

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>

denemecilik
*biçim, duygu ve
kurmacadışı üstüne*

BRIAN
DILLON



TÜRKÇESİ SELAHATTİN ÖZPALABİYİKLAR

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

§

BRIAN DILLON

1969'da Dublin'de doğdu. Başlıca kitapları *The Great Explosion* (Ondaatje Ödülü finalist), *Objects in This Mirror: Essays, I Am Sitting in a Room, Sanctuary, Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives* (Wellcome Book Ödülü finalist), kurmacadışı dalında İrlanda Kitap Ödülü'nü kazanan *In the Dark Room* ve *Suppose a Sentence*. Yazıları *Guardian*, *New York Times*, *London Review of Books*, *Times Literary Supplement*, *Bookforum*, *frieze* ve *Artforum*'da yayınlanıyor. *Cabinet* dergisinin Birleşik Krallık editörü olan Dillon, Londra'da Kraliyet Sanat Koleji'nde ders veriyor.

SELAHATTİN ÖZPALABIYIKLAR

1955'te İstanbul, Çubuklu'da doğdu. Editör, çevirmen, yazar. Bir gazetede muhabir, redaktör ve bulmacacı, iki ansiklopedide yazar, çevirmen ve redaktör, üç yayınevinde düzeltmen, editör ve şef editör olarak çalıştı. Şiir, öykü ve deneme seçkileri, edebiyat ajandaları ve bir şehir monografisi hazırladı; iki editörlük atölyesi düzenledi. İlk kitabı Jorge Luis Borges'ten çevirdiği şiirlerden bir derlemeydi. Anna Kavan (*Buz*, Everest Yayınları) ve William Blake'ten Türkçede ilk kitaplaşmış çevirileri yaptı. Guillermo Cabrera Infante'den deneme, Anne Fine ve William Steig'dan çocuk kitapları, Emily Dickinson ve İlya Kaminsky'den şiir kitapları çevirdi. Pablo Neruda'dan çevirdiği bir uzun şiir e-kitaplaştı. Kendi kitabı *Göndermeler: Yazı, yanıt, söyleşi, anı* Ekim 2018'de Everest Yayınları'ndan çıktı. Anna Kavan'dan çevirdiği *Julia ve Bazuka* ile ikincik kitabı *İtalik Benim: Yazı, yanıt, söyleşi, anı* yayına hazırlanıyor.

denemecilik
*biçim, duygu ve
kurmacadışı üstüne*

**BRIAN
DILLON**

TÜRKÇESİ SELAHATTİN ÖZPALABİYİKLAR



Yayın No 2030

Deneme 120

Denemecilik

biçim, duyu ve kurmacadışı üstüne

Brian Dillon

Kitabın özgün adı: *Essayism: On form, feeling, and nonfiction*

Editör: Emre Tokcael

İngilizce aslından çeviren: Selahattin Özpalabıyıklar

Kapak tasarımı: Emir Tali

Sayfa tasarımı: Muzaffer Aysu

© 2017, Brian Dillon

© 2018, bu kitabın Türkçe yayın hakları

Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Nisan 2021

ISBN 978-605-185-605-6

Sertifika No: 43949

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık

Matbaa Sertifika No: 12088

Çifttehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8

Bayrampaşa/İstanbul

Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI

Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL

Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76

e-posta: info@everestyayinlari.com

www.everestyayinlari.com

www.twitter.com/everestkitap

www.facebook.com/everestyayinlari

www.instagram.com/everestyayinlari

denemecilik

biçim, duygu ve kurmacadışı üstüne

Emily LaBarge için

“Sadece kristalin kanıtlanması yetmez, kristal de kırılarak kalıcılığını kanıtlamalıdır.”¹

— William Carlos Williams, “Virginia Üstüne
Bir Deneme” (1925)

“Sanki varmış gibi söz edelim ondan.”

— Roland Barthes, *Metnin Hazı* (1973)

1 “(Ed.N.)” kısaltmasıyla belirtilmiş olan editör notu dışında, bütün iç- ve dipnotlar bana aittir. Tersi belirtilmedikçe, birebir ya da dolaylı, blok ya da fragman, bütün alıntılar kitabın sonundaki Okuma Listesi’nde verilmiş olan Türkçe çevirilerden alınmıştır. Listede Türkçesi bulunmayan metinlerden yapılan alıntılar, yine tersi belirtilmedikçe, benim çevirimdir. Özgün metinde kullanıldıkları halde Okuma Listesi’nde yer verilmemiş kaynaklar ise, kitabın bütünlüğünü bozmama kaygısıyla listeye alınmamış, alıntı vb. gerekli durumlarda dipnotlarda gösterilmiştir. (S.Ö.)

Denemeler [essays] ve denemeciler [essayists] üstüne. Bir per-
vanenin ölümü, aşığılanma, Hoover Barajı ve nasıl yazılacağı
üstüne; yazarın masasındaki nesnelerin bir envanteri, yazarın
kendisi takmasa da gözlük takmak üstüne bir anlatım; başka
birinin, atından bilinçsiz düştüğü gün kendisi hakkında öğ-
rendikleri; burunlar üstüne, yamyamlar üstüne, yöntem üs-
tüne; “*lumber*”² sözcüğünün çeşitli anlamları; kadın yazarın,
ya da şık dublörünün, kendisinin şehirdeki yerinden-oynama
[*dislocation*] durumunu betimlediği ve bunu gayet kaygısız
yaptığı için kimsenin gerçek olduğunu tahmin etmediği, on-
larca yıl boyunca yayınlanmış birçok vinyet; domuz kızartması
üstüne bir inceleme; bir dil yığını; bir anıtlar turu; nesnesi-
ne ton ve yapı bakımından, afallamış okurları sürüler halinde
kaçıracak kadar yakından benzeyen, ya da onu gizleyen, bir
dergi makalesi; ölen bir adamın kulağına fısıldayabileceğiniz
bir cümle; denemeler üstüne bir deneme; yazarın büyük caz
şarkıcısıyla kısa ve yoldan çıkmış arkadaşlığı üstüne; melan-
koli üstüne, ayrıca başka her şey üstüne, bir inceleme; okurun,
yazarın yeteneğinin (ya da belki de dikkatsizliğinin) önünde,
merak içinde –oradan *buraya* nasıl geldik?– gerideki sayfalara
tekrar tekrar dönmesini gerektiren, mantık ve dil düzeylerin-

2 *Lumber* (İng.): kereste; ıvır zıvır(la doldurmak); beyzbol sopası vb.

de bir tür sürüklenme ya da çözülme; şairin dünyadaki son günlerinde kefenli bir resminin önünde verdiği, ölüm üstüne bir vaaz; aynı şeyin metaforik gücü: rahim bir mezar, mezar girdap, bizi kurtarmak için uzanmış Ölüm'ün eli; uzun bir okuma; kısa bir bozulma öyküsü; bir günlüğün insanı kendini geliştirmeye yönlendirmesi: “Kendi düğmelerimi dikmek (+ ağzımı da büzmek);”³ bir böcek ya da ışık ışını gibi giyinmiş bir dansçı üstüne; aşk, alfabetik sıralanmış; hayat, alfabetik sıralanmış; sessiz bir palyaçonun perdede görünüşünün her saniyesi, parçalara ayrılmış: “Varlığı ölüme yormazsak ona zulmetmiş oluruz”;⁴ pencerenin dışındaki inekler üstüne: onların hareketi ve kütlesi, olası duyguları; bundan sonra olup sizi şaşırtacak şey; vaktiyle saygın bir şey, öğretmenler tarafından belirlenip yargılanan, kanıt gerektiği için kanıt – neye? Uyum, ustalık ve kavrayış, hırsla uygun alçaklık; ama sonra, kütüphanede ve yatak örtülerinin altında keşfedilen: kıvılcımlar ya da ışıltılar, vertigo taslakları, boşluğa fırlatılan bir miktar çaba ya da enerji; hem de üslup, ağzı bozuk eğlenceler, tamamen yüzey, burulma ve temkin olan bir yazı, çok sanatlı olduğu için düzensizlikten ayırt edilemeyen bir şey; başka şeyler yanında yanlamasına bakışla, eğrilikler ve arasözlerle⁵ ilgili bir sanat; zorlu öğrenmeye bağımlılık; noktalama işaretleri, anlamları ve

3 Susan Sontag, *Yeniden Doğan* (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

4 Wayne Koestenbaum, *The Anatomy of Harpo Marx* [Harpo Marx'ın Anatomisi] (Berkeley: University of California Press, 2012).

5 İng. *digression*: İstidrat (istitrat), ıraklama, konudışı, uzatı ve uzatıluluk da deniyor. Daha fazlasıyla ilgilenenler şu yazıma bakabilir: “Amma Hikâye!”, *Göndermeler: Yazı, yanıt, söyleşi, anı* (İstanbul: Everest, 2018).

ahlakı üzerine bir inceleme;⁶ yedi Dada manifestosu, kırk bir yanlış başlangıç, on üç tezde yazarın tekniği; “Waterloo’dan sonraki ikinci ya da üçüncü yaz”⁷ Manchester ile Glasgow arasındaki yolda bir yerde, bir posta arabası kazasından önceki saniyelerde yazarın aklından geçenlerin bir anlatımı. Felaket yazısı. İtiraf, cool anılar, bir kum koleksiyonu.⁸ Nadireler [curiosities]. Mobilyanın felsefesi. Son tutulmanın bir anlatımı. Uçmak henüz yeniyken, başkentin üstünde, gümüş pus ve dolu arasında uçmak nasıl bir şeydi? Yanıt: “Sayısız ok atılıyordu bize heybetli yaklaşıma yolumuzda.”⁹

Bir yazı tipi hayal edin ki şöyle bir şey olması gereken tam adını tanımlamak çok zor olsun: bir çaba, bir girişim, bir tecrübe. Tahmin ya da risk, ardından muhtemelen başarısızlık gelen. Bunun felaketten neler kurtarabileceğini ve biçim, üslup, doku düzeylerinde ve dolayısıyla (bazıları “dolayısıyla”ya itiraz edebilir ama) düşünce düzeyinde ne elde edebileceğini hayal edin. Duygudan söz etmiyorum bile. Yapabilirseniz profilini resmedin sayfaya: katı bir argüman ya da anlatı taşkınlığından yalıtılmış metin burunlarına kadar, toplamda bir yapıt takımadası oluşturur bunlar, ya da bir yapıt gövdesi.

-
- 6 Theodor Adorno, İngilizcesi için bkz. <http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania!/PunctuationMarks.pdf> (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021)
 - 7 Thomas De Quincey, *The English Mail-Coach* [İngiliz Posta Arabası, Çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: YKY, 1993)].
 - 8 Sırasıyla Jean Baudrillard, *Cool Memories* [Cool Anılar, üç kitap: I-II, III-IV, V; Çev. I-II: Ayşegül Sönmezay, III-IV: Yaşar Avunç, V: A. Sönmezay-Y. Avunç (İstanbul: Ayrıntı; sırasıyla: 1999, 2002, 2006)]; Italo Calvino, *Collezione di sabbia* [Kum Koleksiyonu, Çev. Kemal Atakay (İstanbul: YKY, 2008)] (Ed.N.)
 - 9 Virginia Woolf, “Flying over London” [Londra’nın Üstünde Uçmak], *Selected Essays* [Seçme Denemeler] (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

Sayfa bir liman, aralıklı olarak tipografik şamandıralarla yani işaretçilerle noktalanmış. Ve aralarındaki tüm akıntılar ya da çökeltiler: vaazlar, diyaloglar, listeler ve anketler, basılı küçük anaförler ya da tekil denemeler olarak yorumlanan kitaplar. Bunlardan yapılmış bir sığılık ya da balık sürüsü. Bu şeyin yaratabileceği olası kadansları dinleyin: tumturaklı ve otoriter; coşkulu ve köpüren; acı ya da haz noktasına varacak ölçüde yavaş ve titiz; kararsız, savunmasız, belirsiz; acımasız ve buyurgan; böyle bütün eylem ya da niteliklerin bir karışımı ya da alaşımı. Haritalanmamış bir arazi ya da ova. Ama yine de belli eski rotalar kaynağa yol bulmamıza, sonra tekrar dışarı çıkmamıza, macera yaşamamıza izin veriyor.

Denemeleri ve denemecileri hayal ediyorum: gerçek ve gerçek olmayan yazarlar, şey yapan bir türün [*genre*] (sözcük bu değil, hiç değil) başarılı ve imkânsız örnekleri – ne yapan, tam olarak? Bana yazmanın ne olması gerektiğini tanımlıyormuş gibi gelen bir kesinlik ve sakınma bileşimini uygulayan. Eşit ölçüde bilgilendiren, baştan çıkaran ve gizemlileştiren bir biçimi. (Michael Hamburger: “ama deneme bir biçim değildir, biçimi yoktur; kendi kurallarını yaratan bir oyundur.”¹⁰) Kulağa insanın sadece denemelerden değil de genel olarak sanattan ya da edebiyattan isteyebileceği bir şey gibi mi geliyor? Belki bir kategori her şeyin yerine geçiyor, bütün sanat biçimlerinden istediğim şeyi tanımlıyordur. Hayran olduğum bu şeyin, bu varlık ya da eğilimin sınırları – bunları daha sonra belirlemem gerekecek. Şimdilik, denemelerde – yukarıdaki listede adı verilen ya da ima edilen, nerdey-

10 Michael Hamburger: “An Essay on the Essay” [Deneme Üstüne Bir Deneme] (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

se hepsi gerçek olan bütün o denemelerde– arzu ettiğim şeyin keskin olanla duyarlı olanın bu eşzamanlılığı olduğunu belirtmek yeterlidir umarım. Aynı anda hem yara hem de hassas bir delme eylemi olmak: bu, söylediğimin kulağa sanki dikkat ettiğim tek şey üslupmuş, o eski moda şeymiş gibi gelmesine yol açıyor. Pekâlâ da doğru olabilir bu. Ama üslup tam olarak boşlukla bir çekişme, kaos ve hiçlikten koparılmış bir tavır ya da hizalanma değil midir? Ödül olarak üslup, oyunun bir kuralı olarak değil. Başka bir anlamda da spor olarak üslup: botanik anomali ya da yenilenme, avangart mutant. Ama sporlar sonunda özüksenmez mi? Sapmalar uyum sağlamaz, haydutlar, ucubeler ve nadireler kapatılıp evcilleştirilmez mi? Nadireler dikkatle etiketlenir, vitrin ve kabinelerde güvenle muhafaza edilir.

Bütün bunları hayal etmiş olabilirim – (henüz) var olmayan bir biçimi betimliyor olabilirim. Bir sabit varlık ya da kurumlaşmış sınıf olarak deneme hakkında nasıl yazacağıma dair, denemenin tarihinin, ardışık edebi baskınlık ve sürün-ceme aşamalarından geçerek belirsiz kökenlerden şimdiki alçakgönüllü yayın geleneği statüsüne, yani pek çok yazarın ve okurun umutlarının askıya alındığı tür (lütfe buna “yaratıcı kurmacadışı” demeyin), yeni kurmacanın kurmaca-dışı, yeni romanın deneme, yeni buluşun itiraf mı olduğuna dair düşünümlele dolu pek çok basılı ve çevrimiçi sütun haline gelişinin izini ince ince nasıl süreceğime dair elimde hiç ipucu yok. Daha doğrusu, şu denemeler üstüne denemenin nasıl yazıldığını, denektaşlarının ne olduğunu, iddialarının nereye yönlendirildiğini, erkek ya da kadın yazarın mevcut metni boyunduruğa bağlar gibi bağlamayı umduğu bir biçimi açıkladığı duygusunun ne kadar dairesel olduğunu çok çok iyi

biliyorum. Çemberleri, çizgileri ve simetriyi ben de severim, hem de yazar olarak ve insan olarak bana yetenden daha çok, ama bu durumda deneme hakkında şık bir hikâyeye veremem kendimi, sivri bir savunma, bir retorik apoloji ya da heyecanlı bir manifestoya da. (Kendimi polemiklere karşı alerjik buluyorum ve bu yüzden siyasal denemeciliğin ya da taşkın eleştirel görüşlerin kimi partizanları, gelecek sayfalarda kendi örneklerinin eksik olduğunu görebilir. Denemede belli bir şiddeti sevmiyorum demek değil bu, ama zorla sadece kendisi olan bir yazıya inanamıyorum – ben eğrilik istiyorum, hedeflerine yaklaşan denemeler istiyorum, çünkü hedefler olmalı, çaprazlama ya da bir dolu çelişik tutumlu hedefler. Bu da siyasal olabilir, hatta radikal bile olabilir. Çoğu zaman başka bir şeye benzer: eskiden *biçimcilik* [*formalism*] denen ya da *estetisizm* [*aestheticism*] olarak reddedilen şey.) Dura kalma, tartışma gibi bir şeyi, ama bu birinci sınıfın tam da şifa vermek için var olduğu karmaşadan çıkıyor gibi görünecek başkalarını da amaçlayan pasajlar halinde yazmak zorunda kalacağım, ancak öyle yazabiliyorum. Büyük denemecilerin, belki onlardan aşağıda olanların da yapıtlarında bir başarısızlığa ya da uyum sağlamanın reddine izin verecek pek çok pasaj vardır. İşte şair William Carlos Williams'ın bu kitaba bir epigraf sağlayan denemede söylediği:

Her deneme kendi eriminde, genişlikte, bütün üslupların moda tuğlası olan birlik konusundaki içe yönelik duhulde sürekli değişiklikler yapar. Bütün kompozisyonun en sığ, en ucuz aldatmacası birliktir. Aklın sıradanlığı kendini hiçbir şeyde daha belirgin bir şekilde göstermez. Dikkat için daha az önemli bir konu yoktur.

Her yazı parçasının, ne olduğu önemli değil, birliği vardır. Tecrübesiz ya da kötü yazı en berbat şekilde öyledir. Ama bir denemede hüner çokluktur, sonsuz kırılmadır, herhangi bir sayıda karşıt durgunluk merkezleri kuran karşıt güçlerin kesişmesidir.¹¹

11 William Carlos Williams, *Imaginations* (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

Kökenler üstüne. Deneme, ki bu konudaki her makale, inceleme [*treatise*] ve ders bizi böyle bilgilendirecektir, etimolojik olarak, konusunu tanımlama iddiası ya da tüketme hırısı olmayan bir sına ya da metinsel bir hamledir. Aslında biçim üstüne eleştiri ve gazeteci gevezeliğinde öyle dört dörtlük bir klişedir ki bu, hem denemelere hem de çaba ve deneyin doğasına dair hatırı sayılır miktarda şeyi gizlemeye kadar varmıştır. Denemenin belirsiz ya da geçici yaklaşımı olgusu çok iyi kurumlaşmıştır artık – ve kesinlikle deneme-dışı olan G.W.F. Hegel’in vaktiyle dediği gibi, tanıdık olan kesinlikle doğru bilinmez. Fransızca *essayer* [denemek] fiilinden bu az çok kurumlaşmış düşünce kipine ve sözcüğe nasıl vardık?

İsviçreli eleştirmen Jean Starobinski’nin 1983 tarihli “Peut-on définir l’essai?”¹² [Denemeyi Tanımlayabilir miyiz?] adlı makalesine göre, *essai* [deneme] 12. yüzyıla tarihleniyor ve Geç Latince “tartı, tartma” anlamındaki *exagium*’dan geliyor. Dolayısıyla, diyor Starobinski, “denemek [Fr. *essayer*] fiili tartmak [Fr. *peser*] anlamına gelen *exagiaré*’den türemiştir. Bu terimin yakınında *examen*’i [Fr. *aiguille*] buluruz: terazinin dili, yani ibresi, sonuçta tartının

12 Meraklısı için Fransızca özgün metin: <http://www.laserpblanca.com/starobinski-essai> (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021)

gözlenmesi, kontrolü.” Başka bir deyişle, deneme her şeyden önce bir ölçme ya da yargılama tipidir, ama kendisinin, kendi güçlerinin ya da yazarının güçlerinin sınanmasından çok, kendisinin dışında bir şeyin tartılması olarak. Deneme yazma [essayng], demek oluyor ki, *ayar belirlemedir* [assaying]. (Essay aynı zamanda, tarihsel olarak, bir süslü söz, öndeyiş ve örnek anlamlarına da gelmektedir. Ayrıca, geyiğin göğsü yani döşü.) Ama bu ibreler, yenidoğan denemenin (en azından etimolojik efsaneye göre) işini yaparken kullanmayı amaçladığı hassas aletler, çoğalmaya başlıyor artık:

examen’in başka bir anlamı arı oğulunu [Fr. *l’essaim d’abeilles*, İng. *swarm of bees*], kuş sürüsünü [Fr. *la nuée d’oiseaux*, İng. *flock of birds*] işaret eder. Ortak etimoloji *exigo* fiilidir, yani dışarı itmek [Fr. *pousser dehors*, İng. *to push out*], kovalamak [Fr. *chasser*, İng. *to chase*], sonra, gerektirmek [Fr. *exiger*, İng. *to demand*]. Bugünün sözcüklerinin çekirdek anlamı uzak bir geçmişteki anlamlarından kaynaklanmak zorunda olsaydı ne kadar cazip olurdu! *Deneme* [Fr. *essai*, İng. *essay*] pekâlâ *talepkâr tartma* [Fr. *la pesée exigeante*, İng. *demanding weighing*], *dikkatli inceleme* [Fr. *l’examen attentif*, İng. *thoughtful examination*] olabilirdi o zaman, ama aynı zamanda kişinin ilerlemeyi elinden kurtardığı *sözel oğul* [Fr. *l’essaim verbal*, İng. *verbal swarm*] de olabilirdi.

Deneme farklı ve çeşitlidir – *kaynaşır* [teems].

Ama elbette aynı zamanda *dener* [tries] – ve pes eder. Büyük denemecilerin, yöntemlerinin ya da biçimlerinin kararsız doğasını haber verdikleri [announce] (ya da ihbar ettikleri [de-

nounce], çünkü denemeciler bazen denemeci olmaktan utanır) pasajlar çoktur. İşte, on yedinci yüzyıl başında denemelerinden iki derleme yayınlayan, Sir William Cornwallis:

bunlar, bilginin sorgulanmasına yeni adanmış bir çıraktan fazlası olmayan ve bu sayfaları bir ressamın elini ve hayal gücünü iyice tanımaya çalışan oğlu gibi resim tahtası olarak kullanan benim denemelerimdir. Bu, sindirilmemiş hareketlere ya da çıkış yapmayı deneyen tedbirli bir koşucu gibi gücünü bilmeyen bir kafaya ya da satın almadan önce tadan ihtiyatlı bir kadına çok uygun bir yazı tarzı.¹³

Denemelerin, biçimsel zirvesini aforizmalarda bulan, kısalığının Francis Bacon'a göre

pek çok mükemmel erdemi vardır, ki yöntemli yazı onlara hiç yaklaşamaz. İlk olarak, [aforizmalar halinde yazmak] yazarı dener, yüzeysel midir yoksa derin mi: çünkü aforizmalar, gülünç olmaları gerekmedikçe, bilimlerin iliğinden kemiğinden başka bir şeyden yapılamaz; çünkü örnekleme akışı kesilir; örneklerin dile getirilişi kesilir; bağlantı ve düzen akışı kesilir; uygulama betimlemeleri kesilir.¹⁴

13 William Cornwallis, "Of Essays and Books", *Essays*, The Second Part, 1601.

14 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, The Second Book, XVII, 6-7.

Ama burada biçim olarak denemenin içinde bir çatışma ortaya çıkar: Deneme, konusunun özünü yani püf noktasını ifade etmeyi, dolayısıyla bir tür cila ve bütünlüğü amaçlar, aynı zamanda da sahip olduğu bakış açısının kısmi olduğu, eksik olmanın da kendi içinde bir değer olduğu, çünkü yazan zihninin cesur ve meraklı ama tutuk doğasını daha iyi yansıttığı konusunda ısrar etmek ister.

Bu eğilimleri bir arada tutan nedir? Klasik olarak bunun yazan “ben” olduğunu söyleriz, sonra güvenle Montaigne’e döneriz, “Alıştırma Üzerine” adlı denemesinde şunları yazmıştır:

Burada söylediğim şey benim bilimim öğretim değil, benim kişisel araştırmamdır; başkaları için değil kendim için aldığım dersimdir. Ama bu dersi herkese anlatıyorum diye, bana kızmamak gerekir. Çünkü bana yararlı olan bir şey belki başkalarına da yararlı olabilir. Zaten, kimseye zarar vermiyorum, kendimle ilgili bir şey bu. Aptalca bir şeyler söylüyorsam zararı kendime-
dir, başkasına bir zararı yok.

Bu “ben” hem içerilmiş hem de geçicidir – bir o kadar önemli olmak üzere, *dağılmıştır* [*dispersed*]. Starobinski’nin belirttiği gibi, Montaigne’in denemelerinin çokluğu, biçim hakkında bir şeyi ilan eder ya da onaylar: biçimin hem tekrarlanabilir hem de çok yönlü [*manifold*], dizisel ve çeşitli olduğudur bu. Çünkü, “Deneyim Üzerine” denemesinin bize anlattığı gibi, benliğin doğası budur.¹⁵ Montaigne bir gün küçük, oynak bir ata biniyordu ki

15 Dillon burada Montaigne’in “Deneyim Üzerine” (III. Kitap, XIII) denemesinden söz ediyor ama devamında yine II. Kitap’ta VI. Deneme olan “Alıştırma Üzerine”yi alıntılıyor.

ağız gеме gelmeyen, ama canlı ve diri durumdaki eşkin bir savaş atına binmiş, irikıyım ve güçlü adamlarımdan biri arkadaşlarına şaka yapmak ve önlerine geçmek için hayvanı doludizgin doğrudan benim izlediğim yola sürüp, kocaman bir heykel gibi küçük adamla küçük yapı atının üzerine tüm gücü ve ağırlığıyla çöktü, onunla birlikte beni de tepetaklak yere düşürdü... İşte at tamamen sersemlemiş halde yere düşmüş, bense onun on, on iki adım ötesinde, yüzüm berelenmiş ve derim soyulmuş yatıyorum; kılıcım elimden en azından on adım öteye fırlamış, kemerim parçalanmış, bir tahta parçası misali ne bir hareket yapabiliyor, ne de herhangi bir şey hissedebiliyordum.

Yavaş yavaş başına geliyor Montaigne'in aklı, ya da değişmiş bir versiyonu:

Görmeye başladığım zaman görüşüm pek bulanık, pek zayıf, pek ölgündü; kısacası, ışıktan başka hiçbir şeyi seçemiyordum, ... Ruhun işlevlerine gelince, bunlar da bedeninkilerle aynı zamanda doğarlar. Tamamen kana bulanmış olduğumu fark ettim; uzun hırkam baştan aşağı kana bulanmıştı. Hayatımın sonuna geldiğimi düşünüyordum; ve bu durumu kolaylaştırmak için gözlerimi kapatıyordum; kendimi bırakmak bana iyi geliyordu. Bu, ruhumda üstünkörü yüzen zayıf ve yumuşak bir düşünceydi, aslında bu sadece hoşnutsuzluktan uzak değildi; uykuya dalanların hissettiği yumuşaklıkla karışmıştı.

Montaigne'in denemelerinin içerdigi ve dile getirdigi benlik türü açısından öğretici bir pasajdır bu: denemesel ya da deneme yazan özne uykulu ve dağınık bir hale, kendinden geçme, kendini unutma ve ne ya da kim olduğunu neredeyse hiç bilmeden tekrar uyanmaya eğilimli bir hale geliyor gibidir. "Ben" bilinç koltuğundan uzaklaşıp kendini uç noktalarda dağıtıyordur.

Denemecilik [essayism] üstüne. “Denemecilik” ile ne kastettiğimi düşünüyorum? Biçimin salt pratiğini değil, biçime –onun serüven ruhuna ve tamamlanmamış doğasına– ve başka pek çok şeye yönelik bir tutumu. Robert Musil’in *Niteliksiz Adam*’ın “Yeryüzü, Ama Özellikle Ulrich de Denemecilik Ütopyasından Yanadır” başlıklı altmış ikinci bölümünde geliştirdiği gibi:

Kendi doğasının gelişmeyi hedefleyen iradesi, mükemmelle inanmasını yasaklar; ama karşısına çıkan her şey, sanki mükemmelmış izlenimini yaratır. O insan, şunu sezer: Bu düzen, kendini gösterdiği kadar sağlam değildir; hiçbir nesne, hiçbir biçim, hiçbir Ben, hiçbir ilke güvenilir nitelik taşımaz, her şey görünmeyen, ama sürekli bir değişim içersindedir, sağlam olmayanda olana göre çok daha fazla gelecek vardır, ve şimdiki zaman, henüz ötesine geçilememiş bir varsayımdan başka bir şey değildir. ... Bu nedenle kendinden bir şeyler yapma konusunda çekingen davranır; bir karakter, bir meslek, sağlam bir iç dünya – bütün bunlar ona göre sonunda kendisinden geriye kalacak olan iskeleti belirleyen öğelerdir.¹⁶

16 Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, 1. Cilt, Almanca aslından çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2004).

Musil'in en çarpıcı metaforunda, Ulrich "kendini her yana gitmekte özgür olan bir adım gibi hisseder." Romancı (ya da anlatıcısı), etimolojik olarak denemenin bir girişim olduğunu kabul eder, ancak bu yanıltıcıdır, çünkü girişilen şeyin bir tür hata olabileceğini ima eder. Deneme, bir düşüncenin daha uygun bir fırsatta doğrunun düzeyine çıkartılabilecek, ama aynı olasılıkla yanlışlığı da anlaşılabilir, geçici ya da yüzeysel anlatımı değildir: "doğru ve yanlış, akıllı ve akılsız sözcükleri de böyle düşüncelere uygulanabilecek kavramlar değildir; çünkü sözü edilen düşünceler hassas ve dile getirilemez görünümüne karşın yine de katı yasalardan bağımlıdır."¹⁷

Denemecilik geçici ve varsayımsaldır, ama aynı zamanda belirlenmiş sınırları olan bir düşünme, yazma ve yaşama alışkanlığıdır. Denemelerde ve denemecilerde beni çeken de bu bileşim: tehlike ya da maceraya yönelik dürtüleri ile başarılmış biçime, estetik bütünlüğe yönelik dürtüleri arasında askıda kalmış bir tür duygusu. 1925'te yayınlanan "The Modern Essay"de [Modern Deneme] Virginia Woolf, "Bu biçim çeşitliliği de kabul eder"¹⁸ diye kaydeder, ancak denemenin

17 Bu alıntıda dikkatinizi çekmesini istediğim bir şey var: Cümlelerin sonundaki "-den bağımlı" kalıbı. Yapı Kredi Yayınları'nda Ahmet Cemal'le bir süre yan yana masalarda çalıştık. Aynı sıralarda Benjamin'den çevirdiği *Pasajlar*'ın editörlüğünü yaptım. Çevirisinde bu alıntıda olduğu gibi "-den bağımlı" kalıbını kullandığı dikkatimi çekmişti. "Bunun '-e bağımlı' olması gerekmiyor mu?" diye sorduğumda "Almancada tıpkı '-den bağımsız' gibi '-den bağımlı' deniyor" cevabını aldım. Çok uğraştım ama Türkçesinin "-e bağımlı" olması gerektiğine ikna edemedim. Kayda geçsin istediğim için anlatıyorum.

18 Çeviri benim. Kitaplaşmış bir çevirisi için bkz. Virginia Woolf, "Modern Deneme", *Bir Okur Olarak*, Çev. Selin Beyhan (İstanbul: Alakarga, 2013).

aynı zamanda okura haz verme gerekliliğinden türetilmiş bir bütünlüğe sahip olduğunu ya da olması gerektiğini de belirtir:

Onu kontrol eden ilke basitçe haz vermesi gerektiğidir; onu raftan indirdiğimizde bizi zorlayan arzu, sadece haz almaktır. Bir denemedeki her şey bu gayeye boyun eğmelidir. Deneme ilk sözcüğüyle bizi bir büyü'nün etkisine sokmalıdır; sonuncusuyla da uyanmalı, tazelenmeliyiz. Bu aralıkta en çeşitli eğlence, sürpriz, ilgi, öfke deneyimlerinden geçebiliriz; Lamb'le fantezinin yükseklerine uçabilir ya da Bacon'la bilgeliğin derinlerine dalabiliriz, ama asla uyandırılmamalıyız. Deneme bizi kucaklamalı ve perdelerini dünyaya kapatmalıdır.

Bu tür, heterojen ve kendine yabancı olabilir, olmalıdır da, ancak çeşitliliği ve kapasitesi şekilden yoksun olduğu anlamına gelmez. Denemenin çok sık içereceği şeylerden biri vukufyani malumattır, ancak bu "bir denemede yazmanın büyüyle öylesine kaynaşmalıdır ki, dokunun yüzeyinden bir gerçek dışarı çıkamasın, bir dogma da içeri girmesin." Denemeler eksiksiz, dikişsiz ve sağlam yapılıdır – böyle olmadıkları, kırıldıkları, başarısız oldukları ve kendilerini memnun etmeme ihtimaline açtıkları zamanlar hariç. Tabii ki aynı denemede iki eğilim de bulunabilir, tıpkı Woolf'un durumunda olduğu gibi.

Bu dürtüler her zaman onaylanmamıştır; Woolf'un betimlediği geçici hazdan çok daha fazla bir şey önermediği için deneme kolayca reddedilir. İçerdiği bilgi Woolf'un söylediği gibi fazla kapsayıcı bir şekilde bütünleştirilip pürüzsüzleştirildiği için, tam anlamıyla kötülenir. Ya da kısmi, tamamlanmamış karakterinden dolayı. Bu biçim için belli bir hafiflik temeldir

ve hafiflik, taraftarları arasında Oscar Wilde, Italo Calvino, Georges Perec gibi yazarlar olmasına rağmen, kötü bir üne sahiptir. Theodor Adorno 1958’de, “Biçim Olarak Deneme”de, denemeye yönelik ortak şikâyetlerin bazılarını –yöntem eksikliğini, kapsayıcı olmadaki başarısızlığını, orijinal kavramların yokluğunu– betimlemiş ve türü aynı açılardan savunmuştur. Denemeci, diye yazar, bir konuda söylenebilecek her şeyi söyleme ihtiyacını duymaz ve felsefede zaten var olan kavramları kullanmaktan memnundur. İşte, denemenin yöntemi reddetmesi üstüne Adorno’nun söyledikleri:

Yöntemin mutlak ayrıcalığı konusunda şüphe uyandırmayı ise sadece deneme başarmıştır. Özdeşlik-dışı’nın bilincinin belirmesine izin verir deneme, onu doğrudan ifade etmese bile. Radikal olmama konusunda radikaldir, şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmayışıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal.

Bu da denemenin geçici ile kalıcıya karşı tutumu üstüne:

Denemenin parçalı ve olumsal olduğu yolundaki yaygın eleştirinin kendisi de bütünlüğü ve dolayısıyla özneyle nesnenin özdeşliğini varsaymakta ve sanki bütüne hâkim olunabilirmiş gibi yapmaktadır. Oysa denemenin yapmak istediği, geçicideki ebediyi bulmak ve damıtıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır.

Listeler üstüne. Bir listeyle başladım – şey, bir tane daha var, bir lanet şeyin ardından birinin daha gelişinin ritmini kaldıracak bilerseniz eğer, bu arada bunun teknik terimi *parataksis*. Kitab-ı Mukaddes okurlarına ve küçük çocukların ebeveynleri ya da öğretmenlerine aynı şekilde tanıdık gelecek bir yapılandırma ya da hikâye anlatma kipi. Parataksis der ki: bu oldu, sonra şu oldu, ardından bu öteki. Ve benzeri, benzeri, benzeri. Niteleme ya da ertelemeye, anlatıda dönemeçlere ya da ikincil düşüncelere, bağlı cümleciklere ya da dolambaçlı düşünce zincirlerine imkân vermeyen bir yapıdır bu. Başlar, anlatır, durur. Ama tam olarak bağlantısız hücrelerden oluşan bir friz değildir; bir şey ya da biri bu ayrı öğeleri birbirine bağlamalı, onların tik-tik’ini tik-tak yapmalıdır. Aziz Augustinus’un *İtiraf*’ının onuncu kitabında gelen klasik formülde bu düzenleyici ya da garanti edici ilkenin adı, tahmin edebileceğiniz gibi, Tanrı’dır.

Liste, katalog, sıralama, envanter, tarife, kütük, [Cambridge’de] onur listesi, çetele, ders programı, almanak, tablo, atlas, dizin, takvim, görev listesi, defterikebir, cetvel, beyanname, fatura, prospektüs, program, menü, nüfus sayımı, fihrist, yer adları sözlüğü, sözlük, terim sözlüğü, vezin sözlüğü.¹⁹ Bu lis-

19 Merak edenler için orijinaler: List, catalogue, enumeration, inventory, schedule, register, tripos, tally, syllabus, almanac, table, atlas, index, calendar,

te, rahmetli babamın kullandığı 1953'te yayınlanmış kavram-dizinden [*thesaurus*]; maddenin tamamı tabii ki “*thesaurus*” sözcüğünü de içeriyor. Bunların hepsi aynı şeyin, aynı tipin örnekleri değil. Bir denemede görünmeye eşit derecede uygun değiller, ancak birçok denemenin –öykü, roman ve şiirin de– bu biçimleri paylaştığını düşünebiliyorum. (En gösterişli anlatı ya da argümanı en kuru, en özlü yapılarla eşleştirebilirsiniz – neden olmasın?) Öyle görünüyor ki denemenin listeyele, onun eziyet ve hazlarıyla acayip bir yakınlığı var. İşte sıralama sanatının kıyas kabul etmez pratisyeni William Gass’ın “I’ve Got a Little List” [Küçük Bir Listem Var] adlı bir denemede söyledikleri: “Listeleme temel bir edebiyat stratejisidir. Durmadan ortaya çıkar ve ancak zaman zaman kendine dikkat çeker.”²⁰ Ben bu son iddiadan pek emin değilim, ama belki de edebi yapıtlarda listelerin varlığına karşı fazla tetikteyimdir. Romancı ve eleştirmen Michel Butor’un “Le Livre comme objet” [Nesne Olarak Kitap] başlıklı 1964 tarihli bir denemede belirttiği gibi, bir listenin aksi halde anlatı ya da düzyazı polemik metni olacak bir metinde görünmesi –az çok şiddetle– metnin yatay akışına yönelen ani bir dikeylik üretir: “Bir sıralama, dikey bir yapı, bir cümlemin herhangi bir yerine

rota, ledger, scroll, manifest, invoice, prospectus, programme, menu, census, directory, gazetteer, dictionary, lexicon, gradus. Elbette başka çeviriler de mümkün, ben de zaten listeyi oluşturan hemen her terim için birkaç adaydan en yaygın sayılabilecek olanı seçtim. Benzer biçimde, bir sonraki cümlede “kavramdizin”le karşıladığım (karşılamayı önerdiğim) thesaurus için de “kavramsal dizin” “kavram(lar) dizini”, “eş- ve karşıt anlamlılar sözlüğü”, “kavram alanları sözlüğü” gibi (“kavramdizin”den farklı olarak terim değil de tanım sayılabilecek) başka karşılıklar var.

20 *Tests of Time: Essays* (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

sokulabilir; onu oluşturan sözcükler, yapı aynı olduğu sürece, herhangi bir işleve sahip olabilir.” (Butor’un “anlam” değil de “işlev” dediğine dikkat edin: Kavramdizin maddeleri, bu farklı tekrara iyi bir örnektir.)

Öğeleri belli bir birörneklığe sahip olabilir, ama liste bir romanda birdenbire görüldüğünde, sanki sayfaya sözel bir çöp yığını boşaltılmış gibi olur: başka şeyler içerebilirler ama, listeler aynı zamanda genellikle sözcük listeleridir. Bazı romancıların bir listedeki terimlerin tuhaflığından, ya da listenin okunuşunun garip tınlarından, öylesine zevk almaları bu yüzdendir. Butor bize Rabelais’den bir örnek veriyor, burada dev Gargantua bir sürü oyun oynar: “Koşmaca, Yarışmaca, Uçmaca, Aldı kaçtı, Zafer, Pikardiya oyunu...”²¹ Joyce’un *Ulysses*’in “Kikloplar” bölümünde eski İrlanda edebiyatının sayım yöntemlerini düğün davetlilerinin yerine ağaçları geçi-
rerek parodileştirdiği epik listeleri de düşünebiliriz:

Uluslararası sosyete bu öğleden sonra İrlanda Milli Ormancılarından kıdemli kademeli üst korucu şövalye Jean Wyse de Neaulan ve Çam Vadisi’nden Miss Köknar Kozalak’ın düğününde *en masse* hazır bulundu. Lady Koruluk Karaağaçgölgesi, Mrs Barbara Sevhuş, Mrs Budak Dişbudak, Mrs Çobanpüskülü Fındıkgöz,²²

vesaire.

21 François Rabelais, *Gargantua*, Fransızca aslından çev. Birsal Uzma (İstanbul: Everest, 2011).

22 James Joyce, *Ulysses*, Çev. Armağan Ekici (İstanbul: Norgunk, 2012).

Liste, Gass'in bize hatırlattığı gibi, lüks, bolluk ve yozlaşmayı aktarmak için mükemmel bir yoldur. Oscar Wilde'in romanı *Dorian Gray'in Portresi*'nin lanetli kahramanının topladığı mücevherlerin listesine de bir bakın:

Bazen bütün bir günü topladığı çeşitli mücevherleri, örneğin lamba ışığında rengi kırmızıya dönen zeytin rengi krizoberilleri, gümüş tel benzeri çizgisiyle sarı krizoberilleri, fıstık renkli peridotları, gül pembe ve şarap sarısı topazları, ateş kırmızısı dört ışınlı, titreyen yıldızlarıyla yakutları, alev rengi tarçın taşlarını, portakal rengi, melekşe rengi spinelleri, sırasıyla yakut ve safir katmanlarından oluşan mortaşları kutularından çıkarıp kutulara yerleştirmekle uğraşıyordu. Güneştaşının kırmızı altın rengini seviyordu, aytaşının incimsi beyazlığını, sütsü opalin kırık gökkuşağını. Amsterdam'dan görülmemiş büyüklükte ve renklilikte bir zümrüt getirtmişti, bütün taş uzmanlarının kıskançlığına yol açan turkuvaz bir *de la vieille roche*'u vardı.²³

Edebiyatta mutlu bir liste diye bir şey var mıdır? Varlıkların, kazanımların ya da deneyimlerin kaygısız sözel toplamı mıdır bu? Bu tür şeyleri tam da bir sıkıntının kanıtı olarak ortaya koyma eylemi, bir şeyin eksik olduğunun ipucu değil midir? Koleksiyoncunun kataloğu, tüccarın çetelesi, baştan çıkarıcının kara kaplı defteri: hepsi de telafi edici kontrol örnekleridir. Neyin telafisi? Aşındırıcı bir anksiyetenin ya da

23 Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi, Açıklamalı ve Sansürsüz Basım*, Haz. Nicholas Frankel, Çev. Ülker İnce (İstanbul: Everest, 2014).

ağır melankolinin mi? Tabii ki öyle, ama ağır listeler ve hafif listeler vardır ve ikisi de, belki diğer yazarlardan daha çok, denemeciye aittir.

(Andy Warhol'un işletme müdürü Fred Hughes hakkında bir denemede, Lynne Tillman, Hughes'un New York'ta Lexington Bulvarı'ndaki büyük evine gider. Ama onunla tanışmaz, tanışamaz, çünkü Hughes üst kattadır, yatalaktır ve konuşamamaktadır. Namevcut görüşmecinin yerini kederli ve görkemli bir eşyalar ayini alır: "Wedgwood vazoları, Audubon baskıları, (bir zamanlar giydiği) on sekizinci yüzyıl kostümleri, siyah boyalı ahşap paravan, on dokuzuncu yüzyıl *petit point* Aubusson yastıkları, babasının bir gençlik fotoğrafı, yirminci yüzyıl Afrika mezar işaretleyicisi, Venedik camları...")

Joan Didion'un *The White Album*'u [Beyaz Albüm], yani kendisinin 1960'ların sonunda Amerika'nın batı sahilinin – aslında LA'in– yüzer-gezer anksiyeteleri boyunca geçmişe dönük huysuz sürüklenişi, benim bildiğim en dokunaklı ve etkili listelerden birini içerir. Aslında iki liste. İlki Didion'un bir hikâyeyi araştırıp haberleştirmek için seyahat ederken taşıyacağı ya da giyeceği eşyaların envanteridir:

2 etek, 2 jarse kazak ya da badi, 1 süveter, 2 çift ayakkabı, çorap, sütyen, gecelik, bornoz, terlik, sigara, burbon, çantayla: şampuan, diş fırçası ve macun, Basis sabunu, tıraş bıçağı, deodoran, aspirin, reçeteler, Tampax, yüz kremi, pudra, bebe yağı.

İki liste olduğunu söyledim, ama aslında üç tane var, çünkü bu listenin içinde de bir liste var: "çantayla" vd. Bunun peşinden de bir ek geliyor: "TAŞINACAKLAR: Angora şal, dak-

tilo, 2 tane çizgili not defteri ve kalemler, dosyalar, ev anahtarı.” Bu liste –iki ya da üç listelik liste– diyor Didion bize, söz konusu dönem boyunca dolabının kapısının içine bantlıymış. “Liste, yanıma alma ihtimalim olan bir parçayı, hiç düşünmeden, toplamamı sağlıyordu.” Bu giysiler onun şiddetli bir biçimde yarılmış bir Amerikan kültürünün iki yanına da geçmesine izin veriyordu, böylece, o bölümde tanık olduklarını eve giderken havaalanındaki bir bankta bir an önce daktilo edebilecek şekilde, yazıhanesini yanında taşıyordu.

Didion çok geçmeden bu listenin süregelen anksiyetelerin kanıtı olduğunu kabul ediyor: “Bunun kontrolü önemseyen, ivmeyi özleyen birinin, senaryoyu okumuş, suflelerini işitmiş, hikâyeyi öğrenmiş gibi rolünü oynamaya kararlı birinin yaptığı bir liste olduğu açık olmalı.” Listede eksik olan bir nesne var, böyle diyor bize: bir saate ihtiyacı varmış, ama saati yokmuş. Öyle ki bedeninin ve zihninin bakımı ve kontrolü konusundaki bütün çabalarına rağmen Didion –tam bu noktada, tuhaf bir şekilde, bize vermiş olduğu listenin çoğunu tekrarlıyor– saatin kaç olduğunu çoğu zaman hiç bilmiyor. İnsan şöyle bir duyguya kapılıyor, ya da benim her zaman böyle bir duygum vardı: saatin ihmali, kasıtlı olmasa bile, bir avantaj olmuş, bu da sadece, Didion’ın ileri sürdüğü gibi, “ya bir muhabir olarak bu dönemdeki hayatımın ya da doğrudan o dönemin bir temsili” değilmiş gibi görünüyor.

Kısmi bir listenin ödülü, sanırım, arzulanacak bir şey bırakmasıdır. Bir yazar olarak, bir denemeci olarak, ben her zaman listeler yaparım. *Yaparım, yazmam*: çünkü numaralama ile gereği gibi yazma arasında, çoğu zaman, bir fark vardır. Didion gibi valizimi toplarmışçasına, bir denemeye koymak istediğim her şeyi listelerim. Denemeyi bir kap olarak ele alı-

rım, çünkü yazıyla gelen anksiyeteyi gidermek isterim, çünkü bir planım varsa (ve planlarım her zaman listelerdir, çizelgeler değil) kafamda bir sözcük ya da düşünce olmadan boş bir sayfa ya da ekranla karşılaşmayacağım demektir. Listedeki girişleri sırasıyla açıkça takip edebilirim – A’dan Z’ye, birden sonsuza. Şu hariç: liste, işini yapıyorsa eğer, her zaman icat edilecek ya da hatırlanacak bir şey, yapıldığı sırada unutulmuş bir şey bırakır.

Bu da, William Gass bu konuda ne derse desin, denemelerdeki listelerin bana her zaman aşırı özbilinçli görüldüğü demek. Sanki açıkça yazarlık tutkusu ve bu tutkunun hoşnutsuzlukları, engelleri, hayal kırıklıkları hakkındaymış gibi geliyorlar kulağa. Ben Georges Perec’in yapıtındaki listeleri severim: çok ve çeşitlidirler, hem de, öyle görünüyor ki, dizi halinde kaydetmenin betimleyici eylemindeki katıksız haz ile listenin asla ilişkisini kesmeyeceği daha karanlık bir duygu arasında hep dengede kalırlar ve bizi herhangi bir oranda yoldan saptırabilirler. İşte Perec’in 1976’da “Notes brèves concernant les objets qui sont sur ma table de travail” [“Çalışma Masamın Üzerindeki Nesnelere Dair Notlar”] adlı güzel denemesinde söyledikleri:

Bir lamba, bir sigara tabakası, bir gonca vazosu, bir pirofor, içinde değişik renkli küçük kâğıtların olduğu karton bir kutu, üzerinde deniz kabuğu kakmaları olan büyük kâğıt hamurundan bir mürekkep hokkası, bir cam kalemlik, birçok taş, üç tane ahşap kutu, bir çalar saat, bir basmalı takvim, bir kurşun parçası, büyük bir puro kutusu (içinde puro yok ama birçok küçük süs eşyası var), içine gönderilmeyi bekleyen mektupların

iliştirildiği elik bir sarmal, cilalı taştan bir hançer sapı, kayıt defterleri, not defterleri, müsvedde kâğıtları, birçok yazı aleti ve aksesuarı, büyük bir kurutma kâğıdı, birkaç kitap, kalem dolu bir bardak, yaldızlı küçük bir tahta kutu...²⁴

Hiçbir şey, diyor Perec, bir liste yapmaktan (yoksa yazmaktan mı?) daha kolay görünmez; ama bu aslında göründüğünden çok daha karmaşık bir girişimdir. Bir şeyi unutacağınız kesindir ve pes edip, ya da işi azalarak bitmeye bırakıp, “vb.” yazmak cazip gelecektir size – “halbuki envanter dediğimize şey tam da vb. yazmadığımızda oluşur.”

24 zgn adı “Notes brves concernant les objets qui sont sur ma table de travail”. Perec’in *Penser/Classer*’inde (David Bellos’un yaptığı İngilizce evirinin adı: *Thoughts of Sorts*; Türkçesi *Düşünceli eşitler* olabilir mi?) yer alan bu metinden alıntılarını Ebru Yılmaz Fransızca zgn metinden çevirdi. Bu arada, “pirofor”: Fr. *pyrophore*: Kibrit akmak için kullanılan, kendiliğinden tutuşan bir taş; tezakar; teztutuşur.

Dağılma üstüne. 1924'te Virginia Woolf, sanayi, sanat ve mühendislik sarayları, vida-güdümlü [*screw-driven*] “hiç durmayan” demiryolu ve daha sonra İngiliz futbol takımına ev sahipliği yapan stadyumuyla bilinen, Wembley'deki İngiliz İmparatorluğu Sergisi'ni ziyaret etti. Gördüğü şey, zulüm noktasına varan, bir hüner zaferiydi:

Alan çok küçüktü, ışık çok parlak. Eğer tek bir gerçek pervane ark lambalarıyla oynaşmaya takılırsa, bir anda sersemlemiş bir zevk düşkününe dönüşüyordu; bir sarı-salkım ağacı püsküllerini sallarsa, menekşe rengi ve kırmızı havada sahne ışıklarının pulları yüzüyordu. Her şey mest edilip dönüştürülmüştü.

İmparatorluğun çalımına rağmen, diyor Woolf “Thunder at Wembley” [Wembley'deki Gök Gürültüsü] adlı denemesinde, sergiyi kurmak için 12 milyon sterlin harcadığı halde, bütün o 27 milyon ziyaretçisi için, gösteri bir çeşit başarısızlıktır. Tıpkı tarihin gerçek İmparatorluğa yapacağı gibi, doğa kubbelere, saraylara, minarelere ve pagodalara istediğini yapacaktır. Sitenin kenarlarında bir fırtına esiyor, eğlence ve bilgilendirmeye ayrılmış sıra sıra bölgeleri işgal ediyor. İmparatorluktan toplanmış bandolar, serginin Londra'nın eteklerinde

yükseldiği ikinci şehre doğru yürüyor, ama onların peşinden toz da kıvrılıyor ve korkunç bir felaket yaklaşıyor.

Gökyüzü canlı, parlak, kükürtlü. Şiddetli kargaşa içinde. Havada bulutlardan su serpintileri dönüyor, Sergi'deki tozdan su serpintileri. Toz dönerek bulvarlara iniyor, dikilmiş kobralar gibi tıslayarak hızla köşeleri dönüyor. Pagodalar tozda çözünüyor. Demirli-beton hatalı olabilir. Koloniler habis bir gücün aydınlattığı kavranamaz güzellik ve dehşet serpintisinde yok olup dağılıyorlar. Çürümesinin renkleri kül ve menekşe onun.

Denemenin sonuna doğru, kalabalık kırılğan pavyonların içine kaçmıştır ve yıldırımın “çatlaklar[1] gökkubbede boydan boya ağaçların beyaz kökleri gibi yayıyorlar kendilerini. İmparatorluk yok oluyor, bandolar çalıyor, Sergi harabeler halinde. Göğü içeri almanın sonucu bu çünkü.” Emperyal öz-kutlamanın sahte savunmalarına karşı doğa kazanmıştır. Her şey – şaşırtıcı bir görünümde, kobraya benzeyen– bir toz girdabıyla başlıyor ve Woolf'un düzyazısı fırtınanın eylemini taklit ederek, incelikle görüntü, ses ve metafor boralarına dönüşüyor. Onun yazısında çok sık görüldüğü gibi, dünyanın parçacıklar haline geldiği, her şeyin havada uçtuğu, tozlaşıp ufalandığı, toza, tozana, çakıla, kuma dönüştüğü duygusuna kapılıyorsunuz. Bu yazı sanki sporları serbest bırakıyor.

Woolf'un romanlarındaki ve denemelerindeki parçacıklar üstüne bir inceleme yapabilirsiniz. Onun yazılarında sis, yağmur, pus ve toz tekrarlanır, incecik varlıklarını çalıştırır, mobilyada birikip pencerelere doğru sürüklenir, sağanak halinde yağar ya da havalarda süzülür. Bu tözler bazen ışığın ya da

onun belirsizliğinin belli etkileriyle, belki en çok karanlığın zaferiyle ilişkilidir: Woolf akşam alacasında Sussex'ten arabayla geçerken arazinin üzerine düşen bir örtü, bir tutulmayı seyretmek üstüne denemesinde güneşin ürpertici yenilgisi, *Dalgalar*'ın²⁵ ileri menzillerinde evleri, tepeleri, ağaçları, çimenli yolları ve boş salyangoz kabuklarını, sonra kar kulübelerini, çağlayan derecikleri ve verandalarda yelpazeleriyle yüzlerini gölgeleyerek oturan kızları örtmek için merhametsizce ilerleyen gölge. Ben Woolf'u düşündüğümde, büyük bir kişisel ya da tarihsel anksiyeteye işaret eden yazımsı toz zerrecikleri ve pudramsı gölgeleri düşünürüm. Woolf'a geri döneceğiz, büyük olasılıkla birçok kez: onun sonsuz imgelemine, neredeyse hiç var olmayan şey için titiz duygusuna.

Bir arkadaşım var, romancı, kocası Güney Kutbu'nda keşfedilen kozmik tozu inceliyor. Her yıl otuz bin ton dünyadışı malzeme, düzensiz biçimlenmiş parçacıklar ya da gezegenimizin yüzeyine ulaştığında kısmen eriyip büyük ölçüde yuvarlanarak pürüzsüz hale gelmiş kozmik kürecikler şeklinde, yeryüzünün atmosferine giriyor. Elbette, bu yüzeyin üstünde yaşayan bitkilerin ve hayvanların döktüğü, onların yerini alması için ürettiğimiz şeylerin döktüğü, yüzeyin kendisinden durmadan dökülüp kaynaşan enkazla karışmış oldukları için, bu şeylerin çoğunu yalıtım imkânsız olacaktır. Ama en derin denizlerin dibinde ve Antarktika'da –Kuzey Kutbu diğer tozlu kara kütlelerine çok yakındır– bilimciler yıldızlardan gelen bu küçük elçilerin korunduğu ve çıkarılabileceği uzun zamandır el değmemiş tabakaları bulmak için, sıkışmış karları kilometreler boyunca kazabilirler. Açığa çıkarılan, erimiş ve

25 Virginia Woolf, *Dalgalar*, Çev. Oya Dalgıç (İstanbul: İş Kültür, 2013).

süzülmüş her metreküp karda yirmi otuz toz parçacığı bulunabilir, bunların yaklaşık yarısının da asteroitlerden ya da kuyruklu yıldızlardan geldiği ortaya konacaktır. Bunlar tipik olarak silikon, magnezyum, demir, nikel ve oksijenden oluşacaklardır – gerçi sık sık, fizikçi öyle diyor, kendini kompozisyonu hayli gizemli, çok büyütülmüş bir fragmana bakarken buluyormuş. Arkadaşım bana kocasının saydam ve neredeyse küresel olan böyle bir parçacığı haftalarca analiz ettiğini söyledi, bu parçacık, mikroskobunun altındaki bir lamın üstünde oturadurduğu süre boyunca, kocasının da meslektaşlarının da araştırmalarında o vakte kadar karşılaştıkları hiçbir şeye uymuyormuş. Arkadaşımın kocası da ona böyle bakmaya devam etmiş, ta ki bir gün, bir testin basıncı altında, ya da sırf vakti geldiği için, nesne ortadan kaybolana kadar. Meğer o şey baştan beri bir hava kabarcığıymış.

Denemenin ele avuca sığmayan konusunu açmak için kurucu metafor olarak tozu alalım mı? Kuşkusuz ölümcül geliyor kulağa, sanki bu biçim dünyadan kopmuş, kütüphanelere ve antolojilere emanet edilmiş gibi. (Sanki onlar gerçekten ölmüşler gibi.) Öyle zamanlar olmuştur ki –bizimki onlardan biri değil, sanırım bunu söylemem gerekiyor– deneme antika ve bir ayağı çukurda, sadece derslik için uygun ve geçmişin iyileştiren ya da oyalayan edebiyatı için bir nostalji nesnesi olmaya yakışır görünmüştür. Denemeler, antik de olsa modern de, el sürülemeyecek kadar iyi yapılmış şeyler gibi, kendilerini sunarken değerli görünebilirler. Ne var ki onlara dokunun, yılların tortulu kanıtıyla canlanmaları muhtemeldir; katı olduğu sanılan şeyi ısıltılı zerreciklerden bir takımyıldız çevreler ve deneme kendini düşünceden daha az sıkı ve daha az pürüzsüz, bunun yerine sınırlanmamış ve hareketli olarak, biçimlenme-

yecek tutkuları olan bir biçim olarak ortaya koyar. Söylemek istediğim şey –henüz kanıtlayamıyorum– saygıdeğer deneme türünün gelecekle, sürekli bir dağılma ve bileşme duygusuyla bir ilgisinin olduğu. Onlara olan bağlılığımın neye değer olduğu da aynı çelişik düzen içinde gibi görünüyor: Denemeler, (manevi değil de biçimsel konuşursak) bir bütünlüğe, düşünce ve üslup iplikçiklerine sahip olsunlar ve o kadar sıkı dokunmuş hissedilsinler ki pürüzsüz ve ışıyan bir yüzey sunsunlar istiyorum. Ve bütün bunların aynı anda, aynı yapıtta sökülmesini istiyorum; pejmürdelik, kırkyama, bir labirent ipliği değerinde başıboş iplikler istiyorum. *Dağıldığımı* söyleyebilirsiniz.

Anksiyete üstüne. Bilgisayarımda (kitaplar hariç) yazdıklarımın çoğunun gittiği klasörün adı “DEĞERLENDİRMELER” [reviews], çünkü on beş yıl önce ilk açtığımda, bu klasörün içermesi niyetlenen şey buydu: başlangıç için kitap değerlendirmeleri [book reviews], sonra ara sıra sergiler, tek tük de film. On altı yılda altı dizüstü bilgisayarım oldu, işlemini yeni bir bilgisayara taşıdığım her seferinde artık sadece “değerlendirme”ler yazmadığımı itiraf ettiğimi fark ediyorum: on yıldan fazla bir süredir bu klasörde dünyanın birçok yerindeki her türden dergi ve gazete için yazılmış birçok makale, röportaj, köşe yazısı, profil ve tanıtım yazısı da yer aldı. Bu olguların yazar olarak ne kadar şanslı olduğumu gösterdiğini gayet iyi biliyorum; ben hem temel hem de benim için kesinlikle hiçbir yararı olmayan bir düzeyde, yazıdan sadece geçimimi sağlamak istemişimdir. Klasörü hiç yeniden adlandırmayışım işte bu yüzden: Yazdığım her şeyde mütevazı bir gazetecilik tutkusunun bulunduğu yolundaki gündelik duyguyu tercih ediyorum – bir sayfadaki ayrılmış alanı dolduracağım, sonraki siparişe geçeceğim.

Şimdi baktım da, şu anda bu klasörde 1.174 dosya var, bu da yılda ortalama yetmiş üç parça yazdığım anlamına geliyor. Bir muhabirin yapabileceğiyle karşılaştırıldığında pek bir şey değil gibi. Ben de kendimi bu parçaların her biri en azından

birkaç yüz sözcüğe kadar ilerlerse bu kısa patlamalarda bir milyon sözcüğün hemen hemen dörtte üçünü yazmış olurum, bu da kitaplarımın verimini önemsizleştirir diye düşünerek avutuyorum. Bu olguyla aptalca gururlanıyorum; daha iyisi ve daha kötüsü, öyle görünüyor ki, ben kaba ve nicel üretkenliği kendisi için başlı başına bir değer olan türden bir yazarım. Bu da, edebi anlamda, olunacak çok saygın bir şey değildir; yazarın bir yazar müsveddesi olduğunu düşündürür.

Ama bence, bu klasörün içinde başka bir tür gerilim var, düzenli üretim ile şey –ne?– arasındaki dümdüz farktan başka bir şey. Bir yazar olarak, asla özellikle üretken ya da verimli olduğunuzu hissettirmiyor size; aslında, ne kadar çok yaparsanız, asla, asla yeterli olmayacağını hissetme ihtimaliniz o kadar fazla oluyor. Ancak belki de, ne kadar yazı yazdığım konusundaki saplantım, daha temel olan hakikatten bir sapmadır, yani şundan: ben üretime bolluk kadar bağımlı değilim. Yazı hayatımın bu kadar kırıklı, olumsal ve rasgele olduğu olgusu hem hoşuma gidiyor hem de iğreniyorum bundan. Kısa metinlerin can sıkıcı programının dışına sıçrayabilecekmişim gibi görünmüyor – yazdığım her kitap aynı zamanda bin ya da iki bin sözcüğe varan külçe ya da lokmaların seri üretimine uyum göstermek zorunda. Benim için yazmak, bir iki gün içinde oluşabilecek fragmanların seri üretimi. Bu icat ve tamamlama ritmini yakalamış olmasaydım asla bir şey yazamazdım; benim için, belki başka birçok yazar için de, öldürücü bir anksiyeteyi uzak tutmaya izin veren şey işte bu.

Son zamanlarda, küçük biçimlere olan bu eğilim, bu anksiyetenin sadece tedavisi değil, aynı zamanda bir dışavurumu da olmalı diye düşünmeye başladım. Kişinin geçici, dağınık ve kısa ömürlü olana bu bağlılıkla söylemeye çalıştığı tam olarak

nedir? Bazen vakti, vaktimi, olabildiğince çok ve çeşitli küçük görevlerle doldurmaya çalışıyormuşum gibi geliyor, böylece zaman daha yavaş geçmiş görünecek. Olması gereken de bu değil mi zaten? *Dolu bir hayat* sözüyle kastedilen şeylerden biri de budur: pek çok farklı olay ve arayışla, kişinin pek çok rakip versiyonuyla dolu bir hayat. Peki, bir hayatın, bir yazı hayatının diyelim, tek bir arayışla dolu olması ne demek? Tek bir adanmayla? Bu bana hayranlığa değer görünüyor; böyle bir varoluş ve yazma yolu bulmuş olmayı çok dilemişimdir. Sözcükler her gün bu tek görevin takibi ve icrasıyla ortaya çıkardı o zaman. Onun yerine ben yine buradayım, yine başlıyorum.

Deneme bu mu, denemenin izin verdiği bu mu: ömürlük, kariyer boyu sürecek, bir projeye asla adanamamanın bir mazzereti mi? Sorunun deneme olduğundan bile emin değilim; aslında, bilgisayarımda o klasördeki 1.174 dosyanın çok azına resmen deneme adı verilebilir. O zaman ne onlar? Neden yetişkin hayatınızı, birden fazla güvenlik çeşidi pahasına, eşyaların, kitapların, resimlerin, yerlerin ve hatıraların dünyasına verilen tepkilerin birkaç yüzünün –nihayet belki de birkaç bininin– kompozisyonuna adayasınız ki? Tam olarak ne için? Bazı korku çeşitlerini uzak tutmayı sürdürmek ya da anksiyeteleri besleyip büyütme, aynı korkuyu, sanki sizi hayatta tutan tek şeymiş gibi, binlerce kez üretmek için mi? Ki bu da bazen, özellikle de şimdi, çok şey azaldığı, tutunacak çok az şey olduğu ve kendimi karartılmış sayfaları ve kaydedilmiş dosyaları her zamankinden daha çok sayarken bulduğum zaman, olabilir görünüyor.

Avunma üstüne. İçinde yazdığım oda şimdilerde çoğunlukla oturduğum oda. Eskiden üstündeki erken George dönemi tarzı evin bodrum katındaki mutfakmış, masamın yanındaki pencereden de bir ortaçağ katedralinin sivri kulesine bakıyorum – saati aylar önce durdu, kim bilir ne zaman yeniden başlayacak. Buraya parça parça taşındım, mekânı düzgün bir şekilde döşemek ya da eşyalarımı sırasıyla edinmek için gereken vakit ve paradan yoksundum çünkü. Bir yıl sonrasının en iyi kısmı, (kendim de dahil) işler oturdu, burada kurduğum yer ve hayat da sakin, üretken ve neşeli bir hale geldi. Ama daire, açılmamış yirmi koli şeklinde, buraya içinde geldiğim kaosu delillerini taşıyor. Benjamin’in kitaplarını çıkarıp sınıflandırma hakkındaki ünlü denemesini²⁶ düşünmeden geçen günüm yok gibi. *Kitaplığımı* açıyorum. Hayır, *açmıyorum*. Masamın pencerenin karşı tarafına gelen kısmında kitap dolu bir duvar var, ama etrafımda istediğim bütün ciltleri barındıracak raflar o kadar geç geldi ki bu kitabı yazabildim. Deneme kitapları, deneme olan kitaplar, deneme olarak düşünmeyi tercih ettiğim kitaplar: evin arkasındaki yatak odamda derme çatma raflara tıktırdıklarım. Şimdi denemeler ve deneme-

26 Walter Benjamin, *Kitaplığımı Yerleştirirken*, Çev. Deniz Kurt (İstanbul: Sub, 2016).

cilerle, aceleyle ve özel bir düzen olmadan raflara kaldırılmış kitaplarla çevrili uyuyorum; yine de size şu ya da bu Sontag ya da Barthes ya da Cioran cildinin nerede bulunabileceğini kabaca söyleyebilirim. Başlarda geceleri buradaydım, kafam hâlâ biraz dağınıktı, bir tür avuntu gibiydi bu.

2015 yazında on beş yıldır yaşadığım hayat sona erdi. Ya-vaşça mı yoksa aniden mi gerçekleştiğini hâlâ söyleyemem; bu gibi durumlarda, işler aynı anda hem hızlı hem de uzun süreli hissediliyor. İçinde yetişkin hayatımın çoğunu yaşadığım, içinde kendimi yaptığım ve kendimi yazar yaptığım bir ilişki, sona eriyordu. Bu son kendi yaptığım bir şeydi, kendi seçimimdi ama, neredeyse yirmi yıldır bilmediğim bir depresyonun derinlerindeydim artık. Her gün bahçenin ucunda bir yazıhanedeki masamda oturup ağlıyor, sigara içiyor, yazmaya çalışıyordum –bu kitabı yazmaya çalışıyordum– ve her gün en sonunda kendimi intihar fantezilerine bırakıyordum. Bu banliyöden kır yolları boyunca gözden ırak bir tren yoluna doğru yürüyüp ay ışığında kafamı raylara koyacaktım. Ya da tam şimdi, gün ışığında, kuşlar çiçekler arasında, bahçeden eve yürüyecek, yolumun üstündeki barakadan bir uzatma kablosu alıp, üst katta tavanarasına açılan bir kapaktan onunla asacaktım kendimi. Hayır, daha da iyisi: beş dakika bile sürmeyen ormana, yabancılar bulsun diye. Yaz uzadıkça uzar ve kararlaştırılmış ayrılma tarihim yaklaşırken, kendimi her hafta gittiğim terapistte inandırıcı görünen bir yalan söylerken buldum – son konuşmamızdan beri aklımdan daha az intihar düşüncesi geçtiğini iddia ediyordum. Gerçekte sonbahara çıkacağımı düşünmüyordum; ama bu düşüncelerin gerçek olup olmadığını da ayırt edemiyordum. Ne zamandır devam etmekte oldukları konusunda da yalan söylüyordum, ölmek

arzusu (arzu idiyse eğer) hayatımdaki bariz krizle gelmiş gibi yapıyordum. Aslında yıllardır her gün kendimi, yakında, öldürmem gerektiği inancıyla oturmaktaydım çalışmaya. Yazı, her türlü yazı, kendimi şu gündelik kendimi yok etme dürtüsünden ayırmak için vesile olmuştu. Masamdan uzakta, kendimi epeyce normal, hatta mutlu hissetmem –zorlayıcı felaket duygusunu bastırmam ya da görmezden gelmem– mümkündü. Ama bu duygu her sabah boş sayfa ya da ekranın gelişi gibi kesinlikle geri dönüyordu ve sözcüklerle uzağa sürülmesi gerekiyordu – herhangi bir konuda sözcüklerle.

Son zamanlarda olanların, tabii herhangi bir şey varsa, ne kadarının yazıyla ilgisi olduğunu söyleyemiyorum. Ben depresyonları ya da başka zihinsel acıları hakkında doğrudan yazan yazarlara güvenmem. Bir kadın yazar son boşanmasını ya da kanserle ilgili mevcut sıkıntısını betimlediğinde örneğin, hiç olmadığım kadar şüpheci olurum onlara karşı. Bu kuşku ya da tereddüt neden peki? Kendime bunun ben yazıdan, edebiyattan, mesafenin ve düşüncenin daha bilinçli ve dikkat çekici şekilde *işletilmiş* bir kanıtını, hammaddenin dönüşümünü, istediğim için olduğunu söylüyorum. Ama ya sırf olaylara yakınlıkla –başkalarının yakınlığı yani, ya da benim yakınlığım– gelen dürüstlük versiyonundan korkuyorsam ne olacak? Öte yandan, bana öyle geliyor ki, hayatımın bugüne kadarki en zor anları, hele de depresyonla işaretlenmiş olduğunu kabul etmek zorunda olduğum zamanlar, yazma ve okumayla da sarsıntılı bir ilişkiye girmişlerdir, özellikle de denemelerle.

Yeni kriz böyle şeylerin meydana geldiği bütün alışılmış gerekçeler için çıkmıştı: zaman, değişim, değişim eksikliği, yani ihtiyaç duyulan meçhulün korkusu kadar sevgi, hoşnutluk ve güvenlik karşısında da kabul edilmeyen sorunlar. Ve

kalbimin zaten başka bir yerde olduğunun, keşif, kaybetme, suçluluk ve rahatlama ima eden her şeyle bu hayatın dışına ve bir başkasının içine –ya da var-olmamanın sahih boşluğuna– düşmenin çok az (aslında çok fazlaymış) vakit alacağını, çok zaman sonra, kabulü, benim bunu kabul edişim. Ama bana öyle de geliyordu ki, sonunda, o nefret yazında göremediğim bir şekilde, benim İkaros düşüşüm yazıda, hatta yazı-olma-yanda bile, bir krizle birlikte ortaya çıkmıştı. Ben aslında yazar tıkanması çekmedim hiç, böyle bir şey varsa eğer: bir serbest yazar hayatının dayatmaları ve kaygıları, işini gören ve her şeye rağmen var olduğumun giderek artan kanıtı olan kitaplar ve denemelerle, otuzlu yaşlarım boyunca ve kırklarına girerken üretken kalmamı sağladı. Ün ya da büyük bir parasal ödül olmaması önemli değildi, öyle diyordum kendime – hatta, yirmili yaşlarımı mahvetmiş olan tembellikten, onunla kaynaşmış depresyondan, kurtulmanın tek yolu olduğuna emin olduğum bir çalışma programını sürdürme açısından bakınca, daha bile iyiydi. En son kitabım, *The Great Explosion* [Büyük Patlama], yıllarca gecikti, kendi kendime bunun aynı anda çok fazla projeyle meşgul oluşumdan kaynaklandığını ve kırklı yaşlarımın ortalarında on yıl önceki enerjime sahip olmayı bekleyemeyeceğimi söylesem de, sanki her şey elimden kayıyormuş gibi, kendimi yine de başarısız hissediyordum.

Yazının ve depresyonun mahremiyeti, tabii ki, bir klişedir: sebep, tedavi ya da en keskin dışavurum olarak yazı. Hele de söz konusu melankolik bir süredir belki de fazla değer verdiği kaynaklara birdenbire saldırıya geçen orta yaşlı bir adam olduğunda, daha da öngörülebilir bir şey bu. Ama, ama, ama: peki ya klişe her zaman var idiyse, ya sizi en başta bu çıkmaza sokan, depresyon ile deneme arasındaki yıkıcı ve kurtarıcı ya-

kınlıksa? O zaman n'olacak? Burada düzyazının ve kendine acımanın kuru nehir yatakları boyunca yolunuzu nasıl bulduğunuza dair bir açıklama, bu kanaldan tekrar nasıl çıkılacağı konusunda herhangi bir ipucu verecek mi? İnsan deneyiminin ana akışıyla, onu aslında gerçekten tanımışsanız, bir kez daha nasıl bağlantı kurulur? Bu tür sorular fazla büyük, hatta çok rahatsız edici görünebilir – oysa deneme için hiçbir zaman çok yüce olmamışlardır. Ya da çok küçük, çok kişisel görünebilirler. Aynı yanıt.

Üslup üstüne. Denemelerde ve denemecilerde neye değer verdiğimi, neyi sevdiğimi, söylemeye zorlandığımda, bunun üsluptan başka bir şey olmadığını düşünüyorum bazen. Aslında, bundan sonraki bütün sayfalar, (fragmanlar üstüne bir fragman da dahil) bütün fragmanlar şu mesajın çeşitlemelerinden başka bir şey ifade etmiyor: sevgili denemeci, *senin* üslubunu *beğeniyorum*. Ben yapı, sözdizimi ve ses düzeylerinde belli bir hünere aptalca, kendimi harap edercesine duyarlıyım gibi görünüyor – bazen de uğraşmaya değer, ayrıca istekli olmaya da değer görünüyor bu. *Belli bir hüner*: şey, tam olarak değil, çünkü bağlılık yemini ettiğim, hoşgörü sözü verdiğim bir tek üslup yok. Gün ortası beni masamda ağlatan ya da geceleyin, uyanık ve el altındaki ilk kitaptan şu ya da bu cümleyi, pasajı ya da bütün sayfayı bir yere not etme ihtiyacıyla, yatağımdan kaldıran bu niteliği, bu harap dengeyi –çünkü bunun varlığı nokta genellikle bu oluyor– bulabileceğimi düşündüğüm yazılar dağınık ve çeşitli. Antika, duygusal bir bağ, değil mi? Ya da sadece aşırı. (Maggie Nelson: “Peki yapısı gereği aşkıınıza karşılık veremeyecek bir şeye âşık olmak nasıl bir budalalıktır? Aşkına karşılık veremeyeceğine emin misin? diye sorası geliyor insanın.”) Ama yine de, bir denemenin başarısını ya da başarısızlığını belirleyen başka her şey hakkındaki katı fikirli eleştirel bilgi karşısında bile, kendimi kurtarmak çok zor.

Tam olarak, dümdüz, ne demek istiyorum, “üslup” derken? Belki de bir dürtü, bir özlem, beceriksiz bir hayranlık yaklaşımı, bir *tutkunluk* dışında bir şey değildir. Neye yönelik? Fikrin ta kendisine. Kaostan, hassasiyetten ve onun savurganlığından, cüretten, nihayet, asla ulaşamayacağımı düşündüğüm, uzaklıktan kurtulmuş biçim ve dokuya. Bir kişiye, bir bedende olduğu gibi, düzyazıda da öyle: *bir arada tutabilen* insanlara. “Senin üslubunu beğeniyorum” şu demek: sevgili insan, senin hastalıktan, acıdan ve delilikten koparıp geri aldıklarını takdir ediyorum. Ben senin *başına çıkmanın* bir hayranıyım, çok fazla hayranıyım. Senin gücünü gözümde büyütüyorum, sevilen yazar, sevgili denemeci. Senden istediğim ne? Pek rahatlatıcı değil. Avuntu. Avuntu mu? Bir sağkalma modeli mi? En kötü, en acılı hakikat, olabildiğince belagatli bir şekilde –yoksa *garip bir şekilde* mi– konuşulan. Senin edindiğin avantaj bu gibi geliyor bana. Tabii ki ona hayranım, çünkü seni yazar olarak, beni de okurun olarak, hakikate daha yaklaştıran gibi görünüyor. *Dolaylı yollardan menzile ermek*.²⁷ Ve bunun gibi: yazı hayatının başka klişeleri. Temelde sorun şu: Ben kontrol istiyorum, ve boşlamak

27 Shakespeare’in *Hamlet*’inde, Polonius’un, oğlu Laertes’i gözetmesi, daha doğrusu gözetlemesi için onun peşinden Paris’e gönderdiği Reynaldo’ya öğütlediği yöntem (II, i: *By indirection find direction out*) gönderme. Sabahattin Eyuboğlu çevirisi: “Akıllı, becerikli kişi böyle yapar işte; / Yandan yundan, dolambaçlı yollardan / Gitmeyecek gibi görüldüğü yere gidiverir.” (İstanbul: Remzi, 1974); Can Yücel çevirisi: “Diyeceğim, biz, hikmet ve basiret sahibi kişiler / Avda kuşatmacalar, maçıta falsolu toplarla, / Dolanbacından maksada erer, menzile kavuşuruz.” (İstanbul: Adam, 1992). Mina Urgan ise “dolaylı yollardan gidilerek doğru yol bulunacak” biçiminde aktarıyor *Shakespeare ve Hamlet* adlı muhallet çalışmasında (İstanbul: Altın Kitaplar, 1984).

istiyorum, ama ikisi de kendi içinde *sanat* değil, ve ikisinin arasında, bütün bu coşku ve sancıyı yönetmenin bir yolunu nasıl bulursun ki? Üstelik hâlâ *onu kaybetmeden?* (Denemeler üstüne Virginia Woolf: “Hiç kendin olmamak ama yine de hep kendin olmak – sorun bu.”) Biçim ile biçimsizin elde etmek istediğim şeyi elde edecek bir bileşimi mümkün müdür? Bu sadece uzlaşmanın başka bir adı olmaz mı?

Üslubun dayatması, buyurgan *talebi*. Ben titizliği severim, ama onun bir şekilde çarpık, imkânsız olmasını severim. Kuram’a, özellikle de yapısöküme olan ve yirmilerime hükmeden çekim, asla bundan başka bir şey değildi: yıkılma noktalarındaki sistemlere, sağlam mekanizmanın yıkıma yönelik sallantısına yönelik bir beğeni ya da yakınlık. Derrida’nın yazısının heyecanı da buydu işte, kesinlikle: hiç de bize okumada bir dizi tekrarlanabilir adım olarak öğretilen yöntem gösterisi değil: çok kurnazca, çok kurnazca ve sonra şiddetle, her ayrıntısıyla geri alınarak tartışılan parçanın (şiir, öykü, inceleme) tezahür mantığı – müellif ifadesinin ya da güveninin, kendi aleyhine dönmüş, tamamen kargaşa içinde ama yine de artık kayıp olan mantık ve biçim hayaletleri tarafından her zaman yıpratılan, bütün yapısı. İkisine de, hem mantığa hem de kayba, sahip olabilirsiniz gibi görünüyordu, böyle vaat ediyordu bu yazılar. Bunu arkadaşlara anlatmaya çalıştığımı hatırlıyorum da, o sırada aklıma hiçbir örnek gelmemişti. Onun yerine bir imge: kusursuz dövülmüş ya da örülmüş bir düşünce kafesi, külüstür ve tehlikeli dönüyor, eski bir atlıkarınca gibi, kendisi paramparça olurken, değerli “ben”i baş aşağı döndürüyor.

Beş yıl içinde iki ebeveynini de kaybetmiş bir genç adama, aslında bir çocuğa, Kuram’ın neden bu kadar çekici geldiğini artık anlıyorum. Bu yazılar sadece felaketin gerçek ve genel

olduğunu ve en küçük dil düzeylerinde bile yaşandığını değil, aynı zamanda katastrofun *döndürülebileceğini* de doğrular görünüyordu. Sanat, çatlakların baştan beri var olduğunu, kemikli kaderin yıllardır (en azından genç bir ömrün yarısı) gölgelerde durmuş, sözcük buysa eğer, vuracağı –daha da olasıdır ki müdahale edeceği, kurcalayacağı, her şeyi çökecek kadar eksilteceği– ânı beklemekte olduğunu fark ettiğinizde, bu ânın kabulünden başka bir şey değildi. Ben işte bu çöküş anlarına âşık oldum. “Estetikleştirerek”, böyle bir sevgiden söz etmeyi öğreniyorduk; bugün bile bu sözcükten nefret ederim. Sanki en sonunda, estetik hariç, sonradan enkazı çerçevelemek için bir çaba hariç, elde kalan bir şey varmış gibiydi. “Estetikleştirme”nin reddi en kötüyü kabul etmenin bir reddidir, ama tam karşıtının kılığına girmiştir. En büyük sanat incelikle ileri sürülmüş olumsuzlamadan başka bir şey değildir. Bana bunu söyleyecek yazarları aramaya gittim, tekrar tekrar.

Savurganlık üstüne. Yukarıda, William Gass'ın listenin saygıdeğer ve yaratıcı bir edebi kip olduğu iddiasından söz ettim. Gass'ın kendi listomanisinin en garip ve en iyi ifadesi, 1976'da yayınlanan, kitap uzunluğundaki denemesi *On Being Blue*'nun²⁸ [Mavi Olmak Üstüne] başlangıcında geliyor. Tamamını alıntılarla çok hoşuma giderdi, ancak çok uzun ve doğrusu listenin nerede bittiğini bilmek zor: bütün kitap mavi şeyleri, arzuları, kavramları ve kullanımları içeren bir katalog. İşte sonsuz menüsünden bir tadımlık:

Mavi kalemler, mavi burunlar, mavi filmler, kanunlar, mavi bacaklar ve çoraplar, liman işçilerinin söylediği şarkılar olarak kuşların, arıların ve çiçeklerin dili, soğuk, çürük, hastalık ve korkudan etkilendiğinde cildin aldığı o kurşun gibi görünüm; mavi harabe dedikleri bozuk rom ya da cin ve onun sabuklamasının mavi ifritleri...

Ve böyle sarhoşça devam, bir buçuk sayfadan fazla – bu daha başlangıç, dikkat edin. Gass'ın ufak tefek çalışmasına

28 Merak edenler için: https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/204373/mod_resource/content/1/william-h-gass-on-being-blue-1.pdf (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021)

soğuk bakan ve neyin –mavi hakkında bir kitap mı? *blues* hakkında bir kitap mı?– içine girdiklerini merak eden okurlar, afallayıp kitabı ileri doğru taradıkları için bağışlanabilirler.

Aslında, *On Being Blue* başlığındaki renkle ilgili bilgilerden yana zengin bir stok içeriyor. Etimoloji, türetme, metaforik yerleştirme hakkında çok şey öğreniyoruz. “*Blue*” [mavi] *blavus*’tan geliyor, yangın [*fire*] ya da cenaze ateşi [*pyre*] anlamına gelen “*bael*” ile ve aynı şekilde “*bold*” [cesur] ve “*bald*” [kel] ile yakınlıkları var: “*a bald brant is a blue goose*” [kel kar kazı mavi bir kazdır]. Gass, *esk. [obs.]*, *az k. [rare]* ve *halk d. [colloq.]* madde başları için sözlüğü trolle tarayıp sözcüğün sıradan ve egzantrik kullanımlarını üst üste yığıyor. Mavi göklerin, blucinin, mavi oğlanların ve Oxbridge mavilerinin, ama ayrıca mavi sırtların (Konfederasyon banknotları), mavi john’un (kaymağı alınmış süt) ve mavi tereyağı denilen bir cıvalı merhemin üstünü açıyor.²⁹ Kitap aynı zamanda, renklerin bu en esinleyicisi ve en gizemlisi üstüne genel bir düşünümleme olarak da okunuyor: mavinin kozmik ya da mahrem derinliklerden sinyal verışı, çocukluğun mavi hatırlanan tepeleri, Beckett’tan (“çok mavi bir adam” diyor Gass) Katherine Mansfield’a: “Çok güzel, ah Tanrım! yanında iki beyaz

29 Mavi gökler: *blue skies*; blucin: *blue jeans*; mavi oğlanlar: *blue boys*: Thomas Gainsborough’nun bir tablosu, *State Fair* (1945) filminde ödüllü bir domuz ve zührevi hastalıklardan kaynaklanan apse, *blue boy* yani “mavi oğlan” adını taşır; Oxbridge mavileri: *Oxbridge blues*. Oxford ve Cambridge üniversitelerinin birleştirilmiş adı (krş. “Ottübaaziçi”) ve tescilli resmi renkleri (Oxford mavisi: Pantone 282; Cambridge mavisi: Pantone 557); mavi sırtlar: *blue backs*: Amerika Konfedere Devletleri’nin (Konfederasyon) İç Savaş öncesi çıkardığı bir grup banknot; mavi john: *blue john*, kaymağı alınmış yağsız süt; mavi tereyağı: *blue butter*, bir cıvalı merhem.

fincanla bir mavi çaydanlık,”³⁰ yazarlarda kimi renk özlerinin bereleyici ya da nazik ısrarı.

Çok geçmeden ama, insan bu rengin, bütün o değerine karşılık, bir tür bahane olduğu duygusuna kapılıyor – ne için peki? Dilin maviliği tek bir şey için. Gass küfürlerde bulunan mecazi ses düşmeleriyle ilgileniyor: “Ufak tefek bir saldırgan elemana ‘bir ördek sik’ [*fuck a duck*] diye buyurduğumda, kastettiğim bunu yapması gerektiği değildir.”³¹ J.L. Austin’in –1955’te *How to Do Things with Words*’de³² anahatlarını çizdiği– “edimsel” [*performative*] dil kavramının ustaca bir özetini çıkarıyor, filozoftan hiç söz etmeden ve özellikle daha verimli örneklerle: “Siktir git’ler [*fuck-yous*], aslında maço diyalogunun başlıca kalemidir.” Ve kitabının asıl felsefi anlamına yaklaşıp, iş cinselliği betimlemeye geldiğinde dilin yoksulluğuna hayret ediyor: “Elimizde atların gövde bölümleri için öpücük çeşitleri için olanlardan daha fazla isim var. Elimizde İkinci Geliş için bir isim var, ancak ikinci bir gelme için bir isim yok.”

Gass eleştirmenlerce genellikle, tam olarak kesin bir şekilde olmasa da, emperyal aşamasındaki Amerikan postmodernizmiyle hizalanır: yani Donald Barthelme, John Barth ve Robert Coover gibi yazarlarla. Bu yargıda bir gerçek var, nitekim *On Being Blue* Gass’ın üstkurmacacı çağdaşlarının birkaçı üstüne hayranlık verici pasajlar içerir. Ancak bir fark şudur ki,

30 Katherine Mansfield’in günlüğünden: <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-MurJour-t1-body-d1-d6-d4.html> (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021)

31 İngilizcede *fuck a duck* deyiminin sözcük anlamı “bir ördek sik” olduğu için, Gass günlükdilde “çek git; yeteneklerine uygun, ördek sikkemek gibi iğrenç ve etkisiz bir şey yap” anlamında kullanıldığını söylüyor ve *duck* (ördek) sözcüğünün seçilmesini *fuck* ile uyaklı olmasıyla açıklıyor.

32 Türkçesi: *Söylemek ve Yapmak*, Çev. R. Levent Aysever (İstanbul: Metis, 2009).

Gass'ın özbilinçli deneyinin büyük bir kısmı ya da çoğu, olay örgülü ya da karakterli bakın-ben-ne-yaptım oyunları yerine, cümle düzeyinde, üslubunda ve özellikle de ses düzeyinde devam eder. Bu kısmen bir şiirsel etki meselesidir –Stevens ve Rilke sürekli referanslar olmuştur– ama yönetici örnek muhtemelen hakkında birkaç deneme yazdığı Gertrude Stein'dır. *On Being Blue* Stein'in *Tender Buttons*'inin³³ ve kitabın günlük Amerikan konuşmasının ritimleri ve sesbilgisiyle kurduğu büyümlü tarzın esareti altındadır.

"The Music of Prose" [Düzyazının Müziği] adlı daha sonrakı bir denemede, Gass, ölçsüzce ahenkli üslubunu, derdi günü içerik olan okurlara: "kurşun-kulaklı ahlakçılar ve mesaj toplayıcılar"a karşı kasıtlı bir aşağılama olarak savunur. *On Being Blue* Gass'ın bu üslubu ilk kez tamamen geliştirdiği kitaptır ve onun renk [*colour*], çiftleşme [*coition*] ve iletişim [*communication*] konusundaki düşünümünü esas olarak kulak için notaya çekilmiş bir düzyazı şiir olarak okumak mümkündür. Başlangıç olarak –ve bu muhtemelen çektiği okur sayısı kadar okuru da itecektir– Gass pekâlâ Vladimir Nabokov'dan bu yana en utanmaz ünsüz tekrarcısı [*alliterator*, yinesesçi] olabilir. İşte ressamca maviler üstüne: "*Seldom was blue for blue's sake present till*

33 Yıllarca çevirmeyi düşünüp düşünüp vazgeçip, sonunda birkaç yıl önce Cem'in (İleri) önerisiyle bir cesaret başladığım, ama hâlâ bitiremediğim (üstelik, üstüne okuduğum yüzlerce sayfadan sonra, eksiksizce yakın bir çevirisinin mümkün olmadığına kanaat getirdiğim) bu kübist kült kitabın iki bölümünün Aytek Sever tarafından yapılmış çeviri denemeleri: <https://www.yumpu.com/tr/document/read/62607032/gertrude-stein-nesneler> ve <https://www.yumpu.com/tr/document/read/63314420/gertrude-stein-odalar> (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021). Ayrıca Ferit Burak Aydar'ın Jonah Lerner'dan çevirdiği *Proust Bir Sinirbilimciydi* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2009) gibi birkaç kitapta da parça çeviriler bulunuyor.

Pollock hurled pigment at his canvas like pies.” [Pollock tuvaline turta gibi pigment fırlatana kadar, mavinin hatırına mavi çok enderdi.] Biraz da ünlü tekrarı [assonance] ekleyerek, cesetlerin rengi üstüne: “*So it’s true: Being without Being is blue.*” [Doğru demek ki: Varlıksız Varlık mavi.] Bu (kendi terimiyle) “kıyırık” [rinky-dink] satırda çok daha fazlası var, ama etkinin ucuzluğu ciddi bir niyeti örtüyor: Gass’in istediği, düzyazının sedasının bizi nasıl tökezlettiğini iyice düşünmemiz.

Özellikle de sözcüklerin ve bedenlerin bağlanma ve ayrılma yollarını dikkate almamızı istiyor Gass. *On Being Blue*’nun büyük bir kısmı başka yazarların şehvet ve mecalsizlik içinde kendimizi kaybettüğümüz anları *bathos*³⁴ olmadan anlatmadaki başarısızlığına ayrılmıştır. Cinsellik en özenli üsluba direnir, “en iyiler bile ihanete uğrar”, ve Henry James gibi hassas, cümlelerine onca titizlenen bir romancı, söylemek istediği kesinlikle o değilken, sözü bir karakterin “sert erkekliği”ne³⁵ dikkat çekmeye kadar vardırabilir. Düz pornografi de pek iyi değildir bu uğraşta: “Belirtmek isterim ki vuruş vuruş bir çiftleşme hikâyesi, en azından görünüşte, tıpkı bir tavuk kanadının tüketilmesinin çiğnem çiğnem anlatılması kadar saçmadır.” Gass bu malzemeyle çok eğleniyor, ama sadece Kötü Seks Ödülü³⁶ tarzında değil. Bu bereketli metaforun açıksöz-

34 “*Bathos*: Yazarın yüceye uzanayım derken dibe, gülünç ve basmakalıp olana yuvarlanması. İçerik ve üslup açısından yüce bir yazıda birden beliren bayağı anlatım. İçten ya da inandırıcı olmayan, aşırı ve abartılı pathos.” (Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis, 2008, s. 60, dipnot.)

35 Söz konusu ibare (*his hard manhood*) *Bir Kadının Portresi*’nin sonunda yer almaktadır.

36 *Bad Sex Award*. Tam adıyla *Bad Sex in Fiction Award*: Kurmacada Kötü Seks Ödülü. Büyük Britanya’da *Literary Review* dergisinin 1993’ten beri her yıl

lülük kadar tehlikeli olduğunu tabii ki biliyor ve onun yerine şeylerin “kavramlar haline geldiği, meleklerden hafif” olduğu, dolaylılığın aşırılıklarına yönlendirilen bir tür yazı istiyormuş gibi görünüyor.

Gass, peşinde olduğu şeyi biraz Flaubert, Woolf ve Colette pasajlarında buluyor. Ama *On Being Blue*’nun bu bükümü aynı zamanda, pek çok okurun kuşkusuz beklediği gibi, melankoli hakkında bir kitap olduğunu ortaya koyduğu yerdir. Çünkü sonunda en yoğun bedensel serüvenler cümlelerimizden kaçacaksa, söyleyecek ya da yazacak ne kalır ki bize? Gass’ın sonsuz liste-yapımını bir çeşit depresif tespih ya da kıskırtıcı travmasından ayrılmış hayli olmuş bir bağımlılık olarak okuyabilirsiniz. (Gass, Beckett’ın *Molloy*’undaki³⁷ tekrarlı taş emme sekansı üstüne söylediklerinde çok iyi.) Bu kısa bir kitap, yüz sayfadan az, hiç ihtimal verilmeyecek doğrudan atası ise Robert Burton’un enine boyuna kitabı *Melankolinin Anatomisi*: Gass’ın bir kere-sinde listelerinin “sadece hiç vakit kaybetmeden daha egzotik, rayihalı ya da çiğnemelik [*chewy*] sözcüklerle devam etmek için yatış” tığını yazdığı bir kitap. Burton gibi Gass de, tatmin edici olmadığı ortaya çıksa bile, dile duyduğu iştahın güdümünden alıkoyamıyor kendini. “Çiğnemelik”, *On Being Blue* için de doğru sözcük gibi görünüyor – döndüğüm her sefer daha verici, daha leziz görünen, tılsımlı, dört başı mamur bir kitap bu.

verdiği ödül. En kötü anlatılmış seks sahnesini içeren romanlara verilen bu ödülü kazananlar arasında Norman Mailer ve Ben Okri gibi önemli yazarlar da var.

37 Türkçesi: *Molloy*, Çev. Uğur Ün, Önsözü çev. Elif Gökteke (İstanbul: Kır-mızıkedi, 2018).

Beğeni üstüne. Yazdıklarımda doğru tonu ve akışı [*tenor*] bulamadığımda, bir kontrol ölçüsü, daha doğrusu beni aynısından feragat edebileceğim bir yere kolayca götürecek bir çeşit kontrol, eksik görüldüğünde, Elizabeth Hardwick'in denemelerine dönerim. Hardwick, ne çok ne de çeşitli olan, ama bilgelik, yoğunluk ve üslup açısından inkâr edilemeyen kendi başarılarından çok, belli edebi bağlamlardaki etkisi ve varlığıyla bilinir. Kesinlikle çok önemli bir kişilikti: Robert Lowell'ın yalnızca “çilekeş” sözünün anlatabileceği bir kapasitedeki eşi; yıllarca genç yazarları yayınladığı ve onlara rehberlik ettiği *The New York Review of Books*'un teşvikçisi; sert ama âlicenap bir yaratıcı yazı öğretmeni. Kişisel cazibesi ve sivri görüşleri çok hayranlık uyandırıyor, ama aynı zamanda zarif, delici, garip bir şekilde kurulmuş denemelerin ve zamanla denemelerine çok yaklaşan birkaç kurmacanın da yazarıydı. Joan Didion, Hardwick'in deneme derlemelerinden birini sunarken, onun “egzantrik ritimler”ini ve “hatırladığı dünyasının aşırı ciddiyet”ini yazıyordu. Ben Hardwick'i geç buldum, 2007'deki ölümünden birkaç yıl sonra. Denemelerin çoğunu okudum, hepsini değil, bir tanesi var ki, ondan okuduğum ilk şey, kırık ritimlerini ve tuhaf deyişlerini kafamdan atamıyorum.

Hardwick, ilk deneme derlemesi olan *A View of My Own* [Kendime Ait Bir Manzara] 1962'de çıktığı sırada, iki roman

yayınlanmış durumdaydı. Kitapta Dylan Thomas'ın düşüşü ve ölümü üstüne, Hardwick'in şairin son günlerine damgasını vuran keder ve küskünlüğü kristalize ettiği olağanüstü bir deneme de yer alıyor:

Valentino gibi grotesk bir şekilde, başucunda ağlayan gizemli kadınlarla öldü. Son ayları, nihai ıstırapları, son derece acıklı sonu, kırık kalpler, öfkeli karılar, asabi doktorlar, çılgın seyirciler, söylentiler ve yanlış anlamalar, ihmal ve ölümcül gevşeklikten oluşan sefil ve gösterişli bir dramdı. Yanındaki insanlar, kendilerini, onu ve başkalarını aşağılayıp duruyorlardı. Başucunda belli bir miktar rekabet, belirsiz öncelik iddiaları yaşanmış görünüyor. Korkular gittikçe daha da müphemleşiyor, bu kırık ev sahibinin berbat, acılı ihtiyaçları ve nihai gayrişahsiliği tarafından bulandırılıyordu.

İşte Hardwick'in sevdiğim anahatları. Bir bakıma, geleneksel, melodramatik, epeyce tanıdık bir sahne bu. Thomas'ın alkolle düşüşünün hikâyesi, kadınlarla ilişkilerinin cezalandırıcı karmaşıklığı – bütün bunlar Hardwick 1956'da bu denemeyi yazdığı sırada çoktan anlatılmıştı ve eleştirmenler, biyograflar, gazeteciler ve televizyon biyopiklerinin senaristleri tarafından pek çok kez prova edilecekti.

Hardwick bize son sahneyi veriyor, ama bu açılış paragrafında devam eden başka şeyler de var; bunlar da, kadansları ve dokuları, hassas ama tahmin edilemeyen sözcük seçimleri, kasıtlı acayip noktalaması, konusunun bir çeşit duygusal karmaşıklığı ve suçlayıcı belirsizliği düzeyinde yansıtmak için biyografik olarak çarpıtılmış olan bir eleştirel denemenin üslubu

ve özel yeteneğiyle ilgili. Hardwick'in paragrafı kesinlikle "iyi yazılmış"; bu şu demek: epeyce tuhaf bir şekilde yazılmış, ama kurnazca öyle. Hayranlık verici açılış cümlesini ele alın: "*He died, grotesquely like Valentino, with mysterious weeping women at his bedside.*" [Valentino gibi grotesk bir şekilde, başucunda ağlayan gizemli kadınlarla öldü.] Sessel olarak [*sonically*], müziksel olarak [*musically*], basbayağı güzel bir cümle bu: "*died*" [öldü] ile "*bedside*" [başucu] arasındaki uyak ve ötesi, "*weeping*"'ın çift "*e*"sine uzanan "*Valentino*" ile "*mysterious*"taki [gizemli] "*i*"ler, "*mysterious weeping women*"'ın [ağlayan gizemli kadınlar] cümlelerin ölüm döşeginin görüntüsüne doğru ilerleyişini yavaşlatan ağıtsı sedası (ve görünüşü). O kadınların, isimlerini vermeksizin, rollerini ve karakterlerini, uygun düşecek üzücü klişeleri hayal edebiliriz: Sırdaşlar, belki de sırdaşlık özlemle riyle ya da ölen şairin başkalarınca bilinmeyen gizli bir sırrıyla hayranlar. Bu cümle rolünü mükemmel bir şekilde icra ediyor, bize bir edebi ölüm döşekleri soyunu hatırlatıyor. Bize ayrıca Thomas'ın şiirini hatırlatmak için yeterli ünlü ve ünsüz tekrarı da var. Hardwick şairlerin düzyazısına hayrandı: "Beklenmedik parlamaları, alışılmış düzyazıda fazlalık [*lumber*] bulunmamasını ... çabukluğu, becerikliliği, güveni ve hatta her şeyi, tek tek [*plank by plank*], açıklamanın rahatlığını seviyorum."

Ama şu ilk virgülün yerleştirilmesinde tuhaf bir şey yok mu? Denemeyi ilk okuduğumda –şimdi okurken de kendime denemenin söylediği şeyin bu olmadığını hatırlatmam gerekiyor– sanmıştım ki Dylan Thomas grotesk bir şekilde öldü, Valentino gibi. Ama bu o değil, ya da tam olarak o değil: Grotesklik ölümün kendisine ait değil, ya da sadece ona değil, aynı zamanda benzerliğe de ait – ölümde, Thomas *Valentino gibi groteskti*. Bu ayrım ince, zahmete değmez görünebi-

lır, ancak ben Hardwick'in, birdenbire bu iki ölümün sadece paralelliğinin –şair ve sessiz yıldız, ikisi de pek çok kadın tarafından, yalnız şair birazcık daha şaşırtıcı bir şekilde, sevilmiş– yeterli olmadığını fark edip, virgülün yeri konusunda duraksadığından şüpheleniyorum: Gerçekten ürkütücü olan, insanın bu adamları daha en başta birbirinin yanına koyabileceği, aslında koyması gerektiği olgusuydu. Bir başka deyişle, açılış cümlesinin yoğunlaştırılmış senaryosunda Hardwick'in dikkat çekmek istediği sadece Dylan Thomas'ın şöhreti ve zamparalığı değil, şairin, özel ve kamusal hayatında, böyle bir sonu arandığı ve yeteneklerini kişisel melodramında çarçur ettiği. Üstelik, Hardwick virgülün bir dış geri çekilmesinin bizi beklenen anlamdan –başta yanlışlıkla yetindiğim anlamdan– kurtarmadığını biliyor, bilmek zorunda. Dikişsizliğe ve onun ilgasına sahip olma şansı var.

Cümleler üstüne. 1976'da, Hardwick *New York Review of Books*'ta Billie Holiday ile gençlik arkadaşlığından bir anı yayınladı. Üç yıl sonra yayınlanan *Sleepless Nights* [Uykusuz Geceler] adlı romanında bunun bir versiyonu var, ama o çok düşük kalitede, denemedeki tonun yabancılığı hatırı sayılır derecede pürüzsüzleştirilmiş ve bu süreçte orijinalin yoğunluğu karalanmış. (Göründüğünden daha anlamlı bu, çünkü *Sleepless Nights* hâlâ sıradışı bir çalışmadır: Hardwick'in zarif bir şekilde canlandırıcı olan *sahib* [*echt*] keskinliğinin peşinde, kimi zaman her gün geri döndüğüm bir yarı-deneme). Bu parçadaki düzyazı, bana öyle geliyor ki, Benjamin'in en büyük cümlelerin bütünlüğü kusursuzca düzenlenip cilalanmış, bir ögesi becerilememiş ya da kesilip çıkarılmış cümleler oldukları iddiasını kusursuzca haklı çıkarıyor.

Hardwick'e bir an, eşcinsel erkek oda arkadaşıyla birlikte şarkıcıyla tanıştığı 1940'ların New York'unu betimlerken kulak verin:

Çevremizdeki küçük, işe yaramaz dükkânlar kendimiz hakkında ne kadar az şey bildiğimizi ve hediyeelik eşya ve ikonlarımızın ne kadar kafa karıştırıcı olduğunu açıklardı. Şehre gelen yabancıların, sersemlemiş bir şekilde, kararlar aldıklarını, antika olmayan antikalar ve

sıradan yeni mallar için demir ve kâğıt para bozdurduklarını hatırlıyorum. Altıncı Cadde, torunların çekmelerinde, yazı masalarında, kutularında, tavanalarında ve mahzenlerinde gömülü yatıyor. Orada, kararan, ölü saatler var, küçük parmak için uzun, oval yüzükler, uzun çeneli bir Afrikalı başına benzetilmiş cilalı pürüzsüz ahşap parçalar, Empire State binasının anahtarlıkları. Bizim için de, gecenin çoğunda açık, eski, çizik, yıpranmış –Vocalian, Okeh ve Brunswick etiketli– caz plaklarını satın alabileceğimiz, bangır bangır bağıran dükkânlar vardı. Ellerimiz parmaklarımızın etrafındaki deri kanayana kadar plak kaplarını tarardı.

Hardwick'in bu tür doku ve ayrıntılardaki becerisi etkileyicidir: düzyazısı sadece *bunu* başarsaydı bile, yine de okunmaya değerdi. Hardwick bazı görüntü şiddeti çeşitlerinde uzmandır. Burada da Holiday'in o sırada ilişkide olduğu genç bir trompetçiyi (muhtemelen Joe Guy) betimliyor: "Bir sopa kadar inceydi, korkmuş, parlak, yuvarlak gözleri sevimli, yuvarlak, hafif yüzünü ense kökünden kazığa geçirilmiş bir kurban gibi gösteriyordu." Ya da Holiday'in saç modelini hatırlıyor: "Ve her zaman, büyük, beyaz, güzel bir kulak gibi taktığı, o şehvetli gardenya. Bazen saçlarını kırmızıya boyardı ve bukleler kurumuş kan gibi kafatasına yaslanırdı." Ayrıca ironik bir coşkunun gerginliği de var. Holiday'in her zaman ortada olan kocaman köpekleri "bir kraliçenin mezarına uygun, yontulmuş hazineler gibi"dir. Sürekli "aşırı programlı" icracının bir hayranı ve askıntısı olarak, "park boyu soğuk gece yarısı yarışına hazır, girişte dikilen yaşlı bir araba atı gibi hissediyordu insan kendini"

Ama –burada “işe yaramaz” [*futile*] dükkânlarda ve “kafa karıştırıcı” [*perplexing*] hediyelik eşyalarda çoktan ima edilmiş olan– başka tür bir dil, onun iki virgül arası cümleciklerinin, çıplak, keskin ve noktası hariç bütün noktalama işaretlerinden arınmış olan, son cümleye yönelik ölçülü ilerlemesini keser. Bir kez Holiday’in kendisi hakkında yazmaya başladığında, Hardwick kulağa başka türlü gelir – uyguladığı sözdizimi şaşırtmaya başlar, sözcük seçimleri egzantrik olarak çıkar ortaya, cümleler yan yana komşularıyla hiç ilgileri yokmuş gibi oturlur. (“Cümleleri alışılmış yolla üretilmiş gibi görünmüyor; birbirini gerektirmiyor.” Susan Sontag, Hardwick’in –her ne kadar antika plak kaplarında derisi sıyrılan, eski taş plak kenarlarında çizilen şu plak koleksiyoncusu parmaklarında birazcıkta daha fazla Benjaminvari bir şey olsa da– ortak hiçbir özelliği olmadığını söyleyebileceğiniz bir yazar olan Walter Benjamin hakkında böyle diyordu.) Can acıtıcı tekrarlar ve sinsi ters çevirmeler vardır: “Onu ilk gördüğümüzde şişmandı, iri, ıslıtlı güzel, şişman.” En iç karartıcı veciz imgesinde Hardwick, Holiday’in ölümü hakkında şöyle yazar: “Polis hastane yatağının başucundaydı, tetikteydi olur da o, komada, son bir kimyasal iç migrasyonu becerebilir diye.” [*The police were at the hospital bedside, vigilant lest she, in a coma, manage a last chemical inner migration.*] Virgüller burada pratik çalışmadan fazlasını yapmaya başlıyor: şarkıcının ölüm yatağının önündeki bir duraksamayı ve sonunda onun üstüne yıkılan suistimaleri işaretliyorlar. Ve “*lest she, in a coma, manage...*”, [olur da o, komada, becerebilir] “*lest, in a coma, she manage...*” dan [olur da, komada, o becerebilir] daha fazla güce sahip, halbuki sesi ondan bir hayli daha az zarif. Ama yine de hâlâ zarif.

Melankoli üstüne. Babamın kitaplarının arasında bir yerlere, sanırım onun onaylamadığı –ama belli ki bir şekilde çekimine kapıldığı– bir estetisizmin unutulmuş örnekleri sıkışmıştı. Orada yeniyetmeliğimin sonlarında A.J.A. Symons’dan *The Quest for Corvo*’yu [Corvo’nun İzinde], Mario Praz’dan *The Romantic Agony*’yi³⁸ [Romantik İstirap], Harold Acton’dan *Memoirs of an Aesthete*’i [Bir Estetin Hatıraları] buldum. Bir de Cyril Connolly’nin *Enemies of Promise*’inin [Vaat Düşmanları] yarı ezik bir Penguen baskısını; kitaba adını veren deneme edebiyat yapıtının önündeki engeller üstüneydi, okudum ve haksız bir şekilde babama uyguladım: bütün yaratıcı tutkularına evcimenlik ve annemin kötü sağlığı taş koymuştu. Connolly’nin ergen estetisizm hatıralarını, Woolf gibilerde “mandarin üslubu” dediği temkinli modernizm versiyonuna getirdiği betimlemeyi okudum ve onu –sonuçta yeterince hevesli olmayan– İngiliz avangard heveslilerinin minör kanonuna yerleştirdim. Connolly’nin aynı zamanda depresyonun, kargaşanın ve hırsın getirdiği çürümenin literatürüne en tuhaf, en komik, berbat bir şekilde bozulmuş değilse bile resmi

38 Orijinali İtalyancadır: *Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Romantik Edebiyatta Beden, Ölüm ve Şeytan). İngilizceye çeviren: Angus Davidson.

olarak en cüretkâr katkılardan birini yazmış olduğunu bir yirmi beş yıl daha fark etmedim.

Arkadaşlarına bakılırsa, Cyril Connolly bir tembellik ve kendini önemseme canavarıydı. Ama yine de, mektupları ve hatıralarıyla –Connolly konusunda fiil buysa– kesip çıkardığı çok sevimli bir figürdür: başarısız kalp ya da cüzdan olayları üstüne gevezelik eden, yazılmamış kitaplarının mazeretleriyle dolup taşan, gece uzayıp bitmediğinde baloncuklarla taptaze başlamaya hep hazır. V.S. Pritchett’a göre, “bebek arabasında bir harika bebek”: oyuncakları ve ödülleri kavrayan, çoğu zaman bağlantı kurmayı beceremeyen.³⁹ Connolly’nin (1951’de Rusya’ya sığınan, belli belirsiz tanıdığı Cambridge Casusları) Guy Burgess ve Donald Maclean ile ilgili kısa kitabı *The Missing Diplomats*’a [Kayıp Diplomatlar] önsözünde, Peter Quennell şöyle yazıyordu: “Aşırı bedensel tembelliğe karşı büyük bir eğilimi çok az yazar çevik ve yoğun olarak aktif bir beyinle birleştirmiştir.” Connolly haftalar ya da aylar boyu sırtüstü yattıktan sonra, gerektiğinde ortaya çıkabilir ve elinin altında sekreterlik yardımı olması koşuluyla, gecikmiş bir deneme ya da makaleyi çöpe atabilir, bir dergiyi hızla baskıya gönderebilirdi. Yine Quennell: “Onun koltuğu mucizevi bir şekilde jet motorlu hale gelir.”

Çağlar boyu yaşayacak sağlam bir eseri emniyete alması garantilenmiş bir yöntem değildir bu. Connolly’nin sığ itibarı, şimdi büyük ölçüde, *Enemies of Promise*’teki (1938) hatırat ile yüksek edebiyat gazeteciliği karışımına dayanıyor, tek romanı *The Rock Pool*’a [Kaya Havuzu] (1936) ya da daha sonra uygun

39 V. S. Pritchett, *A Man of Letters: Selected Essays* [Bir Edebiyat Adamı: Seçme Denemeler] (New York: Random House, 1985).

kitaplar halinde paketlediği birkaç değerlendirme derlemesine değil. Bugün *The Unquiet Grave*'e [Huzursuz Mezar], 1944 sonbaharında Palinurus müstearıyla yayınladığı tuhaf, fragmanter “söz çemberi”ne atıflar daha da az. Ama bu, Connolly'nin yetenek ve kişiliğindeki çelişkilerin en garip, en baştan çıkarıcı sonuçlarla giderilemediği kitap – bir deneme, bir antoloji, bir şikâyet. Burada Connolly kendisinin en kötü özelliklerini teşrih eder: tembellik, nostalji, oburluk, hipokondri, yazdıklarının her zaman “zekice” –yani yapmaya değmez” olarak özetleneceği anlamına gelen temel bir akıl havailiği. Bu kitap bir yıkıcı tutkunun eseridir, bazen gerçek düşünce derinliği ve (daha da önemlisi) üslup mükemmelliği kazanır, ancak tekrar tekrar duygusallığa, *bathos*'a, düpedüz aptallığa düşer.

The Unquiet Grave, kendini kurtaramayacağı bir cümleyle başlar: “Ne kadar çok kitap okursak, bir yazarın asıl işlevinin bir başyapıt üretmek olduğu ve başka hiçbir görevin bir önemi olmadığı o kadar netleşir.” Connolly tutarsızlığa bağımlıydı, bunu da biliyordu. Bir yazar olarak başarısızlığı ne sadece *Enemies of Promise*'te insanları uyardığı gazeteciliğin ayartıcılıklarından kaynaklanıyordu, ne de “bir tür incelikli israf” olan evliliğin dikkat dağıtıcılıklarından. Daha temel olan sorun –yemek, içki ve ilaçların yanı sıra– “yatak-kitap-banyo savunma sistemi”yle arasında katastrofik bir bağdı. Connolly ilk olarak bedeni sakinleştirip zihni ayarlamadan yazamıyordu, düşüncesi buydu. Sonuçta, hemen hemen hiç çalışmıyordu, bununla da neredeyse gurur duyuyordu: “Başkaları dümdüz yaşıyor, ben ot gibi büyüyorum.”

Yazarlar arasında güçten düşürücü tembellik itirazları yaygındır, üretken olanlar arasında daha sık görülür bu; örneğin Boswell ile Johnson'ın yataktan kalkıp işe başlama konusun-

daki ortak isteksizlikleri hakkında pek çok duygudaşça söyleşileri olmuştu. Ancak, bir yazarın kendi uyuşukluğunu *The Unquiet Grave*'deki kadar acımasızca incelediği ya da öylesine kasvetli varoluşsal terimlerle kalıba döktüğü az görülür. Connolly taslaklarının ilk halini 1942 ile 1943'ün sonbaharları arasında üç küçük deftere yazdı; "kaçınılmaz olarak bir savaş kitabı" diyordu buna. O sırada birkaç yıldır *Horizon*'ın editörlüğünü yapıyordu; *The Unquiet Grave*'in ilk baskısı derginin yayını olarak çıktı. Connolly başlığı eski bir baladdan, takma adını da *Aeneis*'ten ödünç almıştı: Palinurus, Aineas'ın, uykusunda gemiden düşen ve kıyıya vurduğu yerin sakinleri tarafından öldürülen kılavuzudur. Connolly kitabının epilogunda, kendisiyle Troyalı dümenci arasında bağlantılar kurmaya çalışır; doğrusunu isterseniz, klasik analojinin çok önemi yoktur – yeni Palinurus'un sorunları modern sorunlardır, mitik değil.

"Başarısızlık Üzerine Notlar" adlı denemesinde, Joyce Carol Oates, *The Unquiet Grave*'e "ebedi bir başkalaşmanın güncesidir; lirik bir toplulu[k]" diyor. *The Unquiet Grave* yer yer, bazen bir seferde birkaç sayfa, Connolly'nin savaş sırasındaki Chamfort, Pascal, Nerval, Baudelaire, Sainte-Beuve okumalarından derlenmiş havalı bir güzel sözler defterinden, bir araya getirilmiş alıntılardan fazlası değildir. Seçtiği pasajları ve çoğu kısımda Fransızca orijinallerden yaptığı alıntıları, yanlışlığı giderilmiş, ironik bir yabancılaşma atmosferi doldurur. (Evelyn Waugh, bu alışkanlığı Connolly'nin gösterişinin kanıtı –ileri kanıtı– olarak görür. Connolly Heidegger'i bile Fransızca alıntılar, doğrusu, Alman filozof muhtemelen Sartre'in filtresinden geçtiği halde.) Yazarın kendi sesi duyulduğunda, bu ses dönüşümlü olarak halsiz, kanama durdurucu, çocukça ve kendini-yaralayıcıdır. Duygudurumlar arasındaki

yarışmayı melankoli kazanır; *The Unquiet Grave*'in, Connolly'nin denemeci ihtişamına yükseltmek istediği, yoğun kendine acıma içeren belli bölümleriyle kötü bir ünü vardır.

Şu nostaljik özlem ve kaybolma arzusu dizisine bir bakın: “Paris sokakları, benim için dua edin; güneşte plajlar, benim için dua edin; lemurların hayaletleri, bana şefaât edin; çınar ağacı ve defne gülü, beni gölgelendirin; Toulon rıhtımlarında yaz yağmuru, beni yıka.” Bu lemurlara az sonra döneceğiz; ama şimdi tonu gözlemleyin: sahih bir şekilde kasvetli, istekli bir şekilde estetik, bilgili bir şekilde parodik. Connolly'nin aforistik öncüllerine öykünme çabalarındaki çeşitli üsluplar arasından bir (karma) üsluptur bu. Başka yerlerde, epigramın ya da amblemin soğuk, paradoksal kendine yeterliği için çabalar, bazen nerdeyse oraya varır. “Günümüzde sanatçı su üstüne yazmayı ve kuma döküm yapmayı beklemelidir.” “Bir insanı lime lime etmeden sevmek mümkün müdür?” “Bir çağın uygarlığı sonrakinin gübresi olur.” Ama *pensée*'lerinin [Fr. düşünce, fikir] çoktan ekşidiğini duyabilirsiniz; Connolly'nin beğenisi aşırı olgunlara yöneliktir. Connolly'nin mükemmel işlenmiş, avutulamaz ibareleri, onun defterlerinin sayfalarına ulaşmadan önce, yaşayıp yaşamadıkları şüpheli olan hallerine geri dönerler: şakalar [*jokes*], yani tek satırlık espriler [*one-liners*] ve gülütler [*gags*].

Bunların en iyi bilineni, aynı zamanda Connolly'nin felsefi özlemlerine olmaya devam eden şeyin ne olduğunun da bir ipucudur: “Her şişman adamın içinde serbest bırakılmak için çılgınca işaretler yapan ince biri mahpustur.” *The Unquiet Grave*, yazarının sefaletini, kayıtsızlık ve alçalmasını ruhsal ve bazen de, sıkıntı aslında bedenle ilgili olduğunda, siyasal terimlerle kalıba döker. Kırkına yaklaşan, besili gövdesi yeni bir

onyıla girerken ağırlaşan, zaten orta yaşın anonim yavaşlığıyla hareket eden biri olarak, Connolly sadece üç kilo verebilirse kalanının –başyapıtının– onu takip edeceğine ikna olmuştur: “Obezite zihinsel bir durumdur, can sıkıntısı ve hayal kırıklığıyla oluşan bir hastalıktır.” Yazmasına izin verecek, fiziksel ve metafizik bir anlam ya da denge durumu olmalıdır, böyle huysuzlanır. Belki de ilaçlardır yanıt: “geceyi geçirmek için bir uyku hapi, günü atlatmak için de bir Benzedrine”, geçişleri kolaylaştırmak için de her zamanki gibi şampanya. *The Unquiet Grave*’i edebi üretim için ideal fiziksel duruma dair uzatılmış bir fantezi olarak okuyabilirsiniz. Tuhaf bir şekilde insandışı bir durumdur bu. Kitap, Connolly’nin bildiği hayvanlarla ilgili kıskanç pasajlarla doludur: özellikle de sevgili lemurları, bu hayvanların onun oturduğu her evi mahvettiği söylenir. Connolly bazı canlıların mimetik dürtüleri üstüne, gerçeküstücü yazar Roger Caillois’yı hatırlatacak tarzda, hastalıklı bir şekilde akıl yürütür: “Dilbalığıyla kalkan balığı neden deniz dibinin renklerini, hatta konturlarını ödünç alırlar? Öz-savunma mı? Hayır, kendinden iğrenme yüzünden.” Ama imgelemine, uygun bir şekilde, bitkiler âlemine duyduğu, salt yiyecek ya da doğa sevgisini aşan tuhaf bir yakınlık hâkimdir. Kavun, ayva ve afyona bolca methiye vardır, ama daha dehşetli olan, “sebze saldırısının hedefi olarak seçilmiş, imha için asma, şerbetçiotu, ardıç, tütün bitkisi, çay yaprağı ve kahve çekirdeğiyle işaretlenmiş”, neredeyse canlı bir bitki ordusunca alt edilmiş bir insanlık vizyonudur. Kâbus, ya da muhtemelen avutucu gündüşü, bütün bu sarsıcı hayatın yazarın bedeninin içinde ve onun aracılığıyla çalışmaya devam edebilmesidir – yazmak ve ot gibi büyümek aynı hesaba gelir.

Connolly bütün sıkışmış ya da engellenmiş yazarların, çaresizliklerinin nihai, belirleyici aşamasında giriştikleri şeyi yapmaya çalışır: dikkat dağınıklığını görevin kendisine dönüştürmek, atalete karşı yazmaktan çok ataletten hareketle yazmak. En etkileyici pasajlarından bazılarını çaba doğurur (ya da yokluğu): Paris'in kitapçıları arasında sürüklenen, Sol Yaka'da tuttuğu otel odasında ikinci ortası sersemlemiş uyanan, aydınlanma anlarının peşinde bir güneşli limanlar dizisinde karaya oturan Palinurus. Ama onun *flânerie*'si⁴⁰ bile gerçekdışı ve ulaşılmazdır, savaş öncesi nostaljisinin nesnesidir ancak. Onun yerine, Charing Cross Road boyunca sürüklenir, Zwemmer Kitabevi'nin dışında yeşil kadife takım elbiseli, keten mantolu narin bir genç kadını fark eder, onu St Giles'a doğru izleyip kaybeder. Quennell'e göre Connolly günlerce bu "soğuk ve ilkel" kızın hasretini çekmiş, bir ümit Chelsea'de dolanmış, "sıkıntı içindeki güzellik ve zekâ"ya duyduğu çocukça arzuyu doyurmuştur.

Bu tür ayrıntılar kolayca alay konusu olur, hele de otlakçı, orta yaşların başında mutsuz evli bir edebiyat gazetecisinde. Ama yaşadığı özlem, alkol düşkünlüğü ve intihara yaklaştıran (öyle iddia ediyordu) uykusuzluk nöbetleri arasında, Connolly savaştan sonraki on yılı tanımlayacak varoluşsal bir huzursuzluk duyuyordu. Kenneth Tynan'ın, Connolly'nin ümit vericilik aşamasının çoktan sona erdiği ve *The Unquiet Grave*'in rutin olarak mandarin özentili bir parça olarak aşağılandığı, 1967 yılında belirttiği gibi, Connolly kıta düşünürlerinden ödünç aldığı bir *Angst* fikrini popülerleştirmek için herkesten fazlasını yapmıştı. Bunu bu kadar erken ve bunca İngiliz tarzı

40 *Flâneur(e)*'ün yaptığı iş: amaçsız dolaşma.

–yani Avrupa düşünce ve edebiyatının her şeyden önce ne ifade ettiği konusunda şişirilmiş bir duyguyla ve tedavi edilemez bir düşük komedi bağımlılığıyla– yapmış olması, Connolly’nin varoluşsal yakınmasının, taklit etmeyi amaçladığı büyük aforizmacıların yapıtları arasına girmek şöyle dursun, gelecek yıllardaki yabancı kültürün şık tılsımlarının yanında bile asla yer alamayacağı anlamına geliyordu.

Yine de, *The Unquiet Grave*’in antika görünmeye başlamadan önce kısa bir ünü oldu. Elizabeth Bowen, Philip Toynbee ve Edmund Wilson kitaba hayrandılar; Hemingway Connolly’ye kitabının “bir klasik (ne demekse) olacağından nerdeyse eminim” diye yazdı. Connolly’nin, o sırada ayrı yaşadığı, karısı Jean ona şöyle dedi: “Bence sen kendine acıması ya da mutsuzluğu, kendisini içe kapatmak yerine, ortaya çıkaran çok az kişiden birisin.” Hamish Hamilton 1944’te elyazmasını reddetmişti: “Bir melek gibi yazıyor ve bir bilge gibi düşünüyorsunuz, ama kitabı dolduran acılık ve ümitsizlikten rahatsız oluyoruz.” Ancak, sınırlı *Horizon* yayınının başarısının ardından bu yayıncı fikrini değiştirdi ve 1945’te *The Unquiet Grave* onun markasıyla ve John Piper’ın bir kapak deseniyle çıktı. Başkaları ikna olmamaya devam ediyordu. *TLS*’te isimsiz bir yorumcu, kitabın “kasvetli aptallığı”ndan bahsetti; R.G. Lienhardt *Scrutiny*’de “[Connolly’nin] ‘mükemmel’ [*exquisite*] ve ‘zarif’ [*graceful*] gibi sözcüklere olan düşkünlüğü”ne hayıflanıyordu. “Çokbilmiş” dediği bir zamanki arkadaşına sataşma şansını hiç kaçırmamış olan Waugh, “Cyril komünist genç hanımlar arasında çok uzun yaşamış” diye yakınıyordu.

O sırada kimse Connolly’nin kitabın biçimi ile ne yaptığını düşündüğünü ciddi ciddi sorgulamamış gibi görünüyor. Şimdi bizi en güçlü şekilde çarpan şey, kesinlikle fragmanlara

yönelik bu egzotik ve vakitsiz çekim ile bunun denemevari gevşek topaklaşmasıdır. Connolly'nin alıntılama sanatının, diyelim, Benjamin'in *Pasajlar*'ındaki alıntılar kolajıyla ya da Adorno'nun *The Unquiet Grave* ile aynı yıllarda yayınlanan *Minima Moralia*'sındaki örüntülü fragmanlarla çok ortak yanı olduğunu söylemek olayları abartmak olurdu. (Yine de Benjamin'in esrar üstüne yazdıklarını ya da Adorno'nun Amerikan banyo düzeni üstüne sürgün düşüncülerini okuyan biri bu atıfların o kadar da saçma olduğunu düşünmeyecektir.) Ama benzer biçimde suratsız, aforistik görünümlü bir savaş sonrası Avrupa filozofu ile yapılacak bir karşılaştırma var. Connolly bazen, *The Unquiet Grave*'den beş yıl sonra Paris'te Çürümenin Kitabı'nı yayınlayan Cioran gibi ses verir. Bir Pascal, Lichtenberg ya da La Rochefoucauld'nun canlı otoritesini *kitsch*'e düşmeden tam olarak taklit etmenin imkânsız olduğunu iki yazar da biliyordu. Ama ikisi de biçimin manevi ve stilistik çıkarımlarına da âşıktı. Connolly'yi farklı işitmeye başlamak için Cioran'ın ekşi lakonizmi hakkında bir parça bilgilenmeniz yeter. İşte Cioran: "Kökeninde aldatıcı ve yıkıma mahkûm olmayan hiçbir 'yeni' hayat görmedim şimdiye kadar." Bu da Connolly: "İlerleme fikrinde ilk hangi canavar sürçtü? Mutluluk anlayışımızı bu büyüme ağırlarıyla kim mahvetti?"

Connolly'nin tonu bugün düşünülemez, ama formu öyle değildir, aynı anda kapsamında açgözlü, üslup arayışında ise titiz olan bir denemecilik çeşidine bağlılığı da. *The Unquiet Grave*, notlardan ve günlüklerden çalışılmış, sindirilmemiş okumalarla süslenmiş haliyle, Connolly'nin çağdaşlarından kimine kitap gibi bile görünmüyordu neredeyse. Palinurus da kitabın merkezine yerleştirdiği somurtkan, abartılı, haz düşkünü bir versiyonuydu kendisinin: hırsları, pişmanlıkları

ve sevdalanmalarıyla yalın bir utanç. Ama, yüzyıl ortasının İngilizce denemelerinin en deneysel ve kendini-açıklayıcı olanlarının, şımartılmış, gösterişçi, esprili ama orta kültürlü olarak düşündüğünü öğrendiğimiz bir figür tarafından yazılmış olması gerçekten de o kadar beklenmedik mi? Vakti geçmiş, kendi başarısızlığını fetişleştirmiş bir yazar tarafından? Bir minör kipler ustası ve bağımlısı tarafından? Bence değil. *The Unquiet Grave*, bu yıl yetmiş üç yaşına gelmiş, hâlâ şık ve itaatsiz bir biçim potansiyeli olan bir derstir. Her şeye rağmen bir başyapıttır, Palinurus da bizim denemesel çağdaşımızdır.

Avunma üstüne. Yola çıktığımda, sürpriz değil, hiçbir şeyi hiçbir şeye bağlayamadığım⁴¹ bozulmuş sahil kasabası Margate içindi bu. Oraya artık yaşamayı göze alabileceğim çok az yerden biri gibi görüldüğü için gitmiştim, ayrıca birkaç yıl önce oradaki bir galeride bir iş yapmıştım, bu yüzden kasabanın çoğu Londra'dan çıkmış sanatçılar ve yaratıcı olduğu varsayılan insanlarla dolu olduğunu biliyordum, ya da bildiğimi sanıyordum. Galeriyi sanatçı stüdyolarına ve Margate'in gözle görülür yenilenmesini işaret eden *vintage* dükkânlara en fazla on dakika yürüme mesafesinde bir daire buldum. Binam yeni ve kalitesizdi, duvarlar da kâğıt gibiydi. Gün boyu ve gecenin yarısına kadar küçük çocuklar bağırıp duruyordu. Hafta sonları bağırırlara yetişkinler de katılıyordu ve sanki dairedaki mobilyalar doğrudan üstüme fırlatılmış gibi geliyordu kulağa. Sigara içip komşularımın ölmesini dilemek için bodrum kattaki otoparka kaçmaya başladım. Geç saatlerde, perdeleri olmayan, sokak ışıklarının süzüldüğü bir odada şilteye uzanıp Alec Guinness'in T.S. Eliot'ın *Dört Kuartet*'ini okuduğu bir

41 Eliot'ın Çorak Ülke'sinin "Ateş Töreni" başlıklı 3. bölümündeki şu dizelere gönderme: "Margate kumsalındayım. / Bağlayamam ki / Hiçbir şeyi hiçbir şeyle." Çev. Suphi Aytimur, Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler içinde (İstanbul: Adam, 1990).

kaydı dinliyordum, korku ve hayal kırıklığını susturan tek şey oydu çünkü:

Gidin, dedi kuş, çünkü ağaçlar çocuk doluydu.
Coşkuyla gizlenmiş, dokunsan gülecekler.
Gidin gidin gidin, dedi kuş, insanoğlu
Dayanamaz bunca çok gerçeğe.⁴²

Kimi geceler, çoğu geceler, uyduruk yatağıma terk edip camdan gelen ışıktaki giyinmeyi, inip yağmurun içine yürümeyi, dalgaların dondurucu serpintilerini paslı parmaklıklara ve parçalanmış betona savurdıkları, birkaç dakika mesafedeki sahile gitmeyi düşünürdüm, ve kendimi denize atmayı. Üstlendiğim görevin, öyle görünüyordu, boyutu buydu: hayatımı yeniden başlatmak, kendimi geçmişe uydurmak ve aslında bana önerilen geleceği kucaklamak. Bu göreve hazır mıydım? Deniz kenarına inip bir sigara yakmak için yarlara yapıştığım geceler vardı, sonra Kuzey Denizi'ndeki konteyner gemilerinin ışıklarına bakardım, kıyıyı dönmeden önce duralar ve sabahleyin Dover limanına yaklaşırlardı. Bazen gecenin geç vakitlerinde köpek gezdiren biri geçerdi karanlıkta ve ben panik kâbusumdan uyanır, kendimi boğacağım gecenin bu gece olmadığını anlardım.

Margate'te bazı sabahlar, özellikle uyumadığım zamanlar, erkenden evden çıkıp bisikletle sahildeki aynı yere inerdim. Sokağımın sonunda gezinti yoluna dik ve sert bir iniş vardı; ıslak betonun üstünde kaymamak ya da aşağıdaki bariyere

42 Çev. Suphi Aytimur, Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler içinde (İstanbul: Adam, 1990).

bindirmemek için yumuşak fren yapmam ve nefesimi tutmam gerekiyordu. Planım eski kenti geçip, gösterişli eğlence çarşılarının ötesine, batıya doğru gidip siste bir çift yıkık kuleye göz atmaktı: Reculver'deki bir ortaçağ kilisesinin kalıntıları. Sola dönüp yolların altında bir iki dakika boyunca hızlanır, yeni köpek gezdiricilerden ve çirkin saldırılarından kaçınırdım. Çok geçmeden tekrar yavaşlardım, çünkü yola kırık camlar serpiliydi ve zaten orada lastiğimi patlatmışım bile; ön tekerimi, yer yer birkaç santim yağmur ve deniz suyuyla dolu olan, bu fragmanlar alanında yönlendirmekten küçük bir gurur duyardım. Yürüyerek tren istasyonuna, oradan da Londra'daki günlük bir işe gittiğim sabahlarda ise –şehirde, işime devam ederken, birkaç saat boyunca çıkmazımı, olduğu kadar artık, unutabiliyordum– ayak altında gıcırdayan daha fazla cam parçalarıyla, tuzlu su ve atılmış ot havuzları çevresinde tehlikeli bir şekilde sallanma meselesiydi. Kırık cam sesinin yeni hayatımın fon müziği gibi görünmeye başladığını söylemek, işi abartmak mı olur?

O sahil şeridinde gezerken Dublin'deki bir caddeyi, aslında bir sokağı, düşünmediğim çok az olmuştur. Şimdi adını söyleyemem, nerede olduğunu bile hatırlayamıyorum, şunu diyebilirim sadece: kuzey tarafında bir yerde, şehir merkezi ile, yirmili yaşlarımın ortalarında İrlanda'yı terk etmeden önce yaşadığım son semt olan, Phibsborough arasında. Ayrılmamdan önceki aylarda –hayatımın çoğu gece, korku ve esefle dolu, uyanık yattığım başka bir dönemi– bir arkadaşım ile sık sık sabahın erken saatlerinde kasabadan eve yürürdüm. Arkadaşım –benim için sadece birkaç ay önce geçirmiş görüldüğümüz neşeli beyaz gecelerin gri hayaletleri olan– bu durumlarda bu şeritten sapalım ve kendisinin bir gece tek başına eve

yürürken dikkatini çeken manzarayı görelim diye durmak için ısrar ederdi. Manzara sadece şuydu: sokak ışıkları, yağmur ve kırık camdan oluşan bir şans bileşimi, sokağa biz yürüdükçe göz kırpan ışıkların serpilmiş olduğu anlamına geliyordu bu, kendini her saniye yenileyen yakın karanlıkta noktalardan oluşmuş bir takımyıldız, biz alanda ilerledikçe kimi ölen kimi doğan küçücük yıldızlar. Geceleyin şehrin göz kamaştırıcı bir armağanıydı bu, sürüklenen çöpler ve sokağın yağ-lekeli bulutsuları arasında dikilmiş hazır-yapım bir planetaryum. Şöyle düşündüğümü hatırlıyorum: Keşke böyle şeyleri, yönlendirilmeden, fark eden biri olsaydım.

Her zaman şunu hayal ettim –her zaman değil, oysa daha önce de buradaydım: bir süre hayal ettim– felaketten sonra bir çeşit darlık, sıkışma, küçülme olacaktı. Olması gerektiği gibi en kötüsü olduğunda, parçası olduğu evrenden kaçan benlik katıksız ve terk edilmiş sert bir varlık çekirdeği olana kadar küçülmüş hissedecekti kendini. Etrafıma bakıp, benimle insanlığın geri kalanı arasında bir körfez ya da çorak alan bulurdum: metaforik bir boşluk demek istiyorum, başkalarının önünde mahvedilip yalnız kalmayı beklerdim çünkü. Ama artık ortaya çıkıyor ki hiç de öyle hissettirmiyormuş. Felaketin hemen ardından gelen yalnızlık ve şok, bunun yerine bir çeşit dağılma olarak geliyor bunlar, benlik bir anda bir toz bulutu ya da belli anlarda birbirine yapıştığı, bir şekil aldığı görünebilen, ama rüzgârda uyardıksızın tekrar uçacak ya da şafakta aniden kaybolacak fragmanlardan bir topluluk oluyor. Geri çekildiğimi, kepenkleri indirdiğimi, alelacele barikat kurduğumu, kuyuya düştüğümü hissetmek yerine, çekirdeğim parçalara ayrılmış gibiydi, “ben”, sadece dokundukları şeylerden neredeyse ayırt

edilemez görünen ellerimde ayaklarımda sırayla yaşayana kadar, çoklu yörüngeler ya da kanallar boyunca göç ediyordu.

Durmaksızın kasabaya saldıran rüzgârda savrulabileceğimi hissetmeden çıktığım olmadı evden. Kuma ya da serpintiye dönüşecektim. Kış ortası rüzgâr ve dalgalar kumu plajdan kaldırırma doğru zorlardı, kum orada yüzlerce metre uzunluğunda, nemli ve taşınmaz bir yığın halinde –tahminimce yerel meclisin onu oradan taşıyacak ne kaynağı ne de iradesi vardı– otururdu ta yeni yıla, kuruyup yeniden dönmeye başladığı, körleştiren ve yapışan havadaki anaförleri ürettiği vakte kadar.

Fragman üstüne. “Eskilerin yapıtlarının çoğu fragmanlara dönüşmüştür. Çoğu modern yapıt, daha yazıldığı an fragmandır.” Friedrich Schlegel *Athenäum* fragmanlarında böyle diyor. On sekizinci yüzyıl harabe şehveti⁴³ tarafından ele geçirilmişti: klasik uygarlığın kırık yadigârlarına duyulan estetik, ahlaki ve metafizik bir coşku tarafından. Çılgınlık en çok mimaride ve görsel sanatlarda belirgindi. Mısır, Yunan, Roma ve Bizans bina ya da anıt kalıntılarının yığıldığı ve fantastik bir gelişen yıkım vizyonunda yarıştığı Piranesi gravürlerini gözünüzün önüne getirin. Ya da, daha aklı başında bir kayıтта, Henry Fuseli’nin [Heinrich Füssli] *Antik Harabelerin İhtişamı Tarafından Ezilmiş Sanatçı* imgesi: bir mermer el ve ayağın masif varlığı çağdaş heykeltıraş ya da ressamı, başı ellerinin arasında, gecikmiş statüsünün zavallı farkındalığına indirgemiş. Romantiklerin devrine gelinceye dek, bütün Avrupa’da, harabeler ve fragmanlar neredeyse sanat ve estetiği tanımlar hale gelmişti.

Edebi fragmanın akraba bir soyu vardır. Kısmen en yetkili Yunanlı ve Romalı yazarların yapıtlarının bile bize fragman-

43 İng. *ruin lust*. 2014’te Tate Britain’de düzenlenen, 17. yüzyıldan günümüze kadar harabelerin sanatta kullanımı konulu sergi ve Brian Dillon’ın sergi için yazdığı kitapçık da aynı adı taşıyor.

lar halinde geldiği olgusundan doğmuştur. Bazen, Aristoteles'in komedi konusundaki incelemesi gibi, yapıtların bütünü kayıptır; başka durumlarda elimizde parçalı bir yapıtın (örneğin Sappho'nun şiirleri) gövdesinden sadece dağınık fragmanlar vardır, öyle ki yazılanlar onun etrafında büyük bir toplamı ima eder, bu gövde bize varsayım ve gizemle aylalanmış olarak gelir. Ancak, klasik fragmanın Romantik edebiyat üzerinde en belirgin etkiye sahip yanı belirsizlik değildir. Bu daha çok, fragmanın tek başına durduğu ama kendisini çevreleyen fragmanlarla konuştuğu ya da bir okur tarafından konuşturulması gerektiği sezgisidir. (Bu gerilimden, göreceğimiz gibi, fragman ile aforizma arasında bir ayrım ortaya çıkar.) Denemenin kendisi çoğu zaman bir fragmandır, ya da fragmanlardan yapılabilir.

Denemenin kendisinde olduğu gibi fragmanda da, her zaman, kimlik ile dağılma arasındaki, yani biçimsel, neredeyse fiziksel bütünlük ile bir kırılma ve hatta ufalanma hareketi arasındaki bu belirsiz mekik vardır. "*Fragment*" [fragman] bize "*fragmental*" [kırıntılı, klastik] ve "*fragmentals*"ı verir: heterojen yani birden fazla maddeden oluşmuş kayalar ve şeyler için jeoloji terimleri. Ben bir tür çakıl kayaç [*conglomerate*; konglomera] olarak deneme fikrini seviyorum: çeşitli materyallerden ya da aynı veya benzer şeyleri söylemenin farklı yollarından oluşan bir agrega [*aggregate*]. Onun içerebileceği ilave fragmanlar (ilave denemeler mi?) arasında bir tekrar yani uyak vardır. En azından şu an için Romantik diyebileceğimiz bir estetiğe göre – diğer estetik-tarihsel anlarda yavaş yavaş çözülecek, ya da belki patlayacaktır. Şimdilik, işte yine Schlegel: "Bir fragmanın, minyatür bir sanat yapıtı gibi, bir oklukirpiye benzer şekilde etrafındaki dünyadan tamamen

yalıtılmış ve kendi içinde bütün olması gerekir.” Şaşırtıcı, eğlenceli ve öğretici bir görüntü bu. Bir düzeyde mantığı açık: edebi fragman narindir ve içe çekilmiştir, mahfazasında bir minyatür portre gibi, sevilen birinin bir madalyonun içindeki görüntüsü gibi çevrelenmiştir. Fragman sert ve bozulmamıştır, kendisini, gerçek ya da metinsel, dış dünyadan koruyan parlak bir kabuk büyütür.

Ama durun – oklukirpi mi? İnsan bu yarattığı korunma amacıyla top gibi yuvarlanırken gözünün önüne getirebilir; ama bu tuhaf bir görüntü, öyle değil mi? Çünkü fragmanın bizim yönümüzde sergilediği tam olarak budur: daha küçük fragmanlardan oluşan bir alan, minik sanat yapıtları tarafından delinmek için daha fazla fırsat. Edebi fragmanları, sahibi aynı anda hem bizden kaçan hem de bize saldıran dikenler ya da telekler gibi düşünebiliriz. Göreceğimiz gibi, fragmanın özellikle sivri ve paradoksal bir akrabası olan aforizma, uzun zamandır keskin ve yönlendirilebilir bir araç, sözel bir silah olarak düşünülmektedir.

Bu metaforik dikenlenmelerin hiçbiri bize fragmanın yazarlar ya da okurlar için neden bu kadar çekici olması gerektiğini söylemiyor. Fragmanın çekim gücü, tam olarak, nedir? Bu sorunun büyük tarihi yanıtları vardır. İnsan, Romantik fragmanın yapıttan avans olarak koparılan bir benliğin kanıtı –ve çoğu kez, Schlegel’de olduğu gibi, hesaplanmış bir reklamı– olduğunu söyleyebilir. Ve bu bölünmüş benlik hem acı hem de haz olarak deneyimlenir: bu, örneğin İngiliz Romantik şiirinde, sınırını genişleten modernitenin can sıkıcı sonucudur. Ama bu aynı zamanda, yazan “ben”i her bir fragmanla, (Samuel Taylor Coleridge’in “Kubilay Han” adlı şiirinin bitmediği kesin olan fragmanına verdiği adla) her bir “psikolojik

deney”le, yeniden şekillendirmek ya da yeniden düzenlemek için bir fırsat anlamına gelir. Yapıtın biçiminde, fragman-cı her aşamada kendisinin çeşitlenmiş ve değişik bir karakter olduğunu, her an mükemmelen ifade edilen benliğin de, sonsuza kadar, var olmayı durdurup tekrar başlamak zorunda olduğunu ilan eder. Yazı elbette katlarını sadece zaman içinde açmakla kalmaz, bir uzamı doldurmak için de vardır; öyle ki parçaları, bütün bir kez elde edildiğinde, az çok karmaşık bir dizide birbirleriyle yan yana oturmak zorunda kalırlar.

O zaman demek ki kalıp sorunu var. Bu fragmanlar hangi ilke uyarınca uç uca dayanmalı, birbirine sürtünmeli, fragman yoldaşlarıyla sayfa boyunca ya da okurun hafızasında hangi ilke uyarınca konuşmalı ya da onları baştan çıkarmalıdır? Bazı durumlarda, fragmanların sonunda sayfada nasıl sıralanacağını kompozisyon düzenindeki basit kaza belirleyecektir. Çok geçmeden sistematik olmayan böyle düzenlemelerin doğduğu biçimlere –defter, günlük– ulaşacağız. Fragmanların hesaplı yazarı farklı davranır, aslında doğru kompozisyon ya da takımyıldız üstüne durmadan titizlenir – fragmanter yazının gevşeklik ve teklifsizliğe eğilimine rağmen böyledir bu (yoksa bu yüzden mi?). Aralarından seçme yapılacak çeşitli ilişki türleri vardır. Fragmanlar birbirlerini, parataktik olarak, bir liste gibi, bir düşünce zinciri gibi takip edebilir. Ya da birbirleriyle argüman ya da üslupta mücadele edebilirler. Metaforda olduğu gibi, benzerlik ile yabancılaşma arasında iyi bir denge kurulmasını hedefleyebilir insan. İşte Schlegel’in farklı şeyleri birleştirme sanatı olan nükte [*wit*] mekanizması üstüne söyledikleri: “Pek çok nükteli fikir, iki dost düşüncenin uzun bir ayrılıktan sonra birden buluşması

gibidir.” Ve tekrar, diyalog biçiminin, aynı zamanda bir liste türü olan, ileri-geri hareketi üstüne:

Bir diyalog, fragmanlardan oluşan bir zincir ya da çelenktir. Bir mektuplaşma büyük ölçekte bir diyalogdur, hatıratlar da bir fragman sistemi oluşturur. Ancak şimdiye dek hem biçim hem de içerik olarak fragmanter, aynı anda tamamen öznel ve bireysel, hem de tamamen nesnel ve bütün bilimlerin yer aldığı bir sistemde gerekli bir parça gibi olan bir tür var olmamıştır.

Schlegel’e tam da bu cümlelerin görüldüğü yapının –*Athenäum* fragmanlarının– onun eksik olduğunu ya da gerektiğini düşündüğü türün bir örneği olduğunu söyleyerek itiraz edebilirsiniz. Gerçekte, Schlegel’i takip eden yüzyılda ve daha sonra, fragmanter yazının bir alışkanlığını ve bir savunmasını, onun edebi pratiğini ve kuramsal (ayrıca siyasal) apolojisini ayrıntılandırmak, Alman felsefesinde şiirsel olarak düşünülmüş bir gerginliğin görevi olacaktır. Genel olarak fragman geleneği gibi, bu tarih de özetleme ve dağılmaya, birlik ve yayılmaya karşı rekabetçi dürtüler içerir. Bu eğilimlere ilişti-rilecek doğru adlar Adorno ve Benjamin’dir: Onlar birlikte ve ayrı ayrı, fragmanda ve akrabasında, yani denemede, var olan gerilimlerin karmaşık bir kavrayışına varmışlardır.

Adorno’nun *Minima Moralia*’sı, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve kısa bir süre sonra Kaliforniya’da sürgünde telif edildi. Adorno’nun en fragmanter yapıtıdır: Onun ve Brecht ve Horkheimer gibi sürgün arkadaşlarının geride bıraktığı uygarlık, bu kültürün kendi yıkımında Nazilere yaptığı suç ortaklığı, Adorno’nun –caz kulübünden golf sahasına kadar– her yerde,

kendisi ve meslektaşlarının (ama Benjamin'in değil) çok yakın zamanda kaçmış olduklarından daha yumuşak bir otoriterliğin ana hatlarını gördüğü Amerika'daki yer değiştirme durumu üstüne numaralı 153 bölümlük bir düşünüm. *Minima Moralia* ayrıca yazının kendisi hakkında da birkaç düşünüm içerir. İşte "Aynanın arkasına" başlıklı fragmanda Adorno:

Yazarlar için bir ilk uyarı: Her metinde, her parçada, her paragrafta, ana motifin açıkça ortaya çıkıp çıkmadığına bakılmalı. Bir şey anlatmak isteyen kişi anlatmak istediği şeye kapılıp gider ve üzerinde düşünmez olur. Niyetine fazlaca yakın durduğu, "düşüncelere dalmış" olduğu için, söylemek istediği şeyi unutmuştur.

Adorno belirli bir odak ve özetleme öneriyor – ayrıca bu tam olarak yapılmalıdır: Bir yazar atılan cümlelere hiç acınamalıdır, çünkü "[y]apıtın uzunluğu önemsizdir, kâğıda dökülenlerin miktarının yetersiz olduğu kaygısı da çocukça."

Buraya kadar, bir şekilde, çok sıradan: İyi oluşturulmuş bir yazı gerçekten olması gereken ve artık olmadığı uzunluktadır. Ama ardından hem bu açık gerçeği yoğunlaştıran hem de bütün sorunu bir kez daha ortaya çıkarıyor gibi görünen bir imge geliyor. İmge bu:

Gerektiği gibi yazılmış metin örümcek ağına benzer: Gergin, eşmerkezli, saydam, sıkı örgülü. Uçuşan her şeyi kendine çeker. Arasından geçmeye çalışırken ağa yapışıp kalan metaforlar, onu besleyen avlardır. Konu ve malzeme kendiliğinden ona doğru kanat çırpıyordur.

Bir düzeyde, bu pasajda iş başında bir klişe var: etimoloji bize şu bilgiyi veriyor: *text* [metin] (dolayısıyla *texture* [doku] ve *textile* [tekstil; dokuma] da) Latince *textum*'dan türemiştir: “ağ”dan.⁴⁴ Bu da, Adorno’nun belirttiği gibi, metnin bir çekim gücüne sahip olduğu, yakaladığı her şeyi hassas, öldürücü bir gerilim içinde tuttuğu anlamına gelir. Ancak, iyi inşa edilmiş bir metnin bir ağ gibi olduğunu söylediğimizde başka bir şeyi de kastederiz – metnin her tür heterojen maddeyle dolu olabileceğini, havadaki bütün şeyler için bir kap olduğunu ve yapıcısının gelecek doğru avı tetikte beklemesinin gerektiğini de kastederiz. Ağ bir araç, bir süreç, bir alettir, bitmiş bir iş değil. Bir tuzak doğası gereği geçicidir; ne kadar etkili olursa olsun, zaman tükenektir ve daha ileriye başkalarını kurmanız gerekecektir.

Bir yazı parçasında birlik ve farka ilişkin bu soru ya da soruna hazır bir yanıt var. Bu da parçalar arasındaki ilişkilerin sırf özdeşlik ya da farkla, kalıpsız ya da plansız ilerleyen fragmancının kırıklı üslubunun karşısında hoşnut edici bir estetik ve mantıksal bütünlükle kurulmadığını söylemektir. Hayır – onun yerine diyalektiktir bu ilişkiler, metin fragmanları arasındaki eşzamanlı mücadele ve anlaşmayla ilerler. Görünüşe göre Schlegel bunu zaten biliyormuş: “Çoğu düşünce sadece düşüncelerin profilleridir. Geriye döndürülmeleri ve karşıtuçlarıyla [*antipodes*] sentezlenmeleri gerekir. Birçok felsefe yapıtının aksi halde eksikliğini çekeceği kayda değer bir önem kazanması böyle olur.” Başka bir deyişle, fragmanter bir yapıtın gücü ve birliği hassas bir biçimde parçalar arasın-

44 Tam burada “*text*” yani “metin” için benzer bir yolla “örü” teriminin türetildiği, ama pek (hiç?) yaygınlık kazanamadığı hatırlatılabilir.

daki m¼cadelenin ve eşitsizliklerin sonucudur. Adorno'nun talimatlarına uyup söylemek istediğiniz şeyi doğru bir şekilde söylemek, aynı zamanda (Adorno'nun iyi bildiği gibi) metninize, kendinize, aynı anda birçok çelişik şey söyleme izni vermek anlamına gelebilir.

Aforizmalar üstüne. Aforizmanın [*aphorism*] kökenleri, şu anda bir tür utanç içinde olan yüce bir hırsın edebi biçimine uyduğundan, hem yüceltilmiş hem de aşağılanmış. İlk olarak on altıncı yüzyılda bazı tıbbi yazıları betimlemek için kullanılmış görünen İngilizce sözcük, Fransızca *aphorisme* ile Yunanca orijinali bir tanımı ya da ayrımı belirten Latince *aphorismus*'tan gelir. Terim, Hippokrates'e atfedilen tıp ve sağlıklı hayat yazılarının başında görülür. Bu metinler yetmişten fazladır; ilki edebiyat tarihinde en iyi ezberlenmiş bilgelik lokmaları arasındadır: "Hayat kısa, Sanat uzun." İkinci fragman ya da tez, "bağırsak bozuklukları"nı ele alır, bu da daha o zamanlardan, aforizmacının küçük verimleri hatırı sayılır bir gayretle göz ardı eden kabız biri olduğunu ima eder. Aforizma, monadik niteliği, alay edilmeye ya da ayrıntılandırılmaya karşı duygusuz direnciyle tanımlanır. Denemeye yakındır, ne var ki deneme aforizmalar da içerebilir. Bunlar başka isimlerle de geçer: *maxim* [maksim, şiar], *apothegm* [özdeyiş, vecize], *dictum* [hüküm], *epigram* [epigram, nükte], *gnome* [darbimesel] ve *sentence* [önerme]. *Saw* [özdeyiş, darbimesel, atasözü], *adage* [atasözü, darbimesel, vecize] ve *proverb* [atasözü, mesel, vecize, özdeyiş] ile aynı olup olmadıklarından emin değilim – aforizma eğri bir ifade çeşidi.

Modern aforizma klasik aforizma üstüne modellenabilir, ama bu biçime kendi gücü, hareketi, güdüsü hakkında bir de-

rece özbilinç ekler. Her şeyden önce, aforizma keskin ya da sivri bir şeydir, şiddetle düzenlenmiştir – yine de bu eylem asla kesinleyici olamaz, defalarca tekrarlanması gerekir. Bir versiyonu olduğu fragman gibi, aforizma da çoğunlukla kendi türünden olanlar arasında bulunur; iç işleyişleri tamamen benzersiz sözel itme ya da savuşturmaya ayarlanmış olduğu halde, kendini çoklu olarak gösterir. (Bu çelişki, James Boswell tarafından Horace Walpole ile ilgili bir görüşte düzgünce ifade edilmiştir: “Bana Orford Kontu Horace’ın bir taneden başkasını söylememiş insanların *bon-mot*’larından [Fr. nükte] oluşan bir koleksiyonu olduğu söylendi.”) On yedinci yüzyılda bu ekonomi ve şiddet bileşimine çeşitli adlar verildi. İspanya’da Cizvit yazar Baltasar Gracián, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*⁴⁵ kitabında *agudeza* adını verdiği şeyi mükemmelleştirdi: azami anlamın asgari biçim ya da üsluba sıkıştırıldığı bir tür nükte. Polonya’da aynı yüzyılda, yine bir Cizvit olan, şair ve estetikçi Maciej Kazimierz Sarbiewski de *acutum* kuramını geliştirdi: Manyerist bir bıçak-darbesi, stilistik bir sustalı. Aforizmanın eylemi için kullanılan bu göze batan ya da sivri metafor hiç kaybolmamıştır. İşte *Felaket Yazısı*’nda Maurice Blanchot: “Yazı zaten (hâlâ) şiddettir: her fragmanda (parçada) olan kopukluk, kırıklık, parçalanmışlık, yırtık olanın yırtılmışlığı, keskin tekillik, sivri çelik uç.” Bu da E.M. Cioran, ekonomi ve eğriliğin erdemleri üstüne: “Veciz ifadeden daha iyi bir ‘medeniyet’ göstergesi olabilir mi? Uzun uzadıya açıklamalar, ispatlama çabaları, hepsi harcıâlem üsluplardır.”⁴⁶

45 *Akıllı Yaşama Sanatı*, Çev. Sabri Kaliç (İstanbul: Maya Kitap, 2012).

46 E.M. Cioran, “Hatırat Meraklısı”, *Parçalanma* (künye bilgisi için bkz. Okuma Listesi).

Son olarak, aforizmanın sivriliği ve ona uyan performans üstüne Barthes'ın söyledikleri: “en ilginç iğnenin bir kopma biçimi olmasıdır: Düşünceyi bir gösteriş, sözün durduğu, aynı zamanda hem sessizliğe, hem alkışa ulaştığı şu kırılgan an üzerine kapatmaya yönelir her zaman.”⁴⁷

Demek ki aforizma tekil ve ayrılmıştır – ya da en azından ayrılabilir, başka aforizmaların ortasında keşfedildiğinde, ya da daha gidimli bir metnin içine gömülü olduğunda. Keskindir, ayrıca serttir de: La Rochefoucauld'nun cilalı özdeyişleri üstüne bir denemede, Barthes bu biçimi bir böceğin göğüs kafesinin kırılgan kasasıyla karşılaştırıyor: silah değil zırh olarak aforizma.⁴⁸ (Schlegel'i hatırlayın, fragmanı oklukirpiye benzetiyordu hani.) Aforizma sıkıca sarmalanmış özerkliğine inanmamızı ister, ama yine de gizli anatomisini ayırt edebiliriz. İyi tanımlanmış bir yapısı vardır, bu yapı en yalın halindeyken simetri ve paralellerden oluşur. Aforizmacı, bir retorik cebiri hayal eder; her şey bir denklem gibi yapılandırılmıştır. Türün *-imek* fiili ile tuhaf bir yakınlığı vardır; aforizmada, *x*, *y*'dir. Ya da daha iyisi, yazarın okuru şaşırtma ihtiyacına göre: *x aslında y*'dir. Daha da etkilisi: *x*, sonuçta, *sadece y*'dir. Böylece, La Rochefoucauld *Özdeyişler*'inde şunu söyler: “Hükümdarların merhameti çoğu kez halkın teveccühünü kazanmaya yönelik siyasi bir manevradan ibarettir. Bilge insanların sebatkâr oluşu, içlerindeki fırtınayı kalplerine gömmeyi bilmelerindendir.”

47 Roland Barthes, “La Rochefoucauld: ‘Düşünceler ya da Sağsöz ve Özdeyişler’”, *Yazının Sıfır Derecesi – Yeni Eleştirel Denemeler*, Çev. Tahsin Yücel (İstanbul: YKY, 2009).

48 Roland Barthes, aynı yazı.

Barthes'ın, La Rochefoucauld'nun biraz boşboğaz ve statik ifadeleri üstüne gözlemindeki gibi, aforizmanın konuları, katı ve istikrarlı halleriyle, sonsuza dek var olacak gibi görünmektedir. Aforizmalar aşk, tutku, gurur, aldatma vb. gibi sağlam, tarihdışı soyutlamalar içerir; x 'in (karmaşık olsa da) aslında y olduğuna dair kaba ısrarıyla, bu tür bazen taşınmaz düzyazı anıtlarıyla dolu bir alana benzer. Ama daha karmaşık, eğri yapılar da vardır. Bir jimnastik kipinde, yazar biraz daha barok bir formülasyonun paralel barları arasında cüretli bir ters takla girişiminde bulunabilir: y için x neyse, b için a odur. Ve Pascal'ın *Düşünceler*'inde ustası olduğu, *chiasmus*⁴⁹ denilen düşünce yapısı ve pratiğinin bir kucaklamasıyla bu terimler tersine çevrilebilir. Pascal'ın yapıları bazen, karakterin ve âdetlerin tutarsızlığı üzerine düşünümünde olduğu gibi, doğrudandır: “*Tezatlar*. İnsan doğal olarak hem kolay kanar hem kuşkuçudur, hem ürkek hem cüretkârdır.” Burada paralel biçim ve antitezli içerik daha ileri sorunlar yaratmaz: aforizma hâlâ kendine yeterli hissedilmektedir. Başka durumlarda terimler açıkça tersine çevrilmiştir, böylece ahlaki çelişkiler göz önüne alındığında, insanlığın içinde var olduğu, saygın bir çıkış yolu bulunmayan, görünüşteki labirente hayran olmaya bırakılırız:

O kadar mağruruz ki herkesin, hatta biz dünyadan geçip gittikten sonra geleceklerin bile bizden haberdar olmasını isteriz ve o kadar kibirliyiz ki etrafımızdaki beş altı kişinin takdiri bizi hoş tutup tatmin etmeye yeter.

49 *Chiasmus*: Kiyazma; leffü neşr; dürüp yaymaca; düryay vb. Bir cümle ya da dizede sıralanan öğelerle bağlantılı öğelerin bir sonraki cümle ya da dizede (düzenli ya da düzensiz olarak) sıralanması.

Nükte beklenmedik şeyleri ya da fikirleri, yakınlıklarının yarattığı skandal ya da şok her zaman birbirlerine ait oldukları inancının yanında gelecek şekilde, bir araya getirme sanatıdır. On yedinci ve on sekizinci yüzyılların estetik kuramında, nükte, ince ayrımlar yapma, şeyleri birbirinden ayırma becerisi olan yargının [*judgement*] karşıtıdır. Belki de aforizma eşit ölçülerde nükte ve yargıdan oluşur; başarısı, düşüncede yeterince cesur bir sapma yaparken aynı zamanda biçimsel bütünlük, temkin ve kesinliği de korumasına bağlıdır. Alman bilimci ve denemeci Georg Christoph Lichtenberg –geçip giden düşünceleri ve notları aktarmak için sözde geçici bir depo olan– *Sudelbücher*’de [*Karalama Defterleri*] isimsiz birinden söz ediyor: “Dediğine göre neredeyse rasgele nesneleri birbiriyle karşılaştırma yeteneği varmış, bir ara terim kendiliğinden ortaya çıkıyormuş ve tam da birbirinden uzakta bulunan şeyler arasında ilinti kurması gayet olağan bir şeymiş.”⁵⁰ Aforizmanın özünün sadece çelişkinin ekonomik ifadesi değil, saf paradoksun yoğunlaştırılmış sunumu olduğunu söylemek için sağlam bir gerekçe var. (En azından Pascal’dan bu yana var olmuştur bu – Cioran’ın iğnelemesi buradan geliyor: “Pascal’ın her şeyde olduğu gibi, akliselim konusundaki aşırılığı...”⁵¹) Aforizma, bu yöndeki en ileri aşamada, mantık, gerçekçilik

50 Kaynakçada yer alan Tevfik Turan çevirisi derlemede bu aforizma yok. Tevfik ricam üzerine çevirdi, sağ olsun.

51 *Parçalanma*’nın “Vertigo Taslakları” bölümünün hemen başında yer alan şu aforizmaya gönderme: “[Léon] Bloy, Pascal’ın *karanlık vasatlığı*ndan söz eder. Bu ifade bana kutsala hürmetsizlik gibi geliyor. Pascal’ın her şeyde olduğu gibi, akliselim konusundaki aşırılığı göz önünde bulundurulduğunda, tamamen olmasa da gerçekten de hürmetsiz bir ifade.”

ve etiği aynı şekilde alt etmeye yönelik, tırmanan bir yarışta, *sadece* paradoks olma riskini taşır. Paradoksal üslubun örneği Oscar Wilde'in üslubudur; onun *bon-mot*'larının her biri, ister bir öykü ya da oyuna yerleştirilmiş olsun, isterse bir listenin parçası olarak tek başına önerilmiş olsun, Victoria döneminin sofuluk ve ikiyüzlülük deposundaki şu ya da bu klişeyi ortaya çıkarmak için tasarlanmıştır. Tek bir örnek hatırlamak yeterli olacaktır: "Bütün önemsiz meselelerde, esas olan üsluptur, samimiyet değil. Bütün önemli meselelerde, esas olan üsluptur, samimiyet değil."

Bu çeşit aforizmada iddia her şeydir: argüman ya da kanıt yerine, amansız "-dır" Ancak, *-imek* fiilinin bu tiranlığında ve geri dönüşü ya da paradoksa, her zaman, retorik başvuru, katlanılmaz bir şey yok mu? Kulağa bugün çoğu zaman sözde-spiritüel incelemelerde ve içi boş kendine-yardım kitaplarında korunan bir değer olan entelektüel ve stilistik bir *kitsch* türü gibi gelmeye başlıyor. Belki de Nietzsche'nin aforizmanın artık yeterince ciddiye alınmadığından şikâyet ederken kastettiği budur; aforizmaya bir sonraki siparişin ağırlı sıradanlıklarının tedarikçileri tarafından el konulmak üzereydi: "Kendinizi çoğu zaman öğreterek öğreneceksiniz" (G.I. Gurdjieff). Ayrıca, açıkça ironik amaçlı deneme ya da kurmaca yapıtlardan görünüşte dümdüz aforistik kocakarı ilaçları özütleme eğilimi de var. Örneğin Joan Didion'ın *The White Album*'undaki [Beyaz Albüm] açılış cümlesinin kaderine bir bakın – "Yaşamak için kendimize hikâyeler anlatırız." Hangi birebir-anlama çukuru ne kadar kalın derili bir duyarlılık sunmalıdır ki, 1960'ların karşı-kültürünün çökmesi hakkındaki bu denemenin ilk sayfasında bile, anlatmanın işe yaramadığı olgusu gözden kaçırılsın? Ama bu tür ifadeleri,

zamandışı bilgeliğin özerk örnekleriymiş gibi, birebir okuma dürtüsü tamamen kötü şöhretli değildir; denemeciliğin veçhelerinden biri de özlülüktür ve bunu, yayla keçiyolunda bir dizi yükseklik işaretçisi gibi sağlam ve bilgilendirici, türün bütün peyzajında görebiliriz.

Kendi adıma, aforizmalar söz konusu olduğunda ben belli bir yandan yaklaşıma hayranım. Çoğu aforizmacı, okurlara ne olduğunu ve ne olmadığını söyleyerek, iddiaya girmeye bağımlıysa eğer, *-imek* fiilinden ve onun buyurgan hükmünden kaçınma seçeneği her zaman vardır. Bu seçimle birlikte bir derece saçmalık gelir. Aforizmalarının en ilgi çekicisinde Lichtenberg şöyle yazıyor: “İki pantolonu olan, birini paraya çevirip bu kitabı alsın.”⁵² Ben aforizma fikrini, soyut ya da somut şeyleri tanımlamak için küçük bir makineden çok, bir arzu ifadesi olarak seviyorum. Bazen bu tür aforizmalar, şair Don Paterson’ın kederli fantezisinde olduğu gibi, biçimin kendisiyle ilgilidir: “Okurda korkunç bir can sıkıntısı felcini tetiklemek, *bir cümlelik* alanda...”⁵³ Ya da yine, Paterson’ın kısmen örnek aldığı Cioran: “Kitap yazacağım diye kendini zorlamana gerek yok, ayyaşın ya da can çekişen birinin kulağına fısıldanabilecek bir söz söyleyen yeter.”⁵⁴

52 Alıntıyı yaptığım *Kendine Hep Saldır, İnsan*’da çevirmen Tevfik Turan’ın dipnotu: “İncil’de geçen ‘İki gömleği olan, hiç olmayana versin’ (Luka 3, 11) sözünün bir çeşitlemesi.”

53 Don Paterson, *The Fall at Home: New and Collected Aphorism* [Evde Sonbahar: Yeni ve Toplu Aforizmalar] (Londra: Faber Faber, 2018).

54 E.M. Cioran, *The Trouble with Being Born*, Çev. Richard Howard (New York: Arcade, 1993) [*Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne*, Fransızca aslından çev. Kenan Sarıaloğlu (İstanbul: Metis, 2017)].

Ayrıntı üstüne. Genel olarak özel olanı sevmek, evrensel olarak bireysel örneğe hayran olmak mümkün müdür? Söylemek istediğim şu mu: Ben özgüllükle ilgilenmiyorum, sadece özgül olanlarla ilgileniyorum? Kendini, nesneler ve materyallerin doğrudan zararına, nesnenin ya da maddiliğin yanında ilan eden egemen tikelin bu beceriksiz akademik ululanmasına dayanamıyorum. Eğer şeylere bu kadar çok yatırım yapıyorsanız, nesne-yönelimli ontoloğa ve yeni materyaliste söylemek isterim ki, yazdığınız nasıl olup da yarım yüzyıl öncesinden kalmış kuramsal eğilimlerin bu kadar soluk bir tekrarı oluyor da hiçbir şekilde olacağını hayal ettiğiniz ayrık ya da tuhaf olanla şiddetli macera olmuyor? İnsandışı bu-olma ya da şu-olmaya kendinizi bu kadar adayabiliyorsunuz da, yine de, mesele şu ya da bu gerçek örneğe geldiğinde, nasıl oluyor da bunca kayıtsız, bunca öfkelenendirici bir şekilde ortadan silinebiliyorsunuz? Nesnesiz bir nesne felsefesi, maddesiz bir maddesellik – benim de kesinlikle içlerinden biri olduğum, entelektüel açıdan olgunlaşmamış ve yapamayacağı işlere el atanlar dışında herhangi birine ne yararı var bunların?

Bugünlerde bir şeyin, içinde o şeyin kaybolduğu, en vukuf-lu ya da “radikal” kuramlaştırılması yerine, en açık –neredeyse hiç açık olmuyorlar, tam olarak değiller– betimlenmesini okumak isterdim. Şu hariç, aynı zamanda nesnenin başka bir şeye,

herhangi bir şeye kıyasla epeyce engellenebileceği metaforlar da istediğim durumlar (tabii ki) hariç. Ayrıntıyı istiyorum ben, onu çevreleyen yakınlıklar ve çakışmalar aylasını istiyorum. Uzayda indirgenemez olan bu noktayı istiyorum, ama bütün bu öteki noktaları ortaya çıkarma biçimine hayran olmaktan da alamıyorum kendimi – kıyas ya da karşıtlık yoluyla aydınlatma anlamında “ortaya çıkarma”, bir de şu anlamda “ortaya çıkarma”: patlıyor, patlatıyor, serbest bırakıyor. Ayrıntı sadece geride kalanlar hakkında ima ettiği şeyden dolayı bir ayrıntıdır – ya da çevresindeki bütünden emdiği şeyden dolayı.

İrlandalı yazar Maeve Brennan, ayrıntılar ve özgüllükler hakkındaki bulanık düşüncelerime odaklanmaya çalıştığımda çağırmak için muhtemelen tuhaf bir figür. Cömert standartlarda bile, Brennan sağlığında –1917’de doğdu, 17 yaşında New York’a taşındı, 1993’te de öldü– minör bir yazardı, ama son onyıllarda sonunun yüz kızartıcılığından (alkolizm, yoksulluk, akıl hastalığı) kurtulup tanınabildi. Brennan’ın en çok doğum yeri olan Dublin’de geçen kurmacası, sessiz ve zayıftır ve hassasiyetle imgelenmiştir. Ama benim sevdiğim onun denemeleri: 1954-1981 yılları arasında *The New Yorker* için “The Long-Winded Lady” [Düşük Çeneli Hanım] imzasıyla yazdığı kısa parçalar. Bunlarda Brennan, hiç sosyolojik hırs olmaksızın, hatta New York’u çok fazla merak bile etmeden –orada geçen otuz beş yıldan sonra, şehrin büyük bölümünün kendisi için hâlâ esrarengiz olduğunu iddia ediyordu– metropolün sokaklarında, restoranlarında ve aile pansiyonlarında hayattan küçük keskin portreleri denemeleştiriyordu.

Tipik bir denemede, Düşük Çeneli Hanım öğleden sonra ya da akşamın erken saatlerinde dışarıda şehirdedir, belki bir ayak işinde, ama daha muhtemeldir ki, başka yayaları ve ucuz

lokantaların patronlarını seyrederek, öğle yemeğini akşam yemeğine bağlamaktadır. Masasından ya da bölmesinden, yaşlı bir kadının yağmurdan kaçarak içeri girdiğini, şapka, ceket ve şeffaf galoşlardan kurtulduğunu, sonra bir masa aradığını görür. Kadın restoran boyunca geçerken, kaba bir delikanlı sebepsiz yere “Hey, bayan!” diye bağırır. Kadın oturur, tedirgin olmuştur, hemen kalkıp çıkar. O gittiğinde, genç adam sandalyesinden düşer. Brennan’ın denemeleri, onun güçbeğenir bakışının önünde bir süreliğine beliren ve sonra tekrar kaybolan bu tür kederli ya da gösterişli insanlarla doludur. Brennan çoğu kez onların hareketinde ya da davranışında gizemli kalan ve artık kendini asla açığa vurmeyacak olan bir ayrıntıdan etkilenir. 1966 tarihli “A Young Lady with a Lap”te [Cepli Bir Genç Hanım] dar beyaz krep elbiseli ve beyaz mink etollü bir kızı gözler: “Çok zayıftı, etek ucu dizlerinin arasında kayarken iki yılan gibi yürüyordu.” Bütün cadde kızı seyretmektedir, ayakkabıları ve kenarı altın rengi şeffaf plastik çantasıyla geçer, çantada sadece bir ruj, tıkırdamakta. Brennan’ın bilmek istediği: parasını nerede tutuyor, parası varsa eğer? Çantada değil, elbisenin altında da bir şey yok, o zaman belki etoldeki bir cepte. “Bu durumda, neden ruju cebe koyup el çantasını evde bırakmıyor? Keşke gerekçesini bilseydim. Hem sonra, tabii ki, etolde bir cep olmayabilir.”

1969’da, *New Yorker* denemelerinin bir derlemesine yazdığı sunuşta, Brennan, yazar olarak kendini yarattığı olan Düşük Çeneli Hanım’dan ayırıyor gibiydi. İkincisi için bir “yerleşik gezgin” diyordu – evinden pek uzaklaşmıyormuş, ama bazen kayboluyormuş. Hiçbir yer ilk kez 2 Kasım 1963’te yayınlanmış “Broccoli” [Brokoli] başlıklı bir parçadakinden daha çok öyle olamaz. Derginin aralıklı ve melankolik muhabiri bir

kez daha öğleden sonra sokaklarda dolaşmaktadır, tek başına yemek yiyeceği bir yer aramaktadır. Şöyle bir yer: “Sevdiğim küçük restoranlar öğleden sonraları kendilerine sessiz saat ayıracak kadar bencil, o yüzden bugün Kırk Dokuzuncu Cadde’deki⁵⁵ Longchamps’a gittim.” Arkası sokağa yarım dönük oturur, yüzünü pencerelerin tersi yöne döner. Oturduğu bölmedeki bir koltuğun yırtılıp yamanmış olduğunu fark eder: “Yama, geniş gri yapışkan banttan, bir Kızıl Haç haçı şeklinde, kare ve belirgin.” Aynı zincirin kuruluşlarında her zaman verdiği siparişleri verir: “Yanında Longchamps garnitürleriyle ızgara dilbalığı, sonra menüye dikkatle baktım ve ekstra bir sipariş verdim, *sauce suprême*’li bir taze brokoli.” Bu tür sahnelerin hafifliği ve zarafeti göz önüne alındığında, Brennan’ın yazılarının yoğunluğu ve tuhaflığı kolayca gözden kaçabilir; ama bundan sonra olanların onu, yirminci yüzyıl kentinin bir denemecisi ve kentin küçük aralıklarının bir anatomisti olarak, ölen pervanesiyle Virginia Woolf’un, toz zerreleri ve bunların burjuva hayatı ve imgelemi içindeki yeri analiziyle Walter Benjamin’in eşliğine yerleştirmesi gerekir. Çünkü Brennan, ya da yalnız dublörü, şimdi, tam da denemesi sadece öğle yemeği masasının nesnelerini dikkate almaya söz verdiği anda, uygun şekilde kayboluyor. Benim bir denemeden beklemediğim dikkat çeşidi de işte bu: sayfada tam olarak sunulan ve sonra ima ettiği geri kalan her şeyde çözünen katı şey.

Brennan’ın masasına bir tabakta brokoli gelir, yanında bir sos kabı vardır.

55 Aslında “Elli Dokuzuncu Cadde’deki”.

Garson sos kaşığını tuttu ve bana sorarcasına baktı, ama ben “Hayır, bir dakika bırakın” dedim. Dilbalığını bitirince brokoliye döndüm. Sos kaşığını, garsonun yaptığı gibi, tuttum ve brokolinin üstüne götürmeye başladım, sonra hızla sos kabına geri koydum. Brokolinin hangi ucunun yendiğini hatırlayamıyordum. Hatırlayamıyordum.

(Bu pasajın elbette şeylere hitap edişinin mütereddit kesinliğinden başka mükemmellikleri de var: “hatırlayamıyordum” ifadesinin tekrarı özellikle hayranlık uyandırıcı.) Sadece bir kısmı yenen yani “sınırları olan” başka sebzeleri düşünmeye çalışır Brennan, brokolinin neresinin iş göreceğine dair ipuçları sunarlar diye, ancak zihni boştur. Brokolinin yan tarafına biraz sos sürer, sonra kaşığı tekrar bırakır. En sonunda garson yaklaşır, tabakları ve kapları alır, yenmemiş brokoli hakkında “nazikçe” hiçbir şey söylemez. Ve Düşük Çeneli Hanım konuyu bağlar: “Ne ahlak vardır ne de akıl, adalet de yoktur bu tür mahrem başarısızlıkta, bir dahaki sefere iki eski dostunu tanıştırmaya çalışıp da birinin adını hatırlayamadığında anlayacaksın bunu.”

Farklılaşma üstüne. Denemede (çoğunlukla) betimlediği gerçek hayattan türetilmiş bir çeşit *agrega* duygusu yok mu? Agregâ, sanki bir çakıl ocağından kova kova toplanmış ya da atık ürünlerden bir araya yığılmış, ufalanıp yeniden işlenmiş gibi. İşte bu konuda Gass: “Tecrübemiz en çekingen ve en zayıf anları bile işgal eden devasa agregâlardan oluşur.” Ve Thomas De Quincey üstüne Woolf: “Sahneler onun ellerinin altında nezaketle birbirine katılıp yavaşça dağılan ya da ciddiyle asılı kalan bulut toplulukları [*congregations*] gibi bir araya gelir.” Bir kez daha deneme bize parçacıklı doğasını hatırlatıyor. Ama belli bir denemenin yapısı, ilerlemesi ya da ilerleme eksikliği düzeyinde anlamı nedir bunun? Benim bildiğim en büyük retorik sapma, yani arasöz, Woolf’un 1925 sonbaharında fiziksel ve zihinsel olarak zayıf düşmüş durumdayken yazdığı, ertesi yılın başlarında *The New Criterion*’da yayınlanan “On Being Ill”de⁵⁶ [Hasta Olmak Üstüne] gecikerek gelir. Woolf söze başlarken, hastalıkla ilgili gerçekten gelişmiş

56 Yazarın Woolf’un bu denemesinden yaptığı alıntıları ben çevirdim. Sonradan, 1) *Defter* dergisinin Aralık 1986-Ocak 1987 tarihli 2. sayısında Meltem Ahıska’nın “Hasta Olmak Üzerine” başlığıyla yaptığı bir çeviri in (<https://www.metiskitap.com/catalog/periodical/issue/5150>, son erişim tarihi: 1 Şubat 2021) yayınlanmış olduğunu gördüm; 2) Volkan Atmaca da “Hasta Olmaya Dair” adıyla çevirip, Woolf’un annesi Julia Stephen’in “Hasta

bir edebiyat bulunmadığını söyler – De Quincey ve Proust, hastalığın bizi içine soktuğu duygusal karışıklıktan hiç söz etmeden anlatı, betimleme ve metaforik kapsam imkânlarını tam olarak sömüren az sayıdaki yazar arasında yer almaktadır:

İnsanlar her zaman zihnini yaptıklarıyla ilgili şeyler yazarlar; ona gelen düşünceleri; soylu tasarılarını; evreni nasıl uygarlaştırdığını. Filozofun kulesinde bedeni görmezden gelirken gösterirler onu; ya da karda çölde fetih ya da keşif peşinde fersahlar boyu, eski bir meşin futbol topu gibi, bedeni tekmelerken. Bedenin yatak odasının ıssızlığında hummanın saldırısına ya da melankolinin atağına karşı, yanında kölesi zihinle, kendi başına verdiği o büyük savaşlar ihmal edilir. Sebebinin çok uzakta aramaya gerek yok. Bu şeylerin suratına dimdik bakabilmek bir aslan terbiyecisi cesareti, gürbüz bir felsefe, kökü toprağın derinlerinde bir mantık ister.

Gribe adanmış romanlar, tifo hakkında epik şiirler, zatürreeye yazılmış kasideler ve diş ağrısı için lirik şiirler olmalıdır. Fakat, hastalık edebiyatı yoksa da (bu deneme elbette böyle bir edebiyat üretme çabasıdır), sağlıklı olmaktan kaynaklanan bir okuma tarzı kesinlikle vardır. Uzun düzyazı yapıtlar, diye iddia eder Woolf, hasta yatağı için uygun değildir, yataktaki hasta doğal olarak şairlere döner. Bu da Woolfu gripten yataırken Shakespeare okumanın nasıl bir şey olduğunu düşünmeye yöneltir: ilk kez, der, kendimizi Shakespeare'in garipli-

Odalarından Notlar" başlıklı denemesiyle birlikte kitaplaştırmış (İstanbul: Everest, 2018).

ğine uyum sağlarken buluruz, Hamlet'in deliliğini kendimiz hissederiız ve onun dilinin mecaz çeşitliliğini ve acayıpliğini kavrarız. Woolf sonra döner, sanki tükenmiş gibi, toplu Shakespeare'ini atıp daha az yorucu meseleyi ele alıyormuş gibi, şunu söyler: "Ama bu kadar Shakespeare yeter – biz Augustus Hare'e geçelim." Hare vasat bir on dokuzuncu yüzyıl biyografıydı; (Kontes Canning ve Waterford Markizi üstüne yazdığı) 1893 tarihli kitabı *The Story of Two Noble Lives* [İki Soylu Hayatın Öyküsü], insanın 1925'te gripten yatarken okuyabileceğı türden bir şeydir. Woolfun denemesi, daha uyanık ve tartışmacı pasajlarından, zayıf bir şekilde hasta kişinin, hasta yazarın, gerçek ruh haline saptığı bir tür ateş hummasıyla biter. "On Being Ill", Lady Waterford ve aşırı aktif kocası üstüne bir hayalle sona erer ve okuru Woolfun bizi buraya tam olarak nasıl getirdiğı konusunda merakta bırakır:

Adam [Lord Waterford] ata binip gider tekrar, bir haçlı gibi heybetli, tilki avlamaya, kadın [Lady Waterford] ona el sallar ve düşünür, her seferinde, ya bu son kezse? Ve bir sabah öyle de oldu. Atı tökezledi. Adam öldü. Kadın daha ona söylemelerinden önce biliyordu bunu ve Sir John Leslie, onu gömdükleri gün merdivenlerden aşağı koşarken, cenaze arabasının gidişini görmek için pencerenin yanında duran muhteşem hanımın güzelliğini hiç unutamadı, tekrar geri gelirken perdenin, ağır, Orta Viktoryen tarzda, belki pelüş, onun acısının içinde kavramış olduğı yerde nasıl ezilip buruştuğunu da.

Avunma üstüne. Ben, insanların dediği gibi, kitaplı bir evde büyüdüm. Kitapların hemen hepsi babamındı. Birörnek diziler halinde yemek odasının köşesindeki gömülü bir kitaplıkta duran turuncu Penguin'ler onundu, kutulu *War and Peace*, Penguin'in yeşil çevirileri, Rousseau'nun *Confessions*'ı, Huysmans'ın *Against Nature*'ı –özellikliğini ancak ölümünden birkaç yıl önce takdir etmeye başladığım seçimler– ve yüzyılın ilk onyıllarından itibaren Everyman klasiklerinin tozlu gri karton kapakları.⁵⁷ Shakespeare'in ucuz Signet basımları, Romantik şairler için yakışıklı mavi karton kapaklar, Plath ve Lowell'ın ilk Faber basımları. Komodininin üstünde: *The Name of the Rose*, *In Patagonia*, bir dizi karton kapaklı Patrick O'Brian.⁵⁸ Cuma akşamları eve sık sık elinde yeni bir kitap ya da koltuğuna oturup arkasında kaybolacağı bir *Times Literary Supplement* sayısı gelirdi.

57 Sırasıyla: Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış*, (çok sayıda çevirisi var, örneğin) Çev. Zeki Başımar-Nâzım Hikmet Ran (İstanbul: Can, 2018); Jean-Jacques Rousseau, *İtihaflar*, 1. Cilt, Çev. Reşat Nuri Güntekin; 2. Cilt, Çev. Afif Obay (Ankara: MEB, 1991); Joris-Karl Huysmans, *Tersine*, Çev. Tahsin Yücel (İstanbul: YKY, 2003).

58 Sırasıyla: Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz (İstanbul: Can, 1986); Bruce Chatwin, *Patagonya'da*, Çev. Gül Atmaca (İstanbul: YKY, 2006).

Annem ne okurdu? Çoğunlukla dergi, hatırladığım kadarıyla: *Woman's Own* ve *Woman's Realm*, 1970'lerin ve 1980'lerin İrlanda'sında yaygın bir şekilde okunan *The Sacred Heart Messenger* gibi bazı dini yayınlar. Annemle babamın Afrika'daki Katolik misyonlarına düzenli bağışlarıyla gelen dergiler. Annemin öğleden sonraları ya da akşam yemeğinden sonra, oturma odamızda, televizyonun önünde, okuduğunu hatırladıklarım bunlar. Böyle anlardan hiç kitap hatırlamıyorum, ama komodininin üstünde duran ve onun, kesin olarak okuduğu zaman, avunma ve bilgilenme için okuduğu gerçeğine işaret eden kitapları gözümün önüne getirebiliyorum. Burada evlilik ve ebeveynlik üstüne kitaplar vardı, çocuklarınızla cinsellik hakkında (ebeveynimin hiç yapmadığı) nasıl konuşulacağı ve başlığı söz konusu çocuklar yani iki küçük erkek kardeşimle benim için rahatsız edici olan *How Children Fail*⁵⁹ diye bir kitap vardı. (John Holt'un 1964'te yayınlanan *How Children Fail* kitabının Amerikan evde öğretim hareketinin kurucu bir metni olduğunu o zamanlar bilmiyordum.) Anne me herhalde kısa ömrünün son onyılıni çürüten ve fazlasını da yapan depresyon dönemlerinden biri sırasında ya da sonrasında önerilmiş olan *The Power of Positive Thinking*'in⁶⁰ bir nüshası vardı. Sonra soluk mavi şömizli *Good News Bible* vardı, bir de daha küçük, siyah deri ciltli bir Kitab-ı Mukaddes – ikisinin de içinde ayraç olarak ayin ve anma kartları vardı, ayrıca annemin, herhalde korktuğu ama son yılları olduğunu bilmediği, son yıllarında el yazısıyla kopyaladığı alıntılar. Evimizde açıkça depresyon ya da genel olarak akıl hastalıkları-

59 "Çocuklar Nasıl Başarısız Olur".

60 "Olumlu Düşünmenin Gücü".

rı hakkında kitap yoktu, babamın az sayıdaki Freud ciltlerini saymazsak. Annemi ellisinde öldüren otoimmün hastalık skleroderma hakkında kitaplar da yoktu.

Annem 1985 yazında öldüğünde on altıma yeni girmiştım. Ben de onun gibi bir sürü dergi okuyordum. Aslına bakarsanız, öldüğü günün ertesi en yakın gazeteciye gidip o haftaki *NME* [*New Musical Express*] sayısını aldım, sonra her zamanki gibi yatağıma uzandım ve dergiyi defalarca baştan sona okudum. Ne kadar çok okursam, önceki günün olayları hakkında o kadar az düşünüyordum: onun bilinçsiz yattığı hastaneden sabah erken gelen telefon, taksiyle yatağının başına koşuş, o öğle üzeri ölene kadar, bir bekleme odasında sürünen saatler. O haftanın *NME*'sinde neler olduğunu hatırlamıyorum; dergiyi sadece her yeniyetme kadar müziğe tutkun olduğum için okumuyordum, betimlemek için yepyeni ton ve düşünce dünyalarını ortaya çıkarmak zorunda kalacak kadar şiddetle sevdiğiniz (ya da nefret ettiğiniz) bir şey hakkında yazma fikri tarafından çok şiddetle heyecanlandırılıp avutulduğum için okuyordum. Gözde yazarlarım, bütün türler içinde, pop müzik eleştirmenleriydi – ancak yirmili yaşlarının başlarında olabilirlerdi, ama imkânsız bir ölçüde sivri ve sofistike, dönüşümlü olarak ironik ve polemikçi, antika, derin ve her zaman (çünkü bu benim için zaten bir değerdi) stil sahibi görünüyorlardı. Geçen birkaç yıl boyunca bu yazarlardan, yani Ian Penman ve Paul Morley'den, düzenli okumak için belli makaleler ve değerlendirmeler [*reviews*] kaydetmiştim – ama ne adına?

Müzik gazete ve dergileri beni sayfalarında sözü edilen yazarları aramak için yerel kütüphaneye yönlendirmişti. Bunlardan bazıları zaten ergen okuma klişeleriydi: Beat yazarları örneğin, ya da Tom Wolfe. Gözde müzik yazarlarım bes-

belli 1960'lar ve 1970'lerin eril gazeteci alımlını seviyorlardı, ben de Norman Mailer ve Gore Vidal'ın deneme kitaplarını okudum ve ikinci el dükkanlarında Hunter S. Thompson'ın yapıtlarına bakıp durdum (ama nedense hiç satın almadım). Belki de tahmin edileceğı gibi, Joan Didion hakkında hiçbir şey duymamıştım; ama hayran olduğum yazarların eleştirel-siyasal kanonunda bulunan Susan Sontag, Germaine Greer ve Pauline Kael'i okumam gerektiğini biliyordum.

Roland Barthes'a, bu yazarların *NME*'de ara sıra ondan söz eden yazılarından ulaşmış olmalıyım. Barthes'ın 1980'de öldüğünü biliyordum, dikkat etmem gereken kitabın *Mythologies*⁶¹ olduğunu da – babamdaki Vance Packard'ın 1957'de çıkan ABD reklamcılığı eleştirisi kitabı *The Hidden Persuaders*'a⁶² göz gezdirmiştim ve daha titiz, ama aynı zamanda da kendini kaptırmış bir popüler kültür çalışmasına hazırdım. Okuldan çıkana kadar kendi *Mythologies* nüshama sahip değildim, ama yerel kütüphanede Barthes'ın 1960'lardan ve 1970'lerden gelen en önemli denemelerinden birkaçının: Diderot, Brecht ve Eyzenshteyn üstüne (bu isimlerin sadece ikisini tanıyordum), fotoğrafın “retorik”i üstüne, bazı şarkıcıların kayıtlarındaki sesin “gren”i üstüne, savaşsonrası edebiyatta bir yönetici varlık olarak görülen çok ünlü “yazarın ölümü” üstüne denemelerinin çevirilerinin yer aldığı *Image-Music-Text*⁶³ [İmge-Müzik-Metin] vardı. Bu kitabı ilk açtığımda, kitabın gerçekten

61 Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, Fransızca aslından çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis, 1994).

62 Türkçesi: *Çaktırmadan İkna*, Çev. Gürkal Aylan (İstanbul: MediaCat, 2006).

63 “İmge-Müzik-Metin”, Çev. Stephen Heath (Londra: Fontana, 1977). “Yazarın Ölümü”nün Ayşe Ece tarafından yapılmış bir çevirisi için bkz. Roland

de inanmaya yönlendirildiğim entelektüel isyan ve stilistik canlılığın yapıtı mı, yoksa, yarı uyanık ve için için kaygıyla yanan bir çocuk bir yana, Dublinli on altı yaşında birinin dikkat güçlerinin ve referans eriminin çok ötesinde bir bilimsel kitap mı olduğunu merak ederek, kütüphane raflarında durduğu yerin yanında uzun süre dikildim. Kitabı eve götürdüm ve çok az şey anlayabildim. Ama bir şey benimle kaldı –en katıksız hak iddiası belki– ve bir yıl sonra kitabı tekrar ödünç aldım. Bu sefer, bir şekilde, nasıl okunacağını biliyordum. Barthes’ın titizliğinden ve vukufundan çok etkilendim elbette; ama bir yeniyetmenin kalbini kazanan nitelikler bunlar değil. Hayır, onun yerine üsluba, Barthes’ın yorumunun aşırılığına, bir argümanı dolaylı, metaforla ilerletme tarzına, en çok da eksantrik noktalama ve tipografisine vurulmuştum: sık sık özbilinçli (ama tuhaf bir şekilde teklifsiz) parantezlere başvurması, ısrarlı ve *gizemli* italikleri, çoğu cümlede iki noktayı birden fazla kullanışı. Kendi yazdıklarımında bu alışkanlıkları taklit etmeyi bırakmadan önceki yıllardı.

Bunların herhangi birinin depresyonla ne ilgisi var – annemin ya da benim depresyonumuzla? Sadece şu: Çalışkan bir çocuk, sonra tembel bir ergendim, ama annem öldükten sonra, çeşitli yazılara ailemi ele geçiren incelenmemiş dehşetli bir kaçış yolu vaat ediyorlarmış gibi davranmaya başlamıştım. O zamandan beri ara ara, anneme ne olduğu hakkında ne kadar az şey söylendiği bana tuhaf ya da korkunç gelmiştir. Depresyonunu biliyordum, elbette: Umutsuzluğunu açığa vurmasına, önüne gelene düzenli olarak ölsem daha iyi olacak

Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, Fransızca aslından çev. Ayşe Ece - Necmettin Kâmil Sevil - Elif Gökteke (İstanbul: YKY, 2013).

değişine alışmıştım. (İntihar duygusu noktasına varana kadar depresyona girmeyi öğrenmek mümkün müdür? Sanırım ben annemden ölümün nasıl olup da özleneceğini öğrenmiştim.) Düzenli olarak bir psikiyatra gittiğini biliyordum – hatta ben de onunla gitmiştim. Yıllarca reçeteyle sakinleştiriciler – zamanın pek çok kadını gibi Valium– ve antidepresanlar aldığını biliyordum; ilaçları yüzünden peynir yiyip şarap içemediğini hatırlıyorum. Ama ben çok küçükken elektrokonvülsif tedavi gördüğünü ölümünden yıllar sonrasına kadar bilmiyordum. Bir çocuk olarak annemin tıbbi durumu ve tarihçesi hakkında pek çok şey tahmin ediyordum ama anababam bu gerçeği oldukça gizli tutmayı başarmış. Belki de annem bir dönem geçtikten sonra bu konuyu kocasıyla ya da kardeşleriyle konuşmuyordu. Depresyonun neler hissettirdiğini ben biliyor muydum peki? Öyle sanıyorum: en azından bazı versiyonlarının, anneminki kadar aşırı olmayan –“Başım patlayacak”, böyle derdi korkmuş çocuklarına– ama yine de sakatlayanların. O günleri ve haftaları, bazen ayları, açıkça hatırlıyorum, dünyanın solup kaybolmuş gibi görüldüğü ve kafamın içinde sadece donuk bir korkunun, çoktan öldüğüm ve bana neler olduğuna dikkat bile etmemiş bir dünyadan erişilemeyecek kadar uzaklaştığım duygusunun olduğu zamanlardı.

Sanırım yazıdan –özellikle Barthes’tan ama başkalarından da– istediğim, beni onlu yaşlarımın ortalarında kendimi bulduğum kasvetli yerden çıkaran bir geçitti, ama aynı zamanda dünyanın sadece sözcüklerle yeniden kurulamayacağının ama her şeyden önce dilden yapılmış olduğunun da bir güvencesiydi. Bütün estetik ve entelektüel coşkularım estetik kopuş versiyonlarıydı. Onlu yaşlarımın sonlarında, kirli gerçeklikten göz alıcı uzaklıktaki çeşitli tarihsel modelleri benimsedim.

Oscar Wilde'in aforizmalarını ve maskenin ve pozun derinliğine olan titiz inancını zaten seviyordum. Şimdi de Huysmans'ın daha dört başı mamur dekadansını keşfediyordum, üniversiteye geldiğimdeyse Nietzsche'nin kişi kendini bir sanat yapısı yapmalıdır talimatını. İlk yılımda bir arkadaşımla yaptığım ciddi bir tartışmayı hatırlıyorum: –Katolik çocukluklarımızdan gelen o değerli varlığı, bir ruhu, saymazsak– başkalarının benden oluşturmuş olabileceği algıların dışında bir kimliğim olmadığına inanıyor görünmem kızı aptallaştırmıştı. Ama, ben biraz mizahsız anti-hümanist olduğumdan, ya basitçe bu tür şeylere inanmak zorundaydım ya da olduğum kişiyi yüklenecektim: zihinsel ve bedensel hastalığın kırılmış ürünü. Öğrenci olarak okumalarımnda, kendimi belli yazarları çok kısmi yorumlayışımndan çıkardığım bir tür estetisist dogmaya savurdum: Elbette Barthes, sonra Jacques Derrida, Michel Foucault, sonra Jean Baudrillard'ın aforistik, *dandy*-ce postmodernizmi. Edebiyatta her şeyden önce hüneri ve öz-göndermeleri seviyordum: her çağdan üstkurmaca, ayrıca sözcük ve cümle düzeyinde aşırı deneysellik.

Kaçıyor olduğumu söyleyip geçmek çok kaba olurdu. Sert hakikatleri ifade eden yazıya değer vermeyi reddediyormuşum gibi değildi – ki bunların en iyi ifadesi çoğu zaman dolaylılık ve belirsizliktir. Ama bir şekilde kafama girmişti ki yazıda en çok değer verdiğim şey hayatımla en az ilgisi olan şeydi: o sırada biricik tutkusu edebiyat üstüne yazmak ve edebiyat öğretmek olan biri için kesinlikle eksantrik bir tutum. Şimdi bana epeyce açık görünüyor ki, gerçek ve metinsel, bütün kaçış rotalarını beni başladığım yere geri götürüyordu.

Kendi kendine konuşmak üstüne. 1964 yılında Susan Sontag, Andy Warhol'un yakın zamanda Fabrika'da yapmaya başladığı dört buçuk dakikalık film portreler olan *Ekrana Testleri*'nin yedi tanesi için modellik yaptı. Warhol'un "*stilly*"⁶⁴ dediği bu filmlerden 472 tane var; özneleri arasında Marcel Duchamp, Lou Reed, Nico, Edie Sedgwick, Dennis Hopper ve Bob Dylan da yer alıyor. Portrelerin neredeyse hiçbiri gerçek ekran testi olarak yapılmamıştı, ancak birkaç durumda Warhol, ünlü ya da tanınmamış, modellerini *En Güzel On Üç Oğlan* ya da *En Güzel On Üç Kadın* gibi planlı bir film projesi olarak değerlendirdi. Öyle görünüyor ki Sontag'la yapılan üç seanstan sonra, onun bu ikinci dizi için "iyi olabileceği" görüşüne varmış.

İlk portrede, o zaman yirmi dokuz yaşında olan yeni ünlenmiş eleştirmen kameraya ciddiyetle bakıyor, saçları dümdüz taralı, her santimi gergin genç bilgin. İkincisinde, saç dağınık siyah bir yele, güneş gözlükleri de bize Fabrika çevresindeki başka kişilerden öz-tanıtım (yoksa korunma mı?) hakkında bir şeyler öğrendiğini söylüyor – pekâlâ özellikle temkinli ve ölçülü bir süperstar olabilir. Ancak, Sontag daha da ileri gidiyor: Üçüncü filmde, olgun öz-imgesinin tanıdık karizmasıyla

64 Aslı anlamı olan "sakin, hareketsiz" vb.den hareketle "hareketsiz görüntü, fotoğraf" anlamında kullanılan *still* sözcüğünden.

kameraya doğru eğiliyor: tek eksik sonraki gümüş saç çizgisi. Çok geçmeden, edinilmiş bu ekran personası bile çatlıyor. Sontag karakterini bir arada tutamıyor; havasını kaybediyor, sırtıtmaya, yüzünü gözünü buruşturup gözlerini şaşılaştırmaya başlıyor. Soğukluğu kısa ömürlüymüş: sonuçta nasıl olacağını bilmiyor, ya da kim olduğunu.

Sontag, 1964'te Warhol'un Bolex kamerasının önüne oturduğu sırada, şaşırtıcı ve vakti gelmiş denemeleri için ilk şöhret akınındaydı. Kendine özgü yeteneği çağdaş sanat ve edebiyatın zorluğunu –çeşitli pürüzlü ya da düz üsluplar, az çok savurgan konu– hiçbir zaman tutarlıdan daha az olmayan bir düzyazıyla betimleyip savunuyor gibi görünüyordu. Bir kadın (ama genellikle erkek) edebiyat ya da kültür eleştirmeninin kendi alanının ötesinde iyi tanınmasının hâlâ mümkün olduğu bir zamanda, Sontag kayda değer bir üne geç kavuşmuştu. “*Camp*’ Üzerine Notlar” adlı denemesi *Partisan Review*’un sonbahar sayısında yayınlanmış ve hem konu hem de yazar *New York Times* tarafından çağın karşı-kültür belirtileri olarak görülmüştü. (*Times* Warhol’u yeni *camp* hassasiyetinin bir asal kuvveti olarak gösterdiğinde işleri kısmen yanlış anlamıştı – Warhol tek başına değildi ve Sontag o vakte kadar, en azından basılı olarak, Warhol’a karşı sakıngan davranmıştı.)

Sontag’ın 1960’larda ve sonraki birkaç onyıl boyunca yazdığı denemelerin okurları onun temalarını –yeni Fransız romanı, Jack Smith’in ya da John Cage’in Amerikan avangardı, sessizliğin estetiği ve felaketin çekicilikleri– işleyişindeki hassasiyetin hırs ve kaygıyla hırçınlaşan, duygusal ve yaratıcı bir hayatın ürünü olduğunu bilemezlerdi. Onyıllarca, kişi olarak da sayfada da, en tanınabilir Anglofon eleştirmen olmasına rağmen, Sontag eşcinsel kültürü ya da kanserin anlamları gibi

kendi hayatına dayanan konularda bile (ya da özellikle bu konularda) yazarken gayrişahsi bir yazardı. Ancak ölümünden sonra günlüklerinin –ilk cilt 2009 yılında, ölümünden beş yıl sonra ortaya çıktı– yayınlanmasıyla ki onun Susan Sontag olma projesi için ne kadar çalıştığı ve ne kadar huysuzlandığı anlaşılmaya başlandı.

“Bu defterde anlatılan zaman zarfında ben yeniden doğdum” – demek ki ergen, yazan bir benlik de dahil olmak üzere, bir benliğin ayrıntılandırılıp tanımlanmasında günlük tutmasının rolünün bir hayli farkında. Genç Sontag’ın defter ve günlük girişleri zaman zaman bekleyebileceğimiz gibi: düşünceli, ciddi, istekli, neredeyse komik bir şekilde haddini aşıyor, çünkü entelektüel harika çocuğun salınımlı karakteri böyle. On dört yaşındayken, tanrıya değil bireysel özgürlüğe ve sosyal güvenli bir merkezi devlete inandığını yazıyor. Ama aradan çok geçmeden: “Yeniden Gide’e gömdüm kendimi – ne berraklık, ne duyarlılık!” Bazı yerlerde, açıkça çok aşırı cümleleri deneyerek, süslü oluyor: “Özenle yönlendirilmiş engin aklının berraklığıyla, Gerard Hopkins sözcükleri kullanarak yıkıntı halindeki coşkulu imgelerden bir dünya inşa etti.” [*Through the immense and narrowly channelled clarity of his mind, Gerard Hopkins word-wrought a world of racked and exultant imagery.*] Cümlelerin katı dengesi, sıfat ve zarflardaki aşırılığı, taklitçi “word-wrought”: bütün bunlar, gösterişle, eleştiride bir cümlelerin neler yapabileceğinin ve nasıl ses verebileceğinin kısıtlı da olsa sahici olan keşfiyle, epeyce sevimli. Ama çok erken günlüklerde daha kırılgan ve hırslı bir ton, kendi kişiliğine ve yazar olacaksa uygulanabilecek kullanımlara atılmış soğuk bir bakış da var. “Acımasızlığa gıpta etsem de, kendi güçsüzlüğümü bütünüyle küçümseyemem.” Böyle

mesleleri şimdi, yani gençliğinde, belirlenecek şeyler, seçimler olarak, böylece yazan “ben”in erken yetişkinlik döneminde zafer kazanabileceği şeyler olarak görmesi, Sontag’ın karakteristik özelliğidir. Aslında, kendine böyle kararlar vermesi gerektiğini hatırlatması hiç bitmeyecekti. 1964’te, Warhol’un kamerasına tekrar tekrar baktığı yıl, şunları yazıyordu: “Konu: benliğin ikinci doğumu, çılgın ‘proje’ üzerinden. Geçmişî kabuk gibi değiştirmek – sürgün – benliği iptal etmek.”

Söz konusu benlik genellikle acı çekiyordu. Sontag’ın günlükleri, çetin bir erotik ve duygusal yaşamı kaydeder: onun için tam da yazma imkânıyla sarmalanmış olan ıstırap, mutluluk ve can sıkıntısının aşırılıkları. Cinsellik ve yazı hemen hemen aynı zamanda gelmiştir. On beşinde şöyle yazıyordu: “lezbiyen eğilimlerim olduğunu hissediyorum”; ertesî yıl bir kadınla ilk ilişkisini yaşadı ve şöyle not etti: “Her şey şu ândan sonra başlıyor.” Genç bir kadın olarak, cinselliği de yazıyı da yaygın bir pop-Freudyen ekonomik ve hidrolik karışımının terimleriyle görüyordu: “Duygusal hayat karmaşık bir kanalizasyon sistemidir. Her gün sıçmak gerek yoksa tıkanır.” Ayrıca: “Orgazm odaklıyor. Şiddetle yazmayı arzuluyorum. Yazmak kendini harcamaktır, kendini riske atmaktır.” Sontag’ın günlüklerinin yayınlanan ilk cildinin iyice bir kısmı, bir kadın olan “H.” ile Paris’teki işkenceli ilişkisine ayrılmıştır – Sontag akademik Philip Rieff ile erken evliliğinin sona erdiğini bu beraberlik sırasında belirlemişti.

Kocasından olan oğlu David Rieff, Sontag’ın günlüklerinin editörüdür ve bize onun başka yazarların günlüklerini okumayı sevdiğini söyler – ne kadar mahrem olursa o kadar iyi. İlk defterleri mutsuz gençliğine ve erken yetişkinliğine yönelik sevimli bir tuhaflıktaki kavrayışlarla dolu: habire düzenli

olarak banyo yapmasını ve giysileriyle yatmamasını hatırlatıyor kendine. Tasarlamaya çalıştığı entelektüel ve yazı hayatıyla daha ilgili olanlar, kendine daha az çekici, daha az uzlaşmacı olmasını söylediği anlar: “Fazla gülümseme, dik otur hepsinden önemlisi, söylenmeye hazır şekilde ânında dilinin ucuna gelen o cümleleri sarf etme.”

Başka bir deyişle, edebi günlüklerin pek çoğu ya da en çoğu gibi Sontag’inki de onun yazar Susan Sontag’ın potansiyel versiyonlarını sınıadığı ve bu canavarı oluşturacak organları teşrih ettiği bir yerden, özlemlerinin bir envanterinden daha az olarak bir olay, düşünce ve izlenimler kayıdır. Günlükler, yayınlamak istediği çeşitten şeylerin düşünceli ve ham versiyonlarını içirme anlamında kesinlikle denemevari değildir – bu sayfalarda onun ünlü denemelerinin taslakları yoktur. Onun yerine, günlüklerde Sontag’ın denemeciliği, fragmanter yazıya dayalı bir deney biçimini alır. Her şeyden önce, listeler yapar. En çarpıcı, belki de en etkili olanı, sözcük listeleridir. (Bana öyle geliyor ki, yazarları bu tür listeleri –aranacak sözcükler, kullanılacak sözcükler, sırf hayran olunacak sözcükler– derleyenler ve derlemeyenler olarak ikiye ayırabilirsiniz. Hem iyi hem de kötü, ben duygusal olarak ilk gruptanım: Sahip olduğum her not defterinin son sayfasında işlemekte olan bir sözcük listesi vardır.) İnsan bu alışkanlığın sadece genç ya da çırac yazarlara ait olduğunu hayal edebilir. Sontag gençliğinde sözcükleri haklarında tahmin edilebilir bir değerle not eder: “*effete*” [efemine], “*perfervid*” [hararetli], “*noctambulous*” [uyurgezerlik]. Yunanca ve Latince kökenli sözcükler onu cezbeder: “*sedulous*” [dirayetli, azimli, gayretli, özenli], “*prolix*” [sonu gelmeyen, sözü çok uzatan, bezdirici], “*prolepsis*” [önceleme, beklenti].

Sontag'ın sözcük listelerinin tuhaf yanı, onları yapmaktan asla vazgeçmemesidir, onu orta yaşlarında ve sonrasında bu sürüye hâlâ ekler yaparken, düzyazısını ve düşüncesini kendi değişimiyle “kalınlaştırırken” görebilirsiniz. İncelenecek konular listesi de vardır: Abelard, deniz biyolojisi (özellikle denizanası), Baron Bunsen'in yapıtı, Eyub Kitabı, Baruch Spinoza'nın felsefesi. Bazen de, konu listesi daha kullanışlı ya da daha güzel sözcüklere yol açar: Sontag sözdağarını hidrolik biliminden alınmış terminolojiyle zenginleştirebileceği notunu düşer.

Bunca değişik ilgi alanları olan, çeşitli sanatlar üstüne lezzetle yazmaya bu kadar adanmış –insan herhangi bir şey hakkında yazabilmeli, diyor günlüğünde– bir eleştirmenden bekleyebileceğiniz gibi, Sontag ayrıca okunacak kitaplar ve görülecek filmler listesi de yapıyordu. Pop kültürün heyecanlarından azade değildi, en azından kendi başınayken, bu yüzden pop şarkıları listesi de yapıyordu – favorilerden biri The Supremes'di. Çok gençken, terimler ayrıcalıklı bir sahneye erişmesine izin veren şifreler ya da tılsımlarmış gibi, bir eşcinsel argosu listesi yaptı. Daha sonra, arkadaşı Roland Barthes (bir çeşit) otobiyografi olan 1975 tarihli *Roland Barthes*'ta aynı şeyi yaptığı için, sevdiklerini ve sevmediklerini listeledi. Bu iki grubun ilkinden: “Venedik, tekila, günbatımı, bebekler, sessiz filmler, yüksekler, kaya tuzu, silindir şapkalar, büyük, uzun tüylü köpekler”. Bunlar da sonrakinden: “televizyon, fasulye yemeği, bıyıklı bırçıklı adamlar, karton kapak kitaplar, ayakta durmak, kâğıt oyunları, kirli veya dağınık apartman daireleri, düz yastıklar, güneş altında kalmak, Ezra Pound...”

Burada Sontag, günlük tutma alışkanlığının kendisi üstüne düşünümlüyor:

Günlüğü sağır, dilsiz, okuma yazması olmayan bir sırdaş gibi görmek yüzeysel bir kavrayış. Günlük yazarken kendimi başkalarının karşısında yapamadığım kadar açık yüreklilikle ifade etmekle kalmıyor, yeniden yaratıyorum.

Tabii ki yarattığı şey bir denemeci. Günlüklerde bu denemecinin Sontag'ın kendisi ile aynı olmadığının görüldüğü pek çok an var. Günlüğünde *Histoire d'O*⁶⁵ hakkında yazıyor ve itiraf ediyor: “Söylediğim tek sözcüğe inanmıyorum” – sanki yazar kendisinin bir uzantısından, bir icattan, hatta bir taklitten fazlasıymış gibi. Sontag, denemelerini başka yazarların sağladığı örnekler açısından düşünüyor: Hannah Arendt bazı parçalarda benimsemek istediği “asil ton” için bir model, Robert Lowell röportaj yaparken yansıtmak istediği ses için. Denemeleri, yazmadan önce ve sonra, bu gayrişahsi tarzda hayal ediyor: “Metin nesnedir. Metinlerimin okuru etkilemesini istiyorum – ama pek çok farklı şekilde. Yazdıklarımı deneyimlemenin tek bir doğru yolu yok.” Sontag bu yazıların yalnızca iyi eleştirel ya da bilgince argümanlar değil iyi bir sanat yapıtı olmasını istiyor. Ama devam ettikçe, günlükler, ki hepsi de hırs hakkında, onun yazı konusundaki rahatsızlığını, denemelerinin (1960'lardaki en ünlü denemeleri de dahil) kendi başlarına yaşamadaki başarısızlığını kaydediyor. Sontag teşhis koyuyor: “Bir sorun: yazımın zayıflığı. Yavan, cümle cümle ilerliyor. Fazla mimari, fazla tutarsız.” Üreticisine göre bu düzyazı dokuya ihtiyaç duyuyor, kendisinin baş-

65 Pauline Réage'nın romanı. Türkçesi: *O'nun Hikâyesi*, Çev. Birsal Uzma (İstanbul: Sel, 2020).

kalarında bulduğu cinsten –belki sestir bu, belki de üslup– bir lüks istiyor. (Belki de yazar kendi sözcük listelerine yeterince özen göstermemiş, yoksa yanlış sözcükleri mi kaydetmekte?) Zamanla bu sorun o kadar keskin bir hale geliyor ki, 1970’te bu şaşırtıcı girişi buluyoruz Sontag’ın günlüğünde: “Nasıl yazacağımı öğrenmeye hazırım sanıyorum. Sözcüklerle düşün, fikirlerle değil.”

Bir ergen olarak kendi içinde her şeyden önce üsluptan etkilenmeye bir eğilim görmüştü. Bu alışkanlığı ya da çekimi “dar görüşlü” buluyordu. “Susan Sontag”ı icat etme projesinin bir kısmı edebi ilgilerinin ve değerlendirmelerinin kapsamını genişletmek ve ilk önce fikirlere angaje olmaktı. Tabii ki, üslubun kendisi hakkında, onun da kendi fikirleri vardı. “Üslup Üzerine” denemesinde, üslup ile içerik arasındaki geleneksel ayırmadan vazgeçer, üslubun tam olarak bir sanat ya da edebiyat yapıtının tarihsel ânına gömülü olduğunu öne sürer. Ama yine de üslup kategorisinden de şüphelidir, kendini bir üslup özbilincinden, (bence çok acımasızca bir dokunuşla) üsluplaştırma [*stylization*] dediği şeyden uzaklaştırır. Bir üslup aşırılığı yani sırf kendisi için işlenmiş üslup bulunduğunu ve bunun sahici bir sanat yapıtıyla asla uyuşamayacağını düşünür. Sadece entelektüel bir tutum değildir üsluba bu güvensizlik, aynı zamanda Sontag’ın meşrebinde ya da karakterinde olan bir şeydir. Günlüğünde mecaz dilini *edinemediğinden* şikâyet eder: “İmgelerden genellikle irkiliyorum: bana ‘çılgın’ görünüyorlar. Neden X de Y gibi olmalı?” “İrkilmek” doğru sözcük mü? Bana öyle geliyor ki neredeyse korkutulmuş durumdadır: metaforun kaypaklığı, anlam ve tartışmadan kaçma dürtüsü tarafından –neye kaçma? En kötü ihtimalle saf süslemeye. Yine de, Sontag bilir ki metafor, mecazlaştırma, ayrıca zevk ve aşırılık olarak

Üslup: yazılarında eksik olan Şeyler bunlardır ve *kitsch* ya da sluplaŐtırma kampı tarafından rahatsız edildiğinden çok düzyazısının kuruluğundan sıkılır. 1970'lerde günlükleri üslubuna, ya da üslubu açıkça benimseyiŐine, zenmeyi sevdiği yazarlar hakkında kiskan sylenmelerle doludur. Kiskanlık Sontag için kendini yazdıklarında ele verme korkusundan ayrılmaz durumdadır – *Roland Barthes* ve *Bir AŞk Söyleminden Parçalar* gibi kitaplardaki öznel dönüŐüyle en belirgin “model” Barthes'tır.⁶⁶ Sontag için Anglofon eŐdeĐerler William Gass ve Elizabeth Hardwick gibi yazarlardır. Bu ikisi için Şöyle yazar: “Fikir yok belki ama nasıl bir müzik.” (İkisine de epeyce haksızlık bu: Öyle görünüyor ki Sontag, kendisini kurtarmalarını isterken bile, başka yazarlardan daha akıllı olmadığını kabul edemiyordu hiç.) Günlüklerinde zellikle Hardwick, Sontag'ın, kendisine “omuz” veren yazarları düşünmeye çalışırken, bir noktada Nietzsche ile eŐleŐtirdiĐi, neredeyse Şiirsel bir örnek oluşturur. Metaforları kırılgan ve tuhaf olan Hardwick, Barthes ve Nietzsche gibi, Sontag'a fragmanlar halinde yazma, iş görececek bağlantıları dışarıda bırakma ruhsatı veren bir yazar gibiydi: “Birisi Lizzie'nin düzyazı metinlerini kınamak için: ‘Sanki her iki cümleden birini metinden çıkarmıŐ.’ İyi fikir.” Sontag tam karşıt olarak kendini her zaman retoriği poetikaya tercih etmeye mahkûm hissediyordu. Ayrıca pasif bir betimleme modunu yüklenmiŐ: “Proje: fotoğrafçı gözümü (dilsiz) sözcükleri iŐiten bir şairin gözüne çevirmek.”

66 *Roland Barthes*, Fransızca aslından ev. Sema Rifat (İstanbul, YKY, 1998); *Bir AŞk Söyleminden Parçalar*, Fransızca aslından ev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis, 1992).

Böyle yetenekli ama çıkmazda bir denemecinin şiirsel ve mecazi benliğini serbest bırakmasına izin verecek biçim ya da tür nedir? Bir yanıt kurmacadır. Sontag, eleştirmen olduğu sürece bir romancıydı da. 1960'lı yıllarda *The Benefactor* ve *Death Kit* adlı iki roman, 1977'de de bir kısa öykü derlemesi olan *I, etcetera*'yı yayınladı.⁶⁷ Bu öykülerden biriyle ilgili bir günlük girişi, kurmacasına yönelik düşmanca eleştiriler karşısında eleştirmenden gerçek yazara geçişi ne kadar şiddetle arzuladığına dair bir ipucu veriyor. “Kılavuzsuz Yolculuk” daha akıllı ve daha komik bir kurmaca yazarı olan Donald Barthelme'nin parlak ama suratsız bir taklididir. Daha ilk cümleden –“Güzel şeyler görmek için bir geziye çıktım”– borç ortadadır. Ama Sontag günlüğünde, şaşırtıcı benlikçiliğiyle, ciddi ciddi “Barthelme'den daha iyi bir öykü yazdım” der. Özlemini çektiği üslup özgürleşmesinin elinin altında, doğrudan günlük biçiminde olduğunu fark etmemiş ya da belki unutmuş görünmektedir. Sontag defterlerine ve günlüklerine sorunu kendine betimleyebildiği ama çözemediği yerlermiş gibi davranır. Mecazi olana ısınarak, ya da en azından onun kullanımı konusunda kendini eğitebileceğini kabul ederek, şöyle yazar: “Bir imge-günlüğü tut. Her gün bir tane.” Günlüğü sık sık “üslup” [*style*] sözcüğüyle böler – bu sözcüğün etrafına bir daire çizer, ya da kare.

Aslında, istediği tür zaten mevcuttu, kusurluluğuyla, gösterişe yaklaşan hırsıyla, Sontag'ın olmayı arzuladığı yazar olmanın, olmak istediği kişi olmanın görünür imkânsızlığını

67 Türkçeleri sırasıyla: *Rüyaların Esiri*, Çev. Mefkûre Bayatlı (İstanbul: Agora, 2006); *Ölüm Tüneli*, Çev. Begüm Kovulmaz (İstanbul: Agora, 2006); *Ben Vesaire*, Çev. Gökçin Taşkın (İstanbul: Can, 1988).

günlüğünde açığa çıkarma tarzıyla, zaten elde edilmiş durumdaydı. Arzunun kendisi ve yazma arzusu Sontag'ın, denemeciliğinin (sağlığında kabul görmemiş) bir biçimi olan, günlükçülüğünün onyılları boyunca birlikte engellenmiş olarak kalır. Günlük en üretken şekilde dağılabileceği yerd, eziyetli de olsa: yayınlanan ikinci ciltte, hâlâ aşk hayatındaki dramlar ve hayal kırıklıkları ile sarsılır. Aristokrat eski canki Carlotta del Pezzo ile olan ilişkisine dair şöyle yakınır: “İnanılmaz acı yeniden, yeniden, yeniden dönüp geliyor.” Günlüğünü yazmak, listeler, fragmanlar, aforizmalar düzenlemek, acıyı uzak tutmayabilir, ancak, artık bir zamanlar olduğu yazar olmadığını hissettiği yıllarda –Sontag bunu, pek çok yazar gibi, *baştan beri* hissediyordu– hâlâ bir tür yazar olduğunu hissettirecek bir güven tazeleyici olacaktır. 1979'da hâlâ kendini uyarıyor: “Her gün yazmalıyım. Ne olursa. Her şeyi. Yanımda sürekli bir defter taşımalıyım.”

Sontag'ın günlüklerinde en çok benzerlik gösterdiği figürün ve günlüklerini en çok değerlendirdiği kullanımanın Andy Warhol olduğunu söylemek çok mu düz, çok mu kolay olur? İkisi de, 1960'ların enerjisinden ve üretkenliğinden sonra, 1970'lerde ve 1980'lerde çevreleri genişleyip etkileri büyüdüğü halde, kendini artık kültürün merkezinde hissetmiyordu. (Warhol erken öldü tabii, 1987'de.) İkisinin de günlüklerini bir hareketsizlik duygusu doldurur: Sontag defterlere yazmıştır, Warhol her gün telefonla yazdırmıştır. Amaçladığı türden bir yazar haline gelen Sontag başka biri olmayı öz-lüyordu, bunun imkânsız olduğu ortaya çıktığında da yavaş yavaş depresyona girdi ve huysuzlaştı. Warhol 1968'de, vurulduktan sonra, artık kendi “ticaret sanatı”nın [*business art*] yönetim mekanizması tarafından korunan, yeri değiştirilmiş bir

Fabrika'ya çekildi. Sontag da Warhol da, hoşnutsuzluklarını dile getirdikleri günlüklerin son dönem kariyerlerinin en iyi yapıtları arasında olacağına ihtimal vermiş gibi görünmüyor. Sontag'ın durumunda, günlük not alma ve yazma eyleminin kendisini bir arada tutan tek şey olduğunu bir an görüverdiği ender durumlar dışında: “Yalnız olduğumu biliyorum, yazdıklarımı yalnızca benim gözlerimin okuduğunu biliyorum ama bu bilgi bana acı vermiyor – aksine her yazışımda kendimi *güçlü* hissediyorum.”

Tutarlılık üstüne. İngilizce ve Felsefe lisansımın son yılında, haftalık mantık dersleri her cuma sabahı saat dokuzda yapılıyordu. İlk cuma derse katıldım, bir daha da hiç gitmedim. Kendime bunun söz konusu öğretim görevlisinin, özellikle aşağılık görüşleri olan, bir sağcı Katolik olmasından –felsefe bölümünde kim değildi ki?– kaynaklandığını söylüyordum, ama doğrusunu isterseniz tam vaktinde, yani yedide, kalkamayacak kadar miskindim. Bölümün üçüncü döneminde devam zorunluluğu olan düzeltici mantık derslerine girmeyi bile beceremedim. Sonuçta konuyu düpedüz batırdım ve lisansımı İngilizcedeki yüksek lisans bursumu kaybetme derecesine varıncaya kadar berbat ettim. Kendimi ancak zaten ilgilendiğim konularla ilgili hissedebiliyordum; tuhaf bir şekilde değişken başarı gösteren öğrencilerde sık sık olduğu gibi, seçici cesaretsizliğimi çalışılmış bir küçümseme örtüyordu, ama kötü bir şekilde.

Ama insan kendisi olmayı da bırakamıyor: Ben düşünül-müş ve tutarlı bir argüman yazmaya girişme konusunda yeterince beceriksizdim ve öyle de kaldım; bu argümanın kısımlarını ve süreçlerini, mantık incelemesinin gerektirdiği gibi, az çok ikna edici olarak, kendime betimlemeyi saymıyorum bile. Bunun yerine dilin kendisi ve bir üslup seçimleri repertuarı vardı, var. Zora geldiğimde bayağı iyi bir öğrenciydim

ve büyük ölçüde bu yüzden, ya da ben öyle sanıyordum, lisans denemelerimi hazırlamak için bir şema tasarlamıştım. Her denemenin (kendimce) “kılavuz metafor” [*guiding metaphor*] adını verdiğim şeye sahip olması gerektiğini düşünüyordum. Belli bir edebiyat yapıtının incelenip yorumlanması, şöyle hayal ediyordum, onun betimlenebileceği ya da (kendimi mevcut eleştiri literatüründen, birazcık olsun, ayırt edebilmem için) yeniden betimlenebileceği metaforu keşfetme meselesiydi. Bir kere bu metaforu bulduğumda –bazen belirgindi, ama ben öyle olmadığı zamanı tercih ediyordum– o zaman deneme gerçek anlamda kendi kendini yazacaktı, mecaz açığa çıkacak ve vaadini yerine getirecekti.

Yöntemim orijinal değildi – yöntem idiyse eğer. Barthes ile Derrida ve onlarla en yakından ilişkili olan Amerikan eleştirmenlerinden bir iki tanesi üstüne estetik olarak çarpık okumalarımı bir araya getirmiştim. Doğrusunu isterseniz, benim yaklaşımımın, en azından o günlerde (seksenlerin sonları ve doksanların başlarında) az çok titizlikle uygulanan yöntemler olarak tasarlandıkları şekliyle göstergebilim ya da yapısalcılık, post-yapısalcılık ya da yapısöküm ile çok az ilgisi vardı. Ben daha çok bu eleştirmenlerin paylaştığı bir yan eğilime yatkındım: tartışılan metinde ya da başka bir kültürel konuda, genellikle biraz ihtimal dışı olan, bir gücün iş başında olduğunu iddia etme alışkanlığı. Derrida ile Platon’daki *pharmakon* (zehir ve şifa) kavramı, Deleuze ile Batı düşüncesini yönettiğini söylediği *dendritik* (ağaç biçimli) mantık – derinine indiğinizde, bu yazarların çalışmalarının en sadık bağluları bunların metaforlar olduğunu kabul etmeyi kesinlikle reddediyordu: bir şekilde düşüncenin kendisinde “içkin”di bunlar, ya da şeylerin kendilerinde. Ben bunun apaçık saçma olduğunu düşünmü-

yorum –her şeyden önce, kavramların kendi varlıkları vardır– tam tersine bunların, metafizik sayılan pek çok şey gibi, temelde metafor olduklarını düşünüyorum, o zaman da böyle düşünüyordum: ya da son derece seçici Nietzsche okumam bana böyle söylemeyi öğretmişti.

Birkaç yıl sonra, yüksek lisans öğrencisi birkaç arkadaşıma, Deleuze’ün (dendritik düzene ve hiyerarşiye düzensiz bir botanik-metafizik karşı çıkış olan) “köksap”ının Virginia Woolf’un kurmacası, özellikle *Deniz Feneri*’ndeki Bay ve Bayan Ramsay’in –biri düz çizgilere, öteki çarpık yollara, sapmalara, boşluklara adanmış– rakip zihinsel üslupları üstüne düşünmek için güzel bir metafor olduğunu söyleme hatasını yaptığımı hatırlıyorum. Arkadaşlarım hemen saflığım ve kavrayışımın kaballığı yüzünden üstüme geldiler: köksap kesinlikle bir metafor değildi. Ama bana öyle geliyordu ki, bir metafor olarak, belirli bir hafiflikle yerleştirilmek, şakacı bir şekilde gideceği yere kadar itilip sonradan vazgeçilmek, Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla*’sının⁶⁸ altı yüz sayfası boyunca takip edilecek metafizik bir varlık olmaktan çok daha *ilginçti*. Bu aşamada, eleştirinin (ve belki genel olarak yazının) eldeki malzemede bulunan en üretken ya da kıskırtıcı metaforlar için hassas ama yılmaz bir arayıştan oluşması gerektiğine ikna oldum. Hâlâ da yazının bu olduğunu düşünüyorum, hâlâ bütün mecaz potansiyelinden yararlanamayan bir dünya anlatımının bu yüzden eksik olduğunu hissediyorum. Kılavuz metaforu her zaman kendim bulduğum anlamına gelmiyor bu; bazen de önüm-

68 *Türkçesi: Kapitalizm ve Şizofreni 1 (Bin Yayla / Göçebelimi İncelemesi: Savaş Makinası)*, Çev. Ali Akay (İstanbul: Bağlam, 1990); *Kapitalizm ve Şizofreni 2 (Bin Yayla / Kapma Aygıtı)*, Çev. Ali Akay (İstanbul: Bağlam, 1993).

deki konu –metin, görüntü, yer ya da kiři– şeyleri açacakmış, dūřüncenin ve yazının akmasını sağlayacakmış gibi görünen karşılaştırmaya boyun eğmeyecektir. O zaman basitçe *bir řey* yazmış olursun: mükemmelen hizmet görebilir, belki de bilgilendirici ve başka türlü yaratıcı – yapısı düzeyinde örneğin, ya da senin sözcük seçimlerinde. Ama bu durumda gizlice bütünü yöneten öğeyi –iřin sonunda, bu sadece yazara açık olabilir– bulamamış olacaktır. Bir bakıma, *yazarken yazmayı* başaramamış olacaktır. Bu son numara da bana denemenin bir tanımını gibi geliyor, ya da denemeciliğin.

Savunmasızlık üstüne. 1991 yazında Paris'te bir hafta geçirdim, üniversite tatilinde oraya çalışmaya gitmiş olan arkadaşlarımı ziyaret ediyordum. Anababam ölmüştü –babam önceki yaz, annemden beş yıl sonra– ve görünüşe göre dünyada yolumu çiziyordum: Lisansımı bitirmiştim ve eğer şanslıysam İngilizcede yüksek lisansa başlamak üzereydim. (Babamın hayat sigortasından gelen bir miktar para vardı, beni götürürdü.) Paris'teki hafta dışında o yaz ne yaptığım hakkında elimde hiçbir gerçek ipucu yok: Çalışmıyordum, bazı akşamlar arkadaşlarımla görüşüyordum, ama gündüz hepsinin işi vardı, o yüzden ergenlik alışkanlıklarıma dönüp o yazı kitap, müzik ve televizyonla geçirmiş olmalıyım. Sıcak bir öğleden sonra şehir merkezindeki bir dükkânda yıpranmış ve indirimli olarak keşfettiğim, Gertrude Stein'in *How to Write*'inin, önde bir Braque çizimli, karemsi bir basımı dışında, evde okuduğum her şeyi unuttum.⁶⁹ Bugün kitap birkaç pasajın altını çizdiğim üçte birlik kısmı açık vaziyette duruyor:

69 Bu kitabın "Sentences and Paragraphs" bölümü *Nasıl Yazmalı* adı ve "Tümceler ve Paragraflar" altbaşlığıyla yayınlandı: Çev. Fahri Öz (İstanbul: Nod, 2017). Buradaki alıntıyı ben çevirdim.

Bir cümleyi düşünmek onu çok iyi teşekkür ederim yapar. Bütün bunlar farklarla ilgilenen çeşitlemelerdir. Dikişler halinde düşünün. Cümleler halinde düşünün. Yerleşimler halinde düşünün. Söğütler halinde düşünün. Saygıyla düşünün. Daha öteye düşünün. Bir cümle bir bölünme etmez. Bir cümle pekiyidir ama birkaç cümle bir paragraf yapar ve bu pekiyi değildir.

Paris'e gidip son günümde Shakespeare & Co.'da eşinip de Barthes'ın *Camera Lucida*'sının (İngilizce) bir nüshasını aldığım sırada, *How to Write*'i okuyor ve kendimi çok akıllı sanıyordum. Kitabı eve dönerken uçakta okudum, sayfalar arasında beş altı yıl önce ilk kez Barthes okuduğumdaki heyecanın aynısıyla koşturarak. Ama kuramsal heyecanlarım –burada da altı çizili cümleler var, ayrıca kenarlarda “Proust?” (ki okumamıştım) gibi işaretler– başka bir şey tarafından gölgelendi, yeni bir şey tarafından. Bu benim entelektüel, denemeci kahramanlarımdan birini okuyup kendi hayatımla, kendi kayıplarım ile bir bağlantı kurduğum ilk seferdi. Uçağım Dublin'e inerken ve sonraki günler boyunca, *Camera Lucida*'dan tekrar tekrar pasajlar okudum, Barthes'ın fotoğrafçılıkla ilgili kuramlarına (aslında kuram değillerdi) yönelik var olduğunu düşündüğüm saf entelektüel ilgimle kitabın aslında tamamen ilgili olduğu ortaya çıkan keder ve hatırlama arasında gidip geldim. Bu o kadar tahmin edilebilir, öylesine tanıdık bir referans noktası ki, neredeyse kitabı bir daha hiç okumamayı dileyebilirdim, ayrıca bu başıma hiç gelmemiş gibi yapabiliirdim, ama eğer zorlanırsam da *Camera Lucida*'nın beni var eden kitap, onsuz yapamayacağım kitap vb. olduğunu söyle-

mek zorunda kalırdım. (Perec'in diyeceği gibi, bu şeyi azalarak bitmeye bırakıyorum – şimdilik.)

Yayınlanmasından bu yana geçen otuz yıl içinde fotoğrafçılık incelemelerinde böyle kanonik bir yer edinmiş olması kesinlikle tuhaf olan bir kitaptır bu. Etkisinin mahiyeti, şöhretine rağmen belirsizliğini koruyor – *Camera Lucida*'dan tam olarak ne öğrenilir? Barthes kesinlikle kapsayıcı olmaktan kaçınır; fotoğrafçılığın tekniklerine, sanat olarak statüsüne dair argümanlara ve Pierre Bourdieu gibi sosyologlara bıraktığı çağdaş medyadaki ya da kültürdeki rolüne hiç ilgi duymaz. Fotoğrafçılıkta zekâyâ alerjisi vardır (Henri Cartier-Bresson'un büyük kısmı bunu kesinlikle hak eder), hep sonradan eklenmiş gibi görüldüğü için rengi küçümser (William Eggleston'ın döneminde daha azı olamazdı), tam da postmodernist sanatçı ve eleştirmenlerin görüntüyü bir performans ya da taklit ilan ettiği anda kendini gerçekçi olarak nitelendirir. Daha da kötüsü, bu tür bir aforistik provokasyon riskini göze alır: “bir fotoğrafı iyice görebilmek için en iyisi bir başka yana bakmak ya da gözleri kapamaktır.”

Barthes'in düşünce ve yazısındaki öznel dönüş, *Roland Barthes*'in yayınlanması ve iki yıl sonra çıkan kaygılı arzu anatomisi *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'la biraz erken ortaya çıkmıştı. Bununla birlikte *Camera Lucida* farklıydı: göstergebilimsel yöntemlerin mahrem deneyime bilerek uygulanmasından çok, deneyimin inceleme ya da eleştiriden kaçınan yarının peşinde serseri bir arayış. Kısaca sevgi ve keder hakkında bir kitaptı, 1977'de doğrudan annesini kaybedişinden yola çıkarak yazılmış, onun ölümünden sonra tutmaya başladığı “yas

günlüğü”⁷⁰ tarafından gölgelenmişti. Barthes içinde Henriette Barthes’ın da kitabın görünürdeki konusunun yani fotoğrafın da iyice kavranamayacağı bir hayalet hikâyesi oluşturmuştu.

Barthes fotoğraflara bakarken ne arıyordu? Kitabın ilk yarısında, görüntünün iki düzlemi arasındaki bir ayrımı ayırtıcılarıyla inceler. *Studium* adını verdiği ilki fotoğrafın en açık konusu, anlamı ve bağlamıdır: Tarih’e, Kültür’e, hatta Sanat’a ait olan her şey. “*Studium* bir tür eğitimidir” diye yazar. Burada, diyelim, William Klein’ın 1959’dan bir sokak fotoğrafında Moskova hakkında, ya da James Van Der Zee’nin 1926 tarihli bir fotoğrafında iyi giyimli bir Afrikalı-Amerikalı ailenin hali tavrı hakkında bir şeyler öğreniriz. Ama Barthes’ın duyarlılığını gerçekten delen, ikinci kategoridir. Ona *punctum* der: bir fotoğrafın doğruca anlama ya da güzelliğe tenezzül etmeden bakışımızı zapteden yanı (çoğu zaman bir ayrıntı). Aynı Van Der Zee fotoğrafında *punctum* bir kadının bağcıklı ayakkabılarıdır, ama sonra, görüntü yazarın içinde “işledikçe”, kadının altın kolyesine kayar. Barthes’ın kitapta eldeki görüntüyü açıkça yanlış anladığı birkaç tuhaf andan biridir bu; kadın aslında bir inci kolye takmaktadır. Ama Barthes’ın meselesi sağ kalır: bu delici ayrıntı kalıcı bir şekilde dokunmuştur kendisine.

Öznel olanın bu yaralı, (akademik anlamda epeyi küçük düşürücü de olsa) narin kucaklanmasıdır ki o zaman Barthes’a kitabını bu kadar dokunaklı yapan acılı arayışı başlatma izni verir. Hayatının çoğunu birlikte yaşadığı annesini kaybetmiştir ve eski fotoğraflarda onu aramaya çıkar; zaman zaman

70 *Journal de deuil*. Türkçesi: *Yas Günlüğü*, Fransızca aslından çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat (İstanbul: YKY, 2009).

bulduğu yüz, nesnel olarak annesine benzese bile, tam olarak onun yüzü değildir. Sonunda onun gerçek benzerliğini, hatırladığı “hava”sını, 1898’de bir kış bahçesinde çekilmiş, beş yaşında bir Henriette resminde keşfeder. (Günlüğün bu keşfi anlatan girişinde, Barthes basitçe şu notu düşer: “*Je pleure.*” [Ağlıyorum.]) Anlatı terimleriyle söylesek, Proust’ta madlenin çay fincanı ile buluştuğundaki hatıralar akınına ya da *Citizen Kane*’de [Yurttaş Kane] çıldırmış Kane’in, geride bıraktığı her şeyin amblemi olan, kar küresini ilk kavradığı sahneye benzetilecek bir şaşırtıcı andır. Ancak, Barthes yaradılıştan ketum bir anlatıcıdır, bu yüzden fotoğrafı bize hiç göstermez: “O yalnız benim için vardır. Sizin için diğerlerinden farksız bir resim ... olacaktır.”

Camera Lucida kısa bir kitaptır, ama kış bahçesi fotoğrafıyla yeniden başlar. *Punctum* şimdi zamanın kendisidir ve birden Barthes için her fotoğraf bir anıt olur; ortamın [*medium*] esas özü hayattaki-ölümü tayf olarak göz önüne getirmesidir. Alexander Gardner’ın çektiği -1865’te ABD Dışişleri Bakanı W.H. Seward’ı öldürme teşebbüsü nedeniyle ölüm cezasına çarptırılan- mahkûm Lewis Payne’in bir portresini düşünürken, Barthes sadece zamana dair bu korkunç paradoksu görür: “O ölü, ve ölecek...” Ve kitabı acayip bir şekilde önsezisel olmaya başlar: burada Barthes asık yüzü küçük ikonlarıyla çevrelenir, kendi “toptan ve diyalektik dışı ölüm”ünü hayal eder.

Barthes’ı titiz bir göstergebilimci olarak düşünmeleri öğretilmiş öğrencilerin, bugün onun son kitabındaki, bir kültür kuramı yapıtından çok Poe’nun portre hikâyelerinden birine uygun olan, bu sıkıntılı dönüş hakkında ne hissetmeleri gerektiğini Allah bilir. *Camera Lucida*’nın eleştirel mirasları varsa eğer, ilki muhtemelen fotoğrafların her zaman bir şeyin fotoğ-

rafları olduğu konusundaki (göründüğü kadar açık olmayan) ısrarıdır. Kitabın daha fazla nüfuz eden etkisi kesinlikle fotoğraf ve ölümlülükle ilgilidir: hem uzun süredir fotoğrafların işe koşulduğu anısal kullanımlar –insan Victoria dönemi ölü portrelerini⁷¹ ya da 11 Eylül sonrası hatıra eşyalarının bolluğunu düşünüyor– hem de en kanlı canlı öznenin yüzünde bile hissedebileceğimiz vertigo. Ancak, Barthes’ın kısa “not”una egemen olan tuhaf arayış ve duyarlılık havasını vârislerinden çok azı yeniden üretmiş ya da tamamen açıklamıştır. Sanat eleştirmeni Martin Herbert’in bir keresinde bana dediğı gibi, “Ben bu kitapta ‘fotoğrafçılık hakkında fikirler’ aramıyorum; belli bir savunmasızlık için okuyorum onu.” Benim artık *Camera Lucida*’da, genel olarak Barthes’in yazdıklarında ve hayran olduğum –hayır, âşık olduğum– denemecilerin çoğunda, hatta hepsinde, değer verdiğim şey işte bu savunmasızlık.

71 Bu ilginç konuyu merak edenlere başlangıç noktası olabilecek bir yazı: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-37303094> (Son erişim tarihi: 1 Şubat 2021)

Avunma üstüne. Annem gibi bir gün bana da depresyon teşhisi konacağını her zaman biliyordum. Ailemde yaptığımızın bu olduğunu düşünüyordum: Büyü ve hasta ol. Bu geleceğe o kadar ikna olmuşum ki, o ânın eli kulağındaymış gibi hissettiğimde, sanki *henüz değil* diyormuş gibi, kendimi bundan koparmak için çok çalışıyordum. Uzun süren berbat hareketsizlik dönemleri, ölümcül ya da güçten düşürücü bir fiziksel hastalıktan (belki de annemin hastalığı) yılda bir iki kez çektiğim hipokondri dehşeti, ani sosyal inziva nöbetleri ve kafa karıştıran sıkıntılı ilişkiler: hiçbirini kabul etmiyordum, kişisel hayatım ve akademik ilerlemem yirmili yaşlarımın ortasında durduğunda bile. Hiçbir şey yazmıyordum, neredeyse hiçbir şey okumuyordum, kişiliğimin kırılğan mekanizmalarını ve neredeyse hayali olan “kariyer”imi artık boş planlar ve vaatlerle sürdürüyordum. Bunu biliyordum, ama tuhaf bir şekilde bana hiç dokunmuyordu bu: Dublin’deki evimden ayrılalı çok olmamışken en iyi arkadaşlarımdan ikisi bir gece beni oturtup kasvetli ve agresif perişanın teki olduğumu söylediklerinde bile. Kaçabileceğimi ve kendimi geri alabileceğimi, tekrar yazmaya başlayabileceğimi, olmayı amaçladığım kişi olabileceğimi düşünüyordum. Bu sıralarda, akademideki biçimlerin ve fırsatların yeterli olmadığını söylemeye başladım: Benim gibilere daha fazla özgürlük sağlayacak başka bir tarz

olmalı diyordum – “deneme” sözcüğünü bile kullandım. O sıralarda konsantrasyonum ve motivasyonum o kadar kötüydü ki, doktoram için araştırmam gereken kitaplar yerine bilgisayar dergileri okumaya kaptırmıştım kendimi – nasıl oluyorsa zihin dümdüz aptal bilgilerle yatışıyordu. Çoktandır bir şekilde annemi taklit etmekte olduğumu göremiyordum.

1997 yazında, gece yarısından sonra yatağa giriyor, sabah dört sularında tekrar uyanıyordum. Depresiflerde yaygın olan sabah erken uyanma semptomundan ilk kez mustarip oluşumdu: depresyonda olup olmadığınızı muayene eden profesyonellerin soracakları şeylerden biri budur. O an hâlâ haftalarca uzaktaydı; henüz o sözleri duymaya hazır değildim. Şimdilik, madem daha uzun bir uyku için kendimi içkiye vermeyi göze alamıyordum ve uykuya dalalı ancak birkaç dakika olmuş gibi tamamen uyanık dikiliyordum, ben de koşturan aklımı –bu gecelerde intihar düşüncelerine giderek daha da fazla döner olmuştu– müzikle ve müzik üstüne okumalarla sakinleştirmeye çalışıyordum. Yatağa uzanıp Big Star, Brian Eno ve Leonard Cohen dinliyor, çılgın, sisli ve panik halindeki beynimin takip edebiliyor görüldüğü tek kitabı okuyordum. Rahmetli Amerikan rock eleştirmeni Lester Bangs’ın *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* [Psikotik Reaksiyonlar ve Karbüratör Pisliği] diye bir derlemesiydi, yıllar önce almış ve parçaların çoğunu defalarca okumuştum: “James Taylor Ölüm İçin İşaretlendi”, (Lou Reed üstüne) “Şimdi Ünlü Ölüm Cücelerini Övelim” ve “Iggy Pop: Esaretteki Pürmüz”. Kitabı geceler boyu o kadar rahatlatıcı hale getiren, sanırım, kısmen teklifsizliği idi, kısmen de Bangs’ın düzyazısının ağız bozuk, manik ve duygusal enerjisi – bir de kitabın bana bu yazarlardan biri olmak istediğim bir yeniyetmelik dönemini hatırlattığı

gerçeği. Bir sayfayı bile okumam hâlâ asırlar sürüyordu, ama sonunda uyuyordum, şafaktan çok sonra. En kötü halimde sabah sekiz sularında uyuyakalıyordum ve öğleden sonra üçte kendimi yataktan sökerek kaldırıyordum.

Yaz sonunda –işsiz, beş parasız, bir deri bir kemik ve birden fazla kişiye göre suratım tam anlamıyla gri– nihayet üniversitenin sağlık merkezinin yolunu tuttum. Depresyon teşhisi kondu: hatırladığım kadarıyla “orta şiddette depresyon”, bu da, önceki haftalarda bir maket bıçağıyla bazı küçük maceralar olmasına ve bunu ispatlayacak soluk yara izleri bulunmasına rağmen, gerçek bir kendimi öldürme tehlikesi içinde olmadığım anlamına geliyordu. Tam olarak katatonik de değildim; aslında, hayatımın bu noktaya çorap söküşü gibi nasıl geldiğiyle ilgili tutarlı bir anlatı olmasa da, semptomlarıma yeterli bir açıklama getirebiliyordum. Muayenehaneden çıkınca, sersemlemiş vaziyette, kütüphaneye yürüdüm, oturup eldeki konuyla ilgili bildiğim tek kitabı okudum: *Darkness Visible*, roman yazarı William Styron’ın ağzından kendi depresyonunun kısa bir anlatımı.⁷² Kitaba dair, Styron’ın depresyonla gelen baş döndürücü kopuşu, yani insanın hissettiği kapatılma ya da fanuslanma duygusunu, dünyayı arkasından gördüğüm boğucu soyutlanma öyle olduğu için, hiç de metafor olmadığını yakınlarda kavramış olduğum, Sylvia Plath’in meşhur “sırça fanus”unu,⁷³ betimlediği bir pasaj sırasındaki güçlü bir tanıma duygusu dışında, neredeyse hiçbir şey hatırlamıyorum.

72 Türkçesi: *Karanlık Gözükünce: Bir Delilik Güncesi*, Çev. Tomris Uyar (İstanbul: Doğan, 2019).

73 Sylvia Plath, *The Bell Jar*. Türkçesi: *Sırça Fanus*, Çev. Handan Saraç (İstanbul: Kırmızıkeçi, 2013).

Son haftalarda kendimi fiziksel ve ruhsal olarak o kadar çok boşlukta, şeylerden o kadar kopuk bulmuştum ki, caddede karşıya geçerken zorlanıyor, çok yaşlı ya da hasta biri gibi, güçbela elimde tuttuğum bir hayat için korkarak, kaldırımın kenarında dikiliyordum.

Depresyon o kadar uzun zamandır en kötü korkularım arasındaydı ki –annemi öldüren fiziksel hastalıktan korkum kadar kötü değildi– kesin olarak geldiğinde, onu doğuştan hakkımmış gibi kucaklamış olmam pek de şaşırtıcı değil. İşte sonunda, hayatımın aldığı iğrenç viraja, başkalarının hayatlarında yaptığım yıkımlara ve akademik başarı planlarımın apaçık yetersizliğine bir açıklama gelmiş oluyordu. Yeni hastalığımın günlük gerçekliği yorucuydu ve aptalca bir şekilde tahmin edilebilirdi: aylardır süren uykusuzluk ve hareketsizlikten sonra fiziksel güçsüzlük (yirmi sekiz yaşında, üniversiteye çıkan dik yokuşu güçlükle tırmanabiliyordum), düştüğüm yoksulluk –akşam yemeği için çikolata tabletleri, kapıda da öfkeli bir ev sahibi vardı– ve ilişkilerden meydana getirmiş olduğum enkaz. Alışılacak ilaçlar vardı; Prozac’ın (o sıralar çokça övülen) işini yapıp yapmadığı ve başlıca yan etkileri arasında bulunan yorgunluk tarafından günlük olarak etkisiz bırakılması konusunda çok uyanıktım. Ama teşhisin kendisi de iyileşme ihtimaliyle ve oraya varabileceğim süreçle ancak kısmen ilgisi olan bir değişiklik getirmiş gibiydi. İlk kez depresyonda olduğumu düşündüm; şokla aynı miktarda, belli bir ölçüde modaya uygunluk ya da çekiciliğe de, ya da rahatlamaya da, yol açtı bu. İnsanların, yeni kuşak antidepressanların kurnazca pazarlanması sayesinde, bir “kimyasal dengesizlik”-ten konuştuğu ve serotonininden sanki hep biliyorlarmış gibi söz ettiği zamanlardı. Depresyon hakkındaki genel gevezelik,

herkesi her parçası kültürel olduğu kadar biyokimyasal da olan bir fenomenle karşı karşıya oldukları gerçeğine karşı uyarmalıydı – ama olmadı.

Birdenbire depresyonla ilgilendim, İngiliz edebiyatında doktora yapmaya niyetli olduğumu da düşününce, bu benim depresyona dair yazılarla ilgilendiğim anlamına geliyordu. Anı kitabı *An Unquiet Mind*'da kendi manik depresif hastalık geçmişini ayrıntılarıyla anlatan Amerikalı klinik psikolog Kay Redfield Jamison'u okumaya başladım.⁷⁴ Sıradaki Julia Kristeva'nın bir depresyon ve –ilgilenmeden edemeyeceğim– olmayan ya da ölmüş anneler kuramı geliştirdiği, bazı sanat ve edebiyat yapıtlarının –Dostoyevski ve Marguerite Duras'ın romanları, Hans Holbein'in *Ölü İsa'nın Mezarındaki Bedeni* tablosu– tam kalbindeki melankoli hakkında parlak şeyler yazdığı *Black Sun*'ıydı.⁷⁵ Melankolinin tarihine merak sardım ve yatak odamın duvarına Albrecht Dürer'in *Melencolia I*inin [*Melankoli I*] bir fotokopisini tutturdum. (Tılsımlarımı yatağımın üstüne asmaya ihtiyaç duyuyorsam ikinci bir ergenlik geçiriyor olmalıyım, diye düşündüğümü hatırlıyorum.) İtalyan filozof Giorgio Agamben'in ortaçağ keşişlerini –özellikle de yazı yazan ya da elyazmalarını kopyalayanları– etkilediği söylenen dermansızlık ve umutsuzluğun “öğle ifriti” [*noonday demon*] üstüne denemelerini tekrar tekrar okudum.⁷⁶ Robert Burton'un *Anatomy of Melancholy*'sini okuma fikriyle oyala- nıyor ama yetilerimin bu uğraşa yetip yetmeyeceğini merak

74 Türkçesi: *Durulmayan Bir Kafa*, Çev. Pınar Kür (İstanbul: Epsilon, 2018).

75 Bkz. Okuma Listesi.

76 Latincesi *daemonium meridianus* olan bu kavramın “öğle şeytani” ve “öğle vakti şeytani” diye çevrilmesi yaygınlaşmış durumda ama bence yanlış: *devil* değil *demon* olduğunu düşününce, en uygun karşılık “öğle ifriti”

ediyordum; kendimi Cioran'ın bir gözlemiyle avutuyordum, kendisi bu yapıtın herhangi bir kitabın sahip olacağı en iyi başlığa sahip olduğunu ama kimsenin bu sindirilemez bütünü okuması gerekmediğini yazar.

(Cioran yanılıyormuş, birkaç yıl sonra keşfettim bunu: *Anatomy of Melancholy*, şaşırtıcı bir vukuf, enerji ve icat eseridir, gargantuavari bir anomali, bir belagat canavarıdır. Burton melankoliye “ruhun pası” adını veriyor, ruhsal çürüme ile onun fiziksel tezahürlerinin ikiz işkencelerini özenle yakalıyordu: Melankoli dümdüz bir zihinsel sapma ya da “duygudurum bozukluğu” değildir. Kara safrada bir fazlalıktan kaynaklandığı sanılan bu hastalık, vücudu bir dizi nahoş duyumla tehdit eder. *Anatomi*, insan biçiminin rahatsız edici derecede gözenekli ve akışkan hale geldiği, korkunç bir saldırıya maruz kaldığı ürkütücü bir laboratuvarıdır. Melankoli, nemli bir beyin ya da soğuk bir midenin yol açtığı aşırı sıcak ya da soğuk sonucunu olan, bir astroloji kazası olabilir. Melankolik bir ebeveyniniz, ateşli bir kalbiniz ya da küçük bir kafanız varsa, Burton'ın kaygılı ve hassas et evrenine mahkûmsunuzdur. Melankolinin nedenleri o kadar çoktur, egemenliği o kadar evrenseldir ki –dünya bir “aptallık semineri”, bir “sersemlik okulu”dur– kitap hızla metodolojik sıkıntıya girer. Melankoli çoğalır; Burton'ın dokunduğu her yüzeyde pas gibi çiçeklenir.

Kitabın sorunu ve büyük başarısı Burton'ın üslubudur. *Anatomy*, cento [derleme] türüne aittir: büyük ölçüde başkalarının yapıtları üstüne alıntılardan, göndermelerden ve tefsirlerden oluşturulmuş bir yapıt. Burton, olağanüstü vukufuyla, melankoli hakkında söylenecek her şeyi söyleyen, sonra da her şey hakkında söylenecek her şeyi söylemeye çalışan bir kitap tasarlamış. Burton kitabına, “çeşitli gübre yığınlarından top-

lanmış paçavralar, yazarların dışkıları, oyuncaklar ve kafa karıştırıcı bir şekilde ortaya saçılan züppeliklerden bir rapsodi” diyordu. “Büyük bir Kitap[ın] büyük bir yaramazlık” olduğunun farkında, hâlâ varsayım üstüne olgu, kuram üstüne anekdot yığar. Her sarmal cümle sökülüp onun neşeli ve Joycevari [*joyous and Joycean*] listelerinden birine dönme tehdidi taşır. Melankoliye yol açtığı düşünülen yiyecekleri betimlerken, beslenme literatürü tarihinde yaptığı dip trolünün bilinen bütün etlerle meyve-sebzeyi sayıp tükettiğini fark eder. Evliliğin hazları konusunda âlimce bekârlığından yola çıkarak, insanın “basbayağı bebeğin yerine bırakılmış bir yaratık, tam bir canavar, yontulmamış biri” olmasıyla sonuçlanabileceği melankoli olasılığına dönmeden önce, kadın çekiciliğinin bütün donanımlarını listeler, sonsuz bir öpücük fantezisine sürüklenir. Onun erotik kavrayışı, ömür boyu din adamı olduğunu hatırladığınızda çok daha sevimli, ayrıca tamamen hayali.)

Açıkça görülebileceği gibi, depresyonumu anlama çabalarımla karışmış bir miktar kabadayılık da vardı. Teşhisimle bir bakıma gurur duyuyordum – aleyhteki bütün kanıtlara rağmen, her zaman eksikliğini hissetmiş olduğum bir derinlik ya da enginliği sağladığını ya da onayladığını hayal ediyordum. Saçma bir fikir elbette, ama beni, ilk kez, yazabileceğim, hakkıyla yazabileceğim, “ben” diyebileceğim ve bunun büsbütün yüz kızartıcı ya da teşhir edici bir başlangıç noktası olmayacağı şüphesine yönelten bir fikir. Çünkü “ben” öyle ya da böyle kapsamlı bir şekilde parçalanmış olsaydım, o zaman benim konuşan versiyonum –ama hangi bağlamda? henüz hiçbir fikrim yoktu– bir hayaletten, bir çeşit özel efektten başka bir şey olmazdı. Şimdi bana öyle geliyor ki bunlar, kısmen o sıralarda kitaplarını yutarak okuduğum, Cioran’ın müthiş suratsız ya-

zılarından öğrenilmiş garip fikirler. Cioran'ı öğrenmiştim ama ondan uzak duruyordum. En üretken yıllarını Paris'te parasız bir öğrenci gibi yaşayan, aforizmalarını sanki bir Nietzsche hatta Pascal olmak hâlâ mümkünmüş gibi besleyen çileci fragmancının mitolojisi, Barthes ve Derrida gibilerde çok değer verdiğim zahmetli tefsir çalışmasına gösterdiği aristokrat-taklidi küçümsemeyle Cioran: bütün bunlar bir çeşit metafizik *kitsch*, tavırların çarpıcılığı konusundaki zevklerime bile çok fazla gelen bir derinlik pozu olarak çarpmıştı beni. Ama şimdi tam gönlüme göre bir yazar keşfediyordum: iğneleyici, özlü, edebiyatla ilgili tüm yanılsamalardan kendini kurtarmış, ama melankolik ruh halinin en şaşırtıcı retorik etkilerine ve ideal toplamalarına hâlâ muktedir. Mükemmel “vertigo taslakları” Bir kız arkadaşımın kırılmalı ilişkisi ve kaotik hayatımın yönü hakkında verimsiz bir tartışmanın ortasında, Cioran'ın *On the Heights of Despair*'inin⁷⁷ [*Umutsuzluğun Doruklarında*] bir nüshasını salladım ve açıkladım: *Bu, önemli olan sadece bu. İkinci bir ergenlik mi? Şimdi olsa ergenliğin karesi derdim. İşte, her şey bir yana, o kitaptaki Cioran:*

Ne önemi var kıvranmamın, acı çekmemin ya da düşünmemin? Dünyadaki varlığım, yararım ama birkaç dingin yaşamı sarsmaktan, birkaçının da tatlı bilinçsizliğini rahatsız etmekten –buna daha da çok yararım– başka bir işe yaramayacak. Kendi trajedimi tarihteki en ağır trajedi –imparatorlukların çöküşünden ya da bir

77 E. M. Cioran, *On the Heights of Despair*, Çev. İlinca Zarifopol-Johnston (New York ve Londra: The University of Chicago, 1992). Türkçesi: *Umutsuzluğun Doruklarında*, Fransızcasından çev. Orçun Türkay (İstanbul: Jaguar, 2019).

maden ocağının dibindeki herhangi bir göçükten daha ağır bir trajedi– olarak duyumsamama karşın, hiçbir değerimin, önemimin olmadığı duygusu yer etti içimde. Evrende bir hiç olduğuma inanıyorum inanmasına ama varlığımın tek gerçek varlık olduğunu duyumsuyorum.

1998 baharında bir akşam yatağıma yattım, yine ilaçlardan ve günlük kaygılardan yorgundum. Gitmeye devam ettiğim tek tük ders işinden kıt kanaat geçiniyordum, panik ve ümitsizlik nöbetleri hâlâ çok sıkı. Her akşam orada uzanıp radyo dinlerdim, acil sorunlarımdan uzaklaşmaya çalışırdım – işe yarıyordu: hayatımda ilk kez kendi arkadaşlığımdan memnun ve bayağı sakindim, çünkü aslında kaybedecek çok şey kalmamıştı. Çoğunlukla müzik dinliyordum, ama bir gece dalıp dalıp uyanırken, yazarın, yaşadığı, Doğu Anglia’nın manzarasını ve tarihini keşfetmek için yola koyulduğu bir nekahet dönemini betimleyen bir erkek sesi duydum. Yarı uyanık, hiç gitmediğim o yerdeki ürkütücü düzlüğün resmini çizebileceğimi düşündüm. Ve bu manzara tam aydınlanmıştı ki, yazar teoloji, doğa tarihi ve arkeoloji üstüne garip incelemelerin müellifi gibi görünen, hiç duymadığım Sir Thomas Browne’in hayatının ve yapıtının kroniğini çıkarmaya başlayınca, tekrar karardı. Kütüphanede Browne’ı aramak ve para yetirebilirsem W. G. Sebald’ın bu kitabını, *Satürn’ün Halkaları*’nı, satın almak için not düştüm. On yıldan uzun bir süredir ilk kez, Barthes’in söylemekten hoşlandığı gibi, *benim yazarım*’ı bulduğumu hissediyordum.

En sonunda, yazmak gerçek bir imkân ve becerebildiğim tek yazı olan denemenin bir versiyonu haline geldiğinde, açıkça Sebald’ın etkisi altında, onu kırsal İngiltere’nin kasvet-

li manzaralarında naifçe takip etmeye çalışarak, geçmişten ve edebiyattan sahneleri fantazmagorik canlandırmasını birebir kopyalamayı umarak yazacaktım – benim durumumda, bütün bunlarda Sebald’ın ne ciddiyetinden eser vardı, ne de (çoğu zaman göz ardı edilen) hafifliğinden. Ama Sebald’ın yazdıklarında benim üstümde daha temel bir düzeyde iş gören bir şey vardı: halüsinatif bir ton ve her zaman kendini geri alma tehdidinde bulunacak yoğunlukta bir dikkat tarzı. Ve bu, ben o günlerde nasıl düşünüyorsam basbayağı öyle görünüyordu: sanki dünya benden uzaklaşıyormuş ya da ben dünyadan uzaklaşıyormuşum gibi, ama bu arada, geçmişteki ve şimdiki şeyler, ince ince ayrıntılandırılmadıkça, yavaş ve ısrarlı görünüyordular. Kafamdaki sis –depresif klişelerinden bir tane daha: sırça fanus bu şeyle doluymuş ve bu şey beynin içine sızmış gibi geliyor insana– kendini, daha önce tam olarak düşünmemek gibi hissedildiği yerde, bir düşünme yolu olarak önermeye başladı, aynı zamanda bir yazma yolu da olabilirmiş gibi görünüyordu böylece. Ben her zaman yazı konusundaki sorunumun –bakınız şekil 1A: bitmemiş tez– berraklık ve enerji eksikliğim, bir başarısızlık ya da odaklanma olduğunu düşünmüştüm. Sisin kendisinden, kafa karışıklığından, kargaşadan, halsizlikten hareketle yazabilmem mümkün müydü? Felaketin ta kendisinin içinden?

Satürn’ün Halkaları’ndaki bulanık, kötü çoğaltılmış fotoğraflara ve diğer görüntülere uzun uzun baktım, yıllardır ilk kez, beni Barthes hakkında tekrar düşündürdüler. (Tabii ki onun hakkında düşünmüştüm, yapıtını okutmuştum, ama sadece kuramsal olarak – şimdi tekrar, bu şeyi ne kadar *sevdiğimi* düşünüyordum.) Kaçınılmaz olarak *Camera Lucida*’ya dönüp, sahip olduğum birkaç aile fotoğrafı hakkında yazmanın

nasıl bir şey olacağını, ne anlamı olabileceğini hayal etmeye çalıştım. Gece geç saatlere kadar oturup üstlerine düşündüm, kendi yolumu bulmaya çalıştım. Annemin 1950'lerin sonunda genç bir kadın olarak fotoğrafları vardı: kamu hizmetinde çalışmak için Dublin'e yeni gelmiş, eşit ölçüde masum ve çekici görünüyor. Ve babam, on yıl kadar önce bir arkadaşıyla Fransa'da yolculuk yaparken – yakışıklı, atletik, serüvenci, hiç de orta yaşlarında bana görünen ketum ve hatta sert adam gibi görünmüyor. Beraber fotoğrafları, evlenmeden önce ve sonra, sonrakiler daha az, annem hasta oldu, sonra daha hasta oldu ve fotoğrafının çekilmesini reddetti çünkü.

Dikkat üstüne. Düşünüyorum da, benim en çok hayran olduğum denemeler, en ince ya da en sürekli dikkati tek bir şeye, tek bir zamana ya da yere, varoluşun tek bir gerilmesine ya da bükümüne verenler. Kendi dikkat tarzını icra eden bir deneme – daha da iyisi. Bazen bu, dünyaya katılma eyleminin bir çerçevelenmesini, erkek ya da kadın yazarın, kendisinin daha iyi ya da daha kötü için, sürekli ya da yoğun bir incelemeye katılacak, şeyleri dünyanın şu ya da bu küçük parçasına daraltacak tipte bir kişi olduğunu belirttiği bir an gerektirir. (“*Curiosity*” [merak], aslına bakarsanız, on yedinci yüzyılda, tam da küçük şeyler üzerinde bu tür çalışma anlamına geliyordu – *curioso*, günlerini mikroskobuyla bir şey görmeye ayıracak ya da bir sanat yapıtı ya da arkeolojik keşfin estetik ayrıntılarına titizlenecek kadar boş vakti olan bilgili bir beyefendiydi.) İşte sanat eleştirmeni T.J. Clark, *The Sight of Death* [Ölümün Görünüşü] adlı kitabının açılış sayfalarında, bir çift Poussin resmine uzun süreli bakma çabasına zemin hazırlıyor:

Çoğumuz, belki hepimiz, bazı görüntülere tekrar tekrar bakıyoruz, ama öyle görünüyor ki bu tekrarı yazmıyoruz, ya da bir kez yazıldığında başkaları tarafından okunmaya değer olduğunu düşünüyoruz. Belki de için için görüntülerin, temelde ya da yeterli bir şekilde, aynı

anda gerçekleştiğine inanmak istiyoruz. Belki de günlük tekrarlanan bakış işi bizi utanç verici bir şekilde sarsıyor, en azından cmler halinde düzenlendiğinde. (ok mu pasif? Çok mu ayrıcalıklı? Çok mu basit? Çok mu “eril”?) Belki de görüntülerin bizim için yapacağına güvendiğimiz için –hareketsizleştirme ve böylece hoş görülebilir hale getirme işinin– biz görüntüyü zamanın akışına geri atarsak geri alınacağından korkuyoruz. Ben bu ihmalin, sebebi ne olursa olsun, giderilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Bunu, bu yapıtlara çok fazla dikkat etmeyi seçerek eleştirmen olarak statüsünü hafifleten eleştirmenin tuvallerdeki ayrıntılarla ilgilendiği, galerideki doğal ve yapay ışıktaki çeşitlenmeleri kaydettiği, kendi eksiklik motivasyonları üzerine dşnmlemeye devam ettiği, ya da kendine uzmanlığından uzaklaşma ve kendini aşırı bir inceleme ve yoğunlaşmaya bıraktığında ne olduğunu gözleme izni verdiği, günler ve haftalar izliyor. Bu şu demek: Kasıtlı bir dikkat egzersizi aynı zamanda zorunlu olarak bir gecikmedir, bir tür sırtüstü ve eleştirel-olmayan bir moda gevrşeme. Konsantrasyon belli bir zayıflık ya da pasiflik gerektirir.

Bir deneme kipi olarak saygıdeğer bir stratejidir bu, hem de baştan çıkarıcıdır. 1974’te yayınlanan *Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi* adlı kısa kitabında Georges Perec,  gün boyunca Paris’te Saint-Sulpice meydanındaki kafelerde oturur ve yoldan geçenleri, byk bir parça gökyüzünü, bir güvercin sürüsünü, çok sayıda otobüsü (“96 Montparnasse’a gidiyor”), mavi arabaları, yeşil yağmurluk ve ayakkabıları, meydanın ortasındaki kiliseden çıkan bir cenaze cemaatini,

bebek arabalarını iten birkaç büyükanneyi, “Papazların tak-
tığı şapkadan takmış bir adam”ı, başka otobüsleri, gün ışı-
ğındaki değişiklikleri, belirsiz gölgeleri, günün sonuna doğ-
ru kendi yorgunluğunu, betimlemek için meydanın uzamını
“tüketmeye” çalışır. Anlatı ilkin meydandaki çeşitli yörünge-
lerin, orada az ya da çok kalan nesnelerin, reklam biçimin-
deki metin ya da başka türlerden bilgilendirmelerin, otobüs
numaralarının, mağaza adlarının vb. tarafsız bir kayıdır, ya
da öyle görünür. Hızla açığa çıkar ki Perec –ya da dönüştü-
ğü uyanık anlatıcı– önündeki bütün ayrıntıları muhtemelen
kuşatamayacaktır: (otobüsler gibi) bazı öğeler baskın olmaya
başlar, bazıları ise ortadan kaybolur. Ve Perec bize seksen
üç yaşındaki bir kadının geçtiğini söylediğinde, onun yaşını
nasıl bildiğini merak edebiliriz.

Dikkat deneyi olarak denemenin tuhaf bir etkisidir bu:
deneme, spekülasyon ve hatta fantezi alanlarına girmek için
kaçınılmaz olarak eldeki nesnelerden ayrılır, çünkü bu böyle
bir dikkatin izin verdiği özgürlüktür. Listenin kapsamına ve
gücüne geri döndük, ama sadece ona değil: aynı zamanda,
sıradan zamanın ve şeylerin duygusuz serimine bir taahhü-
de de – sadece hayata dönmeye başladığınız anda elinizde
olan şeylerden bir deneme yapabilir misiniz – fotoğraflar,
yarı-hatırlanan görüntüler, kitaplar ve henüz kitap olmayan
fragmanlardan?

Merak üstüne. Aşağıdaki sorular ve varsayımlar envanterini bir düşünün. Vaftizci Yahya ne giyyordu? Tufan'dan önce gökkuşağı var mıydı? Gece yarısı ile öğle arasında hapşırarak şanssızlık getirir mi? "İpekböceklerinin tuhaf ve mistik ruh-göçleri" nasıl açıklanır? Ya da Provence'lı çocukları etkileyen –"Morgellons" adıyla bilinen bir durum olan– acayip hirsutizm? İsa güler miydi? Yemek yerken uzanıp yatar mıydı? İzlanda iklimiyle bağlantılı hastalıklar nelerdir? Bir köstebek, bir kurbağa ve bir engereği cam altına hapsettiğinizde muhtemel sonuç? (Aslına bakarsanız, köstebek sağ kalır.) Şimdi de böylesi bir titizlik, cüret ve vukufa sahip, üslupla ve gözlem güçleriyle cömertçe donatılmış bir yazar, bu tür sorunlardan mıknatıslık, mercan, kristalografi, balistik, porselen ve insan gözkapığı üstüne düşünömlere rahatça geçebilen çok meraklı bir âlim düşünün. Edebi ve bilimsel deneyin yokluğunun çok az çekildiği bir dönemde obur denemeciliği herkesi gölgede bırakan, on yedinci yüzyıl hekimi Sir Thomas Browne işte böyleydi ve daha da fazlasıydı.

Cheapside'da 1605'te doğdu: Francis Bacon'ın *The Advancement of Learning*'i yayınladığı yıl. Browne'in hayatının, tıbbi pratiğinin ve edebi üretiminin âlimane kapsamı dışında olaysız geçtiğini söylemek âdettendir; özel alanı daralırken bilgi, düşünce ve etkisi genişlemiştir. Oxford,

Montpellier, Padova ve Leiden'deki tıp eğitiminden sonra, 1637'de Norwich'e yerleşti ve bütün yerel anlatımlara göre Norfolk soylularının hasta yataklarında özenli ve nazik bir görevli oldu. Ama 77. doğum gününde öldüğü sırada, Browne aynı zamanda uluslararası üne sahip bir yazar, John Evelyn gibilerin ve yeni kurulmuş Kraliyet Cemiyeti'nin üstatlarının dostu ve yazışma arkadaşıydı. Ve yaşadığı yüzyılın –belki de bütün İngiliz denemecilerinin– en tuhaf, en çekici düzyazısını icat etmişti.

Browne'ın ilk kitabı *Religio Medici*'ydi: doktorların yalnızca rutin olarak şehvet, yolsuzluk, açgözlülük ve cehaletle değil, ayrıca açık ateizmle de suçlandığı bir zamanda yazılmış, genç bir hekimin karmaşık Hristiyan inancı ve bağlılığı ifadesi. Norwich bir Püriten kalesiydi ve *Religio*, yazarını papalığın bir savunucusu gibi görünme riskine sokuyordu. Ama Browne'ın, Quaker'ların sahiplendiği, Vatikan'ın sansürlediği, çeşitli mesleklerden üstatların kendi dini inançlarını Dr. Browne'un yazılarıyla uyumlu mu yoksa onlara dindarca muhalif mi diye tanımladıkları yeni bir popüler türe yol açan düşünümelerini gözden geçirmeye harcadığı yıllarda, rakip Ortodoksluklar arasındaki belirsiz konaklaması tam da öyleydi.

Browne, Galeanosçu ve Aristotelesçi otoritenin eski gelenekleri ile yeni deney ve *autopsia*⁷⁸ protokolleri yani doğrudan ve kişisel gözlem arasında tereddüt eden bir dönemde yazdı ve düşündü. Bir âlimane hatalar kataloğu olan ikinci büyük çalışmasını bu kadar zengin ve tuhaf gösteren de bu askıda kalma durumudur. Browne kendi deneylerini yürütü-

78 *autopsia* (Yun.): otopsi.

yordu: serçe beyinlerini tartmak, evcil kartalı ile balabanının alışkanlıklarını kaydetmek. Ama yanlış inançta direnen antik irfanın hayvannamesine de yarı yarıya âşıktı. 1641’de yayınlanan *Pseudodoxia Epidemica*, bir sözde-bilimsel nadire kabinésidir: grifon ve tekboynuzların olabilirliğinden, basiliskin ünlü uzaktan öldürme kabiliyetine, porsuğun bir taraftaki bacaklarının daha kısa olduğu inancına kadar. Browne makul bir şekilde önyargısız olabiliyordu –Yahudilerin koktuğu yolundaki yaygın efsaneyi reddeder– ama modernliğinin de sınırları vardı. 1662’de Bury St. Edmunds’da bir cadılık davasında uzman tanık olarak göründü: hekim sıfatıyla “Anne”den (yani histeriden) bahsetti, ancak cadılığın varlığını inkâr etmedi ve suçlanan iki kadın asıldı.

Browne’in yapıtı, denemede meraka yönelik bir eğilimin aşırı bir örneğidir: yani, denemecinin etrafındaki dünyanın kendini kaptırmış bir keşfine, ancak aynı zamanda bu keşfi işlemenin de bir yoluna: bir koleksiyon olarak. Denemecinin listelere sevgisinde, denemenin bir şeyleri basitçe yan yana koyma ve okuru bağlantıları kurmaya davet etme biçimindeki parataktik alışkanlığında bu dürtü zaten biraz var. Benjamin’in *Pasajlar*’da benimsediği, arkadaşı Adorno’nun itiraz edilebilir bir şekilde diyelektik-dışı bulduğu yöntemdir bu: “çıplak gerçeğin hayretler içinde sunuluşu.”⁷⁹ Özünde başıboş dolaşmak isteyen deneme, serüvenini paradoksal bir şekilde derli toplu, yani bütün öğeleri bir nadire kabinesindeymiş, koleksiyon dışındaki dünyanın bir versiyonunu bir görüntüde donduran ayrıntılı bir mikrokozmostaymış gibi düzenlenmiş bir dura-

79 Theodor Adorno, *Walter Benjamin Üzerine*, Almanca aslından çev. Dilman Muradoğlu (İstanbul: YKY, 2004).

ğanlık içinde sürdürebilir. Bu denemesel *Wunderkammer*'de,⁸⁰ şeylerin kendi başlarına olmalarına izin verilir, ama kaçınılmaz olarak birbirleriyle metaforik ilişkilere girecek, analogi ya da yakınlık satırları denemeleştireceklerdir.

Browne'ın şahsi doğal örnekler ve arkeolojik elışı yapıtlar koleksiyonu sağlığında çok iyi bilinirdi. John Evelyn, başka bir İngiliz denemeci ve hezarfen, Browne'ın evinde ve bahçesinde “bir cennet ve nadirat kabinesi” bulmuştu. Browne'ın kendisi de koleksiyon ya da depo olarak deneme fikrine –ya da müze olarak deneme fikrine– o kadar çok yatırım yaptı ki, iki biçimin de, yazılı ve maddesel, en acayip parodilerinden birini yazdı. 1684 yılında yazdığı *Musaeum Clausum* [Mühürlü Müze], hayal ürünü bir koleksiyonun kataloğudur ve şunları da içerir:

19 Bir *Clepsydra*, yani Yağ Saati, eskilerin kullandığı Sulu olanlar gibi.

20 *Gorro* civarında tutulan bir Balığın Karnında bulunmuş bir Yüzük; *Gorro*'nun *Venedik* Doğu'nun Denizle evlendiği yerin aynı olduğu düşünülmektedir.

21 Bir Kurbağa Başının çapraz Kemiğinden yapılmış düzgün bir Çarmıh.

22 Değişik ve özensiz bir Şekil ihtiva eden büyük bir Akik, Üstünde eksiksiz bir Kentauros temsili bulunan bir silindir. Kral *Pyrrhus* kendi Akiklerinde *Plinius*'un

80 *Wunderkammer* (Alm.): nadire kabinesi.

bahsini ettiği *Apollon* ve dokuz Musa'yı bu gibi şeylerden istifadeyle bulmuş olabilir.

23 *Batrakhomyomakhia*, yani Homeros'un anlattığı Kurbağalar ile Fareler arasındaki Savaş, büyük bir Turnabalığının Çene Kemiği üstünde özenle tasvir edilmiş.

Avunma üstüne. Geçtiğimiz yirmi yıl boyunca bu şeyi –“Kötü Şey” [Bad Thing], David Foster Wallace öyle diyor– sıradan modern adıyla andım. Benim depresyonum: ilk başta korkulacak ve direnilecek, daha sonra bir tür rahatlamayla, ayrıca belli bir yazı türü –ya da belki de genel olarak yazı– için mahmuz olarak kabul edilecek bir teşhis. Depresif yazar –daha da iyisi: depresif İrlandalı yazar– kesinlikle bilinmeyen bir nicelik değildir. (Lisa Robertson: “Melankolikler, inancın yapısından çok şüphenin yapısıyla ilgilenir, çünkü şüphe yaratıcıdır. Şüphe karmaşıktır. Tanımamak bile bir katlamadır. Bu anlamda, şüphe erotik, melankolik uzam gibi. Şüphe, eros, melankoli: duygusal süslemeler.”) Hastalık, hastalıksa eğer, her şeyden önce yazmaya başlattı beni, yirmilerimde ustalaşmaya çalıştığım akademik şeylerin aksine, gerçekten yazmaya. Hile (gördüğüm kadarıyla) işe yaradı, uzun bir süre. Depresyon dağılıp hayat araya girdikçe, acının tam olarak geçmişte olmadığını, askıya alınmış bir tür canlılık içinde kalmış olarak, o zaman ile şimdi arasında süzülüyor olabileceğini düşünmek mümkün oldu. Yazı, Kötü Şey’i hatırlayabildiğim ve hatta bağışlayabildiğim yerd, böylece geri gelmeyecekti.

Tabii ki geri geldi. Başta yavaşça, sadece düşüncenin kenarında hafif bir karar, bir yaz ikindisi bir arkadaşın bah-

çesinde yalnızken havada hafif bir kalınlaşma. Depresyonun –benim depresyonumun– özelliklerinden biri, uzun yıllar sürebilen sağlık dönemlerinde, gerçek şeyin geri dönüşünden duyulan alışılmış sarsıntıları, pişmanlıkları ya da acıları anlatmada bir yetersizlik: depresyonun, sinaptik bölgenize, daha yaşlı ve daha aptal, sürpriz dönüş yolculuğu. Yirmili yaşların ortasındaki ilk kapsamlı çöküşümden sonraki yıllarda, sık sık tekrar düşmekte olduğumdan korktum, hatta buna ikna oldum: uyku bozuldu, duygudurumum altüst oldu, geleceğim için metaforlar da hızla tükeniyordu. (Depresyon, başka şeylerin yanı sıra, kişinin devam eden ve belki de daha gelişmiş bir hayat için simge ve mecaz rezervuarının kurumasıdır gibi geldi bana hep.) Zaman ve –kişisel ve profesyonel– olgunlaşma umutları bana bu küçük psişik fırtınaları, neredeyse gerçek bir insan gibi, atlatabileceğimi öğretti. Böylece zamanla kendimi bağışık ya da dokunulmaz olmasa da, o an için, hiç değilse güvendenmişim gibi hissetmeye başladım. Alışılmadık sakinliğimin kesintiye uğramasından korkmaya başlamadan önce kim bilir ne kadar –en fazla birkaç yıl– sürdü bu duygu. Ve korkuyla birlikte, depresyonun geri dönüş ihtimaliyle gerçekten yüzleşmenin reddi geldi. Çünkü, diye akıl yürütüyordum, bu konuda kaç kez yanılmadım mı? Gerçekten olamaz – bir daha olamaz.

Şimdi bana, karikatürümsü krizi saymazsak, açıkça dışa dönük bir azalma izi bırakmadan kaygısız geçen o yıllarda, kırkinci doğum günümün her iki yanında, yazdığım şeylerde, bütün bunları –korkuyu ve korkuyla yüzleşmedeki başarısızlığımı– ifade ettiğim çok açık görünüyor. Düşünüyordum ki, korkuyu belli bir mesafeden yazarsam, ya da kuşkuyla betimlersem, o yerinde kalırdı ama ben kaçmadığımı kendime anla-

tabilmek için onun hakkında yeterince şey söylüyor olurum. Kontrol bende olurdu. Ki benim meselem kesinlikle buydu, kontrol. Örneğin, ayrıntılı bir plan olmadan hiçbir şey yazmıyordum, sanki bu şeyler –denemeler, makaleler, incelemeler ve hatta kitapların bütün yapısı– dünyaya getirilmeden önce denklemler gibi ögelerine ayrılabilirdi ve ayrılmalıydı. Ama başka türlü nasıl yazılır ki? Başka nasıl olunur ki? Ve her zaman, varoluşa sıkıca bağlı olan, kimin okunacağı, hangi kitapların ve özellikle hangi denemelerin bir şeyleri değiştirebileceği – beni değiştirebileceği sorusu.

Aklım başımda kalmak istersem okuma hayatımın belli uğraklarında yeniden okumayı sürdürmek zorunda olduğum denemeler ya da makaleler vardı, ya da öyle görünüyordu. Ve bu metinler bazen geçmişe bakıldığında görünüyor ya da hatta taşımalarını istediğim duygusal, entelektüel, varoluşsal ağırlıklarına değmeyecek zamanda ortaya çıkıyorlardı. Annemin ölümünden sonraki günlerde onlarla ilgilendiğim kadar ince ince okunmayı, *NME*'nin 1985'teki çok az sayfası gerçekten hak etmiştir. Öte yandan, Lester Bangs'in toplu gazete yazılarının, ben umutsuzluğumun kapkara denizinde panik içinde dik durmaya uğraşırken, Bangs'in duygusal çalımıyla beni geceleri nasıl su üstünde tutabilmiş olduğunu da gayet iyi anlıyorum. 1997'de, o zamanki iyileşmeme birkaç ay kala, yeniyetmeliğimdeki müzik yazarı kahramanım Ian Penman'ın yazdığı, kendi eroin bağımlılığına dair bir parça okudum, sonra yeniden okudum. Bunu saymazsak berbat olan bir erkek dergisinde yayınlandı, sonra da *Guardian*'da alıntılındı: Dergi versiyonu hâlâ kitap raflarımda her zaman el altında bir yerde. Yazarın deneyimleri benimkilere hiç benzemiyordu, ama o parçadaki bazı cümleler ve ibareler yirmi yıl boyunca hafı-

zamanın kenarlarında asılı kaldı, bugün bile işleri doğru anlamış mıyım diye bakmak için *Arena*'nın Aralık 1997 sayısını ara sıra raftan çekip alacağım. Bunu tam şimdi tekrar yaptım ve şu paragrafa denk geldim:

Kalın çizgilerle ince buzlu metabolik döngüler ve sıçramaların romantizminin arkasında artık belli bir çarpık “mantık” görebiliyorum. Hayatı yaşanabilmesi için önce bomba gibi etkisiz hale getirilmesi ya da bir cebir denklemi gibi öğelerine ayrılması gereken bir şey sanıyormuşum sanki.

Her şeyden önce benden o kadar da uzak değil – ve yıllar boyu kim bilir kaç kez (yukarı bakın), ve herkes her şeyi “öğelerine ayırma”yı konuşmaya başlamadan çok önce, bu son ibareyi basılı olarak çalmışımıdır, ya da kendim veya başkaları hakkında bir yargı olarak aklımdan geçmesine izin vermişimdir acaba?

Bu sefer de Kötü Şey'i her zamankinden daha fazla çalışarak uzak tutmaya çalıştım. Yazma işinin neredeyse hiç eksikliğini görmediğim için yeterince şanslıydım, şanslıyım, ve serbest yazar hayatının herhangi bir anda parçalanabileceği hissini atlatamasam bile, her zaman el altında beni karanlık düşüncelerden ayırıp oyalayacak bir uğraş vardır. Ama bir noktada bu oyalamalar iş görmeyi bıraktı, yazı artık, sıkkın ruhu yorup tüketerek yatıştırmak olan, yan işini yapmıyordu. Yazdığım konular ya da yazma tarzlarım dünyaya içten ya da (çünkü bu önemliydi, hem de çok) biçimsel olarak ilginç bir tarzda dahil oluyor gibi de hissetmiyordum. Siz ne yaparsınız, herhangi bir yazar ne yapar, kuyu kurumuş görüldüğünde?

Daha da kötüsü: yani çürümüş olan sadece yazan benliğiniz değil; onu destekleyen, hayattaki ve sayfadaki bütün kanıtlara rağmen, yazma ve okumayla beslenip korunabileceğini düşündüğünüz, kırılgan “ben” de çürümüş görünüyor.

Alışkanlıklar zor ölür, ben de başka şeylerin yanı sıra gece okumak için yeni denemeler aramaya başladım. Sadece yeni değil, benim için de yeni. İlki Hardwick’in “Billie Holiday”iydi – yıllarca sonunda sağ kalabilecek sağlam bir benliğe sahip olduğumu hissettikten sonra, aniden, en hafif meltemde dağılabileceğimi, soyutlanmış huzursuzluğun akıntılarında sürüklenip gidebileceğimi sezdiğim bir anda keşfedilmişti. Hardwick’in soğuk kurulmuş cümleleri bana tutunacağım bir şeyler veriyordu, ama o cümlelerde onun denemeciliğinde bana sanki aşırılıkları anlıyormuş duygusu veren kasıtlı kargaşa hakkında yeterince şey vardı – Dylan Thomas denemesi bunu doğruluyordu. “Billie Holiday”i tekrar tekrar okudum, öğrencilerime zorla okuttum, yazarken esinlenmek için karıştırma bahaneleri buldum. Hardwick’i herhangi bir şekilde taklit etmeyi başardığımı pek sanmıyorum, ama bu deneme, sert üsluplu gerçeklerin ve melankolik avuntunun tedarikçisi olarak kısa dergi yazısına duyduğum bir inancı yeniden uyandırdı.

Başka? İşler bir kez gerçekten kötüleştiğinde, zihinsel hava durumu kasvetten kargaşaya döndü, bir kez daha zar zor okuyabildiğimi fark ettim. Mucizevi bir şekilde, yazmaya devam ediyordum; iş arayan editörlere yazacak cesareti güçbela bulsam da, yaptığım her şey geç kalsa da, teslim tarihleri bir sürü reddedilmiş can simidi gibi yüzse de, siparişler kesilmemişti. Kitaplarım –ve bu kitabı yazabilmek için okumakta olmam gereken, okunmamış, kitaplar– şimdi etrafıma

toplanmış, vicdanıma baskı yapıyordu. Suçlayan varlıklarını becerebildiğim sürece göz ardı ettim. Ve sonunda geceleri kendimi yalnız bulduğumda ve beni birazcık olsun umursayan birilerinin ulaşamayacağı kadar uzakta, en kötüsünden korkarken, geri döndüğüm kitaplar, itiraf etmek zorundaydım, ilk kez katıksız ve gerçek avuntular olmuştu – kanıtları yıllarla arttığı halde, okumak için bir gerekçe olduğunu hiç itiraf etmediğim bir avuntu.

Aylarca, şimdi fark ediyorum ki, en tuhaf şeyleri yeniden yeniden okudum – tuhaf, yani kendimi denize ya da bir trenin altına atmak için her günkü, her geceki, ısrarıma ters düşen. John Donne’ın vaazlarına, özellikle de bu şair ve vaizin 1631 baharında Whitehall sarayında Kral I. Charles ve saray halkının önünde verdiği “Deaths Duell” [Ölümle Kavga] vaazına döndüm. Donne o sırada ölmekteydi, sonunda doğruca, hayatın ortasında, cemaatine böyle diyordu, her yerde olan ölüm konusunda bir vaaz verme kararı aldı:

Anamızın rahminde sarınılacak bir örtü⁸¹ vardır, ki rahme düşüşümüzden itibaren bizimle beraber büyür, ve biz dünyaya geliriz, bu *kefene* sarılı olarak, çünkü biz *bir mezar aramak* için geliriz; Ve borç yüzünden hapse atılan mahkûmlar nasıl tahliye edilirse, işte öyle rahim bizi tahliye ettiğinde, biz yine de etten *kordonlar* vasıtasıyla ona bağlıyızdır, öyle bir *ip* vasıtasıyla bağlıyızdır ki ne uzaklaşabiliriz oradan, ne de orada kalabiliriz.

81 Sarınılacak örtü = *winding sheet* = kefen.

Tiyatro eleştirmeni Kenneth Tynan'ın bir profil derlemesini okudum ve şöyle mükemmel yargılı cümleleri Orson Welles üstüne olan makalesi gibi dergi ve gazete makalelerine sokma kapasitesine hayran kaldım: "Welles çok yönlü, merkezkaç, tutulma halindeki çok yönlü bir yetenek; ama tutulma halindeyken bile, eşsiz." Tynan'ın sivri dilli mektuplarını da okudum, ayrıca Cecil Beaton'ın çektiği –Garbo, Picasso, Katharine Hepburn ve Edith Sitwell gibi– günün sayılı kişilerinin fotoğraflarının Tynan'ın onlar üstüne yazdığı kısa düzyazı değerlendirmelere eşlik ettiği, 1953'te yayınlanmış, *Persona Grata* adında epeyce değerli bir kitabı da. İşte yine Cyril Connolly üstüne söyledikleri:

The Unquiet Grave ... yine de onun en kalıcı anıtı olduğunu ortaya koymuş olabilir. Bu kitapta, gözü pek bir otoanalist olan, Connolly kendi içine bakmış ve orada çağdaş hastalık olduğuna inandığı şeyin belirtilerini bulmuş – *Angst*'ı üreten o nevrotik suçluluk ve uyuşukluk karışımını.

Hızlı, hafif düzyazısı çoğu zaman öznelerinin özel hayatlarının ve kendisinin sanat aşkının güvencesizliğiyle, ayrıca güçbela gizlenmiş huzursuzluğuyla, gölgelenen Tynan'dan ne elde ediyordum? Sadece şunu, sanırım: temkin ile onun karşıt ucunun alışılmış bileşimi. Şimdi, tanıdık depresyona tekrar, hayatı ve işi aynı zamanda yeniden kurmanın tanıdık olmayan gereğine ise ilk kez yenilmiş olmanın dışında, denemelerde beni ayakta tutan yeni (aslına bakılırsa, çoğunlukla eski) bir soğukluk ve basitliğe çekiliyor gibiydim. Apaçık bir basitlik, yani –belki de sadece kulağımı (ve kalbimi mi?)

yeni baştan akort edebileceğimi düşündüğüm, düzyazıda bir ölçülülük– çeşitli tiplerde duygusal, entelektüel, estetik karmaşıklık sağlayan. Muriel Spark ve Anita Brookner’in denemelerini (aslında herhangi bir şeylerini) ilk kez okudum; düzyazılarının soğuk, pürüzsüz, ironik kenarlarına hayran kaldım. 1962 tarihli “What Images Return” [Görüntülerin Geri Döndüğü] başlıklı bir denemesinde Spark’ın, o yılın baharında, babasının Kraliyet Reviri’nde⁸² ölmesini bekleyerek Edinburgh’da bir otelde birkaç hafta geçirdiğini okudum. “Bence hayatının böyle zamanlarında insan pencereden normalden daha sık ve daha uzun süre bakma eğiliminde oluyor.” Castle Rock’ı içine alan manzara, “sürgün” Spark’ı okul günlerine, yetişkinlerin o zamanlar “*nevertheless*” [yine de] sözcüğünü fazla kullanma eğilimine, kendi “manevi neşe”si için psikolojik bir mücadele verme ihtiyacına döndürüyor. Ve o zamandan şimdiki zamana:

Otel odamdaki cırlak telefon beni sabahın dördünde uyandırıp bir hemşire babamın öldüğünü söylediğinde, mahmur aklın rahatı kaçmış o farklı konsantrasyonuyla, farkına vardım ki, kaya [*rock*] ve şatosu [*castle*] erken ışıktta her zamanki gibi belli belirsiz dikiliyordu. Sanki insan başka bir şey bekliyor olabilirmiş gibi fark ettim bunu.

Bu derleme yeter, gelin de okuduğum, yeniden okuduğum ve avutucu gücünü açıklayamadığım uğursuz bir sükûnet sahnesinde, 1967’de Hoover Barajı’nda Joan Didion’a katılalım.

82 *Royal Infirmary*. Birleşik Krallık’ın İngiltere, İskoçya ve Galler bölümlerinde bir dizi hastanenin ortak adı.

Ya da daha doğrusu Didion'ın üç yıl sonra bize, ziyaretinden bu yana, nedenini tam olarak söyleyemese de, barajın imgeleminde hiç tamamen yok olmadığını söylediği, "At the Dam" [Barajda] adlı denemesinde. New York'ta ya da Los Angeles'ta bir konuşmanın orta yerinde, baraj aklına gelecektir, "bulunduğum yerden yüzlerce ya da binlerce kilometre uzaktaki o kaya kanyonunun sert paslarına ve boz kahverengine ve morlarına karşı bembeyaz parlayan bozulmamış içbükey yüzü." Barajdan görüntüler çullanır akla: kükreyen jeneratörler, onlara güç veren sular için uğursuz giriş çıkışlar, 1930'ların iyimserliğini hatırlatan bronz heykeller, yılanlar gibi kıvrılarak manzaranın içine doğru uzaklaşan elektrik kabloları, mekânın görünen boşluğu, Didion'ın tepesinde "kendi iradeleriyleymiş gibi" hareket eden vinçler. Yapının onun aklında neredeyse günlük olarak neden yaşadığını ne barajın tarihi ne de orada bedenlenmiş ("apaçık cinsel imalar"lı) güç [*power*] açıklayacaktır. "Bütün bunların ötesinde, enerjinin ötesinde, tarihin ötesinde, oturtamadığım bir şey vardı aklımda." Sonra rehberinin kendisine insan yerleşiminden çok sonraki müstakbel ziyaretçileri barajın inşaat tarihi hakkında bilgilendirmek için oyulmuş olduğunu söylediği, mermere hakkedilmiş yıldız haritasını hatırlar.

Elbette buydu her zaman gördüğüm görüntü, ne gördüğümü tam kavramadan görmüştüm onu, nihayet insandan muaf bir dinamo, mutlak yalıtılmışlığı içinde sonunda muhteşem, gücü ileten ve suyu kimsenin olmadığı bir dünyaya salan.

Yeniden başlamak üstüne. “Mutlak yalıtılmışlığı içinde sonunda muhteşem” – benim durumumda pek değil. Bütün bu melankoli denemeciliği, yazar olarak, insan olarak mevcut varlığımın fragmanlarını bir araya getirmeye yönelik bu çaba: tamamen varlığımın yalıtılmışlık içinde var olduğu fikrine bağımlıydı – sadece ben, kitaplarım, sayfa. Senin *Çorak Ülke*’yi alıntıladığın – “Bu parçalarla [= fragmanlarla] yıkıntıları payandaladım”⁸³ [*These fragments I have shored against my ruins*]– ve benim, kontrol etmeden, “yıkım” [*ruin*] olduğuna kesinlikle emin olduğum zamanı hatırlıyor musun? Hayatımın yarısından fazlası boyunca dizeyi kafamda böyle işitmişim ve kendimden acayip emindim. Tabii ki yanıliyordum – sözcük “yıkıntılar” [*ruins*]. Şimdi bana öyle görünüyor ki, onlarca yıllık bir hatanın ürünü olan, benim versiyonum, süregelen bir anksiyetenin kanıtı gibi geliyor kulağa: felaketten korunmak için yığılmış fragmanlar, “olması durumunda” [*in case of*] olarak anlaşılan “...e karşı” [*against*], bütün dize benim hayata ve yazmaya benzer şekilde kaygılı tutumumun bir kristalleşmesi. Şuna yakın bir şey: *bu fragmanları yıkımımın gelmekte olduğunun kesin bilgisiyle yazdım, sahip olduğum tek şey de bu.*

83 Çeviri yine Suphi Aytimur’dan, köşeli parantez içindeki “= fragmanlarla” ilavesi benim.

Ya senin Eliot dizesi versiyonun? Felaketin çoğaltılması, acı-
liyet durumunun norm haline gelmesi dışında, ben de aynı
şeyi kastettiğimi varsayıyor olabilirim. Ama sen benden farklı
olarak, “payandaladım”ı [*shored*] bir barikatın dikilmesi [*erec-
tion*] olarak değil de, uygun şekilde, bir *destekleme* [*shoring up*]
olarak duymuşsundur: sanki ilk dürtün, fragmanlarla, yıkıntı-
larla, geçmişle gelecek arasındaki agregayla, parçacıklı, tozlu
hareketle yaşamayı öğrenmekmiş gibi.

Sevgili denemeci, William Carlos Williams’ın “An Essay
on Virginia”sında [Virginia Üstüne Bir Deneme] denemenin
aniden durma [*to stop dead*] özgürlüğünü betimlemek için
kullandığı şu garip metaforu hatırlıyor musun? İşte, kulağa
geleneksel gelen ama aslında öyle olmayan, 1925 için daha da
az öyle olan, bir öndeyle birlikte burada:

Deneme yazmak tecrübe etmektir ama teşebbüs etmek
değildir. Tecrübeyi kurmaktır. Deneme, her zaman
kesin olduğu, baştan sona sabitlenmiş kaldığı için, en
insani edebi biçimdir. Hiçbir şey onu etkilemez. Du-
rabilir, ama durursa bu kesinlikle sondur ve deneme bu
yüzden mükemmel kalır, tıpkı devam etmeyi becere-
meyen bir bebekte olduğu gibi.

Elbette şair ve aile hekiminin⁸⁴ önereceği tuhafılıkta bir gö-
rüntü değil, ama yine de, denemenin –birlikle karıştırmamamız
gereken– özerkliğine, belki hiç beklemediğimiz, ama doğruca
başlıktaki BD eyaleti ile Williams’ın tam anlamıyla tanımlamak
değil de anahatlarını eğik olarak çizmek istediği edebi tür olan

84 Williams aile hekimiydi.

deneme arasında yön değiştiren “Essay on Virginia”nın durkalk biçimine tam olarak uyan, şiddet, keder ve geçmişe bakış düzeylerini ekliyor. Williams tuhaf, belki de ironik bir şekilde, denemenin bağımsızlığı ve bütönlüğünde ısrarlıdır:

Belki de bir denemenin ancak içinden geçenler tarafından tamamen renksizleştirilmiş olduğunda deneme olduğunu söylemek gerek. Her deneme, insanlarda olduğu gibi, tıpkı bir başkasına benzemelidir. Ama mükemmel denemede, bedendeki kemiklerin ve zihindeki düşünce-lerin sabit, kalıcı ve asla değişmez oluşu gibi, her sözcüğün numaralanmış olması gerekir. O zaman hiç karışıklık olmayacak, hiç hile olmayacak ve okuma hazzı artacaktır.

Kendinin aynı, berrak ve özerktir bu biçim – aynı zamanda yeni ve farklı görünüşler ya da öğelerle doludur, bu yeni olasılıkları dizi halinde sıralar, daha da iyisi meraklı bir düzenleme halinde. Kim tahmin edebilirdi ki Williams, denemeyi ölü bir çocuk olarak çizdiği bu alışılmadık görüntüye ek olarak, bize bu tuhaf ve görünüşte kaprisli alternatifi verecek:

Çoğu zaman Jefferson’ın Paris’ten dönerken kızına getirdiği kesme camdan jöle ayaklığı yani jöleyle doldurulacak cam sepetler asılı dallanmış bir kristal aęa⁸⁵ gibi bir aile yadigarı ortaya çıkacaktır – denk geldikçe. Bütün denemelerin özü budur.

85 Nasıl bir şey olduğunu merak edenler için: <https://www.ronslate.com/brian-dillions-epergne-on-essayism/> (Son erişim tarihi: 1 şubat 2021)

Okuma Listesi

- Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Çev. Edmund Jephcott (Londra: Verso, 2005) [*Minima Moralia*, Almanca aslından çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan (İstanbul: Metis, 1998)]
- Theodor Adorno, "The Essay as Form", *New German Critique*, 32 (Bahar-Yaz 1984), 151-171 [Biçim Olarak Deneme", *Edebiyat Yazıları* içinde, Almanca aslından çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak (İstanbul: Metis, 2004)]
- Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Çev. Ronald L. Martinez (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993)
- Augustine, *Confessions*, Çev. R.S. Pine-Coffin (Londra: Penguin, 2002) [Augustinus, *İtiraflar*, Latince aslından çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı, 2010)]
- Francis Bacon, *The Essays* (Londra: Penguin, 1985) [*Denemeler: Güvenilir Öğütler ya da Meselelerin Özü*, Çev. C. Cengiz Çevik-Melike Çakan (İstanbul: İş Kültür, 2017)]
- Nicholson Baker, *The Size of Thoughts: Essays and Other Lumber* (Londra: Vintage, 1997)
- Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (New York: Anchor Books, 1997)

- Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982) [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya (İstanbul: AltıKırkbeş, 1992)]
- Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Çev. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975) [*Metnin Hazzı*, Fransızca aslından çev. Şule Demirkol, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı* içinde (İstanbul: YKY, 2006)]
- Roland Barthes, *Roland Barthes*, Çev. Richard Howard (Londra: Macmillan, 1995) [*Roland Barthes*, Fransızca aslından çev. Sema Rifat (İstanbul: YKY, 1998)]
- Jean Baudrillard, *Seduction*, Çev. Brian Singer (New York: St. Martin's Press, 1991) [*Baştan Çıkarma Üzerine*, Fransızca aslından çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı, 2001)]
- Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Çev. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999) [*Pasajlar*, Almanca aslından çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 1993)]
- Walter Benjamin, *Illuminations*, Çev. Harry Zohn (Londra: Fontana, 1992) [*Parıltılar*, Almanca aslından çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Belge, 1990)]
- Walter Benjamin, *One Way Street*, Çev. J. A. Underwood (Londra: Verso, 1997) [*Tek Yön*, Almanca aslından çev. Tevfik Turan (İstanbul: YKY, 1999)]
- Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, Çev. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995) [*Felaket Yazısı*, Fransızca aslından çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Monokl, 2017)]
- Joe Brainard, *I Remember* (New York: Penguin, 1975)

- Maeve Brennan, *The Long-Winded Lady* (Dublin, The Stinging Fly Press, 2017)
- Anita Brookner, *Soundings* (Londra: Harvill, 1997)
- Sir Thomas Browne, *The Major Works*, Haz. C. A. Patrides (Harmondsworth: Penguin, 1977)
- Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (New York: New York Review Books, 2001) [*Melankolinin Anatomisi* (2 cilt), Çev. Gözde Karalök Özdemir, (İstanbul: Zepelin, 2020)]
- Michel Butor, *Inventory*, Haz. Richard Howard (Londra: Jonathan Cape, 1970)
- Anne Carson, *Glass, Irony and God* (New York: New Directions, 1995)
- E. M. Cioran, *A Short History of Decay*, Çev. Richard Howard (New York: Arcade, 1998) [*Çürümenin Kitabı*, Fransızca aslından çev. Haldun Bayrı (İstanbul: Metis, 2000)]
- E. M. Cioran, *Drawn and Quartered*, Çev. Richard Howard (New York: Arcade, 1998) [*Parçalanma*, Fransızca aslından çev. Siren İdemen (İstanbul: Metis, 2020)]
- Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth: Penguin, 1961)
- Cyril Connolly, *The Unquiet Grave* (Londra: Hamish Hamilton, 1945)
- Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, Haz. Alethea Hayter (Londra: Penguin, 1986) [*Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*, Çev. Batu Boran (İstanbul: İş Kültür, 2008)]
- Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem* (Londra: Flamingo, 2001)
- Joan Didion, *The White Album* (Harmondsworth: Penguin, 1981)

- John Donne, *Selected Prose*, Haz. Neil Rhodes (Londra: Penguin, 1987)
- Ralph Waldo Emerson, *Essays* (Londra: Everyman, 1971)
- William H. Gass, *Life Sentences: Literary Judgments and Accounts* (New York: Knopf, 2012)
- William H. Gass, *On Being Blue* (Manchester: Carcanet, 1979)
- William H. Gass, *Tests of Time: Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 2002)
- Michael Hamburger, "An Essay on the Essay", *Testimonies: Selected Shorter Prose 1950-1987 içinde* (Chicago: Carcanet, 1989)
- Elizabeth Hardwick, *A View of My Own* (Londra: William Heinemann, 1962)
- Elizabeth Hardwick, *Bartleby in Manhattan and Other Essays* (New York: Random House, 1983)
- Elizabeth Hardwick, *Sleepless Nights* (New York: New York Review Books, 2001)
- Susan Howe, *The Quarry: Essays* (New York: New Directions, 2016)
- Wayne Koestenbaum, *Humiliation* (New York: St. Martin's Press, 2011)
- Wayne Koestenbaum, *My 1980s & Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013)
- Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia University Press, 1998) [*Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*, Çev. Nesrin Demiryontan (İstanbul: Bağlam, 2009)]
- Charles Lamb, *Selected Prose* (Londra: Penguin, 2013)
- Georg Christoph Lichtenberg, *The Waste Books*, Çev. R. G. Hollingdale (New York: New York Review Books, 2000)

- [*Kendine Hep Saldır, İnsan: Karalama Defterleri'nden*, (seçmeler), Almanca aslından çev. Tevfik Turan (İstanbul: Kırmızıkeçi, 2019)]
- Janet Malcolm, *Forty-One False Starts* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013)
- Michel de Montaigne, *Essays*, Çev. John Florio (Londra: Everyman, 1965) [*Denemeler*, 4 cilt, Fransızca aslından çev. Engin Sunar (İstanbul: Say, 2004)]
- Maggie Nelson, *Bluets* (Seattle: Wave Books, 2009) [*Mavibent*, Çev. Selin Siral (İstanbul: Kolektif, 2017)]
- Joyce Carol Oates, "Notes on Failure", *The Hudson Review*, Vol. 35, No. 2 (Summer, 1982), 231-245. [Başarısızlık Üzerine Notlar", *Bir Yazarın İnancı*, Çev. Elif Erten (İstanbul: Kavis, 2011)]
- Blaise Pascal, *Pensées*, Çev. A. J. Krailsheimer (Londra: Penguin, 1966) [*Düşünceler*, Fransızca aslından çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: İş Kültür, 2017)]
- Ian Penman, *Vital Signs* (Londra: Serpent's Tail, 1998)
- Georges Perec, *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, Çev. Marc Lowenthal (Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2010) [*Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, Fransızca aslından çev. Ayşe Ece (İstanbul: Sel, 2011)]
- Georges Perec, *Thoughts of Sorts*, Çev. David Bellos (Boston: Godine, 2009)
- Lisa Robertson, *Nilling* (Toronto: BookThug, 2007)
- La Rochefoucauld, *Maxims*, Çev. Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1981) [*Özdeyişler*, Fransızca aslından çev. Özcan Doğan (Ankara: Doğu Batı, 2017)]
- Mary Ruefle, *My Private Property* (Seattle, Wave Books, 2016)

- Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, Çev. P. Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971)
- W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, Çev. Michael Hulse (Londra: Harvill, 1998) [*Satürn'ün Halkaları*, Almanca aslından çev. Yeşim Tükel Kılıç (İstanbul: Can, 2006)]
- Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* (Champaign: Dalkey Archive, 1991) [Sadece bir bölümü çevrildi: Viktor Şklovski, *Don Kişot Nasıl Yapıldı: Modern Kurgu Tekniğinin İcadı*, Rusça aslından çev. Alper Çeker (İstanbul: AltıKırkbeş, 2017)]
- Robert Smithson, *The Collected Writings*, Haz. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996)
- Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost* (Edinburgh ve Londra: Canongate, 2006) [*Kaybolma Kılavuzu*, Çev. Gökçe Gündüç (İstanbul: Encore, 2015)]
- Susan Sontag, *Against Interpretation* (Londra: Vintage, 2001) [*Yoruma Karşı*, Çev. Osman Akinhay (İstanbul: 2015)]
- Susan Sontag, *As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries 1964-1980*, Haz. David Rieff (Londra: Hamish Hamilton, 2012) [*Bilinç Tene Kuşanınca – Günlükler ve Defterler 2, 1964-1980*, Çev. Begüm Kovulmaz (İstanbul: Agora, 2015)]
- Susan Sontag, *Reborn: Early Diaries 1947-1964*, Haz. David Rieff (Londra: Hamish Hamilton, 2008) [*Yeniden Doğan – Günlükler ve Defterler 1, 1947-1963*, Çev. Begüm Kovulmaz (İstanbul: Agora, 2013)]
- Muriel Spark, *The Informed Air: Essays* (New York: New Directions, 2014)
- Jean Starobinski, “Peut-on définir l’essai?”, *Cahiers pour un temps* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985), 185-196.
- Gertrude Stein, *How to Write* (New York: Dover, 1975) [“Sentences and Paragraphs” bölümü *Nasıl Yazmalı* adı ve “Tüm-

- celer ve Paragraflar” altbaşlığıyla yayınlandı: Çev. Fahri Öz (İstanbul: Nod, 2017)]
- Gertrude Stein, *Look at Me Now and Here I Am* (Londra: Penguin, 1990)
- Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on reality and the imagination* (Londra: Faber, 1984)
- Lynne Tillman, *What Would Lynne Tillman Do?* (Londra: Red Lemonade, 2014)
- Kenneth Tynan, *Profiles* (Londra: Nick Hern Books, 2007)
- Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Çev. Barbara Wright (Londra: Calder, 1992) [*Dada Manifestoları ve Diğer Metinler*, Fransızca aslından çev. Elif Gökteke (İstanbul: Sel, 2018)]
- David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (Londra: Abacus, 1998)
- David Foster Wallace, *Consider the Lobster* (Londra: Abacus, 2007)
- William Carlos Williams, *Imaginations* (New York: New Directions, 1971)
- William Carlos Williams, *Selected Essays* (New York: New Directions, 1969)
- Virginia Woolf, *Selected Essays*, Haz. David Bradshaw (Oxford: Oxford University Press, 2008)
- Virginia Woolf, *Street Haunting and Other Essays*, Haz. Stuart N. Clarke (Londra: Vintage, 2014)

Teşekkürler

Bu kitaptaki bazı pasajların farklı versiyonları ilkin *Guardian*, *Irish Times*, *Cabinet*, *Five Dials* ve *frieze*'de çıktı – bu yayınların editörlerine çok teşekkürler. Kitap Arts Council England'ın bir bursuyla cömertçe desteklenmiştir.

EVEREST DENEME

EVEREST DENEME TÜRLERASI, ÇİNS, TANIMLANAMAZ YAZINSAL
NESNELERİ, KURMACA-OLMAYAN YARATICI METİNLERİ BİR ARAYA
GETİRİYOR. OKUDUĞUMUZ, TEKRAR OKUDUĞUMUZ, HATTA
OKUMADIĞIMIZ KİTAPLAR, YAŞAM VE DİĞER HER ŞEY HAKKINDAKİ
BU ZEKİ VE ÖZGÜN OKUMA DENEMELERİ, KURMACA İLE DENEME
ARASINDAKİ SINIRI İHLAL EDİP MELEZ BİÇİMLER YARATIR.

Brian Dillon, çağdaş sanatta ve kültür teorisinde harabeler, ünlü hastalık hastaları ve kent hafızası üzerine kitapları olan, kendi hayatından yola çıkarak, kayıplar ve kalanlar üzerine yazdığı *In the Dark Room* kitabıyla da ödülle kavuşmuş bir yazar, *Cabinet* dergisinin editörü ve bir akademisyen.

Brian Dillon, *Denemecilik*'te, bir tür olarak denemeciliği; kökenler, listeler, dağılma, üslup, savurganlık, ayrıntı, tutarlılık, merak, avunma gibi çeşitli başlıklarda irdeliyor, parçalara ayırıyor ve sonra bir araya getiriyor. Deneme teriminin etimolojik kökenlerine, Montaigne'den başlayarak günümüz yazarlarına, W. G. Sebald, Georges Perec ve Elizabeth Hardwick gibi isimlere değinen kitap; denemenin kapsamlarına ve olanaklarına ışık tutuyor. "Vaazlar, diyaloglar, listeler ve anketler, basılı küçük anaforlar ya da tekil denemeler olarak yorumlanan kitaplar"la örülen *Denemecilik*, Dillon'ın kendi kişisel ve edebi geçmişinden de birçok iz taşıyor.

"*Deneme, konusunun özünü yani püf noktasını ifade etmeyi, dolaşısıyla bir tür cıla ve bütünlüğü amaçlar, aynı zamanda da sahip olduğu bakış açısının kısmi olduğu, eksik olmanın da kendi içinde bir değer olduğu, çünkü yazarın zihninin cesur ve meraklı ama tutuk doğasını daha iyi yansıttığı konusunda ısrar etmek ister.*"



EVEREST

www.everestyayinlari.com

[f/everestyayinlari](https://www.facebook.com/everestyayinlari)

[t/everestkitap](https://www.instagram.com/everestkitap)

[@everestyayinlari](https://www.twitter.com/everestyayinlari)

