eğlencelerini kelimelere dökmeyi birbirinden ne kadar farklı biçimlerde zevkle yapabileceğini, paylaşabileceğini ve bu konuda umutsuzluğa kapılabileceğini hayal ettiğimiz ya da hayal etmeye çalıştığımız anda böyle bir şeyin olamayacağını anlarız. Geleneksel uzun romana, kimliği zamana uzanan ve çeşitli iniş çıkışların ardından bir tür bilgelige ya da mutluluğa ulaşan birey fikrini pekiştiren eserlere hâlâ müthiş bir talep mevcut. İster sonu gelmeyen Harry Potter’lar olsun ister *Millennium Serisi*,

bin sayfalık fantastik anlatının yerini tutabilecek bir kaçış, zihinsel dalış ya da sürdürülen yanılsama biçimi yok; eğer o deneyimi yaşamak için yaratıcısına hatırı sayılır bir geliri garanti etmek zorunday-sak, toplum bunu yapmanın bir yolunu bulmaya devam edecektir; tıpkı Avrupa futbol kulüplerinin yıldız oyuncularına astronomik ücretler ödemenin bir yolunu hâlâ buldukları gibi.

Görüyoruz ki telif hakkı temelde adalet kavramına ya da mülkiyet kuramlarına değil, belirli bir kültürün belirli bir edebi türe bağlılığına dayanmaktadır. İnsanlar sadece şiir okusaydı, şairler hiçbir ücret ödenmediğinde bile asla şiir üretmekten vazgeçmediği için telif hakkı yasası göz açıp kapayıncaya kadar yok olurdu.

6 | Sıkıcı Yeni Küresel Roman

KİMİN İÇİN YAZDIKLARININ bilincini bütün yazarlar aynı şekilde taşımaz. Birçok yazar eserlerini belirli bir kitleye yönelttiğini bile düşünmez. Buna karşılık tarihte okurlarının kim olduğu hakkında her yerde yazarların algısının değiştiği ve bunun da kaçınılmaz olarak ürettikleri metinlerde bir değişikliğe yol açtığı belirgin dönemler olmuştur. En bariz örnek, on dördüncü yüzyıldan on altıncı yüzyıla uzanan, Avrupa'nın dört bir yanında yazarların Latince'den vazgeçip yerel dili kullanmaya başladığı dönemdir. Artık eserlerini eskisi gibi büyük ölçüde kilise adamlarından oluşan seçkin bir topluluğun hâkimiyetindeki uluslararası arenaya sokmayıp yöresel ve ulusal dillere “inerek” yeni doğan orta sınıfa hitap ediyorlardı.

Tarih kitaplarında yerel dile bu kayış, yazılı metne yöresel canlılığın zenginliğini katan ve hızla sağlamlaşan ulusal dillere güven veren demokratik bir esin gibi sunulur genelde. Bununla birlikte itici gücü muhtemelen idealizm olduğu kadar hırs ve ekonomik çıkarı aynı zamanda. Geline nokta Latince yazmanın anlamı kalmamıştı, çünkü artık zevk konusunda söz sahibi olanlar uluslararası değil, ulusal bir topluluktü. Günümüzde bizi bambaşka bir yöne sürükleyen, daha da geniş çaplı bir devrimin başlarındayız.

Giderek hızlanan küreselleşmenin sonucu, bir dünya edebiyat pazarına doğru ilerlemekteyiz. Bir yazarın “büyük” sayılabilmesi için ulusal değil, uluslararası bir fenomen olması gerektiği düşüncesi giderek yaygınlaşmakta. ABD pazarının büyüklüğü ve gücü, ayrıca İngilizcenin genelde küreselleşmenin dili olarak algılanması,

dolayısıyla çevirilerin büyük çoğunluğunun İngilizceye değil, İngilizceden olması sayesinde, ABD’de bu değişim Avrupa’daki kadar göze batmıyor belki. Ne var ki giderek daha fazla sayıda Avrupalı, Afrikalı, Asyalı ve Güney Amerikalı yazar, uluslararası bir kitleye ulaşmadıklarında kendilerini “başarısız” görüyor.

Son yıllarda –hepsi geniş ve yerleşik ulusal okur kitlelerine sahip ülkeler olan– Almanya, Fransa ve İtalya’da yazarlar eserlerini İngilizce basacak yayıncılar bulamamış olmaktan ötürü yaşadıkları hayal kırıklığını dile getiriyorlar; ilginçtir, bu başarısızlığın kendi ülke-
rindeki itibarlarını sarstığından yakınıyorlar: Başka yerlerde insanlar sizi istemiyorsa o kadar iyi değilsiniz demektir. Yaşadığım ülke olan İtalya’da bir yazarın ancak New York’ta basılınca başarıya ulaştığı düşünülüyor. Durumun ne kadar değiştiğini takdir edebilmek için, Londra’da yayımlanmayı başaramamanın Zola ya da Verga gibi bir yazarın şöhretini katiiyen lekelemeyeceğini düşünmek yeterli.

Bu gelişme, elektronik metin aktarımı sayesinde inanılmaz hız kazandı. Günümüzde bir roman, hatta romanın açılış paragrafı tamamlandığı anda dünyanın dört bir yanında çok sayıda yayıncıya gönderilebiliyor. Yurtdışı yayın haklarının daha eserin kendi ülkesinde bir yayıncısı olmadan satılması olağanlaştı. Bu durumda akıllı bir menajer, genelde çokuluslu şirketlerle bağdaştırdığımız promosyon stratejileriyle bir eserin birçok farklı ülkede aynı zamanda piyasaya çıkmasını koordine edebiliyor. Böylece bir okur Dan Brown’un *Kayıp Sembol*’ünü ya da son *Harry Potter*’ı, hatta Umberto Eco’nun, Haruki Murakami’nin ya da Ian McEwan’ın bir eserini eline aldığı anda, aynı eserin o anda bütün dünyada okunduğunu bilerek alıyor. Kitabı satın alan okur uluslararası bir camianın üyesi oluyor. Bu algı da kitabın cazibesini artırıyor.

Uluslararası edebiyat ödülleriindeki çoğalma sayesinde, bu olgu pazarın daha popüler sektörüyle sınırlı kalmadı. Tartışılır seçim yöntemlerine ve birçok kez tuhaf seçimlerine rağmen Nobel bütün ulusal ödüllerden daha önemli kabul ediliyor. Bu arada İrlanda’da IM-PAC, İtalya’da Premio Mondello ve Almanya’da Uluslararası Edebiyat Ödülü’nün –söz konusu ülkenin eserlerinden çok “uluslararası” edebiyata yönelik ödüllerin– itibarı hızla artmakta. Bu nedenle artık

zevk konusunda söz sahibi olanlar yazarın kendi yurttaşları değil, yazarın kendisinin dahil olmadığı, tanınması daha zor bir topluluk.

Bunun edebiyat açısından sonuçları nedir? Yazar nihai okur kitlesini uluslararası bir topluluk olarak algıladığı andan itibaren yazdıklarının niteliği mecburen değişir. Özellikle uluslararası çapta anlaşılmayı engelleyecek unsurları kaldırma eğilimi dikkat çekicidir. 1960'larda yazan, kendi kültürüyle ve bu kültürün karmaşık siyasetiyle yoğun bir ilişki içindeki Hugo Claus gibi bir roman yazarı, öykülerinin ülkesi Belçika dışında anlaşılabilmesi için, okurun ve en önemlisi çevirmenin özel çaba göstermesi gerekeceğini belli ki umursamıyordu..Norveçli Per Petterson, Hollandalı Gerbrand Bakker ve İtalyan Alessandro Baricco gibi çağdaş yazarlar ise tam tersine, bize bu tür bir bilgiyi veya çabayı gerektirmeyen, bu çabanın sağlayacağı tatmini de vermeyen eserler sunuyorlar. Daha da önemlisi, dil basit tutuluyor. Kazuo Ishiguro kelime oyunları ve göndermelerden kaçınarak çevirmenin işini kolaylaştırmanın önemine değinmişti. Tanıdığım kimi İskandinav yazarlar İngilizce okuyanlara zor gelecek kişi adlarından kaçındıklarını söylüyorlar.

Kültüre mahsus yayıntı ve dil virtüözlüğü artık birer engel kabul edilirken bazı stratejilere ise olumlu bakılıyor: çağdaş sinemanın sıkıcı ortak dili olan özel efektlere benzer, “edebi” ve “yaratıcı” oldukları derhal anlaşılan son derece görünür mecazların kullanımı, yazarı “dünya barışı için çabalayanlar” arasına yerleştiren bir siyasal duyarlılığın ön planda tutulması. Bu nedenle, bir Rushdie ya da Pamuk’un abartılı fantastik araçları daima belirli bir liberal duruşla bir arada bulunuyor, çünkü Borges’in dediği gibi, çoğu kişinin estetik duygusu o kadar zayıf ki okudukları eserleri değerlendirmek için başka ölçütlere güveniyorlar.

Yok olmaya mahkûm, en azından ihmal edilmesi muhtemel olan, kendi dilinin ve edebiyat kültürünün ince ayrıntılarına dalan türden eserler, şu ya da bu dil topluluğunun gerçek yaşayışını yerden yere vurabilen ya da yüceltebilen türden yazılar. Küresel edebiyat piyasasında Barbara Pym'lere, Natalia Ginzburg'lara yer olmayacak. Shakespeare olsa, cinasları azaltırdı. Yeni bir Jane Austen'ın ise Nobel hayali kurması beyhude olur.

7 | Yanlış Okumak

DİL YENİ BİR ŞEYİ, beklentimin tersine bir Şeyi gerçek anlamda ne kadar iletebilir? Daha doğrusu, iletmesine ben ne kadar izin veririm?

Çeviri öğretmenliğinin ilginç yanlarından biri, öğrencilerin beklemedikleri bir Şey söyleyen cümlelerle boğuşmasını izlemektir. Yabancı dildeki bir metni anlamamaktan anlamaya geçme sürecine, görünürde anlamsız bir kelimeler kümesinde taşların bir anda yerine oturmasına alıştırlar elbette. Ama sık sık hata yaptıklarını da bilirler. Dikkat etmeleri gerekmektedir. Metinde olağan, sıradan bir Şey söyleniyorsa, kafalarında pek kuşku olmaz: “İnsanlar böyle Şeyler söyler. Tamamdır herhalde.” Ama yazar şaşırtıcı bir fikir veya daha beteri, edinilmiş bilgiye, siyaseten doğruluğa zıt bir iddia ortaya attığında kaygılanırlar; tek tek anlamları ve sözdiziminin bütünü açık olduğu halde kelimeler tekrar tekrar incelenir. Birçok kez, özellikle yenilik vurgulamadan, incelikle ifade edilmişse, öğrenciler, hatta deneyimli çevirmenler de sonunda metni daha alışıl gelmiş bir Şeye indirger.

Bu tuhaf alışkanlık, çevirmenin bulunması gerektiğini düşündüğü ama metinde bulunmayan kelimeler eklemek şeklinde tezahür edebilir. Oldukça zararsız bir örneğe bakalım: D. H. Lawrence’ın *Âşık Kadınlar*’ında Ursula evliliğin kendisine çekici bile gelmediğini söyler. Kardeşi Gudrun ona katılıp devam eder: “İnanılmaz bir Şey değil mi... evlenmemenin çekiciliği!” Lawrence Şu yorumu yapar: “Birbirlerine bakıp ikisi de güldüler. İçlerinde bir korku vardı.”

Kitabın yakın zamanda yayımlanmış İtalyanca bir çevirisinde bu cümlelerin karşılığı şöyle çevrilebilir: “Birbirlerine bakıp birer kahkaha patlattılar. Ama içten içe korkuyorlardı.”

Yıllar boyunca deney yaparak şu sonuca vardım: Bir sınıfa bunu İtalyancaya çevirmelerini söylediğimde, yaklaşık yarısı o “ama”yı ekliyor. İnsanın korkuyorsa gülmediği edinilmiş bir bilgi anlaşılan; dolayısıyla Lawrence ikisini peş peşe sıraladığında çevirmenler bu durumun olağandışılığını belirtmek için bir “ama”nm gerektiğini düşünüyorlar. Oysa Lawrence gülerken korkmanın en olağan şey olduğunu ima ediyor; insan zaten korktuğu için güler, korkuyu inkâr etmek için.

Ne var ki, bu olgunun en ilginç yanı, öğrencileri sorguya çektiğimde çoğunluğunun “ama”yı farkında olmadan eklediklerini itiraf etmeleri. Metni bu şekilde okuyorlar zaten. Buradan yola çıkarak, çok sayıda sıradan okurun da böyle okuyacağını varsayabiliriz. Söylemek istediğim şu: Çevirilerde gördüğümüz kaymalar, metni elbette çevirmen kadar dikkatle incelemeyen birçok okurun zihninde çok daha büyük bir kaymaya işaret ediyor muhtemelen.

Çevirmenin ya da okurun beklentisi yönündeki bu otomatik düzeltme çok çeşitli sonuçlara yol açabilir. *Âşık Kadınlar*’ın daha ileriki sayfalarında Lawrence cinsel deneyimin nasıl derin bir dinginlik hâli yaratabileceğini tasvir eder. Ursula bir hanın arka odasında aceleyle Birkin’le seviştikten sonra çay servisi yaparken kendini çok formda bulur. Lawrence “unutmak” fiilinin, “kıpırtısız” ve “mükemmel” sıfatlarının olağandışı kullanımıyla anlamı vurgular:

Çay koymak türünden sosyal görevleri yerine getirirken genellikle gergin ve kararsız olurdu. Ama bugün unutmuştu, rahattı, kaygılara kapılmayı tamamen unutuyordu. Çaydanlığın vakur, ince boynundan çay harikulade dökülüyordu. Ona çayını verirken gözleri tebessümlerle sıcacık bakıyordu. Nihayet kıpırtısız ve mükemmel olmayı öğrenmişti.

İtalyan çevirmen burada zorlanıyor, belki utaniyor – her hâlükârda direniyor. İtalyanca çeviride Ursula, “tedirginliğe eğilimli olduğunu tamamen unutuyordu” – “kaygılara kapılmayı unutmak”tan daha standart bir söyleyiş. Ama daha da dikkati çeken, son cümle: “Ni-

hayet bu işi eli titremeden, mükemmel bir dinginlikle yapmayı öğrenmişti.” Sanki Lawrence onun sırf çay koyma becerisinden bahsedermiş gibi.

Biz okurlar olarak bu “düzeltme”leri bilinçdışı yapıyor muyuz? Nereye kadar yapabiliyoruz? Woolf’un *Mrs. Dalloway*’inden söz edilirken beni hep şaşırtan şeylerden biri, bu romanda kişilerden birinin intiharının bireyin topluma armağanı gibi, Mrs. Dalloway’in varlıklı dostlarına verdiği davetle, hatta kitabın yazılışıyla eşdeğer, en azından kıyaslanabilir bir şey olarak sunulmasına pek az önem verilmesidir. Bunlar moda ya da “güvenli” düşünceler değildir. En önemli anda, Septimus Warren Smith bir doktorun daha ziyaretini bir tehlike olarak görüp pencereden aşağıdaki parmaklıkların üstüne atlarken, “Alın, sizin olsun!” diye bağırır. İtalyanca çeviri, “*Lo volete voi*” der, yani “Bunu siz istediniz!” Çevirmen metni değiştirdiğinin farkında mıdır?

Evet, Septimus korku içindedir, öfkeli, ama armağan fikri kitabın vazgeçilmez bir unsurudur. Genelde okurlar bu fikri dikkate alıyor mu? Bu romanın ne kadar sıklıkla soft feminizmin oldukça tutumraklı bir dışavurumu gibi algılandığına bakılırsa, sanmıyorum. İlginçtir, bu İtalyan çevirmenin bir de Woolf’un yaptığı tatsız, aşağılayıcı yorumları çıkarmak gibi bir alışkanlığı var. Clarissa Dalloway’in “kimi sıkıcı hayatlarda kuşkusuz bir parlaklık” olarak tasvirinin çevirisinde “sıkıcı” atlanmıştır. Genelde Woolf ya da Clarissa’da snopluk denebilecek ne varsa usulca çıkarılmıştır.

İlginçtir, Machiavelli İngilizceye çevrildiğinde bunun tam tersi olur. Burada da beklenti çok önemlidir; Machiavelli elbette *Makyavelci* olduğu için yüceltilir. Edinilmiş görüşler yön değiştirmemelidir. Dolayısıyla, Machiavelli, örnek aldığı idolü, acımasız Cesare Borgia’nın çöküşünü inceledikten sonra, hayıflanır bir tonda,

Raccolte io adunque tutte le azioni del duca, non saprei riprenderlo.

(Harfiyen çevirirsek: “Dolayısıyla düşün bütün eylemlerini topladığımda, ona nasıl sitem ederim, bilemiyorum.”)

diye yazdığında, çevirmen George Bull şöyle der: “Böylece düşün bütün yaptıklarını topladığımda, onu kınamam mümkün değil.”

Burada “kınamak” kelimesinin güçlü bir ahlaki çağrışımı vardır ve İtalyancasında bulunmayan “mümkün değil” eklemesiyle daha da güçlenir. Bull, yazarın küçümseyiciliği ve şüpheciliğiyle ün yapmış olması doğrultusunda, Cesare Borgia’nın yaptığı hiçbir şeye *ahlaki* itirazı olmadığını vurguladır Machiavelli’ye. Aslında Machiavelli, Borgia’nın büyük bir hata yapmadığını söyler sadece. Machiavelli’nin esas rezilliği, ahlaki ölçütleri hiçbir zaman dikkate almamasıdır – ahlaki ölçütlerin hayatta kalmak için mücadele eden bir siyasetçiye uygulanabileceğini düşünmez. Ama bizim için Machiavelli’yi kötü olarak görmek, iyilikle kötülüğün mevzubahis olmadığına hükmeden sağduyulu bir düşünür olarak görmekten daha kolaydır.

Kısacası, okurla metin arasında, çevirmenin kendine has biçimde yaşadığı bir gerilim mevcuttur; çünkü çevirmen metni kendi dilinde baştan yazarken, aynı gerilimi yeni bir okur topluluğunun tekrar yaşamasına izin vermek durumundadır. Bir metni içgüdüsel olarak değiştirip gerilimi ortadan kaldırmak isteyebileceğimizi fark etmek, hem kitabı daha iyi anlamak, hem de kendimiz hakkında bir şeyler anlamak demektir.

8 | Yukarı Doğru Okumak

“AÇIKÇASI NE OKUDUKLARI umrumda değil, *Alacakaranlık*, *Harry Potter*, ne olursa. Yeter ki bir şeyler okusunlar, hiç değilse bir gün daha iyi bir şeylere yönelebilecekleri umudu olur.”

Bu fikrin ifade edildiğini kaç kez duymuşuzdur kimbilir. Bu örnekte, konuşan Kanada radyosundan bir edebiyat eleştirmeniydi; yakın tarihli bir blog yazımı, “Okuma Mücadelesi”ni tartışıyorduk. Söylemeye gerek yok, bu duyguya insanların günümüzde giderek daha az okuduklarına hayıflanma ve tepede Joyce ve Nabokov gibilerin, en altta da *Grinin Elli Tonu*’nun bulunduğu bir yazı hiyerarşisi kavramı eşlik eder. İkisinin arasında bir çeşit yeni Platoncu merdiven olduğu varsayılır; öyle ki insan alttan aşama aşama yukarıya geçebilir; soft pornonun giderek insanı hard pomoya götüreceği, marihuana içen herkesin ister istemez kokain ve crack’ten geçerek eroine kadar düşeceği yakınmasının bir tür iyimser tersine döndürülüşü adeta. Özetle, kullanıcının daima aynı deneyim türünün daha yoğun bir şekline yöneleceği varsayımı.

Elbette insanın hafif uyuşturuculardan ağırlarına düşeceği korkusu çoğunlukla neredeyse bir gerçeklik gibi görülse de, Hermione Granger’dan Clarissa Dalloway’e yükselebileceği umudu genellikle temkinli bir temenni olarak ifade edilir. Bununla birlikte, entelektüel kişinin (sanki ödün verirmiş gibi) “Açıkçası ne okudukları umurumda değil, vs.” deyişini haklı çıkarmaya yarar ve ergenlik çağındaki oğlumuzu ya da kızımızı George R. R. Martin’e dalmış halde gördüğümüzde kapıldığımız temkinli iyimserliği garanti eder. Tamam,

Dostoyevski değildir, ama günün birinde olabilir, her hâlükârda bilgisayar oyunundan ya da televizyondan iyidir, çünkü bunlar okuma merdiveninin basamakları değildir.

Bu herhangi bir şekilde gerçekler tarafından doğrulanmış mıdır? İnsanlar gerçekten *Grinin Elli Tonu*’ndan Alice Munro’ya geçer mi? (Arada kaç basamak vardır? Geri dönüşü yok mudur?) Doğru değilse de belirli türdeki entelektüeller niçin bu fikirleri ifade etmeyi sürdürür? Hangi amaçla sürdürür?

W. H. Auden’in 1948 yılında, kendi ifadesiyle polisiye roman “bağımlılığı” konusunda “Suçlu Papazevi” adlı bir denemesi yayımlandı. Bu şematik anlatıların, kendi psikolojik yapısını paylaşan okurların gerçeklerden kaçma ihtiyacını doyurduğunu ileri sürüyordu. Auden’in ayrıntılı bir argümanla sunduğu iddiasına göre bu kişiler kural olarak hafif aşk romanları, gerilim romanları ya da fantastik kurmaca okurlarıyla aynı okurlar değildir. Her tarz, farklı türlerdeki zihinleri cezbeder. Her hâlükârda, kendisi eğer ciddi bir iş yapacaksa etrafta polisiye roman olmaması gerektiğini belirtir; varsa açmaktan kendini alamadığını, açarsa bitinceye kadar kapatmadığını söyler. Daha doğrusu, yeni polisiye roman olmamalıdır, çünkü Auden bağımlı olduğu maddeyle edebiyat arasında şöyle bir ayırım yapar: Polisiye roman okunur okunmaz unutulur ve birçok edebiyat eserinin aksine ikinci bir okumayı asla teşvik etmez.

Bundan çıkacak sonuç yeterince açıktır. Auden edebi romanlarla tür romanları arasında, hatta değişik türler arasında herhangi bir devamlılık olduğunu kabul etmez. Aşağıdan yukarıya geçilmez. Aksine, pekâlâ yukarıdakinden aşağıdakine düşülebilir ya da basitçe her ikisi okunabilir; tıpkı birçok insanın hem besleyici gıdalar hem de abur cubur yemesi gibi; tek sorun, ikincisinin bağımlılık yaratma ihtimalidir; hiç durmadan aynı doyurucu formülü tekrarlayarak (tür romanının turnusol kâğıdı budur) sonsuz aynılık isteğini körükler ve doyurur; öyle ki okur sonunda okumaya ayırabileceği zamanın tamamını tıpatıp aynı şeyi okuyarak geçirebilir. (Benim bu konudaki tek etkileyici deneyimim Simenon’un Maigret romanlarını okuduğum dönemdi; beş-altı kitaptan sonra kitapları birbirinden ayırmak iyice zorlaşıyor, buna rağmen insan devam ediyor.)

Şunu belirtmek gerekir ki Auden polisiye roman okumaktan vazgeçmeyi denemez –onlardan zevk almaya devam eder– ve insanların diyelim ki Faulkner ya da Charlotte Brontë değil de polisiye roman okumasına hayıflanmaz, polisiye romanı “daha yüce şeyler”e ulaşmak için bir basamak olarak kullanmalarını da arzulamaz. Sadece bağımlılığını denetlemek için çabalaması gerektiğini söyler; muhtemelen gelişmeye izin vermeyen ve bir yere varmayan, tekrarlanan bir deneyim kalıbında hapis kalmak istemediği için. Zaten denemesi de polisiye romanlarla niçin fazla vakit kaybetmemesi gerektiğini kendine açıklamaya ve aynı zamanda harcadığı zamanı da affettirmeye kararlı birinin mantık yürütmesi gibidir. Tür kurmacası edebi kurmacayla ilişkiye destek değil, engel olabilir ancak; kısmen kapladığı zaman yüzünden, ama alttan alta da, edebi kurmaca doğası gereği keşifçi olduğu ve huzur kaçırabileceği, tür kurmacası ise okuru bir rahatlık alanında kalmaya teşvik ettiği için.

Burada durupsözde edebi kurmacanın birçok örneğinde de bıktığımız formüllerin tekrarlandığı, tür kurmacası olarak pazarlanan kimi romanların ise okurun söz konusu türün formatı nedeniyle beklediği aynılığı sunmayarak keşifçiliğe yöneldiği itirazını kabul etmek isterim. Birçok edebi roman yazarı, tür kalıplarını “bozarak” durumdan yararlanmıştır kuşkusuz. Ne var ki “İnsanların *Alacakaranlık*’ı okumasına aldır mıyorum, çünkü daha yüce şeylere yönelebilirler” klişesi ısıtıp ısıtıp önümüze koyuluyorsa, bunun sebebi son yıllarda gerçekleşen bütün bulandırmalara rağmen kolay haz sunan tekrarlanan formülle dünyayla yeni şekillerde ilişki kurmak gibi daha zorlu bir çaba arasındaki farkı hâlâ zorlanmadan ayırt edebilmemizdir.

Peki insanlar yeni Platoncu merdivenimizde türden edebiyata tırmanırlar mı? Stieg Larsson’u keşfedip Pamuk’a geçerler mi? Soruya cevap verebilecek incelemeler ya da istatistikler olmadığından –en azından ben rastlamadığımdan– üç çocuk babası ve yıllardır üniversite hocası sıfatıyla kanıt olarak ancak anekdotlara başvurabilirim. Her şeyden önce şunu belirteyim ki, bugüne kadar hiç kimse bana böyle bir yol izlediğini söylemedi. Çocuklarımin hepsi bebekliklerinde klasik çocuk öyküleri külliyyatını severek dinlediler, ama

bu, anne babalarının son derece gelişmiş okuma alışkanlığına rağmen, aslında belki de bu yüzden, otomatik olarak daha sonra “ciddi okuma”ya yöneltmedi onları. Oğlum ergenliğini bilgisayar oyunları ile *Yüzüklerin Efendisi*’ni saplantılı biçimde tekrar tekrar okumak arasında gidip gelerek geçirdi; her iki eğlence de onu aynı derecede mutlu ediyordu. Daha sonraları Jo Nesbø ve Henning Mankell koleksiyonlarını oluşturdu. Sevdiğim kimi roman yazarlarının –Coetzee, Moravia– kitaplarını önerdiğimde her defasında fazlasıyla huzursuz edici ve damardan olduklarından şikâyet etti. Büyük kızım ucuz romanla edebi roman arasında müthiş bir rahatlıkla gidip gelir, ikisinin sunduğu son derece farklı zevklerin pekâlâ bilincindedir. Küçük kızım devasa fantastik tarihleri devirir ve bunlarla yetinir; kitaplık raflarımızı dolduran daha edebi kitapları açmaya hiçbir zaman heveslenmemiştir. Hatta fantastik tarihleri okumasının sebebi de aile kitaplığında bulunmamaları ve edebi kurmacadan bambaşka bir deneyim sunmalarıdır. Dediğine göre kızım yeterince gördüğü türden gerçeklerle uğraşmak istemiyormuş. Gözüpek kahramanlıklarla özel güçlerin kostümlü dünyasını seviyor.

Öğrencilerimle konuştuğumda bana en çarpıcı gelen şey, sadece tür kurmacasından oluşan beslenme düzenlerinden memnun olan çoğunluğunun bunlarla edebi eserler arasında nitelik farkı görmemeleri; birinin temelde tutucu, diğerinin keşifçi olduğunu görmüyorlar. Okuma deneyimlerini genişletme ihtiyacı duymuyorlar. Birçok kez herhangi bir üstünlük arz etmeyen tür kitaplarıyla ilgili tezler öneriyorlar, hocalarının neden bunları diyelim ki Doris Lessing’den ya da D. H. Lawrence’tan farklı bir kategoriye yerleştirdiğini anlamıyorlar.

Tartışma adına ve aksine ikna edici bir bilgi olmadığına göre, anlatıların okuru basitten karmaşığa doğal biçimde yöneltecek bir süreç oluşturmayıp okurların psikolojileri ve gereksinimleriyle birbirinden son derece farklı biçimlerde iç içe giren farklı deneyimler sunduklarını varsayarsak, makul entelektüeller niçin bu fikirde ısrar ediyor, hatta okuma eyleminin kendisi bir meziyetmiş gibi çocuklarını hiçbir şey okumamaktansa herhangi bir şey okumaya teşvik ediyorlar?

Herhangi bir şey okumanın hiçbir şey okumamaktan iyi olduğu yolundaki rahatlatıcı düşüncenin ticari bakımdan yayıncıların işine geldiği aşikâr. Yüz milyon *Grinin Elli Tonu* satıp kendilerini erdemli hissedebilir, o yüz milyon kişinin en azından bazılarının Pulitzer ve Nobel sahiplerine, belki zamanla raflarındaki daha anlaşılmaz ve maceracı yazarlara kayabileceği umuduyla güçlenirler – tıpkı *Grinin Elli Tonu*'nun kadın kahramanı Anastasia'nın Christian Grey'i sapıklığından kurtarıp geleneksel evlilik bağı içinde misyoner pozisyonunun mutluluğuna yöneltme projesinin bir parçası olarak sado-mazoya azıcık bulaşması gibi. İnsanın yaptığı şeyde sırf menfaatten öte bir şeyler olabileceğini varsaymak için bazı nedenlerin bulunması her zaman rahatlatıcıdır.

Daha derin bir düzeyde, entelektüel olumlu yöne doğru teşvik edilmesi gereken saf bir kamuoyuyla pastoral bir ilişki içine sokan bir eğitim sürecine inanma arzusu mevcuttur; ucuz romandan Proust'a tırmanan bir yol fikri, dar görüşlü okurların ellerinden tutup onları İtalyanların deyişiyle ahırdan yıldızlara götüren sevecen eğitimciye fırsat tanır. Dikkatli okuma ve eleştirel çözümleme gibi muhtemelen köhne becerilerin esasen önemli bir toplumsal role sahip olduğu bir düzen önermek iyi bir şeydir.

Kimsenin kabul etmek istemediği şey –burada kuşkusuz sınıfsal önyargının da rolü vardır– dolu dolu, sorumlu ve hatta bilgece bir hayat yaşamının edebi kurmaca okumaktan geçmeyen pek çok yolu olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla bu alışkanlığı edinenlerimiz, bizleri zenginleştirdiğini ve aydınlattığını düşünenlerimiz de, potansiyelimizi gerçekleştirirmede temel bir beceriye veya uygarlığı yozlaşmış çökmekten kurtaracak anahtara sahip değiliz. Tarihsel nedenlerle ve toplumsal koşullanmadan ötürü harika bir uğraş sahibi olma şansına erişmiş insanlarız sadece. Başkalarının aklını bu uğraşa çelmek mümkün olabilir ya da olmayabilir, ancak E. L. James'in Shakespeare'e geçişte ilk adım olduğu konusunda ciddi kuşkularım var. *Romeo ve Jülyet*'le başlamak daha iyi olur.

9 | Okurlar Niye Fikir Ayrılığına Düşer?

“DeLillo’nun son kitabına bayıldım.”

“Bense nefret ettim.”

AŞINA OLDUĞUMUZ bir diyalog: çözümünü imkânsız bir beğenme-beğenmeme uyuşmazlığı. Şu da olabilir: “Özgürlük seni niye bu kadar rahatsız ediyor anlamıyorum. Ben de beğenmedim, ama ne önemi var?” İlgi-ilgisizlik uyuşmazlığı; mesela karınız/kardeşiniz/arkadaşınız/meslektaşınız Booker ya da Pulitzer ödülü almış bir kitabı göklere çıkarırken siz hafif bir suçluluk hissedersiniz. “Kuşkusuz” diyerek söylediklerine katılırsınız, “müthiş bir üslup, çok ilginç.” Oysa aslında kitabı bitirecek enerjiyi bulamamışsınızdır.

Peki tepkilerin birbirinden bu kadar farklı olması konusunda söylenecek bir şey var mı? Yoksa mecburen *De gustibus non est disputandum* – zevkler tartışılmaz şiarını mı kabulleneceğiz? İşin doğrusu, geleneksel eleştirel çözümlemeler, ne kadar dâhiyane olursa olsun, bir romanı anlamamıza ne kadar yardımcı olursa olsun, ilk tepkimizin rengini nadiren değiştirir. Coşku ya da hayal kırıklığı doğrulanabilir veya hafifletilebilir, ama tersine çevrildiği enderdir. “James Wood /Colm Tóibín /Michiko Kakutani kitaba hayran olmuş, hayranlığına ikna edici dayanaklar da sunuyor, ama ben hâlâ popüler romanın en kötülerinden biri olduğunu düşünüyorum” deriz.

On yılı aşkın bir süredir zihnimde gelişmekte olan muhtemel bir açıklamayı sunmak isterim. Sistemik psikolojinin temel ilkelerinden birine göre, her kişilik bir başlangıç topluluğunun, genellikle bir ailenin kuvvet alanında, önceden var olan bir grup ya da “sistem”de kendi konumunu arayarak gelişir; sistem çoğunlukla anne,

baba, ağabey ve ablalar, sonra teyzeler, amcalar, büyükanne ve büyükbabalar vs.'den oluşur. Günümüzün önde gelen İtalyan psikologlarından Valeria Ugazio ayrıca bu aile “sistem”inin “semantik içerik”e de sahip olduğunu söyler; yani aile içindeki konuşmalar aile fertleri ve aileden olmayanlar için övgü ve eleştiri ölçütlerini belirlerken belirli bir tema ya da mesele diğerlerinden öne çıkacaktır.

Örneğin benim ailemde en önemli meziyet hiçbir zaman cesaret, bağımsızlık, başarı ya da ekip ruhu değil, daima iyilikti ve genellikle de feragat anlamına gelirdi. Babam Evanjelist bir din adamıydı ve annemle ikisi Karizmatik Hareket içinde yer alıyorlardı. Her insan, her siyasi mesele iyi-kötü kavramlarıyla ele alınırdı. Başka bir ailede değerlendirmeler daha çok birinin sergilediği cesaret ve bağımsızlık ya da bir başkasının ürkekliği ve bağımlılığı etrafında dönebilir. Böyle bir ailede muhtemelen aile fertlerinden biri dikkate değer maceracı bir ruh sergileyecek, bir diğer ferdi ise nadiren herhangi bir riske atılacaktır.

Yani –Ugazio’nun kuramına göre– aile fertleri, grubun konuşmalarının merkezini oluşturan olumlu ve olumsuz kişilik özelliklerini sergileme eğilimindedir. Buna uygun biçimde, ağabeyim ergenlik döneminin bir noktasında anne babamın tanımıyla “kötü” olduğunu göstermek için elinden geleni yaptı: Saçını uzattı, içki ve esrar içti, güzel kız arkadaşlarıyla birlikte odasına kapanıp kapısını kilitledi, hatta oldukça başarılı bir oyunculukla hain hain sırtarak içine şeytan girdiğini bile söyledi bizlere. Üç çocuktan en küçüğü olarak benim ergenliğimi biçimlendiren şey ise, anne babamın daimi baskısıydı: “Kötü” ağabeyimle kilisede gitar çalan, akıllı uslu giyinen “iyi” ablam arasında bir seçim yapmam gerekiyordu.

Bu kurama göre, yetişmekte olan aile fertlerinin her biri ailenin en çok üzerinde durduğu zıt değerler arasında kendine sağlam bir konum bulmaya çalışacaktır. Bir nedenle bunda zorlanan, belki duygusal olarak bir yöne, zihinsel olarak diğerine meyleden kişilerde zamanla psikolojik rahatsızlık belirtileri görülebilir; grup içinde hangi konumda olduklarını bilemezler, ki bu da grup aile olduğunda, kim olduklarını pek bilemezler demekle aşağı yukarı aynı şey olabilir.

Ugazio, dikkate değer kitabı *Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family*'de (Ailede Semantik Kutuplaşmalar ve Psikopatolojiler: İzinli ve Yasaklı Öyküler, 2013), bu süreci ünlü romanlardan örneklerle açıklar. Karamazov ailesinin bütün fertlerinin iyi-kötü ekseninde değerlendirilince anlaşılacağına dikkat çeker: kötücül Dimitri, melek Alyoşa ve aşırı uçlar arasında gidip gelen daha karmaşık ve güvenilmez İvan. Öte yandan *Tess*'te roman kişileri ürkek ya da pervasız, sabırlı ya da cesur, korkak ya da atılgandır. Elbette başka kişilik özellikleri de vardır; karmaşık, ince ince işlenmiş insanlardır, ama olaylar geliştikçe belirleyici olan, korku-cesaret eksenindeki konumlarıdır. Thomas Hardy'nin eserlerinde ahlaki meseleler genellikle şu biçimde ortaya çıkar: Bu kabul görmüş ahlaki kuralı ihlal edebilecek cesarete/pervasızlığa sahip miyim?

Kitap incelemeleri yazarken zaman zaman bir yazarı iyice anlayabilmek için bu tür bir yaklaşımdan yararlandığım olmuştur. Son zamanlarda bol miktarda Çehov öyküsünü okurken fark ettim ki, hepsinde kilit mesele aidiyetti. Karakterler kendi kendilerine sorar: ben bu aileye/kuruma/toplumsal sınıfa ait miyim, değil miyim? Bu ilişkiden dışlanıyor muyum, bu evliliğe kısılmış durumda mıyım? Ana karakterlerin çoğu grubun bir parçası olmak isteyip istemedikleri konusunda kararsızlık gösterir; daha doğrusu, grubun parçası olmak isterler, ama sonra bu aidiyet yüzünden kendilerini küçülmüş hissederler. Hem grubun ya da ilişkinin içinde olup hem de kendilerini üstün hissetme ihtiyacı duyarlar; kaçmaları gerekir, ama kaçarlarsa ânında dönmek için sabırsızlanmaya başlarlar.

Buraya kadar bir sorun yok. Ama gelin argümanı Ugazio'dan biraz daha ileri götürelim. Sistem kuramcıları (veya daha yeni jargonla "konumlama kuramcıları") insanların aile içinde geliştirilen konumu sürekli dış dünyaya taşıdıkları kanısında. Bazıları daha da ileri gidip kimliğin kişinin her yeni durumda tutarlı biçimde benimseydiği ya da benimsemeye çalıştığı konumdan başka şey olmadığını söylüyor. Bunun sonucunda, davranışları değerlendirip ona göre bir konum belirlemede oldukça farklı ölçütlerle yetişmiş kişiler arasında –işte veya bir araya yeni gelmiş çiftlerde– yanlış anlaşılmalara olabilir. "Nereden baktığına bağlı" türü ifadeler de bundan kaynaklanır.

İki kafa yapısının kucaklaşamayışına benzer bir şey, yazarla okurlar arasında da yaşanamaz mı? Ya da tersine, yazarla okurun kafa yapısı sıkı sıkıya, ama uyum içinde değil, çatışarak kucaklaşamaz mı?

Örneğin Çehov gibi bir yazar, sürekli aidiyet ve kaçış meselelerine odaklanmakla kalmayıp bunu kendisinin daima benimsediği karmaşık davranış stratejisine, yani başkalarıyla cömert ilişkiler içinde olmakla birlikte mutlak bağımsızlığını, belirli bir farklılık ve üstünlüğü korumasına izin veren tutumuna yakınlık duymamızı sağlayacak şekilde yapar. Çehov'un kimi ilişkilerine hapsolmuş, kimi de akranları tarafından dışlanmış insanlarla ilgili birçok öyküsü, yazarın bu stratejiyi değiştirmemesi için kendine bir uyarısı olarak okunabilir. Her okur bununla özdeşleşmeyecektir.

D. H. Lawrence'ı da ele alabiliriz. *Oğullar ve Sevgililer*'de Miriam'ın evlilik öncesi cinselliği ahlaki olarak reddetmesi, erkek arkadaşı Paul tarafından korkunun ahlaki görenekleri bahane etmesi olarak "ifşa" edilir. Paul son derece gözüpek bir hamle yapıp kötülüğün cinsellik değil, korku olduğunu beyan eder. Victoria dönemi ahlak anlayışı tepetaklak olur; Paul ısrar eder: Âşıklar için sevişmek *ahlaki* bir zorunluluktur. Korku hayata ihanettir. Lawrence bu romanı yazdığı dönemde evli bir kadını kocasıyla üç küçük çocuğunu terk etmeye teşvik edip onunla kaçmıştı. Lawrence'ın garip *Study of Thomas Hardy*'sini (Thomas Hardy İncelemesi) okuduğumuzda, Hardy'nin hayal dünyasına derinden kilitlenmiş olduğunu görürüz; korkuya ilişkin meselelerde kendine bir konum arayışı (Lawrence'ın "Yılan"ı gibi bir şiiri düşünürsek) ikisinde ortaktır. Fakat onun Hardy'de nefret ettiği şey, karakterlerin çoğu kez cesur olmamayı tercih etmesidir; gözüpek olup göreneğe meydan okuduklarında ise bu hareket tamamen pervasızlık olarak sunulur ve karakterin mahvına sebep olur. Hardy'nin illa ki "istisnaya karşı ortalamadan yana" tavır koymasından yakınır Lawrence.

İlginçtir, Hardy'nin romanları zamanında ahlaksızlık suçlamasına, sert eleştirilere maruz kalmıştı; çünkü toplumun günahkârları, özellikle de zina yapanları ezmesinin acımasızca olduğunu ima ediyorlardı. Günümüzde böyle bir eleştiri yok, hepimiz (belki annem

babam gibi Evanjelistler hariç) seve seve Tess'ten, Jude'dan ve Victoria dönemi katılığının kurbanı olan birçok Hardy kahramanından yana tavır koyarız. Farklı sistemlerde yetişmiş olduğumuz için hayata ve Hardy'nin romanlarına bakışımız farklıdır. Öte yanda Lawrence'ın okur tepkisinde böyle bir tersine dönüş şansı olmamıştır. Lawrence öykü anlatıcısı olarak müthiş dobradır, dediği dediktir, korkak bir roman kişisi hayatı dolu dolu yaşama cesaretine sahip biri tarafından kenara itiliverdiğinde hiç mi hiç umursamaz; mesela *Tilki*'de, Henry'yle March'ın evlenmesine engel teşkil ettiği için hiç acımadan hesabı görülüveren zavallı Banford, hatta gerçek hayatta Lawrence'ın olağanüstü bir eşten mahrum ettiği Profesör Weekley.

Söylemek istediğim şu: Romanlara verdiğimiz tepki, büyük ölçüde içinde yetiştiğimiz, kendimize içinde bir konum bulup bir kimlik oluşturmak durumunda kaldığımız “sistem” ya da “diyalog”la ilgili olabilir. Dostoyevski beni daima ve derhal esir alır. İyi ya da kötüden, feragat ya da sefahatten yana olup olmamak, ne dereceye kadar olmak meselesi beni ânında kavrar ve doğrudan ergenliğime geri götürür. Romanın sonunda günahkârın pişman olup diz çökmesinden, kendini aşağılayarak hazzın doruğuna ulaşıp hatalarını görmesinden ise nefret ederim. Dostoyevski'ye bayılırım, ama hararetle tartışırım onunla. Keza *Utancı*'nın yazarı Coetzee'yle. Onunla bir münakaşaya kilitlenmiş gibi hissederim kendimi. Bu kitaplar, “hoşlanıp hoşlanmamanın” ötesinde, benim için önemlidirler.

Öte yandan, yine başlıca meselesi korku –hava koşulları karşısındaki çaresizlik, en güvendiğimiz insanlar tarafından terk edilmenin dehşeti– olan Norveçli yazar Per Petterson'u okuduğumda, yazarlığını müthiş takdir ediyorum, ama ilgilenmekte zorlanıyorum. İki ayrı Petterson kitabıyla ilgili birer inceleme yazmam istenmişti; romanların her ikisini kelime kelime, zevkle okudum ve şüphesiz hak ettikleri şekilde övdüm, ama Petterson'un bir kitabını daha okumak için özel bir çaba harcamam. Onun dünyası, kullandığı rahatsız edici imgeler, cümlelerinin ritmi ve temposu benim kaygılarımın çok uzağında. Goethe'nin dediği gibi, yakınlıklar bizim için önemlidir. Pek az sanat eserinin evrensel bir çekiciliği olabilir.

10 | Ben Buradan Okuyorum

HERHANGİ BİR KİTABIN “doğru” bir okuması olmadığı artık basmakalıp bir düşünce; hepimiz bir romanda farklı bir şeyler buluruz. Oysa belirli okurlardan, belirli okumalardan pek bahsedilmiyor; eleştirmenler otoriter, hatta belirleyici olacağını umdukları yorumlar sunmaya devam ediyor. Bu bağlamda, “profesyonel” olan bizler kitaplara ilişkin fikirlerimizi nasıl edindiğimizi, en azından nasıl edindiğimizi *düşündüğümüzü* –belki bu amaçla kurulmuş bir web sitesine– kısaca kaydetsek ne kadar faydalı olurdu diye düşünüyorum. Her birimiz nereden baktığımızı belirtsek, belki anlaşmazlıklarımız bir miktar aydınlatılabilirdi. İşte benim yazım:

Ben kitaplarla anne babamın bana okumasıyla tanıştım; dolayısıyla okumanın “iyi” bir şey olması gerektiğini başından beri biliyordum. Ateşli iki Evanjelist –bir din adamı ve karısı– olan anne babamın her yaptığı şey iyiydi. Bizlere çocuk kitapları ve Kutsal Kitap’ı okurlardı. Daha sonraları, edebiyatın özünde iyi olduğuna besledikleri bu inancı suistimal ettim ve onların içinde yaşadığı, diğer herkesin de yaşamasını istedikleri boğucu dünyadan kaçışımı planlamak için kullandım.

Bizlere, bir kızlarıyla iki oğullarına bazen akşam vakti için için yanan bir kömür ateşinin başında, birer fincan kakao eşliğinde okudukları kitaplar bir birliktelik duygusu yarattı; bir yerde, ebeveyn-den birinin, genellikle annemin sesi hepimizi esir almış halde, birleştirdi; daha sonra da bizi bir aile yapan ortak bir öyküler ve anılar stokumuz olurdu. Ama hayata daha geniş bir bakış açısı sunan ki-

taplar arayıp bularak tek başıma okuduğumda kitaplar beni tecrit ediyor, onlardan ayırıyordu. Artık onlarınkine karşı fikirlerim ve argümanlarım vardı. Okumanın iyi bir şey olduğunu düşündüklerini bilmenin verdiği güvenle doymak bilmeden okuyordum. Ama çok geçmeden Gide, Beckett ve Nietzsche'leri buldular, gözyaşları, çatışmalar bunu izledi. Kutsal Kitap'la çocuk kitaplarının dışında, okumak her zaman iyi *değildi*, iyi olmadığı zaman da kötüydü. Çok kötüydü.

Bugün bile okurken kendimi yakın çevremden ve edinilmiş fikirlerinden koparıp özgürleşme arzusu ile okuduklarımı etrafımdakilerle, sevdiklerimle paylaşma arzusu arasında inceden bir gerilim mevcuttur. Öte yandan, ergenlik dönemimde ailemizin her ferdinin tek başına okumak üzere farklı kitapları seçeceği ve ne okuduğunun kaçınılmaz olarak evimizde önem taşıyan konulardaki duruşunu beyan ettiği, kafamda son derece netti. Bir kitabı paylaşmaya karar verirken dikkatli olmak gerekiyordu.

Babamın çalışma odasının duvarları Kutsal Kitap dizinleriyle kaplıydı; kolay yırtılır sayfalarının her biri iki sararmış sütuna bölünmüş, tozlu metin göndermeleri, parantezler ve dipnotlar serpiştirilmiş, yara kabuğu kırmızısı kapaklı dev ciltler. Bu kitaplara bir göz atmak, onları asla okumayacağımı anlamama yeterdi. Hayatım boyunca aşırı teknik görünen kitaplara, örneğin jargon yüklü edebiyat eleştirilerine karşı tahammülsüz oluşumun kaynağı onlardı belki de. O dizinleri babamla bağdaştırıyorum. Çalışma odası mutsuz bir inziva izlenimi uyandırır; babam gürültüden nefret ederdi; Kutsal Kitap bilgisinde onunla kimse yarışamazdı. Ama bunca çapraz göndermenin yaşamakla, nefes almakla pek ilgisi yokmuş gibi görünüyordu. Ailem benim kitaplara bilgi için değil, nefes almak için başvurduğum bir durum yaratmıştı.

Annemin kendine ait bir rafı yoktu, ama salondaki küçük döner maun kitaplığın raflarını o doldururdu; bunlar iyiliğin kuram ya da dinbilim değil, sıcak, şefkatli duygular ya da mesela maceracı bir yurtseverlik olarak gösterildiği, ailece okumaya uygun kitaplardı. En fazla yeri kaplayan Dickens'dı herhalde, Yüzbaşı Bigglesworth gibi tuhaf bir adı olan İkinci Dünya Savaşı İngiliz pilotunun macera

öyküleri de onu yakından izliyordu. John Buchan, *The Secret Garden* (Gizli Bahçe), *The Water Babies* (Su Bebekleri) ve elbette *Three Men in a Boat* (Kayıkta Üç Adam) kitaplıkta yerlerini almıştı. Bunlar izin verilen okumalardı. Hepsini okudum, açlığım iyice artmıştı.

Merdivenin altında, eğimli tavan yerle birleştiği için diz çökerek girilen bölmenin ta dibinde, evlilik ve cinsellik hakkında, 1940'lar-da yayımlanmış, kalın kahverengi kâğıda sarılı, iple bağlanmış bir kitap vardı; daha önce hiç yapmamışsanız nasıl sevişeceğiniz hakkında bazı bilgiler de kitapta yer alıyordu. Şöyle şeyler: Bütün giysilerinizi çıkarmak için acele etmeyin. Kendi zevkiniz kadar eşinizinkini de düşünün. Adını unuttuğum bu kitap benim açımdan müt-hiş yararlıydı. Erdemli anne babamın da bunları yaptığını ve kitabın evdeki diğer raflarda boy gösteremeyeceğini keşfetmek de ilginçti. Belli ki iyi ya da iyiliğe yönelik, ama herkes için her an iyi olmayan kitaplar da vardı.

Ablamın duvarları pembe boyalı, perdeleri çiçekli, pembe yatak örtülü odasında raflar Georgette Heyer kitaplarıyla ve ona benzer tarihsel aşk romanlarıyla doluydu. Kitap kapaklarıyla odanın dekoru arasındaki ilişkiyi bir ara fark etmiş olmalıyım. Ablamın içinde yaşadığı atmosfer buydu. Benden beş yaş büyüktü; kilisede gitar çaldı, dualar dilinden eksik olmazdı; cinsellikle ilgili her şey edepli ve pembe bir cilayla kaplanmış olmak zorundaydı. Georgette Heyer'in romanlarından birinin yaklaşık yarısını okudum, ama yararlı bulmadım.

Ortanca kardeş olan ağabeyim asi olanımızdı. Onun rafında, Asimov ve Ballard'ın çeşitli bilimkurgu kitaplarının arasında saklamak zahmetine bile katlanılmamış karton kapaklı bir kitap vardı: Agnar Mykle'in *Lasso rundt fru Luna* (Ayın Etrafındaki Kement) adlı, 1954'te (doğduğum yıl) yayımlanmış bir kitap. Karton kapaklı kitaplar benim için yeni bir şeydi. Kapağındaki fotoğraf ruhsal değil, tensel bir cennet vadediyordu. O kitabın sadece bazı bölümlerinin okunması gerektiğini hemen anladım. Onlar da epey eskitilmişti.

Bu topoğrafya-tutum füzyonu fazla basit gibi görünebilir, ama doğru: Benim odam ağabeyimle ablamınkinin arasına sıkışmıştı. Benim odamda da bir kitap rafı vardı. Üzerinde güllük gülistanlık

tarihsel aşk romanları yoktu, son bir giysi parçasıyla edeplerini korumaya çalışan kızlar yoktu. Kutsal Kitap dizinleri, masum çocuk kitapları yoktu. Daha onları anlayabileceğim yaşa gelmeden çok önce Tolstoy, Dostoyevski, Çehov, Flaubert, Zola vardı. Bu kitaplar yabancıydı. Uçuktu. İçimin gittiği kaba zevkleri vermiyorlardı asla, ama öte yandan sırf boyun eğiyormuşum ya da sırf kıskırtıyormuşum hissi de uyandırmıyorlardı içimde; bana annem babamla sürekli bir kavgaya kilitlenmiş gibi görünen ağabeyimden farklıydım. Bu kitaplar iyi ya da kötü değildi, *hem iyi hem kötüydüler*, macera da vardı içlerinde tartışma da. Annemle babamın siyah beyaz dünyasına karşılık bu kitaplar renkliydi ve müthiş karmaşıktı.

Son bir-iki yıldır, yetiştığım evdeki bu kitap düzenlemesinin okumalarımı ve kitap incelemelerimi hâlâ ne kadar etkilediğini fark ediyorum. Mesela William Giralddi'nin *Busy Monsters*'ını (Meşgul Canavarlar) olumsuz eleştirmemin sebebi bana edebi teşhircilik alıştırmaları gibi gelmesiydi; entelektüellik amacıyla entelektüellik, başlıca amacı okuru yazarın zeki olduğunu kabullenmeye teşvik etmek olan bir nefesine düşkünlük performansı; sanki o Kutsal Kitap dizinleri Agnar Mykle tarafından baştan yazılmış gibi. Dave Eggers'ı bazı bakımlardan takdir etmemin sebebi, dünyayı sürekli iyi ve kötü olarak ikiye ayırmasına aşına olmamdı; onunla ilgili şüphelerimin sebebi ise, sonunda bana vaaz veriyormuş gibi gelmesiydi. *Grinin Elli Tonu* ve Stieg Larsson'un *Millennium Serisi* hakkındaki çözümlemelerim de büyük ölçüde bu kitapların eski aile kitaplığıımızın coğrafyasındaki konumlarını anlama girişimleriydi. Gariptir, yaptıkları müthiş sükse bu şekilde tanımlandığında çok mantıklı geliyor. İkisi de, bu tür şeyleri dünyadan silmek isteyen bir erkek ya da kadın kahramanın tarafını tutup biraz da sert, şiddetli cinsellik okumamıza izin veren kitaplar. Peter Matthiessen'a ilişkin *New York Review of Books*'taki yazıma dönüp bakanlar hem onun *In Paradise* (Cennette) romanının beni niye cezbedtiğini hem de çekincelerimi şimdi anlayacaktır.

Bundan hiç kurtulamayacak mıyım? Utanç duyulacak bir kusur mu bu? Bana kitap incelemesi yazdırmaktan vaz mı geçilmeli? Hepimizin belli konumları vardır. Kimlik büyük ölçüde yeni bir du-

rumla, yeni bir kitapla karşı karşıya kaldığımızda verdiğimiz tepkilerin şablonu meselesidir. Elbette tarafsızlık fikri hayalden ibarettir. Anlatılar bağlamında tarafsızlık, hiçbir yerden bakmamak, hiç kimse olmamak anlamına gelirdi.

Sanırım zor olan, insanın alışkanlıklarının bilincinde ve müzakereye, hatta kendini şaşırtmaya hazır olması. Belki de bizim için en değerli kitaplar, eski bir konumu çok hafifçe kaydıran, en azından bizi bu konumu tekrar düşünmeye mecbur edenlerdir. Birkaç yıl önce Peter Stamm'ı okuduğumda yaşadığım şaşkınlığı, sonra giderek artan hazzı hâlâ hatırlıyorum; önce romanlarının gerçekten farklı olduğu hissi: sözde deneysellüğün havai fişekleri değil, daha önce duymadığım bir ses. Onu konumlandırmak, onunla ilişkili durumu anlamak için çaba sarfetmem gerekti. Stamm özünde geçmişimden ötürü benim ahlaki ikilemler olarak tanımladığım öyküler kurguluyor – örneğin metresin hamile kaldığı uzun bir evlilik dışı ilişki; ancak onun karakterleri bunu salt korku-cesaret, bağımlılık-bağımsızlık çerçevesinde yaşıyorlar. Stamm'ın kitapları, olayların ahlaki yönünün hem farkında oluşu hem de onunla ilişki kurmayı reddedişiyle, deyim yerindeyse komik bir ciddiyete sahip. Sonuçta beni büyüledi.

İkinci Bölüm

DÜNYADA KİTAP

11 | Konuştuğumuz Kitaplar (Ve Konuşmadıklarımız)

ROMANIN toplumsal işlevi nedir? Roman sayesinde bir beceri geliştirip bu beceriyle hayatını kazanan ve üstüne üstlük bir de saygın imaj edinen yazarın kazancından söz etmiyorum. Önemli bir meblağ kazanabilecek veya daha büyük ihtimalle kazanmayacak olan yayıncının kazancından da söz etmiyorum. Hatta saatler süren bir eğlencenin tadını çıkaran, belki bu arada aydınlanan ya da yararlı biçimde kışkırtılan tek tek okurlardan da söz etmiyorum. Sorduğum şu: Romanın bir bütün olarak topluma, en azından toplumun roman okuyan kesimine yararı nedir?

Diyalog. Ortak bir tartışma konusu. Zihinlerin etrafında birleşebileceği karmaşık bir şey. Bu özellikle çok iyi tanımadığımız insanlarla, deyim yerindeyse sosyal ortamda karşılaştığımız kişilerle konuştuğumuzda geçerlidir. Elbette konuşulabilecek birçok başka konu vardır. Hava. Spor. Siyaset. Ama bulut oluşumları konusunda söylenebilecekler sınırlıdır; beyzbolun cazibesi herkese hitap etmez; siyaset de bildiğimiz gibi tehlikeli bir alandır. Romanlar –ya da filmler, hatta televizyon dizileri– ise, birer tartışma şöleni sunar ve temas noktaları yaratır: Karakterler inandırıcı mıdır, insanlar gerçekten böyle şeyler yaparlar, düşünürler mi, öykünün sonu olması gerektiği gibi midir, güzel yazılmış mıdır? Farklı insanların Philip Roth'un *Pastoral Amerika*'sına ya da J. M. Coetzee'nin *Utanç*'ına gösterdikleri tepki, kişisel herhangi bir şeyin konuşulmasına gerek kalmadan kişilikleri hakkında bize epey bilgi sağlayacaktır. Romanlar zemin yoklamak için ideal konulardır.

Laurence Sterne *Tristram Shandy*'den bölümler yayımlamaya başladığında gazetelerde kitap incelemeleri daha bebeklik safhasındaydı. Romanın komik cinsel göndermeleri, anlaşılmazlık ve müstehcenlikle sürekli flörtü, o dönemde kitap okuyan aşağı yukarı herkesi heyecanlandırıp kaygılandırdı. Kurmaca nasıl bu şekilde yazılabiliyordu? Sterne'ün öyküsünün gerçek hayatla, esasen diğer kitaplarla da ilişkisi neydi? Başka yazarların eserlerini (Rabelais, Francis Bacon, vs.) referans vermeden kitaba almak intihal miydi? Tartışmalar hararetti. Sterne tartışmalardan beslendi; kitabın daha sonraki bölümlerine eleştirmenlerin yorumlarını ve bunlara karşı kendi tepkilerini dahil etti. *Tristram Shandy*'nin tamamının yayımlanması yedi yıl sürdüğünden başka yazarlar da devreye girdi; kitabın izinsiz çeşitlemelerini, devam bölümlerini ve ön bölümlerini yazdılar. Bir çılg etkisi oluştu. Meraklılar *Tristram Shandy* yemek tarifleri uydurdu, roman kişilerinin mezar taşlarının yer aldığı mezarlıklar oluşturdu, yarış atlarına roman kişilerinin adlarını verdiler. Kitap ulusal –bazen uluslararası– çapta bir diyalogun parçası olmuştu. İnsanlar birbirleriyle ilişkilerini kitapla ilişkilerinden yola çıkarak anlıyorlardı.

Yüz yılı aşkın bir süre sonra, Thomas Hardy'nin *Tess*'i harika bir altbaşlıkla –“Masum Bir Kadının Doğrulukla Sunumu”– yayımlandığında kopan tartışmalar daha da hararetti. Eleştirmenler, bir adamdan önce gayrimeşru çocuk doğurup sonra onunla metres hayatı yaşayan, bu arada bir başkasıyla evli olan bir kadının nasıl masum olabileceğini soruyordu. İyi bir soruydu. Ama Tess o kadar çekici, o kadar tatlı ve o kadar inanılmaz derecede talihsizdi ki... Şiddetli fikir ayrılıkları yüzünden sosyete davetlerinde kitabı destekleyenlerle kınayanlar yan yana oturamaz oldu. Roman temelde okurları cinsel ahlak konusunda genelgeçer Victoria dönemi görüşlerini sorgulamaya zorlamış, kibar sosyetenin sert ahlakçılığının fobik yönünü ifşa etmişti. Kaçınılmaz biçimde, kitapla ilgili olarak atıp tutanların sayısı arttıkça satışlar da artıyordu.

Halk arasında yoğun düzeyde tartışmalara yol açmış birçok roman sayılabilir –*Zor Zamanlar*, *Tom Amcanın Kulübesi*, *Native Son* (Vatan Evladı)–; bunlar genellikle kışkırtıcı bir olay örgüsüyle o za-

man ve mekândaki insanları derinden ilgilendiren meseleleri birleştirir. Bu tür meseleler için roman bir odak noktası haline gelir, o âna kadar gizli kalmış diyalogları teşvik edebilir; bu diyaloglar ise eserin daha da başarılı, yazarın da ünlü olmasını garantiler. Ne var ki belirli bir okunabilirlik düzeyinin ötesinde üslubun nihai kalitesi ya da “sanatsallığı” büyük ölçüde konu dışıdır, en azından bu toplumsal işlev açısından. İster on dokuzuncu yüzyıl Rus aydını Nikolay Çernişevski’nin *Ne Yapmalı?*’sı olsun, ister E. L. James’in *Grinin Elli Tonu*, kötü yazılmış bir kitap, olağanüstü ama zor bir esere – Beckett’in *Üçleme*’si ya da Robert Walser’in *Jakob von Gunten*’i–, hatta ne kadar popüler olsa da bazı temel meseleleri ele almayan bir tür romanına –Simenon’un Maigret, Fleming’in Bond romanları, Le Carré’nin casus romanları– kıyasla yoğun ve genel bir diyalogu çok daha fazla teşvik edebilir.

Dolayısıyla, romanları iyi ya da kötü yazılmış olanlar, popüler olanlarla popüler olmayanlar diye sınıflandırmanın yanı sıra, diyaloga dahil olanlarla olmayanlar diye sınıflandırmak da mümkündür, belki daha da yararlıdır. Jonathan Franzen’in *Düzeltilmeler*’i ulusal diyaloga dahil oldu; Lydia Davis’in harika öyküleri ise olmadı. Avrupa’da Michel Houellebecq hoşunuza gitsin gitmesin, diyalogun içinde yer alıyor (ne var ki hoşunuza gitmemesi diyalogu yoğunlaştırıyor); kitaplarını hep hevesle beklediğim Peter Stamm ise almıyor. Toplumsal meselelerle edebi hedefler burada önemli olabilir, ama aslında belirleyici değildir. Harry Potter destanına ilişkin, toplumsal meselelerle hiç ilgisi olmayan devasa bir diyalogun geliştiği söylenebilir; tartışma belki de büyük ölçüde yetişkinlerin çocuklar için yazılmış öyküleri yutarak okumasının uygun olup olmadığı konusundaydı. Tersine, tartışmanın zaten merkezinde bulunan güncel meseleleri romanlaştırarak kasten bir diyalogu teşvik etmeye çalışan birçok yazar ise çoğu kez feci bir başarısızlığa uğrar. John Updike’in *Terörist*’inin, romanları arasında en az konuşulana olduğunu söyleyebiliriz.

Ama bir romanın içeriği ya da kalitesi ne olursa olsun, genel bir diyalogun tutturulabilmesi için insanların, en azından yeterince insanın romanı okumuş olması gerekir. Herkes dâhiyane biçimde kış-

kırtıcı, belki heyecanlı ve ilginç, ama birbirinden bambaşka kitaplar okuyorsa diyalog olmaz. Çeşitli sohbetlerde, mesela bir davette dört-beş kişinin şu ya da bu roman hakkında diğerlerinin fikrini sorduğu ve başka kimsenin kitabı okumadığına kimbilir kaç kez şahit olmuşuzdur. Hatta veya belki de özellikle çok okuyan insanlar arasında çoğu kez hepimizin okuduğu, yakın tarihte basılmış tek bir kitap bulmak bile zordur. Sohbetin devamı gelmez, edebiyat bizi bir araya getirmeyi başaramaz, bir tartışma doğmaz. Ya da hakkında konuşulabilecek bir kitap bulmak için satış rekorları kıran ya da medyada şişirilmiş kitaplardan birine başvurmak zorunda kalırız; okumuş olalım olmayalım, neredeyse hakkında konuşacak yetkiyi kendimizde bulduğumuz bir kitap: *Underworld*, *Ejderha Dövmeli Kız*, *Vampirle Görüşme*, *Kavgam*. Bunlar kaliteden, hatta Knausgaard'ın kitabı diğerleriyle aynı düzeyde olmadığından satıştan bağımsız olarak adeta *diyalog için seçilmiş* olan kitaplardır; belki tam da çoğu kez hepimizin okuduğu bir kitabı bulmak utanç verici derecede zor olduğu için. Bu durumda diyalog *Tristram Shandy* ya da *Tess*'te olduğu gibi "kendiliğinden" oluşacağına, bir ölçüde bize dayatılmıştır.

Bu değişikliğin kaynağı büyük ölçüde her yıl yayımlanan roman sayısındaki olağandışı artışla birlikte kurmacanın uluslararasılaşmasıdır. Victoria dönemi İngilteresi'nde çok sayıda roman üretilmiştir, ama belirli bir zamanda, dönemin başlıca haftalık ve aylık dergilerinde ancak sınırlı sayıda tefrika roman yayımlanıyordu. Bu da söz konusu kitapların bir diyalog yaratmak için yeterli sayıda okuru olmasını garantiliyordu. Dergilere yazan roman yazarları okurlarının kimler olduğunu aşağı yukarı biliyor ve eserlerini istemeye istemeye veya heyecanla ona göre uyarlıyorlardı. Okurların ortak noktası çok olduğundan, bir kurmaca eserin diyalogları kızıştıracak meseleleri ortaya koyması daha büyük ihtimaldi; günümüze oranla sürekli yayınlar çok daha az olduğu için de, zor güncel meseleler birçok kez sadece romanlarda ele alınıyordu.

Peki günümüzde bir kitap diyaloga nasıl dahil oluyor? Dizi romanların yerini dizi televizyon kurmacası aldı ve tartışma yaratmakta o kadar başarılı oldu ki, *Sopranolar*'ı ya da *The Wire*'i izlemeyen-

lerimiz birçok kez kendimizi dışlanmış hissettik. Bu arada kitapçılarda okurlar binlerce yeni yayımlanmış kitap arasında seçim yapıyor. Batı Avrupa ülkelerinde bu kitapların en az yüzde ellisi yurtdışından; dolayısıyla insanlar içinde yaşadıkları topluma odaklanarak kitap okumuyor; okunan öykülerin birçoğu farklı bir yerde geçiyor. 2011’de insanların ne tür roman okuduğu konusunda Hollanda’da bir kitabevinde yaptığım küçük araştırmada özellikle genç okurların birçoğu, yazın çıktıkları yolculuklarda başka gençlerle tanıştıklarında ortak bir sohbet konusu olsun diye popüler yabancı, özellikle Amerikalı ya da İngiliz yazarları –Dan Brown, Ian McEwan, Philip Roth, Zadie Smith– okumayı tercih ettiklerini söylediler. Seçimleri rasgeleydi ve kaliteden bağımsızdı. İnsanların kendiliğinden aynı şeyleri okuyup sonra onları konuştukları durumun yerine, kimi okurlar okudukları şeyin uluslararası bir diyaloga katılmalarını sağlayacağı umuduyla şöhretten etkileniyor.

Buna rağmen bir kitabın, bir yazarın hiç beklenmedik biçimde, yayıncılarının hayal bile edemeyeceği kadar, bazen ortada yayıncı da olmadan, sükse yaptığı oluyor; bu durumda insanlar normalde okumayacakları şeyleri okuyup normalde konuşmayacakları şeyleri birbirleriyle konuşuyorlar. Yakın zamanda bu olağanüstü şansı elde etmiş olan iki yazar okudum ve inceledim: E. L. James ve Haruki Murakami; biri adi soft porno yazmakla suçlanıyor, öteki kafa karıştıran ve gerçeküstü olanı anlattığı için övülüyor.

Birbirinden bu kadar farklı iki yazarın herhangi bir ortak noktası, eserlerine bu kadar ilgi gösterilip bu kadar hararetli polemiklere yol açmalarına sebep olacak bir ortak özelliği olması mümkün mü? Murakami için Nobel çığırtkanlığı yapanlar olmakla birlikte kötü üslubu, ergen duyarlılığı ve kasten yersiz yurtsuz bir küresel okur kitlesini hedeflemesi yüzünden kendisine saldıranlar da çok. (Kısa süre önce bir konferansa konuşmacı olarak davet edildim; konferansın tek amacı Murakami’ye saldırmakmış izlenimi uyandı bende.) E. L. James ise, edebiyat şürekâsı tarafından dışlanmakla birlikte, eserinin en ciddi edebiyat incelemelerine konu olduğunu gördü, daha önce soft erotik bir kitabın ulaştığından çok daha geniş bir okur kitlesini cezbedti.

Bana öyle geliyor ki bu yazarların her ikisini de büyüleyen şey, çok farklı şekillerde de olsa aynı: bireyin bağımsızlığını ve kendiliğini kaybetmeden hayattan azami yararlanmak için en mahrem ilişkileri yönetme ihtiyacı. *Grinin Elli Tonu*'nda herhangi bir ciddiyet varsa, şu soruları sormasındadır: Bir çift cinsellikte nasıl anlaşmalı? Hem karşımdakine istediğini verip hem kendim kalmayı nasıl becerebilirim? Bir bakıma: Kontrol edilemezmiş gibi görüneni nasıl kontrol edebilirim? Murakami de çok daha incelikli ve kesinlikle daha mistik şekilde, her defasında aynı soruları sorar: Bir yandan başkalarının, diğer yandan yalnızlığın beni ezmesini nasıl engelleyebilirim? Orta yol neresi?

Elbette eserlerinde aynı meseleleri ele alan bunlardan başka birçok yazar var. Ama dünya belirli bir zamanda kaç ayrı kitabı konuşabilir? On mu, yirmi mi? Salt şansın hiç rol oynamadığına inanması zor.

12 | Nobel'in Kusuru Ne?

İSVEÇLİ ŞAİR Tomas Tranströmer Nobel  d l 'nü kazandı. İnternetteki birkaç uzun şiir dışında Tranströmer'den bir şey okumadım, bununla birlikte her bakımdan iyi bir karar olduğu kanısındayım. Her şeyden önce Nobel jürisi açısından. A ıklayayım.

Jürinin on sekiz  yesi var, İsveç Akademisi adlı, ta on dokuzuncu yüzyılın sonunda Nobel  d l 'nü vermekle görevlendirilmiş bir kuruluşun  yeleri. Başlangıçta kuruluşun iki  yesi bu işi üstlenmelerinin doğru olmadığını ileri sürmüştü. 1786 tarihli kuruluş belgesinde Akademi'nin amacı "İsveççenin saflığını, gücünü ve yüceliğini" desteklemek olarak tanımlanıyordu. Dünyanın herhangi bir yerinden, en değerli, "idealist eğilimli" eserler bütününü seçmek bu amaçla bağdaşıyor muydu?

Akademi'nin bütün  yeleri İsve lidir,  oğu İsveç  niversitelerinde tam zaman çalışan  ğretim üyeleridir. şimdiki jüride sadece beş kadın bulunuyor, Akademi tarihinde kadın jüri başkanı yok. Halihazırdaki  yelerden sadece biri 1960'tan sonra doğmuş. Bunun bir nedeni Akademi'den istifa edilememesi. Müebbet hapis. Dolayısıyla taze kan nadiren bulunuyor. Ne var ki son birkaç yıldır iki  ye ödül müzakerelerine katılmayı daha önceki anlaşmazlıklardan ötürü reddetti; anlaşmazlıklardan birinin konusu Salman Rushdie aleyhindeki fetvaya gösterilen, daha doğrusu gösterilmeyen tepki, ötekinin konusu ise, ödülün muhalif  ye tarafından "kargaşa ve pornografi" yazarı olarak nitelenen Elfriede Jelinek'e verilmesiydi.

Bu kişiler uluslararası sahnede dönemin en büyük roman yazarlarının ve/veya şairlerinin kim olduğuna nasıl karar verir? Onlarca ülkeden çok sayıda edebiyat uzmanına başvurup ücretini ödeyerek aday olabilecek yazarlara ilişkin birkaç yorum yazdırırlar. Bu bilir-kişilerin adı saklı tutulur, ama kaçınılmaz olarak bazıları aday gösterdikleri yazarları şahsen tanırlar.

İşleyişte ne kadar okuma yapıldığını hayal etmeye çalışalım. Her yıl yüz yazarın aday gösterildiğini –olmayacak şey değil– ve jürinin her adayın birer kitabını okuyarak işe başladığını varsayalım. Ama bu bir yazarın eserler bütününe verilen bir ödüldür, dolayısıyla eleme sonucu aday sayısını küçülterek geriye kalanların ikişer kitabını, sonra üçer, ardından dörder kitabını okurlar. Her yıl iki yüz kitap okumak durumunda olmaları muhtemel (kendi işlerine ek olarak). Bu kitaplardan pek azı İsveççe yazılmış ve sadece bazıları İsveççeye çevrilmiş olacaktır; birçoğu İngilizce yazılmış ya da İngilizceye çevrilmiş olacaktır. Ama İngilizler ve Amerikalılar malum pek fazla çeviri yapmadığından, daha egzotik dillerde yazılmış kitapların Fransızca, Almanca ya da İspanyolca çevirilerini okumak gerekecektir.

Unutmayın ki romanın yanı sıra şiirden de bahsediyoruz ve bu eserler dünyanın dört bir yanında yazılıyor; eserlerin birçoğu İsveç Akademisi üyelerinin anlaşılır ve affedilir şekilde fazla bilgi sahibi olmadığı kültürler ve edebiyat gelenekleriyle yoğun bir ilişki içinde olacaktır. Dolayısıyla bu profesörlerin her yıl sindirip karşılaştırmak durumunda olduğu kitap kümesi heterojen ve külfetlidir. Son on yılda yedi ödülün Avrupalılara verildiği eleştirilerini cevaplayan şimdiki jüri başkanı Peter Englund, üyelerin İngilizcede yeterince donanımlı olduklarını, ancak Endonezya dili gibi dillerde kendilerine fazla güvenmediklerini belirtti. Mantıklı bir cevap.

Bu noktada bir durup İsveççenin saflığını korumakla yükümlü İsveçli profesörlerimizi İngilizceye belki çevrilmiş Endonezyalı bir şair, belki ancak Fransızca okunabilecek Kamerunlu bir roman yazarı, Afrikaner dilinde yazan ama Almanca ve Felemenkçe çevirileri yayımlanmış ve bir de elbette İngilizce okuyabilecekleri ama sırf bir bitkinlik hissinden ötürü İsveççe çevirisine de bakabilecek-

leri, Philip Roth gibi son derece ünlü bir yazar arasında karşılaştırma yaparken hayal edelim.

İmrenilecek bir iş mi? Fazla bir anlamı var mı? Bir asır önce iki üye bu yükü daha fazla sırtlanmak istememiş, Akademi'nin "koz-mopolit bir edebiyat mahkemesi"ne dönüşeceğiinden endişe etmişlerdi. Sorun yaratacağını içgüdüsel olarak hissettikleri bir noktaydı. Yanılmıyorlardı.

Şimdi de ömür boyu, her allahın yılı, dünyanın giderek artan ve anlaşılmaz şekilde çılgınca bir önem atfettiği, külfetli ve neredeyse imkânsız bir kararı vermeye hüküm giymiş olduğumuzu hayal edelim. Nasıl veririz bu kararı? Bu baş belasını savuşturmak için yaygın kabul görecektir basit ve süratli ölçütler bulmaya çalışırız. Ve bizzat Borges'in de belirttiği gibi estetik zor olduğu, özel bir duyarlılık ve uzun uzadıya düşünmeyi gerektirdiği, buna karşılık siyasal eğilimler daha kolay ve hızla kavranır olduğu için, belki siyasal çalkantılar, belki insan hakları ihlalleriyle dünya kamuoyunun dikkatini çeken bölgeleri belirleyerek başlarız işe; bu ülkelerin edebiyat camialarında zaten muazzam bir itibar, muhtemelen önemli ödüller kazanmış, söz konusu olan hangi siyasal uçurumsa onun doğru tarafında açıkça tavır koymuş yazarları buluruz ve onları seçeriz.

Nobel'in Doğru Bloku muhaliflerine ya da diktatörlüğe karşı olan Güney Amerikalı yazarlara, Apartheid karşıtı Güney Afrikalı yazarlara ya da en şaşırtıcı olanı, ödülü kazanması İtalya'da hayret uyandıran, Berlusconi karşıtı tiyatro yazarı Dario Fo'ya verildiği dönem böyle bir işleyiş hâkimdir. Onurlu bir formüldü, ama ne yazık ki her sorunlu bölgenin (Tibet, Çeçenistan) büyük bir muhalif yazarı yok; buna ek olarak, ödülün yazara olduğu kadar ülkeye de verildiği gibi bir algı mevcut olduğundan, ödülü iki yıl üst üste aynı sorunlu bölgeden yazarlara vermek de mümkün değil. Tam bir açmaz!

Bazen jüri üyelerinin dili yanar. 2004 yılında Almanya ve Avusturya'da birçok önemli edebiyat ödülünü kazanmış olan sol görüşlü feminist Jelinek sağlam bir seçim gibi görünmüştü. Ama Jelinek'in eserleri vahşidir, birçoğunun sindirilmesi zordur (örneğin İtalya'da, İngiltere'de asla bir ödül kazanamazdı); özellikle Nobel Ödülü'nü almadan kısa süre önce yayımlanan *Hirs* romanı gerçekten okun-

ması imkânsız bir kitaptı. Denediğim için biliyorum, sonra tekrar denedim. Jüri üyeleri gerçekten okumuş muydu romanı? İnsan merak ediyor. Jelinek'e ödül verilmesinin yarattığı tartışmaların ardından jürinin birkaç yıl boyunca aşikâr adayları seçmesi kimseyi şaşırtmadı: siyasal olarak uygun, yarı yarıya unutulmuş Pinter, daha sonra benim nedense Nobel'i yıllar önce kazanmış olduğunu zannettiğim Vargas Llosa.

Bu durumda, ara sıra ne olacaksa olsun deyip ödülü bir İsveçliye vermek ne büyük bir rahatlık olsa gerek; bu kez ödülü alan, ulusunun yaşayan en büyük şairi olarak bilinen, Peter Englund'un sevimli ifadesiyle eserlerinin toplamı tek bir ince karton kapaklı kitaba sığabilecek seksen yaşında bir adam. Kısacası, jürinin bütün üyelerinin saf İsveççe orijinalini birkaç saatte okuyabileceği bir ödül sahibi. Belki jüri üyelerinin bir yıllık akademik izne ihtiyacı vardı. Bu kriz döneminde gözardı edilemeyecek bir ayrıntı da, bir buçuk milyon dolarlık ödülün İsveç'te kalacak olması.

Ama en sağlıklı yönü, hepimizin diyelim ki Amerikalı ya da Nijeryalı, belki de hepsinden çok Norveçli bir jüri tarafından asla verilmeyeceğini bildiğimiz bu tür bir kararın, ödülün özünde ne kadar saçma olduğunu ve onu ciddiye aldığımız için bizim ne kadar salak olduğumuzu hatırlatması. On sekiz (ya da on altı) İsveçli, İsveç edebiyatının eserlerini değerlendirirken bir inandırıcılık arz eder –doğayısıyla Tranströmer'in gerçekten mükemmel bir şair olduğundan kuşku duymamız gerekmez– ama onlarca farklı geleneğin sonsuz çeşitlilikteki eserlerini gerçekten anlayabilecek bir insan topluluğu olabilir mi? Ayrıca onlardan bunu yapmalarını niçin isteyelim?

13 | Kuralsız Bir Oyun

İLK NOBEL EDEBİYAT ÖDÜLÜ Fransız şair Sully Prudhomme'a verildikten üç yıl sonra, 1904'te, İngiltere Futbol Birliği bir Uluslararası Futbol Federasyonları Birliği (FIFA) oluşumuna katılmamayı tercih etti. Birlik üyeleri katılmayı anlamsız bulmuştu. 1930'da, Sinclair Lewis'in Nobel'i kazandığı yıl da İngiltere ilk Dünya Kupası'na katılmadı: Kendileri için hiçbir anlam taşımayan takımlarla karşılaşmak üzere on günlük okyanusaşırı bir yolculuk yaparak Uruguay'a gitme fikrine itirazları vardı. İlk uluslararası futbol maçının 1872'de İngiltere'yle İskoçya arasında yapıldığına dikkat çektiler – Alfred Nobel henüz dinamitini geliştirmeye odaklanmışken. Karşısında maç yapacak İskoçya olduktan sonra Arjantin'e, Brezilya'ya ne gerek vardı?

Spor ve edebiyatta uluslararasılaşma süreçlerinin paralelliğine ilk dikkat çeken ben değilim. Birçok paralellikte olduğu gibi burada da aydınlatıcı olan, benzerliklerle farklılıkların bileşimi. Farklı ülke ve kıtalardaki farklı oynanış tarzlarına rağmen futbol, kuralları bütün dünyada uygulanabilecek bir oyundur. Kuzey Kore Meksika'ya karşı İsveçli bir hakem yönetiminde maç yapar ve bir-iki tartışmalı ofsayt kararına rağmen fazla münakaşaya yol açmadan bir sonuç kaydedilir, takımlardan biri bir sonraki tura yükselir. Ama İsveçli hakem aynı iki ülkenin şiirlerini değerlendirirken doğru seçimi yaptığından aynı şekilde emin olabilir miyiz? Hatta “doğru” seçim diye bir şey olduğundan, hatta ve hatta ortada bir yarışma olduğundan emin olabilir miyiz? Meksikalı şair şiirlerini Kuzey Koreli şaire üs-

tünlük sağlamak için, İsveçli bir hakemi düşünerek yazmamıştır. En azından yazmadığını umuyoruz.

Yani İngilizlerin ilk Dünya Kupası maçlarına katılmayı reddetmesinde ilginç olan şudur: Uzak ülkelerin takımlarıyla boy ölçüşmelerini engelleyecek bir şey olmadığı halde, onların gözünde futbol sporunun *amacı* bu kavramsal dünya hâkimiyeti yarışması değildi. Önemli olan, tanıdık toplulukların stadyumda birbiriyle karşılaşmasıydı – oyuna anlam katan buydu.

Öte yandan uluslararası edebiyat ödüllерinin olağanüstü yanı, farklı kültürlerde yetişmiş, farklı dillerde faaliyet gösteren yazarlar arasında yapılacak bir seçimin önündeki engellerin, görevi neredeyse anlamsız kılacak kadar aşikâr ve göz korkutucu olmasıdır; buna rağmen uluslararası ödüllere ve galiplere öyle bir açlık mevcut ki, insanlar bunu gözardı etmek için ellerinden geleni yapıyorlar. Peki bu ödüllerin gerisindeki amaç ne? Roman yazarlarından –Olimpiyat atletleri ya da Dünya Kupası futbolcuları misali– muazzam ve şimdilik büyük ölçüde hayali bir küresel kültüre katkıda bulunmaları hangi ölçüde isteniyor? Bu, yazılan edebiyatın türünü, yazılışını, hakkında nasıl konuşulduğunu ne şekilde değiştiriyor?

Bu sorular, Milanolu meslektaşım şair Edoardo Zuccato'yla birlikte 2012 yılında Milano Uluslararası Diller ve Medya Üniversitesi'nde (IULM) düzenlediğimiz, küresel edebiyat konulu bir konferansın konularıydı. Açılış konuşmasını yapan Harvard Karşılaştırmalı Edebiyat bölüm başkanı ve Dünya Edebiyat Enstitüsü kurucusu David Damrosch, oldukça beklenmedik biçimde Rudyard Kipling'in eserlerine yoğunlaştı. Lahor'da yaşayan Kipling yirmi yaşındayken yerel İngiliz-Hint toplumu için yazmaya, öykülerini şehir gazetesinde yayımlamaya başlamıştı. Dahasonra, İngiltere ve ABD'de daha geniş bir okur kitlesi olduğunu fark ettiğinde, yazdıklarını Hindistan'ı pek bilmeyen okurlar açısından daha anlaşılır kılmak için türlü stratejiler geliştirmişti; Damrosch'a göre giderek Hindistan'ı keşfedip "açıklamak", Kipling'in eserlerinin merkezinde yer almaya başlamıştı.

Böylece bir ulusun iç tartışmalarından büyük ölçüde kopuk, uzak bir toplumu ve daha geniş bir dünyada yerimizi keşfetme im-

kâni olarak sunulan bir edebi kurmaca türünün gelişimi başladı. Bu yoldaki önemli duraklardan biri, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanıyla patlayan Güney Amerika büyümlü gerçekçiliğiydi. Márquez, Carlos Fuentes, Isabel Allende, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa ve başkalarının eserlerindeki büyümlü gerçekçiliğin Amerikalılarla Avrupalılara sunduğu Güney Amerika manzarasında, doğruyu söylemek gerekirse muazzam kıtanın onlarca ülkesiyle toplumu arasında önemli bir anlayış ve atmosfer farklılığı bulmak zordu.

Meksikalı roman yazarı Jorge Volpi kesinlikle uluslararasılaşmadan yana olmakla birlikte, büyümlü gerçekçiliğin zirvesinde bu son derece stilize edebiyat anlayışını benimsemedikleri takdirde Güney Amerikalı yazarlar için eserlerini yayımlamanın ne kadar zor olduğuna dikkati çeker. Volpi konferansta büyümlü gerçekçiliğin yurtdışında güçlü okur kitlelerinin onayını kazanarak Güney Amerikalı yazarların kıtanın daha elle tutulur gerçeklerini anlatmalarını engellediğinden şikâyetçi olan birtakım Şilili yazarların 1990'larda McCondo grubu (*Yüzyıllık Yalnızlık*'ta olayın merkezindeki yer olan Macondo'dan bozma bir ad) adıyla bir araya geldiğini anlattı.

Büyümlü gerçekçilik Güney Amerika'yla sınırlı değildi elbette. Başkalarının yanı sıra bazı İngiliz-Hintli yazarlar da aynı üslubun kendilerine has bir çeşitlemesini kullanarak uluslararası okurlar için yeni bir Hindistan manzarası yarattılar; bu yazarlardan biri Batı'ya sunma iddiasında olduğu ulustan öylesine kopuktu ki, *Şeytan Ayetleri* kitabının Hindistan'da yayımlanmasını izleyen şiddetli tepki onu tamamen gafil avladı. Hindi edebiyatı uzmanı (Londra Üniversitesi'nde görevli İtalyan akademisyen) Francesca Orsini ilginç bir soru sordu: Hint Yarımadası dillerinde yazılıp İngilizceye çevrilmiş birçok kitap var; Bhalçandra Nemade'nin *Kosala*'sı (Kozla), Vinod Kumar Şukla'nın *Naukar Ki Kameez*'i (Hizmetkârın Gömleği), Getançali Şri'nin *Mai*'si ve Krişna Sobti'nin *Dil-O-Danish*'i (Kalbin Bir Bildiği Var) bunlardan sadece birkaçı. Neden bunlar Rushdie, Vikram Seth ve Arundhati Roy gibi İngiliz-Hintli yazarların eserleri kadar büyük uluslararası başarı kazanamıyor? Orsini çevirinin bir romanı ulaşılır kıldığına, ama hakikaten yabancı bir metnin gerçek eg-

zotizminin çoğu okur için engel olmayı sürdürdüğüne dikkat çekti.

Milanolu şair Zuccato sömürge sonrası edebiyat kavramının tamamına hararetle saldırırken Orsini'ye cevap veriyor olabilirdi. Şair, uluslararası okur kitlesi için İngilizce ve Fransızca yazmayı tercih eden savaş sonrası Afrikalı ve Hintli yazarların bizlere yüzeysel ve kolay tüketilir bir egzotizm sunmakla kalmayıp, Batılı okurların yerel dillerde yazan ve alıştığımız Batı roman paketinden gerçekten “başka” bir şey sunan yazarları okumak için çaba gösterme ihtimalini de düşürdüklerini ileri sürdü. Milano’da yaşayan edebiyat menajeri Marco Vigevani, Lübnanlı Hassan Davud ve Mısırlı Makkavi Said gibi, Batı’da karşılığı olmayan, şiirle düzyazıyı birleştiren geleneksel türlerde eserler veren Arap yazarların durumuna dikkat çekerek bunu onaylamış oldu. Arap dünyasında önemli bir yere sahip olan bu yazarlar, yazdıkları türden eserlerin çevrildiğinde bile nasıl okunacakları konusunda kimsenin fikri olmadığından, Batı’da neredeyse hiç ilgi çekmiyorlar.

Tartışma karşılıklı sürerken benim olağanüstü bulduğum ise şu oldu: Yazarın kendi toplumuna hitap etmesinin yeterli olabileceği, bu küresel alanda boy göstermenin ya da oluşumuna katkıda bulunmanın belki de şart olmadığı fikrini kimse kabul etmiyordu görünüşe bakılırsa. Edebiyat dünyası bu kapsamlı proje tarafından gasp edilmeye izin vermek zorunda mı?

Tek bir dünya toplumu ideali kesinlikle onurlu bir düşünce, ama edebiyat (futbol gibi) o toplumu yaratmada bir araç haline geldiğinde, o kadar çekici olmayabilecek başka anlamlar da taşıyabilir. Hollandalı deneme yazarı ve eleştirmen Bas Heijne, küreselleşmenin kendi kültürlerimizi yabancı ve önemsiz görmemize yol açtığını, hatta uluslararası edebiyat sahnesine İngilizce hâkim oldukça kurmacanın giderek daha çok kendinden kaynaklandığını ve herhangi bir toplumla gerçek bağlarının koptuğunu ileri sürdü. Ne var ki, Heijne’nin büyüleyici argümanlarına rağmen, kendi hatırı sayılır hacimdeki eserlerinin hiçbiri İngilizce okunamıyor. Hollandalı bir deneme yazarını kim çevirir? David Crystal’ın *Dillerin Katli* kitabında yer alan kaygı verici tahmine göre 2100’e gelindiğinde dünya dillerinin yüzde 50 ila 90’ı ölmüş olacak.

IULM konferansının kendisi de bu sürecin bir parçası mıydı? Birçok ülkeden konuşmacılar olduğu için bütün seanslar ve tartışmalar İngilizce yapıldı. Bazıları daha sonra konferansa katılan ve İngilizce yazmayan roman yazarları Peter Stamm ve Jorge Volpi'nin sadece İngilizce çevirilerinden değil, kendi dillerinde de bir şeyler okuması gerekirdi diye yakındı, ama yazarların kendileri en çok kişinin anladığı dilde okumaktan rahatsız görünmüyorlardı. İngiliz katılımcılardan bazıları İngilizceyi yabancı dil olarak konuşanların aksanıyla başa çıkmakta zorlandı. Akademisyen olmayanlardan bazıları, aynı dili konuştukları halde, bir-iki seçkin profesörün akademik jargonunu anlaşılmaz buldu; öte yandan, İtalyan bir doktora öğrencisi, İtalyanlar akademik jargona fazlasıyla alışık olduğundan akademisyenleri daha kolay anladığını belirtti; onun anlaşılmaz bulunduğu, akademisyen olmayan, anadili İngilizce olan katılımcıların kullandığı konuşma dili ve aksanlarıydı.

Ama ilginçtir, iletişimdeki bunca soruna rağmen herkes sırf orada olmaktan ötürü mutlu görünüyordu. Belki de bazen gerçekten anlamak değil, sırf biçimlenmekte olan devasa yeni toplulukta yer aldığını, ona katıldığını hissetmek daha önemli.

14 | En Ayrıcalıklı Uluslar

BÜYÜK ANTROPOLOG Gregory Bateson 1980'deki ölümünden kısa bir süre önce, toplum mühendisliğini peşine beş-altı römork takılı bir kamyonu karmaşık bir labirentte geri vites sürmeye benzetmişti; bir yerlere varabilirsiniz, ama nereye ve ne kadar zararla varacağınız asla belirlenemez. Dolayısıyla Avrupa'nın birçok ülkesinde –elbette ticareti kolaylaştırmak ve küresel bir bilimsel topluluğu desteklemek amacıyla– ikinci dil olarak İngilizcede ısrar edilmesinin beklenmedik bazı sonuçlar doğurması pek şaşırtıcı olmadı; edebiyat bundan en çok etkilenen alanlardan biri.

Yaşadığım şehir Milano'da Politeknik Üniversite, bazı lisansüstü derslerin yakında sadece İngilizce verileceğini ilan etti. Ama İtalya başı çekenler arasında sayılmaz. Avrupalıların yaklaşık yüzde 56'sı bir yabancı dil biliyor, bunların yüzde 38'inin ikinci dili İngilizce. Üniversitelerde İngilizce verilen derslerin yaygın olduğu İskandinavya ve Hollanda'da aynı oran yüzde 90 civarında. Bununla birlikte, yüzdenin dahaküçük olduğu yerlerde bile, sözünü ettiğimiz kesim toplumun en eğitilmiş ve roman, özellikle edebi roman okuması daha olası kesimi.

İngilizce bilenlerin sayısı yükseldikçe kaçınılmaz olarak İngilizce roman satışları da yükseliyor. Ama çok da fazla değil. Şaşırtıcı olan, İngilizce bilenlerin sayısı arttıkça, İngilizce yazılmış, ama yerel dildeki çevirisinden okunan edebiyat eserlerinin satışının çok daha belirgin biçimde artmış olması. Bir dili öğrendiğimizde sadece

bir iletişim aracını edinmiş olmayız, bir kültürün de müşterisi olur, ilgileniriz.

Hollanda Edebiyat Fonu istatistiklerine göre diğer dillerdeki eserlerden Felemenkçeye çevrilenlerin sayısı sabit kaldığı ya da yavaş arttığı halde, okul ve üniversitelerde İngilizce giderek daha çok öğretildikçe, İngilizceden yapılan çevirilerde müthiş bir sıçrama kaydedilmiş. 1946'da çeviriler Hollanda kitap üretiminin sadece yüzde 5'ini oluştururken 2005'te aynı oran yüzde 35'e, düzyazı kurmaca kitaplarda ise yüzde 71'e ulaşmış. Günümüzde bu çevirilerin yüzde 75'i İngilizceden yapılan çeviriler. Almanya ve İtalya için bulabildiğim veriler de bundan çok farklı sayılmaz.

IULM'de, edebiyatta küreselleşmenin etkileri konusunda bir ekip araştırması projemiz var. Geçen yıl bu proje kapsamında yayıncılarla okurların bana daima cömert davrandığı Hollanda'ya gittim ve bir ay boyunca birçok öğle sonrasını Amsterdam merkezinde bir kitapçıda, müşterilerle okuma tercihlerini konuşarak geçirdim. Yaşları yirmiyle altmış arasında değişen, erkek ve kadın oranı eşit, "sıradan" okurlarla toplam kırk adet on beşer dakikalık söyleşi yapabildim; konuştuğum okurların daha yaşlı olan biri hariç hepsi, genelde yabancı romanlar okuduklarını söylediler.

Son zamanlarda okudukları kitapların adlarını sıralamalarını rica ettiğimde bu romanların büyük çoğunluğunun sadece yabancı değil, İngiliz ve Amerikan romanları olmasına kendileri de şaşıyordu. Mesela Amsterdam Üniversitesi'nden bir dilbilimci gidip kendi kütüphanesindeki bütün roman yazarlarının adlarını not etti: elli sekiz Anglofon yazar (çoğu Booker ve Pulitzer ödüllü yazarlardı), başka sekiz ülkeden on dokuz yazar, yirmi Hollandalı yazar. Bu listeyi yapıncaya kadar okumalarını tanıtım ve ulaşılabilirliğin ne kadar belirlediğini fark etmemiş olduğunu söyledi. Zaten kimse roman tercihlerini belirleyen bir yöntemden bahsetmiyordu (buna karşılık kurmaca dışı kitaplarda okurlar çok belirgin ve genellikle yerel ilgi alanlarını belirtiyordu).

"Daha iyi oldukları için yabancı romanları okuyorum" beklediğim bir cevap olmaya başladı. (Şaşırtıcı şekilde Hollanda Edebiyat Fonu'nun kıdemli bir üyesi de bana aynı şeyi söyledi.) Okurlara ger-

çekten öyle olup olamayacağını sordum; bütün yabancı kitaplar niye “daha iyi” oldu; hangi bakımdan daha iyiydi? Cevaplar biriktikçe bir şablon da ortaya çıkmaya başladı: Bu insanlar okul yıllarında mükemmel bir İngilizceyle birlikte Anglosakson kültüre ilgi duymayı da öğrenmişlerdi. Zamanla roman okumayı (diğer okumaların aksine), bu alternatif kimliği pekiştirmekte kullanır olmuşlardı: içinde yaşadıkları Hollanda gerçeğini tamamlayan ve kendilerine daha geniş bir dünyanın yeni üyeleri sıfatıyla belirli bir özsaygı sağlayan bir tür paralel ya da ikinci hayat.

Şu anda İngilizce romanların orijinalleriyle Felemenkçe çevirileri arasında kıyasıya rekabetin hüküm sürdüğü kitap piyasası üzerindeki doğrudan etkisi bir yana, bu olgu okuma ve modern kafa yapısıyla ilgili birkaç şeyi de ortaya koyuyor. Kurmacada kaçış ile gerçekçilik arasında, –zaman harcamıyor da, dünyayla akıllıca ilişki kuruyormuş gibi hissedebilmek için– gerçek olaylara ilişkin ciddi okumalar yapma arzusu ile aynı anda yakın çevrenin sınırlarından kurtulma, hayal gücünün alanına girme ve belki uzak diyarlara ilişkin hayaller kurma arzusu arasında öyle görünüyor ki bir çekişme, belki gerekli bir denge mevcut.

Avrupalılar için her iki arzuyu tatmin etmenin bir yolu İngilizceden çevrilmiş romanlar okumak. Bu kitaplar onlara uzak, ama Anglosakson, özellikle de Amerikan kültürü dünyaya hâkim olduğu ve kendileri de İngilizceyi ikinci dil olarak edindikleri için alakasız gelmeyen bir kültürden bahseder genelde; birçok çeviride çoğu kez özgün dilin bir anısı ya da izi mevcuttur, bu da, dile aşına olanların o diğer dünyayı tanıdıkları duygusunu pekiştirir. Bunlar insan veya yer isimleri de olabilir, geleneklere ya da kültürel bir arka plana göndermeler de; kaçınılmaz olarak, diyelim ki İngilizceden yapılan çevirilerde normal yerel dil kullanımına kıyasla daha sık rastlanan sözdizimi ya da söz dağarcığı alışkanlıkları da (şimdiki zaman kullanım sıklığı tipik bir işarettir).

Konuştüğüm Hollandalı okurlar, aslında bir metnin Felemenkçe yazılmamış da çevrilmiş olduğunu sadece çeviri bildikleri bir dilden yapılmışsa fark ettiklerini söylediler. Ara sıra Felemenkçenin arkasındaki İngilizceyi, Fransızca'yı ya da Almancayı duyabiliyorlarmış

bu durumda. Ama bunun sonucunda ikna olup çevirilerden vazgeçerek romanlarla özgün dillerinde boğuşacaklarına, çevirmeni buna izin verdiği için eleştirmekten zevk alıyor gibiydiler; birçoğu kendilerinin daha iyi bir iş çıkaracağından kuşku duymuyordu, insanın cesaretini artıran bir düşünce elbette. Dediğimiz gibi, okuma deneyimi özsaygıyı pekiştiriyor.

Doğal olarak, insan İngiliz ve Amerikalı yazarlardan daha çok kitap okudukça, Amerika'da çekilmiş filmlerle diziler, İngiltere'de çekilmiş dönem filmleri izledikçe, Avrupalıların artık bir şekilde katıldıkları kanısında oldukları Amerikan ön seçimleri ve başkanlık seçimleriyle ilgili bitmez tükenmez haberlere maruz kaldıkça, bu ikinci hayat daha da dolu ve karmaşık hale gelir, onu bir İngiliz ya da Amerikan romanıyla pekiştirmek de daha çok zevk verir.

Ne var ki konuştuğum okurlardan hepsi yirmili yaşlarının başında olan dördü, İngiliz romanlarının çevirilerini Felemenkçe romanlara tercih etmelerine bir neden daha gösterdi; bu nedenin de kitapların niteliğiyle ilgisi yoktu. "Yolculuklarda sözünü edebileceğiniz şeyler okumanız gerekiyor" diye açıkladı genç bir kadın. "Hollanda dışında kimse Felemenkçe romanları bilmiyor. En güncel ve önemli kitapları, Franzen'ı, Rushdie'yi, herkesin konuştuğu kitapları bilmek iyi bir şey." Aynı okur bir romanı okurken dünyanın her yerinde kendisi gibi insanların aynı romanı okuduğunu düşünmenin kendisi için önemli olduğunu söyledi; kendisini uluslararası bir toplumun parçası gibi hissediyormuş. Yolculukta ya da yabancılarla temasta ikinci hayat gerçek oluyor.

Doğal olarak İngilizce yazan yazarlar bunun çok yararını görüyor, ama genellikle gönül rahatlığı içinde, ne kadar şanslı olduklarını fark etmiyorlar. Geçen yıl Berlin'de bir konferansta İngiliz yazarlar panelinde meslektaşlarımdan biri, haddini bilmez ünlüleri konu alan zehir gibi solcu yergileriyle tanınan bir adam, İngilizlerin bütün dünyanın okumak isteyeceği kalitede bir edebiyat yaratmakla gurur duyabileceklerini söylediğinde utandım. Evet, İngiltere'nin güçlü bir roman yazma geleneği olduğu doğru, ama günümüzde İngilizce yazılmış romanlar o kadar avantajlı ki, kalite meselesi tartışılır. Öyle görünüyor ki herhangi bir güç savaşında hâkim taraf, olup biteni an-

lama ihtimali en düşük taraf oluyor.

Montpellier'nin sevimli edebiyat festivali –La Comédie du Livre– bir grup İngiliz yazarla birlikte beni de konuşmalar ve okumalar yapmak üzere davet ettiğinde bu düşüncelerim doğrulandı. Program etkinliklerinin yanı sıra günde birkaç saat açık hava kitap tezgâhlarının başında oturup Fransız okurlar için kitaplarımızı imzalamamızı istediler. Bu da okurlara okuma tercihleriyle ilgili sorular sormak için bir fırsattı.

Fransızlar İngilizceyi Hollandalılar ve Almanlar kadar iyi konuşmuyor, ama orada da sorduğumda İngiliz kurmaca kitaplarının Fransızca çevirilerini satın alanların hemen hepsi biraz İngilizce bildiklerini ve genelde yabancı/İngilizce romanları Fransızca romanlara tercih ettiklerini söylediler. Acayip bir şey. Yine bunu meslektaşlarımla, İngiliz yazarlarla tartıştığımızda, eserlerinin içerik, şöhret ve kalite dışında bir nedenle satın alındığı fikri onlara şaşırtıcı, muhtemelen hakaret gibi geldi; çoğunun ikinci dili kuvvetli değildir, okumalarını yönlendiren, bir başka kültürle özdeşleşmek değildir.

Yani, Bateson'ın öngörülme-yen sonuçlarına dönecek olursak, küreselleşme yönündeki baskılar doğrultusunda İngilizce öğretimindeki muazzam artış, edebi kurmacanın giderek farklı bir amaca hizmet ettiği ve farklı uluslar tarafından farklı yaşandığı bir durumun ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri oldu. Yaklaşık 1970'lere kadar birçok Avrupalı yazarı (Moravia, Calvino, Sartre, Camus, Böll) ünlendiren, siyasi angajmanı olan toplumsal roman, Anglosakson dünyasında varlığını sürdürmekte, ama birçok Avrupa ülkesinde hızla yok oluyor; nedeni basit: İnsanlar artık kendi toplumlarına ilişkin daha az kitap okuyor, belki daha az yazıyor, dolayısıyla romanların ulusal meseleleri ele alma eğilimi azalıyor. Öyle görünüyor ki küreselleşme evrensel bir homojenlik göstermiyor; Atlas Okyanusu'nun –daha doğrusu dil sınırının– bir yanında edebiyatı belirli bir yönde gelişmeye iterken diğerinde bambaşka bir yöne itebiliyor.

15 | Dünyada Başboş Yazmak

HER YIL MİLANO'DAKİ çeviri öğrencilerimin bir bölümünü değişimli olarak İngiltere'ye gönderirim. Yıllar önce, İngiliz ve Amerikan edebiyatı konusunda genel dersler alırlardı; ardından sömürge sonrası edebiyatı oldu; şimdi “dünya edebiyatı” okuyorlar. Kronolojik ve coğrafi olarak *Gilgamiş Destanı*'ndan Ernest Hemingway'e, *Genji Monogatari*'den (Genji'nin Hikâyesi) Jorge Luis Borges'e geniş bir yelpazeye yayılan okuma listelerine baktığınızda, tek tek eserlerin herhangi birinin toplumsal ve kültürel çerçevesini iyice kavramanın çok zor olacağı anlaşıyor. Daha doğrusu, tek alakalı bağlam insan soyu, Dünya gezegeni, yaklaşık İÖ 5000 sonrası. Yerel ve tali olandan çok asli ve evrensel olan vurgulanıyor; alt metin ise, David Shields'ın yakın tarihte çağdaş kurmaca konusunda *Little Star*'daki polemikte ısrarla belirttiği gibi, “Her insanın kendi içinde insanlık durumunu taşıması”.

Taşır mı gerçekten?

Öğrenci değişiminde bana düşen görev, yaratıcı yazı eğitimi gören ya da çalışması yapan İngiliz öğrencilere öğretmenlik yapmak. Benimle çalışmak üzere İtalya'ya gelmelerinin de gösterdiği gibi, onlar da artık uluslararası bir dünyada yaşıyor. Onlar da dünya edebiyatı, en azından sömürge sonrası edebiyat dersleri alıyorlar. Önemli uluslararası isimlere –Kundera, Pamuk, Eco, Vargas Llosa, Roth, Murakami– aşinalar. Nobel'i, Uluslararası Man Booker Ödülü'nü, IMPAC, Pulitzer ödülleri kimin kazandığını biliyorlar. Bu okumalar ne kadar heyecanlı olsa da hiçbiri onlar için özellikle yararlı de-

ğil. Örneğin Pamuk güçlü bir mekân duygusu sunabilir, ama bu mekân duygusu giderek daha belirgin biçimde Türkiyelilerin kendilerinden çok Türkiye dışındakilere yönelik; genç İngiliz yazar yabancı bir kitleye İngiltere'den mi bahsedecek? Amerikan deneyimine derinden angaje olmuş Roth ise tam tersine, Amerikan kültürünün, genellikle başka yerdeki gündelik yaşantıyla pek az ilgisi olan ya da hiç ilgisi olmayan bir dünyanın edilgen izleyicileri sıfatıyla çoğu dünya vatandaşının artık yaşadığı ikinci hayata davet eder genç yazarı. Günümüz Avrupası'nda içinde yaşadığımız toplumla ilgili giderek daha az şey okuyoruz. Kendilerine ait olduğunu hissedebilecekleri bir ses, yazdıklarını bir gereklilik ve yoğunluk duygusuyla doldurabilecek bir üslup bulmak için çabalayan genç yazarlara yardımcı olurken, edebiyat külliyyatının ne olduğunu ya da vaktiyle ne olduğunu ve ne işe yaradığını hatırlıyorum.

Kişilik ya da benlik adını verdiğimiz davranışlar bütünü çoğumuzun örneğinde, önce üç, dört ya da beş kişilik bir ailede biçimlenir, ardından daha büyük dünyalara, okula, sonra da belki ergenlik çağında kentimize, ülkemize açıldıkça gelişir. Her birimizin kendi kişiliğinin zenginliği, bizi besleyen ilişkilerin karmaşıklığının ölçüsüdür. Evde ya da okulda söylenen bir kelime, egzotik bir yol arkadaşı ne kadar büyüleyici ve çekici olursa olsun, tren istasyonundaki, havalimanındaki sıradan bir konuşmada taşıması ihtimali düşük nüanslarla ve ortak bilgiyle yüklü olabilir. Bu evinde oturmanın lehinde değil, yola çıkacak bir evi olmanın lehinde bir argümandır.

Bir külliyyatın ya da ulusal geleneğin işlevlerinden biri, geçmişten günümüze uzanan, kişinin kendi toplumunun temel bir unsuru olan, içinde bir yazarın kendi konumunu belirleyebileceği, çevresindeki ve ondan önceki yazarlarla benzerliklerini ve farklılıklarını gösteren tanıdık bir metinler dizisi sağlamak olmuştur. Nüans, mutlak yenilikten daha etkilidir; benzerlikler ne kadar çok olursa, var olan farklılıklar o kadar önemli olacaktır. Dolayısıyla genç bir İngiliz yazar için diyelim ki Evelyn Waugh, Elizabeth Bowen, Anthony Powell, Barbara Pym ve onların beslendikleri yazarlarla birlikte esin kaynağı oldukları sonraki kuşak hakkında da bir bilgi birikimi edinmek, Chinua Achebe'yle Primo Levi'yi karıştırmaktan daha yararlı

olabilir. Elbette bu, söz konusu yazarların önemine ilişkin bir düşünce değil; öğrencilerimin birçoğunun dağınık okumaları sonucu, kendi kültürlerini işleyen, kendi yazdıklarını içine yerleştirebilecekleri bir metinler bütününe pek farkında olmadıkları yolunda bir gözlem sadece.

Yaratıcı yazı öğrencilerinin hepsinin birbirine benzer ve aynı yavanlıkta metinler ürettikleri yolundaki yaygın iddia doğru değildir. Benim deneyimim kesinlikle bunu doğrulamıyor. Ne var ki, onca çeşitliliğe rağmen, iki genel eğilim görülür; aşırı örneklerle anlattım. Öğrencilerimden biri on üçüncü yüzyılda Moğol İmparatorluğu'nda geçen bir tarihsel edebi polisiye yazıyor. Yetenekli biri, araştırmasını yapıyor; anlatının ritmini belirlemeyi, diyaloglarla tasvirleri birleştirmeyi, tempoyu sürdürmeyi, gerilimi artırmayı biliyor. Buna rağmen, sadece savaşçı kahramanın karısından nasıl korktuğunu, ölmüş olan oğlunun dul eşine ilgi duyduğunu anlattığında, ansızın gerçekten ilginç bir şeyler, yazar için önemli bir şeyler olmaya başladığını hissediyorum. Bu sıkıntılı küçük yan olay belli ki kitap planlanırken gözetilen hedeflerden ve yapılan araştırmalardan bağımsız olarak mevcut; İngiliz geleneğinde çeşitli örnekleri bulunan farklı türde bir romanın özünü oluşturabilirdi. Ama benim öğrencimin anlatısında saganın daha hacimli lokomotifini raydan çıkarma tehlikesi arz ediyor. Öğrencim ondan vazgeçip planına sadık kalıyor, muazzam hırsların yol açtığı eylemler ve renkli savaşlar tasvir ediyor. Kendine bir yayıncı bulacağından oldukça eminim.

Öteki uçta bir başka öğrencim, İngiltere'nin belirli bir yerinde, bugün, belirli bir ailenin ve arkadaş grubunun parçası olma deneyimini anlatmaya çalışıyor. Bir olay örgüsü var: Genç kahraman, karısı olmaya yazgılı gibi görünen kadına tesadüfen ve sarhoş halde ihanet ettiğinde HIV virüsü kapar. Romanda kahraman ve yakınındakiler onun değişen gerçekliğini kabullenmeyi ve bununla başa çıkmayı çok yavaş öğrenirlerken bir ilişkiler ağının yeniden düzenlenişi anlatılıyor. Arkadaşlar arasında ve aile içinde yerleşik, son derece özel konuşma alışkanlıkları, söz konusu topluluğun, canlılığının ve değişime karşı direnişinin inandırıcı biçimde aktarılmasında hayati önem taşıyor. İki kişinin birbirlerine hitaplarındaki bir fark-

lılık büyük bir anlam ve dokunaklılık yükleniyor. Dolayısıyla, yayımlandığı takdirde kitap bu konuşma alışkanlıklarını tanıyan ve yabancılık çekmeyen okurlar için daha büyük anlam taşıyacak. Bu genç yazarın sorunu, konuşma ayrıksılıkları konusundaki mükemmel kulağına ve sağlam hafızasına rağmen, bu malzemeyi yapılandırıp iyi bir tempoya oturtmasını kolaylaştırabilecek olası örnekler yelpazesinin farkında olmaması. Ona ayırdığım zamanın büyük bölümü, benzer canlandırma ve sahnelemelerin yer aldığı, çoğu İngiliz yazarlarına ait, hem eski hem yeni kitaplar ve oyunlar tavsiye etmekle geçiyor.

David Shields, geleneksel romana, daha doğrusu o geçerliliğini yitirdiği kanısında olduğu halde geleneksel romanı yazmaya devam eden yazarlara karşı polemiğinde sık sık çağdaş hayatın parçalanmışlığına ve artan süratine, yeni iletişim ortamlarının –bilhassa blogların, Facebook’un ve diğer sosyal medyanın– önemine dikkat çekiyor. Bunu hem çok güncel hem de “doğru”, en azından “belgesel” olanın yaygın biçimde geleneksel kurmacaya tercih edilmesine bağlıyor. “Düşünsel bakımdan titiz bir yazarın göğüslemesi gereken en önemli şey” diyor, “edebiyatın teknolojik açıdan daha gelişkin, dolayısıyla daha damardan türler tarafından marjinalleştirilmesidir.”

Teknolojik açıdan daha gelişkin olanın niçin illa ki daha damardan olduğunu anlamakta zorlanıyorum. Damardan olan damardır: bu acı, bu haz, şimdi. Öte yandan, ne kadar zarif ve zekice olursa olsun, sırf gerekeni yapıyormuş gibi görünen romanlarla, her şeyden çok dünya sahnesinde bir yer edinmeyi, en azından ticari başarıyı (ikisi aşağı yukarı aynı) sağlayacak bir paket oluşturmaya yönelik gibi görünen romanlarla ilgili olarak Shields’ın bıkkınlığını paylaşıyorum.

Romanla ilgili bir sorun varsa, ki olduğu konusunda Shields’la hemfikirim, sorun romanın çağdaş teknolojiye katılmaması, ondan bahsedememesi ya da ona bulaşmaması değil; baştan sona e-postalardan ya da kısa mesajlardan oluşan bir romanı birkaç saniyede Kindle’ıma indirebiliyorum. Sorun daha ziyade şu olabilir: Birbiriyle ilgili ve rekabet halindeki dünya görüşlerinin var olduğu, yazarların da kendi yoğun anlatısal katkılarını eklediği bir toplumun için-

de bulunma hissi yavaş yavaş zayıflıyor; bunun yerini evrensel çecikiliği olan bir ürün, kendi kültüründeki insanların doğrudan yaşantısına bağlanmaktan çok dünya karışımında batmadan yüzebilecek bir şey yaratmanın yolunu öğrenmek için eğitim gören yazarlar alıyor. Bu paket bazılarının işini görebilir, mesela öğrencimin Moğol İmparatorluğu'ndaki dramatik çalkantılara ilişkin anlatısının birçok okurun işini göreceği kanısındayım; entelektüel fikirlere, evrensel meselelere yer veren bir anlatı, ama bizi diğer öğrencimin anlatısının bir püf noktasını bulabilse kavrayacağı şekilde derinden kavramıyor. Mesele kitabın yazarın kendi ülkesinde ya da yurtdışında geçmesi değil, kaynağının yazarı gerçekten ilgilendiren konular ve içinde yaşadığı kültür olması.

İtalyan öğrencilerim altı ay sonra İngiltere'den döndüklerinde birer tez hazırlamaları gerekiyor; genellikle çağdaş bir romanın çevirisi ve çözümlemesi. Bu konuda dünya edebiyatının pek yararı olmayacağını söylüyorum onlara. Şimdi mümkün olduğunca çok çağdaş İtalyanca metin okumaları gerekiyor, ister kurmaca olsun ister kurmaca dışı, gazete yazısı ya da deneme, ne olursa; çünkü çevirdikleri roman, kendi fikirlerine, öykülerine ve tartışmalarına sahip olan bu yerel ve güncel gerçekliğin içine sunulacak; eser kendine bu kısıtlı ulusal ortamda, bugünün İtalyası'nda bir yer bulup bir anlam kazanacak.

16 | Dışarı Çıkmayan Sanat

“BİR KİTAP GERÇEKTEN iyiye, dünyanın her yerinde, herkese seslenecektir” diyor Edinburgh Kitap Festivali’nin yöneticilerinden biri. İskoçya Ulusal Galerisi’nde bir davetteyiz; uzun yıllar boyunca muhteşem bir inziva içinde Bute Adası’nda bir malikânede tutulmuş, on yedinci yüzyıla ait on dokuz Felemenk resminin galeriye ödünç verilmesini ve Hollandalı yazar Herman Koch’un yeni romanı *Akşam Yemeği*’ni kutluyoruz. Festival yöneticisi bana Edinburgh’ya yabancı yazarlar getirmeye kararlı olduklarını anlatıyor – çünkü en iyi kitapların her yerde ulaşılabilir olması gerektiğini düşünüyorlar.

“İlginçtir” diyorum, “iyi edebiyatın evrensel cazibesine inanç, ticari elverişlilikle birebir örtüşüyor. Bir kitap ne kadar iyiye yerel kaynağını o kadar aşıyor, dünya çapında o kadar çok insana satılabiliyor”. Yönetici bu şekilde ifade edildiğinde duruşunun kulağa olumsuz geldiğini düşünüyor, ama en iyi edebiyat eserlerinin sınırları daima aştığına içtenlikle inanıyor, tecrübesinin de bunu doğruladığını belirtiyor.

“Bu yaklaşımın diğer avantajı şu” diyerek, sırf tartışmış olmak için –festivale davet edilen yazarlardan biri de ben olduğuma göre aptalca– devam ediyorum: “Gerçekten büyük herhangi bir sanat eserini, içinden çıktığı kültürü pek bilmiyoruz diye kaçırmaktan korkmamıza hiç gerek yok, çünkü gerçekten büyük bir eser zaten tanımını gereği bize ulaşırdı; ulaşmıyorsa bizim ilgimize de, başkasının ilgisine de layık değil demektir. Yani temelde her konuda söz sahibi

olduğumuza güvenebiliriz.”

Konuşmamız bu noktada davetin programı tarafından kesiliyor, iyi de oluyor muhtemelen. Hollanda Konsolosu kısa bir konuşma yaparak Bute Kontu’nun değerli resim koleksiyonundan ve Felemenkli Ustalar’ın İskoç müzesine ödünç verilen on dokuz resminden bahsediyor; Herman Koch’un yayıncısı, ardından bizzat Koch romanı hakkında birkaç kelime ediyor, ama gerçekten o kadar az konuşuyor ki daha yeni başlamışken konuşması bitiveriyor. Tek öğrenebildiğim şu: Kitabın konu edindiği yemek davetinde iki Hollandalı aile oğullarının işlediği bir suçu tartışıyor, kendilerini çocuklarını korumakla insancıl inançlarına sadık kalmak arasında bir tercih yapma zorunluluğuyla karşı karşıya buluyorlar.

Kitap tanıtımından sonra davetliler dağılarak resimlere bakmaya koyuluyor. Sergilenen çeşitli ressamı arasında on sekizinci yüzyılda İngiliz koleksiyoncuların çok rağbet ettiği Aelbert Cuyp başı çekiyor. Cuyp’un eserleri oldukça hüznü, duygusal, ölçülü bir zarafete sahip manzaralar, su başında büyükbaş hayvanlar, bazen bir çocuk çoban manzaraya patos katıyor; deşifre etmek için özel bir bilgiye ya da uzmanlığa ihtiyaç göstermeyen resimler.

Yabancı koleksiyoncuların belli ki o kadar rağbet etmediği diğer eserler çok daha fazla yerel ve özellikle toplumsal ayrıntı içeriyor. Pieter de Hooch’un “The Disputed Reckoning”inde (Tartışmalı Hesaplaşma) şapkalı bir adam kılıksız bir kadınla hararetli bir tartışma içindedir. *Reckoning*’in eskiden fatura anlamında kullanıldığını hatırlamam birkaç saniye sürüyor, Almanca *Rechnung* gibi: Para konusunda tartışan iki kişi söz konusu. Durum biraz değişiyor. Kuşkusuz on yedinci yüzyıl Hollanda âdetlerine daha aşina olsaydım, giysiler ve dekor bana daha fazla şey ifade eder, hatta belki gülümsetirdi beni.

Resimlere baktığım süre boyunca önemli sanat eserlerinin daima seyahat ettiği fikrinin olası sonuçlarını düşünmeye çalışıyorum. Sonuçlardan biri şu olsa gerek: Bir eser yerel ve çağdaş ayrıntılara ne kadar gömülmüş olsa da –örneğin De Hooch’un muhtemelen otel hesabı diye düşünmeye başladığım bu fatura kavgası–, gerçekten önemli olanı değerlendirmek için yerel ayrıntıyı bilmek gerekli de-

ğildir; bu örnekte önemli olan, iki kişinin, bir erkekle bir kadının para konusunda anlaşmazlığa düşmesi şüphesiz; ikisinin de bedenleri hareket halinde, kadın saldırgan bir tavırla erkeğe doğru eğilmiş, bir elini havaya kaldırmış, erkek ise sağ elini cebine sokmuş, belki bozuk para arıyor – Hollanda’da o dönemde insanların ceplerine bozuk para koyduklarını varsayıyorum.

Bir başka deyişle, evrenselci yaklaşım bizi kolaylıkla iletilebilir, genel bir unsur –eşitsiz güç ilişkileri, varoluşsal kaygılar ya da genelde insan hayatının merkezindeki kilit bir fikir– saptamaya veya çıkarsamaya davet eder ve sanatta eserin kaynak kültürle, odaların rengiyle, mobilyalarla, insanların kıyafetleriyle ve dönemin alışılmış beden hareketleriyle ilişkisinin değil, bu unsurun önemli olduğunu ileri sürer. Bundan yola çıkarak, Koch’un romanında yapmamız gereken, Hollanda kültürü deneyiminin içinden bakarak bu ailelerin bakış açısını, Hollandalı okurların Hollanda’daki yaşantısında neleri hatırlattıklarını ya da hatırlatmadıklarını takdir etmek yerine, aile sadakati ile toplumda hukukun üstünlüğüne ya da hümanist ideallere saygı arasındaki kaçınılmaz çatışmayla –bütün dünya da anlaşılabilir bir şey– ilgilenmektir.

Peki ya bazı kaliteli sanat eserlerinin değeri tam da yerel ve çağdaş olanla, burada ve şimdi yaşamak durumunda oldukları hayatla ilişkilerinde yatıyorsa? 2005’te roman yazarı Henry Green’in doğumunun yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere düzenlenen bir konferanstan anlamlı bir an geliyor hatırıma; okur kitlesi hiçbir zaman çok geniş olmadığı halde Green’in hayranları genellikle onun adına müthiş iddialarda bulunur, sanki onların coşkusunun boyutları, yazarın gerçekten büyük ya da uluslararası bir şöhret olmayı başaramamasını telafi etmek durumundaymış gibi (Green’in düzyazısının kolay çevrilmediği de bir gerçek).

Açılış konuşmasını yapan James Wood söze şu soruyla başladı: Kendisine beslediğimiz sevgiye rağmen, Green niçin en büyük yazarlar arasında değil de, ikinci dereceden yazarlar arasında yer almaya devam ediyor? Bu fikir hayranlar topluluğunda bir şaşkınlık yarattı. Wood konuşmasına devam ederek Green’in hepsi özenle çizilmiş ve derinlemesine gözlemlenmiş ortamlara (İkinci Dünya Sa-

vaşı'nda İrlanda'da varlıklı bir evin hizmetkârları, Fransa'ya doğru yola çıkıp Victoria İstasyonu'nda sise hapsolan bir grup şımarık zengin, 1950'lerde orta sınıf Londralı bir çift ve küçük arkadaş çevresi) odaklanan romanlarının bir Tolstoy'un, Dickens'in, Faulkner'in ya da herhangi bir "büyük" roman yazarının eserleri gibi yüce ahlaki meseleleri tartışmaya açmadığı, sahnelemediği sonucuna vardı.

Yüreğim isyan etti. Elbette Wood çok doğru söylemişti: Green yüce ahlaki meseleler atmıyordu ortaya – uzaktan yakından ilgilenmiş gibi de görünmüyordu. Buna rağmen, ulusal ya da uluslararası şöhreti ne olursa olsun, Green'in benim için ikinci dereceden bir yazar olmadığını biliyordum; aksine, onun eserleri edebiyattan alınabilecek zevkler konusundaki fikirlerimi biçimlendirmemde hayati bir rol oynamıştı. Onun çarpıcı gözlemler ve mükemmel taklitler, ayrıca tuhaf şekilde çarpıtıcı, bazen gerçeküstü, çoğu kez son derece komik tasvirler ve yorumlardan oluşan ayrıkçı karışımı beni öteden beri büyülemiştir; aktardığı ilişki yoğunluğu ve incelikli suç ortaklığı bana katiiyen taşralı görünmez, ama tadına varınak için ortamı az da olsa tanımayı gerektirir. Onun kitaplarının bu yönünü bir kenara ayırıp da eserinden evrensel bir nitelik çıkaramazsınız; normalde tatmin edici bir olaylar örgüsü düzeyinde de, felsefi düşünce düzeyinde de.

Aynı konumdaki yazarlara bir başka örnek de, özellikle son dönem eserleriyle Barbara Pym olabilir; mesela *A Few Green Leaves*'de (Birkaç Yeşil Yaprak) karizmadan nasibini alamamış roman kişileri hayatın büyük heyecanlarının yanlarından geçip gitmesine izin verir; bir İngiliz köy cemaatinin toplumsal rutini, ılık, ıslak bir bataniye misali hem onları sarmalar, hem de boğar. Pym öldükten sonra, İngiliz antikalığının temsilcisi olarak görüldüğü ABD'de eserleri 1980'lerde moda oldu; oysa İngiliz okurların gözünde romanlarında bir antikalık yoktu, daha çok soğuk varoluşçuluk rüzgârları estiğinde ne kadar eftan püften olursa olsun, toplumsal ayrıntı merakının bir teselli, en azından bir sığınak sunabileceğini kabullenmeye bir davetti.

Ama burada da, bununla ilişki kurup Pym'in muzip dehasına tepki verebilmek için ortamla bir miktar aşinalık şarttır. Bu tür ya-

zarlar var olsaydı, diyelim ki Burmalı bir Barbara Pym'den, hatta İspanyol bir Barbara Pym'den aynı zevki alabileceğimi hayal edemiyorum. Ama Pym ve Green'in, yüzyılın yüce meseleleriyle uğraşan, Nobel kazanmış nice değerli edebiyatçıdan daha iyi yazarlar olduklarına inanıyorum. Bu bağlamda ilginç bir nokta, Alfred Nobel'in vasiyetnamesinde uluslararası edebiyat ödülünün "ideal yönde olağandışı eserler" üretmiş bir yazara verilmesini şart koşmuş olmasıdır; bunun anlamı çok açık olmamakla birlikte, metinden soyutlanabilecek ve daha sonra jüri tarafından bir yazara ödül vermek için iyi bir neden olarak gösterilebilecek bir özellik ya da ilkeyi kastediyor olsa gerektir: Bu adamın eserleri adaleti teşvik ediyor, şu kadının eserleri barışı teşvik ediyor, vs.

Ben bu yaklaşımın kısıtlayıcı olduğu ve edebiyat deneyiminin nasıl yaşandığını, büyük ahlaki dramlar sahnelemeden, bizi çok önemli görüşlere yöneltmeden gerçekten de hayatlarımızda olumlu etki yapabileceğini görmemize engel olabileceği kanısındayım. İngiliz antropolog Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*'da (Zihin Ekolojisinin Adımları) ölü yakma ayinini anlatan bir Bali resmini incelerken, şöyle bir yorumda bulunur: Bu resmin cenaze törenleriyle ilgili olduğunu ya da Balililerin matemi neşeyle birleştirme eğilimini gösterdiğini düşünebilirsiniz veya sanatçının dar bir kapıdan geçirilmesi gereken çok iri bir krematoryum kulesi resmederek garip bir fallik sembol kullanması dikkatinizi çekebilir. Bateson'a göre sonuçta baktıkça resim bütün bu unsurların, hatta hepsini bir araya getiren çizme ve renklendirme yönteminin olası bağlantılarını düşünmeye bir davet gibi görünür. Onun gözünde bir bütün olarak resmin bıraktığı etki, unsurlardan herhangi biri hakkında bir mesaj değil, zihni kolay anlam çıkarma arzusunun ve bunun sonucunda bir şeyi anlamış olduğunu düşünmekten kaynaklanan kararlılığın güzel bir karmaşıklık tarafından, daha doğrusu hayatın güzel bir karmaşıklığa sahip ve kolay akılcı kavrayışın ötesinde olduğunu kabulleniş tarafından ketlendiği düşünsel bir duruma getirmektir. İster buna benzer bir resim olsun, ister bir romandaki kişilerle çevrenin karşılıklı ilişkisi ya da müzikte motifler arasındaki etkileşim, sanatla haşır neşir olmak, Bateson'ın dünyayı kabaca anlayıp sonra da mü-

dahale etmek yönündeki tehlikeli ihtiyacımız olarak gördüğü şeyi dengeler.

Yani Bateson'ın görüşünde yüce ideallerin tasviri olumlu etki yapabilecek bir sanat yaratmak için şart değildi; öte yandan yerel olanı yakından tanımak, yazarla okurlarına daha yoğun bir bağlantılar, karmaşıklıklar ve muammalar deneyimi yaşama imkânı veriyordu. Şu ya da bu üstün sanat eserinin uluslararası kabul görmesi önemli değildi; farz edilen fikirlerinin tartışılması da öyle; önemli olan, aksine, sık ve süregiden bir sanat deneyimi, normalde indirgemeci ve yıkıcı olan düşünme biçimlerimizi düzeltebilecek bir şeydi.

Küçük bir deney önererek bitireceğim. Kendi ülkenizin, hatta mümkünse yörenizin kültüründen, en fazla yüz yıl önce yazılmış herhangi bir “büyük” romanı seçin; internete girip kitabın hangi meselelere değindiğini, uluslararası kabul görmesini hangi derin fikirlere borçlu olduğunu birkaç eleştirmenin kaleminden okuyun. Sonra kitabı okumayı deneyin. Yüzde doksan dokuz ihtimalle eleştirilerin kolaycılığı ve dogmacılığı, yazarın bir araya getirdiği kültür unsurlarının tamamından oluşturulmuş bir ses zenginliğinin ve tanımlanması zor bir zihniyetin içinde eriyecektir. Kitap bildiğimiz onca şeyle bağlantı kurdukça, onları değişik şekillerde düzenledikçe ya da yeniliklerin öne çıkardığı aşinalıkları kıvılcımladıkça, satır satır yaşadığımız deneyim kolaylıkla dile dökülemeyecek, aynı kitabı çevirisinden okuyan bir yabancıнын anlamayabileceği bir şeydir.

Hatta bir süre sonra kitabı özel uluslararası konumuna getirmiş olan unsurlar gerçek başarısında ikincilmiş, neredeyse eserin siyaseten doğru bir çevrede dolaşabilmesine izin veren bir bahaneymiş gibi gelebilir. Birkaç yıl önce Thomas Hardy'yi tekrar okumaya başladığımda benim yaşadığım deneyim kesinlikle böyleydi; Hardy'nin üslubunda, dokusunda, diyalogların canlılığıyla manzaraya gömülüşün zıtlığında meşhur felek, kader tartışmalarına oranla o kadar fazla şey vardır ki. Aslında edebiyat festivallerinde uluslararası izleyiciler arasında tartışılmaya daha uygun olan “ideal yönde” bir ürün uğruna bu yoğun okuma deneyimini kaybedersek gerçekten yazık olur.

17 | Üslupsuz Yazmak

EDEBİ ÜSLUP NEDİR ve roman hızla küreselleştikçe neden değişmek zorundadır?

Proust, “Üslup yazarın gerçeğe dayattığı dönüşümdür” der. Ne demek istediğini biliyor olabiliriz, ama bu iddia bir üslubun nasıl yaratıldığını, yaratmak istediği etkiyi nasıl sağladığını açıklamamıza yardımcı olmaz. Aslında üslubu gereğince tanımlamak, sırf her zaman bir metnin içine yayılmış olmasından ötürü bile olsa, imkânsız. Parmakla gösterilemez, toparlanıp paketlenemez. Buna rağmen, özellikle aşırıysa üslubun var olduğunu hemen anlarız. Henry Green’ in 1939 tarihli romanı *Party Going*’in (Partileme) açılış cümlelerine bakalım:

Sis ne kadar yoğundu, ürken kuş dosdoğru korkuluğa yapıştı ve yavaşça, ölü, ayaklarının dibine düştü.

Orada duruyordu, Miss Fellowes yukarıya, sis tabakasının yedi metre tepede olduğu yere baktı, oradan düşmüştü ya, bir takla atıp. Eğilip bir kanat aldı, önündeki tünele girdi, üstünde GİDİŞ ışığı yanıyordu, elinde ölü güvercini.

(Fog was so dense, bird that had been disturbed went flat into a balustrade and slowly fell, dead, at her feet.

There it lay and Miss Fellowes looked up to where that pall of fog was twenty foot above and out of which it had fallen, turning over once. She bent down and took a wing then entered a tunnel in front of her, and this had DEPARTURES lit up over it, carrying her dead pigeon.)

Burada kullanılan dil standart İngilizce değildir. Gösterme sözcükleri, özellikle tanımlıkların düşürülmesiyle gereksiz gösterme sıfat-

larının bir arada bulunması aykırıdır. İkinci paragrafın ilk cümlesinin sözdiziminde de alışılmadık bir şeyler vardır. Burada iki ayrı sözdizimsel yapı bir virgölün iki yanına kusurlu biçimde yerleştirilmiş gibidir; kübizmde görsel düzlemlerin parçalanmasına benzeti-
lebilecek bir etki. Genelde bilgi tuhaf biçimde parçalanmıştır, cümlelerin “bir takla atıp” nereye gittiği konusunda ilginç bir belirsizlik mevcuttur.

Bu parçalanmanın tasvir edilen şeye nasıl bağlandığı kolayca görülür: sisin yarattığı yönünü şaşırma, kaybetme duygusu, hem tren istasyonlarında hem düzyazıda gidiş ya da hareket fikri. Fakat yönünü şaşırmanın yanı sıra metindeki aliterasyon temposu bir amaçlılık ve sağlamlık izlenimi uyandırır: ilk cümlede *sis*, *doğru*, *ayrıca* kadar, *yoğun*, *doğru*, *dibine*, *düştü*. Tekseslemelerin tekrarı ve vurgusuz tanımlıkların atılması ya da vurgulanmış gösterme sıfatıyla ikame edilmesi akustik etkiyi pekiştirir. Saçma şiirde olduğu gibi, anlam tuhaf ya da belirsiz gibi gelse de ileriye doğru hareket son derece özgüvenlidir. Aynı numaraların yapıldığı bir başka cümleye bakalım:

Yukarıda klakson çalarak hızla virajı dönüp yola sapan arabaların farları ışıklarını onun yürüdüğü yerin yukarısında gezdiriyor, ağaçların alt dallarını aydınlatıyordu.

(Headlights of cars above turning into a road as they swept round hooting swept their light above where she walked, illuminating lower branches of trees.)

Yani çeşitli stratejiler belirli bir kalıpta etkileşerek homojen ve belirgin bir şey yaratır. Henry Green okuduğunuzu hemen anlarsınız. Ama bu bir vakumun içinde olmaz. Okurlar farklı bir şey, daha önce birçok kez gördükleri bir şey bekliyor olmasalar, metnin “özel” olduğunu fark etmezlerdi. Standart dil ve sözdizimi konusunda ortak bir anlayış, daha yaygın bir kullanım yelpazesi olması gerekir. Özellikle İngiliz okurlar (Amerikalıların aksine), buradaki bazı efektlerin, tanımlıkların sık sık düşürüldüğü, uzunluk bildirirken *feet* yerine *foot* dendiği Kuzey İngiltere işçi sınıfı lehçelerini hatırlattığını fark edecektir. Burada bir ironi vardır, çünkü Green’in romanı Lond-

ra'nın aristokrat zenginlerine odaklanır, üçüncü şahıs anlatısı ise eleştirel olabilecek, uzak bir kuzey bölgesi işçi sınıfını hatırlatır. Bununla birlikte anlatı lehçenin birebir taklidi değildir, çünkü birçok başka lehçe unsuru eksiktir. Sonuçta Green'in üslubunun "anlamı" ya da tam olarak nereden kaynaklandığı açık değildir, ama 1930'lar İngilteresi'nin bilinen kültürel çerçevesi içinde bir konumun, yeni ve olağandışı bir alanın yaratılmasında ilk adımı atar.

Demek ki üslup düzyazının içinde bazı düzenlemelerle dışında bazı beklentiler arasındaki buluşmayla ilişkilidir. Güçlü bir üslubun var olabilmesi için onu fark edebilecek, bildikleri yaygın kullanımlardan ne şekilde ayrıldığını görebilecek bir okur topluluğu olması şarttır. Green'in metninde şaşırtıcı olan şeylerin büyük bölümü, örneğin farklı gösterme kurallarına sahip bir dilde, kaçınılmaz biçimde çeviriye kurban gider; bir kısmı sırf kitap Atlantik'in öte yanına geçtiğinde kaybolur. Green'in eserleri öteden beri seyahate pek gelmemiştir.

Böylesine aşırı bir örnek kolaycılık olarak görülebilir. F. Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'de Gatsby'nin eski sevgilisi Daisy'yle kocası Tom'u tanışmasına bakalım:

Doğu'ya niye geldiler bilmiyorum. Fransa'da bir yıl geçirmişlerdi, belirli bir sebebi yoktu, sonra da oradan oraya, insanların polo oynayıp birlikte zengin zengin yaşadıkları yerlere huzursuzlukla sürüklenmişlerdi. Bu taşınma temelliydi, Daisy telefonda öyle söyledi, ama inanmadım – Daisy'nin ruhunu okuyamazdım ama Tom'un geri gelmeyecek bir futbol maçının dramatik çalkantısını arayarak, hafif efkârlı, sonsuza dek sürükleneneğini düşünüyordum.

(Why they came East I don't know. They had spent a year in France, for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together. This was a permanent move, said Daisy over the telephone, but I didn't believe it – I had no sight into Daisy's heart but I felt that Tom would drift on forever seeking, a little wistfully, for the dramatic turbulence of some irrecoverable football game.)

İlk bakışta standart bir düzyazı dili gibi görünebilir. Ama Word yazım denetimi *unrestfully*'nin altını çiziyor, gerçekten de sözcük *Webster's Dictionary*'de yok. Beklentiden farklı olduğu için anlam

kazanan sözcüklere tipik bir örnek: oradan oraya sürüklenmişlerdi. Nasıl? Elbette huzursuzca. Ama “huzursuz”, faal olma güdüsünü ima eder. Onurlu bir sıfat da olabilir. “Huzursuzlukla” ise Daisy’yle Tom’u harekete geçiren güdüye değil –zaten sürüklenirler sadece– tembelliklerinin faydasını görmediklerine işaret eder. Sürüklenirler ama gevşemezler. Fitzgerald bu ruh halinin yeni bir sözcükle vurgulanmayı hak edecek kadar özel olduğu kanısındadır.

Ne var ki üslup, etkileşim halindeki birçok unsurun bileşimini gerektirir. Elimizde ne var? Bir kere, bilgi ya da anlam eksikliğinin tekrarı: “bilmiyorum”, “belirli bir sebebi yoktu”, “inanmadım”, “Daisy’nin ruhunu okuyamazdım”. Bu bilgi eksikliği “sürüklenme” fiilinin tekrarıyla birleşebilir. İnsan nereye gideceğini bilmez, sürüklenir. Sonra, paragrafın ortasında, kuvvetli bir kesinlik ifadesi var (“Bu taşınma temelliydi”); ancak iddia, “taşınma”nın çifte anlamı (“ev taşıma” ya da “sık sık gitme”) sayesinde mümkün olan bariz bir oksimoronla baltalanıyor. Muhteşem Gatsby’den birkaç sayfa daha okursak kitabın oksimoronlarla dolu olduğunu görürüz–yırtıcı ilgisizlik, yüce gönüllü küçümseme, lüzumsuz evler– bu da genel bir güvensizlik, bir sallantıda olma izlenimi uyandırır.

Paragrafta “taşınma temelliydi” oksimoronuyla ilişkilendirilebilecek bir başka tuhaflik da şudur: “insanların polo oynayıp birlikte zengin zengin yaşadıkları yerler”. Standart kullanımda insanlar birlikte memnun mesut yaşayabilirler, köş köş yaşayabilirler: Bunlar birer ruh halidir. Öte yandan çiftler birlikte zengin olabilir ya da sarhoş olabilirler: Bunlarsa birer ilerleyen gelişmedir. Oysa bir ruh halini şişkin bir banka hesabıyla karıştıran “zengin zengin yaşamak”, Gatsby’nin şık dünyasını –sanki bu dünya sadece zıt enerjilerine rağmen bir şekilde birbirine yapışan sözcüklerin büyüünde varmışçasına– tuhaf biçimde kırılğan kılan her şeyi simgeler.

Tıpkı Henry Green örneğinde olduğu gibi Fitzgerald’ın metni de içinde yazıldığı kültürü bırakıp başka dillerde dünyayı dolaştığında bunların birçoğu kaybolur. Gatsby’nin beş ayrı İtalyanca çevirisine baktım. Hiçbiri *unrestfully, permanent move ve were rich together*’ı aktaramıyor. “Geri gelmeyecek bir futbol maçı”nda da şaşırtıcı derecede zorlanıyorlar– Tom’la Gatsby’yi birbirine bağlayan ve arala-

rındaki mesafeyi ölçen, tekrarı olmayan bir geçmişe özlem: Gatsby'nin hayali aşkı canlandırmak, Tom'un ki spor şöhretini tekrar yaşamak. Çeviride üslup araçları tek tek yok oldukça birleşip ayakta tutukları kalıp da yok olur; kalıp kaybolunca metnin kaynak kültürde kendine edindiği özel konum ve dolayısıyla okurlarla özel ilişkisi de ister istemez kaybolur. *Gatsby* çeviride, üslubundan soyulmuş haliyle pek dikkate değer bir performans gibi görünmez doğrusu.

Söylemek istediğim şu: Üslup belirli bir okur kitlesiyle kesin bir ilişki temeli üzerine kurulur; bu okur kitlesi ne kadar sulandırılır ya da genişletilirse, özellikle yabancı dillerdeki okurları da kapsadığında, bir üslup yoğunluğu olan herhangi bir metnin başarılı olması o kadar zordur. Geçmişte edebiyat eserleri, kaynak kültürlerinde önce onları değerlendirebilecek donanımına sahip oldukları varsayılan eleştirmenler arasında, ardından daha geniş bir çevrede şöhret edinirlerdi; ancak bundan sonra, bazen yıllar sonra, eseri başka bir ülkede tanıtmak isteyen kozmopolit edebiyat meraklıları tarafından belki çevrilirlerdi. Şimdi ise aksine her şey anında oluyor; önemli, yerleşik yazarların eserleri basıldıkları gün şaheser ilan ediliyor; benim gibi o kadar ünlü olmayan yazarların kitapları bile sıklıkla birçok ülkede aynı anda basılmak üzere çevriliyor. Uzun vadede, belki yazarlar durumun bilincine giderek daha çok vardığı için, belki sırf doğal ayıklanma süreciyle, üslubun birçok dile ve kültür ortamına ya da kolay anlaşılır uluslararası bir dile iyi kötü, kolaylıkla çevrilebilecek olana göre ayarlanması kaçınılmaz gibi görünüyor.

Bu bağlamda hem çok edebi, hem de belli ki küresel hedefleri olan iki yeni romandan bahsetmek isterim: Andrés Neuman'ın *El viajero del siglo*'su (Yüzyılın Seyyahı) ve Yeni Zelandalı yazar Eleanor Catton'ın 2013 Booker Ödülü'nü kazanan *The Luminaries*'i (Gök Cisimleri). Arjantinli olan fakat İspanya'da yaşayan Neuman'ın kitabı on dokuzuncu yüzyıl başlarında Almanya'da geçiyor (tarih de, yer de tam olarak belirtilmiyor); esrarengiz bir seyyah zengin bir ailenin kültürel salonuna gidip gelmeye başlar ve zekâsını kullanarak yörenin son derece entelektüel dilberlerinden birini baştan çıkarır. Dilin seviyesi yüksektir, sözcük dağarcığı hayli geniştir, üslup abartıyla ifade edilmiştir, oyunbaz bir tumturaklılığı vardır, ama okurdan

beklenen bilginin tamamı kitabı bilgidir, genel tarih bilgisi ve eskiden yüksek seviyeli düzyazı tarzının nasıl bir şey olduğu konusunda muğlak bir farkındalık. Yazarla okurun burada ve şimdide bilip paylaştığı hiçbir şeye başvurulmaz; yine de yumuşak bir erotizmle cıllanmış, siyaseten doğru bir uluslararasılık merakı vardır.

Esrarengiz seyyahımız, nihayet yatağa girebildiklerinde sevdiğine şunları söyler:

Serbest edebiyat değişimini hiç düşünmeden, dedi Hans, Sophie'nin yanına uzanmışken, serbest ticaretten, gümrük birliğinden ve bütün sonuçlarından nasıl bahsedebiliriz? Mümkün olduğu kadar çok yabancı kitabı çevirmeliyiz, yayımlamalıyız, başka ülkelerin edebiyatını edinmeli, okullara sokmalıyız! Brockhaus'a bunları söyledim. Peki o ne dedi? diye sordu Sophie, Hans'ın göğüs ucunu hafifçe dişleyerek. Hans omuz silkip Sophie'nin sırtını okşadı. Tamam, zamanı gelince, telaşlanma, dedi. Ama, dedi Sophie, bu tür bir değişimde daha güçlü olan ülkelerin kendi edebiyatlarını herkese dayatmamaları çok önemli, öyle değil mi? Kesinlikle, diye cevap verdi Hans, elini Sophie'nin poposuna daldırarak, ayrıca güçlü ülkelerin genellikle daha açık ve meraklı, yani daha bilgili olan küçük ülkelerden öğrenecek çok şeyleri var. Meraklı olan sensin! dedi Sophie içini çekerek, Hans'ın yoklayan parmağına yol verip sırtüstü uzanarak. Hiç kuşkusuz bunun sebebi, dedi Hans sırtarak, senin bu kadar açık olman ve meselenin girdisini çıktısını bilmen.

Catton gibi Yeni Zelandalı olan C. K. Stead, 1860'larda Yeni Zelanda'da geçen 800 sayfalık polisiye roman *The Luminaries*'i inceleyen yazısında, kitabın on dokuzuncu yüzyıl romanının "fırfırlı", "kapi-tone" bir pastışı olduğu yorumunu yapar ve ekler:

Her epizodun bir çerçevesi, dekoru, kostümü, dönem aksesuarları, hafif resmi ama sıklıkla keskin diyalogları var. Bu bir dönem filmi. Alışlagelmiş kurmaca, ama çağdaş bilgisayarın kolaylıklarıyla (çeşitli kaynaklardan doğrulama ve çevrimiçi araştırma) gerçeğe uygunluğu ve bağlantıları sağlanmış. Bunun haricinde, yazarın çağdaşımız olduğunu bir tek Maori ve Çinli karakterleri ele alışındaki kültürel hassasiyet, bir de ara sıra diyaloglarda görülen kronolojiye aykırı ("paranoyak" gibi) sözcük ya da ifadeler ele veriyor.

Genel hatlarıyla bu, Neuman'ın kitabı için de uygun bir tarif olurdu. Yazar bizi şimdiki zamandan alıp götürerek, çağdaş kulağın varsa-

yımına göre geçmişin belagatine öykünerek, okurlarının doğrudan deneyimine katıyen başvurmadan “stil sahibi” görünebiliyor. Catton’ın üslubu, Dickens’ın *Mr. Pickwick’in Serüvenleri*’ndeki üslubuna benzetildi. Oysa tefrikayı 1830’larda takip eden okurların gözünde *Pickwick*, paylaştıkları dünyaya göndermelerle dolup taşıyordu, dilin kendisi de her gün duyup okudukları dile uzak sayılmazdı. Dickens başka bir dile çevrildiğinde çok fazla şey kaybeder; günümüzün Londra’lı okuru bile göndermelerin yarısını anlayamaz. Neuman ve Catton’ın romanları yerel ya da ulusal bir okur kitlesiyle bu yoğun ilişkiden peşinen feragat etmiş, farklı dillerde dünyayı dolaşırken pek az şey yitirecekmiş gibi görünüyor. Stead’e sadece bu konuda itiraz etmek gerekiyor. Yazarın kesinlikle çağdaşımız olduğu, –tıpkı bir Hollywood dönem filminde, hatta abartılı bilgisayar oyununda olduğu gibi– burada ve şimdinin belirginliğiyle herhangi bir gerçek temasa değil, küresel olarak paylaşılan, yerleşik söz sanatlarına başvurulmasından belli.

18 | Edebiyat ve Bürokrasi

ŞU SIRALAR iki dev projede yer alıyorum: Birincisi İtalyan hükümetine üniversitede verdiğim dersin kapsamını eksiksiz açıklayan bir rapor sunmak; ikincisi de, aynı raporu farklı bir dizi soru ve varsayımına cevaben Avrupa Komisyonu'na sunmak. Sözünü ettiğim iş yüzlerce sayfa yazı ve saatlerce sürececek bir çalışma demek; bu zamanı öğrencilere yardım ederek, denemelerini düzelterip ders hazırlayarak çok daha yararlı şekilde kullanabilirdim. Söylemeye gerek yok, çalıştığım üniversite bu tür faaliyete zaman ayıran tek kurum değil. Bu durum üniversitelere özgü de değil. Yaşadığım ülke olan İtalya da, bürokrasi alanında bir deha olmasına rağmen bu konuda İngiltere ya da ABD'den kötü sayılmaz (hatta hem ABD hem İngiltere'yle ilgili deneyimlerim bu ülkelerin daha kötü olabileceği izlenimi uyandırıyor). Yani söz konusu olan, modern hayatta bilfiil yapmanın yerini kataloglama ve kaydın alması, sorumlu eylemin önce-sindeki ve –fiilen gerçekleştiği nadir durumlarda– sonrasındaki söz-de çalışmayı durmadan çoğaltarak kendimize bir sorumlu eylem yansıması yaratma yolunda bir eğilim.

Elbette edebiyat bürokrasiye amansızca karşı çıkar. Öyle değil mi? Dickens *Little Dorrit*'te (Küçük Dorrit, “Yönetim İlminin Tamamına Dair” başlıklı bölüm) Boş Laf Bürosu adını verdiği Britanya Hazinesi'ni kıyasıya eleştirir:

Boş Laf Bürosu (zaten herkesin bildiği gibi) hükümetin en önemli başkanlığıydı.

Boş Laf Bürosu'nun onayı olmadan herhangi bir kamu işi asla yapılamazdı. En büyük kamu pastasında da en küçük kamu turtasında da onun parmağı vardı. Boş Laf Bürosu özel olarak yetki vermediği sürece en bariz

doğruyu yapmak da, en bariz yanlışı düzeltmek de mümkün değildi. Yeni bir Barut Komplosu kibritin çakılmasından yarım saat önce açığa çıksaydı, herhangi birinin parlamentoyu kurtarması ancak Boş Laf Bürosu en az on heyet, yarım kile toplantı notu, çuvallar dolusu idari bilgilendirme yazısı ve aile boyu bir kasa dolusu dilbilgisinden yoksun yazışmayı toparladıktan sonra mümkün olabilirdi.

Bu muhteşem kuruluş faaliyete henüz geçmişken bir ülkeyi yönetmek gibi zor bir zanaatın biricik yüce ilkesi ilk kez devlet adamlarına açıkça vahyolunmuştu. O parlak vahyi ilk inceleyen, aydınlatıcı etkisini resmi işleyişin tamamına taşıyan, Büro'ydu. Her ne yapılması gerekiyorsa, YAPMA-MANIN YOLLARINI anlama sanatında Boş Laf Bürosu bütün bakanlıklardan önce geliyordu.

Bir on-on beş sayfa boyunca bir şeyi yapmamanın yolları kavramı ve bu ilkenin evrensel “uygulama”sının sırları eksiksiz irdelenir. Gözlemlerin bazıları bir demokraside yaşayan herhangi birine fazlasıyla tanıdık gelecektir.

Evet, doğru, bir şey yapılması gerektiğini iddia ettikleri için seçilmiş olan her yeni başbakan ve her yeni hükümet, daha seçilir seçilmez bütün enerjilerini o işi Yapmamanın Yollarını keşfetmeye harcardı. Evet, doğru, genel seçimler bittiği andan itibaren seçim kampanyasında yapılmadığı için atıp tutan, karşı görüşteki sayın beyefendinin dostlarına niçin yapılmadığını suçlayarak soran, yapılması gerektiğinde ısrar eden, yapılması lazım geldiğine yemin eden her seçilmiş aday, Yapmamanın Yollarına kafa yormaya başlardı. Evet, doğru, parlamentonun her iki kamarasının oturumları, uzadıkça uzayan Yapmamanın Yolları müzakerelerine hasredilirdi. Evet, doğru, oturumlar açılırken kraliyet makamı konuşmasında, Sayın lordlar ve beyefendiler, yapılacak hatırı sayılır miktarda işiniz var, lütfen herkes makamına çekilsin ve Yapmamanın Yollarını tartışsın derdi neredeyse. Evet, doğru, oturumlar kapanırken kraliyet makamı konuşmasında, Sayın lordlar ve beyefendiler, aylar boyunca çalışıp didinerek, müthiş bir sadakat ve yurtseverlikle Yapmamanın Yollarını düşünüp taşındınız ve buldunuz; şimdi Tanrı'nın hasadı (siyasi değil, doğal hasadı) kutsaması duasıyla oturumu kapatıyorum derdi neredeyse. Bütün bunlar doğrudur, ama Boş Laf Bürosu bunun ötesine geçiyordu.

Bu tür saldırılarda bulunan bir tek Dickens değildi. Büyük yazarlar düşünüldüğünde –Tolstoy, Dostoyevski, Balzac, Zola, Flaubert, Kafka, Joyce, Lawrence– bir noktada bürokrasiyi hicvetmemiş olanını bulmak zordur. Öyleyse bu yazılanlar niçin sonuç vermemiştir?

Kendisi de İngiliz kamu hizmetlerini az alaya almamış olan Orwell, Dickens hakkında şu yorumu yapar:

Dickens *Oliver Twist*'te, *Zor Zamanlar*'da, *Kasvetli Ev*'de, *Little Dorrit*'te İngiliz kurumlarına daha sonra asla yaklaşılamamış bir yırtıcılıkla saldırdı. Ama bunu yaparken kendinden nefret ettirmemeyi başardı ve bunun da ötesinde, saldırdığı kişilerin kendileri ona öylesine bütünüyle inandılar ki, bizzat bir ulusal kurum haline geldi. İngiliz kamuoyunun Dickens'a karşı tutumu öteden beri sopa darbesini hoş bir gıdıklanma olarak hisseden bir file benzer biraz. Daha on yaşına gelmeden, okulda öğretmenler boğazından aşağı kepçe kepçe Dickens dökerken, yaşına rağmen Mr. Creakle'a çok benzediklerini fark ediyordum; avukatların Sergeant Buzfuz'a bayıldığı, *Little Dorrit*'in İçişleri Bakanlığı'nda çok popüler olduğu da herkesin malumu. Öyle görünüyor ki Dickens herkese saldırmayı ve kimseyi kendine düşman etmemeyi başarmış. Elbette insan bu durumda, yoksa topluma saldırısında gerçekte olmayan bir şeyler mi vardı diye düşünüyor.

Orwell Dickens'ı sanki özel bir vakaymış gibi ele alır; ama burada ortaya attığı soru, her tür hicvin bir ölçüde saldırılarının nesnesiyle dansıklı dövüş içinde olup olmadığıdır. Ne de olsa Orwell'in kendi romanı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, dünyada kişi başına en çok güvenlik kamerasının bulunduğu ülkede neredeyse resmi bir metin değil midir? İngiltere'yi bir yana bırakırsak, kendi devletini amansızca eleştiren bir başka yazar, Avusturyalı Thomas Bernhard, insanların yaptığı eleştirileri nasıl yalayıp yuttuklarını, kendilerini aşağıladığı için onu nasıl alkışladıklarını büyülenerek izlemiştir. *Am Ziel* (Varışta) adlı oyununda sadece Yazar olarak adlandırılan başkışı, başarıyla oyunuyla ilgili şu yorumu yapar:

*Anlamıyorum
neden alkışladılar
bahsettiğimiz oyun
tek tek hepsini teşhir ediyor
hem de alçakça
evet esprili
ama espriler aşağılayıcı
hatta kötü niyetli
bildiğimiz kötü niyetli
Ve birdenbire alkışlıyorlar*

Yıllar sonra, Bernhard etrafında dönen tartışmaları yorumlayan Doğu Alman oyun yazarı Heiner Müller, “sanki Avusturya hükümeti tarafından Avusturya aleyhinde yazmak üzere istihdam edilmiş gibi yazıyor... Rahatsızlığın bu kadar yüksek sesle, açıkça dile getirilebilmesinin sebebi, rahatsız etmemesi” diyordu.

Yani acaba –esas sormak istediğim soru da bu– edebiyat bürokrasiye ve geciktirmeye karşı çıkıyormuş gibi görünse de aslında aynı kusuru kendi de paylaşıyor olabilir mi? Balzac’ın “nüfus idaresiyle rekabet” amacını beyan eden *İnsanlık Komedyası*; Proust’un bir katedrale benzettiği, analogiyi can sıkıcı biçimde eserinin her bölümüne yayan devasa, muhteşem *Kayıp Zamanın İzinde*’si; Joyce’un *Ulysses*’teki ansiklopedik hırsı, *Finneganın Vahı*’nın tüm dünyanın tarihi olacağı iddiası. Arzu ederseniz daha da geriye, Dante’ye ve toplumun her katmanından her türden tek tek her günahkâr için cehennemde bir bölme bulma ihtiyacına gidebiliriz. Ya da yine ileri sarıp Bouvard ve Pécuchet’ye, Flaubert’in, pratikteki başarısızlıklarına tepki olarak saplantı halinde edebi kırpıntılar kopya eden iki beceriksizine bakabiliriz. Büyük Amerikan Romanı payesi için yarışanlar da cabası; zihinlerinin o dev kıtadaki her şeyi kapsadığı ve birbiriyle ilişkilendirdiği izlenimini uyandırmaya ne kadar hevesliler (akla Jonathan Franzen’in eserlerindeki bitmez tükenmez çağdaş ıvır zıvır listeleri geliyor). Metinlerin tonu ve içeriği birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, her örnekte hayat bir dizi kategoriye dönüşür, daha zihinsel hale, sözcük ve düşünce meselesi haline gelir; zihnin dünyada yaşamak ya da onu değiştirmek yerine dille ona sahip olabilmekle yetisine bayılırız.

Elbette bütün bu edebi başarılar harikadır, (yaygın deyişle) “bir zenginlik”tir, benim ve meslektaşlarımdan üniversitede verdiğimiz dersi Avrupa Komisyonu’na tarif etmek üzere derlediğimiz sıkıcı belgelerden kıyas kabul etmeyecek kadar daha caziptir; buna rağmen, o belge ve onu icat eden kişilerle, katılımdan ayrı duran ve belki onun yerini dolduran bir denetim arzusunu paylaşırlar. Benzer şekilde, Dickens’in Boş Laf Bürosu suçlamasının geveze uzunluğu ve yazarın bundan aldığı aşıkâr olan zevk, söz konusu büroyla aynı meşum uğraşı paylaşır; bu yüzden de, Orwell’in dediği gibi bizzat bü-

rokratlar bu bölümün özünü kavrayıp ona bayılırlar. İnsan neredeyse Dickens tasvir edebilsin diye bir Boş Laf Bürosu'nun bulunmasının iyi olduğunu düşünür. Tehlikeli bir zihniyet.

Ortaya şöyle bir soru çıkıyor: Her türlü laf (Beckett'in düşündüğü gibi) kaçınılmaz olarak boş laf mıdır; acaba Batı kendini yavaş yavaş, şehvetle, bir kırtasiyecilik dağı altında ezerek yok mu edecek ve bu arada bütün bu rezil işleyişi tasvir edip tatlı tatlı kınayan tepelene bir edebiyat yığınıyla ölene kadar eğlenecek mi? Sonunda aynı kültürün bu iki ana cephesi arasında bir uğraş devamlılığı bulunmaması tuhaf olmaz mıydı? Baksanıza, oturmuş bir şeyler hakkında bir şeyler yazan insanlar hakkında yazıyorum, şansım yaver giderse başka bir yerde bir başkası beni alaycı ve sorumsuz olmakla suçlayacak, çünkü hepimiz biliyoruz ki edebiyat, tıpkı demokrasi (bilhas-sa bize Boş Laf Bürosu'nu bahşetmiş olan İngiliz demokrasisi) gibi daima göklere çıkarılmalıdır.

19 | Kloroforma Boğulmuş Sığınak

“BİR ÜNİVERSİTE kampüsünde dolaşın” diye ateş püskürür Geoff Dyer, *Bir Hışımla*’da, “neredeyse elle tutulur bir ölüm kokusu alırsınız, çünkü yüzlerce akademisyen dokundukları her şeyi öldürmekle meşguldür”. Özgün edebiyatın hayatla dolup taşıdığını, oysa edebiyat eleştirisinin, geçimlerini üzerinden sağladıkları yarattığı boğan, dünyadan kopuk kölelerin işi olduğunu söyleyen Dyer haklı mı?

Eleştirmenler en azından bu bakımdan hızla aklanabilir; mermilere maruz kalmaktan ya da mermi yağdırmaktan, açık kalp ameliyatı yapmaktan fersah fersah uzakta olabilir, yine de eleştirinin başka insanların hayatı üzerinde doğrudan bir etkisi vardır. Eleştirmen bir romanı yerden yere vururken ya da överken acı ya da haz verdiğinin ve muhtemelen bir tepkiyle karşılaşacağını bilincindedir; mesela Jeanette Winterson, olumsuz eleştirisi nedeniyle yüz yüze azarlamak üzere bir eleştirmenin kapısını çalmıştı. Kendisini acımasızca eleştirdiğim kanısında olan ünlü bir roman yazarı, benim yayıncımı arayarak bir saatlik okyanusaşırı telefon görüşmesi boyunca fesatlığımdan yakınmıştı. Kavgadan korkan eleştirmenlerin başka iş bulmaları daha akıllıca olur.

Akademik eleştirmenler için durum farklı. Kitap eleştirmenleri genellikle serbest çalışır ve hareketli bir provokasyon ve polemik politikasıyla gelirini artırmayı umabilir; oysa akademik eleştirmenler, daha varlıklı olmamakla birlikte sağlam bir üniversite bünyesinde daha güvenilir bir ücretle çalışır. Bu eleştirmenler, okurların satın

alma tercihlerini yönlendirme işlevini yerine getirdikleri belli piyasa unsurları olmaktan ziyade, edebiyatı yarı bilimsel araştırma nesnesi olarak ele alır. Eğlendirmek zorunda değildirler, ama bulgularının herhangi bir geliştirme programı önermek için kullanılması da söz konusu değildir; çalışmalarının gerçekte sınanacağı andan korkmaları gerekmez. Kısacası, akademik eleştirmenin görevi salt çözümleme ve açıklamadır. Dolayısıyla bu tür yazıya aşına olmayanlar, sıradan edebiyat tüketicisine itici geleceği şüphesiz bir jargona ve tarza ne kadar sık başvurulduğunu görünce şaşırabilirler.

Aşağıda hiçbirisi aşırı olmayan üç tipik örnek yer alıyor; birincisi Paul Davies'in *The Cambridge Companion to Beckett*'inde (Cambridge Beckett Rehberi) yer alan bir denemesinden (rasgele) alınmış bir paragraf:

Yani *Acaba Nasıl?*, daha ilk sözcüklerden itibaren Beckett'ın *Hiç İçin Metinler*'de onca yoğunlukla zaten geliştirmiş olduğu yeniden başlama estetiğini kabul eder. Birlikte hareket eden bu iki proje, sözcük oyununu bilgelige devşirir: Başlamak (*commencer*) acaba nasıl'dır (*comment c'est*). Yeniden başlayarak yeniden döner. Başlarken alıntılar. Yukarıda da değindiğim gibi, Beckett'ı *Hiç İçin Metinler*'de stratejik metinlerarası boşluk kullanımına yönelten, bu kavrayışın ısrarıydı. Bu on iki boşluksa, *Acaba Nasıl?* için bir başka tohumdu. Büyüyerek her biri, John Pilling'in dikkat çektiği gibi, kitabın başlangıcının biçimsel yeniden sahnelenişini mümkün kılan yaklaşık sekiz yüz yirmi beş boşluk oldular.

Masamın yanındaki raftan aynı şekilde rasgele çekilmiş bir kitapta, *Birds, Beasts and Flowers*'ta (Kuşlar, Hayvanlar ve Çiçekler) Amit Chaudhuri, Lawrence'ın şiirleri hakkında şöyle diyor:

Demek genelde fikir birliğine varılan nokta şudur ki, bir dilbilim terimini benimseyecek olursak, şiirin "gösterilen"i tanımlanamazdır, güçlüdür, ifade edilemezdir, ama esrarengiz biçimde aktarılabilir ve hatta açıklanabilir. "Başkalık" ya da "hayat" adı verilebilecek bu "gösterilen", metnin dışında, tasvir edilen manzarada ya da nesnede mevcuttur, oysa her gösteren –yarasa, yılan, kartal, kaplumbağa, balık– "gösterilen"le bir bağlantı kurar ve böylelikle onu kavrar, iletir ya da çağrıştırır.

Son olarak da, çeviri eleştirisi alanından bir örnek; Lawrence Venuti *Rethinking Translation*'da (Çeviriyi Yeniden Düşünmek) Mary

Shelley öykülerinin on dokuzuncu yüzyıl İtalyanca Iginio Tarchetti “uyarlamalar”ından söz ediyor:

Bununla birlikte Shelley’nin yazarlığı, Tarchetti’nin müdahalesinin ideolojik bakış açısını cinsiyet sorununu ortaya koyarak didikler. İtalyan edebiyat standardını yersiz yurtsuzlaştırmak üzere burjuva değerlerini yıkmakta etkili olabilmek için, metni, yazarın Tarchetti olduğu kurmacasını sürdürmeli, Shelley’nin öyküsüne sadece çok muğlak biçimde (“taklit”) değinmelidir. Ne var ki aynı zamanda bu kurmaca, bir kadın yazarlık durumunu baskılar; öyle ki, Shelley’nin edebi yaratısının çalınması, kadının güçsüzleştirilmesi, toplumsal aktörlüğünün kısıtlanması yolunda ataerkil bir etki yaratır.

Bu üç paragrafın her biri, sözünü ettikleri metinler hakkında yararlı, neredeyse “sağduyu” ürünü yorumlar içeriyor. Ne var ki bu sağduyu gereksiz bir jargon kullanımıyla zorlayıcı hale getirilmiş. Ayrıca üslubun çirkinliğiyle birleşen ciddiyet yazıyı bayağılığa doğru itiyor. Bana öyle geliyor ki, Davies’in metaforu, “on iki boşluğun” büyü-yerek “yaklaşık sekiz yüz yirmi beş boşluğa” dönüşen bir “tohum” olması, Beckett’ı kahkahalarla güldürdü.

Entelektüel kontrol ve tırmanan sıkıcılık, aşikâr olandan ziyade ezoterik olana, içerikten ziyade tekniğe odaklanmayla el eledir. Eleştirmenin özel uzmanlık iddia edebileceği alanlar vurgulanırken yazarın hayatında bir kitabın yeri, adeta sıradan insan bu tür konuları tartışma hakkını kendinde bulabilir korkusuyla hafifsenir. Gösterişli karmaşıklığı bu uzmanlığa bir faaliyet alanı sunan türden yazarlar, doğal olarak akademisyenlere malzemesini doğrudan işleyenlerden daha cazip gelir. Dolayısıyla Joyce, Chesterton’a kat kat tercih edilir (bu arada kendisi de sonu gelmeyen akademik eleştirilerin nesnesi olan Borges’in Chesterton’ı Joyce’a tercih etmesi ilginçtir).

Bu eleştirmenlerin bu işten çıkarı nedir? Ancak görece küçük bir uzmanlar topluluğunun rekabet edebileceği bir alanı parsellerler; yazdıkları genel okur kitlesi tarafından didiklenmez, kimseyi tehdit etmez ve pek az zarar verebilir; aynı zamanda hayal gücünün en parıltılı ve saygıdeğer yaratılarını sahiplenme, kapsama ve hatta bir şekilde sıfırlama yanılmasını yaşayabilirler.

Dyer'ın *Bir Hışımla*'da son derece komik bir şekilde nefret ettiği şey budur. En sevdiği yazar D. H. Lawrence'ı konu alan *Longman Critical Reader*'ı (Longman Eleştirel Okuma Rehberi) açışına bakalım:

İçindekiler sayfasına göz attım: Emektar Eagleton vardı elbette, ayrıca başka birtakım fantirifostik kuramcılar: Lydia Blanchard'dan "Lawrence, Foucault ve Cinselliğin Dili" (Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik, Feminizm bölümünde), Daniel J. Schneider'dan "D. H. Lawrence'ta Sözmerkezcilik Alternatifleri" (Postyapısalcı Dönüşler bölümünde). Öfkelenmeye başladığımı hissediyordum, sonra "Radikal Belirsizlik: Postmodern bir Lawrence" başlıklı giriş denemesine göz gezdirdim ve daha da öfkelendim. Nasıl olabilmişti? Edebiyat duygusundan yoksun bütün bu insanlar nasıl olup da edebiyat öğretir, edebiyatla ilgili yazar hale gelmişlerdi?

Peki Dyer gerçekten öfkeli midir? Söylediği nedenlerden ötürü mü öfkeliydi? Acaba korku ve cesaret meseleleriyle ilgili çelişkiler yaşayan (Dyer kendi yazdıklarının canlı, angaje ve cesur olduğunu göstermeye son derece hevesli görünür) yaratıcı yazar, aslında hayattan çekilip akademik camianın kloroformlu sığınağına kapanmakta hiçbir beis görmeyen ve ön saflarda yer almak gibi bir iddiası olmayan akademisyeni azıcık kıskanıyor olamaz mı?

Yoksa yaratıcı yazar akademik eleştirmenin bariz sıkıcılığında, kıyaslanınca kendi eserinin kaçınılmaz olarak hayati ve heyecanlı görüneceği bir yazı türü bulmaktan ötürü çok mu memnundur? Dyer akademisyenlere veryansın ederken fevkalade canlı ve angajedir: "Birbirlerine sokulup halka olmuş otuzbirciler grubu, birbirlerini boşaltırken başkaları görmesin diye dünyaya sırtlarını dönmüşler."

Bu noktada tozlu, fobik akademik camianın gizli amacının güvensiz "yaratıcı" yazarları kendi canlılıkları konusunda teskin etmek olduğunu düşünmeye başlayabilirsiniz. Dyer'ın deyişiyle bu "devasa toz mezarlığı", insanın hâlâ yukarıda, güneşin altında olduğu için kendini tebrik etmek amacıyla ziyaret edeceği bir yerdir. Aynı zamanda çok yumuşak bir hedeftir de. Akademik camiaya saldıran hiç kimsenin eleştirmenler misillemede bulunacak ya da bulunurlarsa fazla bir zarar verecek diye korkmasına gerek yoktur. Hatta akademik eleştirmenlerin edebiyatı "öldürdüğü" fikri, eleştirmen-

lerin öldürme gücünden çok Dyer'ın canlı imgeleri hakkında bir ipucu verir. Bu adamlardan katil olmaz. Burada bir katil varsa, o da yaratıcı yazardır. Akademisyenin yapabileceği en kötü şey, bir yazarı naftalinlerin arasında uykuya yatırmaktır. Bir kâfur rayihası içinde üstünlük duygusunun tadını çıkarabiliriz.

Kendi adıma konuşacak olursam, gereğinden fazla sayıda roman, bol bol kitap incelemesi, bir de çeviri ve edebiyat konulu akademik monografi kaleme aldım. Kitap incelemelerimde hakaret etmeden düşündüğümü söylemeye çalışırım. Kurmaca yazarken eleştirmenlerden gelebilecek hakaretleri dert etmemeye çalışırım. Akademik eleştiride ise –üniversitede ders vermek istiyorsanız bunu yapmak zorundasınız– hakarete, aşağılamaya yer olmaması elbette beni rahatlatıyor, ama aynı anda bu alanda yazdıklarımın kimsenin umurunda olmamasına kaygılanıyorum; hayat önümden akıp gidiyor.

Şöyle bir açmazla noktalayalım: Dyer'm üniversite kampüslerinde “neredeyse elle tutulur bir ölüm kokusu” olduğu iddiasına karşılık bir eleştirmen “neredeyse elle tutulur”un hiçbir anlamı olmadığını –insan bir şeyin kokusunu ya alır ya almaz, almıyorsa neredeyse aldığını nereden bilebilir?– söylese, Dyer'm canlılıkla atıp tutmasını ukalaca çürüttü diye hayata karşı mı olur? Yoksa bize işlerin aslında nasıl olduğunu ve kelimelerin asıl anlamını hatırlattığı için hayattan yana mı olur? Ama şurası kesin: Benim ders verdiğim üniversite sıklıkla sarmaş dolaş, genellikle edebiyatı umursayamayacak kadar hayatla meşgul genç insanlarla dolu. Kütüphane raflarından başka yerde küf kokusu yok.

20 | Yazarları Azizlere

ENBÜYÜK, ENİYİ, en değerli, en yenilikçi, en kavrayışlı...

Yaklaşık son on yıl içinde Dickens, Dostoyevski, Çehov, Hardy, Leopardi, Verga, D. H. Lawrence, Joyce, Woolf, Moravia, Morante, Malaparte, Pavese, Borges, Beckett, Bernhard, Christina Stead ve Henry Green'in ve muhtemelen başkalarının da edebi biyografilerini okudum. Bir-iki sayfadan uzun sürmeyen çok nadir istisnalar dışında her yazar, dünyanın en yetenekli ve iyi niyetli yazarı olarak sunuluyor; davranışları ne kadar sorunlu, bazıları rezilce olursa olsun –Dickens'in çocuklarına muamelesi, Lawrence'ın Frieda'yla yumrulaşmaları– mutlaka olumlu açıdan görülüyor. Tam aziz biyografisi sayılmaz, ama mazeret safsatası her yerde bariz, sanki biyografi yazarları asil sayılamayacak ya da temelde yüce bir davaya yönlendirilmemiş bir hayatın, yazarın eserlerini çaptan düşürmesinden korkarmış gibi.

Woolf'un intiharını Hermione Lee'nin nasıl ele aldığına bakalım: Biyografi yazarı bu intiharı Woolf'un önceki yıllarda intihar etmemekle gösterdiği direncin ve cesaretin kanıtı olarak görür – kadın özgürlüğü adına girilen ve kültürümüzün genel gelişimini amaçlayan kurmaca atılımlarına yönlendirilmiş bir cesaret. Bu düşüncenin gerçek bir temeli yoktur, böyle bir görüşe ihtiyaç da yoktur. Lee'nin Woolf'a olumlu bir ahlaki imaj kazandırmak için her fırsatı değerlendirmesidir sadece.

Gordon Bowker, bir taşra atmosferinde, milliyetçi ve Katolik iddiaların rekabet ortamında büyük bir yazar olamadığı için İrlanda'dan ayrılmaya mecbur kaldığını ileri süren Joyce'a inanır. Oysa Joy-

ce'un İrlanda'da işlerinin iyi gittiği yolunda veriler vardır; kitapları yayımlanmakta, şöhreti artmaktaydı. Eğitimsiz ve çok genç olan kız arkadaşı daha acil bir sorundu; Joyce onu ailesine ve entelektüel dostlarına eşi olarak tanıştırmaya utanıyor, ama evliliğin nimetlerinden de bir an önce yararlanmak istiyordu. Bu ancak yurtdışına yerleşirse mümkündü; mesleğinde ilerlemesini kesinlikle yavaşlatan, daha sonraki bütün çalışmalarını koşullandıran bir taşınma oldu. Bowker "ülkesinin manevi özgürlüğünü" tek başına arayan bağımsız sanatçı mitosunu heyecanla ısıtıp önümüze koyar, sonra da genç karısının depresyonu ile ilgili olarak (Nora dilini bilmediği ülkelerde çaresizce yalnızlık çekmekteydi) Joyce'un teyzesine mektupla akıl danıştığını, bir yandan da fahişeleri ziyaret ettiğini anlatır.

Biyografilerinin hepsinde Beckett'ın sanatçı dürüstlüğü, söyleşilerden ve romanlarının ödüllere aday gösterilmesinden kaçınması huşu içinde anlatılır. Fakat öte yandan her tür sosyal ilişkiyle, bilhassa kendisine bir sorumluluk yükleyen ya da özgürlüğünü herhangi bir şekilde kısıtlayan durumlarla ilgili sorunları olduğu açıktır. Yetişkinliğinin ilk döneminde çalışmıyor, anne babasının onu geçindirmesi için ısrar ediyor, ama bunun kendilerine zamanını nasıl harcaması gerektiği konusunda oğullarına bir şey söyleme hakkını vermediğini iddia ediyordu. Daha sonra, Suzanne Deschevaux-Dumesnil onu finanse etmekle kalmayıp çalışmalarını da destekleyen, onun adına yayıncılara mektuplar yazan bir eş oldu. İlk romanı *Murphy*'de romana adını veren kahraman çalışmayı reddeder, geçimini sağlayan, bir fahişedir, ama en takdir ettiği kişi dış etkilerden tamamen korunmuş otistik bir hastadır. "İlk Aşk" adlı öyküsünde, bir fahişe yoldan topladığı bir sokak serserisini seks yapmak üzere evine götürür. Adam kaçıp bir arka odaya kapanır, barikat kurar, kendisine yiyecek verilmesini ve lazımlığının boşaltılmasını talep eder, karşılığında hiçbir şey vermez. Eserlerin ikisinde de bu kapanmanın sanat uğruna ya da dürüstlük ihtiyacıyla yapılmış olması söz konusu değildir.

Bu yazarların hepsinin eserlerini yürekten takdir ederim. Onları aşağılamak gibi bir arzum yok. Aksine. Benim garip bulduğum, biyografî yazarlarının belli ki konu edindikleri yazarları özellikle hay-

ran olunacak insanlar olarak tasvir etmeye ihtiyaç duymaları; sonuçta bu, söz konusu yazarların hayatlarını daha ilginç değil, daha sıradan kılan, yazdıklarıyla hayatları arasında bağlantı kurmayı kolaylaştırmaktan ziyade zorlaştıran bir şey. Yazarın hayatı daima bu olumlu kılıf içinde sunulmadığında kitapların niçin yazıldığını ve niçin bu şekilde yazılmak zorunda olduğunu anlamak çok daha kolaydır.

Bu eğilim belki de en çok Dickens'ın biyografilerinde belirgindir. Yazarın karısını kendisine on çocuk verdikten sonra dramatik biçimde reddetmesi, hatta kovması bir yana, adamın ne kadar zorba olduğunu, etrafındaki insanların hayatını inanılmaz ölçüde denetlemeye çalıştığını, beklentilerini karşılayamadıklarında, yani aşağı yukarı her zaman nasıl büyük bir hayal kırıklığına uğrayıp onları cezalandırdığını, ama bir yandan da en ufak bir rekabet işareti görünce korktuğunu kabul etmeye karşı müthiş bir direnç mevcuttur. Robert Gottlieb, *Great Expectations: Sons and Daughters of Charles Dickens*'da (Büyük Umutlar: Charles Dickens'ın Oğulları ve Kızları) harikuladedir: Dickens'ı bir konuda aklamak için yazarın soyundan gelen ve bir biyografisini de kaleme almış olan Lucinda Hawksley'den alıntı yaparak Dickens'm oğlu Walter Landor'u yazarlıktan vazgeçirdiğini, çünkü Walter'ın "mali açıdan başarılı olmak için çok çabalaması gerekeceğinin ve bu beceriye ya da hırsa sahip olmadığının muhtemelen farkında" olduğunu ileri sürer. Esasen bir şairin adı verilmiş olan çocuk bu noktada henüz ergenlik çağında bile değildir. İşin aslı şudur ki, kendine "Taklidi İmkânsız" sıfatını yakıştıran Dickens, çocuklarını karşısında rakip olarak bulmayı asla istemez.

Akademik camiaya döndüğümüzde, yazarı muhtemelen olduğundan daha iyi niyetli hayal etme alışkanlığı daha da ilginçtir. Bir yazarın hayatını bilmenin eserini aydınlatığı fikrine genelde katılmadıkları halde —üniversite hocalarımdan biri "Biyografik Yanılgı!" diye kükrerdi— akademik eleştirmenler yazarın derin estetik sorgulamalara ve mutlaka ilerleyen çizgide anlatılara kendini adanmış ciddi bir insan olduğunu varsayma eğilimindedirler. Örneğin Linda Shires'ın gözünde Thomas Hardy *Tess*'te "okurlarını yabancılaştır-

ma yoluyla eğitiyordu”, bu da, “kadınlara farklı muamele edilmesi-ni, dilbilimsel geleneklerin değiştirilmesini ve dil kadar kadınları da biçimsizleştiren kurumlarda reforma gidilmesini isteyen bir roman yazarının temel hedefidir”. Paul Davies’in gözünde ise, gerçekçiliğin burjuva rehabetini destekleyen gelenek olarak anlaşıldığı bir ortamda Beckett “hakikaten gerçekçiliği ölümüne avlıyordu.”

Bu eleştiri değil, biyografidir. Yazarın dünyayı iyileştirmek için bir planı olduğu söyleniyor. Ne yazık ki Shires’in yorumları *Tess*’in niçin bu kadar ilginç ve sürükleyici olduğu konusunda hiçbir ipucu vermiyor; yazarın hayatını ve hatta kitabı dikkatle incelediğimizde romanın aslında bunu yapmaya çalıştığını gösteren bir şey de bulamıyoruz. Hardy’nin “İngiliz kurmacası denilen taşbebeği parçalamak” istediğini söylediği doğrudur, ama kastettiği, yazarın cinsel deneyimin cazibesinden ve korkusundan söz etme özgürlüğüdür.

Beckett’a gelince, onun eserlerinde siyasi bir güdü görmek gerçekten zordur. Kişisel hayatında da, yazdıklarında da başkalarıyla ilişki kurma biçimi bir şeyi söylemek, hemen ardından söylediğini geri almak, beyan etmek, sonra inkâr etmektir. Romanlarda tekrar tekrar inanılır gerçekçilikte bir sahne kurar, sonra hızla geri çekilir: Malone, kahramanı Saposcat’ın etkileyici bir tasvirini sunduktan sonra, “İmge bolluğu mu istersiniz!” der. Murphy’nin kız arkadaşı, Murphy’nin konuşmasından, “telaffuz edildikleri anda ölen sözler” diye bahseder. Beckett Duthuis’e yazdığı tuhaf biçimde çarpık mektuplarında, dünyayla her türlü ilişkiden arınmış bir ifade biçiminin doruğuna ulaştıktan sonra bir uyarıda bulunur: “Şunu unutmayın ki ben kendimden neredeyse hiç söz etmediğim halde kendimden başka şeyden nadiren söz ederim.” Sonuçta, bu çelişkiyi açıklığa kavuşturmak için kullandığı imge ifrazattır: Yazdıkları dışkıladığı ya da kustuğu bir şeydir. Onu kendisi üretir, üretmek *zorundadır*, yazdığı ona aittir, ama herhangi bir şey hakkında değildir, bir amaca yönelik değildir ve yazdığını bir an önce kendinden uzaklaştırmak ister – bir çeşit kendinden nefret canlandırması. Yaratı sürecine ilişkin büyüleyici bir açıklamadır (Byron da benzer şeyler söylemiştir), ama soylu bir misyonun tarifi değildir.

Bu aşırı cömert biyografilere ve yazarların iyi bir amaç uğruna

çalışan yetenekli emekçiler olduklarını ima eden akademik camiaya dönecek olursak, anlatı sanatına ilişkin olumlu bir algıyı pekiştirmeye duyulan genel ihtiyacı tatmin ettiklerini, böylece okurların ve bilhassa edebiyata ilişkin yazılarıyla aynı iyi amaçlara hizmet eden eleştirmen ve biyografi yazarlarının özsaygısını şişirdiklerini varsayabiliriz ancak. Yazarların kendileri de, özel hayatlarında bu olumlu imaja sık sık ters düşmekle birlikte (Dickens kitaplarındaki bazı olumsuz tiplerin kendisinden esinlendiğini birçok defa kabul etmiştir) kısa zamanda bu rolü oynamayı öğrenirler. Beckett süz-gün, acılı bir çileciliği ima eden o ünlü yazar fotoğraflarının kamuoyunun gözünde ağırbaşlı ve erdemli bir farklılık algısını beslediğinin farkındaydı mutlaka. Beckett'ın dostu olan Emil Cioran, "onu en ufak bir süslemenin, hatta bir haçın bile bozmadığı çıplaklıktaki bir hücrede hayal etmek ne kadar kolay" diye yazıyordu. Aslında Beckett Paris'in merkezinde ferah bir dairede hayat arkadaşı Suzanne'la yaşıyor, hafta sonlarıyla yazlarını onunla birlikte kır evlerinde geçiriyor, ama çoğu akşam arkadaşlarıyla (asla Suzanne'la değil) bol bol içiyor ve fırsat buldukça metreslere vakit ayırıyordu.

Faulkner'ın Nobel Ödülü'nü aldığı anda yaptığı, ne yârdan ne serden vazgeçme şaheseri konuşmayla noktalayalım bu yazıyı: "Bu ödülün şahsen bana değil" diye başlar konuşmasına, görünürde tevazuyla, kişisel maharetini inkâr ederek ve hep yaptığı gibi öyküleriyle biyografisi arasındaki son derece aşikâr ilişkiyi savuşturarak, "eserime, insan ruhunun ızdırabıyla terine bulanmış, ömür boyu süren çalışmama verildiğini düşünüyorum". Dikkat tamamıyla esere yöneltilmeli, ama azizlere yaraşır insani çabanın tezahürü olarak esere. Kimin çabası? Elbette Faulkner'ın.

Üçüncü Bölüm

YAZARIN DÜNYASI

YAZARLIK tam olarak ne zaman özel lisans dersleri ve hiyerarşisiyle bir meslek tercihi haline geldi? Bu durum yazılanlar açısından bir fark yaratıyor mu?

Okulda bize sanatçı olarak yazarla ilgili birbirine zıt iki görüş öğretilmişti. Yazar yeteneğini toplumun hizmetine sunan, bunun karşılığında şöhret ve muhtemelen para da kazanan vasıflı bir zanaatkâr olabilirdi. Bunun klasik görüş olduğu öğretilmişti, Sophokles'in Yunanistanı'nda, Vergilius'un Roması'nda ya da Pope'un Augustus Dönemi İngiliz edebiyatında olduğu gibi. Ya da yazar kendi hayat hikâyesini sanata dönüştürebilir, toplumun kısıtlamalarına ve sansürüne aldırmayıp tam da bu nedenle, itaatsizliğiyle toplumun hayranlığını kazanabilir. Bu da on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başında gelişen Romantik görüştü.

Bunun tarihsel açıdan ne kadar doğru olduğunu bir yana bırakalım; bize öğretilen buydu ve kafamıza çakıldı: Bir yanda kişiliği pek önem taşımayan zanaatkâr yazar vardı; yazarların az sayıda olduğu ve (bir Petrarca ya da Chaucer gibi) epeyce katı hiyerarşilerde altlarda yer aldığı sanayi öncesi dönemde bu durum hüküm sürüyordu; diğer yanda ise karizmatik bir süpermen olan (Byron'lar, Shelley'ler), incelmış duyarlılığı ve yaratıcı gücüyle içinde yaşadığı toplumun kurallarını çiğneme ve sorgulama hakkını kazanan yazar. Bu görüş bireyle makineleşmiş kitle toplumu arasındaki gerginliğin damgasını vurduğu bir döneme uygundu. Romantik yazar modern sanayi-

leşmiş dünyanın homojenleştirici baskısıyla mücadelede okura yardımcı oldu.

Bilindiği gibi, T. S. Eliot yazarların kişiliklerini aşmaları ve edebi gelenekte kendilerine bir yer bulmaları gerektiğini söyleyerek durumu biraz karmaşıklaştırdı; eserlerinin gerçekten özgün olabilmesi için, edebiyat külliyatında ortaya çıktığı şekliyle kolektif imgelemin doğal açılımında yeni bir gelişme kaydetmesi gerekliydi. Eliot'ı okuduğumda kafası karışık bir ergendim; bu sofistike düşünce klasik ve Romantik görüşler arasında bir orta yol gibi görünmüştü bana. Ama sadece ilk bakışta. Dikkatle okunduğunda Eliot her zamankinden daha Romantikti; sadece gerçek bir kişiliğe sahip insanlar, kendisi gibi özel insanlar kişiliğin nasıl bir yük olduğunu takdir edip ondan kurtulmak isteyebilirdi. Edebiyat bu özel insanın kendisinden önce gelen ve başarılarına kendi katkısını eklediği aynı derecede özel başka kişilerin eserlerini keşfetme yoluyla gerçekleşen yüceltmesinin ya da kendinden feragatinin dramına dönüşüyordu. Yazarı bir seçkinler kitlesinin taptığı bir panteona yücelten bu çabanın acı veren ve soylu bir yanı vardı. Her şeyden önemlisi, Eliot edebiyat yaratısının yıllar sürecektir sonsuz bir sıkı çalışma ve büyük ihtimalle klasik ve/veya modern Avrupa edebiyatı alanında bir lisans gerektireceğinin altını çiziyordu. Artık genç yazar adaylarının takip edebileceği temel bir eğitim programı vardı, ama uzun yıllar boyunca çok çaba göstermeleri gerektiğini de biliyorlardı.

Yine de bunların hiçbiri yaratıcı yazının bir “meslek” olarak ortaya çıkışına bizi hazırlamamıştı. Son otuz ya da kırk yılda, yazar diğer bütün orta sınıf meslek sahipleri gibi iyice tanımlanmış bir mesleki rotada yol alan birine dönüştü; ne var ki amacı topluma hizmet eden bir zanaatkâr olmak değil, kendi imajını (kısmen yayımlanan eserleri aracılığıyla, ama onlarca başka yoldan da) kültür ne-reye doğru yol alıyorsa oraya varmış bir sanatçı olarak yansıtmaktır. Kısacası, sıradaki büyük yenilik olma-tır. Bir Doris Lessing, bir Rushdie, bir Pamuk.

Bir bakıma, on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin kendiliğinden romantizmi bir iş tanımına dönüşmüştür adeta; bir romantiğin ne olduğunu (siyasetini, davranış kalıplarını) biliyoruz, bunun edebi yü-

celiğe ulaşmanın yolu olduğunu da biliyoruz, öyleyse bu yolu izleyelim. Coetzee'nin *Youth* (Gençlik) adlı romanı, olmadığı türden bir yazar olmayı mesleğe dönüştürmeye çalışan sistemli bir gencin dertlerini incelikli bir alayla aktarır.

Bu duruma gelmemize sebep olan değişikliklerin birkaçını ele alalım.

Yirminci yüzyılda insanlar romanlarla şiirleri sırf okumakla yetinmeyip incelemeye de başladılar. Bu bir devrimdi. Ansızın herkes edebiyat öğreniyordu. Okulda edebiyat dersleri zorunluydu. Edebiyat sınavlarına giriyorlardı. Ortada metaforlar, sembolizm kalıpları, karakterlerin yaratılması vs. varsa buna “edebiyat” dendiğini anladılar. Edebiyatı çözümleyebildiklerine göre, büyük ihtimalle kendilerinin de edebiyat yapabileceklerini varsaydılar. Yazarlar müthiş itibar görüyordu, artık hiç kimsenin sınıf, renk, cinsiyet, hatta zekâ gibi doğum tesadüfleri nedeniyle sıkıcı bir mesleğe hapsolması gerekmediği genelde kabul edildiğinden, (ben de dahil) çok sayıda insan yazmaya başladı. Bu insanlar edebiyatın ne olduğunu ve nasıl yapılacağını bildiklerini düşünüyorlardı.

Yüzyılın ikinci yarısında yayın maliyeti çok düştü, bir yılda basılan kurmaca ve şiir kitaplarının sayısı fırladı (günümüzde her yıl dünya çapında yaklaşık yüz bin İngilizce kurmaca kitabı yayımlanıyor), kârlar düştü, kıyasıya indirimler başladı. Kısa süre sonra gelen durumda pek az sayıda yazar muazzam sayılarda kitap satıyor, muazzam sayılarda yazar ise pek az sayıda kitap satıyordu. Fakat ilk gruptaki yazarların şöhreti o kadar artmış, hatta uluslararası hale gelmişti ki, ikinci gruptakiler kendilerini rekabetin ortasına iyice hevesle atıyorlardı, kısmen giderek azalan avanslarını daha sık çekme ihtiyacı yüzünden, kısmen de bu tür bir şöhrete kendileri de ulaşma umuduyla.

Yazarın görevinin sırf bir kitap üretmek değil, kendisini mümkün olan her şekilde tanıtmak olduğu anlaşıldı. Yazar bir web sitesi, bir Facebook sayfası oluşturuyor (ben de istisna değilim), bazen kendine bir reklamcı tutuyor. Karşılığında hiçbir ücret almadan dünyanın her yerinde edebiyat festivallerine katılıyor. Çok az para karşılığında edebiyat ödülü jürilerinde yer alıyor, son kitabına tek sa-

tırda değinilmesi karşılığında makaleler yazıyor, onlarca internet söyleşi yapıyor, iltifatın karşılıklı olacağı umuduyla başka yazarların kitaplarına destek vermeyi teklif ediyor. Listeyi uzatmak mümkün.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında centilmen yayıncılıktaki düşüş, kaleyi ele geçirmeye çalışan yazarların sayısındaki hızlı artışla çakıştı. Kitap sözleşmelerinin artan karmaşıklığıyla –ciltli kitaplar, karton kapaklılar, kitap kulüpleri, hediyeler, opsiyonlar, değişken telif hakkı ölçekleri, film hakları, yurtdışı hakları, bölgesel ayrımlar, elden çıkarılan fazlalıklar ve başka bir sürü ayrıntı– bu koşullar birleşerek edebiyat menajerliği mesleğini yarattı ve sağlamlaştırdı.

Menajerliğin ortaya çıkması, romantik, düzen karşıtı bir misyon olarak yazma fikriyle profesyonel yazarın yerleşik bir endüstri ve tanıtım çarkıyla kaynaşması gereği arasındaki çatışmanın farkında olduğuna dair bir işaretti. İkisini menajerin uzlaştıracacağı umuluyordu. Fakat menajerler çok geçmeden yeni yazar adaylarının ve sözleşme sorunlarının baskısından o kadar bunaldılar ki, artık ne yayıncılık dünyasına açılan bir kapı ne de yazarları ellerini pisliğe bulandırmaktan kurtaran araçlar olarak görülüyorlardı. İşte bu noktada, 1980’lerde yaratıcı yazı dersleri popüler oldu ve profesyonel yazarlık yaygınlaştı.

Yaratıcı yazı dersleriyle ilgili efsanelerden biri, öğrencilerin bu dersleri yazmayı öğrenmek için aldığıdır. Böyle bir öğrenim eğer gerçekleşiyorsa, öğretimle ilgisi belki olan, belki olmayan, memnuniyet verici bir yan üründür; bir yıl boyunca oturup yazma faaliyeti büyük bir ihtimalle öğretmenler olmasa da sonuç verirdi. Hayır, öğrenciler bu derslere, yazarlıkları sayesinde yayıncılarla tanışmalarına yardım edecek durumda olan (onların zannınca!) öğretmenlere kendilerini göstermek için gider. Şimdiki yaratıcı yazarlık kurslarının çoğunda menajerlerle, yayıncılarla ilişki kurmak, kendi çalışmalarını tanıtmak konulu dersler de veriliyor. Kısacası kurslar öğrencileri işe hazırlıyor.

Aynı zamanda, binlerce yazar adayının alması gerektiği düşünülen, bir yıl süren pahalı yaratıcı yazı dersleri geçimini sağlamakta güçlük çeken, ama yine de vazgeçmemeye kararlı daha yaşlı yazar-

lar için de ücretli bir iş imkânı anlamına geliyor. Yaratıcı yazının meslek olarak görülmesinin bir sorunu, mesleğin emekli oluncaya kadar sürdürülen bir şey olmasıdır. Yaratıcılığın kişinin çalışma hayatı boyunca sürmeyebilecek bir şey olabileceği kabul edilmiyor. Bu dersleri verenler arasında şairler orantısız derecede fazla.

Yaratıcı yazı okulları sık sık standardizasyonu artırmakla ve çağdaş anlatıyı tekdüzeleştirmekle suçlanıyor. Haksız bir suçlama. İnsanları birbirine benzer kitaplar yazmaya teşvik eden şey, yazarların seçmiş oldukları mesleğin dışında bırakılma endişesi ve edebiyatın ne olduğunu bildiğimiz, nasıl üretileceğini de öğrenebileceğimiz yönünde ortak bir inanç. Aslında çok yeni bir şey bekleyen kimse de yok. Eskinin yeni çeşitlemeleri bekleniyor sadece. Kitap incelemeleri için, bazen bir ödül jürisinde yer aldığım için okuduğum kitaplar arasında yaygın deyişle “edebiyat yapan”, özenle yazılmış romanlar sık sık karşıma çıkıyor. Edebi kurmaca izlenecek belirli bir rotası, öngörülebilir bir kazancı olan ve oldukça sınırlı, belirlenmiş bir Batı bilgeliği sağlaması beklenen, diğerlerinden farksız bir tür haline geldi. Şaşırtıcı biçimde yazarın doğrudan deneyiminden ve hayal gücünden kaynaklanmış, geçmiş edebiyat bilgisinden sadece hayatı kâğıda dökmeyi sağlayan araçlar sunması açısından yararlanmış hissi veren türden kitaplar (Gerbrand Bakker’ın *Yukarıda Ses Yok*’u, Peter Stamm’ın *Böylesi Bir Günde*’si ya da biraz daha geriye gidersek olağanüstü Avustralyalı yazar Christina Stead’in *Letty Fox* adlı kitabı geliyor akla) çok daha nadir.

Böylece, sözde geleneksellik karşıtı bir okur kitlesi, başkaldıran, en azından hayran olunacak kadar bağımsız yazar fikrini benimsiyor, ama giderek aynı yazar başarıya ulaşmak için bir endüstri çarkının mantığına uymak zorunda kalıyor; bu da geleneksellik karşıtı imajın geliştirilmesini teşvik ediyor. Dolayısıyla riyakârlığı da. Bu arada dünya açılıyor; kitaplar geçmişe oranla daha uzağa gidiyor ve daha hızlı çevriliyor. Doğal ayıklanma süreci, üslubu ve içeriği sınırları kolay geçen yazarlara üstünlük sağlıyor. Başarı ve şöhret taklitçiler üretiyor. Sürüyle. Hiç kimse her şeyi okuyamaz. Hiç kimse her şeyin yüzde birini de okuyamaz. Buna rağmen uluslararası ödüller bize yılın en iyi romanının hangisi, en büyük yazarının kim ol-

duğunu söylediklerini iddia ediyor.

Edebiyat festivalleri, finalistler ve ödülleri, okumalar, seminerler, onursal mevkiler, dersler ve elbette yazmakla geçen bir ömrün ardından, profesyonel yazarın nihai başarısı, edebiyat külliyyatının içinde yer almaktır ya da öyle olması gerekir. Ancak günümüzün yayıncılık kültüründe, yavaş bir eleme sürecinin sonunda uzak geçmişten bizlere miras kalmış külliyyatlara benzer güvenilir bir külliyyat elde edilebileceği fikri saçmadır. Gelecekte çağımızın külliyyatı kılığında boy gösterecek olan şey, büyük ölçüde başarılı pazarlama, kendini tanıtım ve salt tesadüfün sonucu olacaktır.

Bütün bunlar kötü haber mi? Ancak büyüklük hayallerine bağlıysanız öyle. Geçtiğimiz Ekim ayında Boston Üniversitesi Edebiyat Akademisyenleri ve Eleştirmenleri Derneği'nin yıllık konferansında yaptığı, "On Bin Şair" adlı komik konuşmasında olağanüstü şair Mark Halliday şöyle diyordu:

Art arda şiir kitapları yayımlamak için çabaladıkça çabalayan şairler olarak hepimizin BÜYÜKLÜK ve ÖNEM kavramlarına hâlâ âşık olduğumuz kanısındayım.

Halliday'in konuşmasının sonunda dediği gibi, bu tür fikirler profesyonel yazar çağıyla bağdaşmaz.

22 | Kazanmak İçin Yazmak

YAZARIN HAYATININ en büyük muammalarından biri, kitabı yayımlanmamış bir roman yazarı olmaktan çıkıp romanı yayımlanmış bir yazar olduğu zaman gerçekleşen dönüşümdür. Klasik bir örnek peşindeyseniz Salman Rushdie'nin meslek hayatına bakın. 2005 tarihli *Paris Review* söyleşisinde şöyle diyor:

Ait olduğum son derece yetenekli kuşaktan birçok kişi, çok daha genç yaşta yazar olarak yollarını çizmişlerdi. Yanımdan süratle geçip gidiyorlardı sanki. Martin Amis, Ian McEwan, Julian Barnes, William Boyd, Kazuo Ishiguro, Timothy Mo, Angela Carter, Bruce Chatwin bunlardan sadece birkaçı. İngiliz edebiyatında olağanüstü bir andı, bense startta durmuş, nereye doğru koşacağımı bilemiyordum. Bu da işi zorlaştırıyordu.

Bu bir yarıştır. Rushdie'nin hatıratı *Joseph Anton*'u (Rushdie'yi modern çağın en büyük yazarlarından ikisiyle aynı seviyeye getiren takma ad) elinize aldığınızda, ister okulda arkadaşları ve rakipleriyle olsun, ister evlendiği ve birlikte olduğu kadınlarla, ister meslektaş yazarlarla ya da nihayet İslam dünyasıyla, neredeyse her ilişkinin kazanma ve kaybetme çerçevesinde algılandığını görürsünüz. Bu mücadelelerin acılı merkezinde de, en azından başlarda, “kitapları yayımlanabilir, doğru dürüst bir kurmaca yazarı olmayı bir türlü başaramaması” vardır. Bu yarışmaların yarışmasıdır. Kitaplarının yayımlanması. Sonunda Rushdie bu başarısızlığın bir kimlik sorunuyla bağlantılı olduğuna karar verir ve “yavaş yavaş, edebiyat camiasının en alt kademesindeki aşağılık konumundan anlamaya başladı ki...”

Kimliğinin Hintli yanını pekiştirmek amacıyla kalkıp Hindistan'a gider, çünkü bunun başarılı bir yazar olmasına yardımcı doku-nacağını anlamıştır; gerçekten de çok geçmeden "başarısızlık riski başarı ihtimalinden çok daha yüksek" olan "devasa bir ya hep ya hiç projesi" tasarlar. *Geceyarısı Çocukları*'nın yayımlanmasından sonra "hayalini kurmaya bile cesaret edemediği birçok şey gerçekleşti: ödüller, çoksatanlar ve genelde popülerlik". Booker Ödülü'nü aldığı gecedan bahisle, "*Geceyarısı Çocukları*'nın şık, deri ciltli hediye-lik nüshasını" açıp "iç kapağında KAZANAN sıfatını" görünce aldığı hazza değinir.

Mesele budur. Rushdie'nin romanlarını okuduğumuzda, ana karakterlerin tıpkı yaratıcıları gibi kazanmak, kaybetmek ve genelde ego tatmini konularında çırpındığını görürüz. Mesela *Ayaklarının Altındaki Toprak*'ın kahramanı Ormus Cama'nın rock yıldızı olma hırsı, Rushdie'nin yazar olma hırsından aşağı kalmaz. Ayrıca en az Ormus kadar parlak bir şarkıcı olmak isteyen ve ondan hoşlandığı halde ilanaşkına karşılık vermeyi taviz olarak gören güzel ve yetenekli Vina'yı kazanmak konusunda da karardır. Bu arada romanın anlatıcısı Rai Merchant da Vina'nın kalbini kazanmak için Ormus'la rekabet halindedir. *Şeytan Ayelleri*'nde de başarı ve şöhret peşindeki iki kahraman birbiriyle rekabet eder ve Rushdie'ye daha çok benze-yeni kazanır.

Ama olay örgüsünden çok, Rushdie'nin lastikli sözlerle dolu, durmadan çatırdayan oyunbaz dili ve aman vermeyen âlimliği hemen bir hiyerarşi oluşturur; yazar/anlatıcı hâkim konumdadır, okur-sa pasif bir hayranlığa indirgenmiştir ya da siniri bozulmuştur. Bu iki tepkiden başkası mümkün değildir. Rushdie Joseph Anton'da çe-şitli kereler niçin eleştirmenler ve yazarlar arasında bunca düşmanı olduğuna içtenlikle şaşar. Başka ödül sahiplerinden daha çok düş-manı olduğu kanısındadır. Belki kazanan olarak görülmenin ne ka-dar önemli olduğunu bu kadar açıkça ortaya koyduğu içindir.

Ne yazık ki bu konuda haklıdır. Hiç kimse, kitabı yayımlanma-mış bir yazar ya da genelde bir sanatçı adayı kadar dayatmacı ve kü-çümser tavırlarla karşılaşmaz. En iyi ihtimalle kendisine acınır. En kötü ihtimalle alay edilir. Başkalarından öne geçmeye kalkışmış ve

başaramamıştır. Babam ölüm döşegindeyken başucunda geçen bir konuşmayı hâlâ hatırlarım; viziteye gelen doktor üç çocuğunun ne iş yaptıklarını sormuştu. Sıra en küçüğüne gelince babam genç Timothy'nin roman yazdığını, yazar olmak istediğini söylemiş, iyi yürekli hanım benim odaya girmekte olduğumu fark etmeyip babama merak etmemesini, yakında fikrimi değiştirip makul bir iş bulacağımı söylemişti. Yıllar sonra aynı kadın içten bir saygıyla elimi sıkarak mesleki başarımdan ötürü beni tebrik etti. Kitaplarımı okumamıştı.

Kitabı yayımlanmış yazarlara ayırım yapmadan duyulan bu saygının sebebi nedir? Bu basit yayımlanma olgusu, o güne kadar neredeyse alaya alınan bir kişiyi niçin birdenbire bir hayranlık nesnesine, insanlık durumuna ilişkin özel ve önemli bir bilgi hazinesine dönüştürür? Daha da ilginç, alaydan saygıya bu kayış, yazarı ve eserini ve genelde edebi kurmacayı nasıl etkiler?

Her yıl birkaç öğrenciye yaratıcı yazı dersi veriyorum. Bunlar yirmili yaşlarının ortasında, İngiliz lisansüstü öğrencileri, bir değişim programı çerçevesinde İtalya'ya, bana geliyorlar. Yaptıkları her şeyin rengini yazdıklarını yayımlatma umudu, onların görüşünde acilen bir şeylerin yayımlanması zorunluluğu belirliyor. Birçok kez ilginç bir keşif çizgisinde ilerlerken ellerindeki işi bırakıp daha “yayımlanabilir”, yani ticari görünen bir şeyler yazma mecburiyeti hissediyorlar. Onu hiç yaşamamış kişiler bu saplantının ne kadar her şeyi belirleyici ve tüketici olabileceğini kolay kolay anlayamaz. Bu hırslı gençler kendilerine zaman sınırları koyuyorlar. Belirledikleri tarihe işi yetiştiremediklerinde özsaygıları düşüşe geçiyor; modern kültürün kabalığına, onların gözünde sadece kâr peşinde koşan yayıncı ve editörlere duydukları, giderek artan hınç, altında ezildikleri kişisel başarısızlık duygusunu pek kamufle edemiyor.

Ama özentilerin dertlerini hepimiz biliyoruz. Sınırın öteki yanında aynı zihniyetin kurmaca dünyasını nasıl beslediği ise o kadar duyulmuyor. Çünkü bir gün geliyor, özentilerin, daha doğrusu özentilerin küçük bir yüzdesinin kitabı yayımlanıyor. Beklenen mektup, telefon ya da e-posta geliyor. Hayat bir anda değişiyor. Bir anda karşınızdakiler sizi dikkatle dinlemeye başlıyor, edebiyat festivallerin-

de sahneye çıkıyorsunuz, akşam okumalarında spot ışıkları üzerinizde oluyor, bilge ve ağırbaşlı olmaya, şunu lanetleyip bunu alkışlamaya, bir sonraki romanınızdan hayli önemli bir proje gibi söz etmeye, hatta genelde romanın geleceği üzerine ahkâm kesmeye davet ediliyorsunuz. Neden olmasın?

Taze yazarlar bu durumdan nadiren şikâyet eder. Genç roman yazarlarının ya da ilk romanı yayımlanmış yazarların çabaları boşa gitmiş yazar adayları camiasından kendilerini ne kadar hızla ve acımasızca kopardıklarına sık sık şaşarım. Yıllar boyunca hiçe sayılma korkusu içinde yaşamış olan yazar, romanı yayımlandıktan sonra başarının kaçınılmaz olduğunu, *seçilmişlerden biri olduğunu içten içe hep bildiğini* (V. S. Naipaul'un bana uzun uzadıya, imrenilecek bir inançla anlattığını hatırladığım bir şey) düşünür. Bu durumdaki roman yazarı artık farklı bir boyutta yaşamaktadır. Zamanı çok kıymetlidir. Bir kitap daha gerekmektedir, çünkü bir şöhreti besleyip ondan yararlanmayacaksanız şöhret edinmenin anlamı yoktur. Yazarlık için yaratılmış olduğundan kuşku duymayarak vargüciyle çalışmaya koyulur. Çok kısa zamanda okur kitlesi onun ne olmasını istiyorsa tam o olacaktır: ayrı biri, o özel şeyin, edebiyatın yaratıcısı; sanatçı.

Kitabın yayımlanması her şeyi değiştirir. Roman yazarının evliliğindeki dinamik değişir. İnsanın eşinin yayımlanmış kitabı olması başkadır, olması başka. Çocuklarla ilişkileri de koşullandırır. Yeni bir arkadaş çevresi edinilir. Bununla birlikte, yazar zaman içinde toplumun sanatçıya hevesle, cömertçe bahsettiği konumu keşfedip ona alıştıkça, ahlakçı ya da aksine asi –gerçi ikisi sık sık çıkarışır– yazar rolü oynama, her an görünür olma ya da kışkırtıcı bir görünmezliğe çekilme fırsatını değerlendirebilir ya da reddedebilir, ama asla yapmaması gereken bir şey vardır. Yazma eylemini yönlendiren şiddetli hırsı ve temelinde yatan varsayımı, yani yazar ve okur, hatta basitçe yazar ve yazar olmayan hiyerarşisinin katılığını, birincisinin ikincisinden çok daha önemli, hatta bir bakıma daha gerçek olduğunu asla itiraf etmemeli, ederse de sadece alaya alarak, espri yollu kabullenmelidir.

Bunu daha açıkça ifade etmeye çalışalım. Bir başka insanı de-

ğerlendirirken kullanabileceğimiz kaç genel ölçüt vardır? Pek fazla değil. İnsanları kabaca iyi ya da kötü, cesur ya da korkak, kendi akran çevremize ait ya da onun dışında, yetenekli ya da yeteneksiz, kazanan ya da kaybeden olarak görebiliriz. Elbette bu ölçütlerin her birinin nüansları ve altbölümleri vardır, ama temel olanlar bundan ibarettir bence. Günümüzde hangi ölçütün en önemli görüldüğü sorulsa, sonuncusu demek zorunda kalırdım. Önemli olan kazanmak, satış, şöhret, dünya hâkimiyetidir. Ne var ki bunun temel değer olduğu asla kabul edilmemelidir. Dolayısıyla bir yandan görünürde başka meziyetlerde sivrilerek ve bambaşka konulardan bahsederek kazanılır. Rushdie *Joseph Anton*'da anlaşılır biçimde ifade özgürlüğü bayrağını açar. Margaret Thatcher'ın bir kitap tanıtımı düzenleyebilmesi, benimse güvenlik maliyeti nedeniyle düzenleyemeyişim adaletli midir? diye sorar. Bu tavrın riyakârlık olması şart değildir. İnsan şu veya bu meseleyle ya da sanat dalıyla ya da estetikle son derece ilgili olup esasen en çok kazanmayı önemseyebilir.

Bu konuda yazarların, özellikle kendi sitelerini kendileri kuran daha az tanınmış yazarların web siteleri ilginç açılımlar sunar. Karşınıza çıkan neredeyse ilk şey bir ödül, bir başarı işaretidir. “1969 Dublin doğumlu, ödül sahibi bir yazarım”, büyük sükse kazanmış *Oda*'nın yazarı Emma Donoghue'nun açılış beyanatı. Hollanda'nın yaşayan en başarılı roman yazarı sayılan Arnon Grunberg'in sitesinde sadece kitabının yayımlanmış olduğu ülkelerin adlarının yazılı olduğu bir dünya haritası bulunuyor. Ama bunların sayısı çok. Mısır'a, Estonya'ya, Japonya'ya tıklayıp orada hangi kitaplarının yayımlandığını görebilirsiniz. Grunberg'in bloğu İngilizce, dünya çapında bir okur kitlesi olmasını istediği belli. Ben de bunu istiyorum. Günümüzde dünya çapında olmadıktan sonra başarının ne anlamı var?

İnsanların okumasalar bile yazarlara niye bu kadar saygı duyduğunu cevaplamış değiliz. Kitap satışları düştüğü halde niçin edebi festivallere akın ediyorlar? Belki sırf saygı ve hayranlık cazip duygular olduğu içindir; bu duyguları yaşamaya bayılırız, ama acımasız bireyciliğin hâkim olduğu agnostik bir dünyada kendini biraz salak gibi hissetmeden karşısında eğilebilecek insan bulmak da giderek

zorlaşıyor. Siyasetçiler ve askerler artık bu işlevi yerine getiremiyor. Sporcular fazlasıyla hafif, meslek hayatları çok kısa. Bu bakımdan, hem yetenekli hem soylu, hatta belki çilekeş olan, temel kaygısı bizden daha başarılı olmakmış gibi görünmeyen edebi bir idol okurlara, hatta okumazlara bir rahatlama sağlar. Bu bağlamda, amaçlarına ulaşamayan insanlar hakkındaki, sessizce hüznü, bitmez tükenmez anlatılarıyla Alice Munro hedefi on ikiden vurur: Rekabetçi bir dünyada onca kişinin yaşadığı başarısızlık duygusunu keşfederek en büyük ödülü kazanır.

23 | Para Daha İyi Yazmamızı Sağlar mı?

PARADAN BAHSEDELİM. E. H. Gombrich dünya sanat tarihi hakkındaki kitabında birbirini tutmayan eserleri muamma olan bir Rönesans ressamından bahseder; sanat tarihçileri sonunda birtakım hesaplarını bulup gelirle resimleri karşılaştırdığında muammayı çözerler: Ressam düşük ücret aldığı anda özensiz çalışmış, iyi ücret aldığı anda kendini aşmıştır. Yani son yıllarda yazarların gelirindeki düşüşü dikkate alırsak –kısmen kitap piyasasının durgunluğundan, kısmen de internetin hareketliliğiyle korsanlığından kaynaklanan bağımsız gazetecilik ücretlerindeki ve çoğu roman yazarı için avanslardaki düşüş geliyor akla– okuduklarımızın kalitesinde buna koşut bir düşüş mü beklemeliyiz? Aradaki bağlantı gerçekten bu kadar basit olabilir mi? Öte yandan, herhangi bir zanaatın para ilişkisinden hiç etkilenmemesi mümkün mü?

Bazılarının okur kitlesi çok daha geniş olan çeşitli başka sitelere blog yazmam önerildiğinde *New York Review*'da kalmayı tercih ettim, kısmen eskiye dayalı bir sadakat hissiyle, kısmen de daha iyi ücret ödedikleri için. Daha az para karşılığı daha popüler bir siteye yazsam daha mı kötü yazacaktım? Yoksa siteyi izleyen daha kalabalık kitle beni heyecanlandırdığı için daha mı iyi yazacaktım? Ve bu daha geniş okur kitlesi daha sonra başka bir yoldan, diyelim ki Amerikalı bir yayıncıya kitap sattığımda, daha fazla para kazanma mı yol açacaktı? Ardından bloğu müşteri çekmek için kullanmış olan o kitabın daha fazla para kazandığını farz edersek, bu bir son-

raki kitabımın daha iyi yazılmış olacağı anlamına mı gelecekti? Yoksa ücretten bağımsız olarak hep aynı şekilde mi yazıyorum; yani bu parasal işlemler ve gerektirdikleri kararlar banka hesabımı ve kaygı düzeyimi etkiliyor da yaptığım işin kalitesini etkilemiyor mu?

Şu işi anlamaya çalışalım. Yazarlar mesleğe ilk başladıklarında nadiren herhangi bir para kazanırlar. Benim kitabımı basmayı bir yayınevi ilk kabul ettiğinde altı yıldır yazıyordum, yedi roman yazmıştım. Yaklaşık yirmi yayınevi tarafından reddedilmiş olan yedinci romanım sonunda dünyadaki telif hakları karşılığı 1000 sterlin avans sağlamıştı bana. O sırada para karşılığı çalışmadığım aşikâr. Ne için çalışıyordum peki? Zevk için mi? Sanmıyorum, o kitap kabul edildiğinde vazgeçmek üzere olduğumu hatırlıyorum. Bıkmıştım. Dünyayı kelimelere sığdırmaya çalışmak bana ne kadar zevk verse de, reddedilmek moral bozucuydu; yazma alışkanlığı başka bir alanda “doğru dürüst” bir meslekten de menediyordu beni.

Yirmili yaşlarımda galiba yazabileceğimi, yazarlar camiasının bir parçası olabileceğimi kendime kanıtlamak için yazıyordum; nihai kararı ben veremezmişim gibi geliyordu bana. Yazabildiğimi, deneyime ilginç bir bakış açısını kelimelerle ifade edebildiğimi kanıtlamak için bir yayıncının onayına, yani bana yatırım yapma isteğine ve okurlara, ciddi olacağını umduğum okurlara ve eleştirmenlere ihtiyacım vardı. Yani benim gözümde yazar sadece yazan biri değil, yazdıkları yayımlanan ve okunan ve ayrıca, evet, övülen biriydi. Niçin o insan olmayı kafama koyduğum ise belli değil.

Tabii günümüzde yazar adayları yaratıcı yazı okullarına gittiğinden zaten profesyonellerden bir geribildirim almış oluyorlar. Birçoğu öykülerini internette kendileri yayımlayıp web aracılığıyla kim olduğu bilinmeyen okurlardan yorumlar alıyor. Ama verdiğim az sayıdaki yaratıcı yazı dersinde şunu fark ettim ki bu destek, profesyonellerden olsun olmasın, hiçbir zaman yeterli olmuyor. Öğrenciler benim yazabildiklerini düşündüğümü duyunca seviniyor, ama tıpkı bir zamanlar benim ihtiyaç duyduğum onaya, yayıncıyla sözleşmeye ihtiyaç duyuyorlar, yani işin içine para giriyor. *Ne kadar* para hesabı yapmıyorlar gerçi; henüz yapmıyorlar. Takdir edildiklerine dair bir işaret kafalarındaki; yazar sıfatıyla var olmak istiyorlar.

Bununla birlikte, start çizgisini geçer geçmez para önem kazanıyor. Elbette işin bir kısmı geçim, ama ilk romanları yayımlanır yayımlanmaz sırf yazdıklarıyla geçineceklerini zanneden roman yazarlarının sayısı pek az olsa gerek. Hayır, para ihtiyaç meselesinden ayrı olarak önem taşır, çünkü yayıncıların size ne kadar yatırım yapmak niyetinde olduğunu, ne kadar tanınırlık sağlayacağını, kitabınızı satmaya ne kadar çalışacağını, açlık duyduğunuz ilgiyi sunacağını gösterir; avansın düzeyi de diğer yazarlara oranla konumunuzu gösterir tabii. “Yazar olma”nın getirdiği özsaygı ancak bir yayıncının yatırım yapmaya gönüllü olmasıyla bahsedilebiliyorsa, ne kadar yatırım yaparlarsa o kadar özsaygı sağlayacakları sonucu çıkıyor.

Bu durum sağlıklı mı? Gelecek yüzyıllardaki imajına ve şöhretine aldırmandan serinkanlılıkla emeğini fiyata göre ayarlayan ikincil Rönesans ressamından çok uzakta olduğumuz belli. Robert Walser’ın şaheseri *Jakob von Gunten*’da yazarın genç öteki beni sanatçı ağabeyiyle acısını paylaşır, akıl sağlığı başkalarının eleştirel yargılarına bağlıysa bir insanın huzura kavuşmasının mümkün olup olmadığını sorgular.

Bu durumda paradoksal olarak bir yazarın –en azından yazdıklarının kalitesi bağlamında– başına gelebilecek neredeyse en kötü şey, istediği para ve şöhretin tamamını derhal elde etmesidir. Bu noktada diğer bütün işlerden, toplumla diğer bütün sağlıklı ve makul ekonomik ilişkilerden hızla vazgeçilir; söz konusu yazar artık dünyanın kitaplarına vereceği tepkiye yüzde yüz bağımlıdır, aynı zamanda büyük ihtimalle kendi kariyerlerini onun zaferleriyle başarıları temelinde geliştirecek, büyüklük iddialarını desteklemeye hevesli insanlarla çevrilidir. Dünyanın sanata tepkisinin son derece değişken olmasına çoktan aşına, yaşı ilerlemiş biri bu imrenilecek durumu soğukkanlılıkla karşılayabilir. Çoğumuz için küstahlaşmak, kendini beğenmiş birine dönüşmemek ya da (belki aynı zamanda) altı rakamlı meblağların işaret ettiği beklentileri karşılamak konusunda aşırı kaygılanmamak zordur. Maruz kalacağı eleştirileri göğüslemeyi kaldırabilecek bir akademisyen olsa, 1980’lerle 1990’larda astronomik avanslar almış genç edebiyat yazarlarının eser kalitesinin incelenmesi ilginç bir proje olurdu; üslupları ve yetenekle-

ri, bu tür şeylerin ölçülebildiği kadarıyla nakitle birlikte düşüşe geçti mi? Eleştiri dünyası yeni gözdelelerinin istenen malı üretmediğini inkâr etmeyi ne kadar sürdürdü? Şöhret neredeyse her zaman performanstan uzun ömürlüdür.

Fazla para zararlı olabilir, ama gıdım gıdım ödemeler de bir yazardan en iyi eserleri çıkarmak için yeterli olmayacaktır. Yazarın, en azından işlerinin bir şekilde parayla ilgili pratik ayrıntılardan bağımsız olması yolundaki inatçı arzumuz, romanlarla şiirlerin yaratıcılarının hayatından ayrı incelenmesinde ısrar eden bağnazlıkla birleşmiş, sonuçta bir yazarın işleriyle geliri arasındaki ilişki konusunda pek az inceleme yapılmıştır. 1940 tarihli Christina Stead şaheseri *Man Who Loved Children*'a (Çocukları Seven Adam) Randall Jarrell'in 1965'te yazdığı önsöz ender bir istisnadır; Stead'in eserini yeni kuşağa kazandırmaya çalışan Jarrell, Avustralyalı yazarın –kısmen böylesine harika biçimde birbirinden farklı romanlar yazmasına, kısmen siyasi duruşuna, kısmen de bir ülkeden diğerine gidip gelmesine atfettiği– sürekli bir yayıncı bulamayışının zamanla yazdıklarını olumsuz etkilediğini ileri sürmüştür. Stead hepsi çok övülen bir düzine roman yazmış olduğu halde bir referans camiası, bir eserden diğerine gelişimini izlemek zorunluluğu hisseden bir eleştirmenler topluluğu yoktu; sonuç olarak kitaplarının satışı düşüktü, o kadar ki, geçimini sağlayabilmek için daktiloluk yapıyordu. Yoğun kösteklenme ve hayal kırıklığı duyguları yazdıklarının tonunu belirlemeye başladı, daha yaygaracı, nefesine düşkün oldu; Jarrell'a göre yazarın yayın koşulları farklı olsa bunlar olmayacaktı.

Bana öyle geliyor ki burada önemli olan fikir referans camiası fikridir. Yazarlar eserlerinin farkında olan ve yayıncıyı memnun edecek kadar kitap satın alan bir okur kitlesi için yazdıklarını hissettiklerinde mütevazı bir gelirle yetinebilirler. Ama çağdaş küreselleşme, edebiyat pazarlarını birleştirme eğilimiyle yerel edebi camiaları zayıflatmaya başlıyor, öte yandan dünya çapında muazzam sayılarda kitap satanlarla pek az sayıda ve esasen kendi ülkesinde kitap satanlar arasındaki uçurum giderek derinleşmekte.

Bu bağlamda anadili olan Kannada dilinde yazmaya devam etmiş, kurmaca eserlerinin çevirilerini bulabilerseniz hakiki egzotiz-

min bütün zorluğunu ve mükâfatını tadabileceğiniz Hintli U. R. Ananthamurthy gibi yazarların gelirleriyle eserleri ve İngilizce yazan, enerji ve hayal güçlerini egzotizmin hem vurgulanıp hem kolaylaştırıldığı bir Hindistan'ı Batı'ya sunmaya harcamış, (Salman Rushdie, Vikram Seth ve başkaları gibi) çok daha tanıdık Hintliler arasında bir karşılaştırma yapmak ilginç olurdu. Seksenli yaşlarında olan Ananthamurthy on yıllardır muhtemelen oldukça mütevazı bir gelirle, düzenli ve ikna edici biçimde çalışıyor; astronomik avansların şaşaaası içinde çalışan ve belirli bir camia için değil bütün dünya için yazan ünlü isimler kendilerini sürekli küresel şöhretlerini bir şekilde haklı çıkarabilecek, çok yükseği hedefleyen romanlarla tükenmişlik tehlikesini göze alma mecburiyetiyle karşı karşıya buluyorlar.

Ancak her Ananthamurthy'ye karşılık, yazmaya devam edebilecek geliri elde edememiş onlarca yazar olacaktır; her Rushdie'ye karşılık, şöhretleri belirli türde bir edebiyatın belirli bir okur camiasının desteği olmadan varlığını sürdürebileceği baş döndürücü yö-rüngeye ulaşamamış yüzlerce yazar olacaktır.

24 | Korku ve Cesaret

ROMAN DÜNYAYLA yoğun bir ilişkinin, risk ve maceranın yaşandığı bir yer midir? Yoksa bir sığınak, hayattan geri durulan bir yer mi? Kimi öykülerin anlatılmasına izin vermeyen bir ülkede yaşıyorsak cevap çok kolaydır. Soljenitsin için roman yazmak gerçekten de ciddi bir riskti. Peki ya Batı’da?

Provokasyon kabilinden bir fikir atmak istiyorum ortaya: Edebiyat dünyasında hayata yaklaşımları korku ve cesaret meseleleri üzerine kurulmuş, bu değerlerle bağlantılı sabit bir duruş belirlemekte zorlanan insanlar çoğunluktadır. Sebebi başkalarına oranla daha korkak olmaları değil, kendilerini korkak ya da cesur diye algılamalarının onlar için elzem olmasıdır ve bu algı eserlerinin hem içeriğini hem de üslubunu kurmakta belirleyici olacaktır.

Belirli mesleklerin belirli türde kişiliklere cazip geldiği aşikârdır. Milano’da, çalıştığım üniversitede dil öğrencileri için iki lisansüstü programımız mevcut; biri sözlü, diğeri yazılı çeviri. Birkaç istisna dışında iki grubun üyeleri arasındaki tutum ve kişilik farkları barizdir. Yazılı çeviri derslerine gelen öğrenciler konferansların rekabetçi ortamında ilgi odağında olmak peşinde değildir; onlar çevirinin içe dönük, entelektüel yanından hoşlanır. Birçoğunun mesleğe başlarken yaşadığı sorun, işin kendisinden ziyade iş bulabilmek için gereken kendini pazarlamadır.

Edebiyatın aynı anda hem macera hem sığınak olarak görülebileceğini söylemek de devrimci bir iddia olmaz. Per Petterson’un ro-

manlarında çoğu kez pervasız dostlar ve düşmanlarla çevrili, çelişkili, kaygılı, ama cesur olmak isteyen bir karakter vardır. *Til Sibir* (Sibiry'a) adlı romanının genç kadın kahramanı bir çocuk kitabında gördüğü Sibiry resimlerinden etkilenerек günün birinde oraya gitme hayali kurar. Etrafındaki gelişmelerden korktuğundan –roman savaş döneminde Danimarka'da geçer– kitap okuyarak, gelecekte birtakım maceralar hayal ederek teselli bulur, ama kitap kaynağı iki kere elinden alınır: kendine ait bir kütüphanesi bulunan zengin arkadaşşı öldüğünde ve lezbiyen bir kütüphaneci ona saldırgan tavırlarla kur yaptığında. Okumanın sanal macerası ve kaçışı, gerçek macera ve felaket tehdidiyle karşı karşıya kalır.

Petterson'un bütün eserlerinde ana karakterler kendilerini türlü çeşitli tehlikelerden ya da sadece havadan koruyacak olan gündelik işlere çok zaman harcarlar. Müthiş bir dikkatle kulübeler inşa edip ateşler yakarlar, çünkü hayat tehlikeli, heyecanlı ve korkutucudur. İç karartıcı ailevi durumundan kurtulmanın yolu olarak hayatını yazmaya vakfeden genç bir Norveçliyi konu alan bir oluşum romanı olan *Det er greit for meg*'de (Bana Göre Hava Hoş) Petterson yazma işinin, yani hayatın güvenilmezliğini birer tuğla kadar sağlam ve iddiasız cümlelerle, özenle yeniden düzenleme zanaatının ta kendisini bir barınak inşa etmek olarak gördüğünü açıkça belirtir; her yerde tehlike gören kişi için edebiyat korunaklı bir yerdir.

Aynı şekilde *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* gibi bir klasiğe de bakabiliriz. Stephen sürekli korkar. Adı romanda ilk geçtiğinde, annesi ondan özür dilemesini beklemektedir. Stephen onunla yüzleşeceğine masanın altına saklanır. Teyzesi özür dilemezse gözlerini oyacağını söyleyerek onu tehdit eder. Bir sonraki sayfada Stephen bir rugby maçının hırgüründen korkar. Eleştirilmekten korktuğu için oynamış gibi yapsa da aslında çizginin üzerinde durup saklanır. Stephen'ı ilk kez mutlu ve gevşek gördüğümüzde revirde tek başınadır, hayata herhangi bir şekilde katılmak zorunda değildir. Burada onu ilk kez ezberden şiir okurken, hayal kurarken, bir şeyleri kafasında canlandırırken, kaçarken, özellikle de hayali bir cenazeyi kelimeler aracılığıyla güzel bir şeye dönüştürürken görürüz:

İkisi ilahi söyleyecek,

İkisi dua edecek

İkisi de ruhumu götürecekt.

Ne güzel, ne acıklıydı bu! ...ne kadar güzeldi sözler!

Noel günü öğle yemeğinde milliyetçi Mr. Casey'yle fanatik Katolik Dante Teyze arasında kavga çıkınca ödü patlayan Stephen hasımların nasıl konuştuğuna, kullandıkları kelimelere yoğunlaşır, böylece atış menzili dışında kalır ve rahat bir mesafede olduğu yanılgısını yaşar. Cüretkâr bir ergen olmak isteyip bir fahişeye gider; cehennem konusunda bir Cizvit vaazından korkup iffetli ve iyi olmaya çalışır. Sonunda, sadakatini elde etme yönündeki çeşitli çabalara cesurca direnir sanata yönelir, sanatçının mesleği gereği bölünmelerin ötesinde ve fevkinde olduğunu iddia eder. Yine de eserinin cesaretle ırkının “yaratılmamış vicdanını” biçimlendireceği hayalini kurarak kendini haklı çıkarma ihtiyacı hisseder; bütün taraflarla bağlantısını koparıp tek başına, başka ülkelerin güvenli mesafesinden İrlanda'yı değiştirecektir. İddiası budur. Böylece yazmaya yönelme kararı cesaret olarak da algılanabilir, aksine, kendisini korkutan güçlere boyun eğme korkusundan kaynaklandığı da düşünülebilir; yazma eylemi onun için bir sığınaktır, ama o, dünyayı değiştirmekle ilişkili olduğunda ısrar eder.

Thomas Hardy'nin yayımlanmamış ilk romanı da ilginç bir vakadır. Köydeki evinden Londra'da mimarlık eğitimi görmek üzere cesurca ayrılan Hardy (herhangi bir hastalık belirtisiyle ilgili veri yoktur) yorgunluk ve hastalık mazeretiyle ansızın Dorsetshire'daki annesine döner; 1867 yılında, yirmi yedi yaşındayken *The Poor Man and The Lady*'yi (Yoksul Adam ile Hanımefendi) yazar; kitabın kahramanı, Hardy'nin gözüpek öteki beni Will Strong, zengin bir adamın kızına kur yapar, aile tarafından kovulur ve hınçla siyasete atılır. Hardy kitabı, “toprak sahibi soylular sınıfının dramatik bir yergisi... eğilimi sosyalist, hatta devrimci” diye tarif etmişti.

Romanın neden hiç basılmadığı konusunda çeşitli iddialar var; Hardy'nin dediğine göre bir teklif almış, ama yayıncının seçici okuyucusu, roman yazarı George Meredith, içeriğinin bomba etkisi ya-

pacağı ve meslek hayatına zarar verebileceğı konusunda kendisini uyarmıştı. O da olası sonuçlarından korkup romanı bastırmaktan vazgeçmişti. Cesaret, iradesi güçlü Will Strong'un* öyküsüne hâkim olsa da, Hardy'nin yayıncılarıyla ilişkisinde hâkim olan cesaret değildir; Hardy eserin gerçeklikle kesişmeyeceğini varsaydığı ölçüde cesurdur. Ardından tamamen zararsız bir komedi olan (adı üstünde) *Desperate Remedies*'i (Umarsız Çareler) yazar. Hardy ileriki yıllarda Victoria dönemi ahlaki değerlerini *Tess* ve *Adsız Sansız Bir Jude*'da büyük bir cesaretle ele aldı, ama uğradığı saldırgan eleştiriler kendisini o kadar hırpaladı ki, kurmaca yazmayı bırakıp çok daha güvenli şiir üretimine geçti. "Benim için roman yazmak bitmiştir" diyordu. "Ateş edilsin diye bilhassa hedefte durmak için insanın salak olması gerekir."

Yoğun bir deneyim arzusuyla korkusu arasındaki gerilimin çeşitli biçimlerde işlendiğı romanlar saymakla bitmez: J. M. Coetzee'nin *Youth*'u ve Damon Galgut'un *İyi Doktor*'u derhal akla gelen iki çağdaş roman; Coetzee'nin birçok karakteri hayat sınavından geçmeye heveslidir, ama aynı zamanda yakalanmaktan, yeterli cesareti gösterememekten korkarlar. Peter Stamm'm romanları –*Ungefähre Landschaft* (Oluşmamış Manzara), *Böylece Bir Günde* ve *Sieben Jahre* (Yedi Yıl)– hayatımız için anlatı yaratma ihtiyacının bizi riske ve angaje olmaya zorladığını, bu durumlardan korkumuzun ise gerçekten eyleme geçmektense bir öz-anlatı hayali kurmaya ya da karakterlerimizde aşırı akılcı ve temkinli olmaya yöneltebileceğini ortaya koyar. Biri maceraya yönelen, öteki maceradan uzaklaşan bu zıt enerjiler üsluba da yansır; Stamm okuru melodrama hazırlar, sonra melodramdan kaçınmak ya da onu ertelemek için elinden geleni yapar; sanki kendisi de karakterleri gibi hayatın rutinine sessizce, ağır aksak katılmayı tercih etmiş, ama bir yazarın malını er veya geç teslim etmesi gerektiğini bilirmiş gibidir.

Edebiyatta oldukça yaygın bu tema hakkında başka söylenecek pek bir şey yok. Hayatı en yoğun şekliyle hayal etmek üzere sıkıcı masasının başında rahat rahat oturan birinin cesaret ve korku konu-

* *Ing. will*: irade, *strong*: güçlü. –ç.n.

sunda çelişki yaşaması anlaşılırdır. Bu kararsız ruh halini, hayatın hengâmesinden kısa bir süre uzaklaşmakla birlikte cesur kitaplar okuduğunu düşünmekten de hoşlanan, belirli türde bir okur da paylaşır.

Sonuç, edebiyatı pohpohlayan bir retoriktir; herkes edebiyatın canlılığı ve önemi konusunda ısrar etmeye aşırı heveslidir. “Roman hayatın tek aydınlık kitabıdır” der D. H. Lawrence. “Kitap hayat değildir” der hemen ardından hayıflanarak. “Kitap havadaki bir titreşimden ibarettir. Ama titreşim olarak roman canlı insanı tepeden tırnağa titretebilir.” Hatırlamakta yarar var, Lawrence şiddetli anne baba kavgalarının gölgesinde yetişmişti ve her an kavgaya hazır oluşuyla daima gurur duyardı; bir mektubunda, “Frieda’ya evliliğin gerektirdiği şekilde bir tokat atamayacak kadar hasta” olduğuna, “sö-vüp saymakla yetinmek zorunda” kaldığına hayıflanır. Karısı Frieda’nın da altta kalmadığını biliyoruz. Her hâlükârda kelimeler yumruk kadar tatmin edici olamıyordu, oysa Lawrence yazdıklarının bir kavga hissini vermesi için ne lazımsa yapıyordu: “Beni her okuyan itiş kakışın ortasında olacaktır” diyordu ısrarla.

James Wood *Kurmaca Nasıl İşler?*’de kurmacanın amacının “hayatı kâğıda dökmek” olduğu söyler ve “okurlar hayat bulmak için kurmacaya başvurur” diye ısrar eder. Burada da edebiyat uğraşının çekilmeyle daha ilişkili olabileceği kaygısını görürüz; en azından hayat peşindeki birinin büyük ihtimalle flört edeceğini, seyahate çıkacağını, gezepeğleneceğini düşünmeden de edemeyiz. Üniversite günlerimde cumartesi akşamları hayatın çağrısına uyarak başımı kitaplardan kaldırıp kendimi sokağa attığım çok olmuştur.

Yazının en az hayatın kendisi kadar canlı olduğuna kendimizi inandırma arzusu, yakın zamanda beyin taraması araştırmaları konusunda *New York Times*’daki bir makaleye de yansıdı: Araştırmaya göre, romanlarda aksiyonu okurken beynin gerçek hayatta bu tür eylemlerden sorumlu olan –sese, kokuya, dokuya, harekete vs. tepki veren– bölgeleri kelimeler tarafından uyarılıyormuş. “Öyle anlaşılıyor ki” diye yazıyor gazeteci, “beyin bir deneyimin anlatısını okumakla gerçek hayatta o deneyimle karşılaşmak arasında pek fazla ayrım yapamıyor; her iki durumda aynı nörolojik bölgeler uyarılıyor.”

Saçma! Cinsellikle, şiddetle ilgili bir şey okumak, yoğunluğuna bizi herhangi bir şekilde hazırlayabilirmiş gibi. (Bu bağlamda ergenlik çağındaki kızımın yakın zamanda, İskoç çoban köpeğimiz kırdı zehirli bir şey yiyip kıvrınarak can çektiğinde yaşadığı dehşeti hatırlıyorum. Köpek ağzı köpürerek kasılırken Lucy titriyor, ağlıyordu, korku içindeydi. Oysa kendisi hiç bıkıp usanmadan, dudaklarında hafif bir gülümseme, Gotik öyküler okuyup sansürsüz korku filmleri izler.)

Aynı *New York Times* makalesinde bilişsel psikolog ve anlamlı biçimde “kitabı yayımlanmış bir roman yazarı” olan Keith Oatley’den alıntı yapılır; yazarın iddiası şöyledir:

... okumak canlı bir gerçeklik simülasyonu yaratır; nasıl ki bilgisayar simülasyonları bilgisayarda işlerse bu gerçeklik simülasyonu da okurun zihninde işler... Hatta roman bir açıdan gerçekliği taklit etmenin ötesine geçerek okura ancak o sayfalarda yaşayabileceği bir deneyim sunar: başka insanların düşünce ve duygularına tam anlamıyla nüfuz edebilme imkânı.

Oatley buna içtenlikle inanıyorsa korkarım pek iyi bir roman yazarı sayılmaz, çünkü roman büyük ölçüde biçim ve gelenek işidir. Bence mükemmel bir roman yazarı olan Peter Stamm, *Sieben Jahre*’nin ortasında, anlatıcısına tuhaf biçimde sessiz ve pasif olan metresini şöyle tasvir ettirir:

Ivona’yla ilişkim başından beri bir öyküden, benim irademe itaat eden ve istediğim zaman gidip doyduğumda ayrılabilirim paralel bir dünyadan ibaret olmuştu.

Bir öyküden ibaret. Ne büyük hayal kırıklığı. Ne kadar rahatlatıcı. Paragrafsanki yazarın kendi sessiz ve güvenli mesleğine ilişkin tatminsizliğini anıştıracak şekilde ifade edilmiştir. Ama metres metrestir, roman da roman. İkisinden de fazlasını istemek, metresten eş olmasını, romandan da hayat olmasını istemektir. Asla olamayacağı bir şey.

25 | Söylemek ve Söylememek

“Romanı yayımlandığında kocası çok gücendi...”

“Yazarın babası yazdıklarından tiksindi...”

“Karısı küplere bindi...” vs.

BU TÜR MALUMATIN dedikodudan öteye geçtiği olur mu? Yazarın ailesiyle sevdiklerinin tepkilerini inceleyerek edebiyat hakkında bir şey öğrenebilir miyiz? Mesela Christina Stead’in partnerinin, önceki evliliğinden olan kızının rasgele ilişkiye giren bir cinsel oportünist olarak tanıtıldığı *Letty Fox* hakkında ne düşündüğünü inceleyerek. Ya da *Adsız Sansız Bir Jude*’un sayfalarında cinsel sorunlarının tartışıldığını gördüğünde Emma Hardy’nin verdiği tepkiyi. Veya Faulkner’ın *Soldiers’ Pay* (Askerin Ödülü) adlı romanı basıldığında anne babasının utancını.

“Ciddi” eleştirmenler bu alana girmeyi nadiren göze alırlar. Tenezzül etmezler. Akademisyenlerden söz ediyorum; kitap, biyografinin dikkati dağıtmasına izin vermeden, kendi içinde okunmalıdır. Oysa sıradan okurlar ve bazı eleştirmenler için yazarın hayatındaki gerilimi ve eserine nasıl yansımış olabileceğini merak etmemek zordur. Philip Roth’un *Aldatma*’sında yazarla aynı adı taşıyan anlatıcı karısına şöyle der: “Kurmaca yazıyorum, otobiyografi yazdığım söyleniyor, otobiyografi yazıyorum, kurmaca deniyor; madem ben bu kadar ahmağım, onlar da bu kadar zeki, ne olup olmadığına bırak onlar karar versin.” Roth için bu noktada yıkılacak az sayıda tabu kalmıştı, partnerleri ikaz edilmediklerini ileri süremezdi. Başka yazarlar ise büyük tehlikeleri göze almış olabilirler.

İlk romanımla ilgili olarak bir yazar arkadaşım, “Annem ne der korkusundan ben asla böyle bir kitap yazamazdım” demişti. Bir başka kitabımı inceleyen roman yazarı Patrick Gale ise, “Park’ın yakınlarıyla sevdikleri her kitabını giderek artan bir korkuyla bekliyordur mutlaka” demişti. Gale’in gözünde romanı okuma deneyiminin bir parçası da kaynağını ve doğuracağı sonuçları merak etmektir. Sayfa üzerindeki öykü, ötesindeki hayat hikâyesinin ipuçlarını verir.

Mesele şudur: Yazarın en yakın ilişkilerini etkileyecek bir roman sonuçlarına hiç aldırmadan yazılabilir mi? Öykü acaba beterin berterinden kaçınmak için “redaksiyon” a mı uğrayacaktır? Yoksa gelebilecek tepkinin farkında olmak kitabı besleyen enerjinin bir parçası mıdır? Italo Svevo’nun romanı *Zeno’nun Bilinci*, Zeno’nun sigarayı bırakma girişimlerinin çok komik bir anlatımıyla başlar; her girişim, kendine genellikle en kaliteli *l’ultima sigaretta*’yı, son sigarayı ikram etme kararıyla baltalanır. Dostları bunun büyük ölçüde otobiyografik olduğunun farkındaydı. Roman Zeno’nun üç kız kardeşe flörtüyle devam eder; kızların güzel olan ikisi tarafından reddedilir ve çirkin olanla evlenir. Burada da karısı kendi hayatından unsurları tanımış olmalıdır. Ardından bir aşk macerası anlatılır; çeşitli aşamaları kılı kırk yararak, yine müthiş komik, son derece inandırıcı psikolojik ayrıntılarıyla aktarılır. Son olarak, Svevo’nun boya şirketi yöneticiliğine çok benzeyen, Zeno’nun iş hayatına ilişkin bölümlere geliriz. Bütün bunlara rağmen yazarın karısı daima kocasının kendisine asla ihanet etmediğinden emin olduğunu büyük bir sükûnetle belirtmiş, araba kazasının ardından rivayete göre Svevo’nun son sözlerinin “Bana *l’ultima sigaretta*’yı verin” olması da bu inancını sarsmamıştır.

Öyleyse romana aşk macerasının sokulması karısı için bir sınav mıydı? Hayal ürünü olduğuna inanıyordu mutlaka. Yoksa ne biliyorlarsa kendilerine saklayacaklarına, doğruluğunun ölünceye kadar inkâr edileceğine dair aralarında açık ya da zımni bir mutabakat mı vardı? Romanın şekli öyle gerektirdiği için metresin devreye sokulması mı gerekiyordu? Öyleyse, karısının bu şekilde algılamaya-acağı konusunda Svevo’nun bir kaygısı olmaz mıydı, bu da o bölümleri nasıl yazdığını etkilemez miydi?

Söylemeye çalıştığım şu: Bir romanın ya da herhangi bir edebiyat eserinin oluşumunda çoğu kez yaratıcı kararlarda özel gerilimler rol oynar. Okur bu gerilimlerin farkına varırsa, bu farkındalık kaçınılmaz olarak kitabın nasıl okunduğunu etkileyecektir. Birkaç yıl önce, Joseph Frank'ın devasa Dostoyevski biyografisini okurken dipnotlardaki tarihlerle ayrıntıları karşılaştırdımca şaşkınlıkla şunu fark ettim: Bir noktasında pespaye anlatıcının genelevde veremden öleceği kehanetiyle genç bir fahişenin ödünü patlattığı *Yeraltından Notlar*'ı yazarken, Dostoyevski'nin kendi ilk karısı yan odada veremden ölmekteydi. Yarattığı karakterin kıza bir yandan öksürerek kan tükürüp bir yandan da müşterilerinin beceriksizce okşamalarına maruz kalacağını söyleyişini hayal ederken, duvarın öte yanında karısının öksürerek kan tükürdüğünü işitiyordu. Bu biyografik "öykü" –Dostoyevski'nin eseri hangi koşullarda yazdığı– sırf sayfalardan yayılan, korkutucu ölçüde olumsuz enerji muhtemelen karısının hastalığından ve Dostoyevski'nin karısıyla son derece zor ilişkisinden (bir kumar âleminden ve daha genç bir kadınla maceradan yeni dönmüştü) kaynaklandığı için bile olsa, benim gözümde romanın öyküsünü değiştirdi ve yoğunlaştırdı.

Öyleyse yazarın romanı yaratırken, kendisine en yakın kişilere, hatta sadece kendisine yönelttiği sözlerden herkese yönelenlere kadar birçok hitap düzeyini kullandığını varsayabilir miyiz? Yani romanın kimi yönleri aslında ya da *ayrıca* kulak misafiri olunan diyaloglar mıdır ve bu sıfatla belki de anlaşılır olmaktan çok merak mı uyandırır? Birçok yazarın anlatılarında bir muamma unsuru, görünürdeki içeriğin ötesine uzanmış izlenimi uyandıran bir duygu fazlası yaratan bu mudur?

Ne olursa olsun, yazarın hitap ettiği bu "herkes" kimdir? Ölmüş olan, eserlerini okuyamayacak geçmişten okurlar değil elbette. Belki fikirleriyle tutumlarını yazarın bilmediği ve kolayca ilişki kuramayacağı, irak ülkelerle kültürlerin veya uzak bir geleceğin okurları da değil. "Herkes" aslında yazarın kitabı okuyacaklarını varsaydığı insanlardır. "Lady C'nin (*Lady Chatterley*'in *Âşığı*) son düzeltilerini yeni bitirdim" diye yazıyordu D. H. Lawrence 1928'de. "Umarım inim inletir onları – sonra ne isterlerse yapsınlar, ne yapabilirler ki?"

Bu örnekte “onlar”, İngiliz yerleşik düzeni içindeki aşağı yukarı herkeste. Lawrence’ın hitap ettiği kişiler bizler değildik, Alman ya da İtalyan okurlar, yirmi birinci yüzyılda Seul’da Lawrence konusunda doktora tezi yazan bir öğrenci değil, onlardı. (Güney Kore’den Lawrence konusunda inanılmaz sayıda doktora tezi çıkmıştır.) Bizler Lawrence’ın İngiliz çağdaşlarıyla tartışmasına *kulak misafiri oluyoruz*, dolayısıyla onlarla ve yazarla ilgili biraz bilgi, romanı okuma deneyimine daha fazla anlam ve derinlik kazandırabilir.

“Ciddi eleştirmenler”imizin buna itirazı yok, geçmişten ya da başka ülkeden gelen bir kitabı okurken çerçevenin yardımı olacağını kabul ediyorlar. Ama bununla bir kitabın yazarın daha mahrem ilişkilerini ne ölçüde etkilediğini merak etmek arasında herhangi bir fark var mı? Kuşkusuz bu, yazarın genel okur kitlesine karşı tutumundan daha önemlidir. Ne de olsa Lawrence tanıdıklarını sık sık ve açık açık romanlarına dahil eder ve görünüşe bakılırsa çıkan kavgalardan da hoşlanırdı. Joyce da aynı şeyi yapardı.

Evliliğini sürdürerek başka kadınlarla uzun maceralar yaşayan şair Eugenio Montale, sone çevrimi geleneğinin bir beş yüzyıl kadar önce son bulmuş olmasına hayıflanırdı; ona sorulursa bu gelenek herkesin biyografisi meselesi ortaya çıkmadan katılabileceği bir tür yaratmıştı; Montale’nin on üçüncü yüzyıl *stilnovisti* şairlerde –Dante öncesi Toskanalı şairlerde– en ilginç bulduğu şey, şiirlerinin kolektif bir çalışma ürünü gibi görünmesidir; öyle ki tek tek biyografik olayları tartışmanın anlamı kalmaz. Belli ki Montale’nin aradığı, kadınlara hitaben yazdığı çok sayıdaki şiirinde, başkaları meselenin peşine düşmeden uydurma veya uydurmama özgürlüğüydü. Bundan çıkarabileceğimiz bir sonuç da, sanat geleneğinin büyük bir bölümünün mahrem ve saklı tutulması gereken şeyi açıkça ifade etme arzusuna dayandığıdır; öyle ki, bir âşıktan bahseden evli biri, yazdıklarını bir âşığı olduğu için ya da aslında bir âşığı olmadığı halde bir âşığı olduğunu hayal etmek istediği için (bazı eşler bunu daha da tatsız bulabilir) değil, katkıda bulunmayı istediği güzel bir geleneğin parçası oldukları için yazdığını ileri sürebilsin ya da gerçekten öyle yapabilsin.

Kurmaca yazmak birbirine zıt iki ihtiyacı tatmin etmeye çalış-

makmış gibi görünüyor: söylemek ve söylememek. Sanatın çoğu kez toplumun terapötik bir ıslah mekanizması olduğu konusunda uzun boylu yazmış olan antropolog Gregory Bateson, her uzun vadedi mahrem ilişkinin, her iki partnerin bir tabuya saygı göstermesine bağlı olduğunu ileri sürer; bir ilişkinin deyim yerindeyse kronik veya daha olumlu bakarsak istikrarlı olabilmesini sağlayan şey, temel bazı doğrular konusunda sessiz kalma mutabakatıdır. Eğer bu doğruysa, yazarın sevdiklerini kızdırma riskini taşıyan edebiyat eserleriyle ilgili büyüleyici soru şudur: Öykünün enerjisi ve yoğunluğu yazarın bir tabuyu kırmasına ya da belki tam anlamıyla kırmasına mı bağlıdır? Yoksa yazar kurmacayı hem tabuya resmen dokunmayıp hem de tabu aracılığıyla bir mesaj sızdırmanın yolu olarak mı kullanmaktadır? Sonuçta hatırı sayılır miktarda edebiyat, rahatsız edici bir iletişim sorununun isabetli yan ürünü olarak görülebilir.

26 | Aptalca Sorular

İNSANLAR NİYE BU KADAR aptalca sorular sorar?

Bordeaux’da bir edebiyat festivalinde Fransız yazar Frédéric Verger’yle tanıştırıldım. İsmi daha önce duymamıştım; sadece bir romanının yayımlandığını, ama kitabının bu yılki Goncourt Ödülü finalistleri arasında olduğunu söyledi. Ellili yaşların ortalarında olduğu aşikârdı, nasıl olup da bu kadar geç başladığını sordum. Yirmili yaşlarının başında roman yazmayı denediğini, romanlarının reddedildiğini, hayatının büyük bölümünü edebiyat öğretmenliği yaparak geçirdiğini, sonra tekrar denemeye karar verdiğini ve bu kez başarılı olduğunu anlattı. Sıradışı bir öyküydü. Festivaldeki sunumlarının nasıl geçtiğini sordum, iyi geçtiğini, yalnız sonunda izleyicilerin aptalca sorular sorduğunu söyledi.

“Mesela?”

“Mesela elli dört yaşında olduğum halde niye sadece bir roman yazmışım.”

Yazarların çoğu konuşmalarını dinlemeye gelen insanlardan şikâyet eder. Daha doğrusu sordukları sorulardan. Kendimizi önemli hissetmek için, kitaplarımızı sunma nedenimiz olması için izleyicilere ihtiyacımız vardır elbette. Yerlerin hepsi dolmuşsa iyi bir izleyici kitlesi olduğunu söyler, heyecanlanırsınız, özellikle biz okurken katılımda bulunurlarsa. En çok da gülmeleri gerektiğinde gülerlerse. “Ama sorulara gelince her zaman hayatınızla ilgili soru sorarlar” diye yakınıyor Caroline Lamarche. Bir imza gününde yanımda oturu-

yor. Fransızların eminim ters tepki yapan bir âdeti var: Yazarları cehennem sıcaklığında kitap stantlarında sırf belki biri kitabını satın alıp imzalatmak ister diye saatlerce oturtuyorlar. Biz bu durumda fasul-yemizi pazara getirmiş köylülere benziyoruz; ticari açıdan yararlı karizmatik ve esrarengiz yetenek efsanelerimiz de böylece baltalanıyor. Olsun, durum Lamarche'in romanlarının kapaklarını inceleme fırsatı sunuyor bana. Romanlar görünüşe bakılırsa aşk, seks ve şiddet hakkında. İlginç bir hanım gibi görünüyor, hayatıyla ilgili bir-iki soru sormak geçiyor içimden, ama aptal görünmekten korkuyorum.

Havalimanına giden arabada arkada tek başıma oturuyorum; öndeki iki kişi –festivali düzenleyenlerden biri ve bir yazar– Fransızca sohbet ediyorlar. Festival kataloğundan yazarın fotoğrafına bakıp isminin Louis-Philippe Dalember olduğunu öğreniyorum; Port-au-Prince'li. Sonra romanı *Ballade d'un amour inachevé*'nin (Bitmemiş Bir Aşkın Baladı) “yazarın her ikisini de yaşadığı Aquila ve Haiti depremlerini incelediğini” görüyorum. Aquila İtalya'nın Abruzzo bölgesinde, benim alanım. İtalyanca bir soru atıyorum ortaya, Dalember meğer mükemmel konuşuyormuş İtalyancayı. Karısı Aquila'lıymış, benimkiyse komşu Pescara'lı. Dalember depremden birkaç gün sonra kentte olduğunu ilginç biçimde anlatıyor, depremle ilgili bir şey yazıp yazmamak, yazacaksa anı mı, roman mı yazacağı konusunda kararsızmış. Kafasında bunları evirip çevirirken Haiti'ye ziyarete gitmiş ve oradaki depreme denk gelmiş. Sunumunun nasıl geçtiğini soruyorum. “İyi idi, sonrasındaki aptalca sorular hariç” diyor.

Yeter. Bizi kitaplarımız hakkında konuşurken izlemeye gelen bu insanların gerçekten aptalca sorular mı ya da yanlış sorular mı sorduklarını sorgulamanın zamanı geldi. Yazarlar sanki yazmakla hayat arasında bir devamlılık yokmuşçasına, sadece romanlarına odaklanmakta niçin bu kadar kararlı?

Sorunlardan biri, bu koşullarda kitaplardan yararlı ve eğlenceli biçimde konuşmanın çok zor olması. İçinde yarısı dolu yüz küsur iskemle bulunan bir çadıra girersiniz. Kitabınızı gerçekten okumuş da okumamış da olabilecek bir sunucu, hayatınızın genelde yaş, bib-

liyografya ve ödüllerden ibaret bir özetini sunar. Tanıtacağınız kitaptan kısaca söz eder: olay örgüsünden birkaç unsur, bir tema ya da mesaja bir değinme. Bunu dinlerken, yazdığınız şeyin yoğunluğu ve karmaşıklığıyla, hacmiyle bu acımasız kısaltma arasındaki uçurum sizi ürkütür.

Bu arada izleyiciler arasında kitabı önceden okumuş küçük bir grup vardır; dolayısıyla bu konuda duydukları her şey, zaten bildiklerinden çok çok daha azdır. Bir başka grup ise yazdığınız herhangi bir şeyi okumamıştır, dolayısıyla bunlar da bu birkaç kalıplaşmış kırıntıdan pek bir bilgi edinemez. Sizin başka kitaplarınızı okumuş, ama bunu okumamış olanlar, söylenenlerle okuduklarını bağdaştırmaya çalışacaktır; birbirine çok benzer romanlar yazıyorsanız kolayca yapabilecekleri bir şey, birbirinden çok farklı romanlar yazıyorsanız da neredeyse imkânsız. Benim örneğimde, sunacağım roman bir meditasyon inziva merkezinde geçiyor, ama dinleyicilerden bazıları Alpler’de kano sporuyla ya da Avrupa Parlamentosu’na bir dilekçe götürmek üzere yapılan otobüs yolculuğuyla ilgili olanı okumuş olabilirler.

En mantıklı yaklaşım, kitabın bir bölümünü okumak olurdu. Bir öykünün açılış paragraflarını okuyan yazarın sesi, duruşu, tavrı, beden dili, soğukluğu ya da sıcaklığı, utangaçlığı ya da hafif alaycılığı, şevki ya da mizahı güçlü bir etki yapabilir. Ne yazık ki Avrupa’daki festivallerin birçoğunda okuma teşvik edilmiyor. Uzattıkça uzatıp izleyicileri sıkıntıdan ağlatırsınız diye korkuyorlar. Olsa olsa sizi sunan kişi bir-iki paragraf okur. O okurken siz oturduğunuz yerde oncası arasından bula bula bu paragrafı bulmasına hayret eder, kitabın tonu konusunda bu kadar yanılabilmesine şaşarsınız. Hiç anlamamış. Değerinizin bilinmeyeceğine, yanlış anlaşılacağınıza kanaat getirip kitabınızı uzun uzadıya “açıklamaya” girişir, ilk fikrin nasıl doğduğunu, sizi esinleyen modelleri, peşinde olduğunuz özel vurguyu anlatırsınız, ama bir yandan anlatırken, bir yandan daha derin bir düzeyde bunların hiçbirinin doğru olmadığını farkındasınızdır. Olay çok daha tarifi zor ve karmaşıktı. İzleyiciler ifadesiz yüzlerle seyreder, sıkılıyorlar mı, yakınlık mı duyuyorlar, bilemezsiniz. Sonunda sunucu, sorusu olan var mı diye sorma zamanı geldiğini söy-

lüyor. Bir el havaya kalkıyor: “Kendiniz hiç Budist bir inziva merkezi gittiniz mi?” diye soruyor yaşlıca bir kadın. “Gittiyseniz niye gittiniz ve başkalarına tavsiye eder misiniz?”

Şimdi bu aptalca bir soru mu, değil mi?

Bu etkinliklere katılanların çoğu düzenli kitap okuyan insanlardır. Ve elbette daha önce de etkinliklere katılmışlardır. Salak değildirler. Bir etkinlikte aslında kitaplarla ilgili neredeyse ilginç hiçbir şey söylenemeyeceğini çoktan anlamışlardır. Bir romanın fazlasıyla dallanıp budaklanan, karmaşık bir şey olduğunu, roman yazarıyla okur sayfa üzerinde karşılaştığında zihinlerin birbirine geçişinin fazlasıyla mahrem ve tarifi zor bir süreç olduğunu, halka açık kırk dakikada, ara sıra giren çıkanlarla, uyduruk mikrofonlarla ele alınmayacağını bilirler.

Öyleyse niye geldiler buraya? Belki kitaplardan hoşlanan, çok okuyan kişiler olarak bu deneyim onları meraka sevk ediyordur. Kitapların kendilerini niçin bu kadar derinden etkilediğini anlamak istiyorlar. Belki romanın bariz heyecanlarının ötesinde ifade edemedikleri bir anlam fazlası olduğunu düşünüyorlar. Sayfada söylenen herhangi bir şeyde saptanamayacak bir izlenim edinmişlerdir. Kısacası, anlamak istedikleri bir muamma vardır ve bu muamma da sizsinizdir. Ya da onlar böyle yorumluyordur. Sizin hakkınızda, genelde yazarlar hakkında daha fazla şey bilseler, okuma deneyimiyle ilgili olarak rahatlayabileceklerini düşünürler. Belki.

Size gelince, siz bu kitapla hayatınız arasında mutlak bir devamlılık olduğunu pekâlâ bilirsiniz. Kitap hakkında, sanki yaratısı denetiminiz altındaymış gibi konuşacaksınız, belki bir ölçüde öyle de, ama onun ardında ve öncesinde, denetiminizin tamamen dışında, devasa bir deneyimler ve olaylar arka bahçesi vardır. Bu belirli kitabı sizden başkası yazamazdı, siz diğer herkesten daha iyi bir yazar olduğunuz ya da hayal gücünüz daha geniş olduğu için değil, siz siz olduğunuz için. Hayal gücünün sınırsızlığı konusunda çok şey söylenir, ama basit gerçek şudur ki, DeLillo’nun hayal ettiğini sadece DeLillo hayal edebilir, Roth’un hayal ettiğini DeLillo asla hayal edemez, etmek de istemez büyük ihtimalle. Bu sınırsız hayal gücünün sınırı sizsinizdir. Bu kitap sizin kitabınızdır. Sizden başka kim-

den türemiş olabilir?

“Sizce İtalya’ya taşınmanız düşünme ve yazma biçiminizi etkiledi mi?”

“Aynı zamanda çeviri yapmak size bir yazar olarak yarar sağladı mı?”

“Eşiniz kitaplarınızı okuyor mu, okuyorsa nasıl buluyor?”

Bu soruların hiçbirisi doğrudan sunmakta olduğunuz kitaba yönelmiyor. Yine de kabul etmek gerekir ki cevapları bilmek bir şeyleri açıklayabilir. İzleyiciler karanlıkta ateş ediyor; sahnedeki kişiyle okumuş oldukları romanların kendine özgü atmosferi arasında el yordamıyla bir bağlantı arıyorlar. Rahatsız edici bir atmosfer. Cesaret verici bir atmosfer. Ya da hem rahatsız edici hem cesaret verici, hem komik hem kesinlikle komik değil. Niye? Siz kimsiniz ki bunu üretiyorsunuz? Sordukları bu. İronik olan belki de şu ki, onlar için muamma olan şey sizin için daha da büyük bir muamma. Bununla birlikte, sorularına cevap vermeye çalışıp kaçınılmaz olarak veremedikçe, şaşkınlıktan ve çaresizlikten ya da hafif alaycı ve sevimli tavrınızla, onlara kitabınızı açıklamakla verebileceğinizden çok daha fazla bilgi veriyorsunuz muhtemelen.

“YİRMİNCİ YÜZYIL romanlarında en unutulmaz karakter kimdir?” Bir cumartesi sabahı zihni bir miktar meşgul edecek tipik bir radyo oyunu. İnsanlar görevlerini yerine getirerek telefon eder. Stüdyo konukları kendi seçimlerini tartışır. Aşikâr seçimler: Leopold Bloom, Gatsby. Hafif alaycılar: Jeeves, Lord Peter Wimsey. Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’deki isimsiz anlatıcısını seçmek bir kültürlülük göstergesi. Biri Harry Potter diyor, çocuk değil. Ardından Miss Marple, Svevo’nun Zeno’su, James Bond, Gustav von Aschenbach, Richard Hannay. İnsanlar bize kendilerinden bahsediyor elbette. Kendilerinden söz etmek istiyorlar. Frodo Baggins’in gerçekten José Arcadio Buendía’dan ya da Bellow’un Herzog’undan daha mı büyük etki yaptığını saptamamızın imkânı yok. Ama Sherlock Holmes’u ilk ortaya çıkışı on dokuzuncu yüzyıla rastladığı için, Lisbeth Salander’ı da ancak 2005’te ortaya çıktığı için rahatlıkla saf dışı bırakabiliriz.

Ben bir isim düşünme zahmetine katlanmıyorum. Bu tip oyunlara itirazım var – en bilmemne, en iyi bilmemkim. Kuşkusuz bu karakterlerin hepsi görkemli bir kadroda yer alan oyuncular; kolektif ruhun daha büyük dramında her biri rol alıyor. Ama şimdi birden aklıma geliyor ki, yirminci yüzyıl edebiyatının tartışmasız en önemli kahramanı, olsa olsa geveze zihin olabilir; bu da genellikle karar veremeyen zihin, kararsızlık içinde eylemi erteleyen zihin ve şansımız varsa şiir anlamına geliyor.

Ön uyarılar çoktu. En dikkate değer olanı Hamlet’tir. Eyleme geçmek, babasının oğlu, babasının intikamını alan evlat olarak kimliğini onaylamak anlamına gelirdi, ama Hamlet olayı fazlasıyla ay-

rıntılı düşünür, fazla zekidir ve böylece ne babasının oğlu ne Ophelia'nın kocası olabilir, herhangi biri olamaz. Bu başarısızlık yüzünden acı çeker ve mutsuz oyalanmayı güzel bir şiire dönüştürür. Tristram Shandy komedi tarzında bir başka habercidir; eyleme geçmek şöyle dursun, anlaşılır herhangi bir şeyi anlatamayacak kadar anlatı performansının farkındadır. Hem Hamlet hem de Tristram, ünlerinin doruğuna ancak yirminci yüzyılda ulaşmış karakterlerdir. Biz onlara benzemiştik.

Sınırlamaya, kendiyle çelişmeye ve sonu gelmeyen karmaşıklığa eğilimli olan bu yeni türdeki karakterin en tekinsiz ilk örneği, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının anlatıcısıdır. "Ben kötü bir adamım" diye tanıtır kendini bu isimsiz şahıs; sonra açılar: "ama aslında hiçbir zaman kötü olmadım. Ben hiçbir şey olmadım: ne kötü ne iyi, ne alçak ne namuslu, ne kahraman ne böcek."

Burada da kararsızlığın sebebi zihinsel etkinlik fazlasıdır; dolayısıyla başarısızlığın nedeni aynı zamanda özsaygı kaynağıdır: "On dokuzuncu yüzyılda akıllı bir adam" der Dostoyevski'nin anlatıcısı, yarı rehavet, yarı çaresizlik içinde, "öncelikle kişiliksiz bir varlık olmalıdır, ahlaken öyle olmakla yükümlüdür; kişilikli bir adam, faal biri ise, öncelikle sınırlı bir varlıktır."

Mümkün olan her eylemin avantajlarıyla dezavantajlarını gören bu çağdaş insan felce uğrar, içgüdüsel olarak kavgaya atılan ve kendisi kadar akıllı olmayanlara biraz özenir: "[Eylem adamı] aptaldır, bu konuda sizinle tartışacak değilim, ama belki de normal bir adamın aptal olması gerekir." Ses, bu formülden memnun kalır. İnsanın kendini kendinden mutlu kişilerden üstün hissetmesi harikadır.

Yirminci yüzyılda bu canavarca sivrilmiş bilinç, çağdaş hayatın fonda giderek yükselen gürültüsüyle iç içe girer ve modernist edebiyatın performansçı zihni tam gelişmiş haliyle karşımıza çıkar. Kadınların gelip gittiği, Michelangelo'dan bahsettiği o salonda başlar belki. Çok geçmeden Leopold Bloom, Molly'nin ihanetine ilişkin kaygılarını dükkân tabelaları ve gazete ilanlarıyla Dublin'e yaymaktadır. Mrs. Dalloway'in Londrası'nda insanların özel hayatları hakkındaki düşüncelerine havada uçan karamela reklamları, çalan saatler, canlı reklam tabelaları, dolmuşlar, şoförlü meşhurlar karışır.

Geriye baktığımızda bizi şaşırtan, edebiyat dünyasının bu yeni kahramanı ne kadar heyecanla karşıladığıdır. Prufrock'un zihni kapa-pana kısılmış, beceriksiz ve sefil olabilir, ama harika bir şiirselliği vardır. Lise öğretmenimi nasıl coşturduğunu asla unutamam. Karısı onu aldatmaya hazırlanırken Bloom hayalle engellenmişlik arasında sürüklenerek evliliğine bir yön vermeyi beceremeyebilir, Stephen Dedalus babasıyla çekilmez bir ilişkiye ve ona hiçbir tatmin sunmayan işlere hapsolup kalmış olabilir, buna rağmen *Ulysses*, onların muazzam dünya edebiyatıyla mitosunu fonunda ve Dublin'in ticari dö-küntüleri arasında hareket eden zihinlerinin bitmez tükenmez do-ğurganlığına bir övgüdür. Tamamı oldukça rahatlatıcıdır, hatta ken-dinden memnuniyettir. Görünüşe bakılırsa bize bir faydası olmasa da, bizi mutlu etmese de ne harika zihinlerimiz var.

Virginia Woolf çağdaş hayatın yoğun saçmalamalarının zihni gömme tehlikesi konusunda daha karanlık notalarla bizi uyarır; yine de sonunda, savaş travmasından muzdarip Septimus Warren Smith bile yüksek bir pencereden ölüme atlayınca kadar bize paragraflar dolusu şiirsel nesir sunar, Clarissa Dalloway bunu dürtüsel bir cömertlik eylemi olarak görecektir. Sanki bilinç akışı, gevezeliği de-netimden çıkmış bir zihnin acısının tuhaf ve yeni bir güzelliğe dön-üştürülmesine imkân yaratmak için icat edilmiştir; bu güzellik tıka-nan benliğin tek eylem seçeneğini içerir: intihar.

Bu estetik tesellinin biçimlendirilişi yüzyıl boyunca sürekli de-ğişir. Faulkner'ın kentsel ıvır zıvırın gelgitiyle sürüklenen zihnin ko-lay lirizmine ayıracak vakti yoktur. Bu defa kesintisiz ses, olumlu ve ileriye doğru her türlü hareketi engelleyen travmaların etrafında takıntıyla döner durur: geçmişteki haksızlıklar, cinsel şiddet ve iha-net, enstest, kurumsallaşmış ayrımcılık ayıbı. Yine de hem bireysel hem kolektif zihin enkazının muazzam boyutlarında ve fecaatinde bir görkem mevcuttur. Sadece zihinsel ızdırapla çıkmazların onur ve asalet yarattığı duygusuna kapılırız yavaş yavaş. Yirminci yüzyıl yazarınız, genellikle uzatılmış bir sözdizimiyle acı çekmeyen bir zihinle ilgilenmez; travmatik olayın kendisini dramatize etmek il-gisini çekmez, sadece sonradan kara kara onu düşünen tıkanmış ve acılı bilinçle ilgilenir.

Beckett direnir ve aynı formülü doğrular. Sapkınlığını anlar: mutsuzluk performansından alınan zevk: *Oyun Sonu*'nun daha başında, adına layık Hamm'a* "Benimkinden daha yüce bir sefalet olabilir mi?" dedirtir. Beckett zihin çıkmazın etrafında gözlem gücüyle gururlanarak dönüp durdukça çıkmazın derinleştiği, acının keskinleştiği, hiç değilse kendi düşüşünü tasvir etme becerisinde bir özsaygı kırıntısı bulma ihtiyacının arttığı sarmalı açığa çıkarır. Vesaire. Ne var ki tuzağı ve tuzağı doğrulayan tesellinin sapkınlığını anlamak, tuzaktan çıkmanın yolunu bulduğunuz anlamına gelmez; edebi tesellinin özünü anlamış olmak bir başka tesellidir sadece: En azından mutlak iktidarsızlığımı dâhice keşfedişimin manasızlığını anladım ve dâhice dramatize ettim.

Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Thomas Bernhard, Philip Roth, John Updike, David Foster Wallace, James Kelman, Alison Kennedy, Will Self, Sandro Veronesi ve daha nice-leri bu zihinsel gevezeliği kızıştırıp tadını çıkarmanın yeni bir yolunu bulurlar: karanlıkta çamurun içinde sürünen zihinler, ışık-gölge kafeslerine hapsolmuş zihinler, birçok sese bölünen zihinler, kendi kendine ikinci tekil şahısta konuşan zihinler, cinsel saplantıyla büyülenen zihinler, kendilerini her tür sarhoşlukla alevlendiren zihinler, mutlak unutuşu arayıp bulamayan, ölümden bile bulamamaktan korkan zihinler.

O cumartesi sabahki radyo programının üzerinden fazla zaman geçmemiştii, bir meditasyon inziva merkezinde Buda'nın ünlü "ikinci ok" düşüncesiyle ilgili bir konuşma dinledim. Bir öğrenci ona acı, meditasyon, ızdırap konusunda sorular sormaya gelir. Buda cevaben ona bir soru sorar: "Birine ok isabet ettiğinde acı verir mi?" "Evet" der öğrenci. Ardından bir başka soru: "Aynı kişiye ikinci ok isabet ettiğinde acı verir mi?" "Elbette verir" der öğrenci. Bunun üzerine Buda şöyle der: "İlk okla ilgili olarak yapabileceğin bir şey yok. Acıyla karşılaşmak durumundasın. Ne var ki ikinci ok senin seçimidir. İkinci oku geri çevirmeyi tercih edebilirsin."

On gün boyunca bir minderin üstünde gözleri kapalı, bağdaş ku-

* *İng. hammer*: çekiç. -ç.n.

rarak oturup zihninizi boşaltmaya, kelimelerden arındırmaya çalışırken zihnin saplantı halinde bir özanlatı oluşturmaya çalıştığı, kendi acısıyla ilgilenmeye, düşüncesinin doğurganlığı konusunda kendini tebrik etmeye ne kadar hazır olduğunu açıkça görüyorsunuz. O geveze ses, zihni susturmanın, boşaltmanın, üretmekte olduğu düşüncelerden arındırmanın ne kadar zor olduğu konusundaki, giderek daha ayrıntılı çözümlemelerinden bile memnuniyet duyuyor. Fakat ne yazık ki acı duymadan bağdaş kurup oturabilmek için bedeninizi çok derin biçimde rahatlatmayı öğrenmeniz gerekiyor. Ve nörobilimin yakın zamanda doğruladığı gibi, zihin kelimeleri evirip çevirirken beden geriliyor. İnsan sanki laboratuvardaymış gibi Buda'nın ikinci ok diye adlandırdığı şeyin tehlikeleri ve hazlarıyla deney yapmak zorunda kalıyor; zihin kendi acısına enerji veriyor.

Ama o yöne gitmemeyi de tercih edebilirsiniz. Zihinsel gevezeliğinizin aslında o kadar da ilginç olmadığına karar verebilirsiniz; ikinci ok geri çevrilebilir. Yoksa etrafınızdaki insanlar bu kadar uzun süre, bu kadar dingin, bu kadar kıpırtısız nasıl oturabilirdi? Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ındaki adamı, Beckett'ın "Adlandırılmayan"ını ya da Thomas Bernhard'ın *Bitik Adam*'ındaki anlatıcılığı bir meditasyon inziva merkezinde sessiz olmayı öğrenirken, kıpırtısız oturmayı öğrenirken, düşünce çarkını durdurmaya öğrenirken hayal edin.

Yada edebiyat insanlarının ansızın işin tamamından sıkıldıklarını, ne kadar yararsız olduğunu anladıklarını, eleştirmenlerle akademisyenlerin geçimlerini sağlamak için dert çözmekten bıktığını hayal edin (Beckett'ın eski analisti, yazar kendisine *Watt*'ın bir kopyasını gönderdiğinde, Görüyorum ki iyileşmemişsiniz, diye cevap vermişti). Yayıncıların –İkinci Ok Yayın Ortaklığı adını verelim onlara– bütün büyük yazarlarına, acımasızca konuşkan bilincin bütün ustalarına işi kapatacaklarını haber verdiklerini hayal edin; artık aydınlanmışlardır, bundan böyle istediği kadar dâhiyane veya esprili olsun, kıvranan bilinç, kayıp aşk, engellenmiş heves çeşitlemeleri yayımlamayacaklardır. Hayal edin! Bütün büyük muzdaripler Budizm sayesinde kurtulmuş, ikinci oku geri çeviriyor: Roth yerine sessizlik, McCarthy yerine sükûnet, David Foster Wallace yerine refah.

Bunu istiyor muyuz?

Sanmam. Sanıyorum bizim kaderimiz daha yıllar boyunca edebi hastalığımızı sürdürmek. İnsanın kendini mutsuzluğunun niteliği konusunda tebrik etmemesi zordur. “Her kelime” diyordu Beckett, “sessizliğin üzerinde gereksiz bir leke gibidir”, sonra başlıyordu:

Nerde şimdi? Kim şimdi? Ne zaman şimdi? Sorgusuz sualsiz. Ben, diyorum ben. İnanmadan. Sorular, varsayımlar, öyle diyelim. Aynen devam, devam et, devam diyelim, et diyelim.

ACABA KAÇ KİŞİ David Shields'ın *Reality Hunger*'da (Gerçeklik Açlığı) anlattığı deneyimi paylaşıyor, merak ediyorum: hacimli bir romana, yapısı ve gerçekçilik türü açısından temelde geleneksel, karakterlerin hayatlarının uzun yılları kapsayan bir sürede iç içe geçtiği bir esere girişip faaliyetin tamamının manasızlaştığını hissetmek. Shields yorumlarını uzun gerçekçi roman geleneğini sürdüren yazarlara bir eleştiri olarak sunmuyor – sözünü ettiği yazar Jonathan Franzen. Daha ziyade kendinde bir değişiklik olduğunu kastediyor ve bunun, çağdaş hayatın baştan aşağı değişen niteliğinden kaynaklandığını düşünüyor. Çeşitli elektronik medyayı ele alıyor –her tür mesajın çoğalıp kısaltılması, enformasyon bolluğunun giderek artmasının ve hızla ulaşımının yarattığı koşullar, bizim için hep daha gerçek hale gelen güçlü bir sanal dünyanın ortaya çıkışı– ve bu hayat tarzında, geleneksel türde romanın dikkatimizi elinde tutabilmesinin zor olduğu sonucuna varıyor.

Shields'ın geleneksel romanlara değişen tepkisini paylaşıyorum. Bir romanın daha ilk anda içimde tahmin edilebilir ve sorgusuz sualsiz hedeflere doğru manipüle ediliyormuşum hissini uyandırması mümkün mü acaba diye giderek daha çok merak ediyorum: ikilem, dramatik kriz, patos, bilgece hüznün ve genelde estetik biçim, güzel nesir ve önemli bir şey yaşamış olma inancı aracılığıyla tahammül edilebilir, hatta soylu kılınan bir ızdırap. Ama buradan bölünmüş, süratli paralel kurgulu “gerçeklik” parçalarına geçmek,

çağdaş hayatın kimi yönlerini ne kadar güçlü biçimde çağrıştırsalar da, bana göre değil; ayrıca davasını kuvvetli ve tutkulu biçimde savunmasına rağmen Shields'ın çözümlemesine de yüzde yüz katılmıyorum.

Her şeyden önce, iPhone'ları ve iPad'leriyle, kulaklarına yapışık müzikleriyle, ceplerinde titreşen kısa mesajlarıyla hallerinden memnun ve rahat olan birçok kişinin geleneksel romandan –sunduğu hayat anlatısı kendilerinininkiyle çakışsın çakışmasın– hâlâ çok zevk aldığı aşikâr. Aksi takdirde bir Hilary Mantel'in, bir Richard Ford'un veya daha popüler tarzda bir Stieg Larsson ya da E. L. James'in kitaplarını muazzam sayıda okurun alması nasıl açıklanabilir? Tür bazıları için cazibesini kaybediyor olsa da birçokları için hâlâ canlı ve zinde olduğu belli. Esasen birçok örnekte çağdaş hayatın dokusundan çok uzak olması, biçim, devamlılık ve dolayısıyla anlam izlenimi uyandırması belki de en teskin edici ve çekici yönü. Tarihsel romanların giderek popülerleşmesi bunu doğrular nitelikte. *Kurtlar Hanedanı*, 2013 Man Booker Ödülü sahibi *The Luminaries* (her iki si de 600 sayfayı aşıyor) ve ödül sahibinin hemen arkasından gelen Jim Crace'in *Harvest*'ı (Hasat) ya da İspanyol roman yazarı Andrés Neuman'ın çok övülen kitabı *El viajero del siglo*, her biri farklı şekillerde, muammalarına rağmen bir hayatın ne olduğunu ya da olması gerektiğini az çok bildiğimizi, yörüngesini izleyebildiğimizi, geçmiş i şimdiyle ilişkilendirebildiğimizi ima eder.

Benim türü yetersiz bulmam tam bu noktada başlıyor. Son yıllarda geleneksel türün aşırı özgüvenli olduğu yolundaki kaygımı paylaşmış gibi görünen, çoğu çoktan ölmüş yazarların eserlerini tercih eder oldum: Beckett'in romanları, Thomas Bernhard'ınkiler, daha yakın zamanda Lydia Davis'in tuhaf bir birleşim halinde ömrüne yayılmış öyküler dizisi – eğer öykü adı yerindeyse. Ne var ki bu tür kitaplar ve beraberinde postmodern maceranın tamamı, enerjisini geleneksel romandan ne kadar uzak olduğunu ölçmekten, türe inançsızlığıyla hüsrânını ifade etmekten alır sanki; olumsuz enerji ve yapıbozumun hazlarının, komikliğinin ve bilgeliğinin de bir sınırı vardır. Sonunda insan kendini Beckett'in *Watt*'ındaki keçinin konumunda, bağlandığı direği topraktan çekip çıkarmış, ama nereye

gideceğini bilemez, hâlâ boynuna bağlı zincir ve her döndüğünde tangırdayan direk de ayağına dolanır halde bulabilir. Anlama ulaşmayı başaramamanın patosu, geleneksel anlatıda karakterlerin anlamlı hayatlarına asılı olan, dolaysız patosun yerini alır. Ama Beckett'ın kurmacası ne kadar harika olsa da soylu çıkmaz olarak romandır, inkâr halindeki bir uygarlığın kıyısında kahramanca kurulmuş geçici bir kamptır.

Benim büyük geleneksel romanla –daha doğrusu, öyküler de dahil genel olarak geleneksel anlatıyla– sorunum, karakter yaklaşımıdır, acı çekerek ve acıyı yenerek anlam kazanan kurmaca bir benliğin sürekli pekiştirilmesidir. Aynı anda hem kelimelerle inşa edilmiş bir saray hem de sözdizimi tarafından harekete geçirilen bir yö-rünge olan benlik, geçmişle zorlanmadan bağlantı kurar ve cesurca geleceğe atılır. Şartlara göğüs gerer, bazen engellenir, ama ayakta kalır yine de; hasadı acı tatlı bir teselli ve yeni edinilmiş bilgidir.

Özellikle basitleştiriyorum. Romanda anlatılan öykü çeşitliliği gerçekten dikkate değerdir, ama okurda kendi hayatını anlamlı bir öykü, büyük ihtimalle tuzağa dönüşecek, kaçınılmaz biçimde hüsrana yol açıp olgunluğun pek değer verilen (korkarım abartılan) bilgeliğiyle devam eden bir anlatı olarak yansıtma alışkanlığını pekiştirme eğilimi neredeyse evrenseldir. Benzer biçimde ve bu yaklaşımın özü gereği, okur dikkatini şimdiden, şimdiki deneyimi gerçek anlamda tatmaktan uzaklaştırıp kendisini bu noktaya getiren geçmiş ve muhtemelen varacağı geleceğe yöneltmeye davet edilir. Şimdi, sadece bir öykü çizgisinde belirli bir noktayı oluşturduğu ölçüde önem kazanır. Akıl, çözümleme ve hesaplamaya duyu ve dolaysız algıdan daha fazla ayrıcalık tanınır; zihnin tamamı hiç durmadan anlam, anlatsal bütünlük ve temel yapı oluşturmaya zorlanır; hayatın bunlar olmadan tasavvur edilemeyeceği ya da dayanılmaz olacağı varsayılır.

Bu bakış açısı onu benimseyenlerde ister istemez derin bir hayal kırıklığı yaratacaktır. “Munro umduklarını elde edemeyen insanların hayatını mükemmel biçimde izliyor” deniyordu bir İngiliz gazetesinde, 2013 Nobel Ödülü’nü kazandığında. Bunun alkışlanacak bir yanı pek yok; zaten Batı zihniyeti önce fahiş heves ve hırsları,

meşhur “hayal”i yansıtıp sonra da bu hedeflere ulaşamadığında Alice Munro gibi yazarlardan teselli beklemek ya da giderek popülerleşen bir başka tür olan meşhur biyografileri okuyarak başarıyı vekâleten tatmak üzerine kuruludur. Bu açıdan ele alındığında edebiyatın tesellisi, yıkıcı bir kültürel kalıbı ayakta tutan güçlerden biri olarak bile görülebilir. Mutsuzluğumuzu tasvir edip tadını çıkarma becerimizden o kadar memnunuz ki, olayları başka türlü ele almanın bir yolunu bulmak önemli bile görünmüyor.

Benim anlamadığım, bu anlatısal stratejinin roman türünü seçmenin doğal sonucu mu, yoksa kültürümüzde kurmacanın varsayılan ayarı mı olduğu. Beckett bilindiği gibi edebi kurmacanın sorunlarının dilin kendisinde, aşırı güvenli, sorgulamayan ileri hareketinde var olduğunu ve mümkün olan tek tepkinin, dile rağmen yazmak, dili teşhir etmek, tökezletmek olduğunu düşünüyordu. Sıklıkla alınılan, 1937’de yazdığı bir mektupta dilin kendisinin feshedilebileceği, tasfiye edilebileceği bir zamanı bile hayal ediyordu:

Resmi İngilizce yazmak benim için giderek zorlaşıyor, hatta anlamsızlaşıyor. Kendi dilim bana giderek ardındaki şeylere (ya da Hiçliğe) ulaşmak için yırtılması gereken bir perde gibi görünüyor. Dilbilgisi ve Üslup. Benim için bunlar Victoria dönemi mayoları kadar, gerçek bir centilmenin soğukkanlılığı kadar çağdışı kalmış şeyler adeta. Bir maske. Umarım öyle bir zaman gelir ki... dil en verimli biçimde suistimal edildiği alanda en verimli biçimde kullanılır. Dili yekten tasfiye edemeyeceğimize göre, en azından itibarını zedelemek için mümkün olan her şeyi yapmalıyız. Dilde peş peşe delikler açmak, ta ki arkasında gizlenen –ister bir şey ister hiçlik– her neyse sızmaya başlasın; günümüzde bir yazar için bundan yüce bir amaç düşünmüyorum.

Colm Tóibín –şu sıralar geleneksel anlatı türünün, zayıflayan temponun, hüznölüpatos ve bilgelik birikiminin en değerli ustalarından biri– birkaç yıl önce Beckett’ın dilbilgisi ve üslubu manipüle etmek konusunda kimseden geri kalmadığını söylemişti, sanki bu bir çelişkiymiş gibi. Hiç değil: Mesele zaten insanın becerilerinin artık anlamı kalmamış bir projeye uygun olduğunu düşünmesi. Günümüzde göklere çıkarılan on dokuzuncu yüzyıl romanlarının geçer not alacak taklitlerini üretebilen o kadar çok yazar var ki (*The Lu-*

minaries yine tipik bir örnek). Bunu kolaylıkla yapabilmeleri, daha doyurucu bir tür keşfetmeyi engeller hale geliyor.

Pekâlâ, benlik ve anlatıya bambaşka bir bakış açısını ifade edebilecek bir yenilik yapılabilir mi kelimelerle? Ben 2013 tarihli *Sex is Forbidden* (Seks Yasak) adlı romanımda kendimce yapmaya çalıştım. Romanda Budist bir meditasyon merkezinde genç bir kadın kendisini kapana kısıtırıp aşağılamış olan zihinsel alışkanlıklardan –hırs, pişmanlık, mutsuz aşk– uzaklaşmaya çalışır. Başarılı olduğumu sanmıyorum. Benlik “kurmaca”sım parçalamaya davet eden ve bambaşka bir toplumsal ilişki ve kişisel yöneliş fikri sunan bir öğretiler ve uygulamalar dizisi olan Budizm, sonunda kendi başarılı hayat hikâyesini yaratma yolundaki Batılı saplantısına kızın ne kadar hapsoldüğünü ortaya koyan keskin bir tezata dönüştü. Eminim birçok okur, onun nirvananın cazibesine kapılmamasını istiyordu. Daha genel anlamda öykünün edebi niteliği, kendini bir roman olarak sunması –belki de sadece kendi heveslerimi kastediyorum– kaçınılmaz olarak onu eski bildik oyunlara, küçük zirvelerle mecburi ironilere sürükledi. Evet, bunları kurup sonra geri çekilebilir, hazırlayıp sunmayabilir, okuru romanların nasıl bezdirici şekilde belirli bir yöne doğru ilerlediğini görmeye teşvik edebilirdim. Ama girişimin tamamı kuvvetli rüzgâra karşı yelken açmak gibiydi: İstedığınız kadar kararlılıkla açık denize yönelmeye çalışın, rüzgâr sizi durmadan tanıdık kıyıya savurur. Yayıneviyle tanıtım yazısını konuşmaya sıra geldiğinde yeni bir şey yapmadığınızı bilirsiniz.

Sonuç olarak: 2011’de eski bir üniversite hocamı, oldukça sert ve müşkülpesent olmakla birlikte beni cömertçe yazmaya teşvik etmiş olan profesörümü ziyaret etme fırsatı buldum. İlk kurmaca denemelerimi okumuş, bana daha sonra benim için önem taşıyacak yazarları, bilhassa Henry Green’i tanıtmıştı. Onu otuz yıldır görmemiştim. Çoktan emekli olmuş, şimdi tekerlekli iskemledeydi; bol bol vakti olduğundan eski sevdiği romanları tekrar okuyormuş, okumakla, yazmakla, öğretmekle geçen bir meslek hayatını esinleyen bütün büyük romanları. Faulkner’dan, Fitzgerald’dan, Hemingway’dan, Henry Green’dan, Elizabeth Bowen’dan, Anthony Powell’dan bahsettik.

“Geçer not alabildiler mi?” diye sordum gülerek.

“Hayır, katiyen” dedi. “Bomboş performanslar gibi geliyor hepsi. Hiç değmezmiş gibi.”

Yanından ayrılırken çok zorlayıcı bir dersten çıkarmış gibi hissediyordum kendimi.

29 | Öykülerimizi Değiştirmek

İNSANLAR HAYATLARINI değiştirebilir mi? Roman yazarları yazdıkları öykü türünü değiştirebilir mi?

İki soru birbiriyle ilgisiz sayılmaz. Bu soruları kendi roman yazarlığımla ilgili uzun (düşünceli ve cömert), ama son kitaplarımdaki içerik ve düşünce değişikliğini şaşkınlıkla karşılayan bir incelemeyi okuduktan sonra soruyorum. İncelemenin yazarı, birkaç yıl öncesine kadar Parks'ın romanlarında iddiaların acımasız olduğunu belirtiyor: Kimsek oyuzdur, değişemeyiz, kişilik kaderdir, aile kaderdir, zihinsel alışkanlıklar kaderdir; ne tür bir iş yaptığımız, hayatımızı paylaştığımız kişi, içinde yer aldığımız süregiden öyküler bizimle öyle ayrılmaz bir bütün teşkil eder ki, bunları değiştirme fikri bizi kaçınılmaz biçimde deliliğe ve kendimize zarar vermeye sürükler.

İnceleme yazarı belli ki bu duruşun keskinliğini takdir ediyor ve kurmaca dışı kitabım *Teach Us to Sit Still*'de (Bize Sakin Sakin Oturmayı Öğretin), ardından yeni romanım *Sex is Forbidden*'da bu duruştan biraz uzaklaşıldığı için hayal kırıklığına uğramış. Sanki geriye doğru birkaç adım atıp acaba bunca determinizm gerçekten doğru mu diye düşünmek bir zayıflık mış gibi. Bu mutsuzluk gerçekten gerekli mi, yoksa bağlandığım fazladan bir yük mü? Bu işte, bu evlilikte, bu kentte sonsuza dek kalmak zorunda mıyım gerçekten?

Her şeyden önemlisi, incelemenin yazarı değindiği önceki roman kahramanlarının kuşkusuz hissettiği yoğun bir değişiklik arzu-

su karşısında insanın değişemeyeceği inancının hem karakter açısından, belki hem de yazar açısından kendini tıkamanın, kendi ilerleyişini engellemenin, atalete mazeret bulmanın ya da acıyı yüceltmenin bir yolu olabileceğini (“Değişmek isterdim, ama ne yazık ki hayat öyle değil”) düşünmüyor. Bunun bol bol dram ve patosa yer açtığı kesin.

Elbette bu, yazarların ve yarattıkları karakterlerin buna içtenlikle inanmadıkları, en azından ciddiye almadıkları anlamına gelmiyor. Aksine, ciddiye almak zorundalar, yoksa gerçekten değişime doğru yol alırlardı. Okurların değişimin imkânsız olduğunu düşünen bir yazarı dönüp dönüp okumalarının özel nedenleri olabileceğini yadsımak anlamına da gelmiyor; belki okurlar da yazar gibi bu duruşa bir yatırım yapmışlardır. Farz edelim ki Fitzgerald’ın basılmamış bir eseri bulundu; bir Gatsby karakteri kaybettiği sevgiliyi bayağı milyarder kocasından kolaylıkla geri alır ve onunla birlikte eski kocasının evinin karşı kıyısında mutlu bir yuva kurar. Meğer aslında ciddi bir sorun yokmuş. Ya da bir Faulkner romanında Güney’in boğucu felci, zor olsa da zekice bir karar sonucu batıya göçüp alkolü bırakarak ve büyüleyici bir yeni sevgilinin, Yoknapatawpha İli’nin ızdıraplarından hiç etkilenmeyen birinin sunduğu zevkleri kabul ederek yok olup gider.

Suyu bulandırmak amacıyla değil, doğru olduğunu düşünmeye başladığımdan, şöyle bir kışkırtmada bulunacağım: En iyi anlatılarımızın, romanların yanı sıra filmlerin de çoğu, biçimsel olarak ne kadar yenilikçi, siyaseten yerleşik düzene karşı da olsa aslında tutucudur, hatta sonuçları ve çıkarımları açısından engelleyicidir. Hardy *Yuvaya Dönüş*’ü yazmadan kısa bir süre önce Matthew Arnold’ın Heinrich Heine hakkındaki yazısından bir paragrafı kopya etmişti:

Modern çağ insanı kendini modern olmayan çağlardan kalma devasa bir kurumlar, yerleşik doğrular, kabul görmüş dogmalar, âdetler ve kurallar sisteminin içinde bulur. Hayatını bu sistemde yürütmek durumundadır; oysa sistemin kendi yarattığı, fiili hayatın ihtiyaçlarıyla hiç çakışmadığı ve bu çağ için mantıklı değil, âdetten olduğu hissini taşır. Bu hissin uyanışı, modern ruhun uyanışıdır.

Ama Theodore Watts’tan da şu uyarıyı not etmişti:

Bilim hayat mücadelesini kazanan organizmanın ideal anlamda en iyisi olması gerekmediğini, ama çevre koşullarına en çok uyum göstereni olmak zorunda olduğunu ortaya koyuyor.

Ardından, potansiyellerini gerçekleştirme yönündeki güdülerini kısıtlayıcı göreneklerle, ekonomik zorluklarla ve her türlü önyargıyla çarpışan “en iyi” kişilerin hepsinin sonunda ezildiği bir dizi romanın ilkinin yazmıştı. Bu sırada Hardy’nin kendisi de giderek kuraklaşan bir evliliğin içinde kalmak için mücadele ediyor, ateist olduğu halde düzenli biçimde kiliseye gidiyordu.

Bu formülün uygulandığı romanlar üreten yazarlar –sayıları çok kabardır– çoğu kez karakterlerinin hayatlarını mahveden, potansiyellerini gerçekleştirmelerini engelleyen güçleri saptayıp onlara savaş açtıkları için övülürler. İlerici sayılırlar. Ama yenilginin kaçınılmazlığı mesajının –“bizim zamanımız gelmemiştir henüz” der Hardy’nin Jude’u, “fikirlerimiz elli yıl öndeydi”– aslında bir teselli, özsaygıyı geliştirme isteği veya daha yıpratıcı biçimde, uğraşmamaya davet olup olmadığı meselesi çözülmüş değil. Esasen, bireysel özgürlüğe azami önem veren, ama aynı zamanda belirli bir davranış homojenliğine bağımlı olacak kadar karmaşık ve bileşik bir dünyada bireysel “ilerici” ruhumuzu pohpohlayan, fakat buna uygun hareket etmek konusunda cesaretimizi kıran anlatılar geliştirmemiz mantıklı sayılır.

Söylemeye çalıştığım şeylerden birincisi şu: Bir yazarın (ya da herhangi bir kişinin) belirli bir tür öyküyü belirli bir üslupta, belirli bir sonuçla anlatmasının ve anlatmayı sürdürmesinin daima bazı nedenleri vardır. Kastettiğim sadece öykünün kaynağını oluşturan nedenler değil, aynı zamanda hayatı bu şekilde görmenin gelecekteki sonuçlarıyla ilgili nedenler de; öykü ve temelindeki görüş, anlatanın kendi hayatını örgütleme yolunun bir parçasıdır. İkincisi: Okurlar bunun tarafsız gözlemcileri değildir, yani kaliteli yazıyı ve sağlam yapıyı anlatıyı salt estetik açıdan değerlendirmek durumunda değildirler. Olay örgüsü hayatınızdan ne kadar uzak olsa da öykü bir şekilde hayatınızla kesişir; sizi yatıştırabilir, huzursuz edebilir, sıkabilir, heyecanlandırabilir, zorlayabilir, inanılmaz olabilir; sizi sabırsızlandırabilir; yararlı ya da yararsız olabilir.

Tam da bu nedenle, anlatının tutumlarımızı değiştirme, en azından tehdit etme, bizi engelleme gücü yüzünden, bazı durumlarda yararsız olacak kitaplardan kaçınmakta fayda vardır. Nasıl ki meslek hayatınızla ilgili önemli bir adım atmadan önce kötümser birine danışmazsanız, birlikte olduğunuz kişiye evlenme teklif ettikten hemen sonra ona Çehov'un öykülerini vermek de akıllıca olmaz. Bir aile kurmayı planlarken *Tess*'i ya da *Adsız Sansız Bir Jude*'u okumazsanız daha iyi olur. Edebiyat tarafsız değildir.

Buna rağmen bazı yazarlar öykülerini ve üsluplarını oldukça kararlı biçimde değiştirir: Dickens iyimserlikten ansızın kötümserliğe geçmişti, T. S. Eliot homur homur bir kasvetten dinginliğe yaklaşan bir tutuma, Joyce görece basitlikten anlatılamayacak bir karmaşıklığa, Beckett barok İngilizceden yalın mı yalın bir Fransızcaya, Hardy romandan şiire, hatta, en sevdiğim yazarlardan biri olan Henry Green, düzenli yazıştan sessizliğe geçmişti. Her örnekte, yazarın hayatını incelediğinizde önceki yaklaşımın yazar için artık "işlemediğini", yazarın belli bir şekilde yaşamaya devam edebilmesi için içermesi gereken dengeleri artık içermediğini açıkça görürsünüz. Bir başka öykü gerekmişti. Ya da değişiklik gerçekleşmiş, sonuçlar iyi de olsa kötü de, değişikliğe ulaşılmıştı ve önceki öykü artık uygun düşmüyordu, çünkü artık gerekmiyordu.

Bu bağlamda, genç bir roman yazarıyla yakın zamanda aramızda geçen bir konuşmayı hatırlıyorum; özel hayatı, bilhassa kadınlara karşı açıkça çelişkili davranışları onu üzüyordu. Onu bir psikanaliste gitmeye, meselelerini çözmek için yardım istemeye teşvik ettim. Bunu düşündüğünü, ama başarılı bir psikanaliz yazış şeklini değiştirir, kadınlara karşı çelişkili davranışlar konusunda gergin, kaygı dolu öyküler yazma becerisini bozar diye endişelendiğini söyledi. Güldüm. Çaresizlik hem ekmek parası hem özsaygı getirdiğinde ondan vazgeçmek zordur. "Yeterince acı çektiğinizde" dedim, "yani devam edemeyecek kadar acı çektiğinizde bir şeyler çökecek ve isterseniz de istemeseniz de öyküler değişecek".

Romanlarımı inceleyen yazara dönecek olursak, benim gibi uzun zamandır kaderin kaçınılmazlığını ve değişimin imkânsızlığını vazetmiş bir yazar, oldukça farklı öyküler yazmaya, olaylara

farklı açıdan bakmaya başladığında eski “anlatı stratejisi”nden arzulanan sonuçları almadığını ya da artık almadığını varsaymakta serbestsinizdir. Artık kendine ve dünyaya başka hiçbir çözüm olmadığını söyleyerek işi eskisi gibi götürememektedir. Okur da, o mutsuz öykülere tekrar tekrar dönen ve onlarda bir destek bulan vefalı ve cömert okur da tedbirini vakitlice alsın.

30 | Ölümüne Yazmak

BİR YAZARIN yazarlık hayatının yörüngesi ve onu yönlendiren temalar ölümünün zaman ve şekliyle ne kadar bağlantılıdır?

Büyük anlatıların çoğunun yazarın kişiliğindeki çözülmemiş bir çatışmadan, hatta diyebiliriz ki yapısal ikilemden kaynaklandığını ileri sürmüştüm. Thomas Hardy özgür olabilecek cesareti bulmak için yanıp tutuşur, ama zayıf bir ana kuzusu olarak yetiştirilmiş, çelimsizliği sürekli kendisine hatırlatılmıştır. Hayatı boyunca Londra'daki macera ve özgürlükle memleketi Dorset'teki güvenlik ve kısıtlılık arasında gidip gelecektir; kendine güvendiğinde Londra'ya, buhran zamanında tekrar anneye (dönüşlerin öncesinde çoğu kez esrarengiz bir hastalık vardır). Evlilikte hüsrana uğrayan Hardy toplumun kurallarını yıkmaya, her şeyden çok da, istedikleri kişiyle birlikte olmaya can atan, ama fiilen bunu yapmaya kalktıklarında kaçınılmaz biçimde mahvolan insanları anlatır; romanları bu riske atılmaması için kendine bir mesajdır adeta. Oysa Hardy kişisel sorunlarını buhran noktasına hiçbir zaman vardırmadı; karısı öldüğünde de kendisinden neredeyse kırk yaş küçük olan yatılı sekreteriyle evlenmesinde bir sakınca kalmadı. İkilemlerini hiçbir zaman çözmeden, ama hep kendini mahvetmeden bir çözüm bularak seksen yedi yaşına kadar yaşadı.

D. H. Lawrence uzun Hardy incelemesinde kendinden daha yaşlı olan yazarın temkinliliğine burun kıvrıyor, romanlarının üslubuna hayran olduğu kadar anıştırmaları açısından onları zehirli buluyor-

du. Genç yaşta korkuyla cesaret arasında benzer bir açmaz yaşayan Lawrence ister kişinin kendisi tarafından dayatılmış olsun ister toplum tarafından, her tür kısıtlamanın doğaya karşı bir günah olduğuna hükmetmişti. Kişi hakkıyla istediği şeyi ele geçirmek *zorundaydı*. Ne pahasına olursa olsun. Cesaret görevdi, konformizm kötü bir alışkanlık. Evli ve üç çocuk annesi bir kadınla kaçan Lawrence daima çatışma peşinde koşar, her şeye rağmen korktuğu şeyleri sahiplenirdi. Çoğu kez yazmakta olduğu kitabın kaçınılmaz olarak yol açacağı, ateş püsküren eleştirileri hayal edip eğlenirdi. Küçük yaştan itibaren akciğer hastası olan Lawrence sansür, konformizm ve engellenme konusunda olduğu kadar sağlığı konusunda da taviz vermezdi. Verem olduğunu kabul etmedi, nihayet tıbbı başvurduğunda artık geç kalınmıştı. Anlaşılan genç yaştaki kişisel ikileminin çözümü, ne pahasına olursa olsun özgürlük, farklı türlerdeki kısıtlanmalar arasında ayırım yapmasına izin vermiyordu. Hiç durmadan çalışıp fütursuzca seyahat etti ve kırk dört yaşında öldü. Son zamanlarında yazdığı bir şiirde, ölüme doğru yelken açmak üzere bir gemiyi yolculuğa hazırlar.

Verem olduğunu inkâr eden bir başkası da Çehov'du; hastalığını iyice azdırmak için elinden geleni yapıyordu sanki; doktor olduğu için iyice ilginç bir tutum. Eserlerindeki karakterler daima bir aileye ya da sosyal gruba dahil olma ihtiyacıyla oraya hapsolme, gündelik rutin içinde hayatın yoğunluğunu kaçırma korkusu arasında çırpınır. Kendini ailesinin merkezinde tutup anne babasına ve kardeşlerine pahalı evler alır ya da yaptırır, sonra onlardan ayrı olabilmek için büyük evin yakınında kendine küçük bir müstemilat yaptırırdı. Evlenme çağındaki kızlarla sürekli flört edip özenle evlenmekten kaçındı, güzel Lika Mizinova'nın baskısıyla Sibiryâ sahiline yakın hapishane adası Sakhalin'e gitmek üzere zorlu bir yolculuğa çıktı; Rusya'nın en berbat hapishanesine kısılmış, gaddarca muamele gören insanları inceledi. Yazmanın kendisi de hem Rus toplumunun ortasında, hem ondan ayrı olmanın bir yoluna dönüştü; siyasi meselelerde taraf tutmuyor, insanların beklemediği şeyler yazıyor, özellikle öykü, tercihen çok kısa öyküler kaleme alıyor, böylece büyük Rus romanı iddiasına hapsolmaktan kaçınıyordu.

Çehov'un hastalığı, ilerledikçe ikilemini de keskinleştirdi: Tedavi olmak ya da yardım istemek onun huzursuzca kaçındığı rutine ve kısıtlamaya boyun eğmek anlamına gelecekti. İsteddiği şekilde, yoğunlukla yaşamak ise hastalığı hızlandırıp yaşayabileceği hayatın süresini kısaltacaktı. Çehov 1901'de, kırk bir yaşında, artık hastalığını inkâr edemeyecek durumda ve Karadeniz'in ılık ikliminde yaşamaya mecburken Moskova'da çalışan hayat dolu ve başarılı bir oyuncuyla evlendi. Doktoruna sorulursa, Çehov'un (kendi ifadesiyle) sıcak, sıkıcı güneyden dondurucu soğuk ve çılgın başkente sık sık yaptığı yolculuklar, hastalığı açısından en zararlı şeydi. Zaten Çehov'un karakterlerinin birçoğu da, mümkün olan en kötü, hatta ölümcül tercihleri yaparlar. Nisan 1904'te, çarpışmayı gözüyle görmek için Rus-Japon savaşı cephesine gitmekten söz eden Çehov, nihayet gidip tedavi görmeye razı olduğu Almanya'nın Badenweiler kaplıca kentinde, bir otel odasında öldü.

Bir kalıbın herkese uyduğunu düşünüyor değilim, ama baktığım yazarların birçoğu, birbiriyle bağdaşmayan duruşlar arasında çırpınıp durmuş gibi görünüyor; edebiyat eleştirmenlerinin pek hayran olduğu meşhur müphemliği besleyen bir şey görünüşe bakılırsa; sonunda çalışmanın itici gücü olan ikilem ya ölüme yol açıyor ya da hayatı uzatacak ama yazıyı donuklaştıracak şekilde etkisiz hale getiriliyor. Baba figürünün en mükemmel örneği, mutlu ailenin baş savunucusu Dickens, her sınıftan insanı ulusal aidiyet duygusu etrafında birleştiren romanlar yazar, ama aynı zamanda karısı, çocukları, yayıncılar, dostlar, hatta bazen okurlar tarafından yüzüstü bırakılıverdiği hissini yaşar. On çocuğunun annesi olan karısını kovup genç bir metres tutar, ama onu gizlemek zorundadır; öyle ya, İngiltere'nin en sevilen, son derece saygıdeğer aile yazarı dışında Dickens'ın nasıl bir kimliği olabilir ki?

Daha sonraki kasvetli romanlarda –*Little Dorrit*, *Müşterek Dostumuz*– bu çelişkili güdülerini dengelemenin imkânsızlığı çeşitli şekillerde ifade bulur. Bunlar öncekilerden daha geniş kapsamlı ve daha ciddi kitaplardır, ama aynı zamanda bu çelişkileri estetik anlamda bile çözümleyememişleriyle yetersiz, hatta rahatsız edicidirler. Dickens ellili yaşlarında, karısını evden kovduktan kısa süre sonra,

doktorlarının uyarılarına kulak asmayarak bir okuma turnesinden diğerine çıktı, çoğu gece saatlerce sahnede kalıyor, kendinden geçmiş izleyicilerin ilgi odağı oluyordu. Bu durum onu her bakımdan besliyor, ama özel hayatı hakkında en ufak bir ifşaatta bulunmanın bedelini de yükseltiyordu. Okuma seanslarından sonra metresini Paris’le Londra arasında nereye sakladıysa oraya, zor koşullarda yolculuk yaparak gidiyordu. Bu arada çok miktarda alkol tüketen Dickens elli sekiz yaşında çökerek öldüğünde doktorları da, dostları da, ailesi de şaşırmadı.

Son bir örnek vermeden önce daha açıkça belirteyim. Söylemek istediğim şu: Roman yazarının işi birçok örnekte kişisel bir ikilemle başa çıkmak için kullanılan bir stratejidir (yazarın bunun farkında olması gerektiğini söylemiyorum). Eleştirmenlerin sık sık belirttiği gibi, ikilemin anlatıda “çözülmesi” bir yana, yazma, kitap yayımlama ve kendini edebiyat dünyasında konumlama eylemlerinin hepsi, derin bir kişisel rahatsızlığa ne kadar geçici olursa olsun bir çözüm bulma çabasının parçasıdır. Birçok örnekte, yazı ne kadar zorlanırsa zorlansın, çözüm sadece geçici ya da kısmidir ve sonunda hem yazar hem de eseri yenik düşer. Kuşkusuz bu bağlamda en kolay ele alınabilecek yazarlar intihar edenlerdir: Woolf, Pavese, Foster Wallace. Ama biz son olarak William Faulkner’ı ele alalım.

Faulkner hayatı boyunca biyografik ayrıntılar sorulduğunda, büyük dedesinin Yaşlı Albay lakaplı William C. Faulkner olduğunu söyleyerek söze başlardı; cesareti, sinirliliği, enerjisi ve ileri görüşlülüğüyle ünlü bir adam, üstelik yazar. Buna karşılık babası Faulkner’ın gözünde bir hiçti, mağlup bir adamdı; anlaşıldığı kadarıyla bu fikre katılan annesiyle hayatı boyunca yakın ilişkide oldu, çoğu gün öğleden sonra onunla kahve içer, ailece kutlanan Noel’leri mümkünse kaçırmazdı. Genç yaştan itibaren kendini atılgan ve cesur olarak tanıtmaya hevesliydi; 1918’de savaşın bitimini kutlarken bir savaş uçağına çarptığı yollu tuhaf bir hikâye uydurmuştu. Yıllar boyunca sözde bu çarpışmadan kalma bir sakatlıkla, topal taklidi yaptı, oysa o tarihte hiç uçak kullanmamıştı. Kardeşi ise savaşta gerçekten yaralanmıştı. Faulkner’ın ilk romanının odağında kahraman sıfatıyla savaştan dönen, ama aldığı ağır yaralardan ötürü ölen bir asker vardır.

Faulkner da Thomas Hardy gibi zaman içinde romanlarının bir-biriyle ilişkili şekilde yer alabileceği, kendine ait bir kurmaca dünyası yarattı. Yoknapatawpha İli'ndeki cesaret eylemleri –genellikle gayet fiziksel, erkeksi bir cesaret, ama ayrıca gerçekten arzulanan kadını sahiplenme cesareti– tıpkı Hardy'nin romanlarındaki gibi yalaralanmalarla, felaketle ve ölümle sonuçlanır. Faulkner da Hardy gibi aldatmaya can attığı (ve aldattığı) bir kadınla evlendi, ama onu asla bırakmadı. Güney toplumu Faulkner'ın romanlarında insanın ne kaçabileceği, ne de üstesinden gelebileceği müthiş, taşınamayacak bir yük gibi sunulur. Mümkün olan tek özgürlük *Ayr*'nın kahramanı Ike McCaslin gibi biraz ayrı yaşama, dünyayla, kadınlarla ilişki kurmama özgürlüğü, cesaretidir.

Yıllar içinde Faulkner'ın yazarlığı onu kıvrandıran çelişkili güdülere hem bir çözüm oldu hem de bir ifade. Üslup deneyciliği kendi içinde bir cesaret eylemine dönüşerek gerçekten savaşta yaralanan, cesareti efsaneleşmiş Hemingway'i yazarlığında deney yapıp başarısızlık riskini göze alamadığı için yeterince cesur olmamakla eleştirmesine imkân verdi. Bununla birlikte Faulkner'ın deneyleri onu hiçbir zaman özgür kılmaz: Üslubu bizde olmayacak yoğunlukta bir mecranın içinde ite kaka ilerleyen, peş peşe olumsuz ifadeleri yana iterek olumlu bir fiilde kısaca nefeslenen, ağır bir atalar ve eski haksızlıklar çamurunda kendini kaybeden sözümona kahramanca, vahşi bir enerji izlenimi uyandırır. Burası Faulkner'ın olmak istediği cesur adam olmayı umabileceğiniz bir dünya değildir. Faulkner bir dostuna siyahiler toplumundan “tevekkülü” öğrenebileceğimizi söylemişti.

Hardy'nin eserleriyle Faulkner'ınkileri yönlendiren kalıplar arasındaki temel farklardan biri, Faulkner'ın alkolle ilişkisidir; alkol onun için cesareti mümkün kılan basit bir engel kaldırıcı olmaktan öte, adeta kendi içinde bir cesarete dönüşür. Faulkner'ın yazdıkları ne kadar maceracı ve şiddetle kışkırtıcı olsa da, cesur olma ihtiyacını doyumaya yetmiyordu. Hayatı boyunca efsanevi biçimde, kahramanca içti. *Ayr*'nın geçtiği av kampında,

Her zaman bir şişe bulunurdu, öyle ki yürek, beyin, yiğitlik, kurnazlık ve çabukluğun o ince ateşli anları kadınlarla oğlanlarla çocukların değil,

yalnız avcıların içtiği kahverengi sıvıya toplanmış ve damıtılmış gibi görünürdü ona, ve avcılar döktükleri kanı değil yabanıl ve ölümsüz ruhun yoğunlaşmış bir halini içerlerdi, ölçülü içerlerdi, alçakgönüllülükle hatta, içtiğinden kurnazlık ve güç ve hız elde etmeyi uman putperestin aşağılık ve temelsiz umuduyla değil bu erdemleri selamlamış olmak için.

Viski ve yazmak Faulkner'ın hayatı boyunca iç içe geçer, birbirini besler, engeller, benzeyememekten korktuğu başka adamları sürekli selamlayan yazarın bir denge kurmasına asla izin vermezler. Elli yaşına geldiğinde sonu kaçınılmaz gibi görünüyordu. İnsan kaç kere klinikte yatarak temizlenir, sarhoşluktan attan düşer? Faulkner'ın sevgili annesinden sonra bir yıl daha yaşaması mucize gibi bir şeydi; altmış dört yaşında son bir cesurca âlem, onun gözünde gerçekten cesur olanlara çaktığı son bir selam, işini gördü.

31 | Benim Hayatım, Onların Arşivi

BUGÜNÜN BAŞARILI YAZARINA er veya geç kişisel evrakını satması teklif edilecektir. Daha büyük ihtimalle geçten ziyade erken olacaktır; ayrıca sadece kâğıt evrak, müsvedde metinler, daktilo edilmiş metinler, defterler değil, elektronik veriler de: e-postalar, sohbet mesajları, hepsi. Yani o güne kadar yazmış olduğunuz her şey, ama ayrıca yazacağınız her şey de. Çocuklarınıza, torunlarınıza, torunlarınızın çocuklarına, eski karınıza ya da kocanıza, o andaki hayat arkadaşınıza, gelecekteki hayat arkadaşınıza, sevgililerinize, eski sevgililerinize, ölüm döşeğindeki anne-babanıza, küstüğünüz kuzenlerinize, gariban dostlarınıza yazılmış e-postalar, şu veya bu burs başvurunuz, muhtemel yayıncı veya menajerlerinizle kaçamaklı yazışmalarınız, Pulitzer ya da Booker ödülü için kendi reklamınızı yaptığınız kulis faaliyetleriniz, boşa çıkmış Nobel hayalleri, vergi dairesine yarı-doğrular, ödemeler geciktiğinde dergi editörleriyle haretli atışmalar.

Elbette, yazarın önlem almadığını ve ölümünde hâlâ saygınlığını koruduğunu varsayarsak, bu malzemenin büyük bölümü sonuçta zaten kamu arşivlerinde toplanacaktır. Özel evraka ilgi antik çağa kadar uzanır. Birçok yazar elyazmalarını ilgili arşivlere satmış ya da bağışlamıştır. D. H. Lawrence'ın mektupları (sekiz cilt), Virginia Woolf'un mektupları (altı cilt), romanları kadar yazarın külliyatının parçası olarak algılanır. Değişen, alımların belirleyici ve rekabetçi niteliğidir; günümüzde yazarlar birkaç yıllık bir şöhret ya da prestijli bir ödül temel alınarak seçiliyor ve yazışmalarını daha yazılma-

dan satmaları için teklif alıyorlar. Bu kolaylığın sebebi, artık hepimiz e-posta kullandığımızdan, mektuplarımızı bir başkasına devretmek yerine yazdıklarımızı kendi elimizde de tutabilmemiz. Tek sorun baş belası mektupları korumak.

Söylemeye gerek yok, yazar için çekici olan paradır. Büyük meblağlar söz konusu olabiliyor. Teksas Üniversitesi Harry Ransom Merkezi'nin, J. M. Coetzee'nin evrakına 1,5 milyon dolar ödediği söyleniyor. British Library ise roman yazarı Graham Swift'in elyazmalarına daha mütevazı bir meblağ, 110 bin sterlin ödedi; "Booker Ödülü'nü kazandığı geceki telesekreter mesajları teyp kaydı" ise özel atraksiyon olarak duyuruldu. Ödül sahiplerini hepimiz severiz.

Ancak para tek cazibe değildir. Sizin için hatırı sayılır bir meblağ harcayan herhangi bir kurum, şöhretinizi artırmak da isteyecektir. Defolu mala para harcamakla suçlanmak istemezler. Dolayısıyla sergiler, seminerler, arşivlenen malzemeden seçkiler düzenlenir. Methedilirsiniz. Gelgeç üzü kalıcı edebi şöhrete dönüştürmek için ne lazımsa yapılır. Evrakınız dünyanın kültür mirasının parçası olarak kabul edilince rakipleriniz karşısında avantaj elde edersiniz, üstüne para da alırsınız. "Kimin varsa, ona fazlası verilecektir", sanat dünyasında daima geçerli bir mantıktır.

Menajerim bana böyle bir ihtimalden bahsettiğinde hemen heyecanlanıyorum. Avansların düştüğü, genelde yayıncılıkta kriz yaşandığı bugünlerde önemli bir nakit girişine kaç yazar kucak açmaz? Ayrıca tavan arasında tozlanan, sararmaya yüz tutmuş elyazmalarından kurtulmak da sevindirici açıkçası. Harry Ransom Merkezi'nin web sitesinde bir uyarı var: "Jim Crace Evrakı rutubete maruz kaldığından küften hafif zarar görmüş az sayıda malzeme içeriyor... Söz konusu malzemeyi elden geçirirken eldiven ve toz/sis maskesi kullanılması önerilir." Yayımlanmamış elyazmalarımın dolu kutuları son taşıdığımında içlerinin gümüşçünlerle dolu olduğunu hatırlıyorum. Böcek sarmış kâğıtları nakde dönüştürmek iyi bir fikir olsa gerek.

Ya mahremiyet?

Sorun değil. Yazar olarak, ölüp deyim yerindeyse kendinizi sağlama almadan önce hangi yazışmaların yayımlanmaması gerektiğini

belirleyebiliyorsunuz. Ya da karınız/kocanız/hayat arkadaşınız ölmeden. (Eşinize bu maddeden söz etmemek daha akıllıca olabilir.) Hatta bazı anlaşmalarda kimi malzeme o kadar zehirli kabul ediliyor ki, yazarın külleri gül bahçesine serpildikten yüz yıl sonrasına kadar yayımlanmamaları şart koşuluyor.

Peki bunda ne terslik olabilir?

Böyle bir anlaşma yaptığımı hayal ediyorum. Bundan böyle her yazdığımın bir okur kitlesi var. Alelacele karaladığım her şey, gelecekte bir araştırmacı tarafından incelenecek. Bir yerlerde biri günün birinde benim bütün yalanlarımla kaçamaklarım konusunda uzman olacak, hayatını benim kendi hayatımı nasıl yüzüme gözüme bulaştırdığımı anlamaya adayacak. Yazıştığım her kişi de bilerek ya da bilmeyerek yayına, teşhire taraf olacak, benimle ilişkisinden yararlanacak ya da zarar görebilecek. Anında üstbenliğimin müthiş güçlenmesinden korkuyorum. Bu farklı koşullarda kendimi tutacağım mutlaka; tıpkı annem yaptığım, hatta düşündüğüm her şeyi Tanrı'nın gördüğünü söyleyerek beni uyardığında olduğu gibi; öyle ki, inancımı kaybetmenin sağladığı rahatlamalardan biri de, biraz mahremiyete kavuşmaktı.

Ya da tersine, sırf etkileyici olsun diye kasten insanları dehşete düşürecek şeyler yazmaya başlayabilirim. Ben zaten ölmüş olacağım, umurumda mı; eldivenli, maskeli, saçları dökülmeye başlamış akademisyen bunu okuyunca uykusundan uyanır, yirmi ikinci yüzyılda bu onları hakkımda konuşturur.

Ya da büyük ihtimalle, sırf yazdıklarım arşive girecek diye farklı *yazmamaya*, insanlarla bu yüzden ilişki kurmamaya çalışacak, bunun için müthiş bir çaba göstereceğim. Hayır, o geleceğin uzmanı, geleceğin kötü şöhreti beni çözemeyecek. Tıpatıp eskiden olduğum gibi kalacağım. Hatta yazarlar arşiv anlaşması imzaladıktan sonra yazışmalarının ne ölçüde değiştiğini inceleyen son derece ilginç bir doktora tezi olabilir. Belki de ne ölçüde değişmediğini; bazı yazarlar öteden beri ettikleri her kelimeyi incelenmeye değer bulmuştur. Joyce yirmi yaşında ilk Paris yolculuğuna çıkarken, kardeşi Stanislaus'a kendisine bir şey olursa yazılarının dünyanın bütün büyük kütüphanelerine gönderilmesini istediğini söylemişti.

Söylemeye gerek yok, öyle bir gün gelecek ki, ne kadar ölü olursam olayım, başkalarının asla bilmesini istemeyeceğim kadar aşagılık ya da şehvetli ya da düpedüz kötücül bir mektup yazmak isteyeceğim. İnsan kaleminden çıkan her kelimenin araştırma konusu olmasını isteyecek kadar kibirliyse, kuşkusuz bir şeylerin saklı kalmasını isteyecek kadar da kendiyle meşguldür. Arşivden habersiz bir e-posta hesabı açtığımı hayal ediyorum; başladığım müstehcen yazışma, o henüz doğmamış profesör muhafızlardan nihayet kurtulmanın ürünü olan adrenalinle daha da çılgın bir hal alıyor.

Sonra suçluluk duyuyorum. Her şeyin parasını ödediler. Ben bir kısmını kendime ayırmaya çalışıyorum, olacak iş mi? Ya öğrenirlerse? Şu anda yazdığım kişi bu aldatmacayı ifşa edeceğini söyleyerek beni tehdit edebilir mi? Ya da arşivden kurtulmuş yazışmaları satmaya çalışabilir mi? Öyle bir şey yaparsa külliyatı satın alan arşiv bu yazışmaların kendilerine ait olduğunu, yasadışı satış yapıldığını iddia edebilir mi?

Peki fikrimi değiştirirsem ne olacak? Ansızın bir ben kültünü feci bir yük gibi görürsem? Her şeyi yakmak, silmek, gezegeni hiçbir şekilde kirletmemek, herhangi bir ayak izi bırakmamak isteyebilirim. Bu tür fikir değişiklikleri olabilir. Dickens mektuplarını yakmıştı. Dickens'dan daha kibirli bir adam tahayyül etmek zordur. Thomas Hardy keza. Belki bir gün herhangi birinin benim hayatımın çöplerini karıştırarak hayatını heba etmesinin sağlıksız olacağını ansızın kavrayacağını ve bu düşünce altında ezileceğim. Şu anda internette dolanan, çoğu belli ki silinemez o kadar çok özel malzeme var ki, kirliliğe katkıda bulunmak hem bayağı geliyor hem de moral bozucu. Eninde sonunda, işin içinde para olmasa malzemeyi sonuna kadar elde tutup kararı o zaman vereceğini insan içten içe biliyor; sonunda kararı gelecek kuşaklara bırakacak olsa bile.

Bu arada durup bir düşünürsek, genellikle “biyograficiliği” tasvip etmeyen akademik camianın bu devasa hatıra koleksiyonunu böyle ciddiyetle desteklemesi son derece tuhaf değil mi? British Library, Graham Swift'in Ted Hughes'la yazışmalarında “Devon'da, Torridge Nehri'nde balık avlamanın püf noktalarıyla Hughes'un elle çizip nehir boyundaki ‘balık tuzakları’nı işaretlediği bir krokiyi de

içermekte” olduğunu aşikâr bir heyecanla bildirir. Halkın parası yararlı biçimde harcanmış kuşkusuz. Diğer yandan, öteden beri hayatla işin birbirinden ayrılamayacağını savunmuş benim gibi birinin bu olguya bu kadar temkinli yaklaşması da biraz çelişkili görünebilir.

Ama değil. Aksine, hayatla iş tıpkı zihinle beden kadar birbirinden ayrılmaz olduğu içindir ki burada dikkatli olmamız gerekiyor. Bir yazarın başkalarıyla ilişkilerini değiştirirseniz, kaçınılmaz olarak işini de değiştirmiş olursunuz. Belki şimdi bir e-posta ya da kısa mesaj, romanlar kadar maharet gerektiriyormuş gibi geliyordur. Yaratıcı çabadaki bu yön değişikliğinin Twitter’da şimdiden gerçekleştiği aşikâr. Ama tweet, tanımı gereği kamu malıdır; oysa e-postanın yazıldığı kişi yazışmanın özel olduğunu, başkalarının hayranlığını kazanmak için bir şeyler ekmediğinizi ya da başkalarından saklamak için bir şeyleri çıkarmadığınızı varsayma hakkına sahiptir (yoksa değil midir?). İnsanın hayatı boyunca devlet gözetimine karşı mücadele ettikten sonra bir kültür kurumunun gözetimine izin vermesi ne kadar ironik.

Kendi tozlu kutularıma dönecek olursam, elyazmalarıyla gülmüşçünlerden kurtulsam kesinlikle çok sevineceğim halde, yazışmaları toptan yakma hakkını saklı tutmak isterdim doğrusu. Ya da e-posta hesabını silme hakkını. Ama yeterince yüklü bir meblağ telif edilirse belki farklı düşünürüm.

Dördüncü Bölüm

DÜNYALARAŞIRI YAZMAK

32 | “Siz Aynı Tim Parks mısınız?”

ANTİK DÜNYA ŞAİRLERİNİN en çok korktuğu şey sürgündü – içinde yaşadıkları topluluktan uzaklaştırılmak. Seneca’ya, Ovidius’a, Catullus’a ve daha birçoklarına verilen ceza buydu. Başka bir dili öğrenemeyeceklerinden ve başka bir kitleye seslenemeyeceklerinden değil; ama bunu yapmak onlara anlamlı gelmiyordu. Yaptıkları iş, ait oldukları toplulukla ilişkilendiğinde anlam kazanıyordu.

Günümüzde bir yazar hangi topluluğa aittir? Bu küreselleşme çağında bariz cevabın bütün dünya olduğu düşünülebilir. Ne yazık ki mesele bu kadar basit değil. Beni örnek alalım. İngiltere’de en çok hafif, ama umuyorum ki düşünceli kurmaca dışı kitaplarımla tanınıyorum; İtalya’da polemikçi gazete yazılarımla ve futbolla ilgili tartışmalı kitabımla; Almanya, Hollanda ve Fransa’da “ciddi” kabul ettiğim romanlarımla *Europa*, *Kader* ve *Cleaver*’la; ABD’de edebiyat eleştirmenliğimle; üç-beş başka ülkede, ancak çeşitli akademik topluluklarda da, çevirilerim ve çeviri üzerine yazılarımla. Zaman zaman “Siz ... yazarla aynı Tim Parks mısınız?” diye soran e-postalar alırım. Genelde okurlar nereli olduğumu yanlış biliyor. Benim nereden gelip nereye gittiğimi bilmiyor gibiler.

Bilginin öylesine rahatça dolaştığı iddia edilen bir dünyada böyle bir şey nasıl olabilir? Herhalde çalıştığınız sahaların herhangi birinde çok büyük bir başarı kazanmamış olmanız sayesinde. Tesadüfler, çağdaş iletişim ve acil para kazanma ihtiyacı da cabası. 1979’da İtalyan bir kadınla evlendim; 1981’de, yirmi altı yaşında, düzenli biçimde reddedilen romanlar yazmaktayken karımla birlikte İtal-

ya'ya yerleştim. Kitaplarımı yayınlatabileceğimden çeviri yaptım; önce ticari çeviriler, sonra şansım yaver gidince roman çevirileri. Nihayet 1985 yılında bir romanım Londra'da yayımlandı, roman yazarı olarak sınırlı bir şöhret edinmeye başladım. Ne var ki İtalya'da yaşadığım için yayıncılar bu ülkeyle ilgili bir şeyler yazmamı istiyor, “bu yazdığın türden romanlardan ömür boyu kazanabileceğinden çok daha fazla para” teklifleriyle beni baştan çıkarmaya çalışıyorlardı. On yıl direndikten sonra pes ettim, önce yaşadığım sokakla ilgili, birkaç yıl sonra da İtalyan çocukları, okulları ve aileleriyle ilgili kitaplar yazdım. Çok eğlenceliydi, birdenbire Bay İtalya oluvermiştim.

Ne var ki bu şöhret İngilizler için bir anlam taşısa da –bir memleketlilerinin başka bir ülkeyi deşifre etmesi– Almanları, Hollandalıları ve Fransızları cezbetmiyordu; anlaşılan onlar ciddi roman yazarlığının bu tür ironik antropolojiyle bağdaşmadığı kanısındaydı. Romanlarımın İngilizce baskılarından kat kat fazla sattığı Almanya'da eleştirmenler beni Avrupa ve kurmaca konusunda son derece ciddi tartışmalara davet ediyordu; genelde herkes yazdığım diğerk malzemede ısrar etmenin akıllıca olmayacağını düşünüyordu. Artık İngiltere'de, Almanya'da ve İtalya'da birbirinden epey farklı üç ayrı insandım; bu arada İtalya'da İtalyanlara yönelik, İtalya'ya ait konularda İtalyanca gazete makaleleri yazıyordum, bu konularda ülkeyi tanımayanlara yazarken mecburen yaptığım gibi yazılarımı bir çerçeveye ve bağlama oturtmak zorunda değildim. Sonra, bu durum böyle devam ederken, bugüne dek anlayamadığım nedenlerden ötürü *New York Review of Books* bana İtalyan yazarlar ve İtalya'ya ilişkin kitaplar üzerine makale yazma işi teklif etti; uzun bir işbirliğinin başlangıcı oldu, İtalya'ya ilişkin olmayan konularda da yazabileceğime *Review*'yu ikna ettim ve böylece, şişirmek gibi olmasın ama, ABD'deki imajım diğerk yerlerdekilere göre temelde farklılaştı. Orada deneme yazarıydım.

Bu durumu niçin ilginç buluyorum? Küreselleşmeyi insanları giderek artan biçimde tek bir topluluğa çeken, bütün dünya okurlarının aynı yazarları okudukları bir durum olarak düşünüyoruz. Yeni bir süreç sayılmaz; daha ziyade bağlantıya, iletişime, edinmeye, sa-

hiplenmeye ve toplanmaya öteden beri var olan bir eğilimin çok daha güçlü araçlarla hızlanması diyebiliriz. Topluluklar en eski çağlardan beri genişlemiş, birbirlerini yutmuş ya da yutulmuş, mağlup edemeyecekleri kadar büyük komşu toplulukları daha fazla fark edip merak etmiştir. Topluluğu yok edilen yazarın işi biterdi. Başkalarının dilini konuşsa bile kim dinlerdi onu? Konu dışı kalırdı. Daha talihli bazı yazarların hitap ettiği topluluklar ise giderek genişliyordu: saraylılar, kentliler, büyüyen bir kültürlüler grubu, zamanla orta sınıflar ve son olarak da halk. Artık başka ülkedeki birinin yerel şöhretinizi görüp ilgilenmesi, eserinizi çevirmesi ihtimali de vardı.

Bu süreç içinde inanılmaz sayıda dil, müthiş zenginlikler ve çeşitlilikler kayboldu; giderek daha geniş toplumlar oluştu, öyle ki sonunda tek bir yazar binlerce, milyonlarca, hatta on milyonlarca kişiye hitap edebilecek duruma geldi. Bu noktada yazarlar eserlerini çok daha geniş, ama mecburen daha gevşek ve parçalanmış topluluklara satma ayrıcalığını yaşayabilecek birkaç seçilmişten biri olabilmek için rekabet ediyorlardı. Bazıları bunu bir çeşit özgürlük olarak görmeye başladı; tek bir homojen gruba ölümüne bağlı olmak, kendi topluluğunuz ve çağdaşlarınız sizi reddettiği takdirde yazar olarak yok olma durumunda kalmamak. Öyle bir gün geldi ki yazarlar sürgünü kendileri istedi, kendi istekleriyle kalkıp gitti ve bununla gurur duydu. Byron, Shelley, Lawrence, Joyce – hepsi kendilerini biçimlendiren toplumların dışında durdu ve henüz hayattayken uluslararası şahsiyetler oldular. Bununla birlikte onları büyütmüş olan uluslar için (ve çoğunlukla onlara karşı) yazmaya devam ettiler; uluslararası başarıları kendi yurtlarındaki kötü şöhretlerine bağlıydı.

Bunu hâlâ edebiyatın normal modeli olarak görüyoruz. Nobel düzeyinde, ödülün kendi ülkesinde zaten ödüller kazanmamış birine verildiği çok enderdir. Popüler kurmacada Stephen King, Dan Brown, J. K. Rowling ve Stieg Larsson hep benzer bir çizgiyi izler: Bir kitap kendi ülkesinde olağanüstü bir başarı kazanır, başka ülkeler müşteri olur (şimdilerde son derece hızlı olabiliyor), satışlar yükseldikçe satışı destekleyen bir tanıtım mekanizması devreye girer,

yazarın kendi ülkesinde yansıtılan imajı bütün dünyaya yansıtılır. Bunun sonucunda yazarın kendi topluluğuyla ilişkisi değilse bile göbek bağı kesilmiş olur. Dan Brown ve J. K. Rowling gibi yazarların sürgün edilmesi mümkün değil. Her yerde okurları var.

Ancak küreselleşme hep aynı şekilde işlemiyor ve her zaman bu kadar iyi davranmıyor. Bir yazarın yerel topluluğunda resmen kapana kısıldığı da oluyor; kısıtlı bir grup içinde tanınıyor, ama kendini bu grubun dışına yansıtamıyor. Aklıma değerli roman yazarı, Güney Tirollü Joseph Zoderer geliyor; uluslararası bir roman yazarı olmak isteyen, eserleri bazı ülkelerde çevrilmiş, ama İngilizceye hiç çevrilmemiş olan Zoderer, sürekli Tirollü yazar olarak etiketleniyor. Kitaplarının başarılı olabilmesi için bu topluluğa yazması gerekiyor; farklı konularda yazmaya çalıştığında ne kendi topluluğu ilgileniyor, ne de dış dünya. Benzer biçimde eski sömürgelerden ya da gelişmekte olan ülkelere birçok yazar da Batı dünyasına hitap etmek istiyorlarsa artık uzakta kalmış ülkelerinden bahsetmek zorunda kalıyor; başka meseleleri ele almaya çalıştıklarında yayıncıların ilgisi derhal azalıyor (bunu Londra'da başarılı genç bir Çinli roman yazarından, ayrıca Hollanda'daki bir Surinamlı'dan duydum). “Zorunda kalıyor” derken, kitaplarının kârlı ve geleneksel biçimde yayımlanmasını istediklerini varsayıyorum. Bizi bağlayan şey, para ve şöhret arzumuz.

Fakat kendi durumum bana daha ilginç geliyor; aynı konumda, daha doğrusu aynı anda birçok konumda bulunan başka yazarlarla temas kurmak isterdim. İnsan farklı ülkelerde farklı okur topluluklarına hitap ettiğinde, kaçınılmaz biçimde farklı yazma eğiliminde oluyor; ille de okurları memnun etmek için değil, sırf onlarla anlamlı bir ilişki kurabilmek için. Aslında okurları kızdırmak istiyorsam neden hoşlanıp neden hoşlanmadıklarını çok iyi bilmem gerekiyor. Bunu bencilce bir hesapçılıkla yapmıyorum. Kendi kendine oluyor, iklime, konuştuğunuz dile ya da yeni kız arkadaşınızın anne babasına uyum göstermek gibi; farklı projelere girdiğinizde farklı bir yazar, neredeyse farklı bir kişi olduğunuzu keşfediyorsunuz. Bu son derece özgürleştirici bir şey olabiliyor; kendini küçük bir dünyaya sıkışıp kalmış gibi hisseden bir yazarın deneyiminden çok daha eğ-

lenceli olduğu şüphesiz. Birçok farklı yazar olduğunuzu, çok daha fazlası da olabileceğinizi, yeteneklerinizin farklı ülkelerdeki farklı toplulukların size nasıl tepki gösterdiğine bağlı olarak gelişeceğini anlıyorsunuz.

Bu gerçeklik, günümüzde yaratıcı yazarlığı çevreleyen retorikle taban tabana zıt. Sorarsanız, yazarların çoğu sadece kendileri için yazdıklarını, bir okur kitlesi tarafından yönlendirilmek şöyle dursun, böyle bir kitlenin varlığından bile haberdar olmadıklarını söyleyecektir. İdeal küreselleşme kavramı, tutarlı ve mutlak bir kimliğe sahip bu bağımsız bireyi, kitaplarını satın alanların kirletemeyeceği bir yüksekliğe yerleştirir; birey dehasının ürününü her yerde aynı şekilde edinilebildiği ve tadına varılabildiği bir dünyaya satar. Yani bireycilik ve küreselleşme el birliği içindedir. Herhangi bir topluluktan tamamen bağımsız olduğumuz fikri her yerde herkesle ilişki kurmamıza izin verir. İşte bu yüzden uluslararası edebiyat büyük ölçüde özgürlükle ilgilidir, kurumlara karşı başkaldırıdan yanadır.

Ama birçok farklı kitleye hitap eden –ya da kendi adıyla yayımlanmış kitaplarına zıt kimi yazılarında takma ad kullanan– yazarın deneyimi bu efsaneyi yalanlar. Hatta yıllar geçtikçe şundan şüphelenmeye başladım: Yazarlar tam da kendilerini toplumdan bağımsız ve ondan etkilenmeyen bir konuma yerleştirmekle, sözde bireylerden oluşan çağdaş toplumun onlar için uydurduğu bir rolü oynamayı kabul etmiş oluyorlar aslında; bu rol, topluluğun dışında özgürlük ve mutlak kimliğin mümkün olduğuna hepimizin inanmasına fırsat veriyor.

33 | Yurtdışında Çirkin Amerikalılar

BEN İNGİLİZİM, İtalya’da yaşıyorum. Mart ayında (2011), iki-üç gün arayla *New York Review Of Books*’tan İsviçreli yazar Peter Stamm’ın dört romanı, İtalyan gazetesi *Il Sole 24 Ore*’den Jonathan Franzen’ın *Özgürlük*’ünün İngilizce ve İtalyanca baskıları, bir New York yayınevinden de genç Alman yazar Thomas Pletzinger’ın ilk romanı *Bestattung eines Hundes* (Bir Köpeğin Cenazesi) geldi. Sonuncu kitapla birlikte gelen tanıtım bülteni şöyle başlıyordu: “Pletzinger Alman, ama ilk romanı hem bilgeliği, hem dünyeviliğiyle bunu ele vermiyor.”

Dikkatsizce kurulmuş bu reklam cümlesi çağdaş Amerikan zihniyetini harika biçimde aydınlatıyor. Dünyevilik istiyoruz, ama fazlasıyla Alman ya da sırf fazlasıyla yabancı gibi görünüyorsa ürkütüyoruz. Postamdan çıkan kitaplardan da anlaşıldığı gibi, edebiyat camiası büyük ölçüde uluslararası bir olgu, ama öyle görünüyor ki eşit şartlarda rekabet edilmiyor. Amerika’da başarılı olabilmek için Pletzinger’ın utanılacak bir aksana sahip bir göçmenmiş gibi Almanlığından sıyrılması gerekiyor.

Romanlarını daha sonra incelediğim Peter Stamm bu zorluğun üstesinden müthiş bir ustalıkla geliyor. Hayal edebileceğiniz en sade üslupla rutine âşık, korunmaya muhtaç, ama aynı zamanda hayat önlerinden geçip gidiyor diye de kaygılanan, fobi sahibi karakterlerle ilgili öyküler anlatıyor; hayatı hem arzuluyor hem de ondan korkuyorlar, arzuladıkça daha çok korkuyorlar. Stamm’ın dehası, bu

yalın üslubu zenginlikten ve yoğunluktan korkan insanların psikolojisiyle bir araya getirmesi; böylece hem “edebi” hem de son derece çevrilebilir bir üslup yaratmış oluyor:

Andreas boş sabahlara bayılırdı; bir elinde bir fincan kahve, ötekinde bir sigarayla pencerenin önünde durur, aşağıdaki küçük, düzenli avluya bakar, önünde gördüğünden başka şey düşünmezdi: avlunun ortasında küçük dikdörtgen bir tarh, sarmaşıklar ve aralarından yükselen, tek tük cılız dalları var olan dar alana sığdıracak şekilde budanan bir ağaç.

Stamm’ın İsviçreli olduğunu bilmeseniz İngilizce çevirisinde bu lekeyi ele verecek hiçbir şey bulamazdınız. İsviçre’yle ya da kitaplarının geçtiği diğer ülkelerle ilgili tek kelime etmez. Kitabın esas karakterlerinden birine yurtdışında olduğu sırada ülkesiyle ilgili bir şeyler sorulduğunda muzip Stamm ona omuz silkerek aslında diyecek bir şeyi olmadığını söyler.

Franzen bunun tam tersidir; Amerikalı olduğunu daha bağıra çağıra göstermesi imkânsızdır; Stamm’ın hemen ardından ona geçince İsviçreli yazarla Amerikalı yazarın şöhret yollarının birbirinden ne kadar farklı olduğu görülüyor. Stamm’ın karakterleri toplumsal ve siyasal bağlamdan kurtulmuş ya da yoksun olarak çıkıyor karşımıza; Franzen’inkiler çoğu kez ürün adlarıyla, ayrıntılı tarih ve coğrafyayla, sözel tiklerle, giyim alışkanlıklarıyla vs. tıka basa dolu, yoğun bir çerçeve içinde zor ayırt edilebiliyor; bütün bu ayrıntılar ironiyle küçümsemenin karıştığı bir dille, üstünlük ve mesafe varsayımıyla anlatılıyor, bu da beni daha ilk anda rahatsız etmeye başlıyor.

Özgürlük’te bol bol liste mevcut: Romanın başkışisi Patty’nin büyükannesiyile büyükbabasının pintiliklerini tasvir amacıyla, Noel’de getirdikleri “onur kırıcı hediyeler”in listesi konuyor önümüze:

Joyce’a bir yıl gerçekten unutulmaz bir hediye vermişlerdi: Kullanılmış oldukları her hallerinden belli iki bulaşık bezi. Ray çoğunlukla Barnes & Noble kitapçısının indirim masasında duran o prestij sanat kitaplarını alırdı hediye olarak, bazen de 3,99 dolarlık etiket hâlâ üstünde olurdu. Çocukların payına Asya malı plastik süprütüler düşerdi: çalışmayan minik seyahat çarlar saatleri, bir New Jersey sigorta acentesinin adıyla damgalanmış bozuk para çantaları, korkutucu derecede kaba Çin işi parmak kuklaları, çeşitli kokteyl çubukları.

Her kişilik özelliği, her oda, her mahalle bir listeyi hak eder; sanki Franzen da bizi zevkliliği tartışılır hediyelere boğmaya heveslidir:

Yaz sonunda Blake büyük odanın işini hemen hemen bitirmişti ve PlayStation, langırt, soğutuculu bir bira fıçısı, büyük ekran bir televizyon, bir hava hokeyi masası, renkli camlı bir Viking avizesi ve otomatik olarak arkaya yatan koltuklar gibi Blakevari donanımlar yerleştirmekle meşguldü.

Birçok kez, karakterlerin tek varoluş nedeni, Amerikan olan her şeyin listesini çıkarmak gibi ansiklopedik bir gazetecilik girişimine mazeret oluşturmamış hissine kapılıyorsunuz. Nesnelerin listesiyle kalmıyor, davranış kalıpları da listeleniyor:

11 Eylül'ü izleyen günlerde Joey'ye her şey fevkalade aptalca görünmeye başladı. Akla yatkın hiçbir pratik nedeni olmayan bir "İlgi Nöbeti"nin tutulması aptalcaydı, insanların aynı felaket kaydını defalarca izlemeye devam etmeleri aptalcaydı, Chi Phi binasındaki öğrencilerin binalarına bir "destek" pankartı asmaları aptalcaydı, Penn State Üniversitesi'yle yapılacak futbol maçının iptal edilmesi aptalcaydı, o kadar çok çocuğun aileleriyle birlikte olmak adına araziye terk etmeleri aptalcaydı (Virginia'da herkesin "kampüs" yerine "arazi" demesi de aptalcaydı).

Bu paragrafta İtalyan çevirmenin *football* (Amerikan futbolunu futboldan ayırmak için), "arazi" ve "kampüs" kelimelerini İngilizce bırakmak zorunda kalması ilginç. Bu da bize Franzen'ı çevirmenin daha büyük bir sorununu işaret ediyor; bunlar sadece Amerikan nesnelerinin, Amerikalıların yaptığı şeylerin listeleri değil, ayrıca –can alıcı biçimde– Amerikalıların kullandığı kelimelerin ta kendilerinin de listesi. *Foosball* (langırt) ya da İngiliz İngilizcesindeki masa futboluna İtalyanca *calcio balilla* deniyor; Balilla, 1746'da Avusturyalı askerlere taş atarak devrim başlatan bir çocuk kahramanın takma adı. Çevirmen haklı olarak okurun zihnini birden İtalyan kültürüne çevirecek olan bir terimi kullanmaktan kaçınıp anlaşılmaz *Foosball*'u öylece bırakıyor. Biraz ileride, "otomatik olarak arkaya yatan koltuklar" nesne olarak da, adlandırma olarak da İtalya'da bulunmadığından çevirmen açıklamak zorunda kalıyor (okurun yine de bu acayıplığı bütün çirkinliğiyle gözünde canlandırması imkânsız).

Amerikalı okur için Franzen'ın kılı kırk yarararak tasvir ettiği ev içlerini tanımanın zevki var; İngiliz okur filmlerden ve televizyon-

dan öğrendikleriyle ancak idare edebiliyor. İtalyan, Alman ya da Fransız okurlar ise yabancı ıvır zıvır listeleriyle boğuşuyor sadece. Diyebiliriz ki İsviçreli Stamm uluslararası bir okur kitlesini cezbedebilmek için her yerdeki herkese hitaben sıradan adamı yazmak zorunda kalırken, Franzen Amerikan iç pazarının büyüklüğü sayesinde, ama ayrıca ülkenin bütün dünyanın hayal gücü üzerindeki çekim gücü sayesinde hem (kuşkusuz olması gerektiği gibi) Amerikalılara hitaben Amerikalılar hakkında yazıp hem de bütün dünyada okunmayı bekleyebiliyor.

Bu tanıma unsuru –burası Amerika– haricinde Franzen’den alınamayacak, çevirisini okuyan yabancı okurun alabileceği zevkler var mı? *Özgürlük*’ün “önemli bir roman” olduğunu daha kitabın kapağını açmadan önce biliyordum elbette; her şeyden önce (arama motorumun açılış sayfası olan) *The Guardian* anasayfasında kitapla ilgili bir yazıya yer vermişti. *Guardian*’ın yazarı, daha kitabı okumadan önce, Franzen’in muhtemelen edebi romana inancımızı canlandırabilecek yaşayan tek yazar olduğunu söylüyordu. İngilizce basının yayımlandığı hafta Hollanda’da seyahat ediyordum; Amsterdam’ın en büyük uluslararası kitapçısı vitrinin tamamını ona ayırmıştı.

Bu heyecanı anlayamadığımdan (roman beni zorlamıştı), *New York Times Book Review*’ya baktım, Sam Tanenhaus daha ilk cümlesiyle romanı göklere çıkarıyordu: “Amerikan kurmacası şaheseri”. Burada ilginç olan kelime “Amerikan”. Amerikan kurmacasının şaheseri olmak zirvedir. “İsviçre kurmacası şaheseri” aynı etkiyi yaratmıyor; mesela Pamuk’un bir kitabı şaheser olarak tanıtılsa, “Türk kurmacası şaheseri” olarak tanıtılmazdı. Tanenhaus ardından hemen Franzen’in başarısını açıklıyor: “iki binli yıllardaki ortak yaşantımızın her yeni verisini” toplamak. Sonra devam ediyor:

Franzen günümüzde üniversite birinci sınıf öğrencilerine “ilk yıl” dediğini biliyor; fazla ekilmiş bir bahçedeki yeni filizler gibi; asil bir annenin, komşularının ahlaki hatalarını yargılamak ne kadar acımasız olursa olsun, onlara “tuhaf”tan daha sert bir sıfat yakıştırmayacağını da; hız yaparak şerit değiştiren pervasız sürücülerin neredeyse hepsinin “belli ki sinyal veremeyi... erkekliklerine karşı bir hakaret olarak gören gençten erkekler” olduklarını da.

Üniversite birinci sınıf öğrencilerine “ilk yıl” dendiğini (ki dünyanın birçok yerinde öyle denir) bilmek gerçekten büyük başarı mı? Olay örgüsünün “girift bir düzen”i olduğu belirtiliyor; Franzen’ın tek dikkat çekici biçimsel buluşu ise (başkişi Patty kitabın büyük bölümünü terapistinin önerisiyle üçüncü kişinin ağzından otobiyografi olarak anlatıyor) “dâhiyane” diye niteleniyor. İkisi de doğru değil. Olay örgüsü çorba gibi, anlamak için John Crace’in yine *The Guardian*’da yayımlanmış müthiş komik yazısı “Veciz Okuma”yı salık veririm. İfade biçimine gelince, sözde doğal, sporcu Patty’nin tarzının son derece sofistike Franzen’ın tarzından ayırt edilmesi imkânsız olduğunu görüyoruz; öyküyü Patty anlatıyormuş gibi yapmanın ne gibi bir yarar sağladığı pek anlaşılmıyor. Aksine, bu tercih romanın inandırıcılığını azaltıyor.

Ama *Özgürlük*’ün başarısızlıkları ilginç, çünkü kitabın uluslararası başarısını iyice esrarengiz hale getiriyor. Amerikalıların en sevdikleri yazarlardan birini şişirip göklere çıkarınmaları yine neyse, ama Avrupalılar niye müşteri oluyor? Amerika’yı anlamaları gerektiğini düşünüp endişelenen, şaşaasıyla gücünden gözleri kamaşan Avrupalılar her şeyi açıklayan Amerikan romanlarına ilgi duyuyor belki: Roth’un *Pastoral Amerika*’sı, DeLillo’nun *Underworld*’ü (Yeraltı Dünyası). Amerikalı bir yazarın romanından ziyade Büyük Amerikan Romanı’nı istiyorlar. Fakat Avrupalılar aynı zamanda Amerika’nın dünya hâkimiyetine içerliyorlar ve kendilerini (hâlâ ve kuşkusuz yersiz biçimde) kültürel açıdan üstün hissediyorlar.

Özgürlük’ün şöyle bir özelliği var: Franzen bütün enerjisini, bütün kimliğini Amerika’yı aynı anda hem canlandırıp hem aşağılamaktan, hem açıklayıp (daha çok çiğliğini) hem reddetmekten alıyor adeta; öykülerinde karakterler sürekli Amerikan dünyasıyla ilişki kuruyor, lekelenenlerini, aşağılandıklarını görüyor, sonunda Franzen işi “düzeltilmiş” kendilerine gelip o dünyadan çekiliyorlar. Gözleri şu veya bu hırsıyla körelmiş halde, bilgileri, farkındalıkları olmadığı için mahvoluyorlar. Bunca malumatın önemi de buradan geliyor. Karakterlerinin aksine Franzen her şeyi biliyor, her şeyin farkında ve hepsinden önemlisi, kurtuluşun Amerika sahnesinden çekilmekte yattığının bilincinde. Avrupalıları bundan çok sevindi-

rebilecek bir mesaj olabilir mi? Bir arkadaşım Berlin’den şöyle yazıyor: “Burada, Almanya’da insanların sözünü ettiği tek Amerikalı roman yazarı Franzen.” Yani Franzen Avrupalıları mutlu eden, işlevselliğini yitirmiş bir Amerika tablosu çiziyor. Franzen’la Amerika’yı “halletmeleri” mümkün.

34 | İngilizceniz Görünüyor

İNGİLİZCE, özellikle de Amerikan İngilizcesi dünyayı ele mi geçirecek?

İletişimde son zamanlardaki hızlanmayla birlikte küreselleşme diye adlandırmaya alıştığımız süreç, ortak dille yerel dilin ilişkisi konusundaki eski bir tartışmayı canlandırdı. Kıta Avrupası ulusları İngilizce kelimelerin, hatta sözdizimi yapılarının benimsenmesinin dillerini ciddi ölçüde yeniden biçimlendirdiği konusunda sürekli bir kaygı içindeler. Bu arada birçok teknik alanda bilimsel yazıların artık neredeyse hepsi İngilizce yazılıyor; öyle ki, bazı kavramları yerel dilde ifade etmek zorlaşıyor, çünkü kimse onlar için bir lügat oluşturmakla uğraşmıyor.

Sheldon Pollock, ta 2000’de yazdığı “Tarihte Kozmopolitçilik ve Yerellik” adlı ilginç makalesinde Latincenin ve Roma İmparatorluğu’ndaki diğer dillerin kaderini aynı dönemdeki (aşağı yukarı birinci binyıl başından sonuna) Sanskritçenin ve diğer Hint ve Doğu dillerinin kaderiyle karşılaştırarak ortak bir dilin farklı yerel dillerle ne şekilde ilişkili olabileceğini ele almıştı. Genel iddiası şu: Batı’da Latince Romalıların askeri fetihleriyle birlikte acımasızca dayatılmıştı ve boyun eğdirilen halkların dillerini ortadan kaldırma eğilimindeydi; Doğu’da ise kozmopolit ortak dille çevresindeki yerel diller daha gevşek şekilde bir arada var oluyordu; Sanskritçe askeri fetih ya da siyasal baskı aracılığıyla değil, ticaret ve daha çok kişi tarafından anlaşılma arzusuyla genel geçerlik kazanmıştı.

Makalenin ana fikri oldukça açık: İngilizcenin yayılmasını dünyanın yerel dilleriyle çelişkili görmek zorunda değiliz; Pollock “ya/ya” diye düşünmekten kaçınmamızı, “hem/hem” olan bir ilişkiye yönelik çaba göstermemizi istiyor. Verdiği öğüt güzel, yazılalı on iki yıldan fazla olduğu halde makale hâlâ eskisi kadar ilginç, ama yakın zamanda tekrar okuduğumda beni en çok çarpan Doğu’da ve Batı’daki bu dil deneyimlerinin eşzamanlılığı oldu belki: Her ikisinde de aşağı yukarı aynı zamanlarda ortak bir dilin yükselip çökmesi bir temel sürecin işleyişine ve kolektif iradenin ortaya çıkışına işaret ediyor.

Ne var ki çeviriyle ve uluslararası edebiyatla ilgili okumalarım, birçok farklı ulustan romanlar okumam ve ayrıca lisansüstü çeviri ve yaratıcı yazı öğrencilerinin işlerini okumam sonucunda edindiğim izlenim, ortak dille yerel dil arasındaki gerilimin oldukça farklı bir çözümüne doğru gittiğimizdir. Kimi ileri derecede uzmanlaşmış bilgi alanlarının İngilizcenin tekelinde olmasını kolaylıkla kabullenmekle birlikte, çoğu insan yabancı bir dilde roman, hatta güçlü üslup unsurları içeren herhangi bir yazı okumaya o kadar gönüllü değil, böyle bir imkânı da yok. Bu alanda anadillerini korumak istiyorlar. Ayrıca birçok yaratıcı yazarın da, bir Conrad’ın, Nabokov’un veya daha yakın zamanda anadillerinden pazarlamaya daha uygun İngilizceye geçmiş olan çok sayıdaki Asyalı ve Hintli yazarın izinden gitme imkânı ve arzusu yok. Yazarların çoğu kendi dilinde yazmaya devam etmek istiyor.

Bununla birlikte, edebi bir metnin hareket alanını ulusunun ya da kaynak dilinin herhangi bir şekilde tanımlamasını ya da sınırlandırmasını, hatta ulusal bir okur kitlesinin bir kitabın kaderinin ilk ve belki tek belirleyicisi olmasını artık ne okurlar kabul ediyor ne de yazarlar. Günümüzde kendimizi o kadar bağlanmış hissediyoruz ki, şu anda hangi başka ülkelerde hangi kitapların okunduğunu bilmek istemememiz imkânsız. Yazar olanlarımız da, kendi kitaplarının mümkün olduğunca uzaklara seyahat etmesini istiyor elbette.

Bariz çözüm çeviri. Gerçekten de şimdiki kadar çeviri hiçbir zaman yapılmamıştı; kitaplar özgün dilde basıldıktan bu kadar kısa süre sonra da çevrilmemişti hiç. Şimdi çevirmenler, aynı anda bir-

çok ülkede eşzamanlı olarak ve birleşik bir reklam kampanyasıyla yayımlanabilsin diye, satış rekorları kıracak polisîyelerin, hatta edebi romanların başında ekipler halinde ter döküyorlar. Günümüzde kaç kitabın birden fazla kişi tarafından çevrildiğinin pek az kişi farkında (birçok kez bu durum künye bilgilerinde açıkça belirtilmiyor); çevirmenlerin ne kadar hızlı çalışması gerektiğinin de. Buna cevaben edebiyat dünyasının uluslararası dağıtım ağlarıyla sinemayı izlediği ileri sürülebilir. Ama kitap film değildir. Çoğu film altyazı veya dublajla da idare edebildiği halde çeviri kitabın başarısı büyük ölçüde özgün metindeki karmaşıklık düzeylerine bağlıdır. Hepsinden çok, içe dönük diyebileceğimiz türden, dilin kendisine, şu ya da bu yerel dilin büyüğü altında yaşamanın ne demek olduğuna ilişkin yazılar sorun teşkil eder.

Joyce'un *Ulysses*'i çevrilebilir elbette, ama kitabın kendi dilsel ortamında zevk içinde yuvarlanması, durup dinlenmeden İngilizcenin imkânlarını keşfedişi kaybolur. 1960'ların ve 70'lerin deneysel metinlerinin birçoğu için de aynı şey geçerlidir. Flaman yazar Hugo Claus'u İngilizceye, Pynchon'ın *Gravity's Rainbow*'unu (Yerçekiminin Gökkuşağı) herhangi bir şeye çevirmek müthiş zordur. O dönemde dilsel zenginlik değişiyor, kültürümüzün ne ölçüde kelimelerden oluştuğuna yoğunlaşıyor, dünyayı dolaşabilecek bir metin yazma meselesi hesaba katılmıyor ya da zaten dert edilmiyordu. John Updike gibi ya da İngiltere'de çok farklı biçimde Barbara Pym gibi "geleneksel" gerçekçilik ustaları bile kültürlerini oluşturan kelimelerin tam şekline saplantılı şekilde dikkat ediyorlardı. Pym birçok bakımdan İtalyancaya çevrilemez, daha doğrusu çeviri eserin tonunu o kadar değiştirir ki, Pym'in elinden çıkmış gibi gelmez kulağa.

Aynı yazıda Hugo Claus'un *De verwondering*'inin (Merak, 1962) yeni bir çevirisini, Per Petterson'un *At Çalmaya Gidiyoruz*'unu (2003) ve Gerbrand Bakker'in *Yukarıda Ses Yok*'unu (2006) inceleme teklifini aldığım da, Claus'la diğerleri arasındaki kırk yıl içinde önemli bir değişimin gerçekleşmiş olduğunu fark ettim. Daha yakın tarihte yazılmış olan iki roman, Norveççe ve Felemenkçeden İngilizceye çevrilmişlerdi, evet, ama bu, kat kat zorlu bir görev olan Claus'u ve çağdaşlarının birçoğunu çevirmekten son derece farklı-

dı. Çünkü günümüzün yazarları, sanki kendi dillerinin içinde bir çeviri yapmışlardı zaten; kendi yerel dillerinin içinde bir ortak dil keşfetmişlerdi: Çeviriyi daha kolay ve daha etkili kılan belli bir dolambaçsızlık, bir şeyleri söylemenin, deneyimi algılayıp aktarmanın sırası konusunda bir mutabakat. Basitleştirme de diyebiliriz, meseleleri ele alış konusunda mutabık kalınmış bir yol izleyerek farklı dillerin bir hizaya sokulması da.

Kaçınılmaz olarak bir yoksullaşma söz konusu. Bu iki yazarın ikisinde de Claus'un çılgın üretkenliği yok; fakat bir yandan da iletililebilirlikte müthiş bir kazanım var, özellikle anlatı ritminin ve ifade-deki dolaysızlığın engellerden tamamen kurtulmuş olduğu çeviride. Acaba diye düşündüm, artık bu yerel dil tenlerinin altında iskelet halinde bir ortak dil mi var ve bu temelde İngilizce bir iskelet mi?

Elbette insan bir fikirle kendini heyecanlandırınca nereye baksa fikrin doğrulandığını görüyor. Belirttiğim gibi Peter Stamm bu tanımlamaya çok uyuyor; Alman Siegfried Lenz ve daha birçok Fransız ve İtalyan yazar da keza. Çok satan polisiye yazarı Giorgio Falletti'nin İtalyancasında İngilizce aroması o kadar fazla ki, kimi okurları kitaplarının aslında başkası tarafından yazılmış İngilizce orijinalinden İtalyancaya çevrilmiş olduğu kanısında. Benim ders verdiğim Milano üniversitesinde GLINT (Global Literature and Translation – Küresel Edebiyat ve Çeviri) adlı bir projemiz var; projenin bir kolu, İtalyanca sözdiziminin son elli yılda hangi ölçüde İngilizce modellere doğru kaydığının incelenmesiyle ilgili. Kanıt kıtlığı çekmiyoruz. Çağdaş İtalyancada sıfat daha sıklıkla isimden önce geliyor, beden bölümleri için iyelik hali daha sık kullanılıyor, zamirler özne konumunda daha sık bulunuyor ve şimdiki zaman daha sık kullanılıyor; bu değişikliklerin hepsi İngilizcenin etkisinin işareti.

İşte, sezgilerim bu yolda. Mesele İngilizcenin egemen ve tehlikeli olduğu konusundaki eski polemikten çok, yurtdışında, özellikle kurmaca dünyasında azami iletililebilirlik peşinde bir eğilimin mevcut olması; dünyanın bugünkü ortak dili, diğer yerel diller tarafından emilecek, içselleştirilecek bir şey olarak benimseniyor; amaç birbirlerine ya da İngilizceye çevrilmelerini kolaylaştırarak bu yerel dilleri yaşatmak.

Bunu ortak dille yerel dil arasında akıllıca bir uzlaşma olarak da görmek mümkün, dal budak salan İngilizceye yavaş yavaş boyun eğiş olarak da. Eserleri hâlâ yeterince çevrilmemiş Carlo Emilio Gadda gibi bir yazarın göz kamaştırıcı ve son derece İtalyan yoğunluğunu özlememek zor elbette. Öte yandan, ilginç bir gelişme izliyoruz: uluslararasılığa doğru genel kayışa bir direniş olarak –bir eğilimin zıt tepki yaratabildiği ölçüde doğrulandığı bir kutuplaşma oyunu diyebiliriz– lehçe şiirinde, çok küçük bir topluluk tarafından anlaşılabilircek metinlerde bir bolluk da var. (Milano lehçesiyle yazan meslektaş dostum Edoardo Zuccato’nun şiirlerini ben anlayamıyorum.) Ama bu tür şiirlerin hemen her zaman İtalyanca çeviriyle bir arada basılması, şairin bir yandan mahrem ve özgün olmak istediğine, bir yandan da geniş bir kitle tarafından anlaşılma hevesine, belki kaygısına işaret ediyor. Elbette ileride çevirileri yapılırsa, lehçeden değil, İtalyancadan yapılacak.

YAZARLARIN dil ve sözdizimi standartlarına nereye kadar uyum göstermesi istenmeli? Bu görünürde masum editöryel ikilemin ardında edebiyattan ne beklediğimiz meselesinin tamamı yatıyor.

Okurların çoğu, yazarlar için tam özgürlükten yana gibi görünüyor (gerçekten de öyleler); kuralların uygulanması onların gözünde ukalalık; bazı durumlarda, bu tür şeylerin redaktörlerle düzen polisinin kafası dışında bir yerde gerçekten var olup olmadığını sorguluyorlar. Anlaşılan okurlar olarak özellikle yaratıcı, muhtemelen bozguncu bir zihinle doğrudan temas halinde olduğumuzu, onun bütün kendine has tuhaflıklarını ve niteliklerini sapıkça her şeyi beklenene ve olağana geri döndürmeye hevesli ikinci sınıf insanların kalın kafalı aracılığı olmadan, katışıksız tadabildiğimizi hissetmeye bayılıyoruz. Kuşkusuz bu yüzden, kültür düzeyi nispeten yüksek gazetelerde bile redaksiyondan pek az söz edilir, popüler basında, hele hele tanıtım düzeyinde tek kelime edilmez. Mesela bir yayınevinin sektördeki en dikkatli redaktörlere sahip olmakla, listelerinde yer alan herhangi bir kitabı okuduğunuzda dilbilgisi açısından şüpheli ya da yabancı veya kendine has her şeyden gereğince arındırılmış olacağını garanti etmekle övünen bir reklam kampanyası yaptığı hayal edilemez.

Benzer biçimde, çevirmenlerin aracılık işlevinden de pek az bahsedilir; oysa biliriz ki büyük bir edebiyat eseri birden fazla kere çevrildiğinde çeşitli versiyonlar birbirinden epeyce farklı olabilir ve elbette sadece teknik uzmanlığa değil, genellikle hakkında hiçbir

şey bilmediğimiz insanların kişiliğine ve zihniyetine de çok şey borçludurlar. Genelde yaratıcı yazıyı ortak bir girişim olarak düşünmekten hoşlanmayız; mesela Raymond Carver’ın kitaplarını adamakıllı redaksiyondan geçirmelerine izin verdiğini öğrendiğimizde ona, hatta eserlerine verdiğimiz değer en azından bir süreliğine azalır. Yazarlarımızı sıkıcı ve geleneksel bir toplumla ilişkilerinde bağımsız konumdaki dâhiler olarak düşünmek isteriz. Diğer taraftan standart ve basmakalıp olandan nefret ederiz ya da nefret ettiğimizi sanırız.

Bununla birlikte, bir standardın mevcudiyetine ve bu standarda uyma yönünde bir baskıya en çok ihtiyacı olan, standardın dışında bir konumu benimsemek isteyen kişidir. Bir şeyleri söylemenin yeni ya da sıradışı bir yolu öne çıkacak ve heyecan yaratacaksa, olağan bir yol olması ya da varmış gibi algılanması yaratıcı yazar için elzemdir. Mesela D. H. Lawrence *Âşık Kadınlar*’da Gudrun’un ilk kez Gerald’la seviştikten sonraki uykusuzluğuyla ilgili, “mükemmel bilinçlilik haline çöktü” derken, sözdizimsel anormalliği okurun hemen sezmesine ihtiyaç duyar; kişi bilinçlilik haline geçebilir, ulaşabilir, ama çökemez. Sözdizimsel şok, Lawrence’ın geleneğe aykırı şekilde bilinçlilik halini olumlu değil, olumsuz bir durum olarak görmesinin altını çizer; bunu vurgulayan bir başka şey de “mükemmel” kelimesinin beklenmedik kullanımıdır –“mükemmel bilinçlilik”–; daha kolay anlaşılacak ve daha tarafsız “yoğun” yerine “mükemmel” tercih edilmiştir.

Doğal olarak bu düzeyde bir yaratıcılık kullanan kişinin kuralların bükülüp kırılabileceğini kabul etmeye hazır bir redaktöre ihtiyacı vardır. Ama bu, böyle bir redaktörün hiçbir rolü olmadığı anlamına gelmez. “Özel efekt”in daha geleneksel bir üslup fonunda öne çıkması ve kasıtlı bir aykırılığın bölgesel, belki İngiliz İngilizcesine özgü zannedilmemesi, daha da basiti, etrafında şu ya da bu türden, dikkati çekmesini önleyecek bir kalabalık bulunmaması önemlidir. Açık seçik düşünce aracı olarak katı dilbilgisinin ustası olan George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’e unutulmaz bir cümleyle, çok basit, neredeyse utanç verecek kadar geleneksel bir roman açılış cümlesiyle başlar ki, cümlelerin sonunda incek yumruk iyice hız ka-

zansın: “Pırıl pırıl, soğuk bir nisan günüydü, saatler on üçü vuruyordu.” Bir başka alanda David Hume radikal ve geleneğe aykırı felsefesini sunarken yazılarını “İskoçluğunu” ele verebilecek her şeyden arındırmak için elinden geleni yapmış, müsveddelerini dostlarına gönderip “İskoçluk göstergeleri”ni ayıklamıştı. Standart İngilizcenin üstün olduğunu düşündüğünden değil de, okurun dikkatinin esas amacından sapmasını istemediği için.

Bu durumda editörün görevi, kuraldan gereksiz, belki bilinçsiz ayrılımların nerelerde metnin heyecanlı şekilde geleneğe aykırı olduğu bölümlerdeki enerjiyi emdiğini yazarın görmesine yardımcı olmaktır. Yani editör yazara tutarlı bir kimlik oluşturmak için toplumla ilişkisini, onsuz kendimizi ifade edemediğimiz ortak dilimizle ilişkisini unutmaması gerektiğini hatırlatır. Hiçbir ödün vermeye yanaşmadan, gerçekten tamamen kendinize ait bir kişi ağzı (*idiolect*) yaratarak dilbilimsel bir maceraya atılmak, *Finneganın Vahı* örneğinde olduğu gibi huşu ve hayranlık uyandırabilir, ama fazla sayıda okuru cezbetmeyecektir muhtemelen; nüans iletimine izin vermediği de söylenebilir, çünkü sıradan okurun tek anlayacağı, sizin gerçekten de tek başınıza uçup gittiğinizdir; Joyce’un o güne kadar ki vefalı destekçisi, edebiyat deneyleri konusunda kendi de tembel sayılmayan Pound bile bundan uzak durmuştu.

Ne var ki dilbilimsel gelenekler, var oldukları ve editörlerin onları uygulamaya çalıştığı ölçüde, ulusal olma eğilimindedirler. Bir miktar esnekliği bulunsa da kulak yerel kalıplara alışık, göz belirli bir noktalama sistemine, paragraflar konusunda belirli bir yaklaşıma alışmıştır (örneğin *London Review of Books* bu açıdan *New York Review of Books*’tan belirgin biçimde farklıdır). Farklı bir kültürden, farklı bir ülkeden, farklı bir dilden ya da sadece bizimkilerden farklı, muhtemelen bilmediğimiz ya da ilgilenmediğimiz geleneklere kasıtlı aykırılıkları dikkati çekecek şekilde yazılmış uzak geçmişten bir metinle nasıl başa çıkacağımız meselesi bundan kaynaklanır.

Ama dil alışkanlıkları ulusal olsa da, giderek daha uluslararasılaşan bir dünyada yaşıyoruz; bu dünyada, hele hele Avrupa’da, okurlar kendi ulusal dillerinde yazılmış kitaplar kadar çeviri kitaplar da okuyorlar. Çevirmenler ve çeviri editörleri için, kültürel standardı

ve toplumsal bağlamı bilmedikleri takdirde belirli bir kullanımın heyecanlı bozgunculuğunu fark edememe riski mevcuttur; *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ün ilk İtalyanca çevirisinde saatler on üçü değil, biri çalar, çevirmeni belli ki on üçü vuran bir saatin ne kadar ilginç olacağının farkında değildir.

Çevirmenlerle editörlerin bu tür efektlere duyarlı olduğu durumlarda bile kendi dillerinin farklı gelenekleri çerçevesinde aynı efekti elde etmek imkânsız olabilir. “Mükemmel bilinçlilik haline çöktü” nün birçok dildeki çevirisine baktım, çoğunda yapı bölünerek “çökmüş, mutlak farkındalık halinde” gibi kalıplara başvurulmuştu. Bunun sebebi çevirmenlerin kötü olması değil, kendi dillerinde “çöktü”yü kabul edebilecek standart bir kullanım (“haline geçti”) bulmanın zorluğudur; çünkü Lawrence’ın ifadesindeki can alıcı nokta, tuhaflığının akıcılığı bozmamasıdır. Milan Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*’de Çekçedeki bozguncu formülasyonlarının çeviride standart Almanca ya da Fransızcaya dönüştürülmüş olmasına şiddetle itiraz etmişti; ne var ki, çevirmenlerle editörler her ne kadar en maceraperest insanlar olmasalar bile, bir dilin kurallarının başkasının kurallarından farklı olduğu da bir gerçektir.

Bütün bunlar, her metnin ve metindeki her kullanımın mutlak bir varoluşu, içeriği ya da anlamı olmadığı, her zaman şimdi nerede olduğumuzla, düzenli biçimde neler okuduğumuzla ve sayfada neyi görmeyi beklediğimizle bağlantılı olarak anlaşıldığı gerçeğine dikkatimizi çekiyor. Çevirmen sık sık bizzat kelimeleri değil, o kelimelerle normalde kullanılmış olabilecek, ama kullanılmamış başka kelimeler arasındaki mesafeyi çevirmek durumunda bulur kendini. Zor bir iş.

Meğer ki... meğer ki artık ya da pek yakında, farklı bölgelerden ve kurallardan, “bizlerden biri” olmaktan söz edilemeyeceği sonucuna varalım. Çok yakında hepimiz, en azından edebiyatla ilgili olarak, tek bir küresel bölgenin içinde yer alabiliriz; farklı âdetleri, uzaklarda, oldukça belirgin ve kendine yeterli sınırlar içinde geçerliymişler gibi değil, kendi sokağımızın olaylarına dahil olmuşlar gibi, sürekli kollamak zorunda kalabiliriz. Bu durumda, bir süre boyunca, uluslararası üslupsal gelenekler yavaşça biçimlenirken çok

büyük bir kargaşa çağında yaşadığımızı, herhangi bir yazarın var-sayılan bir kültürel standart bağlamındaki duruşunun son derece sorunlu hale geldiğini kabullenmek zorunda kalabiliriz.

Çeviri tarihinde, yirminci yüzyılın başlarında büyüleyici bir an gelir, çevirmenler belli birkaç istisna dışında karakter adlarını çevirmekten vazgeçerler. Sanki mesela İtalyan okurlar İngiltere'nin o kadar farkına varmışlardır ki, artık Niccolò Nickleby, Samuele Pickwick ve onları yaratan ünlü yazar Carlo Dickens'dan bu şekilde bahsetmek mümkün değildir. Ya da diyebiliriz ki ön ad artık kendi ad sistemimize kolayca aktarabileceğimiz bir anne-baba tercihi ve toplumsal referansı belirtmez de, bir bireyin mutlak, değişmez işaretidir. Charles Dickens bütün dünyada Charles Dickens'dır.

Her halükârda bu küresel birleşik kültür nüansa karşı ve kozmopolit kalabalıkta öne çıkabilen yüksek sesli, yaygaracı, son derece stilize ve kendine has sestten yana işler. Belirli bir yazarın farazi bir standartla ilişkili olarak konumunu aracılık ederek açıklayacak bir editöre ihtiyacın ciddi biçimde sorgulanacağı, ama genel yön kaybının ortasında iyice gerekeceği bir dünya olacak. Hatta internet çağı olgunlaşıp daha fazla yazar editör yardımı olmadan kendi çevrimiçi yayıncılıklarını yaptıkça belki de bize hiç değilse tekmeleyebileceğimiz iyi tanımlanmış bir şey sunan o kılı kırk yaran redaktörleri özlemeye başlayacağız.

36 | Karanlıkta Çevirmek

“DÜNYA EDEBİYATI’NA inanmak istiyorsak şiir çevirisine inanmak zorundayız.” 2011 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi İsveçli şair Thomas Tranströmer’in bu yorumunu çevirmenlerinden biri olan Robin Robertson, yakın tarihli bir denemesinde aktarıyor. Robertson daha sonra (bilhassa İsveççeyi iyi bilmiyorsanız) Tranströmer’in yalın sesini ve İsveç manzarasını ustalıkla canlandırışını İngilizcede yakalamanın çeşitli zorluklarını açıklıyor. Robert Lowell’ın Tranströmer’i ancak “geçer not alacak düzeyde” İsveççe bilgisiyle çevirdiğini söylüyor. Robertson kendi kullandığı yöntemi ise şöyle anlatıyor: İsveçli kız arkadaşı dizeleri birebir İngilizceye çeviriyor, sonra “ahengi” aktarmak amacıyla İsveççe şiiri kendisine okuyor, o da ardından “görece serbest” İngilizce çeviriler oluşturuyor.

Bu çeviri yaklaşımı şairler arasında yaygın sayılır (W. H. Auden, İzlanda sagalarını buna çok benzer bir yöntemle çevirmiştir). Buna rağmen Robertson, şiirin dizelerden ayrı, kolaylıkla aktarılabilir harfi harfine bir semantik anlam ve ancak bir şairin duyarlılığıyla yeniden oluşturulabilecek bir ton ya da müzikten oluştuğunu varsayan bir çeviri sürecini onaylatmak için çeşitli mercilere başvurma gereği duyar. Robertson’dan aktarırsak:

Robert Lowell, 1962 tarihli *Imitations* (Taklitler) önsözünde şöyle der: “Boris Pasternak, olağan güvenilir çevirmenin harfi harfine anlamı kavradığını, ama tonu kaçırdığını ve şiirde tonun elbette her şey demek olduğunu belirtmiştir.”

Buradaki “elbette”, tonun daima içerikle ilişkili olduğu gerçeğini göz ardı eder: Telaffuz ve perde aynı bırakılıp içerik değiştirilse, ton kaçınılmaz olarak farklılaşır. Bu arada “olağan güvenilir çevirmen” ifadesindeki aşağılama da dikkat çekicidir – adamın yabancı dili iyi, ama şiirden anlamıyor.

Ardından, T. S. Eliot’ın Tranströmer ve başkalarının “taklit”lerini “çeviri” olarak sunmaması konusunda Lowell’ı uyardığı aktarılır:

Alt başlıkta çeviri kelimesini kullanırsan, yanlış çeviri olarak gördükleri şeyleri bulmaya bayılan, titiz, hamarat eleştirmenleri üstüne çekersin. Ezra Pound’un Propertius’u etrafında kopan fırtınaları hatırlarsın.

Burada “titiz, hamarat” nitelemesi Lowell/Pasternak’ın “olağan güvenilir” tanımlamasıyla aynı işlevi görür: Müdahale eden ama anlamayan insanlar daima vardır.

Robertson ayrıca İngiliz şair Jamie McKendrick’e de başvurarak, şairin “Çevirmenin dile ilişkin bilgisi, bildiği dillerden daha önemlidir” cümlesinin “kesinlikle doğru” olduğuna değinir. Ne kadar muğlak bir cümle! Çevirmenin, genelde dilin yarattığı izlenimi nasıl oluşturduğuna ilişkin bir bilgiye, ayrıca bildiği çeşitli dillerin girdisine çıktısına ilişkin farklı bir bilgiye sahip olduğu ve birinci türden bilginin ikincisinden daha önemli olduğu anlamına mı geliyor? Öyleyse, ne kadar daha önemli? İkiisi birbirine bağımlı ve karşılıklı birbirini destekler değil mi? Bu belirsizlikleri bir yana bırakırsak McKendrick’in argümanı yeterince açıktır: Belirli bir dilde yazılmış şiirleri, esasen düzyazıları da çevirmek için o yabancı dile ilişkin derin bilgi sahibi olmak gerekebileceği itirazını elimizin tersiyle itip önemli olan alanda, yani kendi dilimizde uzman olan biri tarafından çevrilmesine yolu açıyoruz.

Kılı kırk yamayı gerçekten istemiyorum. Lowell’la Robertson’ın Tranströmer çevirilerini, Pound’un Propertius’unu severim. Bu insanlar bu işleri yaptığı ve bizlere bu vesileyle birçok güzel şiir sunduğu için memnunum. Çeşitli çeviriler de yapmış bir yazar sıfatıyla, İngilizcede sahip olduğum becerilerin beni “olağan güvenilir” çevirmenden farklı bir konuma oturttuğu fikrinin menfaatime oldu-

ğu düşünülebilir. Buna rağmen ve bu tür çalışmalara çeviri mi taklit mi diyeceğimiz konusu bir yana, burada ciddi bir mesele utanılacak kadar aceleyle kapatılıyormuş gibi geliyor.

Ana dilimizdeki en yoğun şiir deneyimlerimizi hatırlayalım – ergenlik yıllarında Eliot ve Pound’u, Frost ve Wallace Stevens’ı, Auden ve Geoffrey Hill’i okuyuşumuz belki; uzun yıllar sonra onlara tekrar dönüşümüz, aynı şiirlerde sandığımızdan ne kadar fazla şey olduğunu keşfedişimiz, aradaki yıllarda okuduğumuz edebiyatın yankılarını onlarda buluşumuz, şairin şu veya bu kelimenin anlamını nasıl hafifçe kaydırıldığını ve böylelikle bütünü tonunu ve hissini değiştirdiğini görüşümüz. Ardından, okuduğumuz –William Empson, Christopher Ricks veya bizzat Eliot imzalı– en güzel şiir eleştirilerini ve bu yazarların metnin anlamını derinleştirecek şekilde dilbilimsel ve edebi içerikler sağlama becerisini, bir şiirin içinde daha önce görmediğimiz, ama onlar değindiğinde ansızın aşikâr olan ve deneyimimizi zenginleştiren ilişkileri ortaya çıkarma becerisini de hatırlayalım.

Şimdi farz edin ki bu yazarları çevirmek isteyen bir şair arkadaşınız var, siz de şiirleri bildiğiniz bir yabancı dile, belki Fransızcaya, belki Almancaya, belki İspanyolcaya kelimesi kelimesine, düzyazı olarak çevirip ona veriyorsunuz. Ahengi iştirilmesi için de *Dört Kuartet*’i yüksek sesle, satır satır okuyorsunuz belki. Ama şiiri yüksek sesle okuduğumuz zaman dilimizi iyi bilmeyen çevirmen arkadaşımız bizim duyduğumuzu mu duyuyor? Belki onomatopeyi duyar. Ama bir dildeki azalan tempo bir diğerinde aynı olmayabilir; kendi dilimizdeki başka metinlerin yankılarıyla sırf havadaki sesler de cabası. Otuz yıldır yaşadığım İtalya’da, dili hiç bilmeyen İngiliz arkadaşlarımdan İtalyancanın ne kadar güzel ve ahenkli bir dil olduğunu sık sık duymuşumdur; ne var ki bu, İngilizce ses kalıplarına alışık bir kulağın duyduğu İtalyancadır. Bir İtalyan’ın kulağına, artık benim de kulağıma, konuşulan İtalyancada çoğu ses tırmalayıcı geliyor. İnsan bir dili bildiği zaman farklı duyuyor.

Bu “olağan güvenilir çevirmenler” niçin sık sık kulağa ruhsuz ya da donuk gelen işler üretip şairlerin müdahalesine davetiye çıkarırlar? Verdiğimiz çeviri derslerinde birçok kez kendi ana dillerinde

güzel yazan, ama aynı dile çevirileri akıcılıktan yoksun olan öğrencilerle karşılaşırım. Bu durum, dikkatimizi çevirinin özündeki bir paradoksa çeker: İlham aldığımız metin aynı zamanda ifadenin önündeki en büyük engeldir. Kendi dilimiz bizi bir yöne çeker, oysa saygı göstermeye çalıştığımız metin ya başka bir şey söylemektedir ya da aynı şeyi kulağa çok farklı gelen şekilde söylemektedir. Yine de çoğu kez öğrenciyi serbest kılan ve daha iyi çeviriler çıkartan şey, çeviri yaptığı dile ilişkin daha derin bir bilgidir; çevirmen özgün metni daha iyi kavradığında formel yapılardan kopma imkânı elde eder; hissetmeyi öğrenmeye başladığı tonu ifade etmenin yeni yollarını bulur; ne var ki bu durumda, katı birebir çeviriden her uzaklaşma, özgün metnin kişisel ve doğrudan deneyiminde ilham bulur.

Bütün bunlardan çıkan aşikâr sonuç şudur: Kişinin kendi dilindeki ifade ve yaratıcılığı elzem olmakla birlikte, çeviri yaptığımız dilde uzun bir deneyim, yaptığımız çevirileri ancak geliştirebilir. Esas ilginç olan soru ise şudur: Eliot, Lowell, Pasternak, Robertson ve McKendrick gibi akıllı yazarlar meseleyi daha dikkatlice ele almaya neden yanaşmıyorlar? Tekrar Tranströmer'e dönecek olursak, "Dünya Edebiyatı'na inanmak istiyorsak şiir çevirisine inanmak zorunda" olduğumuz için mi? Yani varacağımız sonucun ne olmasını istediğimize zaten karar vermişsek, yaptığımız işi fazlasıyla ayrıntılı incelemenin anlamı yoktur.

Peki Dünya Edebiyatı'na inanmamız niçin zorunludur? Öyle anlaşıyor ki, son tahlilde hiçbir edebi ifadenin ya da deneyimin bizim için ulaşılmaz olmadığını düşünüyoruz; tek tek bireyler, diğer bütün edebiyat deneyimlerini yaşayamayacak kadar kendi dili, kültürü ve edebiyatı tarafından şartlanmış değildir; benzer biçimde tek tek yazarlar da bütün dünyada takdir görebilir. Günümüzde sayıları çok artmış olan bütün uluslararası edebiyat ödülleri bu önermeye dayanır. Zamanın ruhu, küresel aktarıma inanabilmek için yerel ya da ulusal kültürleri zenginleştirip derinleştiren her şeyi geçiştirmemizi gerektiriyor. Sınır tanımamalıyız.

Bu hevesle de, teşvik ettiği onca ilginç çeviri/taklit süreciyle de bir kavgam yok. Tek itirazım şu: Kültürlerin son derece karmaşık ve birbirinden farklı olduğu gerçeğini gözardı etmek akıllıca olmaz;

bu Dünya Edebiyatı inancı, kendi kültürümüz içinde daha dar fikirli ve eli kolu bağlı hale geleceğimiz, farklı eserleri bu çerçeveye dahil etme işinin asimilasyona indirgeneceği ve kendi dilimizde kulağa çekici geldiği için yabancı kültür deneyimine yakın olduğumuzu zannedip kendimizi aldatacağımız bir durum bile yaratabilir. Trans-trömer şöyle diyor:

İlk heyecanlı şiir yıllarında bütün şiirleri İsveççe yazılmış gibi algıladım. Eliot, Trakt, Éluard, paha biçilmez kusurlu çevirilerinde hepsi İsveçli yazarlardı...

Şöyle bir deney yapalım: *Dante's Inferno* (Dante'nin Cehennem'i) yanlış başlığını taşıyan kitabı elimize alalım. Kitap, pek azı İtalyancayı geçer not seviyesinin üstünde bilen yirmi ünlü şairin çevirdiği yirmi *Cehennem* kantosunu bir araya getiriyor. Sonuç kaçınılmaz olarak son derece inişli çıkışlı; Dante'nin sesinin kulağa nasıl geldiğine ya da gelmediğine dair her çevirmenin varsayımlarına bağlı olarak, İtalyan şairin sesinin kâh bir yöne kâh diğerine çekildiğini hissediyoruz. Cehennem bazen Heaney'nin Cehennem'i, bazen Carolyn Forché'nin, bazen de W. S. Merwin'inki, ama asla Dante'nin Cehennem'i değil. Ardından akademisyen John Sinclair'in 1939 tarihli düzyazı çevirisine bakalım. Burada derhal bir homojenlik ve akıcılık dikkati çekiyor; sayfalar boyunca sergilenen gösterişten uzaklık ve anlamsal bütünlük, bize bambaşka bir deneyim yaşıyor. Son olarak da Sinclair çevirisinin 2002 tarihli, Robert ve Jean Hollander imzalı versiyonunu ele alalım. Robert Hollander, Dante uzmanı bir akademisyen, Sinclair'in az sayıdaki hatasını düzeltmiş. Şair olan eşi Jean, Sinclair'in ifade biçimini büyük ölçüde korumakla birlikte, kocasının titiz denetiminde birtakım düzenlemeler yaparak çeviriyi kafiyesiz şiire dönüştürmüş. Dante'yi özgün dilinde okumaktan hâlâ çok farklı bir deneyim, ama bu kez çok ciddi bir benzerlikle karşı karşıya olduğumuzu ve güzel bir okuma deneyimi yaşadığımızı hissediyoruz.

ESERİNİN yalnız başka bir mecraya değil, ayrıca bir başka kültüre çevrildiğini gören roman yazarı ne hissetmelidir?

Yakın zamanda *Stille / Sessizlik* adlı bir DVD paketini açtım, bilgisayarıma taktım ve seyretmek üzere yerleştirdim. Aslında bu DVD bir ay önce gelmişti. *Cleaver* adlı romanımdan uyarlanmış Avusturya yapımı bir film. Hemen seyretmedim, çünkü inkâr aşamasındaydım. Sinema telif hakkı karşılığında yüklü bir meblağ aldım; film çekildiği için çok memnunum, prodüktöre de gerçekleştirdiği için minnettarım, ama *Cleaver* İngilizce yazıldı, kahramanı belirli bir çevreye ait bir İngiliz; gazeteci ve belgeselci olan Cleaver, kitabın başında George Bush olduğu kolaylıkla anlaşılan ABD başkanıyla BBC’de yayımlanacak zehir zemberek bir röportajı yeni tamamlamıştır.

Kitabın bir İngiliz ya da Amerikan uyarlaması ya da en azından İngilizce bir kopyası olsa hoş olurdu (benim açımdan). Ama DVD bana Almanca ve altyazısız gönderildi, Almancam da matah sayılmaz. Bu benim kusurum elbette, yapımcının değil. Filmin potansiyel bir İngilizce müşterisi yoksa Avusturyalı yapım şirketinin filme dublaj ya da altyazı yaptırması anlamsız olurdu. Filmin hedef pazarı Alman ulusal televizyonu.

Roman basit bir fikirden yola çıkar: Ellili yaşlarında, şehvetli, aşırı kilolu, çapkın, esprili ve görmüş geçirmiş, mesleğinin zirve-
sindeki gazeteci Harold Cleaver, oğlu Alex'in yazdığı romanlaştı-
rılmış aile biyografisiyle derinden sarsılır; kitapta Cleaver'ın kendisi
zorba bir megaloman olarak sunulmuştur; hayat arkadaşına, yani
oğlanın annesine karşı tamamen duyarsızdır ve Alex'in yetenekli rock

şarkıcısı kız kardeşi Angela'nın ölümünden büyük ölçüde o sorumludur. ABD başkanıyla yaptığı röportajın yırtıcılığı kısmen Cleaver'ın bunları okuduğunda hissettiği öfke ve dehşetten kaynaklanır, kısmen de hemen ardından, daha romanın ilk sayfasında Londra'yı, ailesini, gazeteciliği, bildiği her şeyi terk edip müthiş bir iletişimci olarak hiç kimseyle konuşamayacağı ve kimsenin onu tanımayacağı bir yere, İtalya'da Güney Tirol'e kaçma kararından.

Güney Tirol, yaşadığım kent Verona'ya yakın, öteden beri tatillerimi geçirdiğim bir yerdir; otuz yılda iyice öğrendiğim bir yer. Yüksek Alp vadilerinde yaşayan seyrek nüfusun konuştuğu Alman lehçesini çoğu Alman ve Avusturyalı bile anlamakta zorlanır. Cleaver bölgeye vardığında dağların tepesinde, kendi ifadesiyle ses çizgisinin üstünde, cep telefonunun çekmediği, elektriği olmayan, herhangi bir iletişim aracı bulunmayan bir yer aramaya koyulur. İsteddiği, bağlarını koparmak, belki de ölmektir. Sonunda Rosenkrantzhof adlı minik bir kulübe kiralar; insanlarla tek teması, işaret diliyle anlaşmak durumunda olduğu köylü bir ailedir. Uçsuz bucaksız Alpler boşluğunda tek başınayken, etraftaki dünya sessiz olduğunda zihnin sesinin yükseldiğini ve daha korkutucu hale geldiğini keşfeder. Kış ilerledikçe, fiilen hayatta kalmak mücadele haline geldikçe Cleaver kendini oğlunun kitabıyla bitmek bilmeyen, zihinsel bakımdan çok yorucu bir kavgadan bir türlü koparamaz; hayattaki temel seçimlerinin, hatta bilincinin tamamının, içinde yaşadığı hummalı medya çevresi tarafından, hepimizin aşına olduğu belirli bir düşünme, konuşma ve kendini sergileme biçimi tarafından belirlendiğini giderek daha fazla fark eder.

Filmde her şey yeniden düzenlenmiş. Haklı olarak. Sinemada düğümler başka araçlarla çözülür. Jenerikle birlikte ilk sahne, dağda bir kar fırtınası. Çıplak bir bayırdaki kulübeden biri çıkıyor, zorlukla yürüyor, kar yığınlarında sendeliyor, düşüyor ve kıpırtısız yatıyor. Bu sahne, Cleaver'ın karlar arasında ölümün kıyısından geçtiği, öykünün doruk noktasını öngörüyor. Dış ses duyuluyor; oğlu kitabındaki öyküyü anlatıyor. Ne var ki o sırada gözüm ekrandaki uzun Alman adları listesine takılıyor: Jan Fedder, Iris Berben, Florian Bartholomäi, Anna Fischer. Sonra da, hepsinden ayrı, sipsivri, Tim

Parks. Sevindirici, ama yersiz. Avusturyalı yapımcının filmi çekmek için gerekli finansmanı romanın Almanca konuşulan bir çevrede, eskiden Avusturya'ya ait olan bir bölgede geçmesi sayesinde elde ettiğinin farkındayım elbette. Şansıma, dekorum Avusturya, Almanya ve Avrupa'nın sinemaya kamu finansmanı sağlanması konusundaki kimi kurallarına mükemmelen uyuyor.

Bir kesmenin ardından televizyon programı sunucusu Cleaver'ı görüyoruz. Alman bir Cleaver bu. Çehresi –çenesi, saç modeli– Alman, takım elbisesi Alman, vücut dili Alman; arkasında, televizyon sunucularının arkasına bir TV stüdyosunun havasız koridorlarına gömülmüş değil de, şehrin hareketliliğinin merkezindeymişler izlenimi uyandıracak şekilde koymaktan hoşlandıkları bir şehir fonu. Fonda gece vakti geniş bir kanal ya da su yolu görülüyor; her iki kıyıda gösterişli, parlak ışıklı beyaz binalar, anıtlar, uzakta trafik ve kafeler. Alman ya da Avusturyalı seyirciler buranın neresi olduğunu biliyorlardır mutlaka. Viyana mı acaba? Yoksa Berlin mi? Ya da Hamburg mu? Bilmiyorum işte. Ama her şeyi Almanlaştırmanın doğru bir karar olduğunu anında hissediyorum. Almanca konuşan seyircisi kitlesi Alman Cleaver'ın içinde hareket ettiği medya dünyasını, her gece haber programlarında gördükleri medya dünyasını tanıyordur mutlaka. Ama anlıyorum ki filme dublaj ya da altyazı yapılsa bile, benim kendi İngiliz arkadaşlarım, fonda Londra, insanlar da Londralı olsa gömülecekleri şekilde gömülmeyecekler filme.

Bu Cleaver'ın aksam Avusturya aksam mı acaba diye düşünüyorum. Avusturyalılar Alman televizyonunu hedeflediğine göre değildir herhalde. Oyuncunun adını Google'a yazıyor, Hamburglu olduğunu öğreniyorum. Cleaver soyadını niçin aynı bıraktıklarını merak ediyorum; tıpatıp İngilizcesi gibi telaffuz ediliyor, ama Almanca fonetiğe uygun şekilde Cliewer diye yazılıyor; en azından İngilizcede kulağa daha ciddi gelen Harold Cleaver yerine Harry Cliewer'a dönüşmüş. Romanı yazarken düşünmeden, içgüdüyle seçtiğim Cleaver* kelimesi /soyadı, roman ilerledikçe zıt semantik enerjileriyle, bi-

* *Ing. to cleave*: 1. tutunmak, 2. yarmak, koparmak; *cleaver*: 1. tutunan kişi, 2. koparan kişi. –ç.n.

rine (evlilikte, birlikte) tutunma ve bir şeyi bir başkasından yararlanarak koparma fikriyle gözümde önem kazanmaya başladı: Cleaver geri dönüşsüz biçimde ailesine ve çevresine bağlı mıdır, yoksa gerçekten onlardan kopup yeni ve farklı birine dönüşebilir mi? Zihin kendisini biçimlendiren kültürü bırakmakta serbest midir? Cleaver'ın kaçışını, sonra uzaklaşmanın zihinsel aidiyetini yoğunlaştırmaktan başka işe yaramadığını görünce yaşadığı hayal kırıklığını anlatırken aklımdan geçen düşünceler bunlardı. DVD'nin kapağında Cliewer'ı cepheden, bir baltayı havaya kaldırmış pozisyonda görüyoruz, ama baltayla soyadı arasındaki bağlantı –balta, yarmak– yok olmuş, zaten kitabın Almanca baskısının adı *Stille*, sessizlik.

Filmin beşinci dakikasında can alıcı George Bush'la söyleşi sahnesi geliyor; 2004 seçiminden kısa süre öncesi. (Kitabı yazarken Bush'un tekrar seçilip seçilmeyeceğini bilmiyordum; Cleaver da Tirol'e kaçarken bilmiyordu – yalnızken düşündüğü şeylerden biri de budur.) Fakat bakıyorum, filmde Amerikan başkanı yok. Amerikan başkanının Alman televizyonunda, *Harry Cliewer Şov*'da bir söyleşiye evet demesi pek akla yakın olmazdı; oysa daha ciddi *Crossfire* (Çapraz Ateş) adını taşıyan bir programda, BBC'nin en kıdemli gazetecisiyle söyleşmeyi kabul etmesi ihtimali vardır. Paslı Almanca'nın takırtıları arasında bu kötü adamın bir bankacı olduğunu anlıyorum. Film güncelleştirilip yerleştirilerek bizi Avrupa bankacılık krizine, avro krizine getiriyor. Çok zekice. Alman seyirciler Cliewer'ın son söyleşisinde Bundesbank genel müdürüyle –o mu acaba?– boy ölçüşmesinin bir kamikaze cesareti gerektirdiğini takdir edecektir. Cleaver – pardon, Cliewer (soyadını böyle bir kelime var mı diye Almanca sözlükte aradım, ama hiçbir iz bulamadım) bir avuç 500 avroluk banknotu masanın üstünde fırlatarak aşağılayıcı bir şey söylüyor, bu kadar zora koşulacağını belli ki beklemeyen bankacı da burnundan soluyarak kalkıyor ve çekip gidiyor.

Aklıma bir şey geliyor: Filmi bir İngiliz ya da Amerikan şirketi özgün senaryoya bağlı kalarak –Cleaver'a karşı Bush– ya da İngiltere yerine Amerika dekoruna taşıyarak çekmiş olsaydı, Avrupalı seyirciler Londra ya da örneğin Washington fonunu kolaylıkla tanırdı. Amerikan başkanını anında tanıyıp durumun vahametini tak-

dir ederlerdi. Dünyanın her yerinde insanlar o kadar çok Amerikan ve İngiliz filmi gördü ki, çevre bile yüzeysel anlamda aşına olurdu. Seyircilerin birçoğu filmi rahatlıkla İngilizce seyredebilirdi; yabancı dilde film seyretmek, insanda o dili edinmiş olmaktan ötürü bir kendinden memnuniyet duygusu yaratır daima. Kısacası, benim İngiliz ve Londralı oluşum, söz konusu çevreye aşına oluşum –Cleaver yakından tanıdığım bir Londralı gazeteciden yola çıkarak yaratılmıştır– romana daha küresel bir potansiyel veriyordu. Bu değişiklikler yapılmadan Almanya’da da geçerliliğini koruyabilirdi.

Ne var ki, Avusturyalı sinemacılar kamusal finansman sağlayabilmek için olayı Almanca konuşulan bir Avrupa’da, hatta büyük ölçüde Tirol’de (İtalya Tirol’ü değil, Avusturya Tirol’ü) işlemek zorundaydı. Zaten dediğim gibi film TV’de gösterileceğine, bildiğim kadarıyla dünya sinemalarında gösterime girmeyeceğine göre, kitabı yerleştirip kendi toplumlarına uyarlamak da doğal olarak onlara daha kolay geldi kuşkusuz. Sonuçta ortaya çıkan ürün, dublaj yapılsa bile uluslararası pazara hitap etmesi zor bir film. Bana öyle geliyor ki yapımcılar hem estetik açıdan hem de içinde bulundukları prodüksiyon koşulları açısından kesinlikle en doğru şeyi yapmış. Ama megaloman Parks, adını dünya sinemalarının perdelerinde görmeyi tercih ederdi.

Yine de en garip dönüşüm Tirol’de karşıma çıkıyor. Romanın kahramanı, ince ayrıntılarına kadar tanımlı, tanıdık bir Londra çevresine aittir: İngilizlerin gözünde Anglosakson haber medyasının merkezi – Londra ev içleri, Londra mobilyaları, kolaylıkla tanınabilecek Londra şakalaşmaları. Sonbaharın sonlarında, oradan ücra bir dağ başına aktarılır; hiçbir dedikleri anlaşılmayan insanlar (romanda –kelimelerden oluşan bir mecra– Güney Tirol lehçesinde, açıklanmayan satırlar vardır), genellikle antika, köylü ve Töton ev içleri. Cleaver’ın bildiği her şeyden o kadar kopuktur ki, orayı karikatür gibi görmemek için çaba göstermesi gerekir; karşılaştığı az sayıdaki insanın hakikaten de gerçek hayatlar yaşayan gerçek insanlar olduklarını, medya dünyasının merkezinde olmadıkları halde özen ve saygıyı hak ettiklerini anlamak için çabalar.

Oysa filmde kaçınılmaz olarak, Alman ve Avusturyalı seyirciler

için Alpler ve Tirol, aşına oldukları dünyanın ve zihinsel manzaranın olağan bir parçası. Cliewer oralıları anlamakta hiç zorlanmıyor, zaten geldiğinin ikinci ya da üçüncü gününde yerel gazetelerin biri fotoğrafını birinci sayfaya basıyor, dolayısıyla onu gören herkes tanıyor. Bu, kitabımda bulunması imkânsız koca düşünce alanları açıyor, belki önemli Almanca malzeme sağlıyor. Film bu sayede Alman seyircisine en azından bu bakımdan daha zengin bir deneyim sunuyor olabilir, ancak Cleaver'ın çok uzak bir yere gitmekle kalmayıp her şeyden önemlisi temel gücünden, dilinden mahrum oluşunun dramını tamamen feda ediyor.

Filmin devamını hayranlık, şaşkınlık ve sırf bencilce ve kişisel sebeplerden ötürü hayal kırıklığıyla seyrettim. Küresel potansiyele sahip eserim yerelleştirilmiş. Artık Alman kültürüne kilitlenmiş durumda. Alman medya dünyasını, belirgin bir Alman cinselliğini, somut bir Tirol'ü anlatıyor. Eh, ben de küreselliğe kulağımı tıkayıp yerel çevresiyle ilişki kurmaktan mutluluk duyan sanatçıya hayranlığımı sık sık yazıya dökmedim mi? Gerçekten de döktüm. Ama bu yerel benim yerelim değil. Ve elbette yakın zamanda yine birkaç fikrimi ifade ettiğim bir konu olan karmaşık film hakları ve telif hakları sayesinde şimdi İngiliz ya da Amerikalı yapımcıların filmin başka bir versiyonunu yapmaları kolay olmayacak. Cleaver, *Cleaver* istesek de istemesek de gerçekten göç etti. O artık Cliewer.

Tim Parks

Ben Buradan Okuyorum

Kurmacaya ihtiyaımız var mı? Her kitabı ille de bitirmemiz mi lazım? Yeni mecra ve formatlar okuma deneyimimizi nasıl etkiliyor? Bakış açımızı onaylamak için mi, yoksa sorgulamak için mi okuruz? “En büyük” romancılara kim, neye göre karar veriyor? Uluslararasılaşma eserlerin içeriğini nasıl etkiliyor? Yazar biyografileri ne işe yarar? Roman yazmak artık bir “iş” haline mi geldi? Tim Parks *Ben Buradan Okuyorum*’da bu sorulara cevap ararken, yıllara yayılan eleştirel okumalarından yararlanarak edebiyat ve edebiyatın amacı hakkındaki varsayımlarımızı altüst ediyor.

Birbirini tamamlayan bu otuz yedi metin “uluslararası” romanın ortaya çıkışıyla “yerel” edebi üslupların nasıl kaybolduğunu, piyasa gücünün “ciddi” kurmacayı nasıl şekillendirdiğini, çevirinin hesapta olmayan etkilerini, edebiyat eleştirisi alanındaki sıkıntıları, yazarların hayatları ve eserleri arasındaki sorunlu ilişkiyi inceliyor. Parks, zihin açıcı yakın okumalarla ve tekrar tekrar dönüp kendine bakarak, yazarların –ve okurların– bir taraftan yeni küresel sistemin, diğer taraftan bu sistemin alametifarikası olan romanın baskısından kaçıp kaçamayacakları üzerine düşünüyor.

Okuyan, yazan, çeviriyle uğraşan herkesin aklından geçirdiği sorulara dair kuşatıcı bir kitap bu.

Metis Eleştiri

ISBN-13: 978-605-316-057-1



Metis Yayınları
www.metiskitap.com