

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>

JOHN SUTHERLAND



EDEBİYATIN *kısa* TARİHİ



EDEBİYATIN BAŞYAPITLARI İÇİN MÜKEMMEL BİR GİRİŞ KİTABI.

—SHELF AWARENESS



EDEBİYATIN KISA TARİHİ

JOHN SUTHERLAND

1938 doğumlu İngiliz akademisyen, Edinburgh Üniversitesinde asistan öğretim üyesi olarak başladığı akademik hayatına University College London'da (UCL) Çağdaş İngiliz Edebiyatı Lord Northcliff Emeritus Profesör unvanıyla devam etmektedir. Akademisyen kimliğinin yanı sıra 20'den fazla kitabın yazar ve editörlüğünü yapmıştır. Victoria dönemi ve 20. yüzyıl romanı özel ilgi alanıdır. *Is Heathcliff a Murderer?* ile başlayan klasik eserlerdeki edebi açmazları konu aldığı seriyle geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. *The Boy Who Loved Books* isimli otobiyografisini 2007'de yayınlamıştır. *The Guardians* gazetesinde düzenli olarak yazmakta ve Londra'da yaşamaktadır.

TUFAN GÖBEKÇİN

Üniversite hayatına Ortadoğu Teknik Üniversitesinde Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümünde başlayan Tufan Göbekçin, ilk kitap çevirilerini de üniversite yıllarında yaptı. Sonrasında İstanbul Üniversitesinde sırasıyla Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ile İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Üniversite yıllarında tanıştığı çeviri dünyasından kopamayarak, çeşitli alanlarda 60'ın üzerinde kitabın çevirisini gerçekleştirdi.

Edebiyat, felsefe ve bilim kitaplarında çevirmen ve editör olarak görev yaptı. Tiyatro, her zaman temel ilgi alanlarından biri oldu.

Edebiyatın Kısa Tarihi

© 2017, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

A Little History of Literature

© 2013, John Sutherland

İlk kez Yale University Press tarafından basılmıştır.

Kitabın Türkçe yayın hakları AnatoliaLit Ajans aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak

Genel Müdür Vedat Bayrak

Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu

Kitap Editörü Elif Yeşilkaya

Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu

Sayfa Tasarımı Zuhul Turan

ISBN 978-605-171-693-0

1. Basım: Nisan 2018

2. Basım: Mayıs 2018

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Çiftelhavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul

Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29

Sertifika no: 12088

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Cağaloğlu-İstanbul

Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00

www.alfakitap.com - info@alfakitap.com

Sertifika No: 10905

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

JOHN SUTHERLAND



EDEBİYATIN *kısa* TARİHİ



EDEBİYATIN BAŞYAPITLARI İÇİN MÜKEMMEL BİR GİRİŞ KİTABI.
SHELF AWARENESS



Çeviren
TUFAN GÖBEKÇİN

ALFA | ARAŞTIRMA

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

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm, 11
Edebiyat Nedir?



2. Bölüm, 18
Efsanevi Başlangıçlar
MİT



3. Bölüm, 26
Uluslar İçin Yazılan Eserler
DESTAN



4. Bölüm, 35
İnsan Olmak
TRAGEDYA



5. Bölüm, 43
İngiliz Öyküleri
CHAUCER



6. Bölüm, 52
Sokakta Tiyatro
MYSTERY OYUNLARI



7. Bölüm, 61
Ozan
SHAKESPEARE



8. Bölüm, 71
Kitapların Kitabı
KRAL JAMES İNCİLİ



9. Bölüm, 80
Zincirsiz Zihinler
METAFİZİKÇİLER



10. Bölüm, 89
Ulusların Yükselişi
MILTON VE SPENSER



11. Bölüm, 98
Edebiyatın "Sahibi" Kim?
BASIM, YAYIN VE TELİF HAKKI



12. Bölüm, 107
"Kurgu Evi"



13. Bölüm, 116
Gezginlerin Uzun Öyküleri
DEFOE, SWIFT VE ROMANIN YÜKSELİŞİ



14. Bölüm, 125
Nasıl Okumalı?
DR. JOHNSON



15. Bölüm, 133
Romantik Devrimciler



16. Bölüm, 143
En Keskin Zihin
JANE AUSTEN



17. Bölüm, **153**
Sizin İçin Kitaplar
DEĞİŞEN OKUR KİTLESİ



18. Bölüm, **161**
Dev
DICKENS



19. Bölüm, **170**
Edebiyatta Hayat
BRONTË KARDEŞLER



20. Bölüm, **179**
Battaniyelerin Altında
EDEBİYAT VE ÇOCUKLAR



21. Bölüm, **187**
Dekadans Çiçekleri
WILDE, BAUDELAIRE, PROUST VE WHITMAN



22. Bölüm, **197**
Baş Şair
TENNYSON



23. Bölüm, **205**
Yeni Diyarlar
AMERİKA VE AMERİKA'NIN SESİ



24. Bölüm, **215**
Büyük Pesimist
HARDY



25. Bölüm, **224**
Tehlikeli Kitaplar
EDEBİYAT VE SANSÜR

26. Bölüm, **234**
İmparatorluk
KIPLING, CONRAD VE FORSTER



27. Bölüm, **243**
Ölüm Marşları
SAVAŞ ŞAİRLERİ



28. Bölüm, **252**
Her Şeyi Değiştiren Yıl
1922 VE MODERNİSTLER



29. Bölüm, **261**
Kendine Ait Bir Edebiyat
WOOLF



30. Bölüm, **270**
Cesur Yeni Dünyalar
ÜTOPYALAR VE KARŞI ÜTOPYALAR



31. Bölüm, **279**
Sihirbazlık Seti
KARMAŞIK ANLATILAR



32. Bölüm, **288**
Sayfaların Dışında
FİLM, TELEVİZYON VE SAHNEDE EDEBİYAT



33. Bölüm, **297**
Absürd Varoluşlar
KAFKA, CAMUS, BECKETT VE PINTER



34. Bölüm, **307**
Çöküş Şiirleri
LOWELL, PLATH, LARKIN VE HUGHES

35. Bölüm, **316**
Renkli Kùltürler
EDEBİYAT VE IRK



36. Bölüm, **326**
Büyülu Gerçekçilik
BORGES, GRASS, RUSHDIE VE MARQUEZ



37. Bölüm, **335**
Edebiyat Cumhuriyeti
SINIR TANIMAYAN EDEBİYAT



38. Bölüm, **345**
Suçlu Zevkler
EN ÇOK SATANLAR VE PARA İÇİN YAZILAN KİTAPLAR



39. Bölüm, **354**
En İyi Kim?
ÖDÜLLER, FESTİVALLER VE OKUMA GRUPLARI



40. Bölüm, **363**
Edebiyat Ömrünüzde ... ve Ötesinde



DİZİN, 373

1. BÖLÜM



Edebiyat Nedir?

Hayatınızın geri kalan günlerini Robinson Crusoe gibi ıssız bir adada geçireceğinizi hayal edin. Yanınızda en çok hangi kitabın olmasını isterdiniz? Bu soru BBC radyosundaki en uzun ömürlü ve en çok sevilen programlardan biri olan *Desert Island Discs*'de soruluyor. BBC Dünya Servisinde de yapılan program tüm dünyadan dinlenebiliyor.

Program her hafta bir konuğu ağırlıyor. Konuğun adada dinlemek için seçtiği sekiz şarkıdan bölümler yayımlandıktan sonra iki soru yöneltiliyor. Adaya bir tek lüks şey götürülmesine izin veriliyor. Bunun ne olacağı soruluyor. Yanıtlar genellikle çok yaratıcı: Örneğin birkaç konuk siyanür hapını tercih etti ve bir konuksa New York'taki Metropolitan Sanat Müzesini seçti. Daha sonra konuğa İncil (veya bir başka dini kitap) ve Shakespeare'in eserlerinin

dışında hangi kitabı isteyeceği soruluyor; adada zaten var olan kitapları muhtemelen hâpî tercih eden önceki ada sakini bırakmış olabilir.

1942'den beri yayında olan programı elli yıldır dinliyorum. Konuklar çoğunlukla yalnız geçirecekleri yıllarda kendilerine eşlik etmesi için önemli bir edebi eseri seçiyor. Son yıllarda ilginç bir biçimde Jane Austen en popüler yazar; en çok Austen'in romanları ve daha sonra *Robinson Crusoe* tercih ediliyor. Programın binlerce bölümünün hemen hepsinde konukların seçtiği kitap zaten okumuş oldukları bir eserdî.

Bu detay, edebiyat hakkında bazı önemli gerçeklere işaret eder. İlk olarak edebiyatı hayatımızdaki en önemli şeylerden biri olarak kabul ettiğimizi gösterir. İkinci olarak edebiyatı "tükettiğimiz" söylene de edebiyat tabaktaki yemeklerin aksine tüketildikten sonra da orada bizi bekler. Çoğu kez ilk seferki kadar iştah acıdır. Birkaç yıl önce programa konuk olduğumda, Thackeray'ın *Gurur Dünyası* romanını seçtim. Bu romanı düzeltmek ve hakkında yazılar yazmak için yıllarımı verdiğim için en az yüz kez okumuş olmalıyım. Yine de en çok sevdiğim müzik gibi her seferinde keyif alıyorum. Yeniden okumak, edebiyatın sunduğu büyük keyiflerden biridir. Büyük edebi eserler hiçbir zaman tükenmez; onları büyük kılan özelliklerden biri de budur. Onları ne kadar çok okursak okuyalım, bize her zaman yeni bir şey sunmayı başarırlar.

Bu kitabın adı edebiyatın "kısa" tarihi olsa da edebiyat çok kapsamlıdır. Herhangi birimizin ömrü boyunca okuyabileceğinden çok daha fazlasıdır. Olsa olsa aklınıza bir seçki yapabilirsiniz ve önemli

olan nokta, seçimlerimizi nasıl yaptığımızdır. Bu kısa tarih size “Şunu okuyun!” şeklinde kılavuzluk etmeyi amaçlamaz; “Birçokları şunu değerli bulduğu için siz de değerli bulabilirsiniz ama nihayetinde karar size kalmış” şeklinde tavsiyeler sunar.

Edebiyat birçok anlayışlı kişinin hayatında önemli rol oynar. Evde, okulda, arkadaşlarımızdan ve daha bilge ve zeki kişilerden bir sürü şey öğreniriz. Ama bildiğimiz en kıymetli şeylerin birçoğu, okuduğumuz edebiyattan gelir. İyi okursak, kendi dönemimizin ve geçmişin en yaratıcı zihinleriyle sohbet etmiş oluruz. Edebiyat okuyarak geçirilen zaman, iyi geçirilmiş zamandır. Hiç kimse bunun aksini söyleyemez.

O halde edebiyat nedir? Bu zor bir soru. En tatmin edici yanıt, edebiyatın kendisine bakarak bulunabilir. Hayatımızda ilk kez karşılaştığımız yazılı eserlere bakmak yerinde olabilir: “Çocuk Edebiyatı” (elbette ki çocuklar tarafından değil çocuklar için yazılmış eserler). Çoğumuz kitapların dünyasına ilk tereddütlü adımlarımızı yatak odamızda atarız. Öte yandan çoğumuz yazmayı sınıfta öğreniriz. Sevdiğimiz biri yatakta bize veya bizimle birlikte kitap okur. Kitapların sayfalarında hayat boyu sürececek yolculuğumuz bu şekilde başlar.

Büyüdükçe, keyif almak için okuma pratiği –genellikle adlandırıldığı şekliyle edebiyat okumak– bizimle kalır. Çoğumuz hayatımız boyunca uyumadan önce kitap okuruz. (Veyahut BBC’de uzun süredir yayımlanmakta olan Book at Bedtime adındaki bir başka radyo programını dinleyebiliriz.) Çocukken pijamalarla örtünün altında el fenerinin ışığında kitap okuyanlar

hiç de az değildir. Dış dünyada –“gerçek dünyada”– giydiğimiz kıyafetler –bir anlamda “zırhlarımız”– genellikle yatak odasında gardırobun içindedir.

Kitabın sayısız televizyon, film ve tiyatro uyarlaması sayesinde birçok çocuk ve yetişkin, kırdaki bir eve götürülen dört küçük Pevensie’nin öyküsünü bilir. 1940’ların Britanya’sında savaş zamanıdır. İyiliksever Profesör Kirke’nin himayesinde, dört çocuk Londra’ya geceleyin düzenlenen hava saldırılarından kurtulur (“kirk” sözcüğü İskoç İngilizce-sinde “kilise” anlamına gelir; edebiyat bu tür küçük sembolik öğeleri her zaman kullanır). Gerçek dünya çocuklar için çok tehlikeli hale gelmiştir; gizemli uçaklar, tam olarak bilinmeyen nedenlerden dolayı insanları öldürmeye çalışır. Çocuklara politikayı, tarihi veya bütün bunların amacını açıklamak zor olacaktır. Edebiyat her yaştan insana hitap edebilmesi sayesinde buna katkıda bulunabilir.

Öyküde çocuklar Kirke’nin evinde keşfe çıkınca üst kattaki odaların birinde büyük bir dolap görür. En küçüğü Lucy, gardırobun içine girer. *Aslan, Cadı ve Dolap*’ın hangi versiyonunu görmüş olursanız olun Lucy’nin dolabın içinde neyi keşfettiğini bilirsiniz. Lucy kendini “alternatif evren” olarak nitelendirilebilecek bir şeyin içinde bulur; bu bir hayal evrenidir ama Lucy’nin geride bıraktığı Londra kadar gerçektir. Aynı zamanda alevler içindeki şehir kadar şiddet doludur. İnsanlar için aslanlar veya cadılarla vakit geçirmek genel olarak ne kadar güvenliyse, Narnia da o kadar tehlikeli bir yerdir.

Narnia anlatıldığına göre Lucy’nin *rüyası*, zihninin içinde bir şey, bir “düş” değildir, gerçekten

oradadır, tıpkı ahşap dolap gibi Lucy'nin uyanık benliğinin dışında bir şeydir veya Lewis Carroll'un 85 yıl önce yayımlanan *Alice Harikalar Diyarında* öyküsündeki ayna gibidir. Ancak Narnia'nın nasıl hem gerçek hem hayali olabileceğini anlamak için edebiyatın karmaşık mekanizmasının işleyişini bilmemiz gerekir. (Çocuklar hayatlarının ilk yıllarında karmaşık dil mekanizmasını nasıl öğreniyorsa bunu da hızlı ve sezgisel biçimde öğrenir.)

Aslan, Cadı ve Dolap bir "alegoridir" yani bir şeyi başka bir şey aracılığıyla betimler; gerçek bir şeyi bütünüyle gerçekdışı bir şey üzerinden anlatır. Günümüzde gökbilimcilerin söylediği gibi evren sonsuza dek genişlemeye devam etse bile içinde bir Narnia olmayacaktır. Bu dünya bir kurgudur ve bu kurgu dünyasının sakinleri (Lucy bile) yazar C. S. Lewis'in yaratıcı hayal gücünün ürünüdür yani hayal mahsulüdür. Yine de Narnia'nın gerçekdışı dünyasında gerçeğin nüvesinin yer aldığını hissederiz; Lewis'in okuyucusuna hissettirmeye çalıştığı şey de budur.

Nihayetinde *Aslan, Cadı ve Dolap*'ın amacının teolojik olduğunu, bir din meselesi olduğunu söyleyebiliriz. (Gerçekten de Lewis hem öykücü hem ilahiyatçıdır.) Öykü, insani koşulu yazarın tanımladığı daha genel doğrular üzerinden anlamlandırır. Her edebi eser, ne kadar mütevazı olursa olsun bir seviyede şunu sorar: "Bütün bunlar ne demek? Neden buradayız?" Felsefeciler, din görevlileri ve bilim insanları bu soruları kendilerine özgü biçimde yanıtlar. Edebiyatta bu temel sorularla boğuşan "hayal gücüdür."

Uyumadan önce okunan *Aslan, Cadı ve Dolap* bizi dolap (ve kitabın paprakları) aracılığıyla nereye ve ne

olduğumuza dair daha büyük bir farkındalığa ulaştırır. İnsanlar olarak kendimizi içinde bulduğumuz çok karmaşık koşullardan anlam çıkarmamıza yardımcı olur. Üstelik bunu keyif veren ve daha çok okuma isteği uyandıran şekilde yapar. Narnia öykülerinin çocukken bize dünyayı açıklaması gibi, yetişkinlik dönemindeki okumalarımız da bizi diğer yetişkin hayatlarına bağlar. *Emma*'yı veya Dickens'ın bir romanını orta yaşta yeniden okuduğumuzda, okuldayken ilk okuduğumuz zamankine oranla çok daha fazla şey bulduğumuza şaşırırız ve bundan keyif alırız. Büyük bir edebi eser, hayatınızın hangi noktasında okursanız okuyun ve hangi kaynaktan gelirse gelsin size bir şeyler sunmaya devam eder. Bu kitabın bölümlerinde, modern çeviri imkânları sayesinde sadece "edebiyatı" değil "dünya edebiyatını" tanıyabildiğimiz bir altın çağda yaşadığımız için ne kadar ayrıcalıklı olduğumuzu tekrar tekrar göreceğiz. Bu kitabın sayfalarında karşılaşacağınız büyük yazarların birçoğu bugünkü bolluk ve elverişliliği görse kıskanırdı. Bu nedenle dünyanın dört bir yanından edebiyat eserlerini incelemek de bu kitapta karşılaşacağınız eserlerin hepsinin ortak bir özelliği var: Hepsini İngilizce okuyabilirsiniz (ve umarım bir gün okursunuz).

Antik Yunanlı filozof Platon'dan günümüze dek, edebiyatın ve ondan doğan diğer formların (Platon'un zamanında tiyatro, epik ve şiir) cazibesinin özellikle gençler için tehlikeli olduğuna inananlar eksik olmamıştır. Bu anlayışa göre edebiyat bizi gerçek hayattan uzaklaştırır. Sahte şeyler sunar; evet, güzel sahtelikler ama tam da bu nedenle daha tehli-

kelidir. Büyük edebi eserlerin ilham verdiği duygular, Platon'a kulak verecek olursanız net düşünmeyi engeller. Dickens'ın melek gibi Küçük Nell karakterinin ölümünü okuduktan sonra gözlerinize yaşlar dolarsa, eğitim problemleri hakkında ciddi ciddi kafa yorabilir misiniz? Platon'a göre net düşünme olmadan toplum tehlikededir. Çocuğa uyumadan önce okuması için Ezop'un "Androcles ve Aslan" masalını değil, Öklit'in *Geometri* kitabını vermek gerekir. Ama elbette ki ne hayat ne de insanlar böyledir. Ezop masalları, Platon'un çağcıllarına iki yüzyıldır önemli dersler öğretmişti, üstelik bunu keyif vererek yapmıştı. Tam 2500 yıl sonra bizim üzerimizde de aynı etkiyi yaratıyor.

O halde edebiyat nasıl tanımlanabilir? Temel seviyede, beyaz bir zemin üzerinde 26 küçük siyah işaretin –yani “harflerin”– benzersiz kombinasyonlarının toplamıdır. İngilizcede “literature” sözcüğü, “harflerden oluşan şeyler” anlamına gelir. Harf kombinasyonları, sihirbazların şapkadan çıkarabileceği her şeyden daha sihirlidir. Ancak edebiyatı insan zihninin çevresindeki dünyayı ifade etme ve yorumlama yeteneğinin zirvesi olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır. Edebiyat en iyi haliyle zihnimizi ve anlayışımızı basitleştirmez, genişletir. Çoğu zaman okuduklarımızla tamamen aynı fikirde olmasak bile çevremizdeki karmaşıklığı daha iyi ele alabileceğimiz bir noktaya ulaşmamızı sağlar. Neden edebiyat okuruz? Çünkü başka hiçbir şeyin başaramayacağı şekillerde hayatı zenginleştirir. Bizi daha insan kılar. Edebiyat okumayı ne kadar iyi öğrenirsek bunu o kadar daha iyi yapar.

2. BÖLÜM



Efsanevi Başlangıçlar MIT

Edebiyatı yazıya dökülen ve yayımlanan bir şey olarak düşünmeye başlamadan çok önce, “Ördek gibi yürüyor ve ördek gibi ses çıkarıyorsa ördektir” prensibine göre edebiyat olarak adlandırabileceğimiz bir şey vardı. İnsanlığı antikçağdan günümüze kadar inceleyen antropologlar bunu “mit” olarak tanımlar. Mit, edebiyatı yazmak yerine “söyleyen” toplumlarda ortaya çıkmıştır. Bunun için daha iyi bir terimin yokluğunda garip ve çelişkili olsa da “sözlü edebiyat” (yani “konuşulan edebiyat”) terimi kullanılır.

Mit hakkında ilk önemli nokta, mitin “ilkel” olmadığıdır. Bilakis çok karmaşıktır. İkinci önemli nokta, geniş perspektiften bakıldığında yazılı ve yayımlanmış edebiyat görece yeniyken mitin her

zaman bizimle olduğudur. Tür olarak kendi içimizde mitsel olarak düşünmeye yatkın olduğumuzu varsaymak mantıklıdır; tıpkı günümüzde dilbilimcilerin hayatımızın belli bir aşamasında dil öğrenmeye genetik olarak yatkın olduğumuzu ileri sürmesi gibi. (Aksi halde çocuklar dil kadar karmaşık bir şeyi nasıl öğrenebilir?) Mit oluşturmak bizim doğamızda vardır. İnsanlar olarak kim olduğumuzun bir parçasıdır.

Pratikte bu ne anlama gelir? Çevremizde olup biten her şeyden içgüdüsel olarak zihinsel şekiller, motifler üretiriz. Bir felsefecinin söylediği gibi, bebekler “serpilen ve vızıldayan karmaşanın” içine doğar. Bu korkutucu karmaşayla uzlaşmak, insanlığın en büyük girişimlerinden biridir. Mitler insanların dünyadan anlam çıkarmasının bir yoludur. Yazmaya başladığımızda edebiyat da aynısını yapmıştır.

Eleştirmen Frank Kermode’nin geliştirdiği küçük ve zarif zihin oyunu, mitsel olarak düşünmeye yatkın olduğumuzu söylerken neyi kastettiğime açıklık getirir. Bir kol saatini kulağınıza götürürseniz tik-TAK, tik-TAK, tik-TAK seslerini duyarsınız. “Tak” sesi “tik” sesinden daha çok vurgulanır. Kulağımızdan sinyalleri alan zihnimiz, tik-tak sesini tik-TAK olarak “şekillendirir” yani küçük bir başlangıç ve küçük bir son oluşur. Mit de esasen aynısını yapar. Hiç ortada yokken bir motif oluşturur ve bir motif bulmak anlam çıkarmamıza yardım eder. (Onları hatırlamamamızı da sağlar.) Bu küçük “tik-TAK” örneğinin en ilginç yanı, hiç kimsenin size bu anlatı şeklini duymayı öğretmemesidir. Bunu yapmak doğaldır.

Sonuç olarak mit, insanlar olarak kendimizi içinde bulduğumuz anlamsızlıktan anlam çıkarmanın bir yolu olabilir. Neden buradayız ve “ne için” buradayız? Mit genellikle öyküler (edebiyatın omurgası) ve semboller (şiirin özü) aracılığıyla bir açıklama sunar. Bir zihin oyunu deneyelim. 10.000 yıl önce toprakta ekin yetiştirmeye çalışan ilk insanlardan biri olduğunuzu varsayın. Hiçbir şeyin yetişmediği dönemlerin olduğunu biliyorsunuz. Doğa ölüyor. Bir süre sonra yeryüzü yeniden canlanıyor. Neden? Bunu nasıl açıklayabilirsiniz? Ortada bunu açıklayacak bilim insanı da yoktur. Ama bundan bir şekilde “anlam çıkarmanız” gerekir.

Mevsimsel ritim, tarım toplumları için hayati-dir. İncil’de ifade edildiği gibi, “Dikmenin zamanı var, sökmenin zamanı var.” Bu “zamanları” bilmeyen çiftçiler aç kalır. Yeryüzünün her yıl ölmesi ve yeniden doğmasıyla devam eden bu gizemli döngü “doğurganlık mitlerine” ilham verir. Bu mitler genellikle ölüp yeniden canlanan krallar veya hükümdarlar şeklinde dramatize edilir. Bu rahatlatıcı bir algı yaratır; bir şeyler değişse de daha geniş perspektiften bakıldığında aynı kalır.

İngiliz edebiyatındaki en eski (ve en güzel) şiirlerden biri olan *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye* canlı biçimde Kral Arthur’un sarayındaki Noel şenliğinde açılır. Yılın en ölü dönemidir. Tepeden tırnağa yeşil giyinmiş bir yabancı, at sırtında çıkagelir. Oradakileri belirli imtihanlardan geçirir. Doğru hareket etmezlerse kötü şeylerin olacağını anlamalarını sağlar. Pagan bitki tanrısı Yeşil Adam’ın bir versiyonudur. Elinde kutsal bir dal tutar ve Tanrı izin

verirse) baharda filizlenecek yeşil sürgünleri temsil eder; yani insanlık basiretli olmalıdır.

Önceki tik-TAK motifinin küçük başlangıç ve sonunu bu kez daha edebi bir örnekte yeniden inceleyelim; bilindik ve çokça anlatılan Herkül mitini kullanalım. Öykünün ilk versiyonları MÖ 6. yüzyıla ait Yunan vazolarının süslerinde bulunur. Son versiyonlarından biriye *Demir Adam* filmlerinde bulunabilir. Mitin efsanevi güçlü adamı, kendisinden bile daha güçlü bir devle karşılaşır. Antaeus adındaki devle dövüşmek zorunda kalır. Herkül dev yere serer. Ancak Antaeus ne zaman yere düşse daha güçlenerek kalkar. Herkül sonunda rakibini sımsıkı kucaklayıp havaya kaldırarak galip gelir. Ayakları topraktan kesilen Antaeus solar ve ölür.

Önemli olan nokta, öykünün başlangıçtan sona çok başarılı biçimde ilerlemesidir (Herkül'ün bütün "görevleri" gibi). Bir olay örgüsü vardır: Giriş (kahraman Herkül, Antaeus adında bir devle karşılaşır), gelişme (Herkül devle dövüşür ve kaybeder) ve sonuç (Herkül rakibini yenmenin yolunu bulur ve kazanır). Kahramanın kendisinden çok daha güçlü rakibini alt etmesi gerekir. Herkül bu mücadelede Antaeus'u kurnazlıkla alt eder. James Bond hayranları bu tür mücadelelere aşinadır. Mit tıpkı her Bond filmi gibi "mutlu sonla" biter. Basit ve karmaşık yollardan bu tür "entrikalarla" edebiyatın her yerinde karşılaşırız.

Mitin bir başka ögesi daha vardır. Mit daima bir hakikat barındırır; net biçimde görmeden veya açıklamadan önce de bu hakikati anlayabiliriz. Bu noktayı ispatlamak için elimize ulaşan en eski ve

birçoklarına göre en soylu edebi eserlere bakalım: *İlyada* ve *Odyseia*. Geleneğe göre, muhtemelen 3000 yıl önce yaşamış Homeros adıyla bilinen Antik Yunan yazarın eserleridir.

Şiirler iki büyük gücün arasındaki uzun savaş hakkındadır. Yunanlar (daha sonradan alacakları adla) ve Truvalılar arasında arkeolojinin ortaya koyduğuna göre böyle bir savaş gerçekten de yaşanmıştır. Ama Homeros bu eserlerini yaratırken “mitin” aslından çok uzak değildir. Şiirlerin kahramanı Odysseus (daha sonra Latince adı Ulysses) savaştan eve dönerken birçok macera yaşar; bu yolculuk on yılını alır. Bu maceraların birinde mürettebatıyla birlikte Polyphemus adındaki bir tepegöz tarafından yakalanır ve mağaraya hapsedilir. Canavarın tek gözü alnının tam ortasındadır. Acıktığı zaman –genellikle kahvaltıda– mağaradaki tutsaklardan birini yer. Kahramanların en kurnazı Odysseus, tepegözü sarhoş eder ve kılıcıyla gözünü çıkarır. Böylece mürettebatıyla birlikte kaçabilir.

Bu mitte hangi “hakikati” görebiliriz? Hakikat tek gözdedir. Meselenin her iki yönünü görmeyen veya göremeyen biriyle tartıştığınız olmuştur. Karşınızdaki kişi sadece bir tek bakış açısına sadık kalır. Umuzsuz vakadır. Fikrini asla değiştiremezsiniz. Tek yapabileceğiniz kaçmanın bir yolunu bulmaktır; tabii ki tercihen Homeros’un kahramanına kıyasla daha az şiddete başvurarak.

Bütün bunlar kulağa çok ilkel gelebilir; bunu “vahşilerin düşüncesi” olarak küçümseyenler çıkabilir. Ama mit ilk ortaya çıktığı zaman olduğu kadar şimdi de bizi ilgilendiren bir parça hakikat barın-

dırır. Mitsel düşünce, modern toplum ve bilimin bu açıklamaları umutsuz biçimde geri bıraktığını düşünseniz de yaşamaya devam eder ve hatta gelişir. Dikkatli bakarsanız, derinlerde çağdaş edebiyatın dokusuna işlediğini görebilirsiniz.

Mitin kültürümüzün dokusuna işlemesinin çok yakın tarihli bir örneğini ele alalım. 1997'de James Cameron'ın Oscar ödülü kazanan *Titanic* filmiyle 12 Nisan 2012'de büyük yolcu gemisinin denize açılmasının yüzüncü yıl anması arasındaki dönemde, Britanya ve ABD'de kazaya dair her şey büyük ilgi topladı. Bu ilgi ilk başta biraz garip görünür. Gemi batınca 1500 kadar kişi hayatını kaybetmişti. Bu korkunç bir olaydı. Ama sadece birkaç yıl sonra milyonlarca kişinin ölmesine ve yaralanmasına yol açan 1. Dünya Savaşından çok daha küçük çaplıydı. İnsanlar gemi kazasını neden hiç unutmamıştı? Yanıt geminin adında saklı olabilir: *Titanic*.

Antik mitte Titanlar dev tanrılar kabilesidir. Gökyüzü ve yeryüzünün çocuğudurlar. Dünya üzerinde insan formuna sahip ilk türdür. Uzunca bir süre dünyanın en güçlü türü olan Titanlar evrimde daha da yüksek bir aşamaya ulaşan yeni tanrı türüyle on yıl sürecek bir savaşa girer. Titanlar dev kuvvetine sahiptir ama sahip oldukları her şey bundan ibarettir: Kaba kuvvet. Olymposlu tanrılarsa çok daha fazlasına sahiptir: Zekâ, güzellik ve yetenek. Esasen doğanın kuvvetlerinden ziyade insanlara benzerler.

Mite göre, Titanlar dev kuvvetine rağmen yenilgiye uğrar. Bu yenilgi İngiliz dilindeki en önemli anlatı şirerlerinden birinin konusunu teşkil eder.

John Keats'in 1818'de yazdığı *Hyperion* şiirinde, Titanlardan Okeanos kendisinin yerine Deniz Tanrısı olan Neptün hakkında düşünür ve şunu fark eder:

Bu sonsuz yasa,
Güzellikte birinci olan, birinci olmalı kudrette de.

Güzel olmayan Titanların sonu gelir. Ama Okeanos şu kehanette bulunur:

Evet, aynı yasaya göre, bir başka tür
Alacak bizim yerimizi, şimdi bizim yaptığımız gibi.

White Star Line şirketinin 1912 Nisanında okyanusun dibini boylayan gemisinin adı *Titanic*'ti. Suyu ilk indirildiğinde pruvasında bir şampanya şişesi kırılmıştı. Bu şarap dökme ritüelinin kendisi mitsel bir eylemdir. Gemiye *Titanic* adının verilmesinin nedeni Atlantik Okyanusunu aşacak en büyük, en hızlı ve en güçlü gemilerden biri olmasıydı. Asla batmayacağı düşünülmüştü. Ama gemiye o ismi vermiş olanlar belli bir tedirginlik hissetmiş olmalıydı. Titanların başına gelenler hatırlandığında bir gemiye *Titanic* adını vermek ciddi bir risk değil miydi?

Bu felaketten o kadar çok etkilenmemizin bir nedeni de irrasyonel bir biçimde *Titanic*'in batmasının bize bir mesaj verdiğinden şüphe etmemizdir. (Denizaltıları geliştirmek için milyonlarca dolar harcanmıştır ve buna her zaman ilgi duyulmuştur.) Bu olay bize bir şey anlatır; anlamamız gereken bir şey hakkında bizi uyarır. Bizim çağımızdaki bu "mitin" mesajı görünüşe göre kendine fazla güvenme-

mektir. Yunanlar bu aşırı güvene özel bir ad vermiş-
tir: *Hubris*. Bu “kibir, düşüşten önce gelir” ifadesin-
de yankılanır ve edebiyatın başından sonuna yay-
gın bir temadır. *Titanic* felaketinden sonra kurulan
sorgu mahkemeleri, nedenleri yeterince rasyonel
biçimde sıraladı: Gevşek düzenleme, buzdağlarının
yeterince izlenmemesi, zayıf gemi inşası ve cezayı
gerektirecek ölçüde yetersiz cankurtaran sandalla-
rı. Bunların hepsi doğrudur. Ancak en büyük ama
en kötümser şairlerden biri olan Thomas Hardy (şi-
irlerini 24. Bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz)
“İki Kutbun Yakınsaması” (Titanik’in Batması Hak-
kında) adlı ünlü şiirinde daha derin, daha kozmik,
mitsel güçlerin iş başında olduğunu görür. (Şiirin
dizelerindeki “yaratık” gemidir.)

Kuyu: şekil verirken
Kanatlarıyla dalgaları yaran bu yaratığa,
Her şeyi uyandırıp hareket ettiren İçkin İrade

Uğursuz bir eş hazırladı
Onun için –kaygısızca büyük–
Uzak ve ayrı bir Buz Dağı.

Deniz hukuku denizcilik bilimine göre bir hüküm
verirken, şair dünyaya mitsel bakış temelinde baş-
ka bir hüküm verir. Bir sonraki bölümde edebiyatın
temeli olan mitin destana dönüşmesini inceleyelim.

3. BÖLÜM



Uluslar İçin Yazılan Eserler DESTAN

“Destan” [epik] günümüzde yaygın biçimde ama çok genel anlamda kullanılır. Örneğin İngiliz takımlarının önemli başarılar kaydettiği az sayıdaki alandan biri olan futbolda takımların “destan yazdığı” söylenir. Ama edebiyat açısından “destan” sözcüğü uygun biçimde kullanıldığı hiç de genel anlamlı değildir. “Kahramanca” [heroik] değerler taşıyan çok seçkin, çok kadim metinleri tanımlar (“kahramanca” sözcüğü de çok genel anlamda kullanılan bir diğer sözcüktür). Mitlerin insanlığı en erkeksi haliyle gösterdiğini söyleyebiliriz. (Bu ifadedeki cinsiyet önyargısı ne yazık ki uygundur: “Destansı kadın kahraman” neredeyse her zaman çelişkili bir ifadedir.)

Destanları derinlemesine düşündüğümüzde ilginç bir soruyla karşılaşırız. Destanlar bu kadar

büyük edebi eserlerse neden artık destan yazmıyoruz? Neredeyse yüzyıllardır (en azından başarılı biçimde) bunu yapamadık? Sözcük halen bizimle; edebiyat ise, değil.

Çağlar boyunca varlığını koruyan en eski destan, MÖ 2000'e kadar gerilere uzanan *Gılgamış*'tır. Anlatı, Batı uygarlığının beşiği olan günümüzdeki Irak (Mezopotamya) topraklarında ortaya çıkmıştır. Bu "bereketli hilal" aynı zamanda ilk buğdayın ekildiği ve insanlığın avcı-toplayıcı yaşam tarzından tarım toplumuna doğru büyük bir hamle yapabildiği yerdir. Bu da şehirleri ve dolayısıyla bizi mümkün kılmıştır.

Başka bazı destanlar gibi günümüze ulaşan *Gılgamış* metni de eksiktir. Destanın yazılı olduğu kil tabletlerin tümü binlerce yıla göğüs gerememiştir. Destanın kahramanı ilk olarak Uruk Kralı olarak karşımıza çıkar. Yarı tanrı, yarı insandır. Nam salmak için muhteşem bir şehir kurmuştur. Kurduğu şehri acımasızca yönetir. Kötü, despotik bir hükümdardır. Tanrılar, *Gılgamış*'ı hizaya getirmek için onun kadar güçlü ama daha soylu bir karaktere sahip olan "vahşi adam" Enkidu'yu yaratır. *Gılgamış*'la Enkidu güreşir ve *Gılgamış* kazanır. Daha sonra birbirlerine yoldaş olurlar ve birlikte bir dizi arayış, macera ve zorlu sınav yaşarlar.

Her zaman öngörülemez olan tanrılar, Enkidu'ya ölümcül bir hastalık bulaştırır. *Gılgamış* en yakın arkadaşının ölümünün ardından çılgına döner. Ölüm korkusuyla dünyayı dolaşıp ölümsüzlüğün sırrını keşfetmeye çalışır. Onun bu arzusunu bahsedebilecek ilahi güç tarafından sınanır: Sonsuz

yaşama kavuşmak için bir hafta boyunca uyanık kalması gerekecektir. Gılgamış bunu dener ama başarısız olur, ölümlü olduğu gerçeğini kabullenir ve Uruk'a dönüp daha iyi, daha bilge bir hükümdar olur. Vakti geldiğinde o da ölecektir.

Bu çok eski öykünün temaları –kahramanlıkla uygarlığın inşa edilmesi ve insan doğamızda vahşi mirasın evcilleştirilmesi– “destan” unvanını hak eden bütün edebi eserlerde ortaktır.

Tarihsel olarak, destan mitten türer. İki anlatı türü arasındaki kesişme noktaları genellikle çok net görülebilir. Örneğin büyük İngiliz destanı *Beowulf*'ta “modern” (18. yüzyıla göre modern) bir savaşçı olan kahramanın “canavarları” öldürmesi anlatılır. Grendel ve annesi, karanlık bir gölün derinliklerinde yaşar ve geceleri ortaya çıkıp insanları katleder. *Beowulf*'un kendisi de daha sonra bir ejderha tarafından öldürülür. Hem ejderhalar hem de Grendeller gibi canavarlar mitseldir. *Beowulf* ve yoldaşları gibi savaşlarsa tarihseldir. *Beowulf* gibi kahramanların ve kralların tekne şeklindeki mezarlarında zırh ve silahlar tam da epik şiirin betimlediği şekilde bulunabilir. Suffolk'ta Sutton Hoo kazısında ortaya çıkarılan bu tür mezarların en ünlüsü, British Museum'da sergilenir. Kılıçlar, tolğalar, zincirli zırh ve kalkanlarla beraber gömülmüş ejderha kemikleri bulamazsınız.

İngiliz edebiyatı 3182 dizelik bu Anglo-Sakson şiir üzerine kuruludur. Muhtemelen dönemin sisleri arasında daha da gerilere uzanan eski fabllardan yararlanılarak 8. yüzyılda ortaya çıkmıştır. İngiltere'ye ilk olarak Avrupalı istilacılar tarafından geti-

rilmiş, yüzyıllar boyunca sözlü olarak söylenmiş ve sayısız değişikliğe uğradıktan sonra 10. yüzyılda bilinmeyen bir keşiş tarafından (Hristiyanlıkla ilgili incelikli eklemelerle birlikte) yazıya dökülmüştür. Manastırlar, ulusun ilk yazılarının arşivlendiği kurumlardır ve öğrenimi ve okuryazarlığı beslemiştir. *Beowulf*, metnin bize ulaştığı şekliyle pagan ve Hristiyan, vahşilik ve uygarlık, sözlü ve yazılı edebiyat arasındaki kavşakta durur. Okunması zor olsa da tarihsel olarak ne anlama geldiğini bilmek önemlidir.

Destanların ilk sözlü formları genellikle tarihte bu tür geçiş anlarında –bir başka deyişle “toplum” ilk “modern” şeklini alırken, bugün yaşadığımız dünyaya dönüşürken– ortaya çıkmıştır. Destanlar, kahramanca anlatılarla belirli temel idealleri kutlar. Daha spesifik olarak “ulusların doğuşuna” işaret eder.

Beowulf’a ve açılış dizilerine dönelim. İlki orijinal Eski İngilizce, ikincisi modern İngilizcedir:

Hwæt. We Gardena in gear-dagum,
þeodcyninga, þrym gefrunon,
hu ða æþelingas ellen fremedon.

Lo! we have learned of the glory of the kings
who ruled the Spear-Danes in the olden time, how
those princes wrought mighty deeds.

[Ey! Eski zamanlarda mızraklı Danları yöneten
Kralların şanını duyduk,

Prenslerin kahramanlıklarını dinledik.]

Şiir “Eski İngilizce” olmasına ve İngiltere’de yüzyıllardır okunmasına karşın, “Daneland” denen yerde geçer; bu “çok çok uzak bir ülkede” demenin başka bir yoludur. Ancak şiirin metaforik olarak ulusal bir bayrak dalgalandırarak başladığı açıktır: Mızraklı Danların krallığı. Şiirde “Geatland”den (günümüzde İsveç) gelen bir prens-kahraman olan Beowulf, başlangıç aşamasındaki bir uygarlığı Grendellerin elinden kurtarmak için çıkagelir. Destanda anlatıldığn göre canını feda etmeyi göze alarak bu olağandışı kahramanlığı sergileyen Beowulf başarılı olmasaydı, Anglo-Saksonların ve diğer bütün Avrupalı ulusların modern dünyası hiç var olmazdı. Daha en başından korkunç antik canavarlar tarafından yok edilirdi. Uygarlık var olabilmek için ölümüne savaşmak zorundaydı.

Burada değinilmesi gereken daha da önemli bir nokta vardır. Edebi destanlar –yani yazıldıktan yüzyıllar ve bazı örneklerde bin yıllar sonra halen okunmaya devam edenler– “herhangi bir” ulusun değil, günün birinde büyük imparatorluklar haline gelecek ve daha küçük ulusları yutacak ulusların doğuşunu anlatır. İmparatorluk daha sonraki olgunluk dönemlerinde bu büyüklüklerini “kendi” destanlarıyla sergilemek ister. Destanlar bu büyüklüğü doğrular. Dilbilimciler şu bilmeceye bayılır: “Diyalekt ve dil arasındaki fark nedir?” *Yanıt:* “Dilin arkasında bir ordu vardır.” İlkel bir halkın ilk mücadelelerini anlatan uzun bir şiirle destan arasında ne fark vardır? Destanın arkasında –daha doğrusu önünde– büyük bir ulus vardır.

En ünlü destanları düşünelim. Günümüzde Yu-

nanistan olarak bilinen topraklardaki Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia*'sı. Homeros'un hayatı hakkında hiçbir şey bilmiyoruz ve hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Efsaneye göre Homeros kördü. Bazıları onun bir kadın olduğunu ileri sürdü. Ama antikçağlardan beri adı bu en ünlü şiirlerle birlikte anıldı. Bu şiirler ne hakkındadır? *İlyada*'da güzel bir Yunan kadın (Helen) yakışıklı bir prense (Paris) âşık olur. Helen'in evli olması bu aşk ilişkisini karmaşık hale getirir. İkili, Paris'in memleketi Truva'ya kaçar (günümüzde Türkiye'de bulunan şehre). Bunun bir romans yani aşk hikâyesi olduğunu söyleyebilirsiniz. Ama objektif olarak bakıldığında gelişen iki şehir devletinin çatışmasını anlatır: Yunanistan (daha sonra alacağı adıyla) ve Truva. Dünya, deniz ticaretiyle uğraşan bu iki ulus için yeterince geniş değildir. Truva Savaşında bu uluslardan birinin yok olması gerekir. Elizabeth dönemi oyun yazarı Christopher Marlowe'un ifadesiyle "Ilium'un yüksek kuleleri" yıkılacaktır. Yunanistan'ın küllerinden doğabilmesi için Truva alev alev yanar. Bunun tam tersi olsaydı, dünya tarihi çok farklı olurdu. Yunan tragedyaı olmazdı; bazılarına göre Yunanca bir sözcük olan demokrasi de olmazdı. Bütün "hayat felsefemiz" farklı olurdu.

İlyada'nın devamı olan *Odyseia*, önceki epik öyküden daha mitseldir. 2. Bölümde gördüğümüz gibi Yunan kahraman Odysseus olaylarla dolu 10 yılı aşkın bir yolculuk yaparak Truva Savaşından memleketi İthaca'ya döner. Yolculuk sırasında tek gözlü dev Polyphemus'tan kaçtıktan sonra mürettebatıyla birlikte bir adaya çıkar. Güzel büyücü

Kirke onları büyülemeye çalışır ve deniz canavarları Scylla ve Charybdis'in tehdidiyle karşılaşır. Odysseus sonunda İthaka'ya ulaşmayı başarır ve kendisine her zaman sadık kalan Penelope'la evliliğini kurtarır. Birçok kıyımın ardından istikrar tesis edilir. Uygarlık gelişebilir. İmparatorluklar yükselişe geçebilir. Homeros'un iki destanının ana teması budur.

İlyada ve *Odysseia* en çok okunabilir (ve filme çekilebilir) öyküler olmayı sürdürür. Ama özü itibarıyla bu epik anlatılar, modern demokrasimizin ve dünyamızın beşiği olarak nitelendirdiğimiz Antik Yunanistan'ın nasıl ortaya çıktığını ele alır. Destanlar, şair John Milton'ın ifadesiyle "soylu ve güçlü ulusların" ürünüdür. (Milton birçokları tarafından İngiliz edebiyatındaki en büyük destan olarak görülen ve Britanya'nın bir dünya gücü haline geldiği 17. yüzyılın ortasında kaleme alınan *Kayıp Cennet*'in yazarıdır. 10. Bölüme bakın.)

Yazarları ne kadar yetenekli olursa olsun Lüksemburg veya Monako Prensligi bir destan yaratabilir miydi? Çok uluslu Avrupa Birliği'nin bir destanı olabilir mi? Her ülke edebiyat, hatta iyi edebiyat üretebilir ama hepsi epik edebiyat üretemez. Nobel Ödüllü romancı Saul Bellow kulağa aşağılayıcı gelen sorusunu sorarken, aslında sadece büyük uygarlıkların büyük edebi eserlere sahip olduğunu vurgulamak istemişti: "Zulu kökenli Tolstoy, Papualı Proust var mı?" Ve yalnızca büyük ulusların en büyüklerinin destanları olabilir. Dünya çapında güç sahibi olan ülkeler bunların merkezindedir.

Aşağıda dünyanın en ünlü destanlarından bazı-

ları ve bunları üreten büyük uluslar veya imparatorluklar sıralanmıştır:

Gilgamiş (Mezopotamya)

Odysseia (Antik Yunan)

Mahābhārata (Hindistan)

Aeneid [*Aeneas*] (Antik Roma)

Beowulf (İngiltere)

La Chanson de Roland [*Roland'ın Şarkısı*] (Fransa)

El Cantar de Mio Cid [*El Cid*] (İspanya)

Nibelungenlied [*Nibelungen Destanı*] (Almanya)

La Divina Commedia [*İlahi Komedi*] (İtalya)

Os Lusíadas (Portekiz)

Saul Bellow'un kendi ülkesi ABD de bu listede yer almaz. Yer almalı mıydı? Dünyada hiçbir ulus bu kadar güçlü olmamıştır. Ama tarihsel olarak bakıldığında Birleşik Devletler genç bir ülkedir. Yunanistan'la veya önemli bir parçasını egemenliği altında bulunduran Britanya'yla kıyaslandığında gençtir. Modern Amerikan uygarlığı batıya doğru yayıldıkça sınırda yaşanan mücadelelerin D. W. Griffith'in yönettiği filmler (*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915) ve westernler (John Wayne ve Clint Eastwood'un tartışmasız biçimde "kahraman" kovboyları canlandığı filmler) gibi bazı destan versiyonlarına ilham verdiği düşünülebilir. Bazılarına göre, Kaptan Ahab'ın "mitsel" beyaz balinanın peşine düşmesini anlatan Herman Melville'in *Moby Dick* (1851) romanı sadece "Büyük Amerikan Romanı" değil "Amerikan Destanı"dır. Modern anketlerde George Lucas'ın *Star Wars* film dizisi genellikle büyük modern destan olarak oyla-

nır. Ama bütün bunlarda gerçek destanlardan ziyade, ABD'nin bir destana sahip olmak için dünya sahnesine çok geç çıkmış olabileceği kaygısıyla karşılaşırız. Gerçek anlamda bir destan üretme çabası halen sürmektedir.

Geleneksel olarak edebi destanın dört ögesi vardır: Destan uzun, kahramanca, ulusal ve en saf edebi formunda şiirseldir. Methiyeler (uzun övgü ilahileri) ve ağıtlar (üzüntüyü ifade eden şarkılar) temel malzemelerdir. *Beowulf*'un ilk yarısı, genç kahramanın Grendel ve annesini yenilgiye uğratmasını uzun uzadıya kutlar. İkinci yarısıysa kahramanın ihtiyarlığında kendi krallığını kasıp kavuran ejderhayı yenilgiye uğrattırırken ölümcül yaralar alıp ölmesinin yasını tutar. *Beowulf* ülkesinin geleceğini hayatı pahasına korumuştur. Kahramanın ölümü genellikle epik anlatılardaki doruk noktasıdır.

Destan genellikle bir özlemle bakılan büyük bir çağda geçer. Destansı büyüklüğün yani kahramanlık ve onurun artık geçmişte kalmış olması üzüntü verir. Ama bunlar olmadan, bugün bulunduğumuz yerde olamayacağımızı düşündürtür. Edebiyat genellikle bu türden karmaşık hisler uyandırır.

Çoğumuz çevirilerinden okumak zorunda olsak da büyük destanlar bugün de keyifle okunabilir. Destanlar birçok bakımdan edebiyatın dinazorlarıdır. Bir zamanlar büyüklükleri sayesinde dünyaya egemen olmuştur ama artık edebiyat müzesindedir. Atalarımızın diğer önemli eserleri gibi destanlara da halen hayranlık duyabiliriz ama görünüşe göre onları artık üretemiyoruz.

4. BÖLÜM



İnsan Olmak TRAGEDYA

Tragedya, eksiksiz edebi formunda, edebiyatın uzun evriminde yeni bir zirveyi (bazılarının iddiasına göre şimdiye dek ulaşılan en yüksek zirveyi) temsil eder; mit, efsane ve destanın ham maddelerine “form” uygular. 2000 yıl önce, çok azımızın anladığı bir dilde ve bizimkine çok benzemesine rağmen bambaşka bir gezegende de olabilecek bir toplum için yazılan tiyatro oyunlarını neden hâlen okuruz ve izleriz? Bu sorunun yanıtı basittir: Tragedya Aiskhülos, Sofokles, Euripides ve diğer Antik Yunanlı oyun yazarlarından itibaren hiçbir zaman daha iyi yazılmamıştır.

“Tragedya” ve “trajik” terimleri tam olarak ne anlama gelir? Bir jumbo jet yere çakılır. Nadiren olur ama böyle bir kazada yüzlerce yolcu ölür ve ulusal

gazeteler kazayı manşetlere taşır. *New York Times* ilk sayfasında "Trajik Kaza: 385 Ölü" başlığını kullanır. *New York Daily News* daha sansasyonel bir manşet atar: "39.000 Fitte Dehşet: Yüzlerce Ölü!" Her iki manşet de gazete okurlarına olağandışı gelmez.

Korkunç bir olayla trajik olay aynı şey midir? Yaklaşık iki buçuk bin yıl önce yazılmış bir oyunda bu soru zarifçe işlenir. Oyun, Atinalı izleyiciler için yazan Sofokles'in eseridir. Açık havada, gün ışığında ve amfiteyatrodada (taştan bir "arena tiyatrodada") "persona" adı verilen maskeler takan ve yüksek tabanlı sandaletler giyen aktörler tarafından oynanır. Maske megafon vazifesi görmüş olabilir. Yüksek tabanlı sandaletler, aktörlerin en arka sıralardan bile görülebilmesini sağlamıştır. Oyunların oynandığı tiyatroların akustiği, Broadway'de veya Londra'nın batı ucunda bulabileceğinizden daha iyidir. (Epidauros'ta antik tiyatroların en iyi korunmuş örneğine giderseniz, rehber sizi en arka sıraya götürür ve sahnenin ortasına gidip bir kibrit çakar. Sesi kolayca duyabilirsiniz.)

Sofokles'in başyapıtı *Kral Oidipus* (Latince adıyla *Oedipus Rex*) Antik Yunan mitine dayalı bir öyküyü yeniden anlatır. Geçmişte olup biten şeyler bugün "doruk noktasına ulaşır." Delphi'de geleceği görme gücüyle nam salan ama aynı zamanda kehanetlerinin muammalı doğasıyla ün yapan bir rahibe, olayları önceden haber verir: Tebai kral ve kraliçesi Lauis ve Jocasta'dan doğacak oğul, babasını öldürüp annesiyle evlenecektir. Bebeğin yazgısında canavar olmak vardır. Çiftin tek çocuğu olarak Oidipus'un öldürülmesi, bir sonraki kralın kim

olacağına dair karmaşık sorunlara yol açacak olsa da Tebai onsuz daha iyi olacaktır. Bebek Oidipus bir dağın yamacında ölüme terk edilir. Ama bebek ölmez. Bir çoban tarafından kurtarılır. Tesadüfler dizisi sonucunda Korinth'te gerçek kimliği bilinmeden bir başka kral ve kraliçe tarafından evlat edinilir. Anlaşıldığı kadarıyla, tanrılar ondan ilgisini eksik etmez.

Oedipus yetişkinliğinde kâhine danışır. Babasının gerçek babası olmadığı söylentileri onu endişelendirmiştir. Kâhin, babasını öldürüp annesiyle enest bir evlilik yapmaya yazgılı olduğunu söyleyerek Oidipus'u uyarır. Oidipus kehanetin üvey annesiyle babasına işaret ettiğini zannederek Korinth'ten kaçıp Tebai'ye gider. Dört yol ağzında bir at arabasına denk gelir. Arabacı onu yolun kenarına iter. Oidipus arabacıya saldırır. Diğer adam, Oidipus'un kafasına ağır bir darbe indirir. Şiddetli bir kavga kopar ve öfkelenen Oedipus, babası Laius olduğunu bilmeden kendisine saldıranlardan birini öldürür. Bu, sıcağı sıcağına gerçekleşen bir yol kavgasıdır.

Oidipus kendisini bekleyen şeyden habersiz yoluna devam eder. Önce dağda yaşayan ve şehri dehşete düşüren bir canavarla –Sfenks– karşılaşır. Sfenks, Tebai'ye giden her yolcuya bir bilmece sorar. Doğru yanıt veremeyenleri öldürür. Bilmece şudur: "Sabahleyin dört ayak, öğleden sonra iki ayak, geceleyin üç ayak üstünde yürüyen nedir?" Oedipus bu bilmeceyi bilen ilk kişi olur. Sorunun yanıtı "insandır": Bebek elleri ve ayakları üstünde emekler. Yetişkin iki ayak üstünde yürür. İhtiyarsa baston yardımıyla yürür. Sfenks kendi kendini öldürür.

Minnettar Tebai halkı, Oidipus'u kral seçer. Oedipus taç taktıktan sonra, tahttaki yerini sağlamlaştırmak ister ve gizemli biçimde dul kalan Kraliçe Jocasta'yla evlenir. Her ikisi de Laius'un başına gelenleri bilmez ve ne kadar korkunç bir şey yaptıklarından habersizdir.

Oidipus iyi bir kral, iyi bir koca ve Jocasta'yla çocuklarına iyi bir baba olduğunu ispatlar. Ama yıllar sonra korkunç ve gizemli bir salgın hastalık baş gösterir. Binlerce Tebaili hayatını kaybeder. Mahsul alınamaz. Kadınlar doğum yapamaz. Sofokles'in oyunu tam bu noktada başlar. Şehrin üzerinde açıkça bir lanet vardır. Neden? Kör kâhin Teiresias korkunç gerçeği açıklar. Tanrılar, Oidipus'un baba katilliği ve ensest evliliği yüzünden şehri cezalandırmaktadır. Tüyler ürpertici ayrıntılar sonunda açığa çıkar. Jocasta kendini asar. Oidipus, karısının iğnesini saplayarak kendini kör eder. Hayatının geri kalanını Tebai'de en yoksulun da yoksulu bir dilenci olarak sürdürür. Sadık kızı Antigone bu perişan halinde onu yalnız bırakmaz.

Başladığımız soruya geri dönersek, *Kral Oidipus* oyununu sadece korkunç değil trajik kılan şey nedir? İsmi belirtilmeyen bütün o Tebaililerin ıstırap çekmesi ve ölmesi, sakat ve yıkılmış bir halde de olsa hayatta kalan tek bir adamın öyküsünden neden daha trajik değildir?

En büyük edebiyat eleştirmenlerinden biri olan Antik Yunanlı Aristoteles bu soruları yanıtlamıştır. Aristoteles'in tragedya ve spesifik olarak da *Kral Oidipus* incelemesi *Poetika* adıyla bilinir. Aristoteles bu eserinde yalnızca şiirle değil *Kral Oidipus*

ve birçok çevirisi manzum olsa da) edebiyatın me-
kaniğiyle yani nasıl işlediğiyle ilgilenir. *Kral Oidi-
pus*'u temel bir örnek olarak kullanarak bu soruyu
yanıtlamaya çalışır.

Aristoteles aydınlatıcı bir paradoksla başlar. Ör-
neğin şunu düşünün: *Kral Oedipus*'u çok andıran
bir oyun olan Shakespeare'in *Kral Lear*'ının sahne-
lendiği tiyatrodan çıkan bir arkadaşınızla karşıla-
ştınız. "Hoşuna gitti mi?" diye sorarsınız. "Evet," diye
yanıtlar, "Hayatımda izlediğim en güzel oyundu." İçi-
nizden "Seni taş kalpli!" diye geçirirsiniz. "İhtiyar bir
adama zalim kızları tarafından işkence edilmesini
ve sahnede birinin gözlerinin oyulmasını izlemekten
hoşlandın demek? Bu hoşuna gittiyse bir dahaki se-
fere boğa güreşine gitmeyi düşünebilirsin."

Elbette ki bu düşünce mantıksızdır. Aristoteles
şu noktanın altını çizer: Tragedyada bizi etkileyen,
estetik keyif veren şey öyküde *neyin* anlatıldığı de-
ğil, olay örgüsünde bunun *nasıl* anlatıldığıdır. *Kral
Lear*'da acımasızlıktan değil sanat yani "temsil"den
kelimenin gerçek anlamıyla keyif alırız; Aristoteles
buna *mimemis* yani "taklit" adını verir.

Aristoteles, *Kral Oidipus* gibi bir oyunu traged-
ya yapan şeyin ne olduğunu anlamamıza yardım-
cı olur. "Tesadüf" sözcüğünü düşünün. Tragedyada
oyun ilerledikçe hiçbir tesadüfün olmadığını anla-
rız. Her şey önceden haber verilir; kehanet ve kâ-
hinlerin çok merkezi olmasının nedeni budur. Her
şey yerli yerine oturur. O anda bunu göremesek bile
daha sonradan görürüz. Aristoteles'in ifade ettiği
gibi, bir tragedya izlerken olayları "kaçınılmaz ve
olası" bulmamız gerekir. Tragedyada olanlar ger-

çekleşmek *zorundadır*. Fakat önceden tayin edilmiş olay akışının gerisinde nelerin yattığını görmek genellikle insan doğasının taşıyabileceğinden daha ağır bir yükür. Oidipus olayların nasıl geliştiğini görür. Neden bu sonuçla karşılaşmak *zorunda* kaldığını anlar. Kâhin onun metaforik olarak kör olduğunu söylemiştir. Oidipus gözlerini oyup kendini kör ederek kâhinin iddialarından birini daha gerçek kılar. İnsanlık çok fazla gerçekliği taşıyamaz.

Bir tamircinin otomobil motorunu sökebilmesi gibi Sofokles'in mükemmel biçimde kurguladığı tragedyayı da Aristoteles'in yardımıyla parçalarına ayırabiliriz. Aristoteles tragedyanın gerçekten var olan soylu kişilerin kişisel tarihçelerini esas alması *gerektiğini* düşünür. Kraliyet ideal bir konudur; daha önceki çağlarda Oidipus adında bir kral gerçekten de yaşamıştır. Aristoteles'e göre bir köle veya kadının trajik kahraman olması fikri absürttür. Trajik oyun, dikkatlerimizi "süreçe" odaklamalıdır; dikkat dağıtıcı hiçbir şey olmamalıdır. Her türlü şiddet sahne dışında gerçekleşmelidir ve *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi tragedya ideal olarak trajik sürecin son aşamasını anlatmalıdır. Tragedya, satrançta "oyun sonu" adı verilen oyunun son aşamasıyla yani sonuçlarla ilgilenir.

Sofokles'in Oidipus'un kızı Antigone hakkındaki oyununu uyarlayan çağdaş Fransız oyun yazarı Jean Anouilh (1910-87) trajik olay örgüsünü bir "makine" olarak nitelendirir; bu makinenin bütün parçaları bir İsviçre saatinin "hareketi" gibi kusursuz biçimde işleyerek nihai etkiyi üretir. Mekanizmayı işleten nedir? Aristoteles'e göre bir *totaliteryen* olmalıdır ve

trajik kahraman bu tetiği çekmelidir. Aristoteles bu tetikleyiciye *hamartia* adını verir; bu terim genellikle kabaca “yargı hatası” olarak çevrilir. Oedipus öfkesini kontrol edemeyerek ve dört yol ağzında karşılaştığı sinir bozucu yabancıyı öldürerek sonunda kendini yok edecek trajediyi tetikler. Oedipus tıpkı babası Laius gibi asabidir; bu ailede genel bir özelliştir. Otomobilde motoru çalıştıran anahtar gibi, burada makineyi çalıştıran *hamartia* ya da yargı hatası budur; sonunda otomobil yoldan çıkar ve ölümcül bir kaza yaşanır. Günlük hayatta hepimiz bu tür hatalar yaptığımız için bu dehşet vericidir.

Aristoteles, oyun olması gerektiği gibi işlerse izleyicinin trajik performans deneyimine nasıl katıldığına da açıklık getirir. Tragedyanın duygusal olarak ne kadar güçlü olabileceğine dikkat çeker: Tragedya izlerken hamile kadınların trajik etki yüzünden erken doğum yapabildiğini söyler. Tragedyanın “acıma ve korku” duygularını ortaya çıkardığını belirtir. Acıma duygusu, trajik kahramanın ıstırabından kaynaklanır; korkunun nedeniyse trajik kahramanın başına gelenlerin herkesin başına gelebilecek olmasıdır – bizim bile başımıza gelebilir.

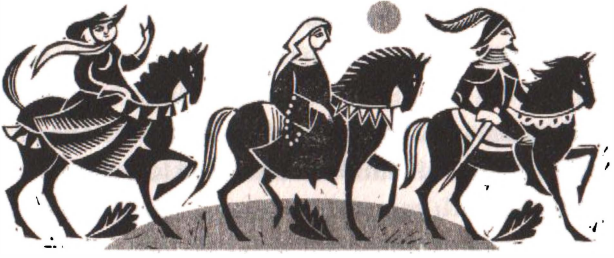
Aristoteles’in argümanlarının en tartışılması, *katarsis* teorisidir. Dilimize çevrilemediği için genellikle Aristoteles’in kendi terimini kullanırız. *Katarsis* “duygulardan arınma” anlamına gelir. İyi sahnelenen *Kral Lear* veya *Kral Oidipus* gibi bir tragedyayı izledikten sonra tiyatrodan çıkan izleyiciye geri dönelim. Ağırbaşlı ve düşünceli bir ruh hali içindir; sahnede izledikleri onu bir anlamda bitkin düşürmüştür. Ama aynı zamanda bir nevi

dini deneyim yaşamışçasına garip biçimde “yükselme” hisseder.

Aristoteles’in söylediği her şeyi eleştirinin incili gibi kabul etmemize gerek yoktur; bize faydalana-bileceğimiz araçlar sunduğunu düşünebiliriz. Peki *Kral Oidipus* bunca yüzyılın ardından bizi halen neden etkiler? Örneğin Aristoteles’in köleler ve kadınlar hakkındaki toplumsal görüşlerini ya da ulusların tarihinde yalnızca krallar, kraliçeler ve soylulara önem veren siyasi görüşlerini kabul etmeyiz.

Bu sorunun iki makul yanıtı vardır. İlk olarak oyun çok harikulade biçimde kurgulanmıştır. Partenon tapınağı, Taç Mahal veya bir Da Vinci tablosu gibi estetik güzelliğe sahiptir. İkinci olarak insanın bilgi dağarcığı çok genişlese de hayat ve insani koşul halen çok gizemlidir. Tragedya bu gizemle yüzleşir ve önemli soruları inceler: Hayatın amacı ne? Bizi insan kılan şey ne? Tragedya bu amaçlarıyla en hırslı edebi türdür. Ve Aristoteles’e göre hiç şüphesiz en “soylu” türdür.

5. BÖLÜM



İngiliz Öyküleri CHAUCER

Bizim bildiğimiz şekliyle İngiliz edebiyatı 700 yıl önce Geoffrey Chaucer'la (yaklaşık 1343-1400) başlar. Ama bunu başka bir şekilde ifade edeceğim: "İngiliz Edebiyatı" değil "İngilizce Edebiyat" Chaucer'la başlar. İngiltere'de bütün nüfusun okuma ve yazma pratiğini birleştiren bir dilin ortaya çıkması çok uzun zaman almıştır. Chaucer yaklaşık 14. yüzyılda bu dilin ortaya çıktığını görebileceğimiz noktaya işaret eder.

Aşağıdaki iki alıntıyı karşılaştırın. Bugün İngiltere olarak bildiğimiz topraklarda 14. yüzyılın sonlarına doğru neredeyse tamamen aynı dönemde kaleme alınan iki önemli şiirin giriş dizelerine bakalım:

Forþi an aunter in erde I attle to schawe,
 Þat a selly in siȝt summe men hit holden ...
 [Bu topraklardaki gerçek bir serüveni anlatmak
 istiyorum,
 Bazılarına göre insanı hayrete düşürecek bir
 serüveni.]

When that Aprilis, with his showers swoot,
 The drought of March hath pierced to the root ...
 [Nisanın tatlı yağmurları,
 Sırılsıklam ettiğinde Martın kuraklığını...]

İlk alıntı yalnızca “Gawain Şairi” olarak bilinen şairin eseridir. Kral Arthur zamanında geçen yarı mitsel bir öyküyü anlatan *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye* şiirinin açılış dizeleridir. İkinciye Chaucer’ın *Canterbury Hikâyeleri* eserinin giriş kısmında yer alır.

Anglo-Sakson şiirsel diksiyona ve bunda iki vurgulu ritimler, yarı dizeler ve bazen Klingon gibi yabancı sözcükler kullanılmasına aşına olmayan birçok okuyucu, *Gawain* örneğinde zorlanır. Yalnızca birkaç sözcük bunun bir tür İngilizce olduğunun ipucunu verir. İkinci alıntı (“swoot” kelimesinin “sweet” yani “tatlı” anlamına gelmesi dışında) modern okuyucu tarafından büyük ölçüde anlaşılabilir; bütün şiir, uyak ölçüsü ve ritim için aynı şey geçerlidir. Birkaç sözcüğün çevrilmesiyle birçoğumuz şiirin kaydedilmiş ilk versiyonlarını anlayabilir. Şiiri orijinal haliyle okumak daha keyiflidir. Şiir bizimle konuşur.

Gawain ne kadar iyi bir şiir de olsa, Eski İngilizcenin dil ve tarzını muhafaza etmesi nedeniyle ede-

bi bir çıkmaz sokaktadır. Bir zamanlar hitap ettiği insanlar çoktan ortadan kaybolmuştur. Bu şekilde şiir yazmanın hiçbir geleceği yoktur. Yazıldığı diyalikti öğrenme zahmetine katlananlar için güzeldir. Chaucer'ın "yeni" İngilizcesiye yüzyıllarca sürece büyük bir edebiyatın eşliğindedir. Onun izinden giden büyük Elizabeth dönemi şairi Edmund Spenser tarafından "Dan" Chaucer olarak selamlanır. "Dominus" sözcüğünün kısaltması olan "Dan" üstat, öncü anlamına gelir. Spenser, Chaucer'ı "İngilizcenin berrak kaynağı" olarak nitelendirir. Spenser'a göre Chaucer edebiyata dilini vermiştir ve bu dille büyük eserler üreten ilk kişi olarak kendisinden sonra gelenlerin yolunu açmıştır.

Chaucer'ın gerçekte kim olduğunu bilmemiz ve okurken onu zihnimizde canlandırabilmemiz önemlidir. Chaucer'ın ardından edebiyatta "yazarlar" ortaya çıkmıştır. *Beowulf*'u kimin yazdığını bilmiyoruz. Birçok anonim el ve zihnin eseri olabilir. "Gawain Şairi"nin kim olduğunu da bilmiyoruz. Birden fazla kişi olabilir. Kim bilebilir?

Beowulf ve *Canterbury Hikâyeleri*'ni birbirinden ayıran yarım bin yılda Britanya'nın bölgesel krallıklar ve derebeyliklerinde (lordların egemenliğindeki mülklerde) çok şey değişmiştir. Sadece "İngilizce" değil "İngiltere"nin kendisi ortaya çıkmıştır. Normandiya Dükü William, Britanya Adalarını 1066'da fethetti. "Fatih" unvanıyla bugün modern devlet olarak tanımladığımız mekanizmayı kurdu. Normanlar işgal ettikleri toprakları birleştirmeye devam ederek resmi dil, ortak hukuk sistemi, para, sınıf sistemi, parlamento ve bugün de varlığını sürdüren birçok

kurumun temellerini attı ve Londra'yı başkent yaptı. Chaucer bu yeni İngiltere'nin öncü yazarıydı ve İngilizcesi Londra diyalekti idi. Onun dizelerinde bile Anglo-Sakson edebiyatının eski ritim ve sözcükleri duyulabilir ama yerdeki titreşimler aracılığıyla bize ulaşan davul sesi gibi alttan alta gelir.

Peki bu adam kimdi? Geoffroy de Chaucer adıyla dünyaya geldi; soyadı Fransızcada "ayakkabıcı" anlamına gelen *chausseur* sözcüğünden türetilmişti. Aile yüzyıllar önce ayakkabı tamirciliği ve Norman-Fransız kökenlerinin çok üstüne yükselmişti. Geoffrey'nin zamanında sarayla bağlantılara sahipti ve gözde bir aileydi. Artık bir düşman haline gelen Fransa'ya zaman zaman düzenlenen akınların dışında (ki iki ülkenin arasındaki anlaşmazlıklar neredeyse 500 yıl sürecekti) III Edward döneminde ülkeye az çok barış hâkimdi. Geoffrey'nin babası şarap ithalat-ihracatı yapıyordu. Bu çalışma hayatı, Avrupa kıtasıyla yakın temas kurmayı gerektiriyordu. Geoffrey o dönemde İngiltere'nin çok ilerisinde olan bu ülkelerin edebiyatlarından bolca faydalanabildi.

Chaucer, resmi veya gayri resmi olarak büyük üniversitelerden birine gitmiş veya etkileyici eğitimini eve gelen hocalardan almış olabilir. Bunu bilmiyoruz. Ama yetişkinliğe adım atarken birçok dilde olağandışı biçimde iyi okuyup akıcı konuşabildiğini biliyoruz. Gençliğinde macera aramış ve askeri bir kariyere başlamıştı. (En önemli iki şiirinden biri olan *Troilus ve Criseyde*'nin arka planında edebiyattaki en büyük savaş –Yunanlar ve Truvalılar arasındaki savaş– vardır.) Genç İngiliz askeri

Fransa'da tutsak düştü ve fidye ödenerek kurtarıldı. Hayatının ilerleyen yıllarında, *Felsefenin Tesellisi* adındaki büyük eserini zindanda yazmış olan Romalı şair Boethius, Chaucer'ın gözde düşünürü oldu. Chaucer bu eseri Latince orijinalinden ve kısmen de Fransızca versiyonundan İngilizceye çevirdi ve "talihin" yani hayatın iniş ve çıkışlarının belirsizliği hakkındaki görüşlerini benimsedi.

Chaucer, savaşlardan dönünce evlendi ve yerleşik bir yaşam sürdü. Eşi Philippa soyluydu ve Chaucer'a hem para hem de statü kazandırdı. Chaucer'ın özel hayatı her zaman tartışmalıdır. Ancak sık sık müstehcen yazılar yazmasından püriten doğaya sahip olmadığını çıkarabiliriz. Hayatın sonuna kadar tadını çıkaran kişiler için "Chaucerian" [Chauceryen] terimi kullanılır.

Kariyerinin başında Chaucer'a saraydaki arkadaşları yardım etti. O dönemde sanat hamiliği yaygındı. 1367'de kral, "aziz Vale" (saray adamı) olarak hizmetlerinden dolayı 20 mark maaş bağlayarak Chaucer'ın rahat bir yaşam sürmesini sağladı. Bugün olsaydı kendisine devlet memuru derdik. Chaucer 1730'ların başında yurtdışında görevlendirildi. O tarihlerde modern dünyanın edebi merkezi olan İtalya'da Petrarch ve Boccaccio gibi büyük İtalyan yazarlarla tanışmış olabilir. Her iki yazar da ileride Chaucer'ın eserlerinde önemli etkiler yaratmıştır.

1370'lerin ortasında Chaucer, Londra Limanında gümrük müfettişliğine atandı. Bu, meslek hayatındaki en yüksek noktaydı. Kariyerinde yükselmeye devam etmiş olsaydı, büyük olasılıkla *Canterbury Hikâyeleri* olmazdı. 1370'lerde Chaucer'ın

talihi tersine döndü. Arkadaşları ve hamileri artık ona yardım edemiyordu. Eşinden boşanmıştı ve sarayda gözden düşmüştü. Emekliye ayrılp Kent'e yerleşti ve ünlü şiiri *Canterbury Hikâyeleri*'ni yazdı. Görünüşe göre bu aşamada taşradaki emeklilik günlerinde hayatın tadını en iyi şekilde çıkarmak dışında yapacağı bir şey yoktu.

Canterbury Hikâyeleri ve *Troilus ve Criseyde* fevkalade önemli iki şiiirdir. Her ikisi de çok yenilikçiydi. Edebiyatı değiştirdi. *Troilus*, Homeros'un büyük destanı *İlyada*'yı temel alır (Chaucer bunu İtalyanca kaynaklardan okumuştur) ve savaş öyküsünü bir aşk öyküsüne, tam teşekküllü bir romansa dönüştürür. Truva'nın surlarının dışında savaş devam ederken, Truvalı prens Troilus dul Criseyde'ye delicesine âşık olur. Troilus ve Criseyde'nin ilişkileri, "saray aşkı" kurallarının gerektirdiği gibi kısmen saflığını korumak için dünyadan gizlenmelidir. Ancak Criseyde ihanet eder ve Troilus'u felakete sürükler. Şiir, gönül ilişkilerinin büyük savaşları bile gölgede bırakabileceğini ima eder. Bu olay örgüsünü daha sonraki kaç oyun, şiir ve romanda görmüşüzdür?

Canterbury Hikâyeleri, modern okuyucular için Chaucer'ın eserlerine en iyi giriş noktasıdır. Şiirin formatı büyük ihtimalle daha modern bir kaynağı esas alır. Boccacio'nun *Decameron* adlı eserinde salgın hastalığın kasıp kavurduğu Floransa'dan on sığınmacı, karantina günlerinde birbirlerine 100 kadar öykü anlatır. *Decameron* düzyazı olarak kaleme alınmıştır. *Canterbury Hikâyeleri* çoğunluğu akıcı bir şiir olarak kaleme alınsa da Boccacio'nun kitabı gibi bir tür roman veya küçük romanlar seçkisi olarak oku-

nabilir. (Edebiyatta romanı andıran ilk eserler hakkında daha fazla bilgi almak için 12. Bölüme bakın.)

Chaucer'ın öykülerinin her biri kendi başına eğlencelidir ve bir araya geldiklerinde küçük bir dünya veya "mikrokozmos" oluşturur. 18. yüzyıl şairi John Dryden (İngiltere'nin ilk saray şairi – bakınız 22. Bölüm) bu hikâyelerin "Tanrı'nın Bereketini" içerdiğini söyler. "Şövalyenin Hikâyesi"ndeki yumuşak saray aşkı açısından, alt sınıftan hacıların öykülerindeki müstehcen cümbüşlere ve rahibin verdiği ortodoks dini tavsiyeye kadar bütün hayat oradadır. Ne yazık ki bugüne ulaşan metinlerde şiirin tamamı yoktur. Chaucer şiirini matbaa icat edilmeden yüzyıl önce yazmıştı. Mevcut elyazmalarının hiçbirisi Chaucer'ın kendisine ait değil ve şiiri kusursuz bir şekilde sunmuyor.

Anlatı, 1387 yılının Nisan ayında başlar. Her şeyden elini eteğini çekmiş olan Chaucer'ın da aralarında bulunduğu 29 hacı Londra'daki Thames Nehrinin güney kıyısındaki Tabard Hanı'nda bir araya gelir. Canterbury Katedralinde aziz Thomas Becket'in mezarını ziyaret etmek için dört gün sürecek 100 millik bir "haç yolculuğu" yapacaklardır. Han sahibi Harry Bailey yolculuk sırasında onların rehberliğini üstlenir ve aralarındaki birlikteliği ve uyumu pekiştirmek için Kent'e giderken hacıların ikişer öykü anlatmasını ister. Dönüş yolunda da ikişer öykü anlatılacaktır. Yani toplamda 116 öykü olacaktır. Bu kurgu asla tamamlanmaz; belki tamamlanması hiçbir zaman amaçlanmamıştır, belki de daha büyük olasılıkla Chaucer öyküleri tamamlama fırsatı bulmadan ölmüştür. Bazı parçalar halinde 24 öykü günümüze

ulaşmıştır. Bu, hayal kırıklığı yaratsa da eserin büyük başarısını anlamaya fazlasıyla yeter.

Chaucer'ın hacıları, dönemin toplumunun bir aynasıdır; çarpıcı biçimde, birçok özelliği bakımından bizim toplumumuzu andırır. Adanmışlık eylemini merkez almasına rağmen "Hıristiyan" şiiiri değildir. Chaucer'ın vurguladığı nokta, Hıristiyanlığın genel olarak seküler bir toplumsal çerçevede her türden insanı kucaklayabilen esnek bir öğreti olduğudur. Hem "dünyevi" hem "dindar" olabilirsiniz. Haftanın her günü pazar değildir. Chaucer'ın eserini yazdığı tarihte bu muhtemelen radikal biçimde yeni bir fikirdi.

Hacılar arasında kadın erkek birçok din (kilise) görevlisi vardır: Frer, Keşiş, Baş Rahibe, Mübaşir, Afnameci (günah bağışlanmanın "satılmasından" dolayı Chaucer tarafından küçümsenir) ve Vaiz (Chaucer ona büyük saygı duyar). Bu din görevlileri genel olarak birbirine çok benzemez. Okuyucu da onların hepsini sevmeye yönlendirilmez.

Aşçı, Kâhya, Değirmenci ve Gemici (sıradan bir denizci) en alt tabakadakilerdir. Onların üstünde yeni gelişen burjuva sınıfının üyeleri Tüccar ve Toprak Ağası yer alır. Her ikisi de zengindir. Bathlı Kadın büyük olasılıkla daha da zengindir (üç kez Kuds'e gidebilecek kadar varlıklıdır). Kendi kendini yetiştirmiş bir kadın olarak kumaş (*toile de Nîmes*) imalatından zengin olmuştur. Yapmış olduğu beş evlilikte eski eşleri tarafından hem hırpalanmış hem de eğitilmiştir. Cesaretin vücut bulmuş halidir. Girişken bir kadın olarak başta bekâr üniversiteli olmak üzere diğer hacılarla evlilik konusunda tartışır.

Evlilik kurumu hakkında birçoğundan daha bilgilidir; Üniversiteliden tam beş kat daha çok şey bilir.

Ticaretle uğraşan "orta sınıfın" üstünde meslek gruplarının üyeleri yer alır: Hekim, Avukat ve Üniversiteli (kâtip – okuma ve yazma yetenekleriyle geçimini sağlayan kişi). Hacıların her biri, Genel Giriş kısmında ve öykülerin başındaki daha kısa girişlerde keskin biçimde karakterize edilir. Bu karakterler okuyucunun hayal gücünde canlı biçimde yaşar. Öykülerin genel yapısında evlilik (kadın itaatkâr mı olmalı, hakkını savunan biri mi?), kader (bu pagan kavramı Hıristiyanlıkla nasıl birleştirebilir?) ve sevgi (Baş Rahibe'nin ifadesiyle "her şeye üstün gelir mi?") gibi birçok konuda tartışmalar yaşanır.

En yüksek "dereceden" (sosyal sınıftan) olan ve bu nedenle de ilk öyküyü anlatan kişi Şövalyedir. Şövalyenin Hikâyesi Antik Yunan'da geçer; saray aşkının kurallarını ve Boethius'un bütün talihsizliklere sabırla katlanmak konusundaki fikirlerini esas alır; dolayısıyla "şövalyece," yani şövalyelere yakışandır. Bunu neredeyse hemen Değirmenci'nin anlattığı *fabliau* türünden müstehcen öykü takip eder. Öyküde yaşlı marangoz, genç karısı ve ele avuca sığmaz gençler arasındaki yaşananlar saray aşkından başka her şeydir. *Canterbury Hikâyeleri*, 20. yüzyıla kadar genç okuyucular için sansüre uğramıştır; kendi öğrenciliğimde de sansüre uğramış bir versiyonunun okutulduğunu biraz kızgın biçimde anımsıyorum.

Uygun bir biçimde Vaiz'in yüce gönüllü ve ağırbaşlı vaazıyla sonlanan iki düzine öyküde birçok değişiklikler yaşanır. Sonunda okuyucu huzurla ve çok eğlenerek kitabın başından ayrılabilir. Dryden haklıydı. Bütün hayat orada. Bizim hayatımız da.

6. BÖLÜM



Sokakta Tiyatro MYSTERY OYUNLARI

15. yüzyılın sonlarıyla 16. yüzyılın başlarında edebiyat dünyası hem matbaa hem de modern tiyatronun ortaya çıkışına tanıklık etti. Bu iki büyük mekanizma –sayfa ve sahne– sonraki dört yüzyılda edebiyatın akacağı mecra olacaktır. Bu bölümde İngiltere’de sahnede değil en kalabalık şehirlerin sokaklarında dramının ilk kıpırtılarını göreceğiz.

Tiyatro *gerçekten* nerede başlar? Aristoteles’e soracak olursanız, çocuklarınıza bakmanızı söyledi. İnsanların oluşumunda veya donanımında vardır. Bizi insan kılan şeylerden biridir. Aristoteles büyük eseri *Poetika*’nın (bakınız 4. Bölüm) üçüncü bölümünde şunları yazar:

Taklit, insan için çocukluktan itibaren doğaldır.
Bu insanın daha düşük hayvanlar karşısında-

ki avantajlarından biridir; insan dünyadaki en taklitçi yaratıktır ve taklit ederek öğrenir. Takli-di esas alan eserlerden keyif almak da hepimiz için doğaldır.

Aristoteles “taklit” (*mimesis*) terimiyle “rol yapmayı” kasteder. Aktör sahneye mesela III. Richard olarak çıktığında, o karaktermiş gibi davranır. Naaşı 2013 yılında Leicester’daki bir araba parkında kazılıp çıkarılan kral değildir. Bu “taklit” veya role girme, dramanın merkezinde yer alır. Bu sahne ışıklarının her iki yanında duranlar için teatral deneyimin en garip yönlerinden birine işaret eder.

Elbette ki III. Richard’ı “oynarken” onların Ian McKellen veya Al Pacino olduğunu biliriz (her ikisi de III. Richard’ı başarıyla canlandırmıştır). Oyuncu gerçekten de McKellen veya Al Pacino’dur ama oyunu izlerken bunu unutup gideriz. Şair, eleştirmen ve felsefeci Samuel Taylor Coleridge’in harikulade ifade ettiği gibi “inanmamayı askıya alıp” kandırılmayı mı tercih ederiz? Bildiğimiz şeyi kasten “bilmiyormuş” gibi mi davranırız? Yoksa sinema veya tiyatrodaki diğer izleyicilerle birlikte oturup yüzünde makyajla başkalarının yazdığı sözleri söyleyen birini izlediğimiz gerçeğinin farkında mı oluruz? Bu izlediğiniz oyuna göre değişir. Önemli olan, drama deneyimimizin izleyici olarak belirli ustalıklara sahip olmamızı gerektirmesidir; tepki vermeyi, takdir etmeyi ve performansı değerlendirmeyi bilmemiz gerekir. Tiyatroya ne kadar sık giderseniz, bunda o kadar ustalaşırsınız.

Shakespeare’in zamanında Londra’nın güney yakasında Globe ve Rose gibi gösterişli adlarla

büyük ahşap yapılar inşa edilmeden önce de tiyatrolar vardı. Thames kenarındaki bu yeni tiyatrolar çoğu ayakta olmak üzere 1500 kadar izleyici ağırlayabiliyordu. Ama onlardan önceki tiyatro ve o tiyatrolarda sahnelenen oyunlar on binlerce izleyici tarafından izlenmişti ve sokaklarda hem ayakta duran hem de yürüyen bütün nüfusu eğlendirmişti.

Ortaçağda İncil'deki öyküleri canlandıran oyunlar birçok Avrupa ülkesinde sokaklara taşdı. İngiltere'de bunlara "mystery" oyunları dendi. Oyunların Fransızcadaki adı *mystère*'ydi ama İngiltere'de "mystery" sözcüğü Fransızca *métier* sözcüğü gibi iş veya meslek anlamına da gelebilir. Oyunlar, popüler dini ritüellerden evrimleşti. Cemaatin töreni büyük ölçüde "sahnelemesine" izin verilen Paskalya Yortusu bunların başında geliyordu. "Mystery" oyunları Shakespeare ve oyun yazarı arkadaşlarının ortaya çıkmasından önceki dönemde kendi zirvesine ulaştı.

"Mystery" oyunlarını loncalar (ilk sendikalar) destekledi ve sahneledi. Bunlar gittikçe şehirleşen İngiltere'nin varlıklı kent ve kasabalarında –yeni ortaya çıkan Avrupa ülkelerinin gittikçe şehirleştiği bir dönemde– ama çok şehirleşmiş başkent dışında gelişti. "Metropol" değil "taşra" ürünüydüler. İngiltere'nin edebi ve teatral "dünyası" olarak düşünülen Londra'da üretilenlerle Londra'nın dışında (bazı Londralıların ifadesiyle "dağ başında") üretilenler arasındaki bu çatışma, edebiyatta günümüze kadar sürmüştür. "Mystery" oyunları Londra'nın çok dışındaydı. Ve bu bir gurur vesilesiydi.

İngiltere'nin büyük kentlerinde, loncalar kendi mesleklerinin ustalıklarını (ve inceliklerini) ge-

liştirdi. Lonca üyeliği sıkı biçimde kontrol edildi. Üyeler genellikle hem yetenekli hem de okumuştu. O tarihte nüfusun büyük bir kısmı okuma yazma bilmiyordu veya olsa olsa yarı okuryazardı. Loncalar ustalığı günümüze dek varlığını koruyan usta-çırak ilişkisi üzerinden aktardı ve aynı zamanda meslekler konusunda tekel haline geldi. Örneğın doğru loncaya üye olmadan ve aidatını ödemededen yapı ustası (duvarcı) veya marangoz olamazdınız. Böylece loncalar zengin ve güçlü hale geldi. Ama onları zengin ve güçlü kılan cemaatlere karşı vazife duygularını hiç kaybetmediler.

Ortaçağda en önemli kitap İncil'di. O dönemin insanlarına göre, İncil olmadan varoluş anlamsızdı. Ancak nüfusun büyük bir kısmı İncil'in Latinceyi şöyle dursun kendi dilini bile okuyamıyordu. 15. yüzyılın sonlarında matbaanın icadından sonra bile kitaplar çok pahalıydı. Loncalar sokak eğlenceleri aracılığıyla İncil'in mesajını yaymaya çalıştı. Drama bu amaca mükemmel biçimde hizmet etti.

Her yıl Hıristiyan takvimindeki belli kutsal günlerde (genellikle Katolik Yortusu sırasında) bütün İncil anlatısını kapsayan dramatik döngüler sahnelendi. Her loca bir gösteri arabasını hazırladı. Genellikle İncil'den kendi mesleklerine uygun bir epizotu tercih ettiler. Örneğın çivi yapanlar, çarmıha gerilme öyküsünü anlatırken mavnacılar Nuh Tufanı öyküsünü anlatabilir. Kilise kurumu bütün bunlara genellikle hoşgörölü yaklaşmıştı. Hatta cemaatlerinin en okumuş üyelerinden bile çok ileride olan din görevlileri bu oyunların yazılmasına katkıda bulunmuş olabilir. Localar süslü kostümler,

dekorlar ve oyun metinlerini tekrar kullanmak üzere sakladı. York, Chester ve Wakefield başta olmak üzere kent merkezli döngülerin birçoğunun sahne notları günümüze kadar ulaşmıştır.

“Mystery” oyunları kendi dönemlerinde çok popülerdi ve tarihsel olarak çok uzun bir dönem popülerliğini korudu: Tam iki yüzyıl. Küçük Shakespeare’in Stratford’da geçen çocukluk yıllarında bunları gördüğüne, keyifle izlediğine ve hayatının geri kalanında bunlardan etkilendiğine şüphe yoktur. Kendi izleyicileri de bunlara aşına olduğu için oyunlarında zaman zaman bunlara gönderme yapar.

Wakefield Döngüsündeki “İkinci Çobanın Oyunu” bu oyunların çok iyi bir örneğidir. Cazip bir adı olmasa da o dönem için önemli bir oyundur. Büyük olasılıkla 1475 dolaylarında yazılmış ve mayıs ya da haziran aylarında gerçekleştirilen Katolik Yortusu sırasında on yıllar boyunca sahnelenmiştir. Ortaçağ’da Yorkshire, Wakefield yün ve deri ticaretiyle zenginleşmişti. Kasabanın çevresindeki yeşil tepelerde koyunlar ve sığırlar dolaşıyordu. Wakefield ülkenin geri kalanıyla iyi ilişkilere sahipti ve ürünlerini büyük şehirlerdeki pazarlarda satabiliyordu. Özellikle fuarlarda ve diğer etkinliklerde kendini göstermekle ün yapmıştı ve “Şen Wakefield” adıyla anılır olmuştu. Kasaba sakinleri güler yüzlü insanlardı ve “İkinci Çobanın Oyunu” onları bol bol güldürdü.

Wakefield döngüsü, Tekvin’deki Yaratılış öyküsüyle başlayıp Yeni Ahit’te İsa’nın çarmıha gerilmesine kadar süren otuz oyun oyunu kapsar. Kasabanın başlıca zenginlik kaynağı olan yünü kutlamak için iki çoban öyküsüne yer verilir. İkinci oyun, Bey-

tüllahim tepelerinde (aslında Filistin'deki bu tepelerden ziyade Yorkshire'dır) geceleyin koyunlarına göz kulak olan üç çobanın öyküsüdür.

Aralık koyunlara bakmak için çok soğuk bir aydır. İlk çoban öfkeyle havaya söylenir ve zenginler konfor içindeyken, iyi beslenirken ve sıcacık yataklarında uyurken yoksulların maruz kaldığı baskılara, vergilere sövüp sayar. (Vergiler hem kent yetkilileri hem de loncalar tarafından uygulanır. Bu biraz lonca üyeleri arasındaki bir şakadır.)

Büyük bir yükün altındayız, kısıtlanıyoruz,
Aşırı vergi ödüyoruz, insanlıktan çıkarılıyoruz,
Eline bakıyoruz
Seçkinlerin.
Bize soluk aldırıyorlar,
Eziyet ediyorlar,
Başımızın püsküllü belaları.
Güya bu en iyisiymiş,
Ama her şey kötünün de kötüsü.
Böyle ezilir çiftçiler,
Hayatta,
Hep bastırılırlar
Ve görmezler gün yüzü.

Bu olağandışı bir öfke patlamasıdır. Bizimle doğrudan doğruya konuşur ve yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren ve günümüze kadar gelen bir etkiye sahiptir. Bugün Wakefield'deki iş merkezinin dışında duran insanlarla konuşun. Uzak ataları olan birinci çobanla aynı şekilde yakındıklarını duyabilirsiniz. Tabii aynı zengin Yorkshire aksanıyla.

Ancak oyun bu öfkeyle devam etmez. Gürültülü ve neşeli bir epizot gelir. Diğer çoban Mak, üç çoban arkadaşının bütün gece boyunca soğuktan tiritir titreyerek göz kulak olduğu koyunlardan birini çalmıştır. Mak ganimetini evine götürür ve yeni doğmuş bir bebek gibi beşiğin içine saklar.

Çobanlar, bebeğe bir parça gümüş vermek için Mak'ın kulübesine gelir (tıpkı İncil'deki üç kral gibi) ve bu onlar için hatırı sayılır bir armağandır. Bir sürü komik olayın ardından beşikteki "bebeğin" ne olduğu ortaya çıkar. Koyun hırsızlığı ölümle cezalandırılabilen ciddi bir suçtur. ("Çalacaksan büyük çal" anlamında kullanılan "Asılacaksan kuzu değil koyun için asıl" sözü buradan gelir.) Ama Noel olduğu için günahları bağışlama vaktidir. Oyun, İsa'nın bu merhamet uğruna öldüğünü ima eder. Çobanlar, Mak'ı battaniye içinde sallamakla yetinir.

Oyun daha sonra bilindik dini öğretiye döner. Tanrı'nın Meleği görünür ve üç çobana Beytullahim'de bir yem teknesinin içinde iki hayvan arasında uzanmakta olan yeni doğmuş bebeğe ibadet etmelerini söyler.

"İkinci Çobanın Oyunu" bu öncü sokak tiyatrosunun zirve noktasıdır. Ama aynı enerji, canlılık ve "halkın sesi" bütün döngülere hayat katmıştır. Şehir hayatının önemli bir parçası olan bu oyunlar 1500'lerin sonunda kaybolmaya yüz tutmuştur. Bunun nedenleri konusunda bazı belirsizlikler mevcuttur. Reformcuların bunları hiç beğenmemesi bir neden olabilir. Bunlar gerçekten de kendilerinden çok daha büyük bir şeye mi evrimleşti? Shakespeare'in damga vuracağı 17. yüzyıl Londra tiyatrosuna

mı dönüştü? Yoksa şehirleşme, kitlesel göçler, lonca sisteminin zayıflaması, şehirlerde kalıcı (korunaklı) tiyatroların inşa edilmesi ve İncil'e kitap formunda ulaşmanın kolaylaşması mı bu oyunların önemini azalttı? İncil sonraki yüzyıllarda insanlara ulaşmanın başka yollarını buldu. "Mystery" oyunlarına ihtiyaç kalmadı.

Yanıt ne olursa olsun, bu sokak tiyatrosunun iki yüzyıl boyunca gelişmesinden önemli bir sonuç çıkarılabilir. İster gösteri arabalarında ister modern bir tiyatro binasında olsun, sahnedeki edebiyata yanıt verme şeklimiz sayfa üzerindeki edebiyata yanıt verme şeklimizden çok farklıdır.

Bir kitabı istediğiniz zaman elinize alıp istediğiniz zaman bırakabilirsiniz. Tiyatroda durum tamamen farklıdır: Perde tam zamanında açılır ve spesifik zaman aralıklarında kapanır. İzleyici oyunu izlerken koltuğundan kalkmaz. 21. yüzyılda bile insanlar tiyatroya giderken özel kıyafetler giyer. Tiyatroda televizyon izlerken olduğu gibi yemek yenmez veya konuşulmaz. Şeker ambalajını hışırdatırsanız veya daha da kötüsü cep telefonunuz çalarsa öfkeli bakışlara hedef olursunuz. İzleyiciler genellikle aynı anda güler ve oyunun sonunda performansı alkışlar.

Uzun uzadıya açıklamaya gerek yok. Bütün bunlar bize bir tür kilisede olduğumuzu anımsatır. Cemaatle izleyiciler arasında pek fark yoktur. Kitap okumak en özel etkinliklerimizden biridir ama tiyatrodaki edebiyatı topluluk olarak tüketiriz. Kolektif olarak deneyimler ve yanıt veririz. Tiyatronun keyfi büyük ölçüde bundan gelir. İnsanlarla bir arada oluruz.

“İkinci Çobanın Oyunu” gibi günümüze kadar ulaşan “mystery” oyunlarının bazıları, kendi adlarına İngiliz dramasının tarihinde çok önemlidir. Ama bu oyunların materyalleri, modern izleyicilerin gözünde edebi değerden çok tarihsel değer taşır. Yine de büyük öneme sahiptirler. Tiyatronun nerede başladığını ve dinmek bilmez cazibesini neyin beslediğini bize anımsatırlar. Bugün bile, sokakta durup izleme şansına sahip olmasak da drama “topluluk” edebiyatıdır. Halkın edebiyatıdır.

7. BÖLÜM



Ozan SHAKESPEARE

İngiliz dilindeki en büyük yazarın kim olduğu sorusunun yöneltildiği her anket aynı neticeyle sonuçlanır. Hiçbir yarışma düzenlenmemiştir. Peki ama Shakespeare bu noktaya nasıl ulaşmıştır? Basit bir soru olabilir ama yanıtı basit değil.

Tarihteki en iyi edebiyat eleştirmenlerinden bazıları (ve kuşaklar boyunca tiyatroseverler) bu soruyu yanıtlamaya çalışsa da tatminkâr bir açıklama getirememiştir. Cadde üzerinde dükkân işleten bir esnafın oğlu olarak Stratford-upon-Avon'un arka sokaklarında dünyaya gelen ve yetişen, okulu erkenden bırakan, başlıca kariyer amacı emekliye ayrılmak için yeterince para biriktirmekmiş gibi görünen biri, İngilizce konuşulan dünyanın şimdiye dek tanık olduğu ve birçok-

larına göre görüp göreceği en büyük yazar haline nasıl gelebildi?

Shakespeare'i "açıklamayı" hiçbir zaman başaramayacağız ve bu beyhude bir çaba. Bunun yerine Shakespeare'in başarılarını takdir edebiliriz ve tablo çok eksik olsa da onu İngiliz dilindeki en büyük yazar kılan şeylerin ipuçlarını bulmak için hayatını anahatlarıyla çizebiliriz.

William Shakespeare (1564-1616) Kraliçe I. Elizabeth dönemine altı yıl kala dünyaya geldi. Çocukluk yıllarının geçtiği İngiltere halen "Kanlı Mary" adıyla bilinen I. Mary'nin hükümdarlığının yol açtığı çalkantıların etkisindeydi. O dönemde Protestan olmak tehlikeliyken, Elizabeth döneminde Katolik olmak tehlikeli hale geldi. Shakespeare, ailesinin diğer üyeleri gibi bu iki inanç arasındaki gergin ipte ihtiyatlı biçimde yürüdü (bazıları onunun hayatı boyunca gizli bir Katolik olduğunu iddia etse de). Din konusunu dramının kesinlikle dışında tuttu. Din kelimenin gerçek anlamıyla yakıcı bir meseleydi; yanlış bir şey söylerseniz yakılarak öldürülebilirdiniz.

Bu yakıcı meselenin merkezinde tahta kimin çıkacağı sorusu yatıyordu. Shakespeare oyun yazarlığına başladığında 1533 doğumlu Elizabeth yaşlanan bir hükümdardı. Bakire Kraliçe ne seçilmiş bir mirasçıya ne de tartışmasız açıklıkta bir mirasçıya sahipti. Bu boşluk tehlikeliydi. Ülkede akıllı çalışan herkes "Kraliçe Elizabeth'ten sonra ne olacak?" sorusunu soruyordu.

Shakespeare'in dramasının büyük bir kısmında (özellikle de tarihsel oyunlarında) en önemli siyasi sorun budur: "Kralı (veya Cleopatra örneğinde

kraliçeyi) bir başkasıyla değiştirmenin en iyi yolu nedir?" Farklı oyunlarda farklı yanıtlar incelenir: Gizlice öldürme (*Hamlet*); herkesin içinde öldürme (*Julius Caesar*); iç savaş (*VI. Henry*); tahttan çekilmeye zorlama (*II. Richard*); tahtı gasp etme (*III. Richard*); tahtın meşru şekilde babadan oğula geçmesi (*V. Henry*). Shakespeare bizim bildiğimiz kadarıyla son oyunu *VIII. Henry*'ye kadar bu sorunla boğuşmuştur. İngiltere de bu sorunla çok daha uzun süre boğuşacak ve doğru yolu bulmaya çalışırken iç savaşın dehşeti yaşanacaktır.

Shakespeare'in babası Stratford'da varlıklı sayılabilecek bir eldiven üreticisi ve belediye meclisi üyesiydi. Muhtemelen oğlundan daha çok Katolik eğilimliydi. William'ın annesi Mary, kocasından daha soyluydu. Akıllı oğlunun zihnine dünyada yükselme arzusunu aşıl原因an kişinin o olduğunu varsayabiliriz. Genç William, Stratford gramer okuluna gitti. Oyun yazarı arkadaşı Ben Jonson'ın meşhur ifadesiyle, Shakespeare "çok az Latince ve daha da az Yunanca" biliyordu. Ama bizim ölçütlerimize göre oldukça iyi eğitimliydi.

Ergenlik yıllarında okuldan ayrıldı ve muhtemelen bir iki yıl boyunca babasının yanında çalıştı. İzinsiz avlanmadan dolayı tutuklanmış olabilir. 18 yaşındayken kendisinden sekiz yaş büyük ve birkaç aylık hamile olan Anne Hathaway'le evlendi. Bu evlilikten iki kız ve bir erkek çocukları dünyaya geldi. Oğulları Hamnet bebekken öldü ve Shakespeare'in en ünlü ve kasvetli oyununda anıldı.

Shakespeare çiftinin evliliğinin mutsuz olduğu ileri sürülür; Leydi Macbeth gibi zor, soğuk ve

başat kadınların oyunlarda sık sık yer bulması bunun kanıtı olarak gösterilir. Ayrıca çiftin o dönem için çok az (üç) çocuk sahibi olması da bir başka göstergedir. Ama Shakespeare'in özel hayatı hakkında çok az şey biliyoruz. Daha da kötüsü, 1585 ve 1592 yılları arasındaki gelişim yılları hakkında kesinlikle hiçbir bilgiye sahip değiliz. Stratford'dan ayrıлып taşrada öğretmen olarak çalışmış olabilir. Bu "kayıp yıllar" hakkındaki bir diğer teori, İngiltere'nin kuzeyinde soylu bir Katolik ailenin evinde öğretmenlik yaptığı ve onların tehlikeli inancını benimsediği yönündedir. Üçüncü spekülasyon ise Shakespeare'in gezgin bir kumpanyaya katıldığı ve ilk oyunlarında bile açıkça görülen dramatik ustalıkları öğrendiğidir.

Shakespeare 1590'ların başında oyunlar yazarak ve sahneye çıkarak Londra tiyatrolarında yükselen bir figür olarak ön plana çıktı. Olağanüstü yeteneğine uygun bir ortam bulmuştu. Inns of Court adı verilen meslek birlikleri, Aziz Paul Katedrali, Parlamento ve kraliyet binalarına ev sahipliği yapan Thames Nehrinin kuzey yakasıyla kıyaslandığında yasadışı kalan güney yakasında boğa-köpek dövüşü arenaları ve tavernalarla beraber gittikçe gelişen bir tiyatrolar ağı vardı.

Var olan henüz olgunlaşmamış edebi ortam da Shakespeare'e büyük yeteneğini uygulayabileceği bir ortam sunmuştur. Öncülü Christopher Marlowe (1564-93) *Dr. Faustus* gibi oyunlarda çok etkili bir nazım şekli olan "kafiyesiz şiiri" geliştirdi. "Blank verse" adı verilen kafiyesiz şiir nedir? İngilizce edebiyattaki belki de en ünlü dizeleri düşünün. Ham-

let, babasının hayaleti ondan üvey babasını öldürmesini isteyince bunu başaramayıp intihar etmeyi düşünür:

“Olmak ya da olmamak, işte mesele bu:
Acımasız talihin fırlattığı taşlar ve oklara
Düşüncede katlanmak mı daha soylu
Yoksa sorunlar deryasına karşı silah kuşanıp
Son vermek mi tüm o sorunlara...”

Şiir kafiyesizdir. Hem günlük konuşmanın akıcılığına hem de şiirin gücüne (kudretine) sahiptir; örneğin “sorunlar deryasına karşı silah kuşanıp” ifadesinin karmaşıklığını düşünün. Bu aynı zamanda Shakespeare’in çok ustaca kullandığı “monolog” yani oyuncunun kendi kendine yaptığı konuşma yönteminin bir örneğidir. Peki Hamlet burada konuşur mu yoksa düşünür mü? Oyunun 1948 tarihli film uyarlamasında dönemin en büyük Shakespearyen oyuncusu Laurence Olivier bu sahneyi dudaklarını kıpırdatmadan ve yüzünde sabit bir ifadeyle oynamıştır; sözcükler dış ses olarak yankılanır. Shakespeare sahnede karakterlerin zihninin içine girme yöntemini mükemmelleştirmiştir. Başta tragedya olmak üzere bütün büyük oyunları monologlara yani zihnin içinde olup bitenlere dayanır.

1594 itibarıyla Shakespeare oyuncu, paydaş ve özellikle de oyunların neler yapabileceği fikrini baştan sona değiştiren bir oyun yazarı olarak Londra tiyatro dünyasının en tepesine yükseldi. Londra’da uzun yıllar yaşamaya devam etti (bu esnada ailesini Stratford’da uzakta tuttu) ve zaman

zaman ticaretle uğraşarak servetini önemli ölçüde artırdı. Yirmi yılı aşkın kariyerinde otuz yedi oyun (bazen başka yazarlarla birlikte) ve birçok şiir kaleme aldı. Şiirleri arasında en çok yankı uyandıranlar, 1590'larda muhtemelen açık hava tiyatrolarının kapandığı yaz aylarında kaleme aldığı sonelerdir; o dönemde salgın hastalıklar baş gösterdiğinde de tiyatrolar uzun süre kapalı kalmıştı.

Soneler bir erkek olarak Shakespeare'e nadiren ışık tutar. Birçoğu genç bir erkeğe yazılmış aşk şiirleridir; bazıları da muhtemelen evli bir kadına hitaben yazılmıştır ("Karanlık Leydi"). Hem Katolik hem Protestan olduğu iddia edilen Shakespeare'in biseksüel olması da olasıdır ama bu hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğimiz bir konudur.

Oyunların yazıldığı ve sahnelendiği tarihler tam olarak bilinmese de Shakespeare'in draması, tanımlanabilir aşamalardan geçer. Oyun metinleri de belirsizdir; hiçbir oyun metni Shakespeare hayat-tayken kendi gözetiminde yayımlanmamıştır. Sanatsal kariyerinin başında tarihsel oyunlar yer alır. Bu oyunlar, esasen bir önceki yüzyılda Elizabeth'in ataları Tudor'lar tarafından kazanılan "Güllerin Savaşı" adındaki taht kavgasını işler.

Shakespeare, henüz yirmili yaşlarda göz kamaştırıcı oyunlara imza atarken tarihi ciddi ölçüde tahrif etmiştir. Örneğin kusursuz Makyevelci III. Richard asıl tarihsel hükümdarla hiçbir benzerlik taşımaz. Shakespeare ambalajının mottosu "İyi drama, kötü tarih" olmalıdır. Shakespeare hükümdarın hoşuna gitmenin yolunu da bilir: 1603'te Elizabeth'in ölümünün ardından bir İskoç kral mı tah-

ta çıktıktan sonra, Shakespeare çok geçmeden İskoç krallar hakkında iyi bir oyun üretir. *Macbeth* aynı zamanda I. James'in büyücülüğe düşkünlüğünü de tatmin eder.

Shakespeare'in kariyerinin ortasındaki kome-dilerin hepsi İngiltere'nin dışında geçer. İtalya ve hayali Illyria tipik yerlerdir. Bu oyunlar, her şeyden çok güçlü kadın karakterleriyle dikkat çeker. (*Kuru Gürültü* oyunundaki Beatrice'i hatırlayın.) Öte yandan Shakespeare'in erken dönem hareketli komedi-lerinde bile modern izleyicinin kolay hazmedeme-diği şeyler de vardır. Girişken Beatrice'in yanı sıra *Hırçın Kız* oyununda aşağılanan ve itaatkâr bir eş olmaya zorlanan ("ehlileştirildikten" sonra herkesin içinde elini eşinin ayağının altına yerleştirmek zorunda kalan) Kate de vardır. Kelimenin tam mana-sıyla ayaklar altına alınır.

Venedik Taciri oyunundaki "mutlu son" da tat-minkâr olmaktan uzaktır. Yahudi Shylock, kızının Yahudi olmayan bir âşık tarafından kaçırıldığını ve servetine el konduğunu öğrenir ve her şeyini kay-betmemek için Hristiyanlığa dönmeye zorlanır. Bu çözümlerin bizi iyi çözümler kadar mutlu edebil-mesi gerçekten de usta işi bir şiirsellik gerektirir.

Shakespeare krallar veya kraliçelerin olmadığı Roma Cumhuriyeti'nden büyülenmiştir. *Julius Ca-esar*'da bu özel mesele (monarşiye duyduğu bitmez tükenmez ilgi) üzerinde kafa yorar ve kolay bir çö-züme ulaşamaz. Caesar büyük olasılıkla hükümdar olacaktır. "En soylu Romalı" Brutus'un cumhuriye-ti korumak için Caesar'ı öldürmesi ahlaken doğru mudur? *Coriolanus* benzer bir problemi gündeme

getirir: Savaşçı-kahramanın Roma'yı kurtarmak için şehri işgal etmesi doğru mudur? Bu isyan doğru mudur yoksa yanlış mı? Shakespeare tam bir karar veremez: Örneğin *II. Richard* oyununda doğruyken, *IV. Henry* oyununda yanlıştır. *Antony ve Cleopatra* oyununda Marc Antony aşkı için bir dünya imparatorluğundan vazgeçer: Buna değer mi yoksa aşk Antony'nin aklını başından mı almıştır?

Shakespeare'in orta ve son dönemde yazdığı *Kuru Gürültü* ve *Kısasa Kısas* gibi oyunları öylesine harikuladedir ki çocuk yaşta okulu terk eden (üstelik ünlü bir okula da gitmeyen) birinin bunları nasıl yazmış olabileceğinden şüphe duyanlar çıkar. Shakespeare bu oyunlarında dramayı yazmanın yanı sıra yeniden tanımlamıştır. Shakespeare'in hayatı hakkında çok az şey bildiğimiz için bu oyunların başka yazarlar tarafından kaleme alındığı ileri sürülmüştür. Ancak "alternatif Shakespeare'lerin" hiçbiri makul değildir. Kanıtlar, Stratfordlu eldiven üreticisinin oğlundan yanadır. Shakespeare'in olgunluk yıllarında eserler ürettiği türler –komedi, tragedya, problem oyunu, Roma oyunu ve romanslar– dil ve olay örgüsünün karmaşıklığı bakımından aşama aşama ilerleme kaydeder. Özellikle komedilerde ruh hali gittikçe karamsarlaşır.

1610'da henüz 40'lı yaşlarında ve varlıklı biri olan Shakespeare, kariyerinin zirvesindeyken emekliye ayrıldı. Londra'dan doğduğu yer olan Stratford'a döndü. Ailesinin armasını gururla sergileyerek bir centilmen olarak yaşamak istedi. Ama ne yazık ki çok uzun yaşamadı. 1616'da muhtemelen tifüsten öldü. Vakitsiz ölümünün alkolden kaynak-

landığını ileri süren popüler (ve muhtemel görünmeyen) bir efsane de vardır.

Shakespeare en büyük sanatsal başarılarına dört tragedyayla ulaşmıştır: *Macbeth*, *Kral Lear*, *Hamlet* ve *Othello*. Shakespeare'in son yıllarında, belki de tek oğlu Hamnet'i 1596'da kaybetmiş olmanın etkisiyle gittikçe kararan bulutlar bu oyunların rengini belirler. Örneğin *Macbeth* son sözlerinde nihai savaşıyla yüzleşir:

Hayat yürüyen bir gölgeden ibaret, zavallı bir oyuncu,

Sahnede çalım satarak yürüyüp vaktini dolduran,
Ve sonrasında sesi soluğu bir daha duyulmayan.

Bir aptalın anlattığı öykü, gürültü ve hiddetle dolu,

Ama hiçbir anlam taşımayan.

Harikulade karmaşık. Burada bir oyuncu, Shakespeare'in başka bir yerde söylediği gibi dünyanın bir sahne olduğunu söyler: Tıpkı Globe Tiyatrosu'ndaki sahne gibi. Bir kapının çarpılması gibi kulağımızda çınlayan "hiçbir anlam taşıma-ma" ifadesinin negatifliği, trajedilerin en trajiğinde yankılanır. İhtiyar Lear kendisi de ölümün eşiğindeyken sevgili kızı Cordelia'nın cesedini taşıyarak sahneye gelir:

Benim zavallı budalam asılmış! Hiçbir hayat emaresi yok!

Neden bir köpek, at, sıçan yaşıyor da
Sen hiç soluk almıyorsun?

Bir daha bana hiç gelmeyeceksin,
Asla, asla, asla, asla, asla!

Bir sözcüğün beş kez tekrarlanması, başka bağlam-
larda çok banal, banal, banal, banal, banal gelebilir.
Kral Lear'in tüyler ürpertici doruk noktası öylesine
etkileyicidir ki en büyük Shakespearyen eleştirmen
Samuel Johnson bu sahneyi tiyatroda izlemeye ya
da kâğıt üzerinde okumaya katlanamaz.

Shakespeare, İngilizce konuşulan dünyanın en
büyük yazarı mı? Şüphesiz öyle. Ama en kolay veya
en rahat anlaşılır yazar değildir. Elbette ki bu onun
büyüklüğünün bir parçasıdır.

8. BÖLÜM



Kitapların Kitabı KRAL JAMES İNCİLİ

Kral James İncili, onu edebiyat olarak düşünmememize ve normalde o ruhla okumamamıza rağmen İngiliz edebi kanonunda en çok okunan eserdir. ("Kanon" sözcüğü Roma Katolik Kilisesinin "okunması gereken eserler" kataloğundan gelir. Kilise *okunmaması* gereken kitaplar hakkında daha kısıtlayıcı bir katalog da hazırlamıştır: *Index Librorum Prohibitorum*.)

Kral James İncili, dünya genelinde İncil'in en popüler versiyonu olmayı sürdürür. Gideons adındaki dağıtım organizasyonu sayesinde Amerika'daki her motelde yatağın başucundaki komodinde bu İncil bulunur. Ama mesele sadece kolayca erişilebilmesi değildir. Kral James İncili'ni birinci tercih kılan faktör, harikulade biçimde yazılmasıdır. 1611'de

yaklaşık olarak Shakespeare'in büyük tragedyalarıyla aynı tarihte yayımlanmıştır. Shakespeare'in eserleri gibi o da hitabet, incelik ve güzellik bakımından İngiliz dilinin en iyi örneklerinden biri olarak öne çıkar. Bu nedenle dindar olmayanlar veya hatta ateistler tarafından bile takdirle karşılanabilir. İncil'in daha birçok çevirisi vardır ve kuşkusuz bunlardan bazıları daha doğru ve daha günceldir. Ama Kral James İncili anlatımından ötürü evrensel olarak değer gören tek versiyondur. Bu anlatım, Shakespeare'in eserlerini bile geride bırakarak kendi anlatım ve hatta düşünce tarzımıza işlemiştir.

Kral James İncili'nin "edebi niteliğini" bir örnek üzerinden açıklamak daha kolaydır. Matta bölümündeki "Rabbin Duası" Yeni Ahit'te en çok bilinen satırlar arasında yer alır. Aşağıdaki alıntılardan ilki Kral James İncili'ndendir, ikincisiyse Amerika'daki en son İncil çevirilerinden biridir.

Our Father which art in heaven, Hallowed be
thy name.

Thy kingdom come. Thy will be done in earth,
as it is in heaven.

Give us this day our daily bread.

And forgive us our debts, as we forgive our
debtors.

Our Father in heaven, help us to honor your
name.

Come and set up your kingdom, so that everyone
on earth

will obey you, as you are obeyed in heaven.

Give us our food for today.

Forgive us for doing wrong, as we forgive others.

[Göklerdeki Babamız, adın kutsal kılınsın.

Egemenliğin gelsin. Gökte olduğu gibi, yeryüzünde de

Senin istediğin olsun.

Bugün bize gündelik ekmeğimizi ver.

Bize karşı suç işleyenleri bağışladığımız gibi, sen de bizim suçlarımızı bağışla.]¹

İki çeviri arasında bariz anlam farkları vardır. İlk çevirideki “borçlar” [“debts”] ifadesiyle ikinci çevirideki “suç işlemek” [“doing wrong”] ifadesi aynı mıdır? Hukuken aynı değildir. Suç işlemeyebilirsiniz ama borcunuz (örneğin mortgage krediniz) olabilir. Elbette ki hangi çevirinin uygun olduğuna karar vermek kişisel bir tercihtir. Ama edebi niteliği kaçırmayan iyi bir “kulağa” sahip hiç kimse, ilk alıntının ikincisinden daha güzel olduğunu inkâr edemez. Bu her edebi ölçüte göre böyledir. Dahası gözümüzde imgeler canlandırır: “Bize gündelik ekmeğimizi ver” ifadesi, “bize gündelik yemeğimizi ver” ifadesinden daha “görseldir.”

Kral James İncili’ni edebi bir eser olarak düşünmekte zorlanmamızın bir nedeni de komite tarafından yayına hazırlanmış olmasıdır. Kral James İncili “yetkilendirilmiş” versiyon olarak bilinir ama bir

¹ Kitabı Mukaddes Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları’nın İncil çevirisinden –çn.

yazar tarafından yazılmamıştır. Yine de biraz araştırıldığında bunun gerisinde bir tek dehanın olduğu açığa çıkar. Shakespeare'in ifadesiyle eserin "tek babası" vardır ve kitabın adına rağmen o kişi Kral James değildir. Kim olduğuna birazdan geleceğiz.

Kral James İncili'nin İngilizce yayımlanmasının arkasında esasen siyaset vardır. James, Protestan inanca Roma'nın Latince İncilinden ve dini ibadetinden tamamen farklı bir metin sağlayarak İngiltere'yi Roma Katolik Kilisesinin etkisinden kurtaran Reform hareketini pekiştirmek istemişti. Bu, Papa'dan bağımsızlığını ilan ederken ülkeye istikrar da kazandıracaktır. "İngiliz" İncili olarak İngiltere'nin ortaya çıkarabileceği en iyi İngilizceyle yazılacaktır.

16. yüzyıldan önce İncil sadece Latince okunabilmişti. Çoğu Hristiyan kendilerine anlatılanları olduğu gibi kabul etmek zorunda kalmıştı. 1522'de Almanya'da Yeni Ahit'in yerel dillerdeki ilk güvenilir versiyonunu yayımlayan Martin Luther, İncil'in bütün erkek ve kadınların mülkü olması gerektiğine inanmıştı. Tanrı'nın "tercümanlarına" değil Tanrı'ya güvenmek gerektiğini savunmuştu. Bu devrimci bir yaklaşımdı.

Luther'in inisiyatifiyle İngilizce çeviriler yapıldı. En önemlisi ve açık arayla en edebisi, 1525'ten itibaren William Tyndale'in (yaklaşık 1491-1536) çevirisiydi. "Tyndale'in İncili" Yeni Ahit'le birlikte Eski Ahit'in ilk beş kitabını içeriyordu. Tyndale de tıpkı Luther gibi Tanrı'nın sözlerinin her İngiliz erkek ve kadın tarafından anlaşılabilir olması gerektiğine inandı. Bu fikir, o tarihte Almanya'da olduğu kadar İngiltere'de de radikaldi.

Peki William Tyndale kimdi? Çocukluğu hakkında çok az şey bilinir. Soyadı bile belirsizdir; belgelerde bazen "Hichens" soyadıyla da geçer. Oxford Üniversitesine gitmiş ve 1512'de mezun olmuştur. Özel öğretmen olarak geçimini sağlayıp ilahiyat yüksek eğitimini tamamlamıştır. Ancak William Tyndale, kariyerinin en başından beri o dönem için ölümcül derecede tehlikeli iki büyük amaç edinmişti. 1520'lerde İngiltere halen Katolik bir ülkeydi ve VIII. Henry tarafından yönetiliyordu. Tyndale, Roma'ya ve "papacılık" adını verdiği Roma Katolikliğine karşı koymayı görev edinmişti. Kutsal metinleri ana dili İngilizceye çevirmek istedi. Amacı, köylülerin bile Tanrı'nın sözlerine kendi ana dillerinde erişebilmesini sağlamaktı.

Tyndale, 1524'te Almanya'ya gitti. Orada akıl hocası Luther'le tanışmış olabilir; bu şekilde düşünmek caziptir. Sonraki birkaç yıl, Flanders'ta İncil'i doğrudan İbranice ve Yunanca kaynaklardan çevirdi. Yeni Ahit çevirisinin kopyaları, İngiltere'ye gönderildi ve yetkililerin imha etmeye çalışmasına rağmen geniş kitlelere ulaştı. Boşanma olayı nedeniyle VIII. Henry'yle arası açılmıştı ama memleketine dönmesi hiçbir zaman tavsiye edilmemişti; büyük olasılıkla hayatını tehlikeye atmış olacaktı. Avrupa'da yürüttüğü faaliyetler, Kutsal Roma İmparatoru azılı anti-Protestan V. Charles'ın dikkatinden kaçmadı. Kendi işlerini her zaman zorlaştıran biri olarak Tyndale'in Flanders'taki yerel yetkililerle de arası açıldı. Sonunda ihanete uğradı, tutuklandı ve sapkınlık suçlamasıyla Brüksel'in kuzeyindeki Vilvoorde Şatosuna kapatıldı. Yargılanması ve idama

cezalandırılması, propaganda amaçlı ama neredeyse çağdaş olan *Foxe's Book of Martyrs* (1563) adlı kitapta anlatılır. Çok etkileyicidir ve Tyndale gibi bir yazarın inandıkları ve yazdıkları uğruna ölümü nasıl göze aldığıının güçlü bir kanıtıdır.

John Foxe'nin anlattığına göre, "Üstat Tyndale'e onu savunmak için bir avukat önerilmişti. Kendini ana dilinde savunacağını söyleyerek bu öneriyi geri çevirdi. Tyndale'i tutsak edenlerden bazıları, onunla sohbet ettikten ve onu dua ederken dinledikten sonra "iyi bir Hristiyan olduğuna" kanaat getirmişti. Tyndale'in sadece gardiyanına değil, onun eşi ve kızına da dinin ne olduğu ve ne olması gerektiği hakkındaki yeni fikirlerini aşıladığı söylenir.

William Tyndale asla adil yargılanmadı ve kendisini savunma şansına sahip olmadı. V. Charles, sorunlar yaratan Tyndale'in infaz edilmesini emretti. İnfazın bütün sapkınlara uygulanan acımasız yöntemle gerçekleştirilmesini istedi. Tyndale, 1536 yılının ekim ayında Vilvoorde'de canlı canlı yakılarak öldürüldü. Bu tarifi imkânsız acımasız koşullar altında insanlıktan fazla uzaklaşmayan ve imparatorun emrini çiğneyen infazcılar, Tyndale'i yakmadan önce boğarak acı çekmekten kurtardı. Tyndale'in son sözlerinin "Rabbim, İngiltere'nin Kralının gözlerini aç" olduğu söylenir. VIII. Henry'nin gözleri hiçbir zaman açılmadı. Henry, evlilik anlaşmalarına karşı çıkanlara asla tahammül göstermedi.

VIII. Henry, Roma'yla köprüleri atarken İngilizce bir İncil'in hazırlanmasını emretti ve Tyndale İncili'nin metnin omurgasını oluşturmasına izin verdi. Bu ilk İngilizce İncil'le 1611'deki Kral James

İncili arasında, Protestan metinleri sapkınlık ilan eden kökten Katolik I. Mary hüküm sürdü. Mary'nin hüküm sürdüğü ilk beş yıl (1553-58) yeni bir dini terör dalgası getirdi. Elizabeth'in tahta çıkmasıyla Protestanlığa geri dönülünce, Tyndale'in İncili dahil olmak üzere İngilizce çevirilere yeniden tolerans gösterildi.

Elizabeth'in ardından tahta çıkan James (İngiltere Kralı I. James olmadan önce İskoçya Kralı VI. James) yeni ve resmi İngilizce İncilin hazırlanmasını uzun süredir istiyordu. Gittikçe güçlenen ve siyasi olarak itaatsiz olan Püritenler, kendi gözlerinde önceki versiyonlardaki hataları içermeyen bir çeviri talep etti. James, 1604 Hampton Court Konferansında büyük projesinin anahatlarını anlattı. Ortaya çıkacak yetkilendirilmiş versiyonun hiçbir mezhep, tarikat, elit tabaka veya özel çıkar grubuna (ve kesinlikle William Tyndale'e) ait olmayacağı, yerleşik kilisenin başındaki kralın mülkü olacağı en başından itibaren netlik kazandı. İngiltere'yi Roma'nın otoritesinden sonsuza dek ayırırken dünyevi ve ruhani güç, siyaset ve din arasında bağ kurulacaktı. Kısacası hükümdarın tahtını daha güvenli hale getirecekti. Bugün bile Britanya'da İncil'in yeni "yetkilendirilmiş" versiyonları yalnızca Kraliyetin izniyle basılabilir.

Yetkilendirilmiş versiyon, elli kadar âlimin uzmanlığını bir araya getiren altı çalışma grubunun eseridir. Bir komiteden çok orduyu andıran bu muazzam beyin gücüne rağmen, Kral James İncili'nin yüzde sekseni Tyndale'in 80 yıl önce yaptığı çeviriyle kelimesi kelimesine aynıdır. Tekvin'in açılış cümleleri önce Tyndale'in çevirisiyle, daha sonra

Kral James İncili'ndeki versiyonuyla okunduğunda bu açıkça görülür:

In the begynnyng God created heaven and erth.

The erth was voyde and emptie and darcknesse was vpon the depe and the spirite of god moved vpon the water

Than God sayd: let there be lyghte and there was lyghte.

And God sawe the lyghte that it was good: and devyded the lyghte from the darcknesse

and called the lyghte daye and the darcknesse nyghte: and so of the evenyng and mornynge was made the fyrst daye

In the beginning God created the heaven and the Earth.

And the earth was without forme, and voyd; and darkenesse was upon the face of the deepe. And the Spirit of God mooved upon the face of the waters.

And God said, Let there be light: and there was light.

And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkenesse.

And God called the light, Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day.

[Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı.

Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.

Tanrı, "Işık olsun" diye buyurdu ve ışık oldu.

Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı.

Işığa "Gündüz," karanlığa "Gece" adını verdi.

Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu.]

Tyndale'in çevirdiği diğer Eski Ahit kitapları için de aynısı geçerlidir. William Tyndale'in kararlılığı tamamen doğrulanmıştır. Bugün olsaydı modern bir mahkemede altı âlim grubuna karşı eser hırsızlığı –kelimesi kelimesine intihal– suçlaması getirebilirdi ve hiç kimse buna itiraz edemezdi.

1611 tarihli Yetkilendirilmiş Versiyon, Tyndale'in istediği gibi kitapların kitabını köylüler ve herkes için erişilebilir kılmanın yanı sıra James'in belirlediği amaçlara da ulaştı. Monarşi ve Parlamentoyla birlikte modern İngiliz devletinin temel taşlarından birini oluşturan İngiltere'deki yerleşik kilisenin yapısını güçlendirdi. Aynı zamanda nüfusun haftada en az bir kez işittiği bir İngiliz dili versiyonunun veya "diyalektinin" oluşmasına hizmet etti. (James kiliseye gitmeyi zorunlu kılmıştı.) Yetkilendirilmiş Versiyondan her hafta okunan bölümler, gelecek yüzyıllarda İngiltere'nin entelektüel ve kültürel dokusunu ve özellikle de yazarlarını etkiledi. Her zaman işitilebilir ve görülebilir olmasa da varlığını daima hissettirir.

İngiliz dilinde bir kralın yazılmasına ön ayak olduğu tek büyük eseri anarken William Tyndale'i asla unutmamalıyız. Tyndale, Shakespeare de dahil olmak üzere kendi dilindeki en büyük yazarlarla aynı saygınlığı hak eder.

9. BÖLÜM



Zincirsiz Zihinler METAFİZİKÇİLER

Şiir severlere İngiliz edebiyatında kısa “lirik” şiir denince ilk akla gelen şairi sorun. Büyük olasılıkla John Donne yanıtını alırsınız. John Donne (1572-1631) “Metafizik Şiir” ekolünün başındaki isimdir. Bu şairlere neden “Metafizikçi” dendiğinin tatmin edici bir yanıtı olmadığından, bu adı göz ardı edebilirsiniz. Daha net biçimde ifade etmeniz gerekirse, birçok edebiyat tarihçisinin yaptığı gibi “Donne ekolü” demek en iyisidir. Ama “Metafizikçiler” kulağa çok daha ilginç gelir.

Donne şiirlerini –en azından günümüzde çok takdir toplayan gençlik yıllarında yazmış olduğu aşk şiirlerini– gelecek nesillerin beğenisini kazanmak için kaleme almamıştı. Arkadaşı ve biyografi yazarı Izaak Walton şairin bu yıllarını “pişmanlık yılları”

olarak nitelendirir. Donne saygın bir din adamı olduktan sonra gençliğinin vahşiliğinden pişmanlık duyup bu eserlerini unutturmak için elinden geleni yaptı. Onların “cenaze törenini” görmekten memnuniyet duyacağını söyledi.

Donne daha sonraki hayatında dini şiirleriyle anılmayı umdu. Bu şiirler, özellikle de “Kutsal Soneler” adı verilenler gerçekten de harikuladedir. Bu şiirlerin en ünlüsü olan “Kibirlenme Ey Ölüm” şiirinde gerçek Hristiyanın ölümden korkmaması gerektiğini savunur. Donne’a göre ölümle bir düşman gibi yüzleşip onu yenilgiye uğratmak gerekir. Birçok sone gibi on dört dizeden oluşan bu şiir aşağıdaki gibi başlar:

Kibirlenme ey ölüm, kimileri öyle görse de seni,
Ne kudretlisin ne de tüyler ürpertici.
Öldüremezsın beni, zavallı ölüm!
Yıktığını düşündüğün kişiler henüz ölmedi.

Donne’ın kullandığı “thou” ve “thee” gibi sözcüklerin modası geçmiş olduğunu düşünebilirsiniz ama bunlar o tarihlerde çocuklar veya hizmetkârlar gibi kendinizden daha düşük statüdekilere hitap etmenin gayri resmi yoluydu; “you” sözcüğü daha resmiydi. Dolayısıyla bu şiirde kullanılmaları, ölüme karşı saygısızlığı gösterir. Bu aynı zamanda bir meydan okumadır: “O kadar güçlü olduğunu düşünüyorsan, karşıma çık ve dövüş” demektir. Bu şiir de Donne’ın birçok şiiri gibi paradoksa yani aynı anda iki anlama gelen ifadeye dayanır. Burada paradoks, öldüğü “düşünülen” kişilerin aslında ölüm-

süz hayata geçiş yapmasıdır. Yani ölüm zavallıdır ve her zaman öyle olacaktır.

Donne dini konulardaki vaazları ve ciddi düşünceleriyle de hatırlanmak istedi. Vaazları ne kadar göz kamaştırıcı olursa olsun günümüzde çok az kişi tarafından başından sonuna kadar okunur; yine de vaazların çeşitli parçaları saf edebi haz uğruna okunabilir. (Donne eserlerine bu şekilde yaklaştığımızı görseydi büyük olasılıkla öfkelenirdi.) *Meditation XVII*'deki uzun ve döngüsel cümle, Donne'ın dini hakikatleri sadece iyi edebiyatla sağlanabilecek bir etkiyle ifade etmesinin güzel bir örneğidir:

“İnsan bağımsız bir ada değildir. Kıtanın parçasıdır; bütünün bir parçası. Deniz bir toprak parçasını yutarsa veya bir burun kopup giderse anakaradan, Avrupa küçülür; arkadaşlarınızın yuvasının veya kendi yuvanızın kaybolup gitmesi de öyledir. Her ölüm beni eksiltir; çünkü insanlık ailesinin bir üyesiyim. İşte bu nedenle çanların kimin için çaldığını merak etmeyin; sizin için çalıyor.”

Burada anlatılmak isteneni sadeleştirelim: “Herkes ölecek; bu dünyadan canlı olarak çıkmanın bir yolu yok ama bunu kişisel bir trajedi olarak değil dünya üzerindeki herkesle aynı kaderi paylaşmamızı sağlayan bir bağ olarak görmeliyiz.” Çok basmakalıp değil mi? Donne'ın ifade ettiği şekilde harikulade.

Donne'ın vahşi gençliğinde kaleme aldığı *Şarkılar ve Soneler*'i de dini şiir ve yazıları kadar önemlidir. Büyük yankı uyandıran ve günümüzde sık sık

antolojilerde yer bulan bu şiirler, ilk başlarda benzer zekâyâ ve entelektüel cüretkârlığa sahip küçük bir arkadaş grubu arasında elden ele dolaştırılmıştı. Donne'ın şiirleri, son derece rafineydi. Bir meydan okumaydı; bazen korkutucu derecede zordu. Modern okurlar zaman zaman şiir okumadıklarını, zor bulmacalar çözdüklerini düşünebilir. Doğru bir şekilde yaklaşıldığında bu özellik daha da keyif vericidir.

Metafizikçiler çok eğitimliydi ama her şeyden önemli "ince zekâlıydı." İnce mizahi zekâ [wit] bu projenin özüydü. Gruptaki hiç kimse bu konuda John Donne'dan daha üstün değildi. En çok değer verdikleri söz sanatı, daha önce hiç kimse tarafından kullanılmamış cüretkâr bir fikir veya "kavramı" ortaya atmaktı. "Conceit" adını verdikleri bu teşbihler çok uç noktalara ulaşabiliyordu. Edebiyatta her zaman olduğu gibi, bir şeyi göstermek tarif etmekten daha kolaydır. Donne'ın gençken kaleme aldığı "Pire" adlı kısa şiiri bunun en güzel örneğidir:

"Bak şimdi şu pireye; bak da gör işte,
Benden esirgediğin ne denli küçük bir şey.
Benim kanımı emmiş, sıra gelmiş seninkine;
İki kan karışmış bile şu anda bu piredede."

[John Donne, *Seçilmiş Şiirler*,
çev. Bülent Bozkurt]

Şair burada neyi anlatır? Puzzle'ın parçalarını birleştirmek için şiiri biraz çözümlemek gerekir. Şiirin hitap ettiği isimsiz genç kadının, şairin teslim olma önerilerini ısrarla geri çevirdiğini anlarız. Şair,

genç kadını elde etmek için şiir sanatının bütün imkânlarını kullanır.

Donne bir araya gelmenin anlamını sorar ve bir pirenin önemsizliğine gönderme yaparak bunu açıklar. Çok küçük bir şeydir. Büyük sonuçlar doğurmayacaktır. Genç kadını ikna etmek için henüz görmüş olduğu (ve muhtemelen parmaklarının arasında ezerek kanını fışkırttığı) pireyi gösterir. Pire ikisinin de kanını emmiştir ve beden sıvıları halihazırda birleşmiştir. Şiirin başka dizelerinde, Anglikan komünyon ayini ve İsa'nın kanını temsil eden komünyon şarabına atıfta bulunan şoke edici ipuçları vardır.

Şiir nüktedan bir biçimde kanları birbirine karışan ikilinin birleşmesi gerektiğini ileri sürer. Nüktedan şairin, genç kadını ikna edip edemediğini bilmiyoruz. Ama gençlik arzularının çok az objesi, bu kadar incelikli bir edebi komplimana konu olabilir. Yüzyıllar sonra bile şiir olarak bundan keyif alabiliyoruz.

Donne'ın ölümünün ardından, İngiliz İç Savaşında (1642-51) Cromwell'in öncülüğündeki Püritenlerin zafer kazanmasıyla birlikte "serbest" (ahlaksız) aşkı kutlayan şiirler ciddi biçimde sansüre uğradı ve bastırıldı. Genç adam ve kadının net biçimde evli olmadığının anlaşıldığı "Pire" gibi şiirler de bundan nasibini aldı. Arıtılmış Latin ve Yunan klasik modellere öykünmesi nedeniyle edebiyatta "Augustan" [Klasik] dönem olarak anılan 18. yüzyılda metafizik hayal gücünün entelektüel atılganlığı sıcak karşılanmadı. Mesele, ahlaki açıdan uygunsuz olmaları değildi. Edebi anlamda aşırı vahşiydiler.

Bu klasik dönemin en önde gelen temsilcisi Samuel Johnson, Donne'ın şiirinde "en heterojen fikirlerin bile zorla bir araya getirildiğinden" yakındı. Bir pirenin kaniyla dini imgelem arasında bağ kurmak, bunun sadece bir örneği idi. Bir diğer meşhur örnekte Donne ayrılan âşıkları bir pergele benzetir; pergelin uçları en tepede birleşir. Johnson'a göre bu benzetme "yakışıklıydı" yani zarif değildi. Darmadağındı. Şiir kuralları çiğnemek yerine takip etmeliydi.

Bu tür itirazlara rağmen, Metafizik Şairler ilerleyen yüzyıllarda şöhretine şöhret kattı. Sadece kendi başına bir hareket olarak değil, modern ardıllarının üzerindeki etkisi bakımından da İngiliz şiirinin gelişiminde gittikçe daha önemli görülmeğe başlandı. 20. yüzyıl şairlerinden T. S. Eliot, 17. yüzyıldaki öncüllerinin büyüklüğünü ve önemini çok etkileyici ifadelerle anlattı. Donne gibi şairler, Eliot'un ifadesiyle "ayrışmamış bir hassasiyete" sahipti. Bu alışılmamış ifadede kastedilen nokta, Donne ve ekolünün "şiirsel konular" ve "şiirsel olmayan konular" arasında bir ayrım yapmamasıydı. Şair, bülbüller ve kumrular hakkında olduğu gibi pireler hakkında da lirik şiirler yazabilir. Eliot, metafizik şiiri yüce olanla alçak olanı birleştirebilme yeteneği nedeniyle takdir eder. Metafizik şiir bütün hayatı kapsar; hiçbir şeyi dışlamaz. Eliot'a göre bu güncelliğini koruyan bir derstir.

Donne, hayatının ilerleyen yıllarında saygıdeğer bir biçimde evliyken ve daha sonra Londra'daki Aziz Paul Katedralinin Başrahibiyken de şiirlerinde nefes kesici bir entelektüel cüret sergiler. "Serbest" değil kutsal tondaki bu şiirlerinde Johnson'ın ifadesiyle

hayal gücünü sonuna kadar “zorlar.” Hayal gücünü kelimenin gerçek anlamıyla sonuna kadar kullanır. Donne, ölüm döşegindeyken yaklaşmakta olan ölümlü hakkında “Hasta Yatağımda, Tanrı’ma, Tanrı İlahisi” şiirini yazdı. Bu şiirinde genç bir kadına değil, bir iki saat içinde yüz yüze karşılaşacağı Yaratıcısına seslenir. Şiir, Tanrı’nın melekler korosunda sonsuza dek söyleyeceği şarkıların bir provasıdır. Donne ölümlerin bulunduğu odada değildir, kiliseye uygun biçimde girmek için hazırlandığı bir tür giyinme odasındadır. Şiirin ilk üç kıtasına bakalım:

O kutsal odaya geliyorum,
Senin şarkını söyleyeceğim,
Azizler korosuyla birlikte, ebediyen.
Bu kapıda dururken akordunu yapıyorum kendimin
Ve o an geldiğinde ne yapacağımı düşünüyorum.

Sevgiyle yardım eli uzatan hekimler
Birer kozmograf, bense bir haritayım,
Yatağa boylu boyunca uzanmış.
Bu benim güneybatı keşfim,
Ölümcül ateşin sıcak sularından geçip ölüme ilerliyorum.

Mutluyum batımı görmekten;
Artık geri dönüş yok, ne beis?
Bir değil mi batı ve doğu?
Bütün haritalarda, ki ben de bir haritayım,
Ölüm de yeniden dirilmekle bir.

İlahi, Donne'ın o zamana dek yazdığı her şey gibi cüretkârdır. Okuyucunun bu karmaşık düşünce çizgisini takip edebilmek için biraz kafa yormasını gerektirir. Teşbihler üst üste yığılır. Donne'ın ölümü bir keşif yolculuğu olacaktır; şair hayatının son yolculuğunda büyük denizcilerin arasına katılacaktır. Çok geçmeden otopsi yapacak hekimler, evreni keşfeden kozmograflar gibi Donne'ın bedeninde bir haritası bulacaktır. Bu harita şairin nereye gittiğini gösterir: Batıya yani mezarın soğuk karanlık gecesine gitmektedir. Ama oraya ulaşmak için doğudan ve ölümcül ateşin sıcak sularından (*per fretum febris*) geçmek zorundadır. Walton, dostunun "başkaları için dehşet verici olan ölümden korkmak şöyle dursun, bilakis ölmeyi arzuladığını" anlatır. Tanrı'nın da iyi şiiri takdir ettiğini ummak dışında elimizden bir şey gelmez.

Donne'ın şiirlerini fazla karmaşık bulanlar, Metafizik Şairlerden George Herbert'in (1593-1633) daha yalın şiirlerinden keyif alabilir. Herbert de Donne gibi bir din adamıydı ama kilisede onun kadar yükselmemişti. Taşrada görev yapan bir papazdı ve kendisi gibi din adamlarının görevlerini nasıl yerine getirmesi gerektiği hakkında bir kitapçık yazdı. Ayrıca son derece "yalın" şiirler kaleme aldı. Örneğin "Erdem" şiiri aşağıdaki dizelerle başlar:

Ey güzel gün; sessiz, sakın, ıslıl ıslıl,
Yeryüzüyle gökyüzü birleşip
Geceyi doğurunca, çiğ taneleri uğurlayacak seni,
Çünkü ölmek zorundasın.

Burada “teşbih” veya ana fikir, gece karanlığının ölümü haber vermesidir. İkincil fikir, yani gecenin yeryüzü ve gökyüzünün “çocuğu” veya ürünü olması çok özgündür. (Yeryüzü ve gökyüzü karanlıkta ufuk çizgisinde birleşip geceyi doğurur.) Herbert’in dili çok sadedir; neredeyse tamamen tek heceli sözcükler kullanır.

Daha basit –ve Donne örneğinde “aşağı”– malzemeler kullanılarak hiç bu kadar karmaşık şiirler üretilmiş miydi? Eliot haklıydı: Metafizik Şiirler bütün kuralları yıkar ve bu özellikleriyle öne çıkar.

10. BÖLÜM



Ulusların Yükselişi MILTON VE SPENSER

Kraliçe I. Elizabeth [İyi Kraliçe Bess] döneminde edebiyatta yeni bir "his" görülür: Ulusal gurur ve güven patlaması. Elizabeth'in hüküm sürdüğü 45 yıl boyunca İngiltere'de "büyüklük" hissi gelişmiştir. Cüretkâr ruhlar bunu antik Roma'nın ihtişamıyla kıyaslayabilir. Bu his, edebiyatta kendini iki yoldan hissettirir: Gerektiğinde diğer büyük ulusların edebi formlarını ve edebiyatlarını kendine mal ederek İngiltere hakkında yazmak ve İngilizce yazmak. Bir başka deyişle ulusalcılık ilgi odağı olur.

İngiltere hakkındaki ilk büyük İngiliz şiiri, Edmund Spenser'in *The Faerie Queene* [Periler Kraliçesi] şiiridir (1590-96). Elizabeth'in olgunluk yıllarında yazılmış ve ona ithaf edilmiştir. Spenser şairliğinin yanı sıra saray adamı, asker ve önemli

bir siyaset adamıydı. *Profesyonel* bir yazar değildi. Kalemi hiçbir zaman ana gelir kaynağı olmadı (ama kendisine para kazandıran hamiler bulabilmesini sağladı) ve hayattaki en büyük amacı İngiliz edebiyatında önemli bir figür olmak değildi. İronik biçimde yazgısında tam da bu vardı.

Edmund Spenser (yaklaşık 1552-99) varlıklı bir kumaş imalatçısının oğlu olarak dünyaya geldi. Yükselen orta sınıfların bir üyesiydi. Cambridge Üniversitesinde eğitim gördü. Kariyerinin başında İrlanda'da sömürge yöneticiliği yaptı. Başlıca görevi sıkıyönetim kanununu uygulamak, sorun çıkarıcıları etkisiz hale getirmek ve isyanı bastırmaktı. Bunu etkili ve çoğu zaman da acımasız biçimde yaptı. Kraliçe, İrlanda'da bir mülk tahsis ederek Spenser'ı ödüllendirdi.

Spenser hırslı bir adamdı. Elizabeth'in ona verdiklerinden fazlasını istiyordu. Bu amaçlarına ulaşmak ve Elizabeth'in gönlünü okşamak için *The Faerie Queene* şiirini yazdı. Şiirin başında Britanya'yı denizlerin hâkimi yaparak Kraliçe'yi farklı bir yoldan hoşnut eden Sir Walter Raleigh'e yazılmış bir mektuba yer verdi.

Spenser, *The Faerie Queene* şiiriyle mütevazı bir yıllık gelire hak kazansa da ne yazık ki arzuladığı büyük iltimaslara kavuşamadı. Spenser'ın hayatının geri kalan kısmı hayal kırıklığıyla doluydu. 1597'de şatosu İrlandalı asiler tarafından yakıldı. Bu saldırı sırasında aile üyelerini kaybettiği düşünülür. Kırklı yaşlarının ortasında Londra'ya dönmek zorunda kalan Spenser zorlu koşullar altında can verdi. Hayatının sonunda neden meteliksiz kaldığını bilmiyoruz.

Spenser'ın siyasi kariyeri pek parlak olmasa da şair olarak başarısı göz kamaştırıcıydı. Buna uygun olarak Westminster Katedralinin Şairler Köşesinde "üstadı" Geoffrey Chaucer'ın yanına defnedildi. Anlatıldığına göre Shakespeare'in de aralarında yer aldığı dönemin önde gelen şairleri, Spenser'ın mezarına hatıra şiirleri fırlattı. Bu yalnızca Spenser'ın uğurlanması değildi; İngiliz edebiyatının yükselişe geçmesinin kutlanmasıydı.

The Faerie Queene şiiri, İngiltere'nin kendisini, görkem ve Gloriana'yı konu edinir. (Gloriana periler ülkesinin kraliçesidir. Elizabeth de zaman zaman bu adla anılır.) İlk başta 12 kitap olması planlansa da Spenser epik şiirin altı kitabını tamamlamıştır. Yine de İngilizcedeki en uzun şiirlerden biri olmayı sürdürür ve hiç kolay bir şiir değildir. Spenser'ın tamamladığı altı kitap, bir ülkenin kurulması için gerekli altı ahlaki erdemi işler: Kutsallık, Ölçülülük, İffet, Dostluk, Adalet ve Nezaket. Bu erdemler öykülerde beş erkek ve bir kadın kahramanda vücut bulur. Şövalye kahramanlar silah kuşanıp düzeni sağlamak ve pagan ve ilkel dünyaya uygarlığı götürmek için mücadele eder. Şiire adını ve temelini veren III. Kitaptaki kadın şövalye Britomart özel ilgiyi hak eder. Britomart da kitabın övgüler düzdüğü Bakire Kraliçe gibi militan iffetin vücut bulmuş halidir. Hiçbir erkek ona hükmedemez veya ona "sahip" olamaz. Elizabeth'in şiirin en çok bu öyküsünü sevdiğini düşünebiliriz.

Spenser'ın şiiri günümüzde "Spenser tarzı kıta" adını verdiğimiz kafiye dizelerden oluşur. Karmaşık bir kafiye yapısına sahip olduğundan buna hâ-

kim olmak son derece zordur. “Poetik diksiyon” adı verilen “yükseltilmiş” bir dilde yazılmıştır. İngiliz şiirinin dilinin asla günün dili ve günlük konuşma dili olamayacağı düşüncesi, *The Faerie Queene* şiiriyle başlar. Şiirdeki temel şiirsel araç alegoridir: Bir şey görünüşte tamamen farklı olan başka bir şey üzerinden söylenir. Şiirin ilk kıtasının ilk dize-leri poetik diksiyon ve alegorinin iyi bir örneğidir:

Soylu Şövalye dötrnala koşturuyor atını ovada,
Kuşanmış kudretli silahlarını, gümüş zırhını,
Eskiden kalma derin yaralar içinde,
Kanlı savaş meydanının acımasız işaretleri;
Ancak o daha kullanmamış hiçbirini.

16. yüzyılda bile hiç kimse bu sözde antik tarzda konuşmuyordu. Ama Spenser tam da istediği etkiyi yarattı: Başka bir dünyaya (periler âlemine) aitlik etkisi. İlk kitapta özel olarak işlenen erdem bu olduğundan “kutsallık” konusunda anlam zengini bir şiirdir. Örneğin şövalye neden yıpranmış bir zırh giyer? Bu ayrıntı, atalarımızın Hıristiyanlığın büyük savaşlarını bizim adımıza kazandığına işaret eder. Kutsallığımızı kanıtlamak için aziz olmamız veya diri diri yakılmamız gerekmez. Şiirin hemen her kıtası, alegorik anlamla yüklüdür ve “Spenser tarzı” yapay dil bakımından zengindir.

İngiliz şiiri yüz yıl sonra John Milton’ın (1608-74) eserleriyle önemli bir adım daha atmıştır. Elizabeth’in ölümünün ardından İngiltere dini

çatışmalara sahne olmuş ve Milton aktif olarak Cumhuriyetin yanında yer almıştır. Bu dönemde ülke halen kendini tanımlama sürecindedir. *The Faerie Queene* şiirinde ön planda olan ulusal güven, "Commenwealth" [İngiliz Milletler Topluluğu] döneminde yazılmaya başlanan ve II. Charles'ın hüküm sürdüğü 1667 yılında basılan Milton'ın *Kayıp Cennet* şiirinde de barizdir. Spenser'ın Chaucer'ı edebi öncülü olarak kabul etmesi gibi, Milton da Spenser'ı edebi öncülü ve önemli bir etki olarak kabul eder. İngiliz edebiyatı artık önemli bir "geleneğe" sahiptir. Bu üç şair zincirin halkaları gibi birbiriyle bağlantılıdır.

Milton, *Kayıp Cennet* [*Paradise Lost*] şiirinde çok iddialı bir işe girişmiştir. Vergilius'un *Aeneas*'ı veya Homeros'un *Odyseia*'sıyla boy ölçüşebilecek bir destan yazmak ve bu destan aracılığıyla kendi ifadesiyle "Tanrı'nın yollarının haklılığını ortaya koymak" ister. Bir başka deyişle, İncil'in açılış kitaplarını teolojik sorunları netliğe kavuşturarak yeniden anlatmayı amaçlar. Örneğin "yasak elmayı" yemek gerçekten de yanlış mıdır? Aden bahçesi, Âdem ve Havva'nın hiçbir iş yapmadıkları bir yer midir? Âdem ve Havva "evli" midir? Milton şiirde bu sorunlar üzerine kafa yorar. Artık büyük şehirlerde çoktan yok olup gitmiş "mystery" oyunlarında üstlenilen misyonun aynısını üstlenir ama ürettiği eseri asla sokak edebiyatı değildir. *Kayıp Cennet* yüksek eğitilmiş, ideal olarak biraz Latince bilen okuyuculara hitap eder.

Milton hayatının eseri olarak gördüğü ve inanılmaz biçimde kör olduktan sona yazdığı *Kayıp*

Cennet'te iki ikilemle karşı karşıya kaldı. İlk olarak şiiri hangi dilde yazmalıydı? Milton bir âlimdi. Âlimlerin dili yüzyıllardır Antik Yunanca ve Latinceydi. Milton her iki dili de akıcı biçimde biliyordu. Latince birçok şiir yazmıştı. Şiiri gerçekten Vergilius veya Homeros'un şiirleriyle kıyaslanacaksa, onların dilini kullanması gerekmez miydi? Sonunda İngilizce yazmaya karar verdi ama kulağa daha çok Latince gibi gelen antik dille süslenmiş bir İngilizce kullandı.

Milton'ın karşılaştığı diğer ikilem, şiiri hangi "formda" yazması gerektiği idi. Âlim kimliğiyle Aristoteles'in *Poetika*'sına hâkimdi ve Yunan eleştirmenin tragedyaı en soylu edebiyat olarak nitelendirdiğini anımsadı. Büyük eserini Sofokles'in *Kral Oedipus*'u gibi bir tragedya formunda yazma fikrini bir süre gözden geçirdi. Öyle ki "Cennetten Kovulan Âdem" adında bir tragedya yazmayı planladı. Ama sonunda daha esnek bir anlatı formu olan destana yöneldi. Bunun başlıca nedeni, Vergilius'un yaptığı gibi büyük bir ülkenin doğuşunu kutlayan bir edebi eser yaratmak istemesiydi. Milton, İngiltere'nin büyük bir ülke olduğuna inanmıştı. Bu önemli varsayım, *Kayıp Cennet*'in temelini oluşturur ve Milton'ın yaptığı iki tercihte de etkilidir.

Milton'ın bu büyük misyonda başarılı olup olmadığı tartışma götürür. Yılanın Âdem ve Havva'yı baştan çıkarmasını ve özellikle de şiirin ilk kitaplarında Şeytan'ın Tanrı'yla savaşını anlatırken, şair William Blake'in ifadesiyle "bilmeyerek de olsa şeytanın tarafında yer almanın" sınırına gelir. Milton kimin tarafında yer aldığının farkında değildir. Şey-

tan asidir ve Milton da kendi hayatında bir asidir; I. Charles'a karşı gelerek hayatını riske atmıştır. Şeytan, "cennette hizmet etmektense cehennemde hüküm sürmeyi" tercih eder. Bu bağlamda sözleri kulağa kahramanca gelir. Milton her türlü sonucu göze alıp bilgi ağacının meyvesini yemekle sonsuza dek masum, saf, "kör" cehalet halinde kalmak arasında kişisel olarak hangi seçimi yapacağından emin değildir. Milton'ın kadın-erkek ilişkisine bakışı, çoğu modern okuyucuyu rahatsız eder. Âdem ve Havva ilk olarak aşığıdaki gibi tasvir edilir:

Soylu bir duruşları vardı ikisinin, dik ve uzun,
Tanrı gibi dimdik, doğal güzelliği kuşanmış,
Çıplak görkemleriyle bütün canlılardan üstün.

...

Erkek akıllı ve yiğitti,
Kadın yumuşacık ve tatlı, çekici bir zarafet içinde.
Erkek sadece Tanrı'ya dönmüştü yüzünü;
Kadın, Tanrı'nın suretinde yaratılan erkeğe.
Erkeğin güçlü kuvvetli yapısı, ulvi gözleri
Mutlak hâkimiyeti anlatıyordu...

Modern okurların kulağını en çok tırmalayan dizeler şunlardır: "Erkek sadece Tanrı'ya dönmüştü yüzünü; Kadın Tanrı'nın suretinde yaratılan erkeğe." Çizerler, Milton'ın bu ipucunu kullanır: Çiftin çizimlerinde (zorunlu incir yapraklarıyla birlikte) Âdem çok saygılı biçimde gökyüzüne bakarken, Havva taparcasına onun yüzüne bakar. Ancak daha sonra şiirde Havva bu "mutlak" hâkimiyete başkaldırır. Aden'deki bahçede kendi başına hareket eder.

Bu isyan elbette ki Havva'yı kurnaz Şeytan'ın baştan çıkarmalarına karşı savunmasız bırakır. Şeytan yılan kılığına girerek Havva'yı daha da bağımsız bir eyleme, Bilgi Ağacının yasak meyvesini yemeye ikna eder.

Milton'ın şiir için yarattığı "İngilizce" de bir başka tartışma konusudur. Milton ciddi biçimde ve bazen bunaltıcı ölçüde "Latinleştirilmiş" bir dil kullanır. Antik dilde şiir yazma niyetinden neredeyse hiç uzaklaşmaz. VII. Kitapta Aden bahçesindeki bitkileri tasvir eden aşağıdaki diziler, Milton diksiyonunun iyi bir örneğidir:

... ve sazlar yükseldi,
Mızraklar gibi ve ağaççıklar,
Ve dağılmış saçlarıyla karmakarışık çalılar,
En son gül boy verdi, dans eder gibi,
Görkemli ağaçlar meyve dolu dallarını uzattı,
Tomurcuklandı...¹

Bu, BBC radyodaki bahçıvanlık programında kullanılan terminoloji değildir. Şair T. S. Eliot gibi bazı isimlere göre Milton'ın *Kayıp Cennet*'teki Latinleştirilmiş İngilizcesi, edebiyatın çevresine "Çin Seddi" inşa eder. Edebi dil, Romantik şair Wordsworth'un ifadesiyle "insanların dili" olmalıdır. Milton'ın zaman zaman yaptığı gibi Latince düşünen ve düşüncelerini İngilizceye çeviren âlim

1 Şiirin orijinalinde geçen "implicit" sözcüğü Latince karmakarışık anlamına gelen "implicare" sözcüğünü, "gemmed" ise Latince tomurcuklanmak anlamına gelen "gemma" sözcüğünü ima eder –çn.

ve bilgiçlerin dilinden kaçınmak gerekir. Fakat Milton'ın şiiri ve genel olarak İngiliz şiiri için asıl önemli nokta, Milton'ın kendisi gibi büyük bir şairin ellerinde İngiliz dilinin antik rakipleriyle boy ölçüşebilecek bir epik şiir yaratabilmesidir.

Kayıp Cennet daha birçok problemi gündeme getirmiştir. Örneğin bir şiir İncil'i kendisinden daha iyi açıklayabilir mi? Bu sorunun kolay bir yanıtı yoktur. Büyük edebiyat, bir şeyleri asla kolaylaştırılmaz; zor sorulara kolay yanıtlar vermez. Bizi basit olmayan bir sürü şeyin beklediğini görmemize imkân tanır.

Milton on iki kitaplık şiirinin ilk kitabında amacını kendinden emin bir biçimde açıklar: Okurlarını daha iyi veya en azından daha bilgili Hristiyanlar yapmak. Kim bilir, bazı okurlarında istediği etkiyi uyandırarak bu dini misyonunu yerine getirmiş olabilir. Ancak *Kayıp Cennet*'in asıl başarısı çok farklıdır ve tamamen edebidir. İngiliz edebiyatının ve İngilizce yazan şairlerin ilerleyebileceği yönleri işaret etmiştir. Bir temel atmıştır. Bu temel, bağımsız bir İngiliz edebiyatıdır: Konusu İngiltere, anlamı İngilizce olan bir edebiyat.

11. BÖLÜM



Edebiyatın “Sahibi” Kim? BASIM, YAYIN VE TELİF HAKKI

Şu anda elinizde tuttuğunuz kitap, edebi bir eser değilse de pratik bir örnek olarak kullanılabilir. Bu kitabı ben yazdım. Kapağında ve telif haklarının yazılı olduğu künyede benim adım var. Bu “bana” (yani John Sutherland’a) ait bir kitap. Ama elinizdeki kitabın “sahibi” ben miyim? Hayır, fiziksel kopyalar bana ait değil. Satın aldıysanız, kitap size ait. Ama ben bu kitabı yazarken birinin eve girip bilgisayarımı çaldığını ve metni bulup kendi adıyla yayımladığını varsayalım. Ne olurdu? Orijinal eserin bana ait olduğunu ispatlayabilmem durumunda hırsız telif haklarını ihlal etmekten dava edebilirdim. Orijinal eserimi iznim olmadan kopyalayıp kendi adıyla yayımlaması, intihal yani eser hırsızlığıdır.

18. yüzyılın başlarından itibaren, modern te-

lif hakları yasası edebi eserlere yeni formatlarda ulaşılabilirliğin artmasıyla birlikte gelişmiştir. 20. yüzyılda film uyarlamaları (32. Bölüm) ve günümüzde e-kitaplar ve internet (40. Bölüm) gibi yeni teknolojilere ayak uydurmak için sürekli değişikliğe uğrar. Ama özü itibariyle *telif hakkı* daima aynı anlama gelmiştir: “Kopyalama hakkı.” Şu anda okuduğunuz metnin telif hakkının sahibi olarak, Yale Üniversitesi Yayınlarına metni bu kitap formunda yayımlama hakkını devrettim.

Yazarın emeğinin ürünü olduğu için kitaplardan söz ederken İngilizcede “edebi eser” anlamına gelen “work of literature” ifadesini kullanırız. Yayıncılar bu edebi eserler için İngilizcede “sahiplik” anlamına gelen “title” sözcüğünü kullanır. Son olarak kitaplar çoğaltılıp satışa sunulduğunda birer “kopya” olur: Şu anda elinizde benim eserimin bir kopyasını bulunduruyorsunuz. Bu tarafların her biri esere farklı biçimde “sahip olur.” Kitapseverlerin bulunduğu bir parti düşünün. Partinin ev sahibi, zengin kitaplığını göstererek gururlu bir ifadeyle “Bunlar da *benim* kitaplarım!” der. Kitaplığı gözden geçiren bir yazar neşeyle “Görüyorum ki *benim* kitaplarımdan birine sahipsiniz – hoşunuza gitti mi?” diye sorar. Kitapları inceleyen bir yayıncıysa “*Bizim* kitaplarımızdan birçoğuna sahip olduğunuzu görmek mutluluk verici” der. Bir anlamda hepsi haklıdır: Ev sahibi fiziksel objelere, yazar orijinal sözcüklere ve yayıncı da özel formata sahiptir. Bu günümüzde bir kitabın yazılması, yayımlanması ve satın alınmasıyla ilgili birçok farklı kişi ve sürece işaret eder.

Bu küçük kitabın hayatı, Yale Üniversitesi Yayınlarıyla bir sözleşme imzalayıp bu metni bir kitap olarak yayımlama hakkını onlara devrettiğim zaman başladı. Metin yayınevine ulaştıktan sonra dizgi, düzeltme, tasarım, baskı, ciltleme ve satış öncesi depolama işlemleri gerçekleşti. Yayıncılar bütün bu işlemlerin maliyetini üstlendi ve basılan kitapların sahibi oldu. Daha sonra kitaplar dağıtım verildi: Esasen kitapçılar ve elektronik satıcılar gibi çeşitli perakendeciler ve kütüphanelere dağıtıldı. Kitapların kopyaları onların oldu. Son olarak siz bir müşteri olarak *Edebiyatın Kısa Tarihi*'ni satın alıp evinize götürdünüz. (Ya da kütüphaneden ödünç aldınız ve geri götüreceksiniz.) Günümüzde kitapların yayımlanması işi genellikle matbaacılar ve kitap satıcılarından tamamen ayrı bir şirket tarafından yürütülür. Ancak 19. yüzyıla kadar yayıncılık ve matbaacılık esasen kitap satıcıları tarafından organize edilmişti.

Bilinen tarihin ilk zamanlarından itibaren, bu süreçleri düzenleyen ve tarafların çıkarlarını koruyan yasalar tasarlanana kadar binlerce yıl geçti ve bir sürü edebi eser üretildi. Ancak bu yasalar yürürlüğe girdikten sonra edebi ürünleri ticari olarak dağıtmanın mekanizma ve yöntemlerine sahip düzenli bir endüstri ortaya çıktı ve çok çeşitli metinler, sözlü hikâyeler ve balatlardan bir demet yerine "edebiyat" tam ve uygun biçimde gelişebildi.

Edebiyatın ortaya çıktığı yasal ve ticari çerçeve, daha önceden birçok şeyin mevcut olmasına bağlıydı. Bir pazar yaratmak için yazı, okuryazarlık ve eğitim kurumlarına ihtiyaç vardı. Bir diğer önemli

faktör, İskenderiye Kütüphanesi gibi büyük antik kütüphanelerdeki parşömenlerden “kodeks” formatına geçti. Latince “kütük” anlamına gelen ve çoğulu *codices* olan “kodeks” sözcüğü, şu anda elinizde okuduğunuz gibi sayfaları kesilmiş ve numaralandırılmış bir kitabı anlatır.

“Kodeks” sözcüğü gibi elyazması kitaplar da ilk olarak klasik Roma’da ortaya çıkmıştır. Zulme uğrayan Hristiyanlar tarafından icat edildiği düşünülür. Pagan Romalıların aksine kutsal bir kitabı –İncil’i– kendi inançlarının merkezine oturtan Hristiyanlar, meraklı gözlerden uzak tutabilecekleri metinlere ihtiyaç duymuştu. Kodeks daha küçüktü ve büyük bir parşömene göre saklanması daha kolaydı.

Elyazması üretmek çok zahmetli bir işti. Resimli, yaldızlı, zarifçe ciltlenmiş elyazmaları genellikle zanaatkârdan çok sanatkâr olan usta kopyacıların yıllarını alabiliyordu. Büyük kütüphanelerde günümüze dek ulaşan bu elyazmalarının birçoğu, zengin bir sahip veya kurumun (monark, kilise, manastırlar, soylular) siparişiyle üretilmiş lüks ürünlerdir. Elyazmalarının üretildiği atölyelere “scriptorium” yani “yazıhane” adı veriliyordu. 15. yüzyıla kadar, eğitilmiş bir kitap kurdunun ulaşabileceği toplam edebi eser sayısı, tahminen bin veya iki binin altındaydı. Örneğin Chaucer’ın *Canterbury Hikâyeleri*’ndeki kâtip, yol arkadaşları tarafından çok okuyan biri olarak nitelendirilse de sadece yarım düzine kitaba sahiptir.

Bu kitap kıtlığı, çoğu kişinin kitapları kendi başına alıp okumadığı anlamına gelir. Kitaplar birçok kişiye sesli olarak okunmuştur. 19. yüzyıla

ait ünlü bir tabloda, Chaucer matbaanın gelişinden elli yıl önce büyük şiirini bir kürsüden veya "okuma standından" dinleyici kitlesine okuduğu resmedilir. (Kürsüler üniversite amfilerinde halen kullanılır; aslen yalnızca bir kopyası olan metinleri yüksek sesle okumak için tasarlanmışlardır. Ders, konferans anlamına gelen "lecture" sözcüğü, Latince "okuyucu" anlamına gelen "lector" sözcüğünden türetilmiştir.)

Kitlesel bir pazara yönelik kitap üretiminin bir diğer önkoşulu, 13. yüzyıl dolaylarında Doğudan İngiltere'ye getirilen kâğıt üretme işlemiydi. Bu keşiften önce, önem derecesi ne olursa olsun bütün yazılar parşömen veya tişre (temizlenip kurutulmuş hayvan derisi) üzerine yazılmıştı ya da ahşaba oyulmuştu. Ucuz kâğıt, 15. yüzyılın sonlarındaki önemli devrimin yolunu açtı: Matbaa.

Almanya'da Johannes Gutenberg, İngiltere'de William Caxton ve İtalya'da Aldus Manutius ("italik" yazı tipinin mucidi) gibi meşhur öncülere bakarak matbaayı Avrupa'ya özgü bir yenilik gibi düşünebiliriz. Aslında matbaa Çin'de uzun süredir kullanılıyordu. Ancak Çince önemli bir zorluk barındırıyordu. Çince binlerce resimli "harften" oluşur. Bunların her biri, küçük bir tuğla boyutunda yazılır. Bunun gibi kısa bir paragrafta 60 kadar karakter kullanılır ve karakterlerin yazılı olduğu tuğlalardan küçük bir duvar inşa edilebilir.

Batılı fonetik alfabeyse ("fonetik" görüntü değil sese dayalı olmak anlamına gelir) sadece 26 harf ve yaklaşık bir düzine noktalama işareti içerir. Bu, matbaa için son derece elverişliydi. Gerekli harfle-

ri üretmek için eritilmiş kurşunu “font” adı verilen kalıpların içine dökmek ve soğuduktan sonra “harf kasası” adı verilen kasalarda depolamak yeterliydi. (Bugün İngilizcede halen kullanılmakta olan “upper case” terimi matbaa harflerinin üst kasada tutulmasından gelir.) Gutenberg gibi öncü matbaacıların birçoğu kuyumcuydu ve sıcak metallerle çalışmaya alışkındı. Harfler, sayfa şeklindeki bir formda satır satır dizilip mürekkeplenir. “Baskı makinesi” aşağı çekilerek bastırılır. Böylece bir sayfanın birçok kopyası üretilir. Baskı makinesi oldukça küçüktür; boyutları bakımından aynı prensiple çalışan modern pantolon ütülerinin yaklaşık iki katı olabilir.

Basılan ilk kitaplar, çok süslü harfleriyle daha önceki elyazmalarından farksızdı. 15. yüzyılda basılmış bir Gutenberg İncilini elinize aldığınızda, elyazması mı yoksa baskı mı olduğunu söylemek zordur. Aradaki fark, Gutenberg’in Almanya’nın Mainz şehrindeki atölyesinde bir elyazmasını tamamlamak için geçen sürede binlerce İncili basabilmesiydi.

Yeni bir çığır açılmıştı ama yeni sorunlar da baş gösterdi. Eski dostumuz “sahiplik” sorunu bunların başında geliyordu. İngiltere’de basılan ilk kitaplardan biri, Chaucer’ın *Canterbury Hikâyeleri*’ydi. Caxton iyi bir tercih yaparak 1476 yılında bastığı kitabı, Aziz Paul Katedralinin dışında küçük bir stant açarak sattı. Büyük şair o tarihte hayatta değildi; ama hayatta olsaydı bile Caxton bu yayıncılık girişiminden elde ettiği kârın bir kuruşunu bile Geoffrey Chaucer’a vermek zorunda kalmayacaktı.

Kitap piyasası sonraki 200 yıl boyunca tam bir taklitçilik cennetiydi. Özellikle geniş bir okur kit-

lesinin bulunduğu Londra'da telif hakkını kontrol etmek için hukuki mekanizmaya ihtiyaç vardı. Çoğunlukla dükkânlarının arkasındaki baskı makineleriyle yayıncılık da yapan Londralı kitapçılar, kitap piyasasını düzenleyecek yasaların çıkarılması için Parlamente'ye baskı yaptı.

1710'da Parlamento "Anne Yasası" adı verilen çok gelişmiş bir yasal düzenleme getirdi. "Eğitimi teşvik etmek" amacıyla hazırlanan yasanın girişinde şu ifadeler yer alır:

Matbaacılar, kitapçılar ve diğer kişiler son zamanlarda kitap basma, yeniden basma ve yayımlama ya da kitapların basılmasına, yeniden basılmasına ve yayımlanmasına aracılık etme özgürlüğünü yazarların ve eser sahiplerinin rızası olmaksızın –bundan büyük zarar görmelerine ve genellikle aileleriyle birlikte yoksulluk içinde yaşamalarına yol açacak şekilde– sonuna kadar kullanmaktadır. Gelecekte bu tür pratiklerin önüne geçmek ve eğitilmiş insanların faydalı kitaplar yazmasını teşvik etmek için...

Yazarın orijinal bir şey ürettiği ve bunun bir değerinin olduğu ilk kez kabul gördü; modern ifadeyle yazarın "entelektüel eseri" teslim edildi. Orijinal eser yazılır yazılmaz (daktiloyla veya bugünlerde bilgisayarla) yazar telif hakkına sahip olur ve yazılı eser "entelektüel mülkiyet" haline gelir. Artık bir kitap veya bugünlerde e-kitap olarak yayımlanarak ya da bir oyun veya filme uyarlanarak "maddileştirilebilir." Telif yasası uyarınca 1710'dan bu yana orijinal

eser yazarın olmaya devam eder ve yalnızca yazarın izniyle kullanılabilir.

Bu ilk telif yasası, “daimi sahiplik” kavramının tehlikesini öngörmüştü. Bir eserin yaratıcısı ya da telif haklarını sattığı kişi, bu hakka yalnızca sınırlı bir süreliğine sahip olabilecekti. Bu sürenin ardından eser “kamu malı” yani herkesin ve hiç kimsenin olacaktı. 1710’da telif hakkı koruması çok kısa bir süre için sağlanıyordu; zaman geçtikte bu süre uzatıldı ve günümüzde Avrupa’da yazarın ölümünden sonra yetmiş yılla sınırlı.

Kraliçe Anne Yasasında itina gösterilen bir diğer nokta, fikirlerin telif hakkının olmayacağını hükme bağlanmasıydı. Bu hüküm, telif yasasını fikirleri koruyan patent yasasından çok farklı kılar. Şu şekilde açıklayabiliriz: Son sayfasında “katilin uşak çıktığı” bir dedektif romanı yazarsam, daha sonra siz de son sayfasında “katilin uşak çıktığı” bir dedektif romanı yazmakta özgürsünüz. Ama benim sözcüklerimi kopyalayamazsınız. Sözcüklerin arkasında duran düşünceler değil *ifade* korunur.

Yazarın “ekin ekmediği yerden biçme” hakkına sahip olması, sınırları dikkatle çizilmiş önemli özgürlüklerden biridir ve edebiyatın (özellikle de anlatı edebiyatının) gelişmesini mümkün kılmıştır. Bu özgürlüğün sınırlarını çizen yasalar ağı mevcuttur. Yazılı iftira yasaları, yaşayan kişiler hakkında kötü niyetli yalanlar yazmayı yasadışı kılar. Sansür, belirli bir dönemde pornografik olduğu veya dine hakaret içerdiği düşünülen eserlerin yayımlanmasını yasadışı hale getirmiştir. Daha güncel bir düzenlemeyle ırksal açıdan kışkırtıcı veya şiddete teşvik edici

materyallerin yayımlanması sınırlandırılmıştır. Ancak edebiyata bugün bildiğimiz şeklini veren temel özgürlükler ve disiplinler, bundan 300 yıl önce bilge parlamenterler tarafından oluşturulmuştur.

İngiliz telif yasası, yurtdışında da benimsendi ve başka ülkeler kendi yasalarını hazırladı. Ancak bunun gerçekleşmesi zaman aldı. ABD uluslararası telif hakları sözleşmesini 1891'e kadar imzalamadı. Yani İngilizlerin ve diğer ulusların edebi eserlerini yağmalamak Amerika'da o tarihe kadar serbestti. Bu, lanet olası Yanki korsanlarını asla affetmeyen Dickens'ı çok öfkeliendiren bir konuydu. 37. Bölümde uluslararası öyküye devam edeceğiz.

Kitaplar 500 yılı aşkın bir süredir basılıyor. Caxton bugün cadde üzerindeki kitapçılarda Chaucer'ın eserini görseydi, kendisinin yayımladığı kitabın modern bir versiyonu olduğunu düşünebilirdi. Ama 21. yüzyılda kitapların ömrü doluyor mu? Kodeks formatının papirüslerin yerini alması gibi, e-kitaplar da kitapların yerini alacak mı? Hiç kimse tam olarak bilemiyor. Ama bir arada var olmaya devam etmeleri en yüksek olasılık gibi görünüyor. Kitapların harikulade fiziksel bir yanı var. Kitaplığa yürümek için ayaklarınızı, kitabı almak için kollarınızı, sayfayı çevirmek için parmaklarınızı kullanırsınız. Bu hissi bir Kindle ya da iPad'de yaşayamazsınız. Benim tahminim, kitapların bu "his" (dokunma ve hatta koku) sayesinde edebiyat dünyasında uzunca bir süre daha –ilk sırada olmasa bile– varlıklarını korumaya devam edeceği yönünde.

12. BÖLÜM



“Kurgu Evi”

İnsan öykü anlatan hayvandır. Bu, insan türünün izini sürebileceğimiz tarihlere kadar gerilere gider. Kurgu dendiğinde aklınıza romanlar mı geliyor? 18. yüzyıldan itibaren roman yazıp okumaya başladık. Edebiyat tarihindeki bu dönüm noktasını bir sonraki bölümde ele alacağız. Kurgu daha önceleri çok farklı formlar almıştır. Daha derinlere inersek, ilk roman olarak nitelendirebileceğimiz eserden çok uzun zaman önce “proto-romanlar” diyebileceğimiz eserlerle karşılaşırız. Avrupa’daki beş edebi eser bunu açıklığa kavuşturur. Hiçbiri roman değildir ama anlatılarda roman nüveleri görürüz:

Decameron (Giovanni Boccaccio, 1351, İtalya)
Gargantua ile Pantagruel (François Rabelais,
1532-64, Fransa)

Don Kişot (Miguel de Cervantes, 1605-15, İspanya)
Çarmih Yolcusu (John Bunyan, 1678-84, İngiltere)
Oroonoko [Soylu Köle] (Aphra Behn, 1688, İngiltere)

Giovanni Boccaccio'nun (1313-75) *Decameron* eseri, özellikle 1470 yılında basıldıktan sonra Avrupa genelinde çok popüler ve etkili olmuştur (örneğin Chaucer'ın ilham kaynağıdır). *Decameron*'daki öyküler, edebiyatta daha sonra birçok yerde yeniden karşımıza çıkar. *Decameron*'un çerçeve öyküsü basit ve sürükleyicidir. 14. yüzyılda rutin biçimde yaşandığı gibi, veba salgını Floransa'yı kasıp kavurmuştu. (6. Bölümde bahsi geçen Wakefield kentinde nüfusun üçte biri vebadan ölmüştü.) Vebanın tedavisi yoktu; ardınıza bakmadan kaçmak ve size yetişememesini ummak dışında elinizden bir şey gelmiyordu. *Decameron*'da üçü erkek, yedisi kadın on varlıklı ve soylu genç, veba salgını geçene kadar on günlüğüne kırsalda bir villaya sığınır. (Kitabın adında geçen "deca" Yunanca "on" anlamına gelir.) Bu genç grubu (yazarın ifadesiyle "brigade") on günlük süreyi geçirmek için her gün birbirlerine öyküler anlatır. Böylece kitap 100 öykü içerir. Kendi döneminin en meşhur İtalyan edebiyatçısı olan Boccaccio, bu öyküler için ilginç bir sözcük kullanmıştır: İtalyanca "çok küçük şey" anlamına gelen *novella*. Öyküler akşamın sıcak saatlerinde, zeytin ağaçlarının altında, ağustosböceklerinin yumuşak cırtlılarının eşliğinde, sofrada anlatılır.

Öykülerin konu yelpazesi çok geniştir: Masalsı (peri masallarını andıran) ve neo-klasik (antik edebiyata yaklaşan) öykülerden müstehcen ve komik

öykülere kadar uzanan yelpazede yaşamın sonsuz çeşitliliğine vurgu yapar. Öyküler akıllıca kurgulanmıştır ve çok yıkıcıdır. Birçoğu kiliseyi ve egemen kurumları hicveder; bu, gençlerin edebiyatıdır. “Yeni şey” yani novella, edebi kuralları çiğneyen ve geleneği reddeden bir edebi türdür. Yeniliğinin bir kısmı da buradan gelir.

Rabelais’ın beş ayrı kitap olarak yayımlanan *Gargantua ile Pantagruel* [*Gargantua and Pantagruel*] eseri, *Decameron*’dan daha gevşek bir çerçeveye sahiptir. İki alışılmadık karakter olarak baba ve oğul devi merkez alır ve birbiriyle bağlantısız çok sayıda anekdot ve şakadan oluşur. (“Gargantuan” yani “devasa” sıfatı, baba devin adından gelir.) *Decameron*’dan daha müstehcen veya “ahlaksızdır” ve yüzyıllar boyunca büyük ölçüde yasaklı kalmıştır. “Rabelaisyen” etiketi, edebiyatta yayımlanabilen ama ahlaki iklim sertleştiğinde yayımlanamayan ve zaman zaman da yakılabilen içerikleri anlatmak için kullanılır.

Uzunca bir süre yasaklarla boğuşmasına karşın, *Gargantua ile Pantagruel*’in neşeli yaramazlığının kesinlikle iğrenç bir yanı yoktur. İnce zekâ ürünü nüktelerle dolup taşar. Sokaklardan, halk hikâyelerinden ve yerel ağızdan beslenmesi bakımından *Decameron*’dan ayrılır. Bütün bunlar iki yüzyıl sonra ortaya çıkacak romanın malzemeleridir. François Rabelais (yaklaşık 1494-1553) halktan biri değildi. Çok okumuş ve bilgili bir keşiş olan Rabelais, genişleyen hayal dünyasında bütün klasik ve “saygın” edebiyatı alıp kişisel oyun sahasına çevirdi. Eserine yazdığı önsözde edebiyatın misyonunun insan-

ları güldürmek olduğunu ileri sürdü ve Bu misyona harikulade biçimde hizmet etti.

Proto-romanlarımızdan üçüncüsü olan *Don Kişot* [*Don Quixote*], öyküsünü herkesin bildiği ama bugünlerde çok az kişinin baştan sona okuduğu bir eserdir. Miguel de Cervantes (1547-1616) bir diplomatın yardımcısı ve askerdi; çok hareketli bir yaşam sürdü. Büyük eserini İspanya'da mahkûmken tasarladığı düşünülür. İnsanların bizden daha çok zamana sahip olduğu bir çağda kaleme alınan *Don Kişot*, basit bir olay örgüsüne sahiptir – aslında olay örgüsü bile yoktur. Dağınık, gevşek bir yapıdaki “pikaresk” adı verilen kurgu türünü popüler hale getirmiştir. Kahramandan çok bir anti-kahraman olan ana karakter, La Mancha'da sessiz bir emeklilik hayatı süren orta yaşlı asilzade Alonso Quijano'dur. Ancak emeklilik günlerinin huzurlu olduğu söylenemez. Antik romanslar –şövalye ve gezgin silahşörlük öyküleri– zihnini zehirlemiştir. “La Mancha'lı Don Kişot” adıyla kendine şövalye rolü biçtiği sanrılar görür ve kartondan hazırladığı miğferle “maceraya” atılır. Sancho Panza adında şişman bir köylüyü yardımcı olarak yanına alır ve ihtiyar, bitkin atı Rocinante'nin sırtına atlar.

Bir dizi komik macera yaşarlar veya “taaruz” gerçekleştirirler. Bunlardan en önemlisi, Don Kişot'un dev zannettiği yel değirmenleriyle savaştır. Don Kişot bir dizi maceranın ardından keyifsiz ama akli başında bir halde evine döner. Tekrar Alonso Quijano olur. Ölüm döşeginde vasiyetini kaleme alır ve zihnini zehirleyip hayatını mahveden bütün romansları reddeder.

Her şeye rağmen akli başında olmayan titrek ihtiyarın, bir deri bir kemik atı ve şişman, ödlek yardımcısıyla birlikte yel değirmenlerinin karşısında cesurca dikilmesinin dokunaklı ve hatta saygı uyandıran bir yanı vardır. Bütün iyi kurgular gibi *Don Kişot* da bizi ikilemde bırakır. Ahmak mı yoksa cana yakın bir idealist mi? Bu belirsizlik, öyküden yola çıkılarak genel olarak kullanılmaya başlanan "donkişotvari" sözcüğünde kendini gösterir.

Dördüncü proto-romanımız *Çarmih Yolcusu* [*The Pilgrim's Progress*] üç yüzyılı aşkın bir süre önce yayımlandığı tarihten bu yana en çok satan kitaplar arasında yer almış ve daha sonraki İngiliz kurgusunu önemli ölçüde etkilemiştir. Yazarı John Bunyan (1628-88) emekçi sınıftan bir ailenin çocuğuydu; kendi kendini eğitti ve eserinin büyük bir kısmını "sapkın" (yani gayriresmi) dini öğretiler vaaz ettiği gerekçesiyle kapatıldığı zindanda kaleme aldı. Bunyan'ın babası, sırtında bavulu ve elinde değneğiyle ülkeyi karış karış dolaşan bir seyyar satıcıydı. Oğlunun gözünde hayatın yansıması bundan ibaretti. Yine de John başka bir vizyonun peşinden gitti; İncil'de vaat edildiği gibi doğruluğun sonsuz mutlulukla ödüllendirileceğine inandı. Ancak onun doğrusu, otoritelerin doğrusuyla aynı değildi. Dolayısıyla zindana atıldı ve bizim şansımıza *Çarmih Yolcusu* kitabını yazdı.

Cervantes gibi Bunyan da hayatı ömür boyu süren bir mücadele olarak görür. Bunyan'a göre bu mücadele belli bir amaca yöneliktir: Tepedeki parıltılı şehir. Kurtuluşa giden yolda düşmanları bertaraf etmemiz değil, dini inancı sarsan engelleri aş-

mamız gerekir. Bu engeller depresyon (Umutsuzluk Bataklığı), şüphe (Şüphe Kalesi), taviz (Bay İkiyüzlü) ve en tehlikelisi de şehrin baştan çıkarıcı cazibeleridir (Boş Gurur).

Öykü dramatik biçimde açılır. Kahraman Christian bir kitap okur (kitabın İncil olduğu ve daha da önemlisi İngilizce olduğu anlaşılır; 8. Bölüme bakın). Kitabı okurken aklında korkunç bir soru oluşur: Kurtarılmak için ne yapması gerektiğini düşünür. Birdenbire “Yaşam, yaşam, sonsuz yaşam” diye bağırarak koşmaya başlar. Ne yapması gerektiğini anlamıştır. Karısı ve çocukları onu durdurmaya çalışır ama kulaklarını kapatıp koşarak uzaklaşır. Bu merhametsizliğin nedeni nedir? Püriten öğretinin temel taşı, herkesin kendi kendini kurtarmak zorunda olduğudur. Bir sonraki bölümde açıklandığı gibi, bireycilik bir form olarak romanda anahtar öge haline gelir. Birçok romanın adının kahramanlarının adını alması bundandır: *Tom Jones*, *Emma*, *Silas Marner* vb.

Çarmıh Yolcusu’nun daha sonraki yüzyıllarda romanı birçok yönden beslemiştir. 20. yüzyıl yazarı D. H. Lawrence, romanı “yaşamın parlak kitabı” olarak nitelendirir. Roman, geleneksel kutsal metinlerin ardından bu çağın modern İncil’idir. Lawrence’ın yazdığı roman türü (tıpkı Jane Austen, George Eliot, Joseph Conrad ve daha birçok yazar gibi) tarihsel ve kişisel koşulların tanımladığı şekliyle tatmini –Bunyan’ın ifadesiyle “kurtuluşu”– bulabilmek için hayatta doğru şeylerin nasıl yapılabileceği hakkındadır. Buna İngiliz kurgusunun “büyük geleneği” adı verilir ve gelenek *Çarmıh Yolcusu*’yla başlar.

Bu proto-romanların sonuncusu, ismi harikula-
de bir kadın tarafından yazılması bakımından daha
da ilgi çekicidir: Aphra Behn (1640-89). Kadınların
erkeklerle tam sosyal eşitlik talep edebilmek için
200 yılı aşkın bir süre beklemesi gerekmiştir. Tek
başına bu bile Aphra Behn’i ilgi çekici kılar. Fakat
Behn’in daha da çok hayranlık uyandırıcı yönü, üs-
tün edebi yeteneklerini Restorasyon adı verilen çal-
kantılı tarihsel döneme zekice uyarlamasıdır.

Biraz tarihsel arka plan bilgisi, Behn’in olağan-
dışı başarısını anlamaya yetecektir. İç Savaş ve I.
Charles’ın infaz edilmesinin ardından zafer kaza-
nan Oliver Cromwell, Lordlar Kamarasını feshedip
İngiliz Milletler Topluluğu adıyla bilinen cumhu-
riyeti kurdu. “Yuvarlak kafalar” adıyla bilinen ür-
kütücü Protektora ordusunun desteğiyle Püriten
diktatörlük hüküm sürdü. Daha sonra II. Charles
olarak tahta çıkacak olan Kral Charles’ın oğlu, iç
savaş ve cumhuriyet yıllarında maiyetiyle birlikte
kıta Avrupa’sına sığındı ve özellikle Fransa’nın ince
zevkleriyle tanıştı.

Cromwell ve rejimi, katı ahlakçıydı. Meyhaneler,
hipodromlar, horoz dövüşü yapılan yerler, randevu
evleri ve en kötüsü de ülkenin tiyatroları kapatıldı.
Yayımlanan eserler katı bir sansürden geçirildi. Ede-
biyat için zor zamanlardı. Tiyatro ise imkânsızdı.

Sonunda özgürlük (ve Shakespeare’in Sir Toby
Belch karakterinin “pasta ve bira” olarak bahsetti-
ği hayatın eğlenceli kısmı) için halktan gelen bas-
kı, monarşinin restore edilmesine yol açtı. 1660’ta
Prens Charles Hollanda’dan döndü ve ertesi yıl taç
giydi. Dini hoşgörü meselesinde uzlaşmaya varıldı

ve Cromwell'in cesedi Westminster Katedralinde defnedildiği mezardan çıkarılıp paramparça edildi. Tiyatrolar, genelevler ve meyhaneler soyluların himayesinde ve hoşgörölü bir yaklaşımla yeniden açıldı. II. Charles sahneyi (özellikle de portakal satıcısı Nell Gymnn başta olmak üzere sahne çevresindeki kadınları) çok sevdi ve bizzat destekledi.

Eaffrey (kendi seçtiği adıyla "Aphra") Johnson iç savaş sırasında büyüdü. Nüfuzlu müşterilere sahip bir berber olan babasının yanında çalıştı. Babası 1663'te İngiltere'nin Güney Amerika'daki sömürgesi Surinam'a vali olarak atandı. Surinam'daki büyük şeker çiftliklerinde çalıştırılan köleler çok kötü muameleye maruz kalıyordu. Aphra babasının ölümünün ardından Surinam'a ilişkin bu korkunç izlenimlerle birlikte İngiltere'ye döndü: Kölelerin yaşadığı dayanılmaz zorlukları ve Hıristiyan efendilerinin ikiyüzlülüğü unutmadı. Evlendi ve kısa bir süre sonra boşandı. 1670'lerin başında tiyatro oyunları yazmaya başladı. Bunu yapan ilk kadındı. Ancak 1688'de yayımlanan *Oroonoko* [Soylu Köle] adlı kurgu öyküsü, haklı olarak Behn'in başyapıtı olarak kabul edilir. Aphra Behn, Westminster Katedraline defnedildi; bu onura layık görülen ilk kadın yazardı. Virginia Woolf, Behn'in mezarının başında "Bütün kadınlar birleşip onun mezarına çiçekler bırakmalı... Çünkü kadınlara konuşma hakkını Aphra Behn kazandırdı" demiştir.

Kitap büyük çiftliklerde çalıştırılmak üzere Surinam'a gönderilen Afrika prensi Oroonoko'yla eşi Imoinda'nın gerçekdışı öyküsünü anlatır. Oroonoko'nun geçmişini, isimsiz bir İngiliz kadın açığa çı-

karır. Genç kadın, kısa bir süre önce hayatını kaybeden yeni atanmış vali vekilinin kızıdır. Oroonoko iki kaplanı öldürür ve elektrikli (“hissizleştirici”) yılan balığıyla boğuşur. Bir ayaklanmaya öncülük eder ama tam zafer kazanacakken kandırılarak teslim olması sağlanır. Ele geçirilip infaz edilir. Beyazlardan oluşan kalabalık bu infazı izlerken sadistçe haz alır. Yaklaşık 80 sayfa veya 28.000 sözcük olan kitap kısadır ve gelişmiş bir tekniğe sahip değildir. Yaklaşık 30 yıl sonra kaleme alınan Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe* romanı gibi okuyucuyu ustalıkla bir biçimde merakta bırakarak heyecanlandırmaz. Yine de olağandışı bir girişimdir. Neredeyse roman sayılabilecek ama tam da roman olmayan bir kurgu eser olarak Behn’i öncü bir yazar konumuna getirir.

Henry James romanı “kurgu evi” olarak nitelendirir. Bu ev, bu beş yazarın eserini temel alır. Bir sonraki bölümün konusu olan eserle birlikte yükselir: *Robinson Crusoe*.

13. BÖLÜM



Gezginlerin Uzun Öyküleri DEFOE, SWIFT VE ROMANIN YÜKSELİŞİ

Bir önceki bölümde, modern romanın köklerini inceledik. Şimdi bitkinin ilk olgun meyvesi diyebileceğimiz esere sıra geldi: *Robinson Crusoe*'nun yazarı Daniel Defoe (1660-1731) genel olarak İngiltere'de bu türün başlangıç noktası olarak kabul edilir. 18. yüzyılın başlarında ve ortalarında Defoe'yla birlikte Samuel Richardson, Henry Fielding, Jonathan Swift ve Laurence Sterne gibi başka yazarların eserlerinde de insanlığın her zaman ilgilendiği temel öykücülük türlerinin arasından modern romanın ortaya çıkışını görebiliriz.

Bütün bunlar için bir kıvılcıma ihtiyaç vardı. Kendileri her ne kadar bu adı kullanmasa da bizim "roman" ["novel," "yeni şey"] adını verdiğimiz

tür neden bu dönemde ve burada (Londra'da) ortaya çıktı? Bu sorunun yanıtı, romanın yükselişinin kapitalizmin yükselişiyle aynı zamanda ve aynı yerde gerçekleşmiş olmasıdır. Bu ikisi ne kadar farklı gibi görünse de birbiriyle yakından bağlantılıdır.

Adada mahsur kalan ve kendi çabalarıyla geçimini sağlayan Robinson Crusoe'un, yeni (novel) ekonomik sistem için yeni (novel) insan türü olduğu söylenebilir. Ekonomistler "homoekonomikus" tanımını yaparken onu sıkça örnek vermiştir. Defoe'nun romanı, derinlemesine bakıldığında o dönemde Londra şehrinde -muhasebe büroları, bankalar, dükkânlar, ambarlar, ofisler ve Thames Nehrindeki rıhtımlarda- mali olarak nelerin olup bittiğini yansıtır. Bu çağ maceracı tüccarların, kapitalizmin ve girişimciliğin çağıdır. Hayatta kendi yolunuzu çizersiniz: Dick Whittington gibi beş parasız geldiğiniz şehrin taşı toprağını altın bulabilirsiniz ama bunun tam tersi de olabilir. Ortaçağ dünyasında hiçbir çiftçinin şövalye olma umudu yoktur. Halbuki sosyal hareketlilik kapitalizm için merkezidir; bu karmaşık insan ilişkileri sistemin merkezinde yer alır. Şehirdeki en düşük seviyedeki memur, endüstri lideri olmayı ya da Dick gibi Londra'nın belediye başkanı olmayı hayal edebilir.

Robinson Crusoe ve adasının öyküsü, romanı hiç okumamışlara bile büyük olasılıkla tanıdık gelecektir. Özetlemek gerekirse, genç bir adam tüccar babasının yanından ayrılır ve beş parasız denizlere açılır. Çeşitli maceralardan sonra tüccar olur. Köle ve kahvenin yanı sıra Eski ve Yeni

Dünya arasında ticareti yapılan daha birçok şeyi alıp satar. Crusoe "yeni insandır;" kendi döneminin adamıdır.

Brezilya'ya yaptığı ticari yolculukların birinde, Crusoe'un ticaret gemisi korkunç bir fırtınaya yakalanır. Bütün mürettebat ölür. Crusoe kendini ıssız bir adada bulur ve 28 yılını orada geçirir. Adayı kolonileştirir ve sadece üzerindeki kıyafetleriyle çıktığı adayı zengin biri olarak terk eder. Peki bunu nasıl başarır? Girişimcilik ruhuyla: Adanın doğal kaynaklarından istifade ederek kelimenin gerçek anlamıyla servet edinir. Bütün bu süreç boyunca Tanrı'ya inancını asla yitirmez. Bilakis Tanrı'nın bu kaderi hazırladığına ve onun –Robinson'un– adada yaptıklarını onayladığına inanır. Olanlar hem Tanrı'nın hem de kendisinin eseridir.

Uygun biçimde ilk olarak Londra şehrinde *Robinson Crusoe'un Hayatı ve Garip ve Şaşırtıcı Maceraları* adıyla yayımlanmıştır. Başlık sayfasını incelediğimizde bir "tür" ya da ayırt edici bir edebi tarz olarak romanın yapısı hakkında ipucu edinebiliriz. 1719'da kitabın ilk okurları bu sayfaya baktıklarında, Robinson Crusoe'un adını ve "Kendisi tarafından yazılmıştır" ibaresini gördü. Defoe'nun adı yer almıyordu. Kitabın gerçek bir seyahat ve macera öyküsü olduğu iddia ediliyordu. Kaçınılmaz olarak ilk okurların birçoğu, Güney Amerika'da Oronoque Nehrinin ağzının açıklarındaki bir adada 28 yıl geçiren ve servet edinen gerçek bir Robinson Crusoe olduğunu zannetmişti.

Robinson Crusoe'la birlikte "realizm" adı verilen tam gelişmiş anlatı geleneğiyle ilk kez karşılaşırız.

Bu, anlatının gerçek olduğu anlamına gelmez ama gerçeğe o kadar benzer ki aradaki farkı söylemek için ona iki defa bakmanız gerekir. Defoe'nun romanında anlatılanların "gerçek" mi yoksa sadece "gerçekçi" mi olduğu karmaşasını daha da derinleştiren bir faktör vardır: *Robinson Crusoe* yayımlanmadan dört yıl önce, bir denizcinin adada mahsur kalmasını anlatan benzer bir kitap tıpkı Defoe'nun romanı gibi çok satanlar arasına girmişti. Defoe'nun bunu okuyup kullandığı açıktı. Diğer kitapta adaya sığınan denizci zengin olmuyordu ve çok zor zamanlar geçiriyordu. Ama bu öykü kurgu değil, hayatın ta kendisiydi. 1719'daki kolay aldatılabilir okurların, *Robinson Crusoe*'un başlık sayfasına baktığında bunun da "gerçek" bir öykü olmadığını bilmesinin hiçbir yolu yoktu.

Bilgi verilmeyen biri için *Robinson Crusoe*'un açılış paragrafı, bunun gerçek bir otobiyografi olmadığını dair hiçbir ipucu sunmaz. Paragrafı okuyun ve size gerçek açıklanmamış olsaydı bunu nasıl bilebileceğinizi düşünün:

1632 yılında, York şehrinde, iyi bir ailede doğdum. Ailem oralı değildi. Babam, ilkin Hull'da yerleşmiş Bremen'li bir yabancıydı. Alım satımla büyük bir kazanç sağlamış, sonra işini bırakarak York'a yerleşmiş, o çevrenin en iyi ailelerinden Robinson'ların kızı olan annemle evlenmişti. Bana da Robinson Kreutznaer adını vermişlerdi böylece; ama İngiltere'deki, sözcükleri bozma alışkanlığından dolayı, herkes Crusoe diye anmaya başlamıştı bizi; kendimiz bile

adımıza Crusoe diyor, öyle yazıyor, arkadaşlarım da beni bu adla çağırıyorlardı.

[Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*,
çev. Akşit Göktürk]

Kulağa gerçekmiş gibi gelir. Daha önce adı Kreutzner olan, sonradan Crusoe diye anılmaya başlanan bir adamın öyküsü.

Öykü ilerledikçe, Crusoe heyecan verici maceralar yaşar. Genç okurların bu romanı her zaman sevmesinin nedenlerinden biri budur. Boğulmaktan güçbela kurtulur; korsanlar tarafından tutsak edilir; Araplara esir düşer; Güney Amerika'da varlıklı bir çiftlik (ve köle) sahibi haline gelmek için her türlü zorluğun üstesinden gelir. Ama daha da çok para kazanmak için bir yolculuk yaparken kendini ıssız bir adada bulur. Her şeyini kaybetmiştir. Anlatı seviyelerinin en basitiyle sürükleyici bir öyküdür. Kahramanımız bu zorluklarla, vahşi hayvanlarla ve yamyamlarla nasıl mücadele edecek? Üstelik hiçbir kaynağı ve yardım eli uzatabilecek hiç kimse olmadan. Merak ederiz ve içten içe başarılı olacağından şüphe duyarız. Anlatı yüzeyinin altındaysa Crusoe *homo economicus*'tur. Öyküsü servet ve zenginleşmek hakkındadır. Bu tema, olay örgüsü ve tüm maceralar kadar merak uyandırıcıdır.

Crusoe kazadan kısa bir süre sonra içindeki her şeyle birlikte suların derinliklerinde kaybolmadan gemiye birkaç kez gidip gelir. Bu zahmetli yolculuklarında kendisi için faydalı olacağını umut ettiği malzemeleri derme çatma bir salla kıyıya getirir. Batan gemiden kurtardığı malzemelerin ayrıntılı

bir envanterini çıkarır. Malzemelerin dışında, kaptanın kasasında 36 pound bulur. Adada hiçbir işe yaramayacağını ve bunun hırsızlık olacağını bilse de parayı yine de alır. Bu önemli bir noktadır. En önemli şey nedir? Para. Bu olay bize bunu hatırlatmak için eklenmiştir.

Sonraki 28 yıl boyunca, Crusoe kıyıya çıkardığı malzemeleri kullanarak geçimini sağlar ve adayı aşama aşama işler. Adadaki her şey onun mülküdür. Kendini adanın "egemeni" (kralı) olarak görür. Bu açıdan bakıldığında *Robinson Crusoe* bir imparatorluğun ve İngiltere'nin alegorisidir. İngiltere bu dönemde dünyanın geniş topraklarını imparatorluğun mülkü haline getirmeye başlamıştı.

Uzun yıllar sonra Crusoe kendine eşlik edecek birini bulur. Komşu adadan bir yerli, yamyamların elinden zor kurtulur. Crusoe cuma günü bulduğu için ona "Cuma" adını verir. Cuma'yı hizmetkârı yapar. Daha da önemlisi Cuma onun taşınabilir malıdır; yani kölesidir. İmparatorluklar her zaman kölelere ihtiyaç duyar.

Daniel Defoe, İngiliz edebiyatındaki en ilgi çekici yazarlardan biridir; ayrıca çok yönlü yazarların da başında gelir. O dönem için uzun denilebilecek bir hayat sürmüş ve broşür yazarlığı, tüccarlık, yeni kurulan borsada spekülâtörlük ve hükümet ajanlığı yapmıştır. Yüzlerce kitap, broşür ve haber kaleme almıştır ve "İngiliz gazeteciliğinin babası" olarak kabul edilir. Hiçbir zaman varlıklı olmamış, bazen yasalara karşı gelip cezalandırılmış ve son yıllarında tamamen yoksulluğa mahkûm olmuştur. Ancak bu son yıllarında İngiliz romanı olarak bildiğimiz

şeyi icat etmiştir. Virginia Woolf'un kadınları Aphra Behn'in mezarına çiçekler koymaya çağırdığını düşündüğümüzde, biz de *homo economicus*'un vakanüvisi Daniel Defoe'nun mezarına bozuk paralar ve faturalar bırakabiliriz.

Roman, Defoe'nun katı realizmine bağlı kalmamıştır. Bu türde, gerçekçi dış yapı korunarak perimasalları kadar hayali içeriklerle "fantezi" kurulabilir. "Fantezi romanın" büyük öncüsü Jonathan Swift'tir (1667-1745).

İrlandalı Swift nüfuzlu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. İngiliz efendileri tarafından kayırılan ve İrlandalı nüfusun büyük bir kısmına tanınmayan ayrıcalıklardan faydalanan üst sınıfın üyesiydiler. Swift hayatının büyük bir kısmını anavatanında geçirdi. İlk büyük İrlandalı yazar olarak kabul edilir. Dublin'deki Trinity Kolejinde yüksek eğitim aldı ve başarılı bir öğrenci olarak sivrildi. Hırslı biriydi ve bir soylunun sekreteri olabilmek için bütün İngiltere'yi dolaştı. Kariyerinde ilerlemeyi umut ediyordu ve bunun için kendine bir hamibulması şarttı. Dünya henüz insanın kendi yolunu çizebileceği bir yer değildi.

Hamisi Swift'i saraya tanıttı ve ona bütün hayatı boyunca benimsediği muhafazakâr [Tory] inançları aşıladı. Sonunda ilahiyat alanında doktora yaptı (genellikle "Dr. Swift" olarak anılır) ve İrlanda (Protestan) Kilisesinde papazlık yetkisi aldı. Birkaç bölgede papazlık yaptıktan sonra Dublin'deki Aziz Patrick Katedralinin başpapazı oldu. Ancak İngiliz sarayı ve hükümetinden beklediği büyük destekleri hiçbir zaman almadı. Bu nedenle öfkesi keskinleşe-

rek vahşilik seviyesine kadar çıktı. Kendi ifadesiyle kendini “bir delikteki sıçan” gibi hissetti.

1720’lerde *Robinson Crusoe* satış rakamlarında zirveye ulaşırken Swift kendisinin en çok isminin anıldığı eserini yazmaya başladı: *Gulliver’in Seyahatleri*. 1726’da yayımlanan kitap, Defoe’nun öyküsü gibi kendini gerçek bir yolcu hikâyesi olarak takdim etti. (O çağda Robinson Crusoe gibi Gulliver’in de gerçek olduğuna inananlar çıktı.) Kitap dört seyahatten oluşur. İlki insanların küçük olduğu ama kendini dev aynasında gördüğü Lilliput’a yapılan yolculuktur: Swift bunun üzerinden sarayı ve Kraliçe Anne’in çevresindekileri eleştirir. İkinci seyahat, Lemuel Gulliver’i Brobdingnag’a götürür. Buranın sakinleri, taşralı devlerdir ve kahraman artık bebek boyutundadır. Brobdingnag, Swift tarafından yaratılan dört ülkenin en makulüdür. Eski moda ve gelenekseldir ve her anlamda “modernlikten” uzaktır. Swift ilerleme konusunda gönülsüzdür.

Bu gönülsüzlük, üçüncü seyahatte daha bariz hale gelir. Gulliver, bilimsel bir ütopya olan Laputa’ya gider. Laputa, İspanyolca “fahişe” anlamına gelir. Swift gereksiz ve din karşıtı olduğunu düşündüğü bilimi hor görür. Burada kendi döneminin önde gelen bilim insanlarını örneğin salatalıktan güneş ışığı elde etmeye çalışmak gibi amaçsızca işlerle meşgul eblekler olarak tasvir eder. Üçüncü kitapta sonsuza dek yaşayan ve sonsuza dek çürüyerek sonsuz acı ve zihinsel zayıflık yaşayan Struldbrug’lar da yer alır. Parçalanır ama ölemezler. Seyahatler gittikçe daha korkunç hale gelir.

Dördüncü kitap en kafa karıştırıcı olandır. Gulliver, telaffuzu bir atın kişnemesini andıran Houyhnhnm'a gider. Bu ülkede atlar hüküm sürer; insanlarsa "yahoo" adındaki maymunlardır. Yahoo'lar dışkı püskürtür, akılsızca davranır ve çok pistir. Atlar tahıl ve otlarla beslendikleri için dışkıları daha az nafoştur. George Orwell'ın makul biçimde ileri sürdüğü gibi Swift'in hayatta nelerin katlanılabiliyor, nelerin katlanılamaz olduğı hakkındaki alışılmadık vizyonunun temelinde bu vardır. Elbette ki atlar hiçbir teknoloji, kurum, "kültür" ve edebiyata sahip değildir. Houyhnhnm ülkesindekiler de bunlara sahip değildir. Ancak bu Swift'in bizi "ütopya" sınırına en çok yaklaştırdığı noktadır. Swift insanlık adına çok fazla umut beslemez.

Gulliver'in Seyahatleri, tıpkı Robinson'un seyahatleri gibi sonraki yüzyıllarda sayısız romana zemin hazırlamıştır. Gerçek ve fantastik olanı yenilikçi biçimde harmanlar. Kurgunun harikulade dünyasını keşfetmek için kendi yolculuğunuza başlayabileceğiniz iyi bir başlangıç noktasıdır.

14. BÖLÜM



Nasıl Okumalı? DR. JOHNSON

Çoğumuzun ilk karşılaştığı edebiyat eleştirmeni okuldaki İngilizce öğretmenimizdir. Edebiyatın daha güç ve daha ince noktalarını anlamamızı veya daha iyi takdir etmemizi sağlar. Edebiyat “yazarların” eseridir. Edebiyat eleştirisi bununla bağlantılı ama farklı bir şey gerektirir: “Otorite” veya “bizden daha iyi bilen bir kişi.”

Bu bölümde inceleyeceğimiz Samuel Johnson (1709-84) ona saygı duyan dostları ve çağcılarının izinde genellikle “Dr. Johnson” olarak tanınır. Samuel Johnson’dan neden bu şekilde söz ederiz? Örneğin “Bay Shakespeare” ya da “Bayan Jane Austen” demeyiz. “Dr. Johnson” dememizin nedeni, okulda öğretmenlerimize “Miss” veya “Sir” dememizin nedeniyle aynıdır. Onlar sorumludur. Otoriteye

sahiptir. Bizim (henüz) bilmediğimiz şeyleri bilir. “Doktor” tam olarak bilgi sahibi kişi anlamına gelir. İlginç biçimde, Dr. Johnson’ın asıl işi de öğretmenlikti. Bir elinde tebeşir, diğer elinde değnek tutmuştu. Bir bakıma bu öğretmenlik gereçlerini hiçbir zaman elinden düşürmedi. Kötü edebiyatla ya da edebiyat hakkında kötü düşüncelerle mücadelesinde asla müsamahakâr olmadı. Kavgacılığı onu cazip kılan özelliklerinden biridir.

Edebiyat, gördüğümüz gibi epik ve mit aracılığıyla insanlığın kendisi kadar gerilere uzanır. Samuel Johnson, İngiliz edebiyatının ilk büyük eleştirmenidir ve temsil ettiği “disiplin” gibi o da çok daha sonraları edebi üretim mekanizmaları ileri bir tarihsel aşamaya ulaşınca ortaya çıkmıştır. Dr. Johnson 18. yüzyılın insanıdır. Bu, sosyal gelişmişliğiyle ve “cilasıyla” gurur duyan bir çağdır. Bu yüzyılın edebiyat insanları, İmparator Augustus’un “altın çağında” klasik Roma kültürünün ulaştığı zirveden yola çıkarak kendi çağlarına “Augustan” adını vermiş ve klasik dönemdeki başarılarla öykünmüştür. 18. yüzyılda parlamento, monarşi, üniversiteler, ticaret ve basın gibi önemli kurumlarımız modern şeklini almıştır. Hepsinden önemlisi “kitap dünyası” ortaya çıkmıştır. Johnson en görkemli yıllarında bu kitap dünyasında hüküm sürmüştür. Adlarından biri de “Büyük Han” veya kraldır.

Johnson’ı kişi olarak çok iyi tanırız. Genç arkadaşı ve öğrencisi James Boswell’in (1740-95) yazdığı biyografiye (başlı başına bir edebi esere) konu olmuştur. Boswell’in sayfalarından sevecen ve canlı bir portre çıkar. Örneğin Boswell’in büyük şahsiyet-

le ilk karşılaşmasını düşünün. Boswell onun akşam yemeğine nasıl yumulduğunu şu sözlerle anlatır:

Bakışlarını tabağından hiç ayırmıyordu; çok büyük bir önem arz etmedikçe, iştahını tatmin edene kadar ne tek kelime edecek ne de başkalarının söylediklerine kulak verecek biriydi. İştahı öylesine büyük ve öylesine yoğun ki yemek yerken alnındaki damarlar şişiyordu ve bütün vücudunun terlediği görülüyordu.

İlk görüşmelerinde Boswell'le Johnson iki şişe porto şarabı içti. Bu keyifli sohbette hayat boyu sürececek dostluklarının temeli atıldı.

Samuel Johnson, Lichfield adındaki küçük taşra kasabasında bir kitapçının oğlu olarak (babasının çocuk yapma denemelerinin çok sonlarında) dünyaya geldi. Çocukken görme gücüne büyük ölçüde zarar veren sıracı (skrofula) hastalığına yakalandı. Işığa doğru çok fazla eğilmesi gerekse ve bazen mumdan saçlarını yaksa da olağanüstü iyi okuyabiliyordu.

Büyük ölçüde de kendi kendini yetiştirmiş biri olan Sam, üç yaşındayken Yeni Ahit'i okuyup altı yaşındayken klasiklerden çeviriler yapmaya başlamıştı. Dokuz yaşındayken, bodrum katındaki mutfakta otururken babasının kitaplığından aldığı *Hamlet*'in sayfalarını karıştırmaya başladı. Elsinore ve hayatlarla ilgili bir halüsinasyon gördü ve dehşete kapıldı. Kitabı fırlatıp sokağa fırladı ve insanların arasına karıştı. Edebiyat aşkı bu şekilde başladı. Sonrasında da hayatındaki en önemli şey oldu.

Samuel henüz çocukken ailesi iflasın eşiğine geldi. Beklenmedik bir vasiyet sayesinde Oxford Üniversitesine gidebildi. Ne var ki para tükenince diplomasını almadan üniversiteden ayrılmak zorunda kaldı. (Elli yıl kendisine kamuoyunun saygısının bir işareti olarak fahri doktora verildi.) Samuel, Lichfield'e döndükten sonra oldukça yaşlı zengin bir dulla evlendi. Bu koşullar altında iyi bir kocaydı ve karısı Tetty'nin serveti sayesinde bir okul kurdu. Yalnızca üç öğrencisi oldu. Karısının ölümünün ardından öğrencilerinden birini (daha sonra meşhur bir oyuncu olacak David Garrick'i) yanına alıp kendi tabiriyle hayattaki "en iyi yola" yani Londra'ya giden yola koyuldu. Edebiyat dünyasında kendini kabul ettirmeye başladı. Londra'nın yoksul Moorfields Mahallesinde ısmarlama yazılar yazarak geçimini sağlayan nitelsiz yazarların yaşadığı "Grub Caddesinde" yer edindi. Hor gördüğü hamilerden destek almadan veya özel bir geliri olmadan geçimini sağladı. Profesyonel bir yazardı; bağımsız olmaktan gurur duyuyordu. Kendi ayakları üzerinde duruyordu.

Johnson neo-klasik tarzda iyi şiirler yazdı; usta bir üslupçu yazardı; annesine iyi bir cenaze töreni düzenlemesine yetecek kadar para kazanmak için birkaç günde *Rasselas'ın Öyküsü*'nü yazdı. (Roman, Johnson annesini yeni kaybetmiş olmasına rağmen şaşırtıcı derecede iyiydi.) İnsani koşul hakkındaki görüşleri her zaman çok karamsardı. Johnson'a göre hayatta göğüs gerilmesi gereken pek çok şey, zevk alınacak çok az şey vardı. Karamsarlığını *İnsan Arzularının Boşluğu* adını verdiği uzun şiir-

rinde harikulade biçimde ifade etti. Ancak bütün karamsarlığına rağmen hayatı cesurca yaşamak gerektiğine inandı ve o şekilde yaşadı.

Johnson bütün bu başarılarına rağmen en çok edebiyat eleştirmeni olarak saygı görür. Eleştirmen olarak edebiyatın anlaşılması ve takdir edilmesine iki şey katmıştır; bunlardan biri “düzen,” diğeri “sağduyudur.” Johnson’ın sağduyusu dillere destandır. Boswell’le yürüyüş sırasında yaptığı bir sohbet bunu bütün canlılığıyla ortaya koyar. Konu, filozof Piskopos Berkeley’in ortaya attığı o dönemin rabbette olan bakış açısıdır: Madde yoktur ve evrendeki her şey “sadece ideal” yani hayaldir. Boswell bu teorinin mantıksal olarak çürütülemeyeceğini ileri sürünce, Johnson yol üstündeki büyük bir taşa tekme savurup “Böyle çürütüyorum!” diye haykırmıştır.

Edebi değerlendirmelerinde de aynı sağduyuyu yaklaşımını benimsemiştir. “Sıradan okurla” hemfikir olmayı sevmiştir. Okuru asla küçümsememesi onu cazip kılan özelliklerinden biridir. Ayrıca birçok edebiyat eleştirmeninin aksine genç zihinlere büyük saygı beslemiş olması da kayda değerdir. Bir başka sohbet sırasında Boswell, eski bir öğretmen olarak ona eğitim konusundaki fikirlerini sormuştur. Öğrencilere ilk önce hangi konuları öğretmek gerektiği sorusuna, bunun hiçbir öneminin olmadığını söyleyerek yanıt vermiştir: “Sir, siz çocuğunuza iki konudan hangisini ilk önce öğretmeniz gerektiğini düşünürken başka bir çocuk her ikisine de öğrenebilir.”

Johnson’ın en kalıcı başarısı, edebiyat değerlendirmesine bir düzen ve kullanışlı bir biçim getirmiş olmasıdır. Bu iki önemli eserinde kendini gösterir:

Sözlük ve En Seçkin İngiliz Şairlerin Hayatları. Johnson, bir grup kitapçının getirdiği teklifin ardından 1745'te *Sözlük* için araştırmalarına başladı. Halen bir hamisi yoktu ve tek başına hareket ediyordu. Sözlüğü tamamlaması 10 yılını aldı ve görme gücünün geri kalanını da kaybetmesine yol açtı. Bu, İngiliz ulusu ve halkına bir hizmet olduğu için hükümet tarafından yılda 300 pound tutarında emekli maaşıyla ödüllendirildi.

İki ciltlik *Sözlük* yayımlandığında küçük bir sehpa boyutundaydı. Tanımların birçoğu eksantrik ve ince zekâ ürünüydü. (Örneğin: "Patron: Genellikle küstahça destek sunan ve karşılığında dalkavukluk bekleyen zavallı kimse.") Ancak temelde oldukça iddialıydı. Başlık sayfasındaki açıklama bunu gözler önüne seriyordu:

İngiliz Dilinin Sözlüğü: Sözcükler orijinallerinden alınmış ve ey iyi yazarlardan örnekler kullanılarak farklı anlamlarıyla açıklanmıştır. Dilin Tarihçesi ve İngiliz Grameri eklenmiştir. Samuel Johnson.

Johnson "tanımlar" sunmakla kalmadı, sözcüklerin anlamlarının zamanla nasıl evrimleştiğini ve nerede, ne zaman ve nasıl kullanıldıklarına bağlı olarak nasıl muğlaklıklar ve farklı anlamlar içerebildiğini inceledi. Bu karmaşıklığı yaklaşık 150.000 tarihsel örnekle gözler önüne serdi.

Tüm zamanların en "iyi" yazarını ve 9 yaşındaki Samuel'i derinden etkileyen metni örnek alalım. *Hamlet*'te suda boğulan Ophelia defnedilirken Gert-

rude açık olan mezara bir şey fırlatır ve "Tatlı olana tatlılıklar yakışır. Elveda!" der. Ama fırlattığı şey nedir? Çikolata? Kurabiye? Şeker? Hayır, çiçek fırlatır. Elizabeth dönemindekiler için "tatlı" [sweet] sıfatı esasen burunla koklanabilecek şeyler için kullanılmıştır. Günümüzde ise genellikle dille tadılabilecek şeyler için kullanılır. Johnson bu ve bunun gibi birçok eski kullanımı da kaydetmiştir. Johnson'ın *Sözlük*'te vurguladığı en önemli nokta, dilin özellikle de yazarların kullandığı dilin taşlara kazınamayacağıdır. Dil canlı, organik ve sürekli değişen bir şeydir.

Johnson'ın diğer başyapıtı, 1779-81 yılları arasında yayımlanan *En Seçkin İngiliz Şairlerin Hayatları* adlı eseridir. Başlık sayfası yine çok açıklayıcıdır:

En Seçkin İngiliz Şairlerin Hayatları ve Samuel Johnson'ın onların eserleri hakkındaki eleştirel gözlemleri.

Johnson'ın "en seçkin" olarak 52 şairi seçmesi, edebiyat değerlendirmesinin kayda değer olanları kayda değer olmayanlardan ayırmak gerektiğini anlatır. Britanya'nın ve Amerika'nın büyük milli kütüphanelerinde "edebiyat" olarak sınıflandırılan milyonlarca kitap vardır. Ancak insan ömrünün sınırlı olduğu düşünüldüğünde okumaya değer olanları nasıl seçebiliriz? Eleştirel yardım bir "müfredat" (okullarda okumamız için hazırlanan listeler) ve "kanon" (en iyinin en iyisi olanları) sunabilir.

Peki bu, edebiyat eleştirmenleriyle her zaman hemfikir olmamız gerektiği anlamına mı gelir? Onların otoritesine her koşulda boyun mu eğmeliyiz?

Elbette ki hayır. Otuz öğrencinin olduğu bir sınıfta öğrencilerin bir cebir denklemini çözmeye çalıştığını düşünün. Denklemi çözmek ne kadar zor olursa olsun bir tek doğru yanıt olacaktır. Oysa bir İngilizce dersinde “*Hamlet* oyunu ne anlatır?” sorusunun sorulduğunu düşünün. “Kral olmanın en iyi yolu”ndan “İntihar hangi koşullar altında doğru bir karardır”a kadar birçok farklı yanıt alırsınız. Her öğrencinin papağan gibi başka birinin söylediklerini veya düşündüklerini tekrarlaması tam bir felaket olur.

Edebiyat eleştirisini okumak, tartmak ve kendi görüşlerinizi oluşturmak karmaşık bir çizgidir. Johnson bunu anlamıştır. Bir keresinde, edebi eserlerin badminton oyunundaki top gibi bir o tarafa, bir bu tarafa gidip gelmesi gerektiğini söylemiştir. Konsensüs, istenecek son şeydir. Johnson’ın kendisine bile karşı çıkabiliriz. Johnson, Shakespeare’e saygı duymuş ve oyunlarını düzeltmiştir. (Düzeltilme, bir edebiyat eleştirmeninin yapabileceği en faydalı şeylerden biridir.) Johnson, Shakespeare’in deha olduğuna inanmıştır. Shakespeare’i ulusun en büyük yazarı haline getiren eserleri yayına hazırlarken ve yorumlarken, Johnson’ın hayranlığı her zaman kendini hissettirir. Ancak Johnson, *Hamlet*’in yazarının incelik ve zarafetten yoksun olduğuna, bazen “eğitimsiz,” hatta ilkel olduğuna da inanmıştır. Shakespeare, Johnson ve çağcıllarının en çok değer verdiği şeylerden birine sahip değildir: “*Decorum*” yani edep. Shakespeare’in eserleri, içinde yaşadığı “işlenmemiş” çağın ürünüydü. Çoğumuz bu bakışa şiddetle karşı çıkar. Edebiyat eleştirmenlerinin en cömert ve açık fikirlisi Johnson, bize bu ayrıcalığı tanıtır. Kendi kararlarımızı verebilmemiz için ihtiyaç duyduğumuz araçları sunar.

15. BÖLÜM



Romantik Devrimciler

Edebiyatçıların hayatlarından genellikle ilgi çekici filmler çıkmaz. Yazmanın dramatik bir yanı yoktur. Çoğu yazar çalışma gününün büyük bir kısmında bunu yapar. John Keats (1795-1821) bir istisnadır. Keats'in kısa hayatı, 2010'da *Parlak Yıldız* [*Bright Star*] adında iyi bir filme konu olmuştur. Filmin adı, Keats'in 1819'da âşık olduğu kadın Fanny Brawne'ye hitaben yazdığı sonelerin birinden alınmıştır: "Parlak yıldız, sarsılmaz durabilseydim senin kadar." Bu sonede şair özlemlerini şu dizelerle ifade eder:

Başımı yaslasaydım sevgilimin olgunlaşan
göğsüne,
Hafifçe inip kalkmasını sonsuza dek hissetmek
için,

Tatlı bir huzursuzlukla içinde sonsuza dek
 uyanık kalsaydım,
 Her yumuşak nefesini duyabilseydim,
 Ve bu şekilde sonsuza dek yaşayabilseydim
 – ya da ölseydim kendimden geçip.

Ne yazık ki Keats sevgilisinin göğsüne başını hiç yaslayamadı. Fanny'nin annesi, kızının evlenmek için fazla küçük olduğunu düşündü. (Keats 25 yaşındayken, Fanny 19 yaşındaydı.) Fanny, John'dan bir veya iki sınıf yukarıdaydı ve evlenmeyi göze alsa bile "aşağı" sınıftan biriyle evlenmiş olacaktı. Keats yoksuldu; bir sevisin oğluydu, başarısız bir tıp öğrencisiydi, henüz meşhur değildi ve en kötüsü de tehlikeli siyasi görüşlere sahip "radikal" arkadaşları olan bir şairdi. Fanny'nin dul annesi temkinli olmayı elden bırakmadı. Üstelik John "hastaydı;" verem belirtileri gösteriyordu. Önce annesini, daha sonra da yakın geçmişte kardeşi Tom'u veremden kaybetmişti. Akciğerlerine iyi gelmesi umuduyla Roma'ya gitti. Ancak şiirde öngördüğü gibi ebedi şehirde "kendinden geçip öldü" ve âşık olduğu kadına sonsuza dek sadık kaldı. Fanny'ye aşkını anlatırken neden "parlak yıldız" [Polaris] ifadesini kullanırken, talihsiz ["star-crossed"] âşıklar Romeo ve Juliet'e gönderme yapmıştı. Kendi aşkının da benzer bir trajik sonla noktalanacağını bir şekilde tahmin etmişti.

Keats'in hayatını özetledim, çünkü harikulade *romantik* bir öykü. Romantik bir filme konu oldu. Bizi halen etkileyebilir. Ancak Keats, Wordsworth, Byron, Coleridge ya da Shelley gibi şairleri "Roman-

tik" olarak nitelendirdiğimizde (burada büyük harf "R" önemlidir) onların çoğunlukla kaos noktasına ulaşan aşk hayatlarından farklı bir şeyi düşünürüz. Ayırt edici özelliklere sahip olan ve Batı edebiyatında evrimsel bir anı temsil eden şiir okulunu kastederiz.

En basit ifadeyle, "Romantik" yaklaşık olarak 1789 ve 1832 arasında yazılan edebiyat için uygun bir tarih aralığıdır. Örneğin Jane Austen genellikle Romantik Dönem yazarlarıyla birlikte anılır. Halbuki *Gurur ve Önyargı*'nın yazarı, örneğin hamile karısını terk eden (karısı daha sonradan intihar etmiştir) ve 16 yaşındaki Mary Shelley'le evlenen (birkaç yıl sonra *Frankenstein*'ı yazmıştır) Percy Bysshe Shelley'den tamamen farklı bir gezegendedir.

Neden 1789 başlangıç noktası alınır? Romantizm tüm dünyayı etkileyen tarihsel bir olayla çakışır: Fransız Devrimi. Romantizm özünde "ideoloji" –yani insanların ve insan topluluklarının hayatlarına şekil veren bir inanç sistemi– bulunan ilk edebi hareketti. Politik edebiyat her zaman var olmuştur: John Dryden'in "devlet işleri" hakkındaki şiirleri ya da Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri*'nde liberal [Whig] görüşe saldırması buna örnek verilebilir. Shakespeare'in *Coriolanus* oyunu da politik bir oyun olarak okunabilir. Politika devletin yönetilmesiyle ilgilidir. ("Şehir" anlamına gelen Antik Yunanca sözcükten türetilmiştir.) İdeoloji dünyayı değiştirmeyi amaçlar. Romantizmin özünde bu istek vardır.

"İdeolojik" ve "politik" kavramlarının arasındaki fark, savaşta hayatını kaybeden iki büyük şair Sir

Philip Sidney ve Lord Byron örneğiyle açıklanabilir. Sidney, 1586'da Hollanda'da İspanyollara karşı savaşırken yaralanıp ölmüştür. Ölmek üzereyken kendisine uzatılan suyu "Senin benden daha fazla ihtiyacın var" diyerek başka bir yaralıya verdiği anlatılır. Bu eylem, efsaneye dönüşmüştür. Sidney 32 yaşındaydı. Peki onu bu kadar cesurca ve genç ölmeye götüren şey neydi? Kendisi bu soruya "Kraliçe ve Ülkem" diye yanıt verirdi. "İngiltere" için.

Lord Byron (1788-1824) Yunanların Türk işgalcilere karşı yürüttüğü bağımsızlık mücadelesini desteklemek için gönüllü olduktan sonra Missolonghi'de öldü. 36 yaşındaydı. Byron ne uğruna ölmüştü? Bir "dava" uğruna: "Özgürlük" için. Hayatını ülkesine hizmet ederken kaybetmedi. İngiltere, Byron'ın gözünde ne yazık ki özgür değildi. Amerikalılar 1776'da Bağımsızlık Bildirgesini ilan ederken, Parisliler 1789'da Bastille'e karşı ayaklanırken ve Yunanlar 1824'te bağımsızlık mücadelesi verirken "özgürlük" istiyordu. Byron da hayatını bu uğurda kaybetti.

Byron, Sidney gibi "İngiltere" için ölmedi. En uzun ve en iyi şiiri "Don Juan"da ifade ettiği cinsel özgürlük hakkındaki fikirleri ülkesinde skandal bulduğu için sürgüne gönderilmişti. Byron'ın analizde Juan efsanevi (ve Mozart'ın *Don Giovanni* operasına konu olan) bir cinsel avcı değil, cinsel olarak özgür biriydi. Byron kendisinin de öyle biri olduğuna inanmıştı. Yunanistan'da kahraman oldu (adının verildiği bir cadde ve heykeli olmayan şehir yoktur) ama İngiltere'de yüzyılı aşkın bir süre "Byron problemi" olarak anıldı. Westminster Kated-

ralinin Şairler Köşesinde onun anısına bir mezar taşının konması yetkililer tarafından ancak 1969 yılında uygun bulundu. Byron'ın ateşli 60'lı yıllara bayılacağını düşünmemek elde değil.

En basit ifadeyle, Sidney vatansever duygularla kendini feda ederken Byron'ın motivasyonu ideolojiktir. Onu ve diğer Romantikleri okurken benimseven, savunulan, irdelenen, karşı çıkılan veya sorgulanan ideolojik konumları ("amaçları") anlamamız gerekir. Güncel bir deyimle, Romantiklerin eserleri nereden gelir?

Örneğin Robert Burns (1759-96) ve Sir Walter Scott (1771-1832) önde gelen İskoç Romantiklerdir. Burns en bilindik şiirlerinden birini yuvasını dağıttığı fareye yazmıştır. Aşağıdaki dizelerle başlar:

Minik, parlak, titrek, korkak farecik,
Nasıl da soluk soluğa kalmışsın panikten!

Çiftçi olan Burns, saban sürerken tarlada bir farenin yuvasını dağıtır. Harap ettiği hayata bakarak şunları düşünür:

Çok üzgünüm İnsanın hâkimiyeti
Bozdu diye Doğanın sosyal birliğini...

"Farecik" sadece küçük bir kemirgen değildir, Burns'ün kendisi gibi "sosyal" adaletsizliğin kurbanıdır: "Ben, senin zavallı dünyalı dostun/Ölümlü arkadaşın!" Burns'ün Lowland İskoçya diyalekti kullanması da ek bir vurgudur: İskoç ulusunun kalbini temsil eden dil, "Kralın İngilizcesi" değil halkın dilidir.

Walter Scott'ın ilk ve en etkili romanı, *Waverley*'dir (1814). Romanın merkezinde 1745 ayaklanması vardır. İngiltere tahtının genç talibi Charles Edward Stuart'ın önderliğindeki asi Highland ordusu, İskoçya'da kazandığı zaferlerin ardından İngiltere'nin kuzeyine ilerlemişti. İngiliz tahtını yeniden ele geçirmeyi başarmış olsalardı, Birleşik Krallığın tarihi tamamen değişecekti. Walter Scott, İskoçya ve İngiltere'nin ortaklığına inanan sadık bir Birlik yanlısıydı ve "Yakışıklı Prens Charlie" hakkında karmaşık duygulara sahipti. Kendisinin zihnen Hanoverlı (yani İngiltere kralı II. George'un destekçisi) ama kalben Jakobit (yani Stuart'ın destekçisi) olduğunu söylemişti. Ancak *Waverley* romanının asıl önemli yanı, 1745 ayaklanmasını az çok eşit pozisyona sahip iki güç arasındaki egemenlik savaşından ziyade başarısız bir devrim olarak, yani ideolojiler arasında bir çatışma olarak tasvir etmesidir.

İngiliz Romantikleri arasındaki en güçlü devrimci ifade, Wordsworth ve Coleridge'in *Lirik Balladlar* [*Lyrical Ballads*, 1798] eseridir. Wordsworth, daha sonradan eklediği uzun ve tartışmalı önsözde şu cümlelere yer verir:

Bu şiirlerdeki başlıca amaç, sıradan hayattaki olay ve durumları seçmek ve bunları mümkün olabildiğince gerçekten insanlar tarafından kullanılan bir dil seçkisinde baştan başa ilişkilendirmek ya da açıklamaktır.

Kitaptaki şiirler, bireysel şairlerin eseri olmayıp topluluklar tarafından sözlü olarak aktarıldığı için

“balad” olarak adlandırılmıştı. Geleneksel balad bir tür edebi birliği temsil eder; ama Wordsworth bunun için “radikalizm” (kelimenin gerçek anlamıyla köklere inmek) sözcüğünü ya da biraz daha ileri gidip Fransızların “kardeşlik” sloganını kullanırdı.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) sözde ortaçağ diksiyonunu kullanarak kaleme aldığı *Kadim Denizcinin Ezgisi* [*The Rime of the Ancyent Marinere*] adındaki uzun baladıyla projeye büyük bir katkıda bulundu. Bu şiirinde yaşam ve ölümün karmaşık sorunlarının –her şeyin anlamının– çocuk tekerlemesi kadar basit bir edebi formda yani bir “balad” şeklinde ifade edilebileceğini gösterdi.

Her şey ideoloji değildi. Romantikler, insan psikolojisine ve hayatlarımızı koşullayan duygulara da ilgi duydu. Wordsworth kendi ifadesiyle “mutluluktan şaşkına dönmeyi” çok seviyordu ve mutluluk, bütün önemli şiirlerinde kendine yer buldu. Romantikler mutluluğun karşıtı olan “melankoliye” de ilgiliydi. Keats, en önemli övgülerinden birini ona yazdı. Coleridge ve Thomas De Quincey (*Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*’nın yazarı) başta olmak üzere bazı Romantikler uyuşturucu aracılığıyla duygu durumlarını araştırdı. Afyon ve türevleri (daha sonraki şairler için morfin) kişinin kendi benliğini keşfetmek için Kadim Denizcinin yaptığı yolculuklar kadar cesaret gerektiren yolculuklara çıkmasını sağlıyordu. Uyuşturucu maddeleri bulmak zor değildi. Her eczanede ve hatta bazı kitapçılarda yok pahasına satılıyordu. *Lirik Baladlar* kitabıyla birlikte yarım litre afyon ruhu (alkolde çözündürülen ve ağır kesici olarak kullanılan morfin) almak mümkündü.

Ancak bu yolu takip etmeniz halinde “Romantik agoni” denilen noktaya ulaşma tehlikesi vardı; bunun en dramatik örneği De Quincey’dir. Afyonla denemeler yapan yazarlar, yaratıcılıklarını ve hayatlarını riske atmıştı. Coleridge’in üç muhteşem şiir yazdığı genel olarak kabul görür. Bunların ikisi ne yazık ki tamamlanmamıştır. En büyük hayal kırıklığı, başyapıtı olmaya aday “Kubla Khan” şiiridir. Şairin anlattığına göre afyon kaynaklı bir rüyada bütün şiir zihnine kazınmıştı. Daha sonra kapı çalınca uyanmış ve şiir kaybolup gitmişti – geriye kalan sadece küçük parçalar kaldı.

William Wordsworth (1770-1850) şairin kendini nasıl beslemesi gerektiğine dair çokça kafa yordu. Bunu yapmak için bolca vakti vardı. Önde gelen diğer romantik şairlerin aksine Göller Bölgesinde uzun, aşırılıklardan uzak ve düzenli bir hayat sürdürdü ve Romantik hareketin en seçkin üyesi oldu. Bazıları, Wordsworth’un hayatının ilerleyen yıllarında Kraliçe Victoria’nın saray şairi olarak ruhunu sattığını düşünür (22 Bölüme bakın). Genel olarak en iyi eserlerini gençliğinde yazdığı kabul görür. Wordsworth gençlik yıllarında Devrim sırasında Fransa’da bulunmuştu. Geçmişe dönüp baktığında, *Prelüd*’de bu çalkantılı aylar hakkında şunları yazdı:

O şafağın sökmesine tanık olmak büyük mutluluktu,

Ama genç olmak sanki cennette olmak gibiydi.

Genç Romantiklerin “büyüleyici” bir yanı vardı. İnsanın hayatın yalnızca bu döneminde gerçekten

yaşadığı düşünülür. Shelley, 29 yaşındayken aniden patlak veren bir fırtınada boğularak hayatını kaybetti. 1819'da meşhur "Batı Rüzgârına Övgü" şiirini aynı rüzgâra hitaben kaleme almıştı. Keats daha 25 yaşındayken Roma'da ölmeden önce, mezar taşına adının yazılmamasını –sadece "Genç bir İngiliz şair" yazılmasını– vasiyet etmişti. "İhtiyar romantik" ifadesi kendi içinde bir çelişki barındırır. Tıpkı sporcular gibi Romantiklerin en iyileri kısa bir kariyere sahiptir ya da en büyük eserlerini gençken yazmıştır.

Romantiklerden kolektif bir edebi girişim çerçevesinde bir araya gelen bir grupmuş gibi söz edemeyiz. Elbette ki birleştikleri noktalar vardı ama örneğin Byron kendi ifadesiyle Wordsworth, Coleridge ve Southey gibi Göl Şairlerini hor gördü ve hicvetti. Kuzey İngiltere'nin nemli tepelerinde hayallere dalmak ona göre değildi. Scott ve Edinburgh kliği, "Cockney ekolünden" Keats ve hamisi Leigh Hunt'ı hiç beğenmezdi. Dönemin şairleri, bugün içlerinde en çok değer verdiğimiz şairlerden biri olan William Blake'in (1757-1827) varlığından habersiz görünür. Blake'in muhteşem resimlerle süslediği bazı şiir kitaplarının satış rakamları, kendisi hayattayken güçbela çift haneye çıkmıştır. Hayat ve din hakkındaki kendine has bakışını yansıtan *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* [*Songs of Innocence and of Experience*] adlı kitabı günümüzde her yerde okunur, incelenir ve beğenilir. Hiçbir dönemde hiçbir yazar, resimlerle metinleri bu kadar etkin birleştirememiştir. Blake'in şiirleri (örneğin "Kaplan") okuduğumuz kadar "baktığımız" eserlerdir.

Bütün bu kişisel farklılıklara, rekabetlere ve kör noktalara rağmen Romantikler yaratıcı güçlerini birleştirerek edebiyatın ne olduğunu ve edebi çevrenin dışında neler yapabileceğini –toplumu ve hatta daha iyimser Romantiklere göre dünyayı nasıl değiştirebileceğini– kapsamlı biçimde yeniden tanımlamıştır. “Devrim” demek abartı olmaz. Hareket, uzun ömürlü olamayacak kadar ateşliydi. Britanya’da 1832’de Scott’ın ölümü ve ülkenin kendi “sessiz” politik devrimiyle (Birinci Reform Tasarısı) birlikte son buldu. Ancak Romantizm edebiyatın yazılma ve okunma şeklini sonsuza dek değiştirdi. Daha sonra gelen ve onu kullanmak isteyen yazarlara yeni bir güç bıraktı. Bu miras parlak yıldızlar değil, yanan yıldızlardı.

16. BÖLÜM



En Keskin Zihin JANE AUSTEN

Jane Austen'in (1775-1817) İngiliz dilinin en büyük romancılarından biri olduğunu fark etmemiz uzun zaman almıştır. Austen'in göz ardı edilebilmesinin nedenlerinden biri, kurgu dünyasının tabiri caizse küçük olmasıdır. İlk bakışta Austen'in altı romanında da temel soru "Kadın kahraman kiminle evlenecek?" sorusudur. Bu, ufak tefek olmasa bile dünyayı sarsacak bir mesele değildir. Austen neredeyse bütün eserlerini savaş zamanında (modern Britanya'nın yürüttüğü en uzun savaşta) yazmış olsa da Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanıyla aynı kulvarda olmadığımız açıktır.

1816'da yazdığı bir mektupta Austen, kendine özgü ironisiyle romanlarını minyatür eserlere benzetti: "(iki inç genişliğinde) küçük bir fildişi üze-

rinde çok ince bir fırçayla çalışıyorum." Charlotte Brontë aynı benzetmeyi çok daha eleştirel olarak kullandı:

Resim sanatında Çin titizliği, minyatür inceliği vardır. Austen okuyucusuna şiddetli bir şey sunarak sarsmıyor; derin bir şey sunarak düşündürmüyor. Kendisi tutkulardan bihaber: O fırtınalı kız kardeşliğin adını bile anmıyor.

Bunlar ağır sözlerdir ama yaygın bir eleştiridir. Jane Eyre romanını erkek mahlasıyla yazan Brontë'ye göre, Austen erkeklerin dünyasında kendine yer edinebilen bir yazar değildir. Daha talepkâr kadın okur için bile fazla uysaldır; Brontë'nin ifadesiyle "fırtınalı" değildir.

Austen'in romanları gibi büyük ölçüde kadın deneyimi, özel olarak da orta sınıf deneyimiyle sınırlı iki inçlik fildişi tuvale edebi büyüklüğü sığdırmak mümkün müdür? Modern okurlar bu soruya "Kesinlikle evet" yanıtını verecektir. Bunun nedenini açıklamak zordur. Ancak kesin bir "evet" doğru bir başlangıç noktası olabilir.

Jane Austen, kısmen varlıklı ve tamamen saygın bir köy papazının kızıydı. Erkek kardeşleri ve çok yakın olduğu Cassandra'yla birlikte mutlu bir aile ortamında büyüdü. Yıllarca aynı yatağı paylaştığı kız kardeşinin üzüntü verici erken ölümünün ardından, Austen'in hayatı hakkındaki sınırlı bilgilerimizi gözde kardeşi Henry'nin anılarından ve Cassandra'ya yazılmış mektuplardan biliyoruz (ki bu mektupların birçoğu da kasten yok edilmiştir).

Ancak Austen'in hayatında çok az dram olduğunu rahatlıkla varsayabiliriz.

Austen, romanlarını öncelikle kendini oyalamak için yazdı. Anılarda anlatıldığına göre, kapı gıcirtısından birinin odasına girdiğini anlayınca roman sayfalarını sümen altına saklıyordu. Austen gıcırdayan kapının onarılmamasını istememişti. Aile üyeleri, Austen hazır olana kadar öykülere asla göz atamıyordu. Austen öykülerini ilk olarak aile üyelerine okuyordu. Akıllı kızları Jane'in "İlk İzlenimler" adındaki öyküsünü de ilk kez onlar dinlemişti. Bu öykü, Austen'in yıllar sonra 1813'te *Gurur ve Önyargı* [*Pride and Prejudice*] adıyla yayımlanan romanının ilk versiyonuydu. (Bu olay, kitabın yayımlandığı tarihten 15 yıl önce gerçekleşmişti.) Papaz George Austen ve Bayan Austen'in kızlarının öyküsünde çok da sempatik biçimde tasvir edilmeyen Bay ve Bayan Bennet karakterlerine ne anlam verdiğini keşke bilebilseydik. Büyük olasılıkla, biraz sinirli biçimde kıkırdamış olabilirler.

Austen, hayatı boyunca çok az seyahat etti. Kadın kahramanları da çok fazla seyahat etmedi. Ailesi, Kraliyetin kaplıca şehri Bath'ta biraz zaman geçirdi. Austen anlaşıldığı kadarıyla bir nevi evlilik pazarı olan bu yerden hoşlanmamıştı. Londra'yı ziyaret etti ama orada hiç yaşamadı. Londra şehri, Austen'in romanlarında çok az yer bulur ve genellikle *Akıl ve Tutku* [*Sense and Sensibility*] romanında olduğu gibi uzak durulması gereken bir yer olarak geçer. Başta Hampshire olmak üzere Londra'nın çevresindeki ilçeler, yazarın kendi sahasıdır. Austen'in "Hampshire Centilmenleri" adındaki ye-

rel kriket takımının vefalı bir taraftarı olması ilginç bir detaydır.

Güvenilir bir portresi günümüze ulaşmamış olsa da çekici bir kadın olduğu sonucuna ulaştığımız Austen bir evlilik teklifi de almıştı. Teklifi kabul etti ama ertesi sabah vazgeçti. Bütün romanlarının merkezinde kadın kahramanların aşk sorunları yer alsa da Austen hiç evlenmedi. Austen'in bekâr kalma nedenleri hakkında sadece tahminler yürütülebilir. Bu nedenler ne olursa olsun, hayranları 1802 yılının o uğursuz gecesinde fikrini değiştirmesine şükran borçlu olabilir. Bir eş ve anne olarak, şöhrete kavuştuğu altı romanını yazmak için daha az vakti olurdu. Austen romanlarında en acınası bulunan halde öldü: İhtiyar bir "kız kurusu" olarak.

Ama "ihtiyar" demek yanlış olur. Austen öldüğünde daha 41 yaşındaydı. Hayatıyla ilgili birçok şeyi bilmediğimiz gibi, ölümüne hangi hastalığın yol açtığını da bilmiyoruz. Ancak hızla ilerleyen bir hastalık değildi: Austen son romanlarını hastalık yüzünden gittikçe zayıf düşerken kaleme aldı. Tamamlanan son eseri *İkna* [*Persuasion*] anlaşılabilir bir biçimde karanlıktır. Romanın sonunda yazarın kalem tutamayacak kadar halsiz düştüğünü neredeyse hissedebilirsiniz. Austen bu romanını gözden geçirme fırsatı bulamamıştır.

Austen'in kadın kahramanları her zaman hem uygun, hem de uygunsuz bir talibe sahiptir. Emma Woodhouse, Frank Churchill'le mi evlenecektir yoksa daha yaşlı ve donuk Bay Knightley'nin kızı olmayı mı kabul edecektir? Elizabeth Bennet, Papaz Collins'in teklifini kabul ederek ailesinin ta-

lihini mi değiştirecektir yoksa Leydi Catherine de Bourgh'un ağır saldırılarına karşılık vererek Bayan Darcy mi olacaktır? Marianne, Byron kahramanı Willoughby'ye boyun mu eğecektir yoksa orta yaşlı olduğu ve üşüdüğü için yün yelek giyen donuk ama değerli Albay Brandon'ın cazibesini mi keşfedecektir? Bütün romanlar, kilise çanlarının çalmasıyla son bulur. Doğru tercihler yapılmıştır.

Jane Austen, herkesin çok iyi bildiği gibi, bir "leydinin" terbiye sınırlarının dışına asla çıkmaz. (İsimsiz yayımlanan ilk romanı *Akıl ve Tutku*'nun başlığının altına "Bir Leydi tarafından" notu düşülmüştür.) Austen'in romanlarında birçok erkek vardır ama yazar onları hiçbir zaman bir kadının yokluğunda kendi aralarında konuşurlarken göstermez. Gerçek anlamda aristokrat olanlar çok azdır. *Mansfield Park*'taki Sir Thomas Bertram ve *İkna*'daki Sir Walter Elliot birer istisnadır ama ikisi de akranlarının nezdinde yüksek bir statüye sahip değildir. Aynı şekilde romanların ön planında işçi sınıfından karakterler de yoktur. Austen'in dünyasında toplumsal ölçekte en fazla "düşkün kibarlara" kadar inilir. Elbette ki her yerde hizmetkârlar vardır. Bazılarının isimlerini biliriz (örneğin Emma'daki arabacı James) ama merdivenlerin altındaki yaşam Austen'in kurgusunda farklı, ziyaret edilmeyen bir dünyadır.

Bazen romanların tasvir ettiğinden daha zor bir dünyayı bir an için görürüz. *Emma*'da Jane Fairfax kendini acımasız bir ikilemin içinde bulur. Beş kuruşsuz ama yetenekli biri olarak kendi yolunu çizmek zorundadır. Evlilik bir çözüm olabilir

ama sevdiği adam ondan acımasızca faydalanır ve zengin Emma Woodhouse'a daha ilgili görünür. Jane'in kendi geçimini sağlamasının tek yolu mürebbiyeliktir. Yaşamını sürdürmeye güçbela yetecek kadar para kazanmak için aşağılayıcı "üst kademe hizmetkâr" statüsüne katlanır. Bu tür işler için başvurmayı pazarda bir köle satılmakla kıyaslar. Charlotte Brontë bu senaryodan bir roman çıkarır: *Jane Eyre*. Bu, Austen için ana olay örgüsünün akışında tali bir yoldur ve Austen, Jane'in içinde bulunduğu zor duruma dikkat çekmek dışında bu tali yolda çok fazla ilerlemez.

Jane Austen'in romanlarının eksik bıraktığı sayısız nokta sıralanabilir. Yaşadığı ve romanlarını yazdığı dönem, dünyanın en büyük tarihsel altüst oluşlardan bazılarına sahne olmuştur: Amerikan ve Fransız devrimleri ve Napoléon Savaşları. Denizciler (Austen'in donanmada görev yapan kardeşleri vardır) ve subaylar (örneğin *Akıl ve Tutku*'daki Albay Brandon ve *İkna*'daki donanma kahramanı Frederick Wentworth) Austen'in romanlarında boy gösterir ama yalnızca kadın kahramanlar için uygun ve uygunsuz adaylardır. Horatio Nelson'ın kendisi bir Austen romanında boy göstermiş olsaydı, yazarın onun da sadece kadın kahraman için "Bay Doğru" olup olmadığıyla ilgileneceği merak konusudur.

Mansfield Park gibi büyük bir malikânenin para kaynağı, Batı Hint Adalarında kölelerin çalıştırıldığı şeker kamışı çiftlikleridir. Bu üstü kapalı biçimde belirtilir ama incelenmez veya işlenmez. Okuyucuya Batı Hint Adalarındaki büyük çiftliklerde nelerin olup bittiğine dair en ufak bir bakış sunulmaz. Son

romanlarında bir ölçüde katılaşmışsa da Austen'in siyasi ve dini görüşleri kendi sınıfının görüşleridir. Austen dindar bir Anglikandı ve romanlarında din adamlarına önemli bir yer verdi. Ama hiçbir romanında bizi bir kilisenin içine sokmaz ya da dini meselelere bulaştırmaz. Bu, romanlara göre değildir; pazar günlerinin konusudur.

1960'larda ivme kazanan feminist hareket, Austen'in kurgusunu azimle savunmuştur. Ancak yazarın onlar hakkındaki görüşünün ne olacağı tartışma açıktır. Austen'in romanları erkeklerin üstün cinsiyet statüsünü asla sorgulamaz. Kadınlar kendi zihinlerinin meyveleri bile olsa hiçbir mülkiyet hakkına sahip olmadığı için Austen'in kitap sözleşmeleri babası veya erkek kardeşiyle müzakere edilmiştir. Austen'in bundan rahatsızlık duyup duymadığını bilmiyoruz. En zengin kadın kahramanı, 21 yaşında yaklaşık 30.000 poundluk servete kavuşan Emma'dır. Günümüzde çok daha yüksek bir meblağa karşılık gelen bu servet, Emma'yla evlendikten sonra Bay Knightley'nin üstüne geçecektir. Roman bunu sakince kabullenir.

Austen'in edebiyat hakkındaki görüşleri de toplumsal görüşleri kadar muhafazakârdı. Tarihsel olarak Romantik harekete tesadüf etmesine ve çoğu zaman Romantik olarak sınıflandırılmasına rağmen Austen daha eski, daha durağan bir çağa aittir. Romanları kolektif olarak öyle bir çağın değerlerini doğrular. Başta "korku hikâyeleri" olmak üzere çoğu çağdaş kurgu, Austen'in edebiyat anlayışına aykırıydı. *Northanger Manastırı* [*Northanger Abbey*] romanında modern romanlara bağımlılığı yüzün-

den ahlaken zehirlenen bir kadın kahraman vardır: Catherine Morland neyse ki bu geçici bağımlılığın-
dan kurtulur.

Bütün bunlar, Jane Austen'in çok sınırlı ve hatta önemsiz bir alanda eserler üreten bir yazar olduğunu desteklermiş gibi görünür. O halde Austen'in romanları neden o kadar iyidir? İki nedenden dolayı: İlki, Austen'in roman formuna teknik hâkimiyeti ve özellikle de ironiyi ustaca kullanmasıdır. İkincisiyse Austen'in ahlaki ciddiyetidir. Austen insanın nasıl yaşaması gerektiğini bütün detaylarıyla anlatabilir. Ayrıca Austen'in ince zekâsı, insani zayıflıkları hoşgörüyü gözlemleyebilme yeteneği ve sempatisinin de bunda payı vardır.

Olay örgüsünü Austen'den daha ustalıkla kurgulayan çok az yazar vardır. Hayranları, Austen'in romanlarını o kadar iyi bilir ki ilk kez ne zaman okuduklarını hatırlamakta zorlanır. "Janeite" adı verilen sadık hayranları, altı romanı her yıl kutsal metinlermiş gibi yeniden okur. Ama özellikle ilk kez okuyanlar için Austen'in romanları çok sürükleyicidir. Austen okuyucuyu ustaca merakta bırakır: Emma (ya da Elizabeth, Catherine veya Elinor) doğru şeyi mi yapacak? Okuyucu neredeyse son bölüme kadar heyecanlı bir bekleyiş içindedir.

Austen'in düzyazı aracını ondan daha ustaca kullanan çıkmamıştır. Dahası Austen biz okurlarını kendi yeteneklerimizi en iyi şekilde kullanmaya ve hatta normalde yaptığımızın ötesine geçmeye yöneltir. Örneğin *Emma*'nın açılış cümlelerini ele alalım:

Rahat bir evi ve neşeli bir mizacı olan yakışıklı, akıllı ve zengin Emma Woodhouse, hayatın en iyi nimetlerden bazılarını bir araya getirmiş gibiydi. 21 yıla varan hayatında onu endişelendiren ve zora sokan çok az şeyle karşılaşmıştı.

Burada çok ilginç iki sözcük seçimi vardır. "Yakışıklı" [handsome] sözcüğü daha çok erkekler için kullanılmaz mı? "Hoş" veya "güzel" daha uygun olmaz mı? "Emma Woodhouse" (başında evli olmayan kadınlar için kullanılan "Miss" sözcüğünün kullanılmadığına dikkat edin) kadın olabilir ve toplum kurallarına uymak zorunda değildir. Cümledeki diğer dikkat çekici sözcük seçimi, "getirmiş gibiydi" ifadesinin kullanılmasıdır. "Hayatın en iyi nimetlerine" duyulan güvenin sınanacağı en başından belirtilir. Gerçekten de sayfalar ilerledikçe bu nimetler tamamen yok olmaya yüz tutar. İkinci cümlede "üzen" yerine "zora sıkın" ifadesi, yıkılmayı bekleyen bir gurur, azameti ima eder. Giriş cümleleri, ironi ve imalarla yüklüdür.

Austen'in düzyazı tarzı ve anlatı tekniğine hâkimiyeti, yüksek ahlaki ciddiyetle birleşir. Romanları bir genç kızın birtakım hatalar yaptıktan sonra evlilik yolundaki endişeli ilerleyişinden çok daha fazlasıdır. Austen'in kadın kahramanları her zaman için doğru şeyi yapmaya kararlı iyi genç kadınlar olarak hayata başlar. Deneyimsizlik ve masumiyet, bazen düşüncesizlik veya inatçılıkla birleşerek onları hayatın zorlukları ve tehlikeleriyle karşı karşıya bırakır. Bir başka deyişle, yaptıkları hataların bedelini öderler. Çektikleri sıkıntı ve ısı-

tıraptan birer “yetişkin” olarak çıkarlar ve ahlaken olgunlaşırlar. Austen’in romanları, uygun biçimde yaşayabilmek için öncelikle yaşamak gerektiğini anlatır. Hayat, hayat için bir eğitimidir. Austen yukarıda sözünü ettiğimiz yetenekleriyle eleştirmen F. R. Leavis’in İngiliz kurgusunun “Büyük Geleneği” adını verdiği çizgide George Eliot, Joseph Conrad, Charles Dickens, Henry James ve D. H. Lawrence’ın öncüsü olarak görülür. Romanlarını Hampshire’da bir papazın evinde yazan ve dünyayı kendisine sunduğu itibardan çok daha fazla anlayan bu mütevazı kadın, hepsi için bir başlangıç noktasıdır.

Austen’in kurgusu, edebi bir eserin büyük olmak için geniş kapsamlı olması gerekmediğini çok iyi gösterir. İki inçlik bir fildişine neler sığdırılabilir? Fırça ve yüzey bir dâhinin elindeyse, yazmaya değer her şey.

17. BÖLÜM



Sizin İçin Kitaplar DEĞİŞEN OKUR KİTLESİ

Okumak her zaman çok özel bir eylem olmuştur. Okuma gruplarında bile üyeler kendi özel tepkilerini dile getirir ve “paylaşır.” Okuma eyleminin kendisi paylaşılmaz. Yine de okurların genel olarak neyi satın aldığı, istediği, ödünç aldığı veya çaldığı edebiyatın uzun evriminde önemli bir ögedir. Pazar, ürünü belirler. Genel anlamda “okur kitlesi” adını verebileceğimiz bu pazar milyonlarca okurdan oluşur. Okur kitlesinin tercihleri, seçmen kitlesinin tercihlerinden daha öngörülebilir değildir ama tıpkı seçmen kitlesi gibi sözünü geçirir. Ticaretin her branşında olduğu gibi müşteri (yani okur) her zaman haklıdır. Okurlar talep oluşturur ve yazarlar (yayıncılar ve dağıtımçılarıyla birlikte) bu talebe ya-

nıt verir. Kitap işinde bu talebe yanıt veremeyenler çok geçmeden iflas bayrağını çeker.

Okur kitlesi 18. yüzyılda kentleşme ve artan refah düzeyiyle birlikte edebiyatta bir güç olarak sahneye çıkmıştır. Aynı zamanda ilginç bir karakteristik gelişmiştir: Bütünün içinde yeni, daha küçük okur kitleleri oluşmuştur. Bu dönemde yetkin biçimde yazamamasına veya yazmaya teşvik edilmemesine rağmen okuyabilen, boş zamanı çok olan orta sınıf kadınların sayısında artış yaşanmıştır. Yeteneklerini dış dünyada sergilemek için çok az fırsata sahip olan bu kadınlar, o tarihe kadar görece atıl bir okur kitlesini temsil eder. Dönemin kadın okurlarının ilgisini çeken eserler kurgu şeklinde ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın ortasında en çok satanlar arasına giren Samuel Richardson'ın *Pamela* (1740) ve *Clarissa* (1747-48) romanlarının hedef kitlesi, bu romanlardaki kadın kahramanlarla aynıdır: Genç, edepli, orta sınıf, erdemli, evlenmeyi bekleyen veya zaten evlenmiş olan kadınlar. Richardson'ın kurgusunu hicveden en önemli rakibi Henry Fielding ise müstehcen *Tom Jones* (1749) hikâyesinde açıkça genç erkekleri hedef kitle olarak belirlemiştir. Genç erkekler, çeşitlenen okur kitlesinde kendine özgü zevkleri ve tercihleri olan farklı bir kesimdir.

Kadınlar için kadınlar hakkında kadınlar tarafından yazılan romanlar bu dönemde kökleşmiştir. Bu her bakımdan önemlidir. Modern eleştirmen Elaine Showalter, bu dönemde ve daha sonra yazılan romanları "kadınların kendi edebiyatı" olarak nitelendirir: Kadınlar böylelikle dış dünyaya erişme ve bir araya gelme fırsatının (kilise ve kiliseyle ilgili

etkinlikler dışında) sınırlı olduğu bir dönemde sesini duyurabilmiştir. Roman daha sonra feminizm olarak evrimleşen hareketin temel taşlarından biridir. (29. Bölümde bu konuyu ele alacağız.)

Ancak önemli bir engelle karşılaşmıştır: Eğitim zaafı. Kadınların onlar için öngörülen okuryazarlık seviyelerinin üstüne çıkabilmesi, evde olağanüstü iyi bir kütüphanenin bulunması ve ebeveyn veya vasilerinin onların zekâlarına ilgi duymasına bağlıdır. Brontë kardeşler (19. Bölüm) ve Jane Austen (16. Bölüm) bu açıdan talihlidir ama kadın edebiyat okurlarının çok azı bu talihe sahip olmuştur. 20. yüzyılda bile Virginia Woolf'un kadınların entelektüel özgürlüğünü işlediği *Kendine Ait Bir Oda* [*A Room of One's Own*, 1929] kitabı, yazarın Cambridge Üniversitesinin kütüphanesine girmesine izin verilmemesini anlatarak başlar. Bir üye, Woolf'a üye olmadığını söyler. Bu sembolik bir sahnedir. Woolf erkeklerin okuma dünyasına ait değildir; ama "henüz" diye eklemek yerinde olur. Cambridge'deki ilk iki kadın koleji 19. yüzyılın sonlarında açıldı. Kütüphanesine kabul edilmediği kolej, Woolf'un ölümünden bir süre sonra kadın öğrencileri kabul etmeye başladı.

Asıl adı Mary Anne Evans olan George Eliot, küçük bir kızken babasının idarecilik yaptığı yakınlardaki bir köşkün kütüphanesinden serbestçe yararlanabilmişti. Temel okul eğitiminden fazlasını almamıştı. Kahramanca bir yol izleyerek kendi kendini eğitti. Arkadaşlarının da desteğiyle Almanca öğrendi ve yazarlık kariyerine karmaşık teoloji ve felsefe kitapları çevirerek başladı. Döneminin ilk kadın üst

düzy gazetecisi oldu. Kadın erkek çok az kişi ondan yüksek düzeydeydi. 30'lu yaşlarının sonunda bir erkek mahlasıyla kaleme aldığı *Adam Bede* (1859) kitabıyla kurguya adım attı. Kendi kendini yetiştirmiş bir kadındı. Kendini eğitmeye cüret eden kadınlara dendiğı gibi bir "otodidakt" ve "mavi çoraplıydı." Onun yaptıklarını çok az kişi göze alabilirdi. Eliot hemcinslerinin büyük bir kısmının hoşlandığı kurgu türünü gördü ve hiç beğenmedi. Onları "kadın romancıların aptalca romanları" olarak nitelendirdi. Elbette ki erkekler için de aptalca romanlar vardı. Ancak erkeklerin aptalca olmayan edebiyatın hazinesine ulaşma şansı, kadınlara oranla daha yüksekti. Bu durum yavaş yavaş değışti. Modern zamanlarda Iris Murdoch, Margaret Atwood, Joyce Carol Oates, Toni Morrison ve A. S. Byatt gibi isimlerin hepsi üniversitelerde görev yapan seçkin öğretim görevlileridir. Okur kitleleri de genellikle iyi eğitilmiştir. Bu yazarlar en az erkekler kadar kadınlara da hitap eder. Bu açıdan okur kitlesi eşitlenmiştir.

Bununla birlikte tarihin hiçbir noktasında ve hangi açıdan bakarsak bakalım "okur kitlesi" bir futbol kitlesi kadar monolitik değildir. Çağımızda daha çok bir mozaiğı andırır; çok sayıda küçük okur topluluğı gevşek biçimde bir araya gelir. Büyük bir kitapçıya girdiğinizde bunu kolayca görebilirsiniz. Kitapçıyı dolaşırken farklı türden kitapların yer aldığı "kategoriler" (türler) karşınıza çıkar. Müşteriler kendi zevklerini bilir ve buna göre seçim yapar: Gençlik Romanları, Klasikler, Gey ve Erotik Romanlar, Aşk Romanları, Korku veya Suç Romanları, Çocuk Edebiyatı...

Genellikle ücra bir köşede şiire ayrılmış bir bölüm vardır. Kitapçıların girişindeki raflarda yükselen en çok satan kitaplar kadar müşteri potansiyeline sahip olmadıkları su götürmez. Edebiyatta şiir her zaman üvey kız kardeşidir. Milton kendi okur kitlesini “sayıca az ama nitelikli bir kitle” olarak nitelendirir. Kitabın satışıyla o kadar az ilgilenir ki *Kayıp Cennet* [*Paradise Lost*] şiirinin elyazmasını 10 pound karşılığında elden çıkarır; bu 17. yüzyıl için bile çok düşük bir meblağdır. İronik bir biçimde –ve yüksek eğitim sayesinde– Milton günümüzde geniş bir okur kitlesine sahiptir. *Kayıp Cennet* her zaman çok satanlar arasındadır ve bir inceleme metni olmaya devam ettiği sürece bu özelliğini koruyacaktır. Oscar Wilde sağduyulu bir biçimde hareket ederek ilk aşkı olan şiiri bırakarak popüler tiyatro oyunları yazmaya yönelmiştir. Komediler kaleme alarak paranın izinden gitmiştir. “Neden gelecek nesiller için yazayım ki?” dediği anlatılır. “Gelecek nesiller benim için ne yaptı?” Birçok şair “sayıca az ama nitelikli bir kitleye” sadık kalmıştır. Bob Dylan ve David Bowie gibi balad söyleyenleri hesaba katmazsak, şiirlerin çok satmasından söz edilemez.

Kitap endüstrisi, “okur tercihleri” hakkında mümkün olabildiğince çok bilgi edinmek için titiz ve kapsamlı bir pazar araştırması yürütür. Örneğin bilimkurgu genellikle kolej eğitimi almış genç erkeklere hitap eder. Bu okur kitlesi çok sayıda kitap satın alır ve “marka bağımlısıdır.” Yayınevleri web fanzinler aracılığıyla bilimkurgu ve yakın türlerin takipçileriyle sürekli temastadır.

Çizgi romanların modern bir türü olan grafik kurgu, yine ağırlıklı olarak genç(ten) olsa da biraz farklı bir okur kitlesine hitap eder. Bilimkurgunun fantezi sınırında –zombiler ve vampirlerin kol gezdiği kitaplarda– kadın okurlar Stephenie Meyer gibi yeni yazarlara rağbet eder. Bir diğer uç bölge olan korku kitapları, bilim kurgu ve grafik kurguyla kesişen bir okur kitlesine sahiptir ama takipçileri ağırlıklı olarak daha yaşlıdır. Erkek aksiyon romanları (geçmişte western, günümüzde daha çok savaş öyküleri) genellikle askerlik yaşını geride bırakmış ve hiç ata binmemiş erkeklere hitap eder. Suç romanları da daha ileri yaşlardan erkek ve kadınları çeker. Agatha Christie gibi suç kraliçelerinin yerini günümüzde Patricia Cornwell gibi usta uygulayıcılar almıştır.

Romans büyük ölçüde orta yaş ve üzeri kadınlar tarafından tüketilir. İlginç bir biçimde yakın geçmişteki e-kitap patlamasına da bu okur kitlesi yön vermiştir. Bunun birçok nedeni vardır: Örneğin anneler evde daha çok vakit geçirir ve süpermarketlerin aksine kitapçılara pek uğramaz.

Günümüzde kitapçılar elektronik satış noktası sistemlerine sahiptir. Bunlar sayesinde satın alma verileri analiz edilir ve stok miktarları belirlenir. Belli bir kitap çok satıyorsa, raflardaki boşlukları doldurmak için daha fazla kopya tedarik edilebilir. Eldiven, ele uygun şekil alır. Hatta elektronik kitapçılardan alışveriş yapıyorsanız, tamamen elinize özeldir. Amazon'dan alışveriş yapıyorsanız ya da siteyi düzenli olarak ziyaret ediyorsanız, profiliniz çıkarılır. Ekranda zevkinize uygun reklamlar

görüntülenir. Hepimizin farklı parmak izleri olduğu gibi farklı tercihleri vardır. Kitap endüstrisi, okur kitlesinin profilini her zamankinden daha detaylı ve doğru biçimde çıkarır. Ancak bu okurların ne isteyeceğinin öngörülebileceği anlamına gelmez; sadece isteklerin ortaya konduktan sonra daha hızlı ve etkin biçimde karşılanabileceği anlamına gelir.

Bir bütün olarak düşünüldüğünde, okur kitlesi her zaman için rahatça ulaşabileceğinden daha fazlasını okumak istemiştir. Tarihin büyük bir kısmında, edebiyat kitap formunda pahalı bir lüks oldu. İki önemli yenilik, edebiyatı sıradan insanların da dünyasına soktu ve halk çok daha fazla kitaba ulaşabildi.

Bunların ilki kütüphane sistemiydi. Jane Austen'in kitap okumaya doymayan iki kadın karakteri Catherine Morland ve Isabella Thorpe (*Northanger Manastırı*, 1818) "korkunç" gotik romanlarını Bath şehrindeki "gezici kütüphaneden" alır. Bu kütüphanelerde aynı kitap birçok okur tarafından okunabilir. Kütüphaneciler günümüzde ciltli kitapların 150 okur tarafından okunabileceğini tahmin eder. Kitapları kiralama ücretleri de buna uygun belirlenir. 19. yüzyılın ortalarında Victoria dönemindeki okur kitlesine hizmet eden büyük ticari kütüphaneler ortaya çıktı. (Bunlara dev deniz canavarından yola çıkılarak "Leviathan" adı verildi.) 20. yüzyılın ilk yarısında her kent ve kasabada "iki penilik" adı verilen köşebaşı kütüphaneler kuruldu. Bu kütüphanelerde popüler kitaplar sigara, şeker ve gazetele birlikte yer aldı. 1950'lerde Büyük Britanya'da her belediye meclisi "kapsamlı" bir kütüphane hiz-

metiyle yerel nüfusa kitap sağlamakla yükümlü kılındı. Kitaplar ücretsizdi.

İkinci yenilik, matbaa makinelerinin geliştirilmesi ve 19. yüzyılda düşük maliyetli, bitkisel bazlı kâğıt üretimine geçilmesi sayesinde kitapların ucuza mal edilmesi idi. Modern zamanlardaki en önemli değişim, 1960'larda ABD'de karton kapaklı kitapların yayımlanması oldu. 21. yüzyılda elektronik tedarik (e-kitaplar) başladı ve artık internete bağlı her ekran sihirli diyarlara açılan bir pencere.

Günümüzde okur kitlesinin çok daha fazla seçme şansına sahip olması ve istediğinden çok daha fazlasına ulaşabilmesi iyi bir şey mi? Herkes aynı fikirde değil. Bazıları "bir şeyin fazlasının kötü olduğu" görüşünde. Aralarında benim de yer aldığım bazılarıysa niteliğin nicelikten doğduğuna inanıyor. Okur kitlesi ne kadar genişse, o kadar sağlıklıdır. Noel pudingi ne kadar büyükse, içinde o kadar çok üzüm vardır.

18. BÖLÜM



Dev DICKENS

Charles Dickens'ın (1812-70) gelmiş geçmiş en usta İngiliz romancı olduğuna çok az kişi karşı çıkacaktır. "Tartışmaya bile gerek yok" diyebiliriz. Kendisinin eşsiz olduğunu düşünen ve kendini tarif ederken "Taklit Edilemez" sıfatını kullanan Dickens bırakın bu tür bir sorunun sorulmasını, bunun düşünölmüş olmasını bile saygısızlık kabul edip öfkeli bakışlar fırlatabilirdi.

Başka hangi yazarın resmi hem banknotları hem pulları süslüyor? Eserleri bu kadar sık biçimde sinema ve televizyona uyarlanan başka bir yazar var mı? Victoria dönemi yazarlarından eserleri halen her yıl milyonlarca kopya satan başka biri var mı? 2012 yılında 200. doğum günü kutlanırken hem başbakan hem de Canterbury piskoposu, Dic-

kens'in Shakespeare ayarında bir yazar olduğunu ilan etti. Buna kim karşı çıkabilir?

Ancak Dickens'in romanlarında en büyük ve evrensel takdiri toplamasını sağlayan şey tam olarak nedir? Bu zor bir soru ve etraflıca yanıtlanması gerekiyor. Üstelik yanıtlar zaman içinde değişime uğruyor. Örneğin Dickens'in yaşadığı çağda *Mister Pickwick'in Serüvenleri*'ni [*The Pickwick Papers*] yeni okumuş birine "Neden 'Boz'un (Dickens'in ilk romanlarındaki mahlası) bu kadar büyük bir yazar olduğunu düşünüyorsunuz?" diye sorsaydınız, büyük olasılıkla şu yanıtı alabilirdiniz: "Çünkü şimdiye kadar hiçbir yazar beni bu kadar çok güldürmedi." Sekiz yıl sonra yine Dickens'in çağcıllarından birine "*Antikacı Dükkânı* romanında yazarı bu kadar büyük kılan şey nedir?" diye sorsaydınız, herkesin çok iyi bildiği Küçük Nell'in yürek burkan ölümü nedeniyle "Çünkü hiçbir roman beni bu kadar ağlatmadı. Dickens beni en çok etkileyen yazar" yanıtını alabilirdiniz.

19. yüzyılın okurları, büyük ölçüde bizden farklı reaksiyon gösteriyordu. Duygularını gizlemek zorunda değildiler. Daha güçlü olduğumuzu ya da daha ince zevklere sahip okurlar olduğumuzu düşünmekten hoşlanırlar. Oscar Wilde'ın sıkça tekrarlanan esprisinde olduğu gibi, "Küçük Nell'in ölümüne gülmemek için insanın taş kalpli olması gerekir." Dickens'in romanlarındaki eğlenceli sahneler (örneğin Bay Micawber'in tahsildara karşı uzun mücadelesi) gülebiliriz; acıklı sahnelerde (örneğin Paul Dombey'nin ağır ağır can vermesi) gözlerimiz buğulanabilir ama genellikle duygularımızı sıkıca

kontrol ederiz. Bu bizi edebi değerdendirmelerimizde daha objektif ve rasyonel kılar. Peki ama daha iyi okuyucu kılar mı? Muhtemelen hayır.

Victoria dönemi insanları değiliz ama modern okurların gözünde de Dickens'ın gelmiş geçmiş en büyük romancı olmasının beş önemli nedeni vardır.

Öncelikle, Dickens uzun yazarlık kariyeri boyunca eşsiz biçimde yaratıcıdır. Henüz 20'li yaşlarındayken ilk romanı *Mister Pickwick'in Serüvenleri*'yle büyük bir başarıya ulaştı. Bütün romanları gibi ilk romanı da bölüm bölüm yayımlanmıştır. Aylık epizotlar, 1836 yılının Nisan ayında *Pickwick Kulübünün Ardında Kalanlar* adlı altında yayımlanmaya başladı. Başka bir yazar olsa aynı çizgide romanlar yazmayı düşünebilirdi ama Dickens yerinde duramayan bir yazardı ve *Oliver Twist*'le birlikte (1837-38) çok farklı bir roman türüne geçti. *Oliver Twist*, Samuel Pickwick'in komik maceralarının aksine karanlık, öfkeli ve siyasi boyutlar taşıyan bir eserdi. Öfkesi hem İngiliz hükümetine hem de İngiliz okur kitlesine yönelikti. İslahhanede büyüyüp yankesicilik ve hırsızlık yapan çocuğun öyküsü, Dickens'ın kendi döneminin suistimallerini eleştirdiği "sosyal problem" romanlarının ilkiydi. Dickens daha sonraki eserlerinde başka roman türlerine de öncülük etti. Örneğin İngiliz kurgusundaki ilk dedektif, *Kasvetli Ev* [*Bleak House*] romanında karşımıza çıkar. Polisiye romanlar onunla doğmuştur.

Dickens, *David Copperfield* (1849-50) ve *Büyük Umutlar* [*Great Expectations*] (1860-61) eserleriyle romancıların kendini konu edindiği "otobiyografik roman" türüne de öncülük etti. Bu iki roman, Dic-

kens hakkında şimdiye dek yazılmış seksen kadar biyografiden daha çok şey anlatır.

Dickens'in peş peşe kaleme aldığı romanlarda teknik olarak eserlerini mükemmelleştirdiğini, özellikle de olay örgüsü konusunda ustalaştığını görebiliriz. Bölümler halinde yayımlanan romanların yazarlarının mottosu, Dickens'in romancı arkadaşı Wilkie Collins'in ifadesiyle şuydu: "Güldür. Ağlat. Beklet." Dickens yazarlık kariyerinin ortalarında romanlarını itinayla kurgularken okuyucuyu merakta bırakmanın ustası haline geldi. Okuyucunun merakını canlı tutmayı ve bir sonraki hafta veya ay yayımlanacak olan yeni bölümü dört gözle beklemesini sağlamayı çok iyi biliyordu. *Küçük Dorrit* [*Little Dorrit*] (1855-57) gibi geç dönem romanlarında okuyucuyla ustaca "oynar" ve onun oyununa katılmaktan keyif alırız. New York rıhtımındaki liman işçilerinin, *Antikacı Dükkânı* [*The Old Curiosity Shop*] romanının ilk kopyalarını taşıyan gemiye "[Küçük Nell] öldü mü?" diye haykırdığı anlatılır.

Dickens'in kurgusu, yıllar ilerledikçe birçok farklı atmosfere bürünür; genellikle de daha az komik hale gelir. Bu, Pickwick'in eğlenceli serüvenlerinin fazlasını isteyen dönemin okurlarının yakınmalarına konu olur. Ancak kurgunun atmosferi karanlık hale geldikçe, Dickens sembolizmin gücünden daha çok büyülenir ve daha "şiirsel" eserler vermeye başlar. Örneğin geç dönem romanlarından *Müşterek Dostumuz'da* [*Our Mutual Friend*] (1864-65) Thames Nehri egemen semboldür. (Geç dönem romanlarının hepsinde bir sembol vardır.) Temiz sularıya Londra'yı vaftiz eder ve şehrin kirini (yani

günahlarını) uzaklara taşır. Romanın kahramanı nehirde boğulur ve farklı bir kimlikle “yeniden doğar.” Dickens’ın son romanlarındaki bu şiirsel boyut, metni zenginleştirir ve daha da önemlisi sonraki yazarlara yeni kapılar aralar. Edebiyatın bütün büyük yazarları gibi Dickens da sadece büyük eserler vermekle kalmamış, aynı zamanda başkalarının da büyük eserler vermesine yol açmıştır.

Dickens’in büyüklüğünün ikinci nedeni, çocukları romanın erkek ve kadın kahramanları yapan (*Oliver Twist*’te olduğu gibi) ve okuyucunun çocukların ne kadar savunmasız olduğunu ve kolayca incinebildiğini görmesini ve çocuğun gözünden dünyanın yetişkinin dünyasından ne kadar farklı olabileceğini takdir etmesini sağlayan ilk yazar olmasıdır. Dickens uzun bir ömrünün olmayacağını düşünerek (ki uzun bir ömrü olmadı) daha genç yaşında dostu John Forster’ı biyografi yazarı olarak seçmişti. Forster’a kendi ifadesiyle “ruhunun gizli ıstırabını” açıkladığı birkaç sayfa emanet etti. Bu sayfalarda Dickens’ın çocukken yaşadığı acılar anlatılıyordu. Deniz Kuvvetlerinde kâtip olan babası hiçbir zaman parayı idare edememiş ve borçları yüzünden Marshalsea Hapishanesini boylamıştı. *Küçük Dorrit* romanı, Dickens’ın 11 yaşındayken aşına olduğu bu ortamda geçer. Dickens, babası parmaklıklar arkasındayken Thames’ta fare kaynayan bir fabrikada çalışmaya gönderildi. Haftada sadece altı şilin karşılığında ayakkabı boyası kutularına etiket yapıştırdı. Acımasız koşullardı ama Dickens’ı en çok yaralayan şey utanç oldu. Bu yara hiçbir zaman iyileşmedi. Çocukların en akıllısı olduğu hal-

de hak ettiği eğitimi hiçbir zaman alamadı. Eğitim hayatı aksadı ve 15 yaşındayken sekteye uğradı. Bu utanç da bir yükü. Çağcılar tarafından her zaman “aşağı” ve “kaba” görüldü. *The Times*’taki vefat ilânında bile bunu görmek mümkündü. Dickens’ın çocukları merkeze almasının temel bir nedeni vardır: Çocuklar yalnızca küçük yetişkinler değildir, aynı zamanda bütün yetişkinlerin örnek alması gereken bir özelliğe sahiptir. Kendi çocukları için *İsa’nın Yaşamı*’nı yazan Dickens, İsa’nın “çocuklar gibi olmazsanız, Göklerin Egemenliğine asla giremezsiniz”¹ sözlerine sarsılmaz bir inanç besler.

Dickens’in gençliği, insanın kendi kendini eğitip geliştirmesinin destansı bir örneğidir. Dickens ilk önce kâtip olarak iş buldu, stenografi öğrendi ve Avam Kamarası tartışmalarını haber yapması için gazeteci olarak görevlendirildi. Değişen çağının bir aynası haline geldi; bu onu büyük bir yazar olarak görmemizin üçüncü nedenidir. Hiçbir yazar kendi çağına Dickens kadar duyarlı olmamıştır. Londra bu çağda muazzam bir büyümeye sahne oldu. Nüfus her on yılda iki katına çıktı. Bu hem büyük atılımlara hem de ciddi şehircilik krizlerine yol açtı. Dickens’in on dört önemli romanının on üçü ya tamamen ya da büyük ölçüde Londra’da geçer. Londra’da geçmeyen tek roman olan *Zor Zamanlar* [*Hard Times*] (1854) Manchester dolaylarında o dönemde “dünyanın atölyesi” olarak bilinen bölgede geçen bir grev ve mücadele öyküsüdür. Dickens, İngiltere’nin nabzını tutar. 1840’larda ülkenin dört bir yanına yayılan ve eski (ve Dickens’in gözünde roman-

1 Matta 18:3 –çn.

tik) posta arabalarının yerini alan demiryolu ağının muazzam bir değişim getireceğinin bilincindedir. *Dombey ve Oğlu* [*Dombey and Son*] (1848) demiryolunun yol açtığı korkunç yıkıcı ama mükemmel derecede birbirine bağlı yeni bir dünyayı eksen alır.

Dördüncü neden, Dickens'ın kurgusunda toplumsal değişimi *yansıtmanın* ötesinde kurgunun dünyayı *değiştirebileceğini* gören ilk romancı olmasıdır. Kurgu aydınlatabilir, ışık tutabilir, taraf tutabilir. Dickens'ın reform yanlısı oluşunun çok şaşırtıcı bir ifadesi, *Martin Chuzzlewit* romanının önsözünde bulunabilir. Dickens, bütün kurgularında "kamu sağlığını iyileştirme" ihtiyacını gözler önüne sermeye çalıştığını söyler. *Kasvetli Ev* gibi bir romanı eline alan okurlara bunu söylemek tuhaf görünebilir. Ama romanın ünlü açılış cümlelerini hatırlayalım:

LONDRA. Michaelmas Dönemi daha yeni bitmiş ve Başyargıç, Lincoln's Inn Hall'de oturuyor. Amansız bir kasım havası. Sanki sular dünya üzerinden henüz çekilmiş gibi, sokaklar çamur içinde Holborn Tepesine dev bir kertenkele gibi tırmanan on-on beş metre boyunda bir Megalosaurus görmek insanı şaşırtmayacak. Duman yumuşak kara bir serpintiyle bacalardan aşağı çöküyor, kurum taneleri –sanki güneşin ölümü yüzünden matem elbiselerine bürünmüş– lapa lapa yağan kar taneleri kadar büyük.

[Charles Dickens, *Kasvetli Ev*,
çev. Aslı Biçen]

Kısacası her taraf “kir” içindedir. (Sokaklardaki “çamur” büyük ölçüde at pislikleri ve insani atıklardır. Hava o kadar kirlidir ki güneş ışınları engeller. Hava kirliliğine kaçınılmaz olarak hastalık eşlik eder. Romanda her yerde hastalık vardır. Hastalık, sokak süpürücü zavallı küçük Jo’yu öldürür ve romanın kadın kahramanının¹ güzelliğini elinden alır.

Kasvetli Ev romanının ilk bölümleri 1852’de yayımlandı. Altı yıl sonra mühendis Joseph Bazalgette, Londra sokaklarının altında kanalizasyon sistemini inşa etmeye başladı. O “çamur” ortadan kalkacaktı. Hiç kürek sallamamasına, hiç kaldırım taşı kaldırmamasına, hiç metal boru lehimlememesine rağmen Dickens’ın Victoria dönemindeki büyük sağlık reformuna katkıda bulunduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. *Kasvetli Ev*’i halen okuyoruz. Londra’daki her kitapçıda satışta. Şehrin sakinleri aynı sokaklarda yürüyor ve çoğu hiç farkında olmasa da ayaklarının altında Victoria döneminde döşenmiş kanalizasyon sistemi var.

Dickens romanlarının tükenmeyen cazibesinin son ve belki de en önemli nedeni, insanın özündeki –yani bizim özümüzdeki– iyiliğe içtenlikle inanmış olmasıdır. Aralarında kötüler de vardır (*Oliver Twist*’teki katil Bill Sikes için bir savunma hazırlamak zor olabilirdi) ama genel olarak Dickens insanlığa büyük bir inanç beslemiştir; her zaman için insanların özünde iyilik olduğuna inanmıştır. Dickens’ın en ünlü eseri *Yeni Yıl Şarkısı*’nda [*A Christmas Carol*] (1843) merkezinde insanın iyiliğine duyulan bu inanç vardır. Ebenezer Scrooge, sokak-

1 Esther Summerson –çn.

ta kapısının önünde yoksulların ölmesini umursamayan taş kalpli bir pintidir. "Islahhaneler ne güne duruyor" diye düşünür. Ama Scrooge bile kalbinin buzları çözüldükten sonra yardımsever biri haline gelebilir. Kötürüm Tim'in ikinci babası, Tim'in babası Bob Cratchit'in cömert işvereni olur. Bu "kalp değişimi" Dickens'ın anlatılarının birçoğunda kırılma anıdır. Kendisine sorabilseydiniz, net bir yanıt verebilirdi: Büyük olasılıkla hem kurgu hem gazetecilik alanında yazmasının asıl amacının, kalpleri değiştirmek ya da en azından "yumuşatmak" olduğunu söylerdi. Bunu çoğu yazardan daha iyi başardı. Bugün bile.

Charles Dickens, kendisinin her açıdan kusursuz biri olmadığını kabul ederdi. Romanlarının çoğu mutlu evliliklerle sonlansa da kendisi en iyi eş ya da en iyi baba değildi. On çocuğunu doğuran yirmi yıllık karısını terk ettikten sonra, kendinden yirmi yaş daha küçük olan ve ona daha çok uyan bir kadınla birlikte oldu. Victoria döneminin standartlarına göre bile Dickens toplumsal bakışı, tutumu ve önyargıları itibarıyla bazen inatçı biridir. Ancak ilerlemeye ve insanlığın "yüreklerini" koymaları halinde daha iyi bir dünya yaratabileceğine duyduğu derin inanç, daha ağır basar. Dünyamız, eskisinden daha iyi bir yerdir ve kısmen de olsa Charles Dickens'ın da bunda payı vardır. Nihayetinde onun romanlarını büyük kılan şey budur. "Taklit Edilemez" yazar aramızda olsaydı "Hiç kuşkusuz!" derdi (bunun aksini düşünmeyi göze alırsanız muhtemelen homurdanırdı).

19. BÖLÜM



Edebiyatta Hayat BRONTË KARDEŞLER

Brontë kardeşlerin hayatı sansasyonel bir romanın konusu olabilir. Charlotte (1816-55), Emily (1818-48) ve Anne (1820-49) sefalet içindeki İrlandalı bir çiftçinin on çocuğundan biri olan ve kendi başına bir yerlere gelen Patrick Prunty'nin kızlarıydı. Patrick doğal zekâsı ve çalışkanlığının yanı sıra şansının da yaver gitmesi sayesinde Cambridge Üniversitesine kabul edilmişti. Mezun olduktan sonra İngiltere Kilisesinde görevlendirilirdi ve öngörülü bir biçimde soyadını Brontë olarak değiştirdi. Peş peşe ayaklanmalara sahne olan ve çok kan dökülen bu dönemde İrlandalılar herkes tarafından sevilmiyordu. (Brontë, Lord Nelson'ın unvanlarından biriydi.) Rahip Brontë evlendi ve 1820'de Yorkshire'da bir hayat kurdu. Tekstil üretiminin ya-

pıldığı bir sanayi semti olan Keighley yakınlarında-ki Pennine Moors'ta görevlendirildi. Ailesiyle birlikte bir yanında vahşi doğa, diğer yanında Sanayi Devriminin hüküm sürdüğü bir coğrafyada yaşadı.

Ancak rahip Brontë'nin bir "hayat" kurduğunu söylemek yanlış olabilir: Hawort'taki güzel yuva, ölümün kol gezdiği bir yer oldu. Altı hamileliğin yıprattığı eşi, otuzlu yaşlarının ortasında hayatını kaybetti. Kardeşlerden Anne o tarihte henüz bir bebektir. En büyük iki kız, çocuk yaşta ölmüştü. Hayatta kalan üç kız kardeşin hiçbiri kırkını görmedi. En uzun yaşayan Charlotte ancak 39. doğum gününü görebildi. Ailenin oğlu ve büyük umudu Branwell ahlaken yozlaştı, kendini içki ve uyuşturucuya verdi ve 31 yaşında kendini kaybetmiş bir halde öldü. Bütün çocuklar, tüberkülozdan öldü ya da ölümcül biçimde zayıf düştü. (O tarihte insanları zayıflatarak ölüme sürükleyen bu hastalığa "consumption" yani tüketim hastalığı deniyordu.) İronik biçimde, zavallı babaları hepsinden uzun yaşadı. Bu sonu kendi kendine mi hazırlamıştı?

Brontë ailesi bir diğer ünlü rahip kızı Jane Austen'in ailesi kadar sağlıklı, mutlu, refah içinde ve uzun ömürlü olsaydı Brontë kardeşlerin erken ölümleri nedeniyle yazmaya fırsat bulamadıkları eserler muhtemelen çok farklı olurdu. Bu en azından yadsınamaz bir iddiaymış gibi görünür. Hepsi kısa yaşamlarının son anlarına kadar görülmemiş bir hızda kendini geliştiren sanatçılardır.

Rahip evi, kilise ve bitişiğindeki mezarlıktan oluşan Haworth, kız kardeşlerin kurgusunun atmosferini ve küçük dünyasını oluşturur. Hiçbiri öz-

gür kalmamıştı. Neredeyse bütün hayatlarını baba evinin sınırları içinde geçirmişlerdi. Dış dünyayı çok az görebilmiş olmaları, romanlarında yeterince kendini gösterir. Örneğin Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'i [*Wuthering Heights*, 1847] romana adını veren eski malikâneyi merkez alan 10 mil yarıçapındaki bir çemberin içinde geçer. Bu küçük bölge, anlatıda boşluklar bırakır. Öykünün başında Bay Earnshaw yürüyerek Liverpool'a gidip dönmüştür ("gidiş geliş 60 mil") ve malikâneyi yıkıma sürüleyecek olan çocuğu da beraberinde getirir. Başka romancılar, Heathcliff adındaki bu garip çocuk için bir "art öykü" yazmayı denerdi ya da en azından Bay Earnshaw'un kimsesiz çocuğu bulduğu sahneyi anlatırdı. Bunun yerine Bay Earnshaw ikna edici olmayan bir biçimde Heathcliff'i yol kenarında bulduğunu iddia eder. Çingene bir annenin gayrimeşru çocuğu mudur? Emily hiçbir açıklama sunmaz. Neden olmasın?

Yazarın hiçbir açıklama sunmamasının en akla yatkın nedeni, Liverpool'u bilmemesidir. Emily, öyküsünü bilmediği bir yere taşımak istememiş olabilir. *Uğultulu Tepeler*'de bu tür boşlukların en büyüğü, Heathcliff'un "kayıp yılları" hakkındadır. Cathy'nin romanın birçok anlatıcısından biri olan Nelly'ye anlattıklarına kulak verimiz: Catthy, Linton'la evlenmek isteyince Heathcliff cebinde beş kuruş olmadan apar topar malikânedan ayrılır. Üç yıl sonra zengin, bakımlı ve kültürlü bir "centilmen" olarak geri döner. Peki ama bu nasıl olmuştur? Böylesi bir değişimi nerede yaşamıştır? Roman bunları anlatmaz.

Olay örgüsündeki bu boşlukların, sanatsal doku-
nuşlar olduğunu ve romanın tasarımına özellikle ek-
lendiğini düşünebiliriz. Ancak yazarın dış dünyadan
kopuk, taşralı bir kadın olduğuna da tanıklık eder.
Emily, firari Heathcliff gibi cahil bir köylünün bu şa-
şırtıcı değişimi nerede ve hangi koşullarda yaşamış
olabileceğine dair hiçbir deneyime sahip değildir.

Anne, hayatında sadece bir kez birkaç günlüğüne
Londra'ya gitti. (Yolculuğunun amacı, ilk romanının
yazarının kendisi olduğunu kanıtlamaktı.) Gelenek-
sel olarak gereğinden az değer verilen iki romanın-
da bu sınırlı hayat deneyimini tutumlu bir şekilde
sonuna kadar kullandı. *Agnes Grey* (1847) romanı,
yazarın York yakınlarındaki bir ailenin yanında iki
yıl boyunca mürebbiyelik yapmış olmasının izlerini
taşır. Victoria dönemi kurguları içinde orta sınıftan
"üst kademe" hizmetkârların yaşadığı aşağılanma
ve hayal kırıklıklarını en iyi yansıtan eserdir. An-
ne'in çoğu kadından daha iyi bildiği bir diğer konu,
alkol bağımlılığıydı. Astım hastası olduğu için evde
daha fazla zaman geçirmişti ve kız kardeşlerinden
daha yumuşak başlıydı. (Çocukken "iyi davranış"
nişanı almıştır; Charlotte veya Emily'nin bu ödü-
lü kazandığını hayal etmek zordur.) Erkek kardeş
Branwell'e çok şiddetli sarhoşluk anlarında ve ba-
ğımlılık krizlerinde bakan kişi de Anne olmuştu. *Şa-
todaki Kadın* [*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848] ro-
manının teması, Victoria edebiyatında "dipsomani"
adı verilen alkol bağımlılığıdır. Yazar bu romanında
alkolikliği en acı verici ayrıntılarıyla tasvir eder.

Brontë kardeşler hakkında sıklıkla unutilan bir
olgu, rahip kızı olmalarıdır. Bu, eserlerinin doku-

sunu –bazen görünmez biçimde– işler. *Jane Eyre* (1847) romanını okuyanların birçoğu, ilk satırı (“O gün yürüyüşe çıkmak mümkün değildi”) ve “kırmızı oda” dehşetini ve nefret uyandıran Bayan Reed’i anımsayacaktır. Fakat okurlar romanın son sözcüklerini hatırlamakta genellikle zorlanır: “Amin; Gel, ya Rab İsa!”

Brönte kız kardeşlerin romanlarını okurken neredeyse hiç kurumsal eğitim almamış olduklarını akılda tutmak önemlidir. Cowan Bridge’de rahip kızları açılmış okuldaki kısa süreli deneyimleri tam bir felaketti ve en büyük kız kardeşin ölümüne yol açmıştı. Charlotte bu korkunç yeri *Jane Eyre* romanında Lowood adıyla ölümsüzleştirdi. 15 yıl sonra bile o zalim okulun kendisine ve kız kardeşlerine yaşattığı acıları dün gibi hatırlıyordu:

Çizmemiz falan olmadığı için karlar pabuçlarımızın içine girerek eriyordu. Eldivensiz ellerimiz de, ayaklarımız gibi, soğuktan donup uyuşuyor, çatlayıp yara oluyordu. Her akşam ayaklarımın morarıp şişmesiyle çektiğim acıyı ve sabahları bu şiş, acıyan, kaskatı kesilmiş ayakları pabuçlara sokmanın işkencesini çok iyi anımsarım.

[Charlotte Brontë, *Jane Eyre*,
çev. Nihal Yeğinoğlu]

Tifo hastalığının kasıp kavurduğu okul kapandıktan sonra, babaları hayatta kalan üç kız kardeşin eğitimini üstlendi ve onlara evde son derece iyi bir eğitim verdi. Bu beş yıl büyük olasılıkla hayatları-

nın en mutlu yıllarıydı. Kız kardeşler, rahip evindeki kütüphaneyi istedikleri gibi kullanmakta özgürdü. Scott'ın romansları ve Byron'ın şiirleri başta olmak üzere kütüphanede buldukları kitaplar üç kız kardeşi teşvik etti.

1826 yılında kız kardeşler, Branwell'le birlikte gizliden gizliye uzun öyküler yazmaya başladı. Küçük ve neredeyse okunaksız yazılarıyla hayali dünyalar hakkında öyküler kaleme aldılar. Bu "çocukluk ağsı" ilk başlarda Branwell'in oyuncak askerleriyle oynadıkları oyunlardan ilham almıştı. Napoléon dönemi ve Wellington tarzı kahramanları barındıran bu öyküler Afrika'ya kadar uzanıyordu. Hayali Angria ve Gondal'daki karakterlerin süper-kahramanlığı, daha sonraki romanlardan süzgeçten geçirilerek Edward Rochester ve Heathcliff gibi karakterlere yansır. Bu, Heathcliff'te çok daha göz alıcı bir biçimde gerçekleşir. Heathcliff –tıpkı adı gibi (ilk adı veya soyadı)– Emily'nin çok sevdiği bozkır manzarasındaki en zorlu, en az insani öğelerin vücut bulmuş halidir.

Brontë kardeşler gibi olağandışı fevkalade akıllı genç kadınların büyüdükten sonra ne yapması gerekir? Tabii ki evlenmeleri gerekiyordu. Babalarının ölmesi durumunda beş kuruşsuz kalabilirlerdi. Geriye kalan birkaç portre ve bir tek fotoğraf (Charlotte'ye ait) kız kardeşlerin çekici olduğunu gösterir. Aralarından seçim yapabilecekleri bir sürü genç ve seçkin rahip vardı. Ancak kız kardeşler evlilikten fazlasını istiyordu. Örneğin Charlotte'nin erken yaşta birçok teklifi geri çevirdiği bilinir. Tıpkı babalarının onları evde eğitmesi gibi evlerde çocuklara

ders verebileceklerini düşündüler. Üçü de mürebbiye oldu. Emily ve Charlotte bu işi kısa süreliğine ve mutsuz bir biçimde yaparken, Anne daha uzun süre çalıştı ve daha çok cefa çekti.

1842'de Emily ve Charlotte, yatılı kız okulunda öğrenci-öğretmen olarak çalışmak için Brüksel'e gitti. Amaçları Fransızcaya hâkim olmaktı. Günün birinde kendi okullarını kurunca bunun işlerine yarayacağına inanmışlardı. Emily, Brüksel'deyken Yorkshire'dan ve bozkırdan uzakta olduğu için sürekli mutsuzdu. Heathcliff ve Cathy gibi o da "yabancı" seviyordu. *Uğultulu Tepeler*'in en büyüleyici anlarından biri, genç Cathy ve Heathcliff'in en çok sevdikleri yaz günlerini birbirlerine anlatmasıdır. Cathy, gökyüzündeki bulutların rüzgârla sürüklenmesini ve yeryüzünün benek benek olmasını sever. Heathcliff ise sakın, sıcak, bulutsuz günlerden hoşlanır. Bu, Charlotte'nin kurgusunda karşılaşılabileceğimiz bir epizot değildir.

Emily, mümkün olabildiğince kısa sürede Brüksel'den ayrılıp Haworth'a döndü. Yabancı diyarda onu tutan bir şey yoktu. Charlotte bir yıl daha kaldı. Okul müdürü Constantin Héger'e delicesine âşık oldu. Kendisi için talihsiz olan bu aşk, edebiyat için bir talihti. Héger sağduyulu davrandı. Tutkuyla yanıp tutuşan Charlotte çok kötü değilse bile düşüncesizce hareket etti. Héger onun hayatının aşkıydı. Ama bu olmayacak bir aşktı. Yine de bu mutsuz deneyim, gelecek romanların konusunu teşkil etti: *Jane Eyre* romanında Rochester'ın muzipliği ve mürebbiyeyle oynadığı kedi-fare oyunları bunun bir örneğidir. *Villette* (1853) romanında Héger daha

gerçekçi bir biçimde karşımıza çıkar: Lucy Snowe, Brüksel'deki bir yatılı okulda öğrenci-öğretmen olarak çalışırken ona âşık olur. Kadın kahramanların birinci şahıs anlatıcısı formunda kaleme aldığı her iki romanda bu otobiyografik öge vurgulanır. Mutsuz bir aşk, nadiren bu kadar büyük eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu eserlerin arkasında neyin yattığını bilmek, okuyucular olarak onların büyüklüğünü takdir etmemize yardımcı olur.

Üç kız kardeş Brüksel'den sonra Howarth'ta yeniden buluştu. Artık yirmili yaşlardaydılar. Ne mürebbiyelik ne Belçika işe yaramıştı. Ama anlaşıldığı kadarıyla evlilik piyasasına adım atmak gibi bir niyetleri yoktu ve hep birlikte kendi geçimlerini sağlamaya karar verdiler. Bu, Victoria döneminin başlarında kadınlar için hiç de kolay bir şey değildi.

Roman yazacaklardı. Romanlardan kazandıkları parayla da günün birinde kendi okullarını kuracaklardı. Hem yazarlar hem de yayıncılar açısından erkeklerin egemenliğinde olan yayın dünyasına girmek için erkek takma isimleri aldılar: Currer, Ellis ve Acton Bell. Bu mahlaslarla şiirlerini yayımlattılar, okuyucuların beğenisine sundular ve umutla beklediler. Sadece iki kopya satıldı. Gelecek nesiller özellikle Emily'yi önemli bir şair olarak kabul ederek bunu telafi edecekti.

Harikulade bir yıl olan 1847 en önemli üç Brontë romanının yayımlanmasına tanıklık etti. Ancak hepsi hemen başarıya ulaşmadı. Yine mahlaslarla yayımlanan Emily ve Anne'in ilk romanları *Uğultulu Tepeler* ve *Agnes Grey*, Londra'daki en düzenbaz yayıncı tarafından kabul edildi. Tamamen unutuldular

ve yazarlarına hiç para kazandırmadılar. Emily ve Anne'in ölümlerinden uzun süre sonra Victoria dönemi romanları arasında birer başyapıt olarak kabul edildiler. Ama ne yazık ki yazarları bunu göremedi.

Charlotte daha şanslıydı. İlk romanını reddeden yayıncı, kendisinin bir sonraki eserini görmekten çok mutlu olacağını belirten bir not düşmüştü. Charlotte, *Jane Eyre*'i birkaç haftada aceleyle tamamladı. Roman en çok satanlar arasına girdi ve "Currer Bell" kendini dönemin romancıları arasında buldu. (Bu takma adı uzun süre kullanmadı.) Birçok yazar gibi romancı William Makepeace Thackeray de bütün zorluklara göğüs geren ve en sonunda sevdiği adam (Rochester) çatıdaki deli eşinden uygun biçimde kurtulduktan ve Samson gibi gözlerini ve elini kaybederek "ehlileştikten" sonra onunla mutluluğa kavuşan genç mürebbiyenin öyküsünü bir solukta okumuştur.

Emily birkaç yıl sonra daha 30 yaşındayken öldü. Üzerinde çalışmayı düşündüğü ikinci romanı tamamlayamadı. Anne, kız kardeşinden beş ay sonra 28 yaşında öldü. İkinci romanı *Şatodaki Kadın* tıpkı ilk romanı gibi yayıncısı tarafından utanç verici biçimde hor kullanıldı. İki kız kardeş tüberküloz hastalığından öldü.

Charlotte altı yıl daha yaşadı. Ailenin evlenen tek çocuğu oldu. Babasının yardımcısının evlilik teklifini kabul etti ama evlendikten kısa bir süre sonra 39 yaşındayken hamileliğe bağlı komplikasyonlar yüzünden öldü. Haworth'taki aile kabristanına gömüldü. Üç kız kardeş sonsuza dek yaşayacak bir miras bırakarak hayata veda etmiş oldu.

20. BÖLÜM



Battaniyelerin Altında EDEBİYAT VE ÇOCUKLAR

Edebi bir saklambaç oynayalım. *Hamlet*'te saklanan çocuk nerededir? Peki ya *Beowulf*'ta çocuklar nerededir? *Gurur ve Önyargı*, 2012'de İngiliz dilinin en etkili romanı seçildi. Austen'in Bennet ailesini anlattığı öyküde çocuklar nerededir? Saklandığınız yerden çıkın! Ama boşuna.

Geleneksel ebeveyn için ideal çocuk "görünmeyen ve duyulmayan" çocuktur. Edebiyatın uzun tarihinde çocuklar yüzyıllarca ne görüldü ne duyuldu. Elbette ki oradaydılar ama görünmezdiler.

Çocuk edebiyatı –hem çocuklar için yazılan kitaplar, hem çocuklar hakkında yazılan kitaplar anlamında– 19. yüzyılda ayrı bir kurgu kategorisi olarak ortaya çıkmıştır. "Çocuğa" duyulan yeni ilgi, bir başka deyişle çocuklara hitaben ve çocuklar

hakkında kitaplar yazılabileceği düşüncesi Romantik hareketin iki büyük öncüsüne atfedilebilir: Jean-Jacques Rousseau ve William Wordsworth. Rousseau'un *Émile* (1762) romanı çocuğun ideal eğitimi konusunu işleyen bir kitapçıktır. Wordsworth'un *Prelüd – Bir Şairin Zihinsel Gelişimi* adındaki uzun otobiyografik şiirinde çocukluk, hayatın bizi "oluşturduğu" dönemdir. Wordsworth'un ifadesiyle "Çocuk, insanın babasıdır." İnsani koşulun yanında yakınında değil, tam merkezindedir.

Wordsworth'un çocuk kültürünün iki yönü vardı. İlk olarak çocukluk deneyimi "şekillendiricidir" (aynı zamanda travmatik veya "şekil bozucu" da olabilir). *Prelüd*'de (ki çocukluk da yetişkinliğe girştir) çevremizdeki dünyayla ilişkimizin çocuklukta kurulduğunu ileri sürülür. Şairin doğayla yakın ilişkisi kendi çocukluğu sırasında kurulmuştur.

İkinci olarak, Wordsworth çocukların Tanrı'nın yanından yeni geldiği için yetişkinlerden daha "saf" olduğuna inanır. "Ölümsüzlük İmaları" şiirinde bu inancını ortaya koyar. Şair, "görkemin bulutları" arasından dünyaya geldiğimizi ve yıllar ilerledikçe bu bulutların aşama aşama dağıldığını söyler. Geleneksel olarak "büyümek" kavramı daha güçlü, daha bilgili ve daha yetenekli hale geldiğimizi anlatır. Britanya'da veya Amerika'da belirli bir yaşa ulaşana dek "reşit" sayılmayız. Ancak o yaştan sonra bazı filmleri izleyebilir, alkol içebilir, araç kullanabilir, evlenebilir veya seçimlerde oy kullanabiliriz. Wordsworth'un görüşü tam tersi yöndedir. Büyümek bir şeyleri *elde etmek* değil, çok daha önemli olan bir şeyleri *kaybetmektir*.

18. Bölümde gördüğümüz gibi Charles Dickens da insan varoluşunda çocukluğun temel olduğu inancını paylaşması bakımından Wordsworth'un mirasçısıdır. Yirmili yaşlarının ortasında 1837-38 yıllarında yazdığı ikinci romanı *Oliver Twist*'te yoksulların sosyal yardım almasını daha da zorlaştıran yeni yasal düzenlemeyi eleştirir. Toplumun "aylak" kesimini faydalı işler bulmaya motive edip belediye bütçesinde tasarruf yapmayı amaçlayan bu düzenleme, "sosyal refah devleti" anlayışında yaşanan sürekli gelgitlerden biridir.

Dickens acımasız Britanya'ya yaptığı eleştiriye hangi çerçeveye oturtur? Öksüz bir çocuğun ıslahetine düşmesini, küçük yaşta baca temizleyiciliği yapmasını ve sonunda acemi bir suçlu olmasını anlatır. Küçük bir çocuğun "ilerleyişini" okurken toplumun neden böyle olduğunu düşünürsünüz. Çocuklarınıza nasıl davrandığınızı gözden geçirirsiniz. "Ağaç yaşken eğilir" derler. Dickens bir erkek ve bir sanatçı olarak kendi karakterine 13 yaşına kadar yaşadığı olayların şekil verdiğine inanır. Biyografi yazarından bunu net biçimde yazmasını istemiştir.

Wordsworth'un çocukluk deneyimlerinin hayatı şekillendirdiği düşüncesi, Charles Dickens'ın *Oliver Twist*'inden sonra Charlotte Brontë (özellikle *Jane Eyre*, 1847), Thomas Hardy (özellikle *Adsız Sansız Bir Jude*, 1895) ve D. H. Lawrence (*Oğullar ve Sevgililer*, 1913) gibi yazarların eserlerinde de karşımıza çıkar. William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* (1954) ve Lionel Shriver'ın *Kevin Hakkında Konuşmalyız* (2003) romanı gibi birçok eserde bu temanın izini sürebiliriz.

Kısacası edebiyat 19. yüzyılda çocuğu “keşfeder” ve ona duyduğu ilgiyi hiçbir zaman kaybetmez.

Bu noktaya kadar çocuklar hakkında yetişkinler tarafından yetişkinlere yönelik yazılan kitapları inceledik.

İlk başta hedeflemediği halde yetişkin okurlara da en az çocuk okurlara olduğu kadar hitap eden bir kitap kategorisi de vardır. Lewis Carroll’un *Alice Harikalar Diyarında* (1865), Mark Twain’in *Huckleberry Finn* (1884) ve J. R. R. Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* (1954-55) romanları bunun örneğidir. Bu eserler küçük okurlara okunabilir veya küçük okurlar tarafından okunabilir. Bu aşamada “çocuğun” çok geniş bir tanım olduğunu kendimize hatırlatmalıyız. Beş yaşındaki bir çocuğun okuma, dinleme ve anlaması ergenlik yıllarının başındaki bir çocuğunkinden çok farklıdır. Kitapçılarda bu yaş grupları için ayrı bölümler vardır. Ancak doğum günü pastamızda ne kadar çok mum olursa olsun, elbette ki hepimizin içinde bir çocuk vardır ve bu üç eser yediden yetmiş her okura (veya dinleyiciye) hitap eder.

Oxford Üniversitesinde görev yapan profesör ve dilbilimci Lewis Carroll, Alice kitaplarını bir meslektaşının akıllı kızları için yazmıştı. Bir yaz günü öğleden sonra nehirden çıktıkları bir sandal gezintisinde çocukları eğlendirmek için bu öyküyü anlatmaya başlamıştı. Öykü, beyaz bir tavşanın peşi sıra yerdeki bir deliğe düşen küçük bir kız hakkındadır. Alice, kendini içinde bulduğu tuhaf yeraltı dünyasında onu küçücük yapan bir ilaç içer ve dev gibi büyüten bir kek yer. Gizemli ve bazen şiddete

meyilli yetişkinlerle dolu bir dünyada seyahat eder. Carroll'un öyküsü "büyümenin" sınavları ve sıkıntıları hakkında bir fabldır ve bu süreçten geçen çocuk okurları her zaman büyülemiştir. Bununla birlikte, Carroll'un öyküsü üniversitedeki meslektaşlarının ilgisini çeken ve onları eğlendiren sayısız öge barındırır: Şiir parodileri (Robert Southey'in yaşlanmakla ilgili şiirinin gülünç parodisi ve bir sürü felsefi açmaz bunlara örnektir.

Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'i en çok takdir edilen ve en çok yazıya konu olan Amerikan kitabıdır ve çocuk hakkındadır. Basit bir öyküsü vardır. Daha önceki bir öyküde Tom Sawyer'ın arkadaşı olan Huck, Afro-Amerikan firari köle Jim'le birlikte yollara düşer. Jim'in özgürlüğe kavuşmayı umut ettiği Mississippi'ye gitmek için derme çatma bir salla yolculuk ederler. Birlikte maceralar yaşarlar ve Huck, Jim'e kendisiyle eşit biri olarak saygı göstermeyi öğrenir. Tom Sawyer, çok komik olan son bölümlerde karşımıza çıkar. Mark Twain, küçük yaştaki okurlardan "Tom ve Huck" hakkında bir sürü mektup aldı. Mektup gönderenlerin bazıları henüz 9 yaşında, çoğu 12 yaş civarındaydı. İki çocuğun maceralarına bayılmışlardı. *Huckleberry Finn* çocuk okurlar arasında öylesine popüler hale geldi ki "küçüklerin" dilbilgisi kurallarını hiçe sayarak konuşan ve yalan söylemekten geri durmayan Huck'a öykünmesinin önüne geçmek için Amerika'daki kütüphanelerde yasaklandı. Ancak özellikle 1964 Medeni Haklar Yasası'nın yürürlüğe girmesinin ardından yetişkin okurlar, Twain'in Huck ve Afro-Amerikan Jim arasındaki ilişkiyi inceliklerle işlemesini

ve çocuk kahramanın ırkçı önyargılarının aşama aşama ortadan kaybolmasını büyüleyici buldu. Bu, yetişkinlere özgü bir temadır ama yine de öykünün her yaştan okura verebileceği keyifle bir arada varlığını sürdürür.

Yüzüklerin Efendisi iyi ve kötü arasındaki bitmek bilmeyen çatışmayı işler. Philip Pullman ve Terry Pratchett'in günümüze daha yakın eserleri de aynı temayı işler ve yetişkin okurlara hitap eder. Ancak orta dünyayı ele geçirmek isteyen karanlık lord Sauron'la elf, cüce ve insan nüfuslarının arasındaki destansı mücadeleyi anlatan Tolkien'in öyküsü ek bir boyuta sahiptir. Tolkien kendi döneminin en saygın Eski ve Orta İngilizce edebiyat eleştirmeniydi ve *Beowulf* konusunda uzmandı (3. Bölüme bakın). *Yüzüklerin Efendisi*, çocuklar tarafından her gece ışıklar sönene dek heyecanla okunan ama aynı zamanda Tolkien'in meslektaşlarının da aklını kurcalamıştı. Tolkien projesini ilk olarak Oxford'daki bir barın keyifli ortamında meslektaşlarından oluşan bir grupla tartışmıştı.

"Çocuk edebiyatı" kavramıyla neyin kastedildiğini araştırmak, merak uyandıran bazı sorular da gündeme getirir. Bunlardan üçüne göz atalım. Bunların ilki: Çocukken "edebiyatı özümsemek" için gerekli temel yetenekleri nasıl ediniriz? Okuryazar olarak doğmayız. Genellikle edebiyatla ilgili ilk deneyimimiz, işitme yoluyla olur. Yaklaşık iki yaşında bize anlatılan masalları veya söylenen ninnileri dinleriz: *Jack ve Fasulye Sırtığı* ve "Üç Kör Fare" gibi. Çizimler, çocuğun dikkatini sayfaya çeker. Aylar ilerledikçe öyküler ve şarkılar daha karmaşık hale

gelir ve çizimler merkezi olmaktan çıkar. Roald Dahl uykudan önceki favori öykü olur. Dr. Seuss, ninnilerden görevi devralır.

Çoğumuz edebiyatı okumayı ve sevmeyi evde öğreniriz. Yatmadan önce okunan öyküler, günün en güzel anlarından biridir. Çocuklar ebeveynlerinin okuduğu öyküyü dinlemekten ziyade, ebeveynleriyle (ve bazen abi ve ablalarıyla) "birlikte" okumaya başlar. Birçok çocuk için üçüncü bir aşama daha vardır: Öyküleri battaniyenin altında, ışıklar söndükten sonra bir el lambasının yardımıyla kendi başına okumak. Çocukken okuduğumuz kitaplar genellikle hayat boyunca en yakın edebi refakatçilerimiz olmayı sürdürür.

Çocuk edebiyatı, bir başka yönü bakımından da yetişkin edebiyatından ayrılır. Kitaplar pahalıdır ve çocukların harcamak için çok az parası vardır. Yeni bir kitap geride bıraktığımız yüzyıl boyunca ortalama bir kişinin haftalık gelirinden önemli bir pay ayırmayı gerektirmiştir. Tarihsel olarak çocukların cebi boştur. Dolayısıyla çocuk edebiyatı genellikle çocuklar tarafından satın alınmaz, çocuklar için satın alınır. Victoria dönemi insanları bu tür "ödüllere" bilhassa baylırdı. Pazar Okulu genellikle iyi davranışları kitapla ödüllendirirdi. Çocuk edebiyatı, çocuklar minimal mali güce sahip olduklarından her zaman için aynı "iyi davranışları" aşlamak isteyen yetişkinlerin kontrolüne ve sansürüne tabi olmuştur.

Çocuklar doğaları gereği ilaç yerine şekeri tercih eder. 6 yaşındaki Charles Dickens harçlığından yeterince para denkleştirince tüyler ürpertici bir biçimde resimlenen suç ve şiddet öyküleri satın alı-

yordu. Bunlardan biri fareler hakkındaydı ve hayatı boyunca Dickens'ın peşini bırakmadı.

Bütün bunlar bizi yakın dönemdeki çocuk edebiyatının en ilgi çekici fenomenine götürür: J. K. Rowling. 7 bölümlük destanın tamamlandığı tarih itibariyle Rowling'in *Harry Potter* kitapları yarım milyar kopya sattı. Bu büyük başarının bir nedeni de Rowling'in kendine herhangi bir sınırlama getirilmesini reddetmesidir. Erkek ya da kız çocuklara hitaben yazan bir yazar olarak "etiketlenmemek" için "J. K. Rowling" adını kullanmıştır ve yazdığı seri Harry kadar Hermione hakkındadır. Yıllar ilerledikçe zekice bir hamleyle "yaş grubu" tuzağından da kaçmıştır. Serinin ilk kitabı olan *Harry Potter ve Felsefe Taşı*'nda (1997) zorbalığa uğrayan ve merdivenlerin altındaki bir dolaba sığınan 11 yaşındaki bir çocukla tanışırız. Serinin yedinci ve son kitabı olan *Harry Potter ve Ölüm Yadigarları*'nda Harry ve Hogwarts'taki arkadaşları 17'sine girmek üzere-dir. Fleur ona en pürüzsüz şekilde tıraş olabilmesi için büyülü bir jilet hediye eder. Harry'nin ilk süpürgesinin onun büyücülük dünyasına adım atmasını simgelemesi gibi, bu hediye de Harry'nin yetişkinlerin dünyasına adım atmasını simgeler.

Bundan 150 yıl önce var olmayan çocuk edebiyatı, Rowling'in harikulade bir biçimde gözler gönüne serdiği gibi artık sadece çok kârlı bir girişim değil, her yaştan okuyucu için ilgi çekici yeniliklere sahne olan bir alan. Heyecan verici biçimde evrimleşiyor. Okumaya devam edin.

21. BÖLÜM



Dekadans Çiçekleri WILDE, BAUDELAIRE, PROUST VE WHITMAN

19. yüzyılın sonlarına doğru Britanya ve Fransa'da yeni bir yazar imajı ön plana çıkmaya başlar: "züppe yazarlar." Bu isimler artık sadece yazar değil birer "şöhrettir." Giyim tarzları, hal ve hareketleri yakından incelenmiş ve taklit edilmiştir; nükteleri ağızdan ağıza yayılmıştır. Bu yazarlar, eserleri kadar kendi kişilikleriyle de hayranlık uyandırmıştır. Kendi adlarına şöhreti kanıksadıkları da söylenebilir. Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* romanında ifade ettiği gibi, "Dünya üzerinde insanların sizin hakkınızda konuşmasından daha kötü bir tek şey olabilir, hakkınızda hiç konuşulmaması."

Tarihsel olarak, Lord Byron karakteristik gömlek yakası ve kibirli tavrıyla akla gelebilir. Byron şiir-

leriyle hayranlık uyandırdığı kadar yaşam tarzı ve imajıyla dile düşmüş ilk yazardır. ("Çılgın, kötü ve tehlikeli biridir" – bkzn. 15. Bölüm.) Victoria dönemi son bulurken ve başta Fransa'nın etkisi olmak üzere yeni edebi, kültürel ve sanatsal etkiler orta sınıf İngiliz kalıplarını aşındırırken Byronculuk yüzyılın sonunda (*fin de siècle*) yeniden hayat bulmuştur.

Yüzyılın sonunda Britanya'da edebi dandizm kültürünün vücut bulmuş hali herkesten çok Fingal O'Flahertie Wills Wilde'dır (1854-1900). Wilde'ın kariyeri göz kamaştırıcıdır. Bir şöhret olarak, hiçbir yazar kendi reklamını onun kadar başarılı yapamaz. Ancak bunun Wilde'ın ulaştırdığı nokta, yaşam tarzlarıyla kendi zamanlarının "saygınlık" anlayışının çok dışına çıkan yazarların karşı karşıya kalacağı tehlikeleri de gözler önüne serer. Dandizm, dekadans ve dejenerasyon kamuoyunun zihninde kolayca birbirini çağrıştırır. Wilde bu sınırı aşmıştı – ama yıldızı muhteşem biçimde parladıktan sonra.

Objektif olarak bakıldığında Wilde'ın edebi başarıları ezici bir çoğunlukla etkileyici değildir. Hiç tartışmasız bir başyapıtı vardır: *Ciddi Olmanın Önemi* (*The Importance of Being Earnest*, 1895). Gotik bir roman olan *Dorian Gray'in Portresi* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) yayımlandığı dönemde sansasyon yaratmıştır ve günümüzde de büyük ölçüde gösterişli eşcinsel bağlamı nedeniyle ilgi çekicidir. Romanın kahramanı Dorian (*d'or* – Fransızca "altından yapılma") sonsuza dek "altın genç" olarak kalmak için şeytanla "Faust benzeri" bir anlaşma yapar. Bu esnada çatıdaki bir portresi ("gri" – "Grey" benliği) solar ve dejenere olur. Bu temayı

daha iyi işleyen yazarlar çıkmıştır ama hiçbiri Wilde'dan daha kışkırtıcı değildir.

Wilde, Dublin'de çok kültürlü bir dünyaya doğdu. Babası seçkin bir cerrahtı; annesi edebiyatçıydı. Sosyal olarak Anglo-İrlandalı bir kökenleri vardı; yani Protestan sömürgeci sınıftandılar. (Dini olarak her zaman ikircikli olsa da Wilde ölüm yatağında Katolikliğe dönecekti.) Dublin'deki Trinity Kolejinde "Klasikler" eğitimi aldıktan sonra bu alandaki eğitimini Oxford'daki Magdalen Kolejinde tamamladı. Orada estetizmin ("güzellik kültünün") lideri Walter Pater'in etkisi altına girdi. Pater genç öğrencilerine her zaman "mücevher gibi, kor bir alevle yanmaları" gerektiğini öğretiyordu. Hiçbir öğrencisi genç Wilde kadar çok mücevher gibi yanmadı. "Sanat sanat içindir" öğretisi, en uç ifadesini öğrencisi Wilde'ın nüktelerinin birinde buldu: "Sadece ve sadece şu genel prensibi vurgulamak istiyorum: Sanatın hayata öykünmesiyle kıyaslandığında hayat sanata çok daha fazla öykünür."

Buna göre din bile sanattan sonra gelir. Wilde, mutaassıp Hristiyanların hoşuna gitmeyecek biçimde "İsa Mesih'i *şairler* arasında sayarım" der. Başka bir yerde daha da kışkırtıcı bir ifade kullanır: "Son vahiy, Yalan'ın yani harikulade güzellikte gerçekdışı şeyler söylemenin Sanat'ın asıl amacı olduğunu ortaya koyar" – hukukçuların pek de hoşuna gitmeyecek bir ifade olsa gerek. Bu cüretkâr ifadelerin sahibi Wilde, daha sonradan "fenomono-loji" adı verilen felsefi teoriye yakınlaşmıştır. Fenomonoloji, adının çağrıştırdığı kadar zor bir öğreti değildir. Çevremizdeki dünyanın biçimsizliğine sa-

natın formları aracılığıyla biçim verdiğimizizi ve anladığımızı söyler. Wilde'ın havailiğinde, kendisinin çok takdir ettiği bir şair olan Matthew Arnold'un "yüksek ciddiyet" adını verdiği şeyin nüveleri her zaman mevcuttur. Wilde züppece davranmıştır ama asla ahmaklık etmemiştir.

Wilde, Oxford'dan iyi eğitilmiş ve zengin kültür-lü biri olarak ayrıldı. Eğitimini (tıpkı şık kıyafetleri gibi) zarif ve gösterişli bir biçimde kuşandı. Londra edebiyat dünyasına girdi ve yurtdışına yaptığı seyahetlerde Paris ve New York'ta ilgiyle ağırlandı. Herkes onu görmek istedi; onun en son kışkırtıcı nüktelerini duymak için sabırsızlandı. Balayı çiftlerinin gözde yerlerinden biri olan Niagara Şelalesini görünce "Amerikalı gelinler için ikinci büyük düş kırıklığı bu olmalı" demesi, bunun sadece bir örneğiydi.

Wilde her şeyden önemlisi şöhret dünyasına adım attı; magazin dergileri ve gazetelerden eksik olmadı; boy boy fotoğrafları çıktı. Yaşadığı dönemde Kraliçe Victoria kadar tanınmış bir simaydı. (Ancak kraliçe büyük olasılıkla Wilde'ın hayranları arasında değildi; Lord Alfred Tennyson kraliyetin zevkine daha çok hitap ediyordu.) Ceket yakasında "doğal olmayan" yeşil karanfil, "efemine" kadife ceketler, dalgalı saçlar ve kozmetik ürünler, Wilde tarafından neo-Helenizm olarak meşrulaştırıldı. Bu, Wilde'ın (ve Pater'in) takdir ettiği antik Atina'nın ve Platonik aşkın çağıdır. Wilde, Narcissus'un ve "altın yaldızlı gençliğin" vücut bulmuş haliydi ve yıllar ilerledikçe altın yaldızlı gençliğin hamisi haline geldi.

Dorian Gray'in Portresi'nin yayımlanmasından sonraki yıllar, Wilde'ın kariyerinin doruk noktasıydı. Bu dönemde Londra sahneleri için oyunlar kaleme aldı. Tiyatro, Wilde'ın ince zekâsı için kursuz bir araçtı. Son oyunu *Ciddi Olmanın Önemi*, muzip adından da anlaşılabilir gibi Victoria döneminin ahlak anlayışı hakkında enfes bir yergidir. (Oyun, "Ernest" adının bir süreliğine gözden düşmesine yol açmıştır.) Fars türünden usta işi bir olay örgüsüne sahiptir ve neredeyse her sahnesi baş döndürücü paradokslar içerir. Örneğin:

Umarım iki farklı hayat sürmüyorsunuzdur.
İnsanın her zaman iyi olduğu halde kötüymüş
gibi davranması, düpedüz ikiyüzlülük olur.

Oyun Londra'da Haymarket Theatre'da kapalı gişe oynarken, Wilde tıpkı Lucifer gibi bir düşüş yaşadı. Genç sevgilisi Lord Alfred Douglas'ın babası tarafından "oğlancı" olmakla itham edildi. Açtığı iftira davasını kaybetti ve hemen ardından "genel ahlaka aykırı suçlar" nedeniyle yargılandı. Suçlu bulundu ve iki yıl kürek cezası aldı. Artık mahkûm C.3.3'tü. Serbest kaldıktan sonra "Reading Zindanı Baladı" (1898) şiirini yazdı. Ona ihanet eden sevgilisinin acı bir eleştirisiyle kasvetli biçimde son bulan şiirde dandizme uzaktan yakından hiçbir şey yoktu:

Ve herkes öldürür sevdiği şeyi,
Ulaştın bu sözlerim herkese,
Kimi acı bir bakışla öldürür,
Kimi dalkavukça bir sözle,

Korkak olan bunu bir öpücükle yapar,
Cesur olansa çektiği kılıcıyla!

Wilde zindanda geçirdiği dönemde hayatı için bir özür kaleme aldı: *De Profundis* ("derinlerden"). 1905'te bunun bir versiyonu yayımlandı ama kimi ayrıntıları skandal olarak nitelendirildiği için tam metni 1960'lara kadar yayımlanmadı.

Wilde serbest kaldıktan sonra Fransa'ya sığındı. Sosyal hayatında hiçbir zaman yanında çok boy göstermeyen eşi ve çocuklarını yanına almadı. 1900'de çokça eleştirdiği ve alay ettiği Victoria dönemi sona ererken öldü. Hayatının sonuna yaklaşıırken, "Yaşamak dünyada rastlanabilecek en nadir şey. Çoğu insan var oluyor ama sadece hepsi bu" dedi. Oscar Wilde, kendi hayatını incelikli bir sanat eseri kılan ve aynı ölçüde kıymetli bazı eserleri miras bırakan bir yazar olarak edebiyat tarihindeki yerini aldı. 2012 yılında Wilde'ın adının temize çıkarılması için sunulan dilekçe, bu kitap kaleme alınırken hükümet tarafından halen yanıtlanmamıştı.

Fransa'da "dandizm" şair Charles Baudelaire'in (1821-67) *Modern Hayatın Ressamı* (*The Painter of Modern Life*, 1863) adlı seçkisinde yer alan bir makede manifesto olarak ifadesini bulmuştur. (İlginç bir biçimde, Baudelaire 28. Bölümde göreceğimiz gibi "modernizmi" tanımlayan ilk yazar olmuştur.)

Baudelaire'e göre, dandizm "bir tür dindir" – estetizmdir, her şeyde var olan sanattır. Baudelaire de İsa Mesih'i şair olarak görür. Dandizm, moda kıyafetlerin çok ötesine geçer:

Düşüncesiz birçok kişinin inandığının aksine, dandizm giyim kuşama ve zarafete aşırı düşkünlük değildir. Kusursuz bir "dandi" için bunlar sadece zihninin aristokratik üstünlüğünün birer simgesidir.

Baudelaire bu "üstün" zihinde hüznün de bulunduğunu ayırt eder:

Dandizm batan bir güneştir; tıpkı düşen yıldız gibi muhteşemdir ama sıcaklığını yitirmiştir ve melankoliyle doludur.

Melankoli vardır çünkü dandizm her şey sona yaklaşırken, "çürümeye" yüz tutmuşken "çiçek" açar. "Ölü bir zamanda" yaşıyoruz ama çürümeye bile güzellik bulunabilir, şiirler yazılabilir. "Dekadans" kültü, Fransa'da daha birçok yazar tarafından işlendi. Ama Baudelaire'le birlikte çok riskli bir hayat anlamına geldi: Aşırı hoşgörü, devlet yetkililerinin zulmü ve yoksulluk yüzünden erken ölüm. Kendi kendine zarar vermeye yol açsa bile, aşırılık tek çıkış yoluydu. "İçin!" der Baudelaire, "Zamanın aziz köleleri olmamak için sarhoş olun; hiç durmadan için! Şarap, şiir veya erdemle sarhoş olun."

Baudelaire'e göre şairin sahip olması gereken tavır (bir başka deyişle "varsayılan ayar") "*ennui*" yani can sıkıntısıdır. İngilizcedeki "boredom" sözcüğünü bunu tam olarak karşılamaz. Şair, Baudelaire'in başka bir yerde söylediği gibi *flâneur* olmalıdır. Bu terim de İngilizceye kolayca çevrilemez. Sokaklarda başıboş gezinerek hayatın akışını izlemek

anlamına geldiği söylenebilir. Baudelaire *flâneur*'u "tutkulu izleyici" olarak karakterize eder:

Kuşlar için hava, balıkların için su neyse onun için kalabalık odur. Tutkusu ve uğraşı, kalabalıkla tek vücut olmaktır.

Bu dönemin Amerikalı yazarları içinde Baudelaire'in modern şair tanımına en kusursuz şekilde uyan kişi Walt Whitman'dır (1819-92). Şiirlerinden biri "Manhattan Sokaklarında Başboş Dolaştım, Düşüncelere Dalarak" adını taşır. Bu, şehir adının farklı olması dışında Baudelaire'in kendi şiirlerinden biri olabilirdi. Whitman, "başboş dolaşırken" "zaman, mekân, gerçeklik" üzerine düşüncelere dalar. Bu önemli kavramların anlamı, şehir sokaklarının gürültülü girdabında bulunabilir. Whitman ve Baudelaire, birbirlerini tanımıyordu; birbirlerinin eserlerini de bilmiyordu. Ama kesinlikle aynı edebi harekete aittiler. Bu, edebiyatın yönünü 19. yüzyıldan 20. yüzyıla ve tam gelişmiş modernizme çeviren bir hareketti (28. Bölüm).

Whitman şiirlerine "kendimin şarkıları" adını verdi. Bu, kendi hayatını kendisinin en kusursuz sanat eseri olarak gören Wilde'ın inancıyla birebir örtüşür. Bu fikri en sanatsal sonuçlarına taşıyan yazar, Marcel Proust (1871-1922) olmuştur. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* [*À la recherche du temps perdu*, 1913-27] adını taşıyan kapsamlı otobiyografik romanında hayatın ileriye doğru yaşandığı ama geriye doğru anlaşıldığı görüşünden başlar. Buna göre, hayatlarımızın belli bir noktasında geride

kalan şeyler önümüzde duran şeylerden daha ilgi çekici olur. Tamamlanması 15 yıl süren 7 ciltlik roman, tadılan “küçük bir madlen kekinin” tetiklediği şeyler hakkındadır. Anlatıcı (yani Proust) soğuk bir kış gününde şunları yazar:

... üşümüş olduğumu gören annem, alışık olmadığım halde, biraz çay içmemi önerdi. Önce istemedim, sonra, bilmem neden fikir değiştirdim. Annem, birini gönderip, küçük madlen denilen, bir tarak midyesinin oluklu çenetleri arasında biçimlendirilmiş gibi görünen o kısa, tombul keklerden aldırdı. Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşaksın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı.

[Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*,
çev. Roza Hakmen]

O tat, bütün hayatının zihninde yeniden canlanmasına yol açar. Artık önemli olan tek şey, onu kâğıda dökmektir.

Proust'un romanı, bir hayatın eseridir. Yukarıdaki alıntıda da görebileceğiniz gibi, anlattığı hayatta önemli bir gelişme yoktur ama Proust'un sanatı “kendi hayatından” dünya edebiyatının en büyük

eserlerinden birini yaratır. Proust ve Wilde birbirini tanıyordu ve Fransız yazar sürgün yıllarında gözden düşen yazar arkadaşını mutlu edecek bir işe imza attı. *Kayıp Zamanın İzinde*, zindana atılmamış olsaydı ve o yıllarını Mahkûm C.3.3 olarak değil “Oscar” olarak geçirebilseydi Wilde’ın kendisinin yazabileceği türden bir romandı (Wilde’ın *De Profundis*’teki taslağına yaklaşıır). Dekadans hareketi gelip geçti ve arkasında çürüme kadar çiçekler de bıraktı.

22. BÖLÜM



Baş Şair TENNYSON

Şair denince zihinde hangi imgeler canlanır? Belki de benim gibi sizin de gözlerinizin önüne ısıltılı gözleri, hülyalı bakışları, dalgalı saçları ve dökümlü kıyafetleriyle bir adam canlanır. Veyahut bir kayanın üstünde veya yüksek bir yerde durmuş, çok uzaklara doğru bakan bir kadın. Bulut, deniz, rüzgâr ve fırtına manzarayı tamamlar. Her iki figür de yalnızdır. Wordsworth'un ifadesiyle "bir bulut kadar yalnız."

Romalıların "*furor poeticus*" adını verdiği türden bir çılgınlık aurası olabilir. En ünlü şairlerin birçoğu, hayatlarının bir kısmını akıl hastanesinde geçirmiştir. John Clare and Ezra Pound bunlardan sadece ikisidir. Birçok çağdaş yazar da yayın temsilcisinden çok psikanalistiyle zaman geçirir.

Eleştirmen Edmund Wilson şairi tarif etmek için antikiteden bir imajı kullanır. Şairin *İlyada*'daki Philoctetes gibi olduğunu söyler. Philoctetes dünyadaki en iyi okçuydu. Yayı savaşların kaderini değiştirebilirdi. Truva Savaşında işler Yunanlar için kötüye gitmeye başlayınca, herkesin gözü Philoctetes'i aradı. Ama onu bir adaya sürgüne göndermişlerdi. Neden? Çok kötü kokan bir yarası vardı; öylesine kötü kokuyordu ki hiç kimse tahammül edemiyordu. Philoctetes'i kuşatma altındaki Truva'ya getirmek için Ulysses görevlendirildi. Ama Yunanlar onun mızrağını istiyorlarsa, kötü kokusuna da katlanmak zorundaydı. Wilson'a göre şair imgesi budur: Gerekli ama birlikte yaşanması imkânsız biri.

Şairi sadece yalnız biri olarak değil, esasen "dışarıdaki" biri gibi düşünürüz. Şair ıssızlığın ortasındaki bir sestir. Wordsworth'un şiirlerini okuduktan sonra hayatı değişen felsefeci John Stuart Mill'e göre şair "duyulmaz," şaire "kulak misafiri olunur." Şairin en önemli ilişkisi biz okurlarla değil, "esin perisiyle" olan ilişkisidir. Esin perisi, kötü bir işverendir. Şaire esin verir ("kutsal nefesini" esirgemez) ama hiç para vermez. Şair olmak yoksulluğu göze almaktır. "Şairin çatı katı" ifadesi yer etmiştir (izbe bir tavan arasıdır) ama kim "doktorun çatı katı" veya "avukatın çatı katından" söz eder?

Şair Philip Larkin, şairlerin efsanevi ardıç kuşu gibi bağrına keskin bir diken saplanınca daha tatlı şarkılar söylediğini söyler. Ancak asıl mesele, şairlerin daha çok para kazanması veya bağrına saplanan dikenlerin çıkarılması değildir. George Orwell'ın

kullandığı bir imge, bunu daha canlı biçimde anlatır. Orwell toplumu bir balinaya benzetmekten hoşlanır. Bu dev yaratık, doğası gereği insanları yutmak ister. İncil’de de balina Yunus’u yutar. Yunus, su canavarı tarafından çiğnenip yenmez; hayvanın karnında hapsolür. Orwell’in ifadesiyle sanatçının vazifesi “balinanın dışında” kalmaktır: Sanatçı onu görebilecek kadar yakın olmalıdır (veya kendi *Hayvan Çiftliği* romanında yaptığı gibi hicivleriyle onu “zıpkınlamalıdır”) ama Yunus gibi onun tarafından yutulmamalıdır. Şair, her şeyle mesafesini koruması gereken sanatçıdır.

Şiir, yazılı veya basılı edebiyattan çok daha önceki zamanlara uzanır. Tarihsel ve coğrafi olarak bildiğimiz her toplumun şairleri vardır. Bard, skald, minstrel, âşık veya ozan; hangi adı verirsek verelim şairler toplumla ilişkilerinde “dışarıdan olma-içeriden olma” güçlüğüne her zaman yaşamıştır.

Feodal toplumda soylular kendilerini ve misafirlerini eğlendirmesi için kişisel ozanlar (ve beraberinde soytarılar) tutmuştur. Sir Walter Scott, *Son Şairin Şarkısı* (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805) adını taşıyan en iyi şiirinde bu konuyu işler. İngiltere’de 17. yüzyıldan itibaren hükümdar tarafından atanan ve sarayın bir üyesi haline gelen baş şairler vardır. Yakın geçmişte ABD de kendi baş şairini tayin etmeye başlamıştır. 1986’dan önce bu makam garip bir biçimde “Kongre Kütüphanesi Şiir Danışmanı” olarak adlandırılmıştır. Baş şair anlamında kullanılan “laureate” sözcüğünün kökeni Antik Yunan ve Roma’ya kadar uzanır. Sözlük anlamıyla “defne yapraklarıyla taçlandırılmış” demektir. Baş

şair (ki her zaman erkektir) tacını diğer şairlerle sözlü gladyatör dövüşünün ardından hak kazanır. (Günümüzün ozanları olan rapçiler, serbest stil kapışmalarda bunu halen yapmaktadır.)

İngiltere’de ilk resmi baş şair, II. Charles tarafından 1668’de saray şairi olarak atanan ve sorumluluklarını çok fazla yerine getirmese de 1689’a kadar bu görevi sürdüren John Dryden’dı. Daha sonrasında bu görev, yüzyıllar boyunca şaka malzemesi oldu. Örneğin bu göreve getirilenlerden biri de Henry Pye oldu (1790-1813 yılları arasında). Edebiyat incelemesi artık hatırlayamayacağım kadar uzun bir zamandır mesleğim ama bir tek Henry James Pye dizesini bile ezbere bilmiyorum. Üstelik bu utanılacak bir şey de değil.

Baş şairin, bu unvanın getirdiği kuşkulu onur ve cüzi ödüller (geleneksel olarak birkaç altın para ve bir fıçı şarap) dışında alay konusu olmaya da hazırlıklı olması gerekiyordu. Baş şair Robert Southey (1813-43) hayatını kısa bir süre önce kaybeden Kral III. George’un ona dalkavukluk eden Aziz Peter tarafından cennete nasıl buyur edildiği hakkında bir şiir yazdı: *A Vision of Judgement* (1821). Byron küçük bir farkla *The Vision of Judgment* adını verdiği şiirde onu şiddetle eleştirdi. İngiliz dilindeki en büyük hicivlerden biri olarak kabul edilen bu şiirini yazdığı sırada İtalya’daydı. Ahlaka aykırı davrandığı gerekçesiyle İngiltere’den sürülmüştü. Bugün hangi şair hatırlanıyor? İçeride olan mı yoksa dışarıda olan mı? Sir Walter Scott (15. Bölümde) baş şairlik unvanını reddetti (kendisinin yerine Southey baş şair oldu) çünkü Scott’ın ifadesiyle bu unvan

üstüne yapışacak ve onu özgürce yazmaktan alıko-yacaktı. Scott şiirsel özgürlüğü tercih etti.

Alfred Tennyson (1809-92) “kurumsal şair” rolü-nü üstlenip başarıya ulaşabilmiştir; yani Orwell’ın balinasının tamamen içinde olmasına rağmen iyi şiirler yazabilmiştir. Kendi dönemi için olağandışı bir biçimde seksenli yaşlarını görerek Dickens’tan yirmi yıl, Keats’ten elli yıl daha çok yaşamıştır. On-lar da bu kadar uzun bir yaşam sürselerdi kim bilir neler yapabilirlerdi?

Tennyson ilk şiir kitabını daha 22 yaşındayken yayımlattı. “Mariana” gibi en bilindik şiirlerinin birçoğu bu kitabında yer alır. Tennyson bu dönemde kendini Romantik bir şair –Keats’in varisi– olarak görüyordu. Ancak önemli bir edebi hareket olarak Romantizm 1830’lu yıllarda zayıflamıştı. Keats’in ısıtılıp ısıtılıp yeniden gündeme getirilmesini hiç kimse istemiyordu. Tennyson’ın kariyerinde eleş-tirmenlerin “kayıp on yıl” nitelendirdiği uzun bir boşluk oluştu. Tennyson sessizliğe gömüldüğü bu sürecin ardından üzerindeki ölü toprağını attı ve 1850’de 41 yaşındayken Victoria döneminin en ünlü şiirini yazdı: *In Memoriam A.H.H.* [*Arthur Henry Hallam’ın Anısına*]. Şiire en iyi arkadaşı Arthur’un ölümü ilham vermişti. İki arkadaşın arasındaki ilişkinin cinsel boyutlara varmış olabileceğine dair spekülasyonlar yapıldı. Bu büyük olasılıkla gerçe-ği yansıtmasa da ikisinin arasında Victoria dönemi insanların onayladığı türden “erkeklere yaraşır” yoğun bir dostluk olduğu kesindi.

Şiir, on yedi yıllık matemün güncesini tutan kısa lirik şiirlerden oluşur. Victoria dönemi insanları,

sevdikleri birinin matemini bir yıl boyunca tutmuştur: Siyah kıyafetler giyilir ve siyah çerçeveli mektup kâğıtları kullanılır; kadınlar yüzlerini peçeyle örter ve hüzünlü kişisel takılar takar. Bu dokunaklı şiirde Tennyson kendi çağını derinden etkileyen problemler hakkında düşüncelere dalar. Dini kuşku, 19. yüzyılın ikinci yarısını ahlaki bir hastalık gibi sarmıştır. Tennyson da bundan en çok etkilenenlerden biridir. Eğer cennet varsa, çok sevdiğimiz biri ölüp oraya gitmesine neden sevinmiyoruz? Sonuçta daha iyi bir yere gitmiyorlar mı? Yine de *In Memoriam* asıl olarak kişisel mateme dair bir şiirdir. Bütün acılara rağmen şu dizelerle sona erer: "Sevip de yitirmek daha iyi/Hiç sevmemiş olmaktan." Kim sevdiğini yitirdikten sonra onun hiç var olmamasını diler ki?

Kraliçe Victoria sevgili eşi Albert'i 1861'de tifo nedeniyle kaybedince hayatının sonuna kadar kırk yıl boyunca matem elbiseleri giydi. Tennyson'un aziz dostu için yazdığı ağıtta büyük teselli bulacağından emindi. Kraliçe ve şair bu vesileyle birbirlerinin hayranı oldu. Tennyson sadece bir Victoria dönemi şairi değildi; Victoria'nın şairiydi. 1850'de baş şairi olarak atandıktan sonra ölene dek 42 yıl boyunca bu görevi sürdürdü.

Baş şair olduktan sonra ideal İngiliz monarşisinin doğasını işleyen kapsamlı bir şiir yazmaya girişti: *Idylls of the King* [*Kralın İdilleri*] adını taşıyan bu iddialı çalışma, Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyelerinin dönemini anlatan manzum bir vakayinameydi. İngiliz monarşisine dolaylı bir övgü olduğu tartışma götürmezdi. 1984'ten itibaren görevi devralan dinamik Ted Hughes dahil olmak üzere bütün baş

şairlerin yaptığı gibi Tennyson da çok donuk şiirler kaleme aldı. Ama aynı zamanda baş şair olarak İngiliz dilinin en iyi ulusal şiirlerinden bazılarına imza attı: “Hafif Süvari Alayının Hücumu” [The Charge of the Light Brigade, 1854] bunların başında gelir. Şiir, Kırım Savaşı sırasında 600 kişilik İngiliz süvari birliğinin Rus topçu birliğine kanlı ve kesinlikle umutsuz bir saldırı gerçekleştirmesini anlatır. Çok fazla zayıat verilir. Saldırıyı izleyen Fransız general, “Muhteşem ama bu savaş değil” der. *The Times*’ta çıkan haberi okuyan Tennyson, hemen kaleme sarıldı ve dörtnala koşan atları, kan deryasını ve “muhteşem çılgınlığı” yakalayan dizeler ortaya çıktı:

Sağ taraflarına,
Sol taraflarına,
Tam arkalarına,
Gülleler yağdı gökten, patladı gürleyerek;
Gülleler, mermiler fırtına gibi indi
Atlar ve kahramanlar düştü yere
Öylesine iyi dövüştüler ki
Cehennemin ağzından geri geldiler
Ölümün dişleri arasından geçerek,
Geriye sadece bu kadarı kaldı,
Altı yüz kişilik birlikten.

Tennyson, sonraki yıllarda dalgalı saçları, gösterişli sakal ve bıyığı, İspanyol pelerini ve şapkasıyla şair rolünü göz kamaştırıcı bir biçimde oynadı. Tennyson bu kostümler ve pozların altında en çok işten anlayan yazardı; hemen herkes kadar para ve statüyü düşündü. Edebiyatın en kaygan bayrak direğinin en

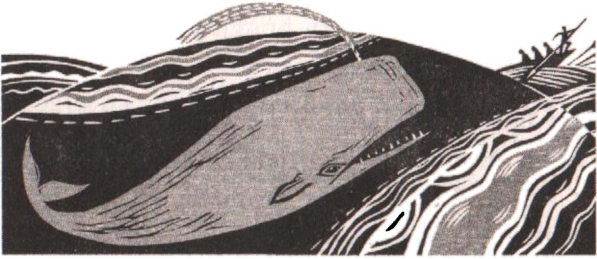
tepesine tırmandı. İngiliz edebiyatı kayıtlarına şiir-
den en çok para kazanan şair olarak geçti ve Lord
Alfred Tennyson olarak hayata gözlerini yumdu.

Tennyson ruhunu mu satmıştı yoksa iyice dü-
şünüp taşındıktan sonra aynı anda birkaç görevi
üstlenmeyi mi göze almıştı? Şiir tutkunlarının bir-
çoğunun gözünde “asıl” şair Gerard Manley Hop-
kins’tir (1844-89). Tennyson’ın çağcılı olan Hopkins,
sahip olduğu kısıtlı serbest zamanda şiirler yazan
bir Cizvit papazıydı. Victoria dönemi İngiltere’siyle
yegâne bağı, onda soluk alıp vermesiydi. Hopkins,
Tennyson’ı takdir etti ama şiirlerinin “Parnassus
tarzı” (Antik Yunan’da şairlerin dağı Parnassus’tan
hareketle) olduğunu düşündü. Açıkça Tennyson’ın
“halka açılarak” kendinden çok fazla feragat ettiği-
ne inandı. Hüznünü ifade etmek amacıyla sokakta-
ki herkesin okuması için *In Memoriam* gibi bir şiir
yayımlamak yerine ölmeyi tercih ederdi.

Hopkins son derece deneysel şiirlerinin birçoğu-
nu yaktı. Dini kuşkularla boğuştuğu “korkunç sone-
leri” çok özeldir. Bu şiirleri en yakın dostu Robert
Bridges’tan başkasıyla paylaşmayı muhtemelen ak-
lından bile geçirmemişti. İronik bir biçimde 1913
yılında baş şair olan Bridges, aradan neredeyse 30
yıl geçtikten sonra Hopkins’in ona emanet ettiği
şiirleri yayımlamaya karar verdi. Ölümünden bir-
kaç yıl sonra modernizm adı verilen akımın öncü
örnekleri olarak kabul edilen şiirler, İngiliz şiirinin
akışını değiştirdi.

O halde hangisi “asıl” şairdi: “Herkeseye açık” Ten-
nyson mı yoksa “özel” Hopkins mi? Şiir dünyasında
her iki tür şair için de her zaman yeterince yer vardır.

23. BÖLÜM



Yeni Diyarlar AMERİKA VE AMERİKA'NIN SESİ

Geçmişte Amerikan edebiyatına dışarıdan yöneltilen aşağılamalardan biri, Amerikan edebiyatı diye bir şeyin var olmadığı (bunun Amerika'da yazılan İngiliz edebiyatı olduğu) iddiasıydı. Bu aşağılayıcı olduğu kadar cahilce bir iddiadır ve uzun lafın kısası tamamen yanlıştır. George Bernard Shaw, İngiltere ve Amerika için "ortak bir dilin ayırdığı iki ülke" yorumunu yapmıştır. Bu, İngilizce konuşulan her ülkenin edebiyatı için geçerli olsa da Amerika ve İngiltere için bilhassa geçerlidir. Sınırları ne kadar belirsiz olursa olsun, herhangi bir yerdeki veya yazılı tarihin herhangi bir dönemindeki her edebiyat kadar zengin ve muazzam bir Amerikan edebiyatı vardır. Uzun tarihini gözden geçirmek ve bazı baş yapıtlarını incelemek, bu edebiyatın doğasını ortaya koyabilir.

Amerikan edebiyatının başlangıç noktası Anne Bradstreet'tir (1612-72). Her antoloji bu olguya tanıklık eder. Modern şair John Berryman'a göre, bütün Amerikan edebiyatı "Bayan Bradstreet'e saygı borçludur." Bu, İngiliz ve Amerikan edebiyatı arasındaki bir farka işaret eder: Yeni Dünya'da kurucu figür bir kadındır. Hiç kimse İngiliz edebiyatının Aphra Behn'le başladığını söylemez.

Anne Bradstreet, İngiltere'de doğdu ve eğitim aldı. Ailesi, dini baskılar altındaki Püritenler gerçekleştirdiği "büyük göçte" Amerika'nın doğu kıyısında "New England" adı verilen bölgeye yerleşti. Anne 16 yaşında evlendi ve iki yıl sonra göç ederek bir daha hiç geri dönmedi. Hem babası hem eşi Massachusetts valiliği görevinde bulundu. Ailenin erkekleri uzaktayken, çiftliği Anne yönetti. Bu işin üstesinden layığıyla gelse de Anne Bradstreet'in yetenekleri, iyi bir çiftçi eşi ve birçok çocuğun annesi olmanın çok ötesindeydi.

Aydın Püritenler, kız çocukların da erkek çocuklar kadar iyi eğitilmesi gerektiğine inanmıştır. Anne, akıllıydı ve çok okumuştur. (9. Bölümde gördüğümüz Metafizikçilere özel ilgi duymuştu.) Tutkulu bir yazardı; bu belki de İngiltere'de uygun görülme-yebilirdi ama Püriten toplumda yadırganmayacak bir şeydi. Çok sayıda şiir yazdı ama bunu yaşarken veya öldükten sonra şöhrete ulaşmak için değil spiritüel bir deneyim, bir ibadet olarak yaptı. Anne'in en iyi eserleri kısa şiirleridir; hayatı uzun eserler için fazla yoğunur. Onun dehasının ve özgünlüğünün farkına varan erkek kardeşi, şiirlerini İngiltere'de yayımlatmak için kahramanca çaba

sarf etmiştir. Zira Amerika kolonilerinde henüz “kitap dünyası” yoktur.

Püritenler, sürgün hayatını kendileri tercih etmiş olsalar da eski ülkeleriyle kopmaz bir bağ hissetmiştir. “New” England veya “New” York gibi yer adları bunun bir göstergesidir. Ancak kalıcı bir ruhsal kopuş da yaşanmıştır. Anne Bradstreet’in şiirleri, özü gereği Yeni Dünya hakkındadır ve Püritenlerin Amerika’ya ve oradaki yerlerine ilişkin bakışını yansıtır. “10 Temmuz 1666’da Evimizin Yanmasına Dair” adını taşıyan dokunaklı şiirine göz atalım:

Kutsadım onun yüce adını,
Küle çevirse de bütün varlığımı.
O verdi, o aldı,
Hep onundu, hiç benim olmamıştı...

Şiir dokunaklı biçimde sona erer:

Bu dünya artık izin vermiyor sevmeme,
Umudum ve hazinem yükseklerde.

Bu geleneksel Püriten duyarlılığını yansıtır: Bu dünyanın hiçbir önemi yoktur, asıl önemli olan öteki dünyadır. Ancak bu dizelerde duyduğumuz ses, yepyeni bir sestir: Amerika’ya özgüdür ve dahası yeni bir ülke kuran Amerikalının sesidir. Anne ve eşinin evi, yanıp kül olmuştur. Şüphesiz yeni bir ev kuracaklardır. Amerika sürekli olarak kendi kendini yeniden kuran bir ülkedir.

Püritenlik, Amerikan edebiyatının yapıtaşıdır. 19. yüzyılda New England Transandantalistleri adı

verilen edebi akımın Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau ve Ralph Waldo Emerson gibi üyelerinin eserlerinde olgunlaşmıştır. Transandantalizm asıl olarak ilk kolonicilerin inancı için kullanılan bir sözcüktür; hayatın hakikatlerinin gündelik dünyada görünen şeylerin “yukarısında” olduğu inancını yansıtır. Kaptan Ahab’ın büyük beyaz balinanın peşine düşmesini anlatan Melville’in *Moby Dick* (1851) romanı, sık sık arketipik Amerikan romanı olarak anılır. Hangi özellikleriyle? Sonu gelmeyen mücadeleye girişilmesi, doğanın kontrol altına alınması (yıkımı anlamına gelse bile) ve sürekli büyüyen, kendi kendini yenileyen yeni bir ülkeyi beslemek için doğal kaynaklara dinmek bilmez bir iştah duyulması. Balinalar neden avlanıyordu? Spor için değil. Yemek için de değil. Aydınlatmada, makinelerde ve akla gelebilecek her türlü üretim etkinliğinde balina yağı kullanılıyordu. Çok avlandıkları için balinaların nesli tükenme tehdidiyle karşı karşıyaydı.

Kendini Emerson’ın vârisi olarak gören Walt Whitman (21. Bölüm) Transandantalist geleneğin bir diğer boyutunu ortaya koyar: “Özgürlük” her yönüyle Amerikan ideolojisinin özüdür ve şiir dünyası da bundan payını alır. Whitman örneğinde şiir “serbest nazım” şeklini alır. Ülkenin 1775-83 yılları arasında İngiltere’ye karşı Bağımsızlık Savaşında kolonyalizmin prangalarını söküp atması gibi, şiir de uyak prangalarından kurtulmuştur.

Amerika’da özgürlük anlayışı okuryazarlığı gerektirmiştir. Amerika her zaman için İngiltere’den daha çok okuryazar bir ülke olmuştur. Ülkenin

kimliği de yazılı bir belge olan Bağımsızlık Bildirgesi'yle şekillenmeye başlamıştır. 19. yüzyılda Amerika dünyada okuryazar oranı en yüksek ülke olmakla övünebilirdi. Ancak ABD "serbest ticaret" adına uluslararası telif hakları düzenlemesine uygun hareket etmeyi 1891'e kadar reddettiği için kendi edebiyatının gelişmesini de bir ölçüde engellemiş oldu. O tarihe kadar Britanya'da yayımlanan eserler Amerika'da yazara hiçbir telif ücreti ödenmeden yayımlanabildi. Sir Walter Scott ve Dickens gibi yazarların eserleri çok miktarda ve ucuz fiyata "korsan" basıldı. Bu, Amerikan edebiyatını beslese de yerli eserlerin üretilmesinin önünde bir engeldi. *Mister Pickwick'in Serüvenleri*'ni bedavaya basmak varken gelecek vaat eden genç bir yazara kim telif ücreti ödemek ister ki? (Dickens eserlerinin Amerikalılar tarafından yağmalanmasına çok öfkeliydi ve *Martin Chuzzlewit* romanının Amerika'da geçen bölümlerinde intikamını aldı.)

Yine de bütün bunlar, bu dönemde Amerika'nın kendine özgü bir edebiyatının olmadığı anlamına gelmez. Abraham Lincoln'ün kendisinin de ifade ettiği gibi, "büyük savaş" Harriet Beecher Stowe'un kölelik karşıtı romanıyla başlamıştır. *Tom Amca'nın Kulübesi* [*Uncle Tom's Cabin*, 1852] zorluklarla dolu bir dönem olan 19. yüzyılın ortasında bir milyon satmıştır ve gerçekten bir savaşı başlatmasa bile kamuoyunun meseleye bakışını değiştirmiştir.

19. ve 20. yüzyılda Amerikan edebiyatının güçlü, benzersiz ve kendi kendini tanımlayan itkisi "öncülük" tezidir: Bu teze göre, Amerikalı olmanın asıl niteliği ve değeri, en açıkça uygarlığı batıya doğru

“denizden parıldayan denize” kadar yayma mücadelesinde kendini gösterir. *Son Mohikan* [*The Last of the Mohicans*, 1826] romanının yazarı James Fenimore Cooper, batıya doğru ilerlemenin tarihsel kaydını tutan ilk yazarlardan biridir. Hemen her kovboy romanı ve filmi, aynı “öncülük” tezinden beslenir. Uygarlığın vahşilikle buluştuğu yerde (en haliyle soluk benizlilerle Kızılderililer karşı karşıya geldiğinde) Amerikalılar gücünü gösterir. Veya mit böyle devam eder.

“Western” türü, izlerini yazar Edgar Allan Poe’ya süremeyeceğimiz birkaç türden biridir. Poe bilim-kurgu, “korku” ve dedektif öykülerinin babası olarak bilinir. (Şüpheliler listesinde bir orangutanın da yer aldığı “Morgue Sokağı Cinayetleri” öyküsüyle dedektif öyküleri türünü başlatmıştır.) Tür fikrinin yanı sıra ilk çok satanlar listesi de 1891’de Amerika’da hazırlandı. Tamamen kurgu eserlerden oluşan ilk çok satanlar listesinde yer alan 10 kitaptan 8’i İngilizlerin elinden çıkmıştı. Uluslararası telif hakları düzenlemesiyle uyumlu yasanın çıkmasının ardından çok satanlar listesine gittikçe daha çok Amerikan eseri girmeye başladı.

Amerikan madeni paralarının üstünde “*E pluri bus unum*” yani “Çokluktan birliğe” yazar. Bu demografi kadar edebiyat için de geçerlidir. Amerikan edebiyatı zengin bir dokuya sahiptir; bölgesel edebiyatları ve ayırt edici özelliklere sahip şehir edebiyatlarını bir araya getirir. Güney edebiyatı (örneğin William Faulkner ve Katherine Anne Porter), New York Yahudi kurgusu (örneğin Philip Roth ve Bernard Malamud) ve Batı Yakası edebiyatı (Beats)

bunlardan birkaçıdır. Amerikan edebiyatında kapsamlı bir okuma yapmak, uçsuz bucaksız kıtada yolculuğa çıkmak gibidir.

Ezra Pound, Amerikalı şair arkadaşlarına “Yenilikçi olun” tavsiyesini yaptı. Onlar da modernizm ve postmodernizmi İngiliz meslektaşlarından daha coşkulu ve cesur biçimde kucaklayarak bu tavsiyeyi yerine getirdi. Pound’un kendisinden Robert Lowell’ın *Yaşam Çalışmaları* (34. Bölüm) eserine ve L=A=N=G=U=A=G=E şiir hareketine kadar her antoloji bu yenilikçiliği gözler önüne serer. (Adından da anlaşılabilceği gibi bu son ekolün üyesi şairler, dili tıpkı bir portakal gibi dilimlerine ayırır.) Bu yenilik tutkusu, başka bir açıdan eskiye tahammülsüzlük olarak da görülebilir. Amerika, sıkça ziyaret edenlerin tanıklık edeceği gibi yeni gökdelenler inşa etmek için eskilerini yıkan bir ülkedir. Edebiyatta da aynı şey geçerlidir.

Ezra Pound (1885-1972) her şeyden önce İngiliz hayranıydı ve Amerikalı yazarların küçük ama önemli fark yaratarak yenilediği şeylerden biri de “eski ülkenin” edebiyatıydı. Amerika’da doğan ve büyüyen ama İngiltere’de yaşayan, çalışan ve ölen yazarlar –Henry James, T. S. Eliot ve Sylvia Plath gibi– yeni, yaşamsal ve “Amerikan” tarzı yazım ve bakış açılarıyla İngiliz edebiyatına soluk kattı. “Usta” olarak anılan Henry James, şekilsiz ve kendi ifadesiyle “dökümlü” olduğuna inandığı İngiliz kurgusunu “düzeltti.” Müsamahasız bir ustaydı. T. S. Eliot modernizmi İngiliz şiirinin başlıca sesi konumuna getirdi. Plath’ın şiirleri, kontrollü duygusal şiddetiyle İngiliz şiirini boğan “soyluluk prensi

bini" paramparça etti.¹ İngiliz edebiyatı, Amerikan edebiyatına çok şey verdi ve karşılığında çok şey aldı.

Pound, Amerikan kurgu yazarlarına hitap etmiş olsaydı eserlerini daha "büyük" kılmalarını tavsiye edebilirdi. "Büyük Amerikan Romanı" olarak nitelendirilmeye aday birçok roman yazıldı; bunların sayısı her geçen yıl arttı. İngiliz okurların çoğunun Jane Austen'in "iki inçlik fildişi tuvalini" yeterli bulacağı düşünüldüğünde, büyük temalar Amerikalı okurların ilgisini her zaman daha çok çekmiştir.

Amerikan edebiyatında saldırganlık boyutuna varan bir enerji de vardır. Bunun farklı ve ayırt edici bir yön olduğu düşünülebilir. Örneğin John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* [*The Grapes of Wrath*, 1939] romanından daha öfkeli olan (veya öfkesini toplumsal bir değişim yaratacak kadar etkili biçimde ifade eden) çok az roman vardır. Roman 1930'lardaki şiddetli toz fırtınaları sırasında Joad ailesinin öyküsünü anlatır. Çiftlikleri fırtınada kavrulduktan sonra Oklahoma'yı terk ederler ve vaat edilmiş topraklar olan California'ya gitmek için yola düşerler. Ancak oraya ulaştıklarında sahte bir cennet olduğunu anlarlar. Batının yemyeşil çiftlikleri ve meyve bahçelerinde 200 yıl önce Afrika'dan Amerika'ya getirilen köleler gibi sömürülürler. Bu zorlu şartlar altında aile dağılır.

Ona ilham veren koşullar çok gerilerde kalmış olsa da halen yaygın olarak okunan ve takdir edilen

1 Eleştirmen A. Alvarez, İngiliz şiirinin "aşırı soyluluğuna" karşı yeni şiiri selamlamak için bir şiir antolojisi hazırlar —çn.

Steinbeck'in romanı, yalnızca çiftlik çalışanlarının acımasızca sömürülmesine dair bir toplumsal eleştiri değildir. *Gazap Üzümleri*, Joad ailesinin başına gelen olaylarda Amerika'nın temel aldığı prensiplere nasıl ihanet edildiğini anlatır. Anne Bradstreet gibi herkes Yeni Dünya'ya yüzyıllar önce daha iyi bir hayat bulmak ve kurmak için gelmiştir. Elbette ki bütün edebiyatlarda öfkeli romanlar vardır: Örneğin Fransa'da Émile Zola'nın ve İngiltere'de Dickens'in romanları. Ama *Gazap Üzümleri*'nde karşımıza çıkan öfke Amerika'ya özgü bir öfkedir.

Özetlemek gerekirse, Amerikan edebiyatını özgün kılan şey nedir? Püriten miras, sınırları genişletmek için bitmek tükenmek bilmeyen bir mücadele, coğrafi ve etnik çeşitlilik, "yenilik" ve "büyüklük" arzusu, sürekli yenilikçilik, Steinbeck'in yaptığı gibi Amerika'yı itham ederken bile Amerika'ya duyulan inanç...

Evet; bunların hepsi. Ama bir faktör daha vardır ve belki de en önemlisidir. Ernest Hemingway (1899-1961) bu noktaya parmak basar: "Bütün modern Amerikan edebiyatı, Mark Twain'in *Huckleberry Finn* romanından kaynaklanır." Hemingway'e göre tanımlayıcı olan şey, "ses" veya Twain'in kendi ifadesiyle diyalektir. Bu sesi Huck'ın ilk cümlesinde duyarsınız: "*Tom Sawyer'in Maceraları*"nı okumadıysanız beni tanımazsınız ama mühim değil."

Yalnızca Amerikan edebiyatının tam olarak yakalayabileceği bir konuşma tarzı vardır. Bu bir ak-sandan ziyade (şair William Carlos Williams'ın ifadesiyle) "Amerikan mizacını" yansıtır. Dedektif öyküleri yazan Raymond Chandler bu konuya çokça

kafa yormuş ve “kadans” ifadesini kullanmayı tercih etmiştir. Hemingway’in kurgu eserleri bu “kadans” yani konuşma temposunu çok iyi yansıtsa da bana kalırsa modern Amerikan sesini en kusursuz şekilde yansıtan J. D. Salinger’in *Çavdar Tarlasında Çocuklar* [*The Catcher in the Rye*, 1951] romanıdır. İlk harikulade cümlesini okuyun (ve “kulak verin”). “Anlatacaklarını gerçekten dinlemek” isteyip istemediğinize bakın.

•

24. BÖLÜM



Büyük Pesimist HARDY

En iyimser yazarların en üst sıralarda ışıldadığı, en kötümserlerin de en altlarda karamsarlığa gömüldüğü bir “Edebi Mutluluk Ölçeği” hazırladığınızı hayal edin. Örneğin Shakespeare, Dr. Johnson, George Eliot, Chaucer ve Dickens nerede yer alırdı?

Çoğu kişinin hemfikir olacağı gibi, Chaucer en mutlu hayat vizyonunu yansıtır. Canterbury’ye giden hacılar, neşeli bir topluluktur ve anlattıkları öyküler de komiktir. Chaucer muhakkak üst sıralarda yer alacaktır. Shakespeare de oldukça neşelidir. Tek oğlu küçük Hamnet’in ölümünün ardından kaleme aldığı anlaşılan tragedyalar (özellikle de *Kral Lear*) istisna teşkil eder. Ancak Shakespeare oyunlarındaki iyi karakterlerin kötü karakterlere oranı hesaplansa, 70/30 gibi bir oranla karşılaşılır.

Shakespeare'in dünyası genel olarak yaşamak için kötü bir yer değildir. Her on kişiden yedisi tanınmaya değer olacaktır.

George Eliot, romanlarının da yansıttığı gibi dünyanın inişli çıkışlı da olsa iyiye gittiğine (kendi ifadesiyle "düzeldiğine") inanır. Bunun için insani bedeller ödenmelidir; *Middlemarch*'taki Dorothea gibiler ağır bedeller de ödeyebilir ama bir bütün olarak gelecek geçmişe oranla daha parlaktır. Eliot evreni kısmen umutlu bir yerdir; güneş ışığı süzülür. Romanları ne kadar kasvetli başlarsa başlasın mutlu sonla biter. İnsanlığın güneşli diyarlara ulaşması uzun zaman alacaktır ama nihayetinde yola çıkılmıştır.

Dickens'ı mutluluk ölçeğimizde nereye yerleştireceğimize karar vermek zordur. İlk eserleri (örneğin *Mister Pickwick'in Serüvenleri*) "karanlık dönem" olarak nitelendirilen ve bazıları çok karamsar bir bakış sunan romanlarından çok daha neşelidir. Örneğin *Müşterek Dostumuz*'un kapağını neşeli bir biçimde kapatmamak elde değildir. Sonuçta ölçeğin iki uç noktasında iki Dickens'a yer verebiliriz.

Dr. Johnson pesimist ama stoacıdır. Dr. Johnson'a göre, "İnsan hayatında katlanılması gereken birçok şey varken, keyif veren şeyler çok azdır." Ancak yeterince şanslıysanız hayatınızda "tatlandırıcılar" eksik olmaz: Dostlar, iyi sohbetler, çay, güzel yemekler ve hepsinden önemlisi de kitaplar aracılığıyla geçmişteki büyük zihinlerle etkileşime geçmenin hazzı. Dr. Johnson tiyatrodan çok fazla keyif almadı; güzel sanatları takdir edebilecek kadar iyi gözlere sahip değildi.) Sonuç olarak

Johnson'ın evreninde güneş bulutların arasında göz kırpar.

Mutluluk ölçeğinin en altında, hatta sıfır noktasının altında Thomas Hardy (1840-1928) yer alır. Hardy, kırsal bir bölge olan Dorset kontluğundaki küçük bir "Wessex" bölgesini üretirken kır evinin mutlak masasında doğmasının öyküsünü anlatmaktan hoşlanırdı. (Dorset'di, daha sonra eserlerinde "Wessex" adıyla ölümsüzleştirecekti.) Dünyaya gözlerini ilk açtığında, doktor buruş buruş ufaklığa bakıp geleceğinin olmadığını, ölü doğduğunu söylemişti. Hristiyan usullerine göre gömülme için bir kenara ayrılmıştı. Derken ağlamıştı. Bu hayatını kurtarmıştı ve denilebilir ki Thomas Hardy hayatının geri kalanı boyunca ağlamayı hiç bırakmadı.

Hardy'nin romanlarının ve şiirlerinin rastgele herhangi bir sayfasını açtığınızda kötümserlikle karşılaşacağınızdan emin olabilirsiniz. Örneğin "Ah, mezarımı mı kazıyorsun?" şiirini düşünelim. Bu soru, toprağın altında yatan ölü bir kadın tarafından sorulur. Tahmin edebileceğiniz gibi bu nesheli bir senaryo değildir ama daha da kasvetli hale gelir. Üstündeki toprağın eşelendiğini duyar. Sevgilisi mi? Hayır, küçük köpeği. Köpeğin sadakatinin insanınkinden çok daha soylu olduğunu düşünür. Ve sonra köpek durumu açıklar:

"Bayan, mezarını kazdım

Bir kemik gömmek için

Acıkırsam diye

Önünden geçerken, günlük yürüyüşümde.

Bağışla, çıkmış aklımdan,
Dinlenme yerindi burası seni."

[Katherine Mansfield, *Bir Hüzün Güncesi*,
çev. Şadan Karadeniz]

Hardy'nin önemli romanlarının özetleri, depresifliğin günceleridir. Her romanının yanında bir de usturanın verilmesi gerektiğini söyleyenler çıkmıştır. Örneğin *Tess of the d'Urbervilles* (1891) romanını düşünelim: Stonehenge'de sunak taşının üstüne uzanarak polisin gelip onu tutuklamasını bekleyen genç soylu kadın, onu suçlu bulan mahkeme, infazı gerçekleştiren cellat, cesedini kirece bulayarak isimsiz bir mezara gömen mezar kazıcı... Tek suç düşünceşizce sevmek olan Tess'in kaderine kim isyan etmez ki?

Hardy'nin şiirlerinde ve romanlarında ifadesini bulan pesimizm, yalnızca yazarının hayata dair mutsuz hislerinin bir yansıması mıydı yoksa daha ciddi bir şey miydi? Hardy hayatı boyunca homurdanan biri olsaydı, eserlerini okuma zahmetine kim katlanırdı? Bu karamsar bakışına rağmen onu neden İngiliz edebiyatının devlerinden biri olarak görüyoruz?

Bu soruların basit bir yanıtı vardır. Hardy'nin eserlerinde sadece Thomas Hardy'nin kişisel bakışını değil bir "dünya görüşünü" ifade eder. (Edebiyat eleştirmenleri bunun için kulağa daha felsefi gelen "*Weltanschauung*" terimini kullanır.) Hardy'nin döneminde egemen dünya görüşü, her şeyin "ilerlediği" ve hayatın daha iyiye gittiği idi. Victoria döneminde 1840'da doğan bir genç, güven

içinde ebeveynlerinden ve onların ebeveynlerinden daha iyi bir hayat umabilirdi. Gerçekten de bu dönemde yaşayan birçok kişinin hayat deneyimi bu yöndeydi. Hardy'nin babası duvar ustasıydı ve kendi kendini yetiştirmişti. Annesi de iyi bir okurdu. Bir iki kuşak öncesine kadar çiftçi olan ailesi, tek oğulları Hardy'nin daha fazla şeye sahip olmasını istemişti. Hardy doğduğu toplumsal seviyenin çok yukarılarına çıkmayı başardı. İngiliz edebiyatının gediklisi olarak hayata gözlerini yumdu ve külleri Westminster Katedralinin Şairler Köşesinde diğer büyük edebiyatçıların yanına yerleştirildi. Kalbi ayrı olarak çok sevdiği Dorset'e, öykülerine konu olan köylülerin mezarlarının yanına gömüldü.

Kariyerleri Hardy'ninki kadar parlak olmayanlar bile yükselmeyi ve kendi ebeveynlerinden daha konforlu bir yaşam sürmeyi umabilirdi. Hardy, Victoria döneminin ortalarında yetişmişti. Bu dönemde temiz içme suyu, şose yollar, yeni bir demiryolu ağı ve daha iyi bir okul eğitimi vardı. 1870'lerde yürürlüğe giren Eğitim Yasasıyla İskoçya'da her çocuğun on iki veya on üç yaşına kadar okula gitmesi sağlandı. Toplumsal hareketliliğin önü açılmıştı. Dickens'ın kariyeri, yoksulluktan zenginliğe ve sonsuz şöhrete uzanan örneklerden biriydi. Yüz yıl önce bunu yapabilmesi mümkün değildi. Gelecek kuşakların haberi bile olmadan sefalet içinde ölüp giderdi.

Küçük ama mide bulandırıcı sorunlar da yok değildi. Hardy'nin "Wessex" bölgesinin güney batısındaki kontluklar, 1800'lerin başında halen İngiltere'nin "midesiydi" ve ülkeye tedarik ettiği tahıllarla

zenginleşmişti. 1846'da tahıl yasaları yürürlükten kaldırıldı ve uluslararası ticaret serbest bırakıldı. Buğday ve diğer tahıllar yurtdışından daha ucuza ithal edilebildi. Hardy'nin doğup büyüdüğü ve çok sevdiği bölge, hiçbir zaman tam olarak atlatamayacağı uzun bir ekonomik bunalıma girdi. Bu bunalım, Hardy'yi ve yazdığı her sözcüğü etkiledi.

Başka sorunlar da vardı. Hardy henüz 19 yaşındayken "kendi" dünyasının ciddi bir darbe yediğini hissetti. Bu darbeyi indiren Darwin'in *Türlerin Kökeni* [*On the Origin of Species*, 1859] kitabı ve etkili biçimde savunduğu evrim teziydi. İngilizler her zaman için kendilerini "Tanrı'nın egemenliği altındaki bir ulus" olarak görmüştü ama peki ya yukarıda Tanrı yoksa? Veyahut İncil'de ilk kitabında açıklanan yardımsever Tanrı değil de insanlığa özel bir ilgi göstermeyen gizemli bir "yaşam gücü" varsa? Ya bütün hayatın temelini oluşturan inanç sistemin geçersiz olduğu ortaya çıkarsa?

Hardy, Darwin'in tezine ikna oldu ama bu onu çok yaraladı. Aldığı yarayı harikulade biçimde tasvir etti. Gençlik yıllarında mimarlık yapan Hardy eski kiliseleri seviyordu ama yine çok sevdiği ilahileri kilise duvarlarının dışından dinlemek zorunda kalıyordu. İnançlı biri olarak kiliseye girmesi mümkün değildi çünkü Darwin o inancını yok etmişti. Hardy kendi ifadesiyle huzur verici kilise duvarlarının içindeki "inançlı koroya" katılamayan ve sonuza dek dışarıda şarkı söylemeye mahkûm olan bir kuş gibiydi.

Darwin'in tezi Victoria döneminde birçok insanın sahip olduğu güçlü inançlara ters düşüyordu.

150 yıldır bu tezatla birlikte yaşayan bizler, bunun neden olduğu sancıları hayal etmekte zorlanırsınız. Hardy'nin edebiyatı (ve onu besleyen dünya görüşü) Victoria dönemindeki sancıların bir ifadesidir; hem düzyazı hem de şiirde harikulade biçimde işlenmiştir.

Hardy'nin "ilerleme" ve özellikle de Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeniliklerle de ilgili kuşkuları vardı. Demiryolları, yollar ve (1840'lardan sonra) telgraf Britanya'yı bir ağ gibi kaplıyordu. Peki ama her şey her bölgede daha iyiye mi gidiyordu? Hardy bu iyimser tarih bakışını sorguladı. Britanya adalarının birbirinden çok farklı bölgelerinin karakteristik özellikleri, yani yaşam tarzını oluşturan her şey (özgün aksanlar, ritüeller, mitler ve gelenekler) bir tek ulusal kimlikte birleşiyordu. Hardy'nin Anglo-Sakson kökenli "Wessex" terimi bir tür protestoydu. Hardy doğup büyüdüğü bölgeyi "güney-batı İngiltere" olarak adlandıramazdı. Wessex bağımsızdı – kendisi bir krallıktı.

Hardy'nin ilk Wessex romanı *Defne Ağacının Altında* [*Under the Greenwood Tree*, 1872] genel olarak "ilerleme" olduğu düşünülen bir sürecin eleştirisidir. Kiliselerde cemaat üyelerinin enstrümanlar çaldığı orkestraların kaldırılmasını anlatır. (Eski ibadet yerlerinde bu galerileri halen görebilirsiniz.) Orkestraların yerini armonyum adı verilen bayağı ama yeni enstrümanlar almıştır. Peki ama bu bir ilerleme midir?

Tess of the d'Urbervilles romanı, endüstriyel ilerlemenin olumsuz yönünün en canlı tasviridir. Romanın ilk bölümlerinde kadın kahraman, henüz

bir sütçü kızdır ve tarlalarda boy veren otlar kadar doğal düzenin bir parçasıdır. Derken buhar gücüyle çalışan biçerdöverler ortaya çıkar. Biçerdöverler tarlalarda çuf çuf yolunu açarken, Tess artık makinedeki bir dişli konumuna gelir. Hardy'ye göre "ilerleme" yıkıcı olabilir. Roman, ilk bakışta dünyayı daha iyi bir yer kılan ve Wessex'i 19. yüzyıla taşıyan güçlerin Tess'i nasıl yerinden yurdundan ettiğini ve gittikçe köksüz bıraktığını gösterir.

Sanayi Devrimi muhteşem bir şeydi ama Hardy insanların bu konuda çok da rahat davranmaması gerektiğine inanıyordu. Doğa pekâlâ intikam alabiliirdi. Hardy "İki Kutbun Yakınsaması" şiirinde bu uyarıyı yapar. (Hardy büyük sözleri severdi ama "İkilinin Çarpışması" şeklindeki bir başlık muhtemelen aynı etkiyi yaratmazdı.) 2. Bölümde gördüğümüz gibi *Titanic* yüzyılın en çok gurur duyulan endüstriyel başarılarından biriydi ve en büyük felaketlerinden birine konu oldu. Şiirde dendiği gibi:

En son teknoloji ürünü dev gemi
Büyürken göz kamaştırıcı bir biçimde,
Buzdağı da büyüyordu gölge kuytuluklarda.

Şiiri okurken dünyamızda bizim için hangi buzulların büyüdüğünü merak etmemek elde değildir. Hardy bugün yaşasaydı "pesimist" bakışını, iyimser mizacımız nedeniyle üzerinde çok kafa yormamayı tercih ettiğimiz iklim değişikliği, nüfus artışı ve uygarlıklar çatışması gibi konulara yöneltirdi.

Hardy'nin "pesimizmi" her şeye bütün açılardan bakmamız gerektiğini söyler. Korkutucu gibi görü-

nen şeylerden ürkmememiz gerekir; kurtuluşumuz buna bağlı olabilir. Hardy bunu şiirlerinin birinde harikulade ifade eder:

Daha iyiye giden yolda ilerlemek isteyen,
En kötüye bakmalı gözünü ayırmadan.

Daha iyi bir dünya olabilir. Ancak kim olduğumuzu dürüstçe değerlendirmedığımız sürece (ne kadar acı verici olursa olsun) daha iyi bir dünyaya asla ulaşamayız. Pesimist mi? Hayır. Realist mi? Evet.

İlerleme olduğunu düşündüğümüz şey ilerleme olmayabilir. Daha verimli olduğunu düşündüğümüz dünya, kendi kendini yok etmeye doğru ilerleyen bir dünya olabilir. Hardy'nin pesimist dünya görüşü, kendi dünya görüşümüzü bir kez daha düşünmemizi salık verir. Tam da bu yüzden onu büyük bir yazar olarak görürüz. Hardy pesimist bakışını harikulade biçimde işleyerek birbirinden güzel eserlere imza atar.

25. BÖLÜM



Tehlikeli Kitaplar EDEBİYAT VE SANSÜR

Her yerde ve tarihin her döneminde otoriteler, kitaplardan her zaman endişe duyar. Kitaplar otoriteler tarafından doğal olarak huzur bozucu bulunur ve devlet için potansiyel bir tehdit kabul edilir. Platon bilindiği gibi ideal devletin güvenliğini bütün şairleri sürgüne göndererek sağlar.

Çağlar boyunca bu tablo değişmemiştir. Büyük yazarların içinde yer aldığı yaratıcı kesim, her zaman iktidardakilerin hışmına uğrama riskiyle karşı karşıyadır. Edebiyat uğruna hayatlarını feda eden yazarların etkileyici bir listesini çıkarabiliriz. 12. Bölümde gördüğümüz gibi, başyapıtı *Çarmıh Yolcusu*'nu Bedford zindanında kaleme aldı. Daha önce Cervantes de *Don Kişot* fikrini zindanda çürürken geliştirdi. Daniel Defoe (13. Bölüm) yazdığı satirik

bir şiir yüzünden zindana düştü. (Rivayetlere göre teşhir direğine bağlandığında etrafındaki kalabalık çürük yumurta yerine çiçekler fırlatmıştır.) Bizim zamanımızda Salman Rushdie (36. Bölüm) yazmayı göze aldığı satirik roman yüzünden on yılını güvenli evlerde geçirdi. Aleksandr Soljenitsin, büyük eserlerini 1945'te tutuklandıktan sonra Sovyet çalışma kampında geçirdiği sekiz senede tasarladı. John Milton (10. Bölüm) 1660 Restorasyonu nedeniyle kaçmak zorunda kaldı ve eserlerinin yakılması emri verildi. Milton, ifade özgürlüğünü işleyen *Areopagitica* (1644) adlı eserinde şu ifadelere yer verdi:

İyi bir kitabı öldürmek neredeyse bir insanı öldürmekle aynıdır: Bir insanı öldüren kişi aklını kullanan bir canlıyı, Tanrı'nın suretini öldürür; iyi bir kitabı yok eden kişiye aklın kendisini öldürür...

"Kitapların yakıldığı yerde, insanlar da yakılır"¹ ifadesi yaygın olarak alıntılanır.

Farklı toplumlar "tehlikeli" kitaplar konusunda farklı yaklaşımlar sergiler. Fransa, Rusya, ABD, Almanya ve Britanya arasında yapılacak bir karşılaştırma bunu gözler önüne serecektir. Bu ülkelerin her biri, kendine özgü bir biçimde edebiyata savaş açmış ya da edebiyatın özgürlüğüne kısıtlamalar getirmiştir.

Fransızların yaklaşımı ülke tarihindeki dönüm noktasına göre şekillenir. 1789 Devriminden önceki

1 Heinrich Heine –çn.

rejim, yayıncılığı katı biçimde kontrol altında tutmuştu: Her kitabın “ayrıcalık” yani devlet izni alması şarttı. Voltaire’in *Candide* (1759) romanı gibi resmi izin alınmadan, “korsan yolla” yayımlanan kitaplar, devrimler için bir silah vazifesi gördü. Aydınlanma yazarları (yani “özgür düşünen” yazarlar) tarafından yurtdışında kaleme alınan kitaplar (*Candide* de bunlardan biriydi) Fransa sınırında ideolojik el bombası muamelesine tabi tutuldu. Tam adı *Candide ya da İyimserlik* olan roman, kendisine söylenen her şeye inanacak şekilde büyütülen saf bir gencin öyküsünü anlatır. Bu tam da otoritelerin görmek istemediği yurttaş türüdür. Ancak Voltaire aynı fikirde değildir.

Fransa’da Devrim’in ardından fikir ve fikirlerini açıklama özgürlüğü İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi’nde (1789) güvence altına alındı (bunlar Devrim’e büyük katkıda bulunan özgürlüklerdir). Napoléon’un iktidarı ele geçirmesiyle Fransa daha kısıtlayıcı hale gelse de komşusu ve ezeli düşmanı İngiltere’den her zaman daha özgürlükçü oldu.

1857’de Fransa’da iki eser yayımlandı ve yazarları derhal yargılandı. Bu davalar dünya edebiyatı açısından önemli sonuçlar doğurdu. Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* romanı ve Charles Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* [*Les Fleurs du mal*] adlı şiir seçkisi “genel ahlaka aykırı” olmakla itham edildi. Flaubert’in eseri, zinayı onayladığı için ahlaka aykırı bulundu. Baudelaire’e getirilen suçlama ise eserinin kışkırtıcı adından da anlaşılabilceği gibi tam da şairin amaçladığı şeydi: “Burjuvaziyi şoke etmek” [*épater le bourgeois*]. Flaubert aklan-

dı. Baudelaire cüzi bir para cezasına çarptırıldı ve şiirlerinin altısı yasaklandı; bunun dışında kitap varlığını korudu.

Günümüzde Fransız edebiyatının saygın klasikleri olan bu eserlere açılan davalar, ülkenin edebiyatına açık bir saha bıraktı. İngilizce konuşulan ülkelerde romanlarının çevirileri yasaklanan ve hapis cezalarına konu olabilen Émile Zola gibi yazarlar, edebiyatı yeni noktalara taşımakta artık özgürdü. Bunu başardılar.

Özgürlük sadece Fransız yazarlar için değildi. D.H. Lawrence, Ernest Hemingway ve Gertrude Stein gibi birçok İngiliz ve Amerikalı yazarın eserleri, iki dünya savaşı arasında kendi ülkelerinde hiç yayımlanamazken Paris'te yayımlandı. James Joyce'ın *Ulysses* romanı bunun başlıca örneğidir. Roman önce Paris'te 1922'de kitap olarak yayımlandı ve ABD'de 11 yıl sonra mahkeme kararıyla yayımlanabildi (mahkeme kararında romanın "erotik" değil sadece "emetik" olduğu değerlendirmesine yer verildi). Britanya da birkaç yıl sonra 1936'da *Ulysses* yasağını kaldırdı. Roman İrlanda'da fiilen hiç yasaklanmadı ama okurlarla buluşamadı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir ve Jean Genet gibi büyük Fransız yazarlar, ülkelerini işgal eden Almanlara alegorik olarak saldıran eserlere imza attı. Camus'nün *Yabancı* [*L'Étranger*, 1942] romanı ve Sartre'ın *Gizli Oturum/Çıkış Yok* [*Huis Clos*, 1945] oyunu bunların başında gelir. Camus'nün romanı, "yabancı" veya "dışarlıklı" anlamına gelen adıyla ülkesini işgal eden düşmanı çağırıştırır. Sartre'ın oyu-

nunda öldükten sonra sonsuza dek birlikte hapsolmuş üç karakter vardır. Sonunda cehennemin “öteki” olduğunu fark ederler. Oyun farklı türden bir hapis hayatında yazılmıştır: Alman işgali.

Geleneksel Gallik özgürlükler, II. Dünya Savaşından sonra yerleşmiştir. İronik biçimde, 30 yıl önce Paris’te herhangi bir protesto veya skandala yol açmadan yayımlandığı halde 1959 ve 1960’ta İngiltere’de yayımlandığı zaman dava konusu olan *Lady Chatterley’in Sevgilisi* [*Lady Chatterley’s Lover*, D. H. Lawrence] adlı roman, İngilizce konuşulan ülkelerdeki özgürlüklerin önünü açmıştır.

Devrim, Rusya’ya daha geç gelmiştir. Yine de dünya edebiyatının en büyük eserlerinden bazıları Çar’ın sansür uygulamalarının bürokratik baskısı altında yazılıp yayımlanmıştır. Edebiyat tarihinde sıkça gözlemlenen bir paradoks burada da karşımıza çıkar: Yazarlar beceriksiz müfettişleri atlatmak için oyunun kalitesini yükseltir. (Müfettiş karakterinin, Nikolai Gogol’ün 1836 tarihli aynı adlı oyununda kurnazca hicvedildiğini hatırlayın.) Toplumsal eleştirilerde incelikli ve dolaylı bir yol kullanılır; bir başka deyişle maharet sergilenir. Örneğin Fyodor Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* (1880) romanında üç kardeş çekilmez babalarını öldürmek için işbirliği yapar. Çar halk tarafından nasıl bilinir? “Küçük Baba” olarak. Anton Çehov’un oyunları, daha nostaljik olsa da egemen sınıfın içsel çürümesinin kaydını tutar. *Vişne Bahçesi* (1904) adlı oyunda bahçeler güzel ama beyhude bir dünyanın simgesidir; bu dünya yıkılacak ve yerini daha iyi bir dünyaya değil, yeni ama daha çirkin bir dünyaya bırakacak-

tır. Çehov edebi "pathos" ustasıdır. Evet elbette ki her şey değişmek zorundadır: Tarih bunu emreder. Peki ama daha kötü yönde mi değişmek zorundadır?

Çehov'un kışkırtıcı komedya-ları, metinlerde biraz değişiklik yapılarak Çar'ın sansüründen geçmeyi başarmış ve sahnelenmiştir. Ancak 1917'de gerçekleşen Devrim'den kısa bir süre sonra Rus (daha doğrusu "Sovyet") yazarlar çok daha baskıcı olan Stalin'in sansür uygulamalarıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu kısıtlamalar az çok yoğun biçimde ve zaman zaman biraz "eriyerek" 1989'a kadar sürmüştür. Anna Ahmatova ve Yevgeni Yevtuşenko gibi şairler ve Boris Pasternak ve Aleksandr Soljenitsin gibi romancılar kendileri gibi muhalif olan öncülerinin dolambaçlı yollarını kullanarak, sansüre rağmen büyük eserler kaleme almış ve bazen de yayımlatabilmiştir. Soljenitsin'in Stalinizm'i Rusya'nın kalbindeki tümöre benzettiği *Kanser Koğuşu* [*Cancer Ward*, 1968] adlı siyasi hiciv gibi romanlar genellikle daktiloyla yazılarak el altından dağıtılmıştır. Bu "samizdat" uygulaması, Roma'da ilk Hristiyanların kutsal metinleri pelerinlerinin altında gizlemesini anımsatır. Pasternak ve Soljenitsin, sırasıyla 1958 ve 1970 yıllarında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görüldü. Rusya böylesi bir sansür uygulaması olmadan bu kadar büyük edebi eserler çıkarabilecek mi? Bekleyip göreceğiz. Bu gözlerimizin önünde gerçekleşen önemli edebi deneylerden biri olacak.

ABD ifade özgürlüğü ve okuryazarlığa saygı duyan Püritenler tarafından kuruldu. 1787'de Amerikan Anayasasının 1. ek maddesiyle konuşma öz-

gürlüğü yasal güvence altına alındı. Ancak bu özgürlük mutlak ve evrensel değildi. Sonraki yıllarda ABD'nin birbirinden çok farklı eyaletlerden oluşan federatif yapısında hoşgörü ve baskı iç içe geçti. Edebi bir eser, adı yasaklarla birlikte anılan Boston'da yasakken New York'ta peynir ekmek gibi satılabiliyordu. Özellikle halk kütüphanelerinde ve yerel eğitim müfredatlarında bu gibi tezatlıklar ("topluluk standartları" adı altında) Amerikan edebiyat ortamının özgün bir özelliği olmayı sürdürüyor.

Almanya'daki 1919-33 Weimar Cumhuriyeti dönemi başta olmak üzere tarihsel olarak görece liberal bir rejim vardır. Halen popülerliğini koruyan "Sustalı Mack" adlı unutulmaz şarkının yer aldığı *Üç Kuruşluk Opera* gibi oyunlara imza atan oyun yazarı Bertolt Brecht gibi yazarlar, bu dönemde eş benzeri görülmemiş bir politik ve devrimci tiyatro formu yaratmış ve dünya çapında kalıcı bir iz bırakmıştır. 1933'te Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte zalimce bir baskı uygulandı. Kitapların yakılması en az Nürnberg mitingleri kadar büyük bir gövde gösterisiydi. Amaç, Parti tarafından onaylanan sınırların dışındaki hiçbir şeye yaşama şansı tanımayarak halkın "zihnini" kontrol etmektir. Bu gayet işe yaradı. 10 yıl boyunca en ufak bir tarihsel değere sahip bir tek eser bile üretilemedi. Daha da kötüsü Hitler'in rejimi 1945'te son bulurken geriye zehirli bir miras bıraktı. Savaşın sonra romancı Günter Grass gibi yazarlar, Grass'ın ifadesiyle edebi bir enkazla da başa çıkmak zorunda kaldı.

Britanya'da 18. yüzyıla kadar siyasi kontrol ön plandaydı. Devlet katında rahatsızlık uyandıran bir

yazar, hiç yargılanmadan Londra Kulesini boylayabilirdi ya da Defoe gibi yargılanarak teşhir direğine bağlanabilirdi. Yazarların tetikte olması gerekiyordu. Örneğin Shakespeare'in oyunlarının hiçbiri kendi yaşadığı dönemin İngiltere'sinde geçmez. Neden mi? Çünkü Shakespeare sadece bir deha değildir, ihtiyatlı bir dehadır.

Özellikle tiyatro sansürü, Britanya'nın uzun süre varlığını koruyan bir karakteristiğidir. Neden? Çünkü tiyatrolar bir "toplanma" yeri idi ve izleyiciler kolaylıkla "sorun çıkarabilen" bir kalabalıktı.

Tiyatro sansürü, 1960'lara kadar sürdü. George Bernard Shaw, bütün oyunları sahnelenmeden önce inceleyen Başmabeyinci'yle sürekli mücadele halindeydi. Bir randevu evini meşru bir ticarethane gibi sunan *Bayan Warren'ın Mesleği* [*Mrs Warren's Profession*, 1895] gibi "Shaw tarzı" nükteli oyunların sahnelenmesi oldukça güçtü. Shaw, Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'in açık bir destekçisiydi. Ibsen'in oyunlarını, örneğin çok tehlikeli bir konu olan zührevi hastalıklara değinen *Hayaletler* oyununu sahneleme girişimleri skandala yol açtı ve kaçınılmaz olarak yasaklandı. 1950'lerde bile Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (33. Bölüm) oyunu gibi oyunların ilk performansları Başmabeyinci'nin onayını bekledi. Oyun metninde birtakım değişiklikler yapılması istendi ve oyunlar ancak bu değişiklikler yapıldıktan sonra sahnelenenebildi.

Britanya'da 1857'ye kadar sansür uygulaması yasal olarak resmiyet kazanmamıştı. (Aynı yıl *Madame Bovary* Paris'te dava konusu oldu.) İngiliz Parlamentosu'nda kabul edilen Muzır Neşriyat

Yasalarının ilki, her yöne çekilebilecek bir düzenle-meydi. "Zihni ahlak dışı etkilere açık olanları ayart-ma ve yozlaştırma eğiliminde olan" edebi eserler "muzır" kabul edilecekti. Dickens bu suçu alaycı bir biçimde "bir gencin yanaklarının kızarmasına ne-den olacak" her şey olarak yorumladı. Henry James bunu "genç okur tahakkümü" olarak nitelendirdi. İster mahkemeler yoluyla ister "çağın ruhuna" uygun olarak ahlak kuralları hüküm sürdü. Thomas Hardy 1895'te *Adsız Sansız Bir Jude* [*Jude the Obscure*] romanı Wakefield Piskoposu tarafından yakılınca yazmayı tamamen bıraktı ve hayatının son otuz yı-lında kendi halinde şiirler yayımladı. "Ayartma ve yozlaştırma eğiliminde olma" ifadesi, Hardy'nin is-tediği türden romanlar yazmasını olanaksız kıldı.

Hardy'nin öğrencisi D. H. Lawrence'ın *Gökkuşa-ğı* [*The Rainbow*] romanının ilk baskısı 1915 yılında mahkeme kararıyla yakıldı. Roman, cinselliği son derece şiirsel ama bugün bakıldığında tamamen zararsız bir biçimde ve bir tek müstehcen sözcük bile kullanmadan tasvir ediyordu. Lawrence savaştan sonra İngiltere'den ayrıldı ve hiç geri dönmedi. Geride kalanlarsa ayaklarını denk almak zorunda kaldı. E. M. Forster birçok büyük roman yazıp yayımladı (26. Bölüm). Yaklaşık 1913'te yazdığı *Mau-rice* adlı romansa elden ele yayıldı ama yayımlanamadı. Roman açıktan açığa yazarın kendi eşcinsel-liği hakkındaydı. Yazarının ölümünden sonra 1971 yılında sadece tarihsel bir ilgiyle yayımlanabildi.

Kurnaz İngiliz yazarlar ve yayıncılar, Forster'ın yaptığı gibi otosansür uyguladı. George Orwell, 1944'te *Hayvan Çiftliği* [*Animal Farm*] romanını ya-

yımlatmak istediğinde Britanya'nın savaş müttefi-ki Sovyetler Birliğine saldıran bir fabl yayımlama-yı göze alacak bir yayıncı bulamadı. Orwell'a göre, edebiyat dünyası "yüreksizdi." Yayıncılarsa buna "ihtiyatlılık" diyordu.

1960'ta görülen *Lady Chatterley'in Sevgilisi* dava-sıyla birlikte iklim tamamen değişti. 1959'da yeni bir Muzır Neşriyat Yasası yürürlüğe girmişti: Özü itiba-riyle rahatsız edici bir edebi eser, kamu menfaati bu yönde "bilim, edebiyat, sanat veya eğitim yararına" yayımlanabilecekti. D. H. Lawrence 1930'da öldü ama Penguin Books onun romanını yayımlayarak yeni yasayı sınamaya karar verdi. Roman, Lawren-ce'in ifadesiyle edebiyatı "hijyenize etmek" için ka-leme alınmıştı. Şunu sorguluyordu: Kişisel hayatla-rımızın en önemli eylemleri için güzelim Anglo-Sak-son sözcükler kullanmak varken neden Latince edebi kelimeler kullanıyoruz? Savcılık makamı, Flaubert'i dava eden Fransız yetkililerle aynı çizgiyi izledi: Bir aristokratın eşinin bekçiye âşık olmasını anlatan öykünün zinayı onayladığını ileri sürdü. Aralarında saygın yazarların da bulunduğu "uzman tanıklar" eser lehine tanıklık etti ve savunma kazandı.

Dünyada sansüre karşı mücadele devam etmek-tedir. Londra merkezli *Index on Censorship* [*Sansür Endeksi*] dergisinin her sayısı, bu daimi mücade-le-ye tanıklık eder. Edebiyat tarihinin de gösterdiği gibi edebiyat baskı altında, zincire vurulduğunda veya sürgünde büyük işler çıkarabilir. Hatta ve hat-ta zümrüdüanka kuşu gibi kendi küllerinden doğa-bilir. Bu, insân ruhunun görkemli bir savunusudur.

26. BÖLÜM



İmparatorluk KIPLING, CONRAD VE FORSTER

Önceki bölümlerde büyük edebiyatların genellikle büyük ulusların ürünü olduğunu gördük. Bunlar fetihler, işgaller veya bazı durumlarda düpedüz gasp yoluyla topraklarını genişleten uluslardır. Edebiyatta hiçbir konu "imparatorluk" ve "emperyalizm" kadar çetrefilli değildir. Bir ülkenin başka bir ülkeyi ele geçirmek, egemenliği altına almak, yağlamak ve bazı durumlarda yok etmek için kendinde gördüğü hak ya da emperyal bir gücün "medeniyet götürme" iddiası, bilhassa çetrefillidir.

Edebiyatın imparatorluğun doğruları ve yanlışları konusuyla ilgilenmesi karmaşık, sorunlu ve bazen de tartışmalıdır. Son iki yüzyılda küresel tablonun değişmesiyle birlikte edebiyatın bu konuya yaklaşımının doğası da değişmiştir. Bir dönem gün-

cel olan edebiyat, başka bir dönem tamamen modası geçmiş bulunabilir. Eserlerin ne zaman ve kimin için yazıldığıнын bilgisi, en çok bu konuyu işleyen edebiyat için gereklidir.

Büyük tarihsel resmi genel hatlarıyla anlatmak faydalı olabilir. Kuzey Avrupa'nın açıklarında bir dizi adadan oluşan Britanya, 19. ve 20. yüzyılda bir imparatorluk haline geldi ve Victoria döneminde en geniş sınırlarına ulaştığında Greenwich'teki meridyen çizgisinden Afrika, Filistin, Hint alt kıtası, Avustralya ve Kanada'ya kadar uzanan topraklarda hüküm sürdü. Daha sonradan Amerika Birleşik Devletleri'ni oluşturacak on üç eyalet de 18. yüzyılda bu listede yer aldı. Antik Roma bile Büyük Britanya'dan daha geniş topraklara "hükmetmekle" övünç duyamazdı.

20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle imparatorluk travmatik biçimde birdenbire dağıldı. Ülkeler birbiri ardına bağımsızlığını talep etti ve kazandı. Britanya en son 1982'de deniz aşırı topraklarını savunmak için savaştı. Güney Atlantik'teki Falkland Adaları, bir İngiliz köyünden biraz daha fazla nüfusa sahipti. Bu küçük takımda uğruna yapılan savaştan hiçbir destan çıkmadı.

Edebiyat, sosyo-tarihsel değişimin kaydını tutar; hem uluslararası dünyanın olgularını hem de ulusun bu olgular karşısındaki karmaşık ve akışkan tepkilerini hassas bir biçimde kaydeder. Britanya tarihinin yüksek imparatorluk ve hemen ardından imparatorluk sonrası aşamasında, edebiyatın da yansıttığı gibi gurur ve utancın iç içe geçtiği bir ruh hali hâkimdi.

Rudyard Kipling'in "Beyaz Adamın Yüğü" [The White Man's Burden, 1899] adındaki ünlü ve bir zamanlar çok beğenilen şiirini düşünün. Şu dizelerle başlar:

Beyaz Adamın yükününü omuzla,
Yetiştirdiğin en parlak gençleri
Uzak diyarlara yolla
Esirlerinin ihtiyaçlarını karşılamak için;
Değişken ve yabanıl halkı,
Yeni dizgin vurulmuş
Yarı iblis, yarı çocuk insanları
Kontrol altına almak için.

Rudyard Kipling (1865-1936) İngiliz olmasına karşın "Beyaz Adamın Yüğü" şiiri spesifik olarak Amerikan halkına yöneliktir. (Kipling'in eşi bir Amerikalıydı.) Bu şiire Amerikalıların Filipinler'deki bağımsızlık ayaklanmasını bastırması ve aynı dönemde Porto Riko, Guam ve Küba'yı egemenliği altına alması ilham vermişti. Filipinler'deki ayaklanma çok kanlıydı. Çeyrek milyon kadar Filipinlinin hayatını kaybettiği tahmin edilmektedir. Beyaz adamın yüğü her zaman kana bulanmıştır.

Şiir, ABD'de hemen gündeme oturmuş ve başlığı dillere dolanmıştır. Genellikle ironik biçimde olmakla birlikte bu ifadeyi zaman zaman halen duyabilirsiniz. "Britanya'nın Yüzyılı" olan 19. yüzyıl sona ererken, Kipling dünyanın en büyük gücü olma rolünün ABD'ye geçeceğine inanmıştı. Bu tarihsel olarak hep böyle olmuştu ve Kipling'e göre 20. yüzyılda bu rolü Amerika üstlenecekti. Britanya da büyük müttefiki-

nin yanında küçük ortak olacaktı. İki ülke, iyi huylu efendiler gibi dünyaya hükmedecekti.

Kipling, kolonyal Hindistan'da dünya geldi. Bombay (bugünkü adıyla Mumbai) şehrinde geçen çocukluğunu yansıtan *Kim* (1901) romanı, "Doğu ve Batı" arasındaki ilişkinin çok daha anlayışlı bir tasvirini içerir. Kipling'in şiirindeyse ana fikir gayet açıktır: İmparatorluk, "yarı iblis, yarı çocuk" olan (ve her zaman öyle kalacak olan) halklara beyazların medeniyetinin empoze edilmesidir. İmparatorluğun eylemi esasen iyi niyetlidir. Bu hiçbir ulusal fayda düşünülmeden üstlenilmesi gereken bir "yük-tür." Üstelik beyazlar tarafından kolonileştirilecek kadar şanslı olan bu aşağı ırklardan herhangi bir şükran da beklenmemelidir. 1899'da büyük bir beğeniyle karşılanan Kipling'in şiiri, günümüzde edebi bir utanç kaynağıdır. Zaman değişir.

1899'da imparatorluk ve beyaz adamın emperyalizmi hakkında başka bir eser daha yayımlandı: Joseph Conrad'ın (1857-1924) *Karanlığın Yüreği* [*Heart of Darkness*, 1857-1924] romanı, çok daha düşünceli bir girişim ve birçok kişinin hemfikir olacağı gibi çok daha büyük bir edebi eserdir. Conrad, Ukrayna'da Polonyalı bir ailenin çocuğu olarak Józef Teodor Konrad Korzeniowski adıyla dünyaya gelmişti. Babası, Rus işgaline karşı mücadele eden bir asi, vatansever ve şairdi. Bütün hayatını bağımsızlık davasına adanmıştı. Genç Józef hiçbir zaman Polonya'yı göremedi. Sürgün onun yazgısıydı. Çalışma hayatına denizci olarak başladı. 1886'da Britanya vatandaşlığına geçti ve İngiliz ticaret filosunda görev yaptı. Bu dönemde adını Joseph Con-

rad olarak değiştirdi. Daha sonra otuzlu yaşlarının ortasında denizleri bırakıp edebiyatla uğraştı.

Conrad'ın 1890'da üstlendiği bir görev, *Karanlığın Yüreği* romanının otobiyografik tohumuydu. Conrad, eski bir buharlı tekneyle Kongo Nehri boyunca ilerleyerek ölüm döşeğindeki Klein'in yönettiği iç istasyona ulaşmaya çalıştı. (İç istasyonun şefi romanda "Kurtz" adıyla geçer: Almancada *klein* "küçük," *kurtz* "kısa" anlamına gelir.) Çağının ve sınıfının ırkçı önyargılarından tamamen bağışık olmasa da ahlaklı bir adam olan Conrad, Avrupa için sonsuza dek utanç vesilesi olması gereken bir sömürge şirketinin [Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo] hesabına birkaç aylığına çalıştı.

Kongo Özgür Devleti, 1885'te Avrupa'nın daha küçük emperyal devletlerinden biri olan Belçika tarafından kuruldu. "Özgür" ifadesi bu toprakların "özgürce yağmalanabileceğini" anlatıyordu. Kral II. Leopold, ülkesinin "sahip olduğu" milyonlarca kilometrekare genişliğindeki toprakları en yüksek ücreti ödeyen şirkete kiraladı. Şirketin kiraladığı topraklarda neler yapacağı tamamen kendisine bırakıldı. Bunun sonucunda modern çağın ilk soykırımı olarak nitelendirilen olaylar yaşandı. Bu, Conrad'ın ifadesiyle, "insan bilincinin tarihine kara bir leke olarak geçen en alçakça yağmaydı."

Nehir yolculuğu, Conrad üzerinde önemli bir etki yarattı. Conrad daha sonradan "Kongo'ya gitmeden önce bir hayvandan farksızdım" diyecekti. Conrad'ın yaşadığı "dehşet" duygusunun yatışması tam sekiz yılını aldı. Bu sürenin ardından kaleme aldığı

Karanlığın Yüreği'nde "dehşet" anahtar kelimeydi. Öykü basitti: Conrad'ın birçok romanında hem kahraman hem anlatıcı olan Marlow, Thames Nehrinin ağzında sakince salınan *Nellie* adlı teknede dostlarıyla sohbet etmektedir. Güneş teknenin seren direğinin hizasından ağır ağır batarken, ışıkları yanmaya başlayan Londra'ya bakıp düşüncelere dalar: "Burası da dünyanın en karanlık yerlerinden biri" der. Romalıları ve antik Britanya'yı düşünür. Her imparatorluğun arkasında suçun yattığını görürüz.

Marlow otuzlu yaşlarının başında çıktığı bir seferi hatırlar: Ona "mezarı anımsatan" Brüksel'de Afrika'ya (kalp şeklindeki "karanlık" kıtaya) gitmekle görevlendirilmiştir. Kongo'da Belçika kolonisinin iç bölgelerinde fildişi toplama işinde aklını kaçıran Kurtz'un yönettiği istasyona kadar ulaşır. (O dönemde fildişi, bilardo topu ve piyano tuşları gibi şeylerin üretiminde kullanıldığı için Avrupa ve Amerika'da çok talep görmüştür.) Bu yolculuk, Marlow'un kapitalizm, insan doğası, kendisi ve en önemlisi de imparatorluğun doğası hakkındaki karanlık gerçekleri görmesini sağlar.

Conrad, vatandaşlığına geçtiği Britanya'ya bir anlamda sadık kalarak Belçika emperyalizminin İngiliz emperyalizminden daha acımasız ve açgözlü olduğunu ortaya koyar. Ancak Marlow'un "dünyanın en karanlık yerlerinden biri" ifadesi, bütün imparatorlukların aynı kökten geldiğini ima eder. İyi imparatorluk, kötü imparatorluk diye bir ayrım yoktur; hepsi kötüdür. *Karanlığın Yüreği*, Afrika'nın en karanlık yerlerinde gördüklerinden kesinlikle rahatsız olan bir adamın yazdığı rahatsız edici bir romandır.

İngiliz İmparatorluğunun “tacındaki mücevher” herkesçe bilindiği gibi Hindistan’dı. Kolonyal Hindistan hakkındaki en düşünceli ve usta işi roman, genel fikir birliğiyle E. M. Forster’ın *Hindistan’a Bir Geçit*1 romanıdır. Forster’ın alt kıtaya yaptığı yolculuklar bu esere ilham kaynağı olmuştur. Forster ülkeye ve insanlarına âşık olmuştur. Kipling tarzı kolonyal üstünlük hissinden tamamen uzaktır. Özgür düşünceli Bloomsbury Grubunun (29. Bölüm) üyesi olan Forster tam bir liberaldir.

Romanın başlığı bir açıklama yapmayı gerektirir. İlk bakışta bir okyanus gemisiyle İngiltere’den Hindistan’a yapılan yolculuğu akla getirir. Romanındaki ana anlatı kollarından biri, Adela adında genç İngiliz kadının Hindistan’da görev yapan bir İngiliz yargıçla evlenmek için ülkeye gelmesi hakkındadır. Antik dini öneme sahip mağaralarda genç Müslüman doktor Aziz tarafından saldırıya uğramasının ardından (veya saldırıya uğradığını zannetmesinden) sonra işler ters gider. Adela masumca bir yerliyle arkadaşlık kurmak istemiştir. Aziz’in sonunda beraat edeceği bir dava süreci başlar ve toplumda huzursuzluk artar. Adela’nın “Hindistan seyahati” ve planladığı evlilik, utanç verici bir biçimde başarısız olur. Marabar Mağaralarında neler yaşandığını kimse tam olarak bilemez; bu kolonyal Hindistan’ın “gizem ve karmaşasının” bir parçasıdır.

1 *A Passage to India*, 1924. Dilimizde “Hindistan’a Bir Geçit” olarak yayımlanmış olmasına karşın kitabın orijinal başlığındaki “passage” sözcüğü “geçit” değil “seyahat” anlamında kullanılmıştır –çn.

Forster'ın romanının adı, Walt Whitman'ın 1871'de yayımlanan aynı adlı şiirini yankılar. Whitman'ın şiiri, imparatorluk koşulunun özüne inen bir soru sorar. Forster'ın romanıysa bu soruyu derinlemesine araştırır. Kolonyel egemenlik ve ırksal farklar nedeniyle karmaşık hale gelmesine karşın tamamen insani bir ilişki kurabilmek mümkün mü? Whitman'ın ifadesiyle:

Hindistan'a yolculuk!
İlahi plan bu değil miydi en başından beri?
Ulaşım ağıyla bağlı uçsuz bucaksız bir dünya.
Irklar birbirine komşu, evlilik yoluyla bağlı.
Denizler artık ayırmıyor onları, birleştiriyor,
Uzak diyarlar kaynaşıyor.

Whitman da Forster gibi eşcinseldi. Forster'ın romanının merkezinde İngiliz eğitimci Cyril ve Müslüman doktor Aziz arasındaki ilişki neredeyse tutkulu denilebilecek kadar derindir. Ancak Kipling'in yazdığı gibi "Doğu doğudur, Batı da batı. İki kutup asla bir araya gelmez."

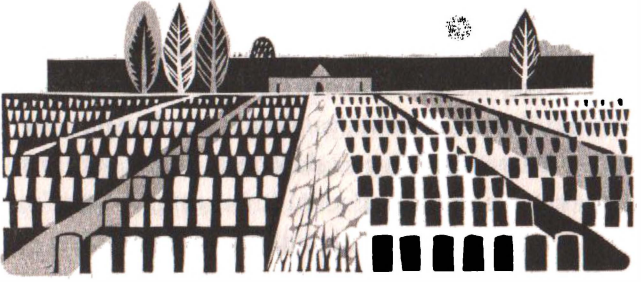
Forster, romanını bitirmenin neredeyse olanaksız olduğunu düşündü. Hiçbir son "doğru" gelmiyordu. Bu yazarların yaşadığı türden bir tıkanma değildi. Kurgu doğası gereği imparatorluğun sorunlarını çözemezdi. *Hindistan'a Bir Geçit* herhangi bir çözüme kavuşmadan biter. Ancak sanatsal bir etkiyle hiçbir zaman bir araya gelemeyen iki adam Whitman'ın ifadesiyle "kaynaşır." İki adam Muson yağmurlarıyla ıslanmış Hindistan topraklarında atlarını sürer:

“Ancak atlar istemedi bunu, ayrıldılar birbirinden. Yeryüzü istemedi bunu, öyle kayalar gönderdi ki atlılar tek sıra halinde geçmek zorunda kaldı aralarından. Geçitten çıkarken tapınaklar, sarnıç, zindan, saray, kuşlar, leş, han göründü peş peşe ve aşağıda Mau’yu gördüler: Hiçbiri istemiyordu bunu, hep bir ağızdan haykırdılar: ‘Hayır, henüz değil!’ Gökyüzü de ‘Hayır, burada değil!’ diyerek karşı çıktı.

Forster’ın “henüz değil” dediği buluşma, çeyrek yüzyıl sonra Hindistan’ın 1947’de bağımsızlığını kazanmasıyla gerçekleşti. Salman Rushdie, post-kolonyal eserlerin en önemlilerinden biri olan *Gece Yarısı Çocukları* romanında bunu kutlar (36. Bölüm). *Hindistan’a Bir Geçit* anti-kolonyaldır. Forster’ın ima ettiği gibi, yazıldığı dönemde başka türlü olamazdı.

İmparatorluk teması, kendine has bir edebiyata ilham vermiştir: Shakespeare’in *Fırtına* oyunu, Paul Scott’ın *Raj* Dörtlemesi, V. S. Naipaul’un romanları ve William Golding’in “yarı iblis, yarı çocuk” olan ultra beyaz İngiliz öğrencilerin öyküsünü anlattığı *Sineklerin Tanrısı* romanı ve dahası. Daha sonra kolonyal ilişkinin öteki tarafından manzaranın nasıl görüldüğüne de bakacağız. Ancak imparatorluğun temel ahlaki sorunları hiçbir zaman Conrad ve Forster’ın romanlarından daha duyarlı biçimde sorgulanmamıştır; tam olarak “çözüme kavuşturulmamış” olsa bile. Bu romanlar halen okunabilir ve gurur, suçluluk ve kafa karışıklığının garip harmanının tadı çıkarılabilir. Ama öncelikle tarihi bilmelisiniz.

27. BÖLÜM



Ölüm Marşları SAVAŞ ŞAİRLERİ

Savaş ve şiir her zaman el ele ilerlemiştir. Günümüze kadar ulaşan şiir sanatının ilk büyük örneği olan *İlyada* savaşı uluslar hakkındadır. Shakespeare'in komedya dışındaki oyunlarının birçoğunda savaş vardır (hatta bazı komedyelerinde de savaş karşımıza çıkar). İspanyol ressam Goya'nın ifadesiyle "savaşın felaketlerinin" en etkileyici ifadelerinden biri, *Julius Caesar* oyununda yer alır:

Kan ve yıkım öylesine yaygınlaşacak,
Dehşet öylesine kanıksanacak ki
Anneler gülümseyecekler,
Çocukları paramparça edilirken savaşın elinde.

Yine de İngiliz şiirinde en çok işlenen savaş 1914-18 yılları arasındaki “Büyük” savaştır.

I. Dünya Savaşı, İngiliz tarihindeki en kanlı savaş olmuştur. 1917’deki Passchendaele Muharebesinde çeyrek milyon İngiliz asker öldü. Bataklığa dönüşmüş bir arazide aylar boyunca süren muharebede sadece beş mil kadar ilerlenebildi. Birçoğu doğrudan okullarından cepheye gönderilen İngiliz öğrencilerin beşte biri hiç geri dönmedi; adları okullarındaki “şeref panolarına” yazıldı. Bu gençler hem “memur sınıfındandı” hem de “şiirler yazıyordu.”

Britanya’daki neredeyse her köyde bir anıt yer alır. Genellikle yosunlarla kaplanmış ve güçbela okunabilen bu anıtlar, 1914-18 yılları arasındaki korkunç savaşta kaybedilen gençlerin anısını yaşatır. Eğer okuyabilirsiniz, adlarının altında “Adları Sonsuza Dek Yaşayacak” gibi bir ifade görürsünüz.

Büyük Savaşın diğer savaşlardan farkı, görülmemiş bir ölçekte olması ve ölümcül silahların kullanılmasıyla (makinelî tüfekler, uçaklar, zehirli gazlar ve tanklar) sınırlı değildi. Savaş sadece ulus devletler arasında değil, ulus devletlerin içindeydi. Başka bir ifadeyle, her iki tarafta da birçok asker kendi kendine şu soruyu sormak zorunda kaldı: “Düşman önümüzde mi yoksa arkamızda mı?” Büyük Savaş konu edinen en ünlü roman *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (1929) bu soruyu sorar. Romanı kaleme alan Alman yazar Erich Maria Remarque siperlerde savaşmış ve yara almıştır. Aynı siperlerde ondan sadece birkaç mil uzakta savaşan askerlerden biri de Adolf Hitler’dir.

Şiirlerinde bu korkunç dört yılı işleyen çoğun-

lukla hayranlık beslediğimiz İngiliz şairler, asıl düşmanın kim olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kaldı: Kendi kralları V. George'un kuzeni olan Kayser ve "uzun çizmeli Hunlar" denen Alman ordusu mu yoksa yolunu kaybeden ve ortada hiçbir neden yokken en iyi ve en parlak gençlerini hiçi hiçine ölüme gönderen İngiliz toplumu mu?

Bu şairlerin en öfkelişi Siegfried Sassoon (1886-1967) Almanca adına karşın tam bir İngiliz "tilki avcısıydı." İngiltere'nin kendi kendisiyle savaşını "General" adlı kısa şiirinde ortaya koydu:

"Günaydın" demişti General, "günaydın!"

Geçen hafta cepheye giderken karşılaştığımızda.

Gülümseyerek selamladığı askerlerin çoğu artık ölü,

O beceriksiz domuza sövüyor, geriye kalanlarımız.

Harry "matrak bir ihtiyar" demişti Jack'e,

Arras muharebesine giderken tam teçhizat.

Onun saldırısı hazırladı her ikisinin de sonunu.

O halde bu şiirdeki "düşman" kimdir? Tennyson'ın "Hafif Süvari Alayının Hücumu" şiirini hatırlayın (22. Bölüm). General kötü bir saldırı planıyla 600 süvarinin neredeyse yarısını ölüme gönderir. Ancak Tennyson komutanını veya ülkesini eleştirmez. Bunun yerine Rusların topçu ateşi altında bir an bile tereddüt etmeden atlarını ölüme süren askerlerin cesaretini över. Ölümleri "görkemlidir."

Sassoon farklı ve daha karmaşık bir tutuma sahiptir. Savaşta bir "görmek" görmez. "General" şiiri 1916 yılında yazıldı, 1918 yılında yayımlandı. "Bu

savaşa neden girdik?" sorusu halen bütün sıcaklığıyla gündemdeydi. Korkaklık (ve onu simgeleyen "beyaz tüy") ortada yoktu. Sassoon silah arkadaşları tarafından "Çılgın Jack" lakabı takılan amansız bir savaşçıydı (ironik biçimde "Siegfried" Almanca "zaferden duyulan mutluluk" anlamına gelir) ama kendisini ne kadar zorlarsa zorlasın savaşın amacını göremiyordu. Üstün cesaretinden dolayı ödüllendirildiğinde herkes madalyayı Mersey Nehrine fırlattığını düşündü.¹

I. Dünya Savaşında savaşan ve 2009 yılında 111 yaşındayken hayatını kaybeden son İngiliz gazi Harry Patch aynı fikirdeydi. Savaşın doksanıncı yıl dönümünde Passchendaele'ye gerçekleştirdiği ziyarette "savaşın planlanmış ve göz yumulmuş bir kıyım olduğunu, aslında bir tek kişinin bile hayatına değmeyeceğini" söyledi. 1918 yılının Kasım ayında son bulduğunda savaş yedi yüz elli binden fazla İngilizin hayatına mal olmuştu. Her iki taraftan dokuz milyondan fazla askerin hayatını kaybettiği tahmin edilmektedir.

Sassoon'un dostu ve silah arkadaşı Wilfred Owen'dan (1893-1918) savaş hakkında daha da iyi bir şiir geldi: "Boşunalık" [Futility.] Göğsü madalyalarla dolu cesur bir subay olan Owen, karda yatan bir asker cesedine bakarak düşüncelere dalar. Ölen askerin ailesine resmi taziye mektubu yazmak zorundadır:

1 90 yıl sonra madalya Sassoon'un aile evinin tavan arasında bulunmuştur –çn.

Onu güneşe getirin,
 Güneş nazıkçe uyandırmıştı onu bir zamanlar,
 Evinde, ekilmemiş tarlaların fısıltısıyla.
 Güneş her zaman uyandırdı onu, Fransa'da bile.
 Ta ki bu sabaha kadar, kar yağana kadar,
 Onu şimdi ayağa kaldıracak bir şey varsa,
 O da lütufkâr ihtiyar güneş.
 Düşünün bir tohumları nasıl uyandırdığını,
 Toprağını ısıtarak soğuk bir yıldızla hayat verişini.
 Halen sıcak olan o güzelim gövdesini
 Çok mu zor bir daha uyandırmak?
 Toprak bunun için mi canlanıp dikildi ayağa?
 Güneş ışınları boşuna mı böldü
 Yeryüzünün uykusunu en başında?

Keats etkisinin açıkça görüldüğü şiir, tutku sınırlarında dolaşan bir duygusal sıcaklıkla yazılmıştır. Güneş baharda tohumların yeşermesini sağlaması gibi bu isimsiz savaşçıyı hayata döndürecek midir? Hayır. Bu ölüme değmiş midir? Hayır. Boşuna bir ölümdür. Boşu boşunadır.

Owen teknik olarak Sassoon'dan daha deneysel bir şairdir ve öfkesi daha kontrollüdür. "Boşunalık" şiiri, ustaca kaleme alınmış serbest ölçülü ve yarı uyaklı bir sonedir. Geleneksel olarak cenazelerde okunan "Küller küllere, toprak toprağa" dizelerini çağırıştırır. Hemen Owen yaşasaydı, 20. yüzyılda İngiliz şiirinin akışında önemli bir etkiye sahip olacaktı. Ancak savaşın son haftasında öldü. Ölümünü haber veren telgraf ailesine ulaştığında, kilise çanları barışı müjdelemek için çalınmaya başlamıştı.

“Boşunalık” şiirinin yazıldığı tarihte, savaş kanlı bir açmaza dönüşmüştü. Siperler ve mayınlı teller, dikişli bir yara gibi bütün Avrupa’yı kaplamıştı. Ordular yerinden kımıldayamıyor, her hafta binlerce kayıp veriyordu. Bu kan gölü, sokak ortasında işlenen bir cinayetle başlamıştı. Avusturya-Macaristan imparatoru Franz Ferdinand Saraybosna’da öldürülünce, geniş topraklara sahip bir devletler topluluğu olan imparatorluk çok geçmeden dağıldı. Çatışmalar baş gösterdi ve karmaşık uluslararası ittifaklar oluştu. Domino taşları devrilmeye başladı ve 1914 yılının Ağustos ayında (İngiltere için görkemli 1914 yazında) savaş kaçınılmaz hale geldi.

Çoğu kişi, savaşın Noel’e kadar sona ereceğine yürekten inanmıştı. Ülkedeki genel hava, 1963 yılındaki *Ah, Ne Tatlı Savaş!* [*Oh, What a Lovely War!*] müzikalinde kullanılan1 sözcüğüyle özetlenebilir. Savaşın coşkusunun hâkim olduğu bu ilk aşamada yazılan en ünlü şiir, Rupert Brooke’un (1887-1915) “Asker” [The Soldier] şiiridir:

Ölürsem bir gün, gömüldüğüm yabancı toprak-
ların,
Sonsuza dek İngiltere’nin olacağını düşünün.
Bereketli topraklar örtecek
Daha bereketli bir toprağın üstünü;
İngiltere’de doğup büyüyen, onun çiçeklerini
koklayıp
Yollarında yürüyen, onun havasını soluyup
Irmaklarında yıkanan, güneşinde ısınan

1 “Jingoizm” [savaş yanlısı, saldırgan milliyetçilik –çn.

Onun bir parçası olan askerin bedenini.
 Bu kalbin, bütün kötülüklerden arındığını dü-
 şünün,
 Sonsuz zihinde, İngiltere'nin ona sunduğu
 Bütün düşünceleri yeniden yaşayacağını;
 Onun görüntülerini ve seslerini; mutlu rüyala-
 rını;
 Dostlar arasındaki kahkahaları; nezaketi;
 Kalplerdeki huzuru, İngiliz cennetinin altında

Bu soylu bir duygudur ve şairini tanıdığımızda daha da soylu bir hale gelir. Brooke, çok yakışıklı bir gençti ve biseksüeldi. E. M. Forster, Virginia Woolf ve "Bloomsbury" Grubunun diğer üyelerine yakındı (29. Bölüm). Yetenekli bir şairdi ama Wilfred Owen'a kıyasla daha geleneksel bir teknikle yazıyordu. Vatanseverliği de gelenekseldi. Savaş patlak verince biraz yaşlı olmasına rağmen gönüllü yazıldı ve savaşın ilk yılında düşman kurşunuyla değil enfeksiyon taşıyan bir sivrisineğin ısırığıyla hayatını kaybetti. "Yabancı topraklara," Skyros adındaki Yunan adasına defnedildi.

"Asker" şiiri derhal savaş propagandası için kullanıldı. Aziz Paul Katedralinde cemaate okundu. Ülkenin dört bir yanında din adamlarının vaazlarına konu oldu. Okullarda öğrencilere sabahları ezbere okutuldu; daha büyük yaştaki öğrenciler yabancı topraklarda onurluca ölmek için orduya yazılmaya teşvik edildi. İngiltere Deniz Bakanı Winston Churchill'in en sevdiği şiirdi. "Ulusal gazete" *The Times*'ta Brooke'un övgülerle dolu ölüm ilanı da bizzat Churchill tarafından yazıldı. Ancak üç yıl

ve onca ölümün ardından Brooke'un vatanseverlik marşı inandırıcılığını yitirdi. Savaş görkemli veya destansı değildi. Savaşan askerlerin çoğuna göne boşu boşunaydı.

Büyük savaş şairlerinin hemen hepsi, üst "memur" sınıfındandı. Ama en önemlilerinden biri, bambaşka bir kökenden geliyordu. Isaac Rosenberg (1890-1918) Yahudiydi ve işçi sınıfındandı. Çar'ın soykırımından kaçan ailesi Rusya'dan kısa bir süre önce göç etmişti. Isaac, Londra şehrinin o zamanlar Yahudi gettosu olan doğu yakasında büyüdü. 14 yaşında okulu bırakıp bir oymacının yanında çırak olarak çalışmaya başladı. Çocuk yaştan itibaren olağandışı sanatsal ve edebi yetenekler sergiledi. Akciğer problemleri nedeniyle kronik biçimde hastaydı. Fiziksel olarak çelimsizdi. Bu engellere rağmen, askerliğe hiç uygun olmadığı halde 1915'te orduya yazıldı ve ölüme koşan şairlerin arasına katıldı. 1918 yılının Nisan ayında göğüs göğüse çarpışma sırasında hayatını kaybetti.

Rosenberg'in en çok bilinen şiiri "Siperlerde Gün Ağarırken" [Break of Day in the Trenches] bir "şafak" şiiridir. *Aubade* adı verilen bu şiirler yeni doğan günü selamlar. Sabahı selamlamak geleneksel olarak neşeli bir eylemdir ama 1917 yılında Fransa'da savaşan bir asker için aynı şey söylenemez. Askeri yönetmeliğe göre askerler şafak sökerken ayağa dikilir, çünkü sabah saatleri saldırıya en uygun saatlerdir.

Karanlık unufak oluyor.

İhtiyar bir Kelt rahibi gibi Zaman.

Kulağımın arkasına takmak için
Koparıırken bir gelinciği,
Tuhaf, alaycı bir fare
Dolandı elime.
Seni maskara, bilselerdi
Kozmopolit bir anlayışının olduğunu,
Vururlardı hemen oracıkta.
Şimdi bir İngilizin eline dokundun,
Aradaki sessiz yeşilliği geçmekse niyetin
Hiç şüphe yok ki birazdan dokunacaksın
Bu kez bir Almanın eline.

Şüphesiz fareler için “tatlı bir savaş” olmuştu; her iki tarafın cesetleriyle ziyafet çekmişlerdi.

Bu bölümde incelediğimiz dört şiir tartışmasız biçimde iyi şiirlerdir. Bu şiirlere sahip olduğumuz için şanslıyız. Peki ama insan hayatına değer miydi dersiniz?

28. BÖLÜM



Her Şeyi Değiştiren Yıl 1922 VE MODERNİSTLER

Edebiyatın harika yılları arasında 1922 en harika yıl olarak sivrilir. Kitaplar açısından bereketli bir yıldır ama 1922'yi harika kılan özelliği, kitapların sayısı veya çeşitliliği değildir. Bu yıl (ve bir önceki, bir sonraki yıllar) yayımlanan kitaplar, okur kitlesinin edebiyat anlayışını değiştirmiştir. W. H. Auden'in daha sonradan ifade ettiği gibi, "iklim" değişmiştir. Yeni ve egemen bir "stil" olarak "modernizm" sahneye çıkmıştır.

Tarihsel olarak modernizmin izini 1890'lara kadar sürebiliriz. "Yüzyılın sonu" (*fin de siècle*) adı verilen on yılı, 21. Bölümde görmüştük. Bu dönemde bütün dünyada yazarlar bir tür yaratıcı karşıtlık içine girip başkaldırdı. Henrik Ibsen, Walt Whit-

man, George Bernard Shaw ve Oscar Wilde gibi yazarları düşünün. Bu isimler en basit ifadeyle şunun farkına varmıştır: Başlıca yükümlükleri edebiyatın kendisinedir. Wilde gibi zindana düşmek ve Thomas Hardy gibi eserlerinin bir piskopos tarafından yakılmasına tanık olmak pahasına, bu yükümlülüklerini yerine getirmişlerdir. Otorite modernizmle her zaman sıkıntılar yaşadı. Modernizm otoriteye kulak asmayordu. Kendi bildiği yolda ilerliyordu.

Bu yeni edebiyat dalgası 1890'larda başlayıp savaş öncesi dönemde (Edward dönemi) geliştirse, 1922'de zirveye çıkmıştır. Bunda birçok güç ve faktörün etkili olduğu söylenebilir. I. Dünya Savaşının travmatik etkisi, dünyaya bakışı sonsuza dek değiştirdi. 1918'de hiçbir şey 1914'teki gibi görünmüyordu. Dünya büyük bir yıkım yaşamıştı, taş üstünde taş kalmamıştı ama yeni şeyler için zemin açılmıştı. Latince *tabula rasa* denen boş levha tam da böyle bir şeydi.

O harika yılın, 1922'nin yeniliklerine öncülük eden eserler hangileriydi? Bu yıl yayımlanan James Joyce'un *Ulysses* romanı ve T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke* şiiri ilk akla gelenlerdir. Virginia Woolf'un "bilinç akışı" tekniğini en ustaca uyguladığı romanı *Mrs. Dalloway* da bunlara eklenebilir (bu teknik hakkında daha fazla bilgi için 29. Bölüme bakın). Woolf'un romanı 1925'te yayımlandı ama 1922'de yazılmıştı ve o yılda geçiyordu. Wilfred Owen'ın ölümünden sonra 1920'de yayımlanan savaş dönemi şiirleri ve W. B. Yeats'in 1923'te Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülen eseri, büyük yılın başarılarına eşlik etti. Genel olarak en büyük İrlandalı şair kabul

edilen Yeats, “Kelt Şafağı” (İrlanda’nın mitsel geçmişi) hakkında methiyeler düzen bir şairden güncel sorunlarla ilgilenen (1916 sonrasında ülkesini parçalayan toplumsal kargaşa başta olmak üzere) modernist bir şaire kadar uzanan uzun kariyeri boyunca kendini çarpıcı biçimde geliştirdi. En büyük eserlerinden bazıları, 1922’de yayımlanan *Later Poems* seçkisinde yer alır.

1922’de ve hemen öncesinde veya sonrasında okur dünyasına sunulan iki başyapıtı incelemeden önce, bazı genel karakteristiklere göz atalım. Tükenmişliğin ve olumsuz etkilerinin üzerinde durmuştuk. Bütün edebi eserler bir nevi sıfırdan başlar. Örneğin *Mrs. Dalloway*, iki büyük kıyım arasında gidip gelir. Bunlardan biri I. Dünya Savaşıdır. Romanın erkek kahramanı Septimus Smith savaş sonrası nevrozu yaşar. Hiçbir zaman yakasını bırakmayan nevrozdan kaynaklanan zihinsel işkenceler (bugünkü adıyla (Travma Sonrası Stres Bozukluğu) onu korkunç bir intihara sürükler. Yüksek bir pencereden ucu sivri korkulukların üstüne atlar. Septimus savaş sonrasında ölen bir savaş kurbanıdır. İkinci kıyım, 1918-21 yılları arasında bütün dünyayı kasıp kavuran grip salgınıdır. “İspanyol gribi” adı verilen bu salgında savaştan daha çok insan hayatını kaybetmiştir. Woolf’un kadın kahramanı Mrs. Dalloway enfeksiyonu güçbela atlatabilmiştir ve iyileşme sürecindedir.

Modernizmin bir diğer genel karakteristiği, edebi ana akımının içinden değil dışından beslenmesidir. *Çorak Ülke* ve *Ulysses* dar bir okur kitlesine sahip “küçük dergilerde” parça parça yayımlandı.

25. Bölümde gördüğümüz gibi, Joyce'un eseri tam haliyle ilk kez Paris'te yayımlandı. İngilizce konuşulan iki büyük ülkedeki hiçbir yayıncı, *Ulysses*'a on yıllarca elini sürmedi. Joyce'un romanı kendi anavatanı İrlanda'da neredeyse yarım yüzyıl yayımlanmayı bekledi.

Sürgün ve hiçbir yere ait olmama hissi, etkisini gösterdi. Çığır açan modernist edebiyatın büyük bir kısmı, kendisi de saygın bir modernist olan Amerikalı yazar Gertrude Stein'ın ifadesiyle "kayıp kuşağın" yani anavatanındaki köklerinden kopan yazarların eseri idi. Ama modernizm bir edebi hareket olarak "uluslararası" olmaktan ziyade "uluslar üstüydü" yani her türlü ulusal kökenin üstünde ve ötesindeydi. T. S. Eliot (1888-1965) özbeöz bir Amerikalı olarak doğdu, büyüdü ve Harvard'da eğitim gördü. *Çorak Ülke*'nin elyazmaları, şiirin yayımlanmayan ilk kısımlarının Boston'da (Harvard yakınlarında) geçtiğini gösterir. Eliot 1922'de İngiltere'de yaşıyordu (daha sonra İngiliz vatandaşı oldu) ama şiirinin önemli kısımlarını sinirsel bir çöküntüden iyileşmek için gittiği İsviçre'de yazdı. Peki bu şiiri kaleme alan bir Amerika mıdır, Britanyalı mıdır yoksa Britanya'da yaşayan bir Amerika mıdır?

Ulysses da benzer bir biçimde "kökleri olmayan" bir eserdir. James Joyce (1882-1941) romanının geçtiği Dublin'den 1912 yılından ayrıldı ve doğduğu şehre bir daha hiç geri dönmedi. Ayrılığı sanatsal bir karardı. Büyük edebiyat için "sessizlik, sürgün ve kurnazlığa" ihtiyaç olduğuna inanmıştı. *Ulysses* romanı, yazarın sadece Dublin dışında olursa Dublin hakkında yazabileceğini ima eder. Neden mi?

Joyce bunu başka bir eserinde bir imgeyle açıklar. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* [*A Portrait of the Artist as a Young Man*] romanının kahramanı, İrlanda'nın "kendi yavrularını yiyen yaşlı bir domuz" olduğunu söyler; hem besleyip büyüten hem de yok eden annedir.

D. H. Lawrence'ın büyük eseri *Âşık Kadınlar* [*Women in Love*] bir yıl önce yani 1921'de yayımlandı. Hem *Âşık Kadınlar* hem de yazarın 1922'de yayımlanan *Aaron'un Değneği* [*Aaron's Rod*] romanı, "uzaklara gitmenin" mecburiyetini ortaya koyar. Lawrence'a göre büyük hayat ağacı (Ygraddisil) İngiltere'de artık ölmüştü. Bir madencinin çocuğu olarak dünyaya geldiği "çorak ülkeyi" terk ederek başka bir yerde hayat kurmaya çalıştı. Kendi ifadesiyle "yabani bir seyyahtı."

1922 yılında yayımlanan ve edebiyatın bir daha asla aynı olmamasını sağlayan iki başyapıtı incelemeye geçelim. *Çorak Ülke* [*The Waste Land*] adından da anlaşılabilceği gibi çıplak bir yerde, kasvetli bir zamanda (Eliot'ın ifadesiyle "en acımasız ayda") başlar. Eliot birkaç ay önce yayımlanan "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı makalesinde bu şiirin amacını açıklar. Parçalanmış bir kültürün nasıl onarılabileceği sorununu tartışır: Dökülen yaprakları tekrar ağaca tutturmak çözüm değildi. Geçmişin ("gelenegin") miras bıraktığı bozulmuş ve parçalanmış materyalleri kullanarak yeni bir "modern" yaşam şekli bulmak gerekiyordu. Eliot'ın şiiri, "Ölünün Defni" adlı kısımda "her şeyin nasıl yeniden bir araya getirilebileceğini" göstermeye başlar. Kış mevsiminde, sisli ve soğuk bir sabah

Londra Köprüsünü anlatır. “Gerçek olmayan şehrin” kalabalığına bakar ve “ölümün ne kadar çok kişinin sonunu getirdiğini” düşünür. Tasvir edilen, gündelik bir manzaradır: Terminalden çıkıp Thames Nehri’ni geçerek ofislerine giden ve dünyanın finans merkezinde küresel kapitalizmin çarkını döndüren insanlar. Çoğu memurdur; melon şapkaları, şemsiyeleri ve evrak çantalarıyla hemen ayırt edilirler. Karanlık sabahta her şey kara bir sisle örtülüdür. “Gerçek olmayan şehir” ifadesi, iyi okurların dikkatinden kaçmayacak şekilde Baudelaire’in *Les Fleurs du mal* adlı eserinde yer alan “Yedi İhtiyar” şiirine gönderme yapar:

Gerçek olmayan, hayallerle dolu şehir
Sokaklarında gündüz gözüyle hayaletlerin cirit
attığı!

Eliot’ın şiirinde çalışanlar “yaşayan ölülerdir.” Bu tema, “ölümün ne kadar çok kişinin sonunu getirdiği” düşüncesiyle derinleşir. Dante’nin *Inferno* şiirinde Cehennem’i ziyaret ederken duyduğu şaşkınlığı alıntılar: Dante mahşeri kabalığa bakıp “Ölümün bu kadar çok kişinin sonunu getirdiği daha önce hiç düşünmemiştim” der. Eliot, Dante’yi edebiyatın devlerinden biri olarak kabul eder (diğeri de Shakespeare’dir). Dante eşsiz bir biçimde edebiyatı felsefe statüsüne yükseltmiştir ve *La Divina Commedia* (İlahi Komedi) dünya edebiyatının başyapıtlarından biridir. Eliot, yaptığı okumalarla böbürlenmek için büyük isimlere atıflarda bulunmaz; eski ipliklerden yeni bir kumaş dokur. Çorak

Ülke başından sonuna kadar bu tür göndermelerle doludur. Şiir, Eliot'ındır (yani bireysel yeteneğin ürünüdür) ama materyaller büyük edebiyattandır (yani gelenekten gelir).

Ulysses, adının da işaret ettiği gibi Batı edebiyatının başlangıç noktası olan Homeros'un destanıyla bağlantı kurar. Ama görünüşe göre bu bağlantı asılsızdır. Roman, en basit ifadeyle Dublin'de Yahudi bir memurun hayatından bir günü (16 Haziran 1904) anlatır. Leopold Bloom, Londra Köprüsündeki kalabalık gibi siyah takım elbiseli, masa başı çalışan bir köledir. Sevdiği ama bariz bir şekilde kendisine sadık olmadığını bildiği Molly'yle evlidir. Diğer günlerden çok farklı olmayan sıradan bir gündür. Truva yağmalanmaz, Helen kaçırılmaz, büyük savaşlar olmaz. Ancak *Ulysses* her noktada edebiyatta yeni çıgırlar açar. Bir açıdan eski "düzgün" kurgu kalıplarını kırar. (İrlanda'da uzun süre yasaklanmasının nedeni büyük ölçüde bu özelliğinden kaynaklanır.) Örneğin Bloom tuvalette tasvir edilir. Erotik fanteziler zaman zaman açık saçık sözler kullanılarak bütün canlılığıyla tasvir edilir. *Ulysses*'in son kısmı olan "Penelope" (adını *Odyssey*'deki ebediyen sadık eşten alır) Molly'nin uykuya dalmak üzereyken zihninden geçenleri yansıtır. Sayfalar boyunca hiçbir noktalama işareti yoktur; bir nevi bilinçaltının serbestçe akışıdır. Joyce'un romanına göre, gerçekte zihinlerimizde yaşarız. Roman her aşamasında ne kadar sıradan olursa olsun bütün insanların kendilerini içinde bulduğu garip koşullardan anlam çıkarmanın yeni yollarını keşfeder.

Eliot gibi Joyce'un da okuyucudan yoğun talepleri vardır. *Çorak Ülke*'deki karmaşık göndermeleri yakalamak ya da *Ulysses*'teki dil ve stil numaralarının izini sürmek için iyi bir okur olmanız ya da bolca dipnot düşülmüş bir metin okumanız gerekir. Ama bu çabaya en çok değecek eserlerdir.

1922'deki büyük modernist zaferin arka planındaki baba figürü Ezra Pound'dur. Eliot, *Çorak Ülke*'yi ona ithaf ederken "*Il miglior fabbro*" (büyük usta) ifadesini kullanır. Eliot'ın şiirinin ilk taslaklarını parçalara ayıran ve ana yenilikçi ve parçalı şeklini veren kişi Pound'du. W. B. Yeats'i ilk ve orta dönem şiirlerindeki nostaljik "Kelt Şafağı" atmosferinin dışına çeken kişi de Pound'du. Yeats, bu sayede yeni ve zorlu bir tarzla İrlanda'nın güncel durumuyla yüzleşti ve İngilizler tarafından acımasızca bastırılan kanlı İrlanda ayaklanmasını işleyen "1916 Paskalya Ayaklanması" gibi şiirlerini kaleme aldı.

Pound'un kendi şiirleri, egzotik yerlerden ilham aldı. Resimsel ve metinsel olanın iç içe geçtiği oryantal edebiyat ve dil, Pound'u büyülemişti. Sözcükleri Çinlilerin resimyazısı gibi imgeler şeklinde "kristalize etmek" mümkün müydü? Pound bu doğrultuda herkesten ileri gitti. "Bir Metro İstasyonunda" adlı şiiri, Paris metrosunu canlı biçimde tasvir eder. Bunu on dört heceli Japon haiku şiirleri gibi kısa, çarpıcı ve resimsel bir biçimde yapar. Şiiri bir Noel kurabiyesinin içine yerleştirebilirsiniz.

1922'de okuyuculara sunulan şey sadece modernizm değildi. Modernizm hareketi, en güçlü mertebesinde Eliot, Pound, Woolf ve Yeats gibi yazarların

eserlerine bütünüyle kayıtsız kalan ya da düşmanlık sergileyen ezici bir kitle kültüründe azınlığın zevkinin güçlü bir ifadesiydi. Ancak zaman bir şekilde iyiyi kötüden ayırır. 1922’de baş şair olan ve bu görevi 1913’ten 1930’a kadar sürdüren Robert Bridges’ı bugün kaç kişi hatırlıyor? 1929’da kaleme aldığı *The Testament of Beauty* adlı şiiri, Britanya ve Amerika’daki küçük dergilerde *Çorak Ülke*’yle neredeyse eşzamanlı olarak yayımlandı. *Çorak Ülke*’nin her bir okuruna karşı, Bridges’ın şiirinin 1000 okuru vardı. Bridges’ın şiiri edebiyatın çöplüğünde yerini alırken *Çorak Ülke* halen okunuyor ve şiir okunduğu sürece okurların kitap raflarını süslemeye devam edecek. 2022 onun 100. yıldönümü olacak.

29. BÖLÜM



Kendine Ait Bir Edebiyat WOOLF

Virginia Woolf, herkesin bildiği gibi (ve tamamen ciddi olmayan bir ifadeyle) "1910 yılının Aralık ayında veya yakınlarında insan karakterinin değiştiğini" söyler. O tarihte "Victoria dönemi" son bulmuş, yeni bir çağ açılmıştır: Modernizm. Woolf'un işaret ettiği tarih, Londra'da tartışmalı bir Post-Empresyonist resim sergisinin açılmasıydı. Woolf açıkça bir "post-Viktoryen" olarak artık değerleri ve önyargıları miadını doldurmuş bir çağın huzursuz mirasçısıydı.

Virginia Woolf (1882-1941) Bloomsbury Grubu olarak bilinen ünlü çevrenin (yani benzer düşünce yapısına sahip entelektüellerin oluşturduğu bir grubun) üyesiydi. Bu grubun içinde merkezi bir rol oynadı ve grubun belli başlı görüşlerinin birçoğu

nu o seslendirdi. Entelektüel açıdan güçlü ve çok başına buyruk bir kadındı. Ancak bu grubun desteği olmasaydı bir yazar olarak ulaştığı noktaya asla ulaşamazdı. Öncelikle, grubun dışındakiler tarafından küçümseyici bir ifadeyle “Bloomberry” denen grup üyeleri, “kadın sorunu” hakkında kendi dönemlerine göre ileri görüşlere sahipti. “İnsan karakterinin değiştiği” tarihten sekiz yıl sonra 1910 yılında Britanya’da kadınlara oy kullanma hakkı tanındı. (ABD’de ise kadınlar bu hakka biraz daha önce kavuştu.) Yine de aşağılayıcı bir biçimde yalnızca otuz yaş üstü kadınların oy kullanma hakkı vardı. Bu yaşa kadar kadınların sorumluluk üstlenmek için duygusal olarak fazla dengesiz olduğu düşünülüyordu. Dikkat çekici bir biçimde Virginia Woolf 1910 yılında henüz 29 yaşındaydı; yani seçim pusulasına çarpı işareti koymaya bile hazır değildi – daha doğrusu erkek dünyasının düşüncesi bu yöndeydi.

İki ögeyi daha resme dahil etmeden Woolf’u ciddi biçimde ele alamayız. Bunların ilki, daha önce sözünü ettiğimiz gibi 1920’lerdeki Bloomsbury Grubudur. İkincisi ise 1960’ların ortasında onu bir simge yazar haline getiren “Kadın Hareketi” ve bu hareketle birlikte eleştirel düşüncede yaşanan büyük dönüşümdür. Woolf’un eserlerinin satışlarında patlama yaşanmıştır. Woolf hayattayken eserlerinin satış rakamları yüzleri geçmemişti. Kendine ait bir matbaası (Hogarth Press) olmasaydı, o kadarını bastırmakta bile güçlük çekebilirdi. Oysa günümüzde eserleri tüm dünyada yüzbinlerce satmaktadır ve İngilizce konuşulan ülkelerde inceleme konusudur.

Woolf'un eserleri satış rakamlarının çok ötesinde bir etkiye sahiptir. Feminist eleştiri bu eserleri okuma ve değerlendirme şeklimizin değişmesine aracılık etmiştir. Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* [*A Room of One's Own*, 1929] adlı eseri, edebi feminizmin temel metinlerinden biri haline gelmiştir. Woolf bu eserinde kadınların edebiyat üretebilmek için kendi alanını ve maddi gücünü elinde bulundurması gerektiğini ileri sürer. Kadın, evin erkeği için akşam yemeği pişirdikten ve çocukları güven içinde yatağına yatırdıktan sonra mutfak masasında edebi eserler yazamaz. ("Bayan Gaskell" adıyla bilinen Viktoryen romancı Elizabeth Gaskell eserlerini bu şekilde yazmıştı. Yeri gelmişken, bugün hiç kimse yazarımıza "Bayan Woolf" demiyor.) *Kendine Ait Bir Oda* ateşli bir öfke yüklüdür. Binlerce yıldır edebiyatın dengesini bozan eşitsizlikleri ortadan kaldırmak ve adaleti sağlamak için kararlılığını ortaya koyar. Kadının sesi artık bastırılmamalıdır. Woolf'un kendi ifadeleriyle:

Suya batırılıp çıkarılan bir cadı, şeytan tarafından ruhu ele geçirilen bir kadın, şifalı otlar satan bilge bir kadın veya hatta çok saygın bir adamın annesi hakkında yazılanları okurken yitik bir romancı, bastırılmış bir şair, sesini duyuramamış isimsiz bir Jane Austen veyahut yeteneği eziyete dönüştüğü için yollarda başıboş gezen, bozkırda kafasını patlatan bir Emily Brontë'yle karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum.

"Sesini duyuramamış isimsiz bir Jane Austen" ifadesi, Thomas Gray'ın "Bir Kilise Mezarlığında Yazılan Ağıt" adlı şiirine gönderme yapar. Gray bir köy mezarlığındaki mezar taşlarına bakarak düşüncelere dalar: Kendisi kadar şiirsel yeteneğe sahip olduğu halde bu yeteneklerini geliştirmek için gerekli sosyal avantajlara ve ayrıcalıklara kavuşamayan kim bilir kaç kişi orada yatıyordu? Woolf "evet ama Thomas Gray gibi yazarlar bu engeli aşabilmiştir" der. Adı "Thomasina Gray" olsaydı, görülmemiş bir şans yüzüne gülmedikçe "sesini duyuramamış isimsiz biri" olarak kalırdı.

Romancı E.M. Forster (26. Bölüm), sanat eleştirmeni Roger Fry, şair Rupert Brooke (27. Bölüm) ve 20. yüzyılın en etkili ve en yenilikçi ekonomisti John Maynard Keynes, Bloomsbury Grubunun en önde gelen üyeleri arasındaydı. Çok az sosyal çevre bundan fazla "fikir" akışına sahne olmuştur.

Grubun başlıca propagandacısı Lytton Strachey'di. Temel prensiplerini ilan eden oydu: Bloomsbury Grubu asla ve asla Viktoryen değildi (hepsi Victoria'nın tahtta kaldığı uzun dönem boyunca doğup büyümüş olsa da). Strachey'nin aynı adı taşıyan ünlü kitabında küçümseyici bir biçimde yaftaladığı gibi "Seçkin Viktoryenler" yalnızca alay edilmek ve reddedilmek için vardı. Ama en önemlisi de artık kenara çekilmeliydi.

Bloomsbury Grubu, I. Dünya Savaşını Viktorya dönemi zihniyetinin ölüm sancıları olarak gördü. Milyonlarca kişinin ölümüne yol açması trajikti ama bu bir "kapanıştı." Edebiyat ve fikir dünyası artık yepyeni bir başlangıç yapabiliirdi.

Bloomsbury Grubu neyi savunuyordu? Kendileri bu soruya “uygarlık” yanıtını verebilirdi. “Özgürlükçülük” de bir başka yanıt olabilirdi. John Stuart Mill tarafından ortaya atılan ve Cambridge’li felsefeci G. E. Moore tarafından yeniden formüle edilen bir felsefeyi benimsemişlerdi. Özünde kişinin başka birinin eşdeğer özgürlüklerine müdahale etmedikçe veya zarar vermedikçe her şeyi yapmakta özgür olduğunu savundular. Bu güzel bir prensipti ama uygulamaya geçirilmesi çok zordu. Hatta bazılarına göre imkânsızdı.

Woolf’un hayatı, ayrıcalıklar ve kronik zihinsel sıkıntıların bir karışımıydı. (Kendine ait odasını temizleyen bir hizmetçisi hiçbir zaman eksik olmadı. Hizmetçinin ilginç biyografisi 2010’da yayımlandı.) Tanınmış bir edebiyatçı olan Leslie Stephen’in kızı olarak dünyaya geldi; annesi de aynı ölçüde kültürlüydü. Genç Virginia Stephen, Londra’nın merkezindeki Bloomsbury Meydanına yakın nezih Londra evlerinde büyüdü. Bloomsbury Meydanı, şehrin güzelliklerinden biriydi. Woolf özellikle yağmurlu günlerde, ağaçların koyu ve kıvrımlı gövdeleriyle “ıslak fok” gibi görüldüğü zamanlar oraya bayılıyordu. Bloomsbury, Londra’nın entelektüel güç merkezi haline gelmişti. Birçok üniversite koleji ve British Museum’un yanı sıra Woolf’un yaşadığı tarihlerde birçok önemli yayınevine ev sahipliği yapıyordu.

Woolf, üniversiteye gitmedi; buna ihtiyaç da duymadı. Alışılmadık derecede çok kitap okuyarak ve dönemin en önde gelen zihinleriyle iyi bağlantılara sahip olarak erişkinliğine adım attı. Neredeyse eli kalem tuttuğu andan itibaren yazıyordu. Ancak ço-

cukluğunda bile zihninin sorunlarla dolu olduğu anlaşıyordu. Daha on üç yaşındayken ilk sinir krizini geçirmişti. Bu tür sinir krizleri hayatı boyunca peşini bırakmadı ve en sonunda hayatını sonlandırdı.

30 yaşındayken düşünür (Bloomsbury Grubu üyesi) Leonard Woolf'la mantık evliliği yaptı. Bloomsbury Grubu özgürlükçü anlayışının bir parçası olarak eskiden yasaklanan türden insan ilişkilerine tolerans gösteriyordu. Forster ve Keynes eşcinseldi (o dönemde bu suç teşkil ediyordu). Woolf'un aşkı, Kent bölgesinde Sissinghurst'taki şatosunda yaşayan ve yaratıcı bahçe düzenlemeleri yapan yazar arkadaşı Vita Sackville-West'le eşcinsel ilişkisinde yaşadı. Bloomsbury Grubu, "sanatın" hayattaki her şeye uygulanabileceği görüşündeydi – bahçe tasarımı da buna dahildi.

Woolf ve Sackville-West arasındaki ilişki gizli saklı değildi. Açık fikirli kocaları da bunu biliyordu. Woolf'un en iyi ve en çok okunan eserlerinden biri olan *Orlando* bu aşkı ebedileştirir. Düşsel bir biyografi olan eser, Vita'nın ailesinin yüzyıllara yayılan öyküsünü anlatır. Ana karakteri Orlando zamanla cinsiyet değiştirir. Sackville-West'in oğlu Nigel bunu "edebiyattaki en uzun ve en büyüleyici aşk mektubu" olarak nitelendirmiştir. Ve bu aşk mektubu Leonard'a yazılmamıştır.

Woolf için geleneksel ahlak, sosyal kısıtlamalar ve Londra edebiyat dünyasından bağımsız olmak her şeyden önemliydi. 1917'de kocasıyla birlikte Bloomsbury Meydanının yanı başında Hogarth Press adlı yayıncılık şirketini kurdu. Artık dilediği gibi yazabilir ve eserlerini yayımlatabilirdi. İlk romanı *Dışa*

Yolculuk'u [*The Voyage Out*] 1915 yılında yayımlamaya başladı. Sonrasında düzenli aralıklarla romanlar yayımladı. Romanları zarif bir biçimde feminist prensiplerle bezeliydi ama her şeyden önemlisi "deneyseldi" yani İngiliz edebiyatına yeni bir soluk getirdi. Yazma tarzı en çok "bilinç akışı" adı verilen teknikle (kendisi bu adı vermese de) ilişkilendirildi.

1925 yılındaki bir makalesinde bunu geceyi aydınlatan at arabalarının lambalarından örnek verecek açıklar:

Hayat simetrik bir şekilde dizilmiş lambalar gibi önümüzde uzanmaz; bir ışık halesidir, bilincimizin başından sonuna kadar etrafımızı saran yarı saydam bir örtüye benzer.

Bu "ışık halesini" yakalamak, Woolf'un kurgudaki en büyük çabasıydı. *Mrs. Dalloway* romanının harikulade açılışında bunu nasıl yaptığına dikkat edin. Muhafazakâr bir parlamento üyesinin orta yaşlı eşi olan Clarissa Dalloway'in hayatındaki bir tek günün öyküsüdür. Parlamento Binasının yakınlarında Big Ben saat kulesinin çan seslerinin duyulduğu bir evde otururlar. Clarissa o akşam için bir parti planlamıştır. Salonu süslemek için yaz çiçekleri toplamaya gider. Güzel bir haziran sabahıdır ve yolda karşıdan karşıya geçmek için bekler. Tuhaf bir mutluluk hisseder. Hayatını tehdit eden ağır bir grip hastalığını yeni üzerinden atmıştır. Londra'nın en işlek sokaklarından birinin kenarında dururken bir komşusu yanından geçer ama onu fark etmez:

Durtnall'ın kamyonetinin geçmesini beklerken kaldırımın kenarında azıcık sırtını dikleştirerek durdu Mrs. Dalloway. Çok hoş bir kadın, diye düşündü Scrope Purvis (Westminster'de, kapı komşunuzu ne kadar tanırsanız o da onu o kadar tanıyordu); kuşu andırıyordu biraz, yeşil-mavi kestane kargasını, hafifti, hayat doluydu, oysa ellisini geçmişti, hastalığından bu yana da benzi iyice solmuştu. Oraya tünedi Mrs. Dalloway, onu görmeden, dimdik durup karşıya geçmeyi bekledi.

Westminster'de oturunca –kaç yıl olmuştu sahiden? Yirmiye geçmişti– trafiğin ortasında bile ya da geceleyin uyandığında, emindi bundan Clarissa, bir sessizlik ya da törensellik duygusu geliyordu insana; Big Ben vurana kadar tarifi imkânsız bir duraklama; bir endişe (ama senin kalbinden olabilir bu demişlerdi, grip etkilemiştir). İşte! Vurdu yine. İlk önce bir uyarı, tatlı tatlı; sonra saat başı, kesin. Kurşundan halkalar havaya karışıp eridiler. Ne budalayız, diye düşündü, Victoria Sokağında karşıdan karşıya geçerken.

[Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*,
çev. İlknur Özdemir]

Karşıdan karşıya geçmek için yolun boşalmasını beklemeyi bu kadar ayrıntılı şekilde başka kim anlatabilirdi? Elbette ki bütün bunlar Clarissa'nın ve bir anlığına da komşusunun zihninden geçenlerdir; bilinç "akışlarıdır." Anlatının bir zihnin hareketlerini takip ederek nasıl oradan oraya sıçradığına

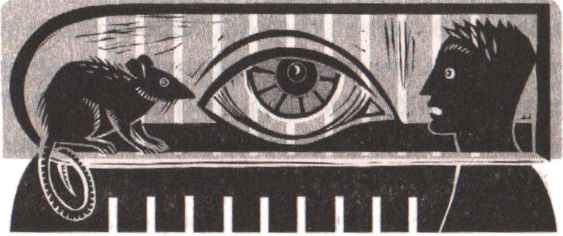
dikkat edin. Clarissa sözcüklerle mi, imgelerle mi yoksa ikisinin karışımıyla mı düşünür? Hatıralar (yirmi yıl önce olanlar) ve o anki izlenimler (Big Ben'in çanının çalması) arasındaki etkileşim nedir?

Woolf'un anlatılarında çok fazla şey "gerçekleşmez." Önemli olan bu değildir. Dalloway'in planladığı etkinliğin özel bir yanı yoktur; sıkıcı politikacıların davetli olduğu sıradan bir partidir. Woolf'un en büyük eseri *Deniz Feneri* [*To the Lighthouse*, 1927] deniz kenarında yaz tatili yapan bir aileyi merkez alır. Anlatılan aile açıkça yazarın çocukluk dönemindeki Stephen ailesidir. Bir tekneyle deniz fenerine gitmeyi planlasalar da bu planı hiçbir zaman hayata geçirmezler. Son romanı *Perde Arası* [*Between the Acts*, 1941] adından da anlaşılacağı gibi bir şeyin başlamasını beklemek hakkındadır.

Bu son romanını II. Dünya Savaşının ilk aylarında kaleme aldı. Woolf'un düşündüğü bir sonraki "perde" kendisi ve kocası için bir felaket olabilirdi (çocukları yoktu). 1941'de Fransa'yı hiçbir güçlkle karşılaşmadan ele geçiren Almanya'nın çok geçmeden Britanya'yı da işgal etmesinden korkuluyordu. Woolf çifti Gestapo ölüm listelerinde ilk sıradaydı: Leonard Yahudiydi, her ikisi de solcuydu. İntihar planları yaptılar. Kısa süre önce ciddi bir sinir krizi geçiren ve tamamen aklını kaçırmaktan korkan Virginia, 28 Mart 1941'de Sussex'te yaşadıkları yere yakın bir nehre gitti, ceplerini taşlarla doldurdu, sulara yürüdü ve boğularak öldü.

İngiltere bir ülke olarak edebiyat üretmeye devam edecekti ama modernist dönemin en büyük kadının romancısını kaybetmişti.

30. BÖLÜM



Cesur Yeni Dünyalar ÜTOPYALAR VE KARŞI ÜTOPYALAR

“Ütopya” tam anlamıyla “iyi yer” demek olan Antik Yunanca sözcüktür. Ancak mesela Sofokles veya Homeros’la sohbet ederken bu sözcüğü kullansaydınız, size tuhaf gözlerle bakabilirlerdi. Ütopya sözcüğü 16. yüzyılda İngiliz Sir Thomas More tarafından türetildi. More, her şeyin mükemmel olduğu bir dünyayı tasvir eden öyküsüne bu adı vermişti. Birkaç yıl sonra VIII. Henry’nin yaptığı evlilik düzenlemesine karşı çıktığı için başının kesilerek idam edilmesi, yaşadığı ülkenin hiç de mükemmel olmadığını ispatıydı.

Edebiyat ulvi bir yeteneğe sahiptir; hayal gücünü kullanarak dünyalar yaratabilirsiniz. Bu olası dünyalar, bir ucunda “realizm” diğer ucunda “fantezi” olan geniş bir yelpaze gibi düşünülebilir. Edebi

dünya yazarıne ne kadar yakınsa, ortaya çıkan eser de o kadar “gerçekçi” olur. *Gurur ve Önyargı* romanının tasvir ettiği dünyanın, Jane Austen’in yaşadığı ve yazdığı dünyaya çok benzer olduğunu rahatlıkla varsayabiliriz. *Barbar Conan* öyküleriyse 1930’ların perişan haldeki Texas’ından tamamen farklı bir dünyada geçer. Howard’ın hayali süper kahramanı, üstün güçlerini Kimmerya’da sergiler.

Conan gibi ütopyalar, yelpazenin “fantezi” ucunda kümelenir. Zira kusursuz bir toplum olmadığı gibi, kusursuzluğa yaklaşan da olmamıştır. Bazı yazarlar, aşama aşama da olsa kusursuzluğa doğru ilerlediğimizi düşünür. Ütopyaları gelecekte haber verir. H. G. Wells’in *The Shape of Things to Come* (1933) ütopyası bunun iyi bir örneğidir. Wells, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında yaşanan görülmemiş teknolojik atılımların sonucunda “teknotopya” toplumunun doğacağına inanmıştı. Bu temayı işleyen birçok bilimkurgu yazılmıştır.

Bazı yazarlar da şimdi yaşadığımız dünyadan daha iyisini yaratmaktan uzaklaştığımızı düşünür. 19. yüzyılda şehirleşme ve Sanayi Devrimi nedeniyle yitirilen romantikleştirilmiş ortaçağ âdetlerine duyulan bir özlem vardı. Sadeliğe geri dönüşü savunan bu ütopyalar geçmişe özlem duyar. William Morris’in kaleminden çıkan *John Ball’un Rüyası* [*A Dream of John Ball*, 1888] adlı sosyalist fabl, bunun en ünlü ve etkili örneklerinden biridir. Morris, şehirleşme ve sanayileşmenin yok ettiği ortaçağa toplumunun “organik” doğasını göklere çıkarır.

İster geriye ister ileriye baksın, bütün toplumlar kendileri için “iyi yerin” ne olduğu ve ne olacağı

hakkında büyük bir vizyona sahiptir. Antik Yunan'da Platon'un *Devlet* adlı eseri, her şeyin Platon'un kendisi gibi "filozof krallar" tarafından rasyonel biçimde düzenleneceği kusursuz bir şehir hayal eder. Yahudilik-Hıristiyanlığın egemen olduğu toplumlarda, Aden Bahçesi (geçmiş) ve Cennet (gelecek) imgeleri, edebiyatın ütopya vizyonlarına ilham verir ve renk katar. Antik Roma'da "Elysium" yani "Elysian Tarlaları" kusursuz bir doğal dünyayı tasvir eder. Müslüman toplumlarda Cennet inancı vardır. Vikingler savaşlarda yiğitçe dövüşen büyük kahramanların "Valhalla" denen yere gideceğine inanmıştı. Komünizm, Marks'ın izinde devletin uzak bir gelecekte "sönümleneceği" ve insanlar arasında kusursuz bir toplumsal eşitliğin sağlanacağı inancını temel aldı.

Bu inanç sistemlerinin tümü, yazarlara hayali dünyalar üretmeleri için farklı şekillerde ilham vermiştir. Bu, insanlığın "mutlu sonudur." Ancak edebi ütopyaların sorunu genellikle okuyucunun esnemesine yol açabilecek kadar donuk olmalarıdır. (More'un ütopyası da bir istisna değildir.) Edebiyat en çok eleştirel, şüpheci ve açıkça kavgacı bir tutum benimsediği zaman okunur. "Karşı ütopya" adı verilen eserler, daha canlı bir okuma deneyimi sunar ve okuyucuyu geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekteki toplumlar hakkında daha fazla düşünmeye sevk eder. En ünlü karşı ütopyalarından bazılarına bakıldığında bu daha kolay anlaşılabilir. Henüz okumadıysanız, hemen araştırın. Buna kesinlikle değecektir.

Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* romanı, dikkat çekici bir biçimde adını kitap kâğıdının tutuşup yandığı sıcaklık derecesinden alır. (Bu, edebiyatın

kendisini anıştıran bir metafor olarak düşünülebilir.) Bradbury eserini 1953'te yazmıştı. Kitle iletişim aracı olarak televizyonların ortaya çıkmasından ilham almıştı. Bradbury'ye göre televizyonun yükselişi, kitabın tükenişi demektir.

Bradbury, bu gelişmenin çok kötü olduğunu düşündü. Kitapların insanları düşünmeye sevk ettiğine inanıyordu. Kitaplar uyarıcıydı. Televizyon ise tam tersini yapıyordu. Bir nevi uyuşturucuydu. Kötücül bir biçimde, toplumun üzerinde baskı kurmak için kullanılabilirdi. Bu daha önce hiçbir diktatörün sahip olmadığı bir olanaktı: "Yumuşak tiranlık" veya evrensel zihin kontrolü.

Fahrenheit 451'in kahramanı, görevi yangın söndürmek değil kalan kitapları yakmak olan bir "itfaiyecidir." (Bradbury açıkça 1930'larda Nazilerin kitapları yakmasından ilham almıştır.) Bir gün yakılacak kitaplardan birini gelişigüzel biçimde seçer. Kitabı okumaya başlar. Derken bir okur ve isyancı haline gelir. Sonunda kendisi gibi düşünen insanların yaşadığı bir ormana sığınır. Topluluğun üyeleri edebiyatın büyük eserlerini ezberler ve kendileri birer canlı kitap olur. Alevleri belki de hiç sönmeyecektir.

Fahrenheit 451'in büyüleyici olan yanı, diğer büyük karşı ütopyalar gibi hem doğru hem yanlış olmasıdır. Bradbury'nin televizyon hakkındaki kötümserliği düpedüz inatçılıktı. Televizyon kültürü yoksullaştırmadı, zenginleştirdi. Bradbury'nin karşı ütopyacı yaklaşımı, toplumun yeni teknolojiler hakkında her zaman hissettiği karmaşık duyguların bir örneğiydi. Örneğin bilgisayar çağdaş hayatı kökten değiştirmiştir. Birçoğumuz bunun iyi yönde bir de-

gişiklik olduğunu söyleyecektir. Ancak *Terminatör* gibi karşı ütopyacı fantezi filmlerde, "Skynet" bilgisayar insanlığın ölümcül düşmanı olarak karşımıza çıkar. Hiç şüphe yok ki mağara adamları da ateş hakkında aynı şeyi hissetmiştir. Atasözünde dendiği gibi, "Ateş iyi bir köle ama kötü bir efendidir."

Öte yandan Bradbury, en etkili modern tiranlığın nasıl işlediğini analiz ederken sonuna kadar haklıydı. Artık giyotinle kafa uçurmaya ya da Stalin ve Hitler'in yaptığı gibi insanları toptan yok etmeye ("tasfiye etmeye") gerek yoktur. Bunlar düşünce kontrolüyle de pekâlâ yapılabilir.

Bu bölümün başlığı "Cesur Yeni Dünyalar" Shakespeare *Fırtına* oyununda Miranda'nın Ferdinand ve genç arkadaşlarını gördüğü zamanki haykırışını yankılar. Miranda ihtiyar babasının dışında hiç kimsenin olmadığı bir adada büyümüştür. Ferdinand gibi yakışıklı, soylu karaktere sahip gençleri görünce dış dünyadaki herkesin yakışıklı, genç ve soylu olduğu sonucuna ulaşır. Keşke!

Aldous Huxley, karşı ütopyasına Miranda'nın ifadesinden yola çıkarak "cesur yeni dünya" adını vermiştir. *Cesur Yeni Dünya* [*Brave New World*] 1932'de yayımlanmasına karşın günümüzde de yaygın olarak okunur. Öykü bundan 2000 yıl sonra geçer. O dönemdeki takvime göre tarih "AF632"dir. AF, "After Ford" [Ford'dan Sonra] ve aynı zamanda "After Freud" [Freud'dan Sonra] ifadelerinin kısaltmasıdır. İnsanlar da Henry Ford'un T model otomobilleri gibi montaj hattında topluca üretilseydi ne olur? Psikiyatrist Sigmund Freud, nevrozların çoğunun aile içindeki duygusal çatışmalardan kay-

naklandığını ileri sürmüştü. Peki ya çekirdek ailenin yerine başka bir şey konulabilseydi? Huxley "ektogenez" fikrini ortaya attı: T model otomobiller gibi fabrikalarda şişeler içinde üretilen bebeklerin beyaz önlüklü laboratuvar teknikerleri ekibinden başka ebeveyne ihtiyacı olmaz.

Bunun sonucunda kusursuz derecede istikrarlı bir toplum oluşur. Toplumun her üyesi, tayin edildiği üst veya alt sınıfa aittir. Bütün nüfus topluca dağıtılan sakinleştirici ilaçlarla ("soma") yapay bir biçimde mutlu edilir. Politika, savaş, din, hastalık, açlık, yoksulluk, işsizlik yoktur. (Huxley bu eserini 1930'larda Büyük Buhran sırasında kaleme almıştır.) Her şeyden önemlisi kitap veya edebiyat da yoktur.

Cesur Yeni Dünya, bir ütopya vizyonu yaratır ama bu çocuğumuzun içinde yaşamak istemeyeceği rahatsız edici bir ütopyadır. Baş kahramanı John Savage (adı Rousseau'nun "soylu vahşi" kavramını hatırlatır) Kızılderili rezervasyonunda büyümüştür. Sadece Shakespeare'in oyunlarını okuma fırsatı bulmuştur. Bu yeni dünya ona göre değildir. İsyan eder ve yok edilir. Cesur yeni dünya eskiden olduğu gibi "mutluluk içinde" yoluna devam eder. Soylu vahşilere veya Shakespeare'e ihtiyaç yoktur.

Bradbury gibi Huxley de öngörülerinde hem haklı hem de haksızdı. İnsanlık tarihinde *Cesur Yeni Dünya*'daki gibi istikrarlı bir dünya devleti hiçbir zaman var olmamıştır. Dolayısıyla bu ütopya, yelpazenin fantezi ucunda yer alır. Ancak Huxley'nin biyolojik müdahalenin toplumu olumsuz yönde dönüştürebileceğine dair tahmini, şaşırtıcı bir biçimde isabetlidir. İnsan genom haritası (IVF

yani “tüp bebek”) ve diğer yeni biyo-teknolojiler “tüp bebek” senaryosunu bütünüyle olanaklı kılar. Huxley’in öngördüğü gibi, insan “üretmek” artık ihtimal dahilindedir. İnsanlık elindeki bu güçle hangi cesur dünyayı yaratacaktır?

Son elli yılın en çok tartışılan karşı ütopyası, Margaret Atwood’un *Damızlık Kızın Öyküsü* [*The Handmaid’s Tale*] romanıdır. 1985 yılında Ronald Reagan başkanken yayımlanmıştır. Kimilerine göre, Reagan “dindar sağın” yani Hristiyan köktendincilerin desteği sayesinde Amerikan başkanlığına seçilmiştir. Atwood’un feminist-fütürist karşı ütopyasının başlangıç noktası da budur.

Damızlık Kızın Öyküsü, 20. yüzyılın sonlarında nükleer savaş sonrası bir dünyada geçer. Kökten-dinci Hristiyanlar, Amerika Birleşik Devletlerini ele geçirmiş ve adını Gilead Cumhuriyeti olarak değiştirmiştir. Afro-Amerikalılar (“Ham’ın Çocukları”) bertaraf edilmiştir. Kadınlar yine aşağı konumdadır. Aynı zamanda erkek ve kadınların üreme kabiliyeti feci derecede düşmüştür. Çocuk doğurabilen az sayıdaki kadın “damızlık” olarak tayin edilir ve erkeklerin emrine hazır bulundurulur. Damızlıkların hiçbir hakkı ve sosyal hayatı yoktur. Birer köle olarak sahiplerinin adına göre anılırlar. Fred’inki (“Of-fred”) adı verilen kadın kahraman, liberal Kanada’ya kaçmaya çalışırken kocası ve çocuğu tarafından yakalanır. (Atwood’un Kanadalı olduğunu düşünürsek bunun biraz aşırı milliyetçi bir seçim olduğunu düşünebiliriz.) Bu olayın ardından “Komutan” adındaki güçlü bir erkeğe tahsis edilir. Roman, Fred’inkinin esaretten kurtulmak için ha-

rekete geçmesiyle son bulur ama bu girişiminde başarılı olup olmayacağını kesin olarak bilemeyiz.

Atwood'un tatsız öngörüsünü küçümsemek kolaydır. 2009'da Beyaz Saray'a bir Afro-Amerikalı çıkmıştır. Michelle Obama'yı (dahası Hillary Clinton'ı) kocasının "damızlığı" olarak nitelendirmek için fazla cüretkâr ya da ahmak olmak gerekir. Ancak Atwood'un karşı ütopyasının kimi parçaları kulağa inandırıcı gelir: Örneğin Amerika'da dini baskı grupları kadınların üreme haklarını kontrol almak için sürekli girişimlerde bulunmaktadır. Bu haklar büyük ölçüde 1960'ların ortasında Atwood'un kendi kuşağıyla birlikte varlığını hissettirmeye başlayan feminist hareketin kazanımlarıdır. Atwood'un gündeme getirdiği soru, çeyrek yüzyıl önce ne kadar geçerliyse bugün de halen o kadar geçerlidir ve bu nedenle romanı okunmaya devam eder.

Çağımızın en etkili karşı ütopyası, George Orwell'in 1984 [*Nineteen Eighty-Four*] romanıdır. Öylesine büyük bir yankı uyandırmıştır ki dilimize en az bir sözcük kazandırmıştır: "Orwellyen." 1948 yılında kaleme alınan roman, hem başlıkta geçen uzak gelecek hem de yazıldığı dönem hakkındadır. Britanya, II. Dünya Savaşından tükenmiş ve yoksullaşmış çıkmıştır. Hiçbir umut görünmemektedir; sürekli olarak tasarruf tedbirleri uygulamaktan başka çıkar yol yoktur.

Ancak Orwell'in daha büyük hedefleri vardır: Savaş "totaliter" devletler (Almanya, İtalya, Japonya) ve güçlü diktatörlere karşı yapılmıştı. Zafer kazanan müttefikler "demokratik devletlerdi." Ancak doğudaki büyük ortak (SSCB) en az savaş öncesi

Almanya kadar totaliter bir devletti. Savaş devam ederken bu mühim değildi. Churchill'e göre, şeytanla bile ittifak yapılabilirdi, yeter ki Hitler karşıtı olsun. Peki ya sonrası?

Orwell gelecekte Sovyet tarzı diktatörlüğün ve totaliter süper güçler arasında küresel bir dengenin oluşacağını öngörmüştü. Romanda Britanya "Okyanusya" süper gücünün bir eyaletidir: "Hava Şeridi Bir" adını taşır. Ünlü bıyıklarına kadar Stalin'i andıran bir diktatörün hegemonyası altında yönetilir. Bu "Büyük Birader" var olabilir veya olmayabilir. Orwell'in romanının asıl adı "Avrupa'daki Son İnsan"dır. Son insan, romanın kahramanı Winston Smith'tir. "Yeniden eğitildikten" sonra "likide edilecektir. Devlet mutlak güce sahiptir ve sonsuza dek öyle kalacaktır.

1984 süreklilik arz eden baskıcı rejim öngörüsünde bütünüyle yanıldı: Romanın yazıldığı 1948'le kıyaslandığında 1984 bolluk ve bereket yılıydı. Son totaliter süper güç SSCB (romandaki "Avrasya") 1989'da dağıldı. Orwell bu noktada yanıldı ama "Orwellien" gelecek bazı bakımlardan gerçekleşti.

Orwell'in haklı çıktığı noktalardan biri, televizyonla ilgiliydi. Bradbury gibi o da televizyonun ortaya çıkışından çok etkilenmişti. Televizyonların sizi izleyebilmesi durumunda ne olacağını merak etti. 1984'te çift yönlü görüntü aktaran televizyonlar, "Parti"nin tiranlığını uygulamasının başlıca aracıdır. Dünya üzerinde kapalı devre televizyon kameralarının en çok kullanıldığı ülke hangisidir? Tahmin ettiğiniz gibi "Hava Şeridi Bir." Yani "Orwellien" bir gelecekte yaşıyoruz. Öngörüldüğü gibi.

31. BÖLÜM



Sihirbazlık Seti KARMAŞIK ANLATILAR

Kurgu eğlendirmenin dışında daha birçok şey yapabilir. Örneğin öğretici olabilir. Birçoğumuzun bilim hakkındaki bildikleri, bilimkurgu okumaktan gelebilir. Kurgu zihinleri aydınlatabilir ve değiştirebilir. Örneğin *Tom Amca'nın Kulübesi*, Amerika'nın kölelik konusundaki anlayışını değiştirmiştir. Kurgu siyasi partinin temel görüşlerini popüler hale getirebilir. İngiliz muhafazakârlığının bugünkü temel inancı, 1840'larda Benjamin Disraeli'nin romanlarında işlenmiştir. Kurgu, hedefi doğru belirlenirse toplumsal bir reformun öncüsü olabilir. 20. yüzyılın başlarında Upton Sinclair'in et işleme endüstrisinin korkunçluğunu anlatan *Şikago Mezbahaları* [*The Jungle*, 1906] romanı bu alanda yasal bir düzenleme getirilmesini sağlamıştır. Kurgu, okurların

uçağa binmeden ve gece yatmadan önce sayfaları heyecanla çevirmesini sağlar ama bunun çok daha ötesine geçen şeyleri de sayısız yoldan yapabilir.

Anthony Trollope, elliye yakın roman yazmıştı. Bütün bu romanların neye yaradığı sorulduğunda, Büyük Viktoryen yazar şu yanıtı verdi: Romanlarım genç kızlara onları seven erkeklerden nasıl evlenme teklifi alabileceklerini öğretiyor. Bu ilk bakışta ciddi yetten uzak bir yanıt gibi gelebilir ama değildir. Kurgudan hayatımızda bize yardımcı olacak şeyleri seçip alırız. Edebiyat en görkemli haliyle bize hayattaki en önemli şeylerin ne olduğunu gösterebilir. Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülen yazarlar büyük olasılıkla bunu başarabilen romancılar arasından çıkar (39. Bölüm).

Ancak burada kurgunun yaptığı en ilginç şeylerden birini ele almak istiyorum: Kurgu kendi kendini keşfeder, kendisiyle oyunlar oynar ve kendi sınırlarını ve becerilerini test eder. Kurgu en çok kendini bilen ve en oyunbaz olan türdür. Bu bölümde kurgunun “sihirbazlık setini” inceleyeceğiz. Bunlara romanlar hakkındaki romanlar da diyebilirsiniz.

Bunun modern bir ilgi alanı olduğunu düşünebiliriz; genellikle öyledir de. Ancak romanın başlıca edebi formlardan biri haline gelmesinden çok daha önceleri, 18. yüzyılda Laurence Sterne'nin eserlerinde bunun örneklerine rastlayabiliriz. Eleştirmenler Sterne'nin kurgu türünü “öz-düşünümsel” olarak nitelendirir. Deyim yerindeyse yazar kendi kendine sürekli şu soruyu sorar: “Burada tam olarak ne yapıyorum?”

Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ilk baskı 1759] adlı başyapıtı, yılanbalıklarıyla dolu bir sepet kadar kaygandır ve cazibesi de bundan gelir; içine bir kez adımınızı attıktan sonra, cazibesine karşı koyamazsınız. Roman sürekli kendi kendisiyle alay eder ve okuyucuyu merak uyandıran açmazlarla karşı karşıya bırakır. Bunların en güzeli, eski bir atasözüne de konu olan açmazdır: Bir şey sığmayacağı bir yere nasıl tıkiştıırılabilir?

Sterne, romanın gerçekten yeni olduğu dönemde yazmıştı. Postmodernizme (az çok kurgunun bugünkü deneysel sınırı diyebileceğimiz noktaya) doğru uzun yolculuğuna yeni başlamıştı. Ancak Sterne, roman yazmaya girişen herkesin karşılaşacağı temel problemi görmüşü: Bir şeyi sığmayacağı bir yere tıkiştıırmak olanaksızdı. Sterne'nin kendisinin komik bir versiyonu olan Tristram, romanın kahramanı-anlatıcısı olarak hayatını anlatmaya başlar. Bu tipik bir kurgu projesidir. Tristram yeterince makul bir biçimde en başından başlamaya karar verir. Tristram'ın nasıl bugünkü Tristram haline geldiğini anlatmak için çocukluğuna dönmesi gerektiğini fark eder; hatta vaftiz töreninin (neden "Tristram" gibi garip bir isme sahip olduğunu uzun bir hikâyedir) ve doğumunun öncesine gitmesi ve anne rahmine düştüğü (spermle yumurtanın buluştuğu) ana dönmesi gerekir. Başlangıç noktasına ulaştığında artık romanının büyük bir kısmı geride kalmıştır. Bu şekilde devam eder. İlk engele takılıp düşmüştür. Kederli bir halde şu sonucu çıkarır:

Bu ay geçen yıl bu zamanlara göre bir yaş daha yaşlıyım ve gördüğünüz gibi neredeyse üçüncü cildin ortalarına geldim [eser orijinalinde 12 cilt yayımlanmıştır] ama daha ilk günümünden öteye geçemediğime göre anlatılmayı bekleyen üç yüz altmış dört gün daha eklendi.

Bir başka deyişle, Tristram'ın hayatını yaşama hızı, hayatını yazma hızından 364 kat fazladır. Hiçbir zaman yetişemeyecektir.

Sterne'nin ustalıkla ifade ettiği problem hiçbir zaman çözülememiştir: Bavulun alabileceğinden on kat fazla kıyafetiniz varken yolculuk hazırlığı için gerekli her şeyi bir romana nasıl sığdırabilirsiniz? Sterne'nin kendisi de bu problemi çözmeye çalışmamıştır. Bizim için keyifli bir biçimde, yaptığı tek şey imkânsız durumlarla ilgili eğlenceli oyunlar oynamaktır. Yüce sanatsal hırsları olan başka romancılar, "her şeyi bavula sığdırma" probleminin etrafından dolaşmak için seçme, sembollerle ifade etme, kısaltma, düzenleme ve temsil etme gibi yollara başvurur. Bütün bunlar kurgu sanatını, daha doğrusu kurgu hilesini oluşturur. Elbette ki Sterne'nin vurguladığı nokta da budur.

Bu bölümün adı "Sihirbazlık Seti" olduğuna göre romancıların keyifli ve kışkırtıcı bir okuma deneyimi sunmak için kullandığı bazı kurgusal numaralara göz atalım. Temel bir problemle başlayabiliriz. Anlatıcı, bir anlatıcıyı varsayar. Peki öykünün anlatıcısı kimdir? Yazar mı? Bazen oymuş gibi görünür, bazense kesinlikle değildir. Bazen emin olamayız. Örneğin Jane Eyre, Charlotte Brontë değildir ama

yazar ve kahraman arasında biyografik ve psikolojik bağlantılar varmış gibi görünür.

Peki ya J. G. Ballard'ın *Çarpışma* [*Crash*, 1973] romanı gibi modern bir roman için ne denilebilir? James Ballard adındaki ana karakter, trafik kazalarına ve parçalanan insan bedenlerine kötücül bir biçimde ilgi duyan bir adamdır. Bu bir tür itiraf mıdır? Hayır. Yazar, okuyucuyla "birlikte" değil okuyucuya "karşı" çok gelişmiş bir edebi oyun oynar. Bu iki dostun oynadığı çekişmeli bir satranç oyunu gibidir.

Ballard'ın en meşhur kurgu eseri (büyük ölçüde Steven Spielberg'in Oscar ödüllü filmi sayesinde) *Güneş İmparatorluğu* [*Empire of the Sun*, 1984] romanıdır. II. Dünya Savaşı patlak verince Shanghai şehrinde ailesinden ayrı düşen küçük bir çocuk hakkındadır. Kendini bir toplama kampında bulan çocuğun yaşadığı dehşet, hayatı boyunca kişiliğini biçimlendirir (veya biçimsizleştirir). Romanın kahramanı olan James'in deneyimleri, James Ballard'ın otobiyografisinde anlattıklarıyla birebir örtüşür. O halde bu roman kurgu mudur? "James = James" durumuyla mı karşı karşıyayız? Hem evet hem hayır. Roman bu sorunun yanıtını bulmaya bile çalışmamızı, sadece anlatılanları almamızı ima eder.

Bret Easton Ellis, *Ay Parkı* [*Lunar Park*, 2005] romanında daha da ileri gitmiştir. Ellis'in daha önce yayımlanan çok kötü şöhretli romanı *Amerikan Sapiğı*'ndaki seri katil, ahlaken çok yozlaşmış biri olan Bret Easton Ellis adındaki kahramanın peşine düşer. (İçinden çıkılmaz bir durum, değil mi?) El-

lis, roman kahramanı Ellis'i Jayne Dennis adındaki (kurgusal) film yıldızıyla evlendirerek numarasını daha da süslemiştir: Jayne Dennis için gerçekmiş gibi görünen eksiksiz bir web sitesi hazırlayarak birçok okurunu kandırmayı başarmıştır. Martin Amis de *Para – Bir İntihar Mektubu* [*Money: A Suicide Note*, 1984] adlı romanında aynı numarayı yine ustaca sergilemiştir. John Self adındaki kahraman, Martin Amis'le arkadaş olur. Amis, Self'e dostane bir uyarıda bulunur: Bu yolda devam ederse, onu çok kötü bir son beklemektedir. Büyük olasılıkla bir intihar.

Yıllardır birçok yazar romanlarını bir köpeğin gözünden anlatmıştır. Julian Barnes, *10½ Bölümde Dünya Tarihi* [*A History Of The World in 10½ Chapters*, 1989] adlı romanının ilk bölümünü Nuh'un gemisindeki bir tahtakurduna anlattırarak bir adım öteye geçer. Her şey daha da tuhaflaşır.

Günümüzün romancıları uzman teknisyenler gibidir: Romanın mekanizmasını parçalara ayırıp birçok farklı şekilde tekrar bir araya getirmekten hoşlanırlar. Bazen de parçaları bir araya getirme işini okura bırakırlar. Örneğin John Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını* [*The French Lieutenant's Woman*, 1969] adlı neo-Viktoryen ama "yeni dalga" romanında okura üç farklı son sunar. Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* [*If on a Winter's Night a Traveller*, 1980] adlı romanında on farklı başlangıç sunarak okurlarının ne kadar kıvrak bir zekâya sahip olduğunu test eder. Okurlar da anlatıcı kadar kıvrak bir zekâya sahip midir? Roman şu cümleyle başlar: "Italo Calvino'nun yeni romanı *Bir Kış Gece-*

si *Eğer Bir Yolcu*'yu okumaya başlamak üzeresiniz. Gevşeyin." Komik yanı, *gevşeyemeyecek* olmanızdır. Postmodern eleştirmenler buna "alışkanlığı kırma" adını verir; rahatsız edicidir.

Calvino, giriş bölümünde romanı okumak için ideal oturma pozisyonları üzerinde de kafa yorar. "İnsanlar eskiden kitapları ayakta bir kürsüde okurmuş" ama bu defa kahve ve sigaranızı alıp koltuk ve yastıklarınıza gömülmeye ne dersiniz? Onlara ihtiyacınız olacak. Bu okuma tiyatrosunda kendinizi bir izleyici değil aktör gibi hissedeceksiniz. Calvino'nun romanı, ana karakterlerden birinin okuyucuya "gece lambasını söndürüp uyuyun" demesiyle son bulur. İlerisi yoktur. Okuyucu, "Bir dakika. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'yu bitirmek üzereyim" diye düşünür. Ama Calvino da bitirdi mi? Hayır. Bir anlamda hiç başlamadı.

Amerikalı yazar Paul Auster, Calvino tarzı numaraların ustasıdır. Adını duyurduğu *Cam Kent* [*City of Glass*, 1985] romanı, New York'ta geçen "metafizik" bir dedektiflik hikâyesidir. Anlatı, gece yarısı çalan bir telefonla başlar: "Arayan yanlış numaraydı, telefon gecenin köründe üç kez çalmıştı, ahizedeki sesin görüşmek istediği kişi bir başkasıydı." Daha sonradan aranan kişinin "Auster Dedektiflik Bürosundan Paul Auster" olduğunu öğreniriz. Telefonu açan kişiye 35 yaşındaki yazar Daniel Quinn'dir. Quinn açıklayamayacağı nedenlerden dolayı Paul Auster'miş gibi davranır ve vakayı araştırmayı üstlenir. İşler daha da karmaşık hale gelir.

Kurgu tutkunları bu tür "numaracı" yazarları okurken, sahneye çıkıp "Şimdi sıra imkânsız bir nu-

marada" diyen bir sihirbazın hünerini (örneğin şap-kadan bir düzine tavşan çıkarmasını veya asistanı-nı ortadan ikiye bölmelerini) izlerken duyulan keyfin aynısını duyar. Ancak bazen kurgusal numaralarda daha derin bir anlam vardır. Thomas Pynchon'un *Yerçekiminin Gökkuşağı* [*Gravity's Rainbow*, 1973] adındaki postmodernist klasiği (korkunç bir kavram karmaşası yaratmak pahasına) gerçekçi bir biçimde tasvir edilen Londra'da II. Dünya Savaşı-nın son aylarında başlar. Her şey canlı ve isabetli bir biçimde anlatılır. Bir tek şey hariç: 1944 yılının sonlarında şehre düşen V2 roketleri, görünüşe göre Amerikalı asker Slothrop'un cinsel ilişki yaşadığı yerlere düşer. Roketlerin hedeflerinin buna göre belirlendiğini düşünmesi şüphesiz "paranoya"dan başka bir şey değildir; yani dünyadaki her şeyin kişisel olarak sizi hedef alan bir komploymuş gibi görüldüğü bir ruh hali bozukluğu. Pynchon'un gö-zünde paranoya büyüleyicidir. Mümkün olabildi-gince basit bir ifade kullanmak gerekirse, romanın "teması" olarak karşımıza çıkar.

Bir diğer Amerikalı yazar Donald Barthelme'nin oynadığı oyunlar daha açıktır. Barthelme'nin kısa öykülerinin birçoğu, *Mad* adındaki mizah dergisi-nin sayfalarından çıkmış gibidir. Bu öykülerin bi-rinde efsanevi goril King Kong bir Amerikan üniver-sitesinin sanat tarihi bölümüne "misafir profesör" olarak atanır. Barthelme'nin en meşhur öyküsü, ori-jinali Almanca olan ve Walt Disney tarafından yeni-den işlenerek popüler hale getirilen Pamuk Prenses masalını alıp tersine çevirir: Masalın kahramanı olan güzel genç kız, "genç kız gibi" olmaktan çıkar.

Öykü kahkahalarla gülünecek kadar eğlencelidir ama aynı zamanda edebiyat hakkındaki geleneksel düşünce tarzımızı da paramparça eder. Romanlarını gerçek anlamda paramparça eden yazarlar da çıkmıştır. Örneğin B. S. Johnson, *The Unfortunates* (1969) adlı romanını ciltlenmemiş bir şekilde yayımlamıştır. Okurlar deste halindeki sayfaları dilediği sırayla okuyabilir. Tam bir sihirbazlık seti. Kütüphaneciler ve okurlar için eğlenceli bir uğraş.

Bu tür kurgular çok akıllıcadır ve okur cephesinde de zekâ gerektirir. Son 300 yıldır kurgu eserlerin okur kitlesine bakacak olursak, oyunun ruhunu nasıl anladıklarını görebiliriz. Romanların birçok keyifli yanı vardır ve kurgusal numaralar bunların başında gelir. Laurence Sterne haklıydı.

32. BÖLÜM



Sayfaların Dışında FİLM, TELEVİZYON VE SAHNEDE EDEBİYAT

“Edebiyat” bildiğiniz gibi bize harflerle gelir. Yani yazılır, basılır ve sonunda gözlerle okunup beyin tarafından yorumlanır. Ama edebiyat günümüzde sık sık farklı formlara bürünür, farklı kanalları kullanır ve farklı duyulara hitap eder.

Bir akıl oyunu oynayalım: H. G. Wells’in zaman makinesini ödünç alıp Homeros’u günümüze getirdiğimizi hayal edelim. 2004 yapımı ve başrolünü Brad Pitt’in oynadığı, aksiyon dolu *Truva* filmini izleseydi ne düşünürdü? Jenerikte belirtildiği gibi *İlyada* destanından “esinlenen” bu filmde kendine ait ne bulabilirdi? Filmdeki hangi öğelerin “Homelik” olduğunu kabul ederdi?

Zaman makinesini bu defa 19. yüzyılda durdurup Jane Austen'i getirseydik (biliyorum *Bill&Ted'in Harika Maceraları*'na benzemeye başladı ama biraz daha devam edelim) *Gurur ve Önyargı*'nın yazarı kendi romanlarının televizyon ve film uyarlamalarına ne derdi? Yaşadığı dönemde sadece birkaç yüz kopyası satılabilen eserlerinin, ölümünden iki yüzyıl sonra on milyonlarca kişiye ulaştığını görseydi sevinir miydi? Yoksa bunu bir saygısızlık olarak görüp "Romanlarımı rahat bırakın, Baylar!" diye sinirli bir karşılık mı verirdi? Peki ya zaman makinesinin sahibi H. G. Wells, 1890'larda zamanda yolculuk hakkında yazdığı kısa öykünün ilham verdiği üç filmi (ve sayısız yan ürünü) görse ne düşüneirdi? "Gelecek geldi" diye sevinir miydi yoksa "Kastettiğim şey bu değildi" diye yakınır mıydı?

Edebiyat, asıl halinin (genellikle matbu kitapların) dışında bir teknoloji yardımıyla yeniden dolaşıma sokulduğunda "uyarlama" gerçekleşir. Bu eserler için günümüzde daha çok "versiyon" sözcüğü kullanılır. Edebiyat tarihinde eserlerin çeşitli versiyonlarının üretildiği sayısız örnekle karşılaşırız. Daha önceki bölümlere bakacak olursak, ortaçağda gösteri arabalarıyla sokaklarda sahnelenen "mystery" oyunlarının İncil "uyarlaması" olduğunu düşünebiliriz. *Oliver Twist*'in bir düzine sahne uyarlaması, matbu kitapla rekabet ettiği ve bir tek kuruş bile telif ücreti kazandırmadığı için Dickens'ı çılına çevirmişti. Korsan yapımcılar, "Bunlar sadece bir 'uyarlama' Bay Dickens!" demiş olabilirler. Öte yandan opera da klasik edebi metinleri edebiyatın tamamen dışında bir alana uyarlamış ve onların

“versiyonlarını” üretmiştir: Sir Walter Scott’ın *The Bride of Lammermoor* romanından uyarlanan Donizetti’nin *Lucia di Lammermoor* operası ve Shakespeare’in *Othello* oyunundan uyarlanan Verdi’nin *Otello* operası sadece birkaç örnektir.

Bu liste uzayıp gider. Uyarlama, 20. yüzyılın dönümünde en etkili uyarlama aracının ortaya çıkışıyla birlikte büyük bir sektöre dönüşmüştür. Sinema (veya o zamanlardaki adıyla “hareketli resim”) en başından beri birçok edebi eseri kaynak olarak kullanmış ve sayıları milyonları bulan izleyici kitlesiyle buluşturmuştur. Örneğin 1897’de büyük aktör Henry Irving’in rejisörü Bram Stoker, kan emen vampirler ve Transilvanya hakkında Gotik bir romans yazmaya karar verdi. Oraya hiç gitmemişti ama ilginç vampir kitapları okumuştur. Vampirler folklorik bir öge olarak yeterince popülerdi ve düşük nitelikli Gotik romanslar mevcuttu. Stoker’ın *Drakula* [*Dracula*] romanı, 1930’da *Nosferatu* adıyla sinemaya uyarlanana dek başarılı olamadı. Ama o tarihten sonra yüzlerce Drakula filmi çekildi. (Bela Lugosi ve Christopher Lee, kan emici kontu canlandıran en ünlü aktörlerdir.) Drakula, bir markaya dönüştü ve vampir romansı başlı başına bir tür oldu. Stoker’ın romanı olmasaydı, Stephenie Meyer’in *Alacakaranlık* [*Twilight*] serisi ya da aynı ölçüde popüler *Vampir Günlükleri* [*The Vampire Diaries*] dizisi de olmazdı. Uyarlama bazen ona kaynaklık eden edebi metni çok gerilerde bırakabilir. (Stoker’ın romanının bugünkü satış rakamlarından bahsetmiyorum – katiyen.) *Drakula* gibi bir tek kurgu eser, kendine uluslararası bir endüstri bulabilir.

Genel olarak edebiyat uyarlamalarının arkasında üç neden vardır. İlk olarak, “iyi olandan” faydalanmak yani kervanın peşine takılıp para kazanmak için yapılabilir. Televizyon dizileri veya yüzyıl öncesine gidecek olursak Dickens’ın eserlerini uyarlayan korsan oyunlar genellikle sanatsal kaygıyla değil kâr güdüsüyle yapılan işlerdir. İkinci olarak uyarlama yeni pazarlar veya yeni okurlar bulup faydalanmak için yapılabilir. Anthony Trollope, romanlarının 10.000 satmasına razıydı. Ama eserleri televizyona uyarlanınca sadece Büyük Britanya’da en az 5 milyon izleyiciye ulaştı. Basılı edebiyat nadiren bu rakamlara çıkabilir. J. K. Rowling’in *Harry Potter* kitapları milyonlarca sattı, film uyarlamaları yüz milyonlarca izleyiciyle buluştu. Uyarlama, edebiyat için sınırsız fırsatlar yaratır.

Edebiyat uyarlamalarının arkasındaki üçüncü neden, orijinal metinde saklı olan veya eksik kalan şeyi keşfetmek ya da geliştirmektir. James Fenimore Cooper’ın *Son Mohikan* [*The Last of the Mohicans*] romanı, 1826’da ilk kez yayımlanmasından itibaren bir Amerikan klasiği olmuştur. Ancak Daniel Day-Lewis’in Hawkeye rolünü oynadığı 1992 yapımı film (romanın onuncu sinema uyarlaması olarak) bir Kızılderili “ulusunun” yok edilmesinin ne anlama geldiği sorusuna çok daha duyarlı yaklaşır. Bu kusursuz uyarlama ve kazandırdığı ek boyut, romanı derinleştirip zenginleştirir. Cooper’ın romanı artık okuru daha çok düşünmeye sevk eder.

Modern zamanların en çok uyarlanan “klasik” yazarı Jane Austen, öğretici bir örnek daha sunar. *Mansfield Park* adlı romanı, büyük bir malikâneyi

ve aristokrat sahiplerini merkez alır. Evin kendisi İngiltere'yi simgeler ve onun kuşaklar boyunca sürekliliğini korumasını vurgular. Peki, ama bu malikânenin para kaynağı nedir? Austen bunu açıkça söylemez ama malikânenin sahibi Sir Thomas Bertram, ailesinin Batı Hint Adalarındaki şekerkamışı çiftliklerinde işleri yoluna koymaya gider. 1999 yapımı ve yönetmenliğini Patricia Rozema'nın üstlendiği film uyarlaması, Mansfield Park'ın zenginliğinin köle emeği ve sömürsünden gelme ihtimalini gündeme getirir. Fransız romancı Balzac, "Her büyük servetin ardında bir suç yatar" demiştir. Seçkin, rafine, özbeöz "İngiliz" Mansfield Park'ın ardında da insanlığa karşı işlenmiş bir suçun yattığı söylenebilir. Rozema'nın filmi tam da bunu söyleyerek tartışmalı bir tez ortaya atar ama bunu aydınlatıcı bir biçimde yaparak orijinal romana yaklaşımımızı derinleştirir. (Duyduğumuz o gürültü de ne? Austen, Winchester Katedralindeki mezarında dönmüş olabilir.)

Austen fantezilerine göz atmaya devam edelim. 2008 yapımı televizyon dizisi *Lost in Austen*'de Amanda Price adındaki genç kadın kahraman, zamanda yolculuk yaparak *Gurur ve Önyargı*'nın dünyasına geri döner ve Elizabeth'le Darcy arasındaki ilişkiye romantik ve neşeli bir biçimde dahil olur. Diziyi izleyen herkesin romanı zaten bildiği düşüncesinden hareketle (yaşasaydı Austen'i de memnun edebilecek şekilde) küçük bir dokunuş da esirgenmez.

Lost in Austen dizisi, internette "fan-fiction" denilen hayranlar tarafından üretilen kurgu öykülerin popüleritesinden yararlanmıştır. Örneğin "The

Republic of Pemberley" [Pemberley Cumhuriyeti] web sitesi, kendilerine "Janeites" diyen Austen hayranlarını en çok sevdikleri romanlara alternatif ve tamamlayıcı anlatılar yazmaya davet eder (mesela Darcy çiftinin evlilik hayatı nasıl olabilir?). Ancak *Lost in Austen* dizisinin temelinde daha ciddi bir soru vardır: Yüzyıllar önce yazılmış romanlar bugün yaşadığımız hayatlarla (spesifik olarak aşk hayatlarımızla) ne kadar alakalıdır? 1995 yapımı *Clueless* [Fırlama Kızlar] adlı komedi filminde Austen'in Emma karakteri bu kez Güney Californialı "vadiden gelen kız" olarak karşımıza çıkar. Bu çok zoraki ve bir o kadar da keyifli uyarlama aynı soruyu gündeme getirir: Austen'de "evrensel ve zamansız" olan şey nedir?

Edebiyat uyarlamalarında temel bir sorun, uyarlamanın orijinal metne hizmet edip etmeyeceğidir. (Yukarıdaki örneklerin orijinal metinlere hizmet ettiğini düşünüyorum.) 1939'da Samuel Goldwyn şirketi *Uğultulu Tepeler*'i sinemaya uyarladı. Bu çok popüler Hollywood filminde o dönemin en büyük sahne aktörü Laurence Olivier başrolü oynadı. Olivier'in Heathcliff rolündeki performansı bir klasik olarak kabul edilir. Ancak film orijinal anlatıya büyük zarar verir ve Brontë'nin öyküsünü mutlu sona bağlar. Hiç şüphe yok ki bu film birçok izleyiciyi orijinal metne tekrar dönüp bakmaya sevk eder ama romanı okumamış ve hiçbir zaman da okumayacak olan daha geniş bir kitlenin gözünde bu büyük edebi eser ucuzlatmış olmaz mı? Orijinal metne hizmet ettiği söylenebilir mi? "Sadakat" sadece aşk hayatımızda değil sanatta da çetrefilli bir meseledir.

Aynı yıl, MGM muazzam bir törenle *Rüzgâr Gibi Geçti* [*Gone with the Wind*, milyonlarca hayranın tercih ettiği kısaltmayla GWTW] filmini gösterime soktu. *Rüzgâr Gibi Geçti* birçok kez tüm zamanların en iyi filmi seçildi. Ticari açıdan da çok başarılıydı ve halen en çok gişe yapan filmlerden biri olmayı sürdürür. 1939 yapımı film Margaret Mitchell'in üç yıl önce yayımlanan romanının bir uyarlamasıydı. (*Rüzgâr Gibi Geçti*, bu özel kadının yayımlanmış tek romanıydı.) Romanın gerisinde romantik bir öykü vardı: 1900 yılında dünyaya gelen Margaret Mitchell dört kuşaktır aynı şehirde yaşayan bir ailenin çocuğu olarak Atlanta, Georgia'da büyümüştü. Çevrelerinde Güney'in hezimete uğradığı İç Savaş hatırlayabilen ihtiyar vatandaşlar vardı. "Yeniden yapılanma" adı verilen acımasız süreci hatırlayabilenlerin sayısıysa daha da fazlaydı.

Margaret genç bir gazeteciydi. Çalışırken ayak bileğini kırdı ve yatakta geçirdiği sürede bir İç Savaş romanı yazmaya başladı. Eşi gerekli araştırma materyallerini getirdi ve Margaret tekrar yürümeye başlamadan önce birkaç ay içinde romanı bitirdi. İyileştikten sonra bir dolaba kaldırdığı elyazmaları altı yıl boyunca orada kaldı. Margaret 1935 yılında bir yayıncıyı şehri gezdirmekle görevlendirilmemiş olsaydı, o dolapta kalmaya devam edebilirdi. Yayıncı yeni materyal arayışı içindeydi ve bahşi açıldığında kendi yazdığı romandan bahseden Margaret'i artık yıpranmaya yüz tutmuş elyazmalarını kendisine vermeye ikna etti. *Rüzgâr Gibi Geçti* hemen kabul gördü ve muazzam bir tanıtımla piyasaya sürüldü. "Bir milyon Amerikalı yanılıyor olamaz.

Rüzgâr Gibi Geçti'yi okuyun!" sloganıyla en çok satanlar arasındaki yerini aldı ve iki yıl boyunca listenin en başında kaldı. Ayrıca bir Pulitzer Ödülüne de layık görüldü. Mitchell romanının film haklarını MGM yapım şirketine 50.000 dolar karşılığında sattı. *Rüzgâr Gibi Geçti*, film yapımcısı David O. Selznick tarafından yeni renklendirme teknolojisi kullanılarak filme çekildi. Başrolleri Vivien Leigh ve Clark Gable paylaştı.

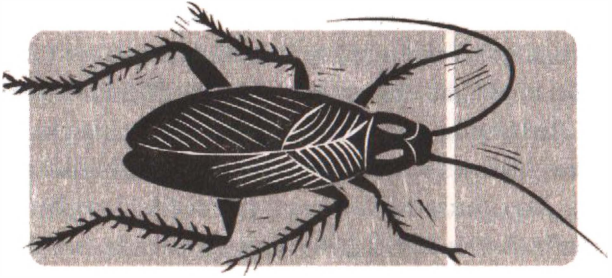
Çok popüler bir kurgu eser olmayı sürdürse de *Rüzgâr Gibi Geçti*'yi sadece film olarak bilenlerin sayısı, Mitchell'in romanının okurlarından yüz kat fazla olabilir. Film, romana "sadık" kalmış mıdır? Hayır. MGM, Mitchell'in olay örgüsünün ana hatlarını korudu ama Ku Klux Klan'a yapılan olumlu referansları hafifletti ve özgür bir siyah adamın beyaz bir kadını küçük düşürdüğü gerekçesiyle romanın kahramanı Rhett Butler'ın tarafından öldürmesini çıkardı. Çok keskin kenarlı bir roman "yumuşatıldı" ama bu dikkat çekici romana saygı duyanların gözünde önemliydi.

Edebiyat uyarlamaları konusunda dile getirebileceğimiz makul bir itiraz daha vardır. Birçok romancının aksine Jane Austen (yine kendisinden örnek verecek olursak) kadın veya erkek kahramanlarının net bir görsel imgesini hiçbir zaman sunmaz. Örneğin Emma Woodhouse hakkında kestane rengi gözlere sahip olmasının dışında hiçbir şey bilmiyoruz. Bu, Austen'in cephesinde sanatsal bir tercihtir. Okurların kendi imgelerini oluşturmalarına imkân tanır. Ancak 1996 yapımı *Emma* filmini izleyen biri, romanı ne zaman eline alacak olsa gözlerinin önün-

de büyük olasılıkla Gwyneth Paltrow'un yüzü canlanacaktır. Çok hoş bir yüz olabilir ama Austen'in istediği şey bu değildir.

İtalyanca *Traduttore, traditore* deyiminde ifade edildiği gibi çevirinin orijinal metne "ihamet" olduğu söylenebilir. O halde uyarlama bir adım daha ileri giderek orijinal metnin gülünç bir taklidini mi sunar? Yoksa onu zenginleştirir mi? Orijinal metni bir daha dönüp okumamız için bir davetiye ya da daha iyi anlamamızı sağlayan bir yorum olabilir mi? Elbette ki bunların herhangi biri veya hepsi olabilir. Ancak asıl büyüleyici olan şey, uyarlamaların ve onlara eşlik eden teknolojilerin nereye gittiğidir. Yeni teknolojiler sayesinde çok da uzak olmayan bir gelecekte edebiyatın sanal dünyasına bütün duyu organlarımızı kullanarak (burun, gözler, kulaklar, eller aktif halde) girebildiğimiz zaman neler yaşanacak? Gerçek anlamda "Austen'de kaybolmak" mümkün olacak mı? İzleyici olmaktan çıkıp oyuncu haline gelebilecek miyiz? Heyecan verici olacak. Ama yine de bugün aramızda olsaydı Jane Austen bunları memnuniyetle karşılar mıydı?

33. BÖLÜM



Absürd Varoluşlar

KAFKA, CAMUS, BECKETT VE PINTER

Edebiyatta en çok merak uyandıran açılış cümlelerinin listesi yapılaydı, aşağıdaki cümle kesinlikle ilk on içinde yer alırdı:

Gregor Samsa sıkıntılı rüyalarla geçen bir gecenin ardından sabah gözlerini açtığında kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş halde buldu.

Bu cümle, Franz Kafka'nın (1883-1924) "Dönüşüm" adlı kısa öyküsündendir. Kafka, bu cümlesini veya yazdığı başka herhangi bir şeyi okuyup okumadığımızı çok fazla umursamamıştı. Vasi tayin ettiği arkadaşı Max Brod'a geride kalan edebi eserlerinin ölümünden sonra "tercihen hiç okunmadan" yakıl-

ması talimatını vermişti. Verem yüzünden vakitsiz bir biçimde 40 yaşındayken öldü. Brod neyse ki vasiyetin hükümlerini yerine getirmede. Yani Kafka bizimle Kafka'ya rağmen konuşur.

Kafka'ya göre, insani koşul trajik ve buhranlı olmanın çok ötesindedir: "Absürd" niteliktedir ve bütün insanlık, "Tanrının kötü günlerinden birinin" ürünüdür. Hayatlarımızdan çıkarılacak bir "anlam" yoktur. Paradoksal bir biçimde, bu anlamsızlık sayesinde hiçbir şeyi çözmeyen hukuki bir süreci anlatan *Dava* [The Trial] gibi romanlarına ya da "Dönüşüm" gibi öykülerine istediğimiz anlamları yükleyebiliriz. Örneğin eleştirmenlerin gözünde Gregor Samsa'nın dev bir böceğe dönüşmesini anti-Semitizm alegorisidir. Bu açıdan bakıldığında, bir ırkın "böcekmiş" gibi görülüp canice yok edilmesinin acı bir habercisidir. (Kafka Yahudiydi ve Adolf Hitler'den birkaç yaş daha büyüktü.) Yazarlar bu tür şeyleri genellikle diğer insanlardan daha önce sezer. "Dönüşüm" 1915'te yayımlandığında başka bir gelişmenin daha öngörüsü olarak kabul edilmiştir: I. Dünya Savaşının ardından 1918'de Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çöktü. Kafka ve başkenti Prag olan Bohemya'nın diğer vatandaşları o tarihe kadar büyük bir imparatorluğun idaresinde yaşamıştı. Bir gün uyandıklarında kimliklerinin kaybolup gittiğini gördüler. Öyküyü Kafka'nın bayağı bir işadamı olan babasıyla problemli ilişkisi üzerinden değerlendirenler de çıkmıştır. Babası Franz'ın heyecan içinde ona getirdiği kitabı hiç açmadan geri vermişti. Oğlunu her zaman hakir görmüştü.

Ancak Kafka'nın eserlerine yüklenen bu tür "anlamlar" iğretidir; çünkü Kafka'nın evreninde onları destekleyecek daha büyük veya temel bir anlam yoktur. Yine de absürdist edebiyatın bir misyonu vardır: Edebiyatın da her şey gibi beyhude olduğunu ortaya koymak. Kafka'nın izinden giden oyun yazarı Samuel Beckett, bu şöyle özetler: "İfade edecek bir şey yok, ifade etmek için bir araç veyahut kaynak da yok, ifade etme gücü yok, ifade etme zorunluluğuyla birlikte ifade etme arzusu da yok."

Bunu aklınızın bir köşesinde tutarak Kafka'nın son ve en iyi romanı *Şato'nun* [*The Castle*] açılış paragrafını düşünün:

K. karlarla kaplı köye ulaştığında saat geç olmuştu. Şato'nun olduğu tepeden eser yoktu. Sis ve karanlığa gömülmüştü. Koca Şato'nun varlığına işaret eden en ufak bir ışık bile seçilmiyordu. K. köye giden ana yoldaki tahta köprüde uzunca bir süre durup düşündü, uçsuz bucaksız bir boşlukmuş gibi görünen yere bakarak.

Her şey muammadır. "K." hem bir isimdir hem de değildir ("Kafka" olabilir mi?). Alacakaranlık, gün ve gece arasındaki vakittir ama ikisi de değildir. K. köprüde durur; dış dünyayla köy arasındaki boşlukta asılı kalmış gibidir. Sis, karanlık ve kar Şato'yu örter. K.'nın önünde bu "boşluk" dışında herhangi bir şey var mıdır? Nereden geldiğini veya neden geldiğini hiçbir zaman öğrenmeyiz. Şato'ya hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Orada olduğundan bile emin değildir ama gittiği yer orasıdır.

Eserlerini Almanca kaleme alan Kafka, hayatını edebiyat dünyasında hiç tanınmadan geçirdi. Zayıf bünyesinin izin verdiği ölçüde doğduğu şehir olan Prag'da sigorta memuru olarak çalıştı. (Anlatılanlara göre işinde iyiydi.) Hukuk eğitimi almıştı ama meslek olarak bir bürokrattı. Kadınlarla ve ailesiyle ilişkilerinde çok acı çekti. Dehası tam olarak olgunlaşmadan önce hayatını kaybetti. Öldükten sonra uzunca bir süre Alman edebiyatı tarihinde küçük bir dipnot olarak kaldı.

Eserlerinin İngilizce çevirileri ölümünden çok sonra 1930'lu yıllarda yayımlanmaya başladı (ilki *Şato* romanıydı). Bazı yazarlara ilham verdi ama çoğu okuyucusunu şaşırttı. II. Dünya Savaşından sonra Prag, Londra veya New York'ta değil Paris'te önemli bir edebi güç olarak yeniden hayat buldu.

Kafka, 1940'larda Fransız Varoluşçularının tanrısız evreninde patriarkal bir figür haline geldi. 1960'lardaki "Kafka Devrimini" onların felsefesi tetikledi. Bu dönemde herkes dünyanın ya Orwellyen ya da Kafkaesk olduğunu veya bunların her ikisi birden olduğunu keşfetmişti. Kafka artık bir muamma değildi. Onun vakti gelmişti.

Albert Camus'nün en çok bilinen makalesi "Sisifos Söyleni" şu önermeyle başlar: "Gerçek anlamda ciddi olan bir tek felsefi problem vardır, o da intihar." Bu, Kafka'nın kasvetli aforizmasını akla getirir: "Anlamaya başlamanın ilk işareti ölme arzusudur." Hayat manasızsa neden olmasın? Camus'nün makalesi, sonsuza dek aynı kayayı tekrar tekrar aynı tepeye çıkarmakla lanetlenen Sisifos adındaki mitsel bir figürü kullanarak insani koşulu resmeder. Hiçbir

manası yoktur. Sisifos'un kaderini yaşıyan insanın önünde iki makul seçenek vardır: İntihar ya da isyan. Camus, Sisifos makalesini uzunca bir ek bölümle tamamlayarak çok şey borçlu olduğu yazarı anar: "Franz Kafka'nın Eserlerinde Umut ve Absürd."

Camus'nün kurgusal başyapıtı *Yabancı*'da [*L'Étranger*, 1942] Kafka etkisi açıkça görülür. Nazi işgalinin uyguladığı sansür koşullarında yazılan ve yayımlanan roman, Metropolitan Fransa'nın ismen bir parçası olan Cezayir'de geçer. Anlatı kasvetli bir biçimde başlar: "Bugün annem öldü. Dün de ölmüş olabilir. Emin değilim." Fransız asıllı Cezayirli kahramanın umurunda değildir. Meursault hiçbir şeyi umursamaz. "Hislerini dikkate alma alışkanlığını kaybetmiş olduğunu" itiraf eder. Ortada hiçbir neden yokken bir Arabı öldürür. Tek açıklaması, havanın çok sıcak olmasıdır. Kendi hayatını kurtarmak için bile açıklama yapma zahmetine katlanmaz. Giyotinle idam edilecek olmasını da umursamaz. İnfazı izleyen kalabalığın "nefret çığlıkları" atmasını umar.

Kafka'nın kurgu kurallarını nasıl altüst ettiğini en iyi kavrayan kişi, Camus'nün felsefi yoldaşı Jean-Paul Sartre oldu. Sartre'ın *Bulantı* [*Nausea*, 1938] romanında bir ara sözde belirttiği gibi, roman genel olarak hayattan anlam çıkarmaya kalkışır ama hayatın anlamsızlığının tamamen farkındadır. Bu "kötü kader" romanın "gizli gücüdür." Sartre'a göre romanlar "dünyaya yapay anlamlar aşılır;" bu anlamda önemli bir rol oynar ama doğası itibariyle dürüstlükten uzaktır. Hayatta "yapay anlamlar" üretmekten başka yapacak neyimiz var?

Absürdün Anglo-Sakson/Amerikan dünyasına nüfuz etmesi uzun zaman aldı. 1955 yılının Ağustos ayında Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* [*Waiting for Godot*] oyunu Londra'daki bir kulüp tiyatrosunda ilk kez İngilizce sahnelendi. Beckett uzun süre Fransa'da yaşamış bir İrlandalıydı, iki dile de hâkimdi ve savaş sonrası dönemde Fransız entelektüel hayatına hâkim olan Varoluşçuluk akımına katıldı.

Godot'yu Beklerken yol kenarında duran iki avareyle açılır. Estragon ve Vladimir'in kim olduğunu veya nerede olduğunu bilmeyiz. Oyun boyunca konuşurlar ama "hiçbir şey" olmaz. Aslında hiçbir şey yapmayarak bir şey yaptıkları anlaşılır. "Godot" adındaki gizemli bir kişi veya varlığı beklemektedirler. Bu "tanrı" mıdır? Oyunun sonuna doğru bir çocuk çıkagelir ve Godot'nun bugün gelmeyeceğini haber verir. Estragon, Vladimir'e oradan ayrılıp ayrılmayacaklarını sorar. Vladimir, "Evet, hadi gidelim" diye yanıtlar. Son sahne direktifi ise "Yerlerinden kıpırdamazlar" şeklindedir.

Godot'yu Beklerken 1950'lerin ortasında İngiliz tiyatrosu ve kültüründe bomba etkisi yaratmıştır. Belki de en önemlisi, oyunu taşrada repertuar tiyatrosunda sahneleyen bir oyuncu üzerinde bıraktığı etkidir. Harold Pinter, Beckett oyunları oynadıktan sonra oyun yazarlığına geçiş yapmıştır. Ustası olarak kabul ettiği Beckett gibi o da Nobel Edebiyat Ödülü kazanmıştır.

Pinter'ın çığır açan oyunu, *Kapıcı* [*The Caretaker*, 1960] olmuştur. Oyun, iki erkek kardeş ve Mac Davies adında bir sokak serserisinden oluşan üç

ana karakterin yaşadığı köhne bir evde geçer. “Tedavi amaçlı” uygulanan elektroşok tedavisi, kardeşlerden biri olan Aston’ın beyninde hasar bırakmıştır. Bu küçük topluluk, bir şeyler yapmak ister: Bahçeye bir kulübe yapmak, evde ufak tefek tamiratlara girişmek vs. Ama münakaşa etmek dışında hiçbir şey yapmazlar. Mac evraklarını almak için yakınlardaki bir devlet dairesine gideceğini söyleyip durur. Ama gitmez. Hiçbiri planlarını gerçekleştirmez. Estragon ve Vladimir gibi oldukları yerde dururlar. *Kapıcı* oyunundaki diyalog, Beckett’i hatırlatır ama Pinter sessizliği de benzersiz bir biçimde kullanır. Diyaloglardaki boşluklar, belli belirsiz bir korku atmosferi yaratır. Pinter, “çözüksüzlük” sanatını etkiileyici bir biçimde kullanır.

Oyun yazarları içinde en az sessiz olanı Tom Stoppard, Beckett’in oyunlarındaki komediye yaratıcı bir biçimde ve zekâ pırıltıları saçarak yanıt vermiştir. Stoppard’ın ilk oyunu *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* [*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1967] adını taşır. Shakespeare’in *Hamlet* oyunundaki iki yan karakter hakkındadır. İki karakterin arasındaki baş döndürücü bir biçimde zekâ dolu diyaloga tanık oluruz. Tıpkı Vladimir ve Estragon gibi yerlerinden kıpırdamazlar. Hareket edemezler. Sadece yan karakterlerdir. Tek yapabildikleri gevezelik etmektir ve bunu da hiç ara vermeden sürdürürler.

Stoppard’ın bu ve bundan sonraki eserlerindeki oyunbazlık, bazı açılardan büyük İtalyan oyun yazarı Luigi Pirandello’yu ve onun *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (1921) gibi oyunlarını anımsatır. Sartre için

romanlar neyse, Stoppard için oyunbazlık ve akıl oyunları odur: "Dünyaya yapay anlamlar aşılar." Ancak bunu bulantı veya kasvetle değil büyük bir eğlenceyle yapar. Absürd, neşeli yanını gösterir.

Edebiyat her zaman ve her yerde çeşitlilik arz eder. Edebiyatı bir tek kaba sığdıramazsınız. Absürd Tiyatro devrimciydi ama *avangart* (yani "öncü") nitelikteydi. Avrupa'da ve birkaç yazarın sınırlı bir kitleye hitap ettiği koşullarda gerçekleşti. Aynı dönemde İngiliz tiyatrosunda yeni bir tarz daha ortaya çıktı. Ultra-gerçekçi drama, absürd değildi ama öfkeliydi ve en başından itibaren geniş bir izleyici kitlesini, özellikle de gençleri kendine çekti. İngiliz tiyatrosunda bu yeni dalgayı, Osborne'un *Öfke* [*Look Back in Anger*] adlı oyunu başlattı. İlk kez 1956'da yani *Godot*'dan bir yıl sonra sahnelendi ama izleyiciye çok farklı bir yönden yaklaştı.

Osborne'un kahramanı Jimmy Porter bir Sisifos figürü değildir; 1950'lerin Britanya'sına sinirlenen öfkeli bir genç adamdır ve kayaları itmek yerine fırlatır. (Osborne ve onun tarzındakiler "öfkeli gençler" olarak anılmıştır.) 1950'ler İngiliz tarihinde her şeyin paramparça olduğu bir dönemdir: İngiliz İmparatorluğu can çekişiyordu. Süveyş Kanalı'nın kontrolü için Mısır'a karşı sömürge savaşı, utanç verici bir hale gelmişti. İngiliz sınıf sistemi, ulusun canlılığını boğacak kadar köhnemişti. Veyahut Osborne'un oyununda söylenenler buydu. Oyun karakterlerinden birinin söylediği gibi, monarşi çürüten bir çenedeki altın diş gibiydi.

Oyunda Jimmy, Alison'la birlikte daracık bir çatı katında yaşar. Alison, Hindistan 1947'de bağımsız-

lığını kazanmadan önce sömürge yönetiminde görev alan bir albayın kızıdır. Jimmy öfkenin vücut bulmuş halidir. Üniversite mezunudur ama Oxford veya Cambridge gibi prestijli bir üniversiteye gitmemiştir. İşçi sınıfının yaşam tarzını sürdürür ama esasen apolitiktir. Öfkesini hem çok sevdiği hem de sınıfsal kökeni nedeniyle hor gördüğü Alison'dan çıkarır. Jimmy'nin ateşli konuşmalarında etkili biçimde ifade ettiği öfkesi bir devrimi beslemiştir. Peki ama bu ne tür bir devrimdi? Tiyatro eleştirmeni Kenneth Tynan, oyunu "savaş sonrası gençliği olduğu gibi yansıtan ufak çaplı bir mucize" olarak nitelendirmişti. *Öfke*, 1960'ların gençlik devriminin (cinsellik, uyuşturucu ve rock'n'roll müziğin) önünü açtı.

ABD'de sahnede bolca öfke hiçbir zaman eksik olmasa da absürdizm sağlam bir biçimde kök salmadı. *Satıcının Ölümü* [*Death of a Salesman*, 1949] oyununu kaleme alan Arthur Miller gibi oyun yazarları Henrik Ibsen'in izinden giderek kapitalizmde orta sınıf hayatının özündeki sahteliğe saldırdı. Tennessee Williams ve Edward Albee de *İhtiras Tramvayı* [*A Streetcar Named Desire*, 1947] ve *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* [*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962] oyunlarında evliliği alaya aldı. Büyük "Ekspresyonist" oyun yazarı Eugene O'Neill, *Günden Geceye* [*Long Day's Journey into Night*] oyununu kendisi öldükten sonra sahnelenmek üzere bırakmıştı. İlk olarak 1956'da sahnelenen oyun, aileyi farklı bir tür cehennem olarak tasvir ediyordu. Amerikan tiyatrosu, "anlamsızlığı" kendine has bir biçimde işlemenin yolunu buldu.

20. yüzyıl edebiyatında şaşırtıcı gelebilecek sayısız şey vardır. Avrupa'nın bir köşesinde hiçbir şekilde okunma arzusu duymadan yazan sıradan bir memurun ölümünden çok uzun bir süre sonra dünya edebiyatının devlerinden biri olarak yükselmesi, bunların başında gelir. Franz Kafka bunu görseydi hiç şüphe yok ki kendisine duyduğumuz hayranlığı reddedip bizi başından savardı.

34. BÖLÜM



Çöküş Şiirleri LOWELL, PLATH, LARKIN VE HUGHES

1800'de erken bir ekim sabahında şair William Wordsworth çok sevdiği Lake District Ulusal Parkının bozkırlarında, tepelerinde yürüyüşe çıktı. Fırtına ve yağmur bütün gece sürmüştü ama artık güneş parlıyordu. Yeni bir gün, yeni bir yüzyıldı. William otuz yaşında, hayatının en verimli dönemindeydi. O mutluluk verici manzarayla karşılaştı: Yabani bir tavşan koşarak geçti. Kışın henüz kurutmadığı çimlerin üzerinde gece yağan yağmurdan kalan su birikintileri, gökkuşağı gibi parıldayarak sıçradı. Görünmez bir tarlakuşunun şakıdığını işitti. İçini sevinç kapladı. "Bir çocuk kadar neşeliydi."

Yaşamak güzel şeydi. Ama birdenbire Wordsworth kedere gömüldü. Bu "loş hüznü" onu sık sık

bulurdu. Peki ruh halindeki ani değişikliğin nedeni neydi? Kendi döneminin şairlerini düşünmeye başlamıştı. Birçoğunun hikâyesi mutsuz sonla bitmişti. “Biz şairler” diye geçirdi içinden:

gençliğimizde neşeyle başlarız hayata;
Ama bunalım ve delilikle noktalanır ömrümüz.

Uyuşturucu bağımlısı olan ve bütün dehasına rağmen başyapıtını tamamlayamayan yakın arkadaşı Coleridge; olağanüstü yetenekli bir gençken edebi sahtecilik yaptığı1 ortaya çıkınca intihar eden Thomas Chatterton ve alkolden dolayı hayata erken veda eden Robert Burns’ü düşündü. Bütün şairleri bu korkunç yazgı mı bekliyordu? Dâhiliğin diyeti ödenmek zorunda mıydı?

Wordsworth’un şiiri, şiir sanatındaki temel bir sorunu ortaya koyar: En büyük şiirler “neşe” veya “mutluluk” duygusuyla mı yoksa dinginlik veya ümitsizlik, hatta delilik halinde mi yazılır?

Bu, çabuk veya kolay bir yanıt verilemeyecek bir sorudur. Nereden baktığınıza göre değişir. Örneğin çağımızın en çok okunan şiiri, Avrupa Birliğinin 500 milyon vatandaşının milli marşıdır. Schiller ve Beethoven’ın ortak eseri “Neşeye Övgü” [Almanca orijinali “An Die Freude”] adını taşır:

Ey dostlar, artık yer yok bu şarkılara!
Hadi, daha şen şarkılar söyleyelim,

1 Yazdığı şiirlerin ortaçağda yaşamış Thomas Rowley adında bir keşiş tarafından yazıldığını ileri sürdüğü -çn.

Neşeyle dolu şarkıları
 Ey Neşe, Elysium'un kızı,
 Parlak ışıltısı tanrısallığın,
 Coşkuyla ilerliyoruz
 Senin kutsal mabedine.
 Geleneğin paramparça ettiklerini,
 Senin büyüün yeniden birleştirir.
 Bütün insanlar kardeş olur,
 Senin yumuşak kanatlarının altında.

Daha az neşeli olanlarımız, en büyük şiirlerin neşeli değil hüznü ruh hallerinden çıktığını düşünebilir. Örneğin T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke* şiirindeki şair figürünü ele alalım (28. Bölüm). Tiresias, hayatta bir izleyicidir; hiçbir zaman ölmeyip sonsuza kadar yaşlanmaya mahkûmdur. Cinselliği aşmıştır (çift cinsiyetlidir – hem erkek hem kadındır). Her şeyi bütün kasvetiyle görmüştür ve tekrar tekrar görmeye yazgılıdır. Eliot'ın şair imgesinin çok neşeli bir yanı yoktur. Hayatın böyle olduğunu ima eder. Ancak Eliot'ın başka bir şiirde ifade ettiği gibi çoğu insan bu gerçekliğe tahammül edemediğinden, gerçekle yüzleşmek şairlere düşer.

Psikanalist Sigmund Freud'a göre, büyük sanat eserlerinin kaynağında ruhsal "normallik" (şayet böyle bir şey varsa) değil nevroz vardır. Bu bir kum tanesinin istiridye kabuğunun içine kaçması, rahatsızlık yarattığı için üstünün katman katman örtülmesi ve sonunda inciye dönüşmesi gibidir. Merkezdeki kum zerreciğini bulmak için incinin katmanlarında derinlere inmek gerekir. Son yarım yüzyılda birçok şair "bunalım ve delilikten" kaçma-

ya çalışmak yerine, tam tersine onları derinlemesine araştırmaya yöneltmiştir.

Çöküşü (veya romancı F. Scott Fitzgerald'ın ifadesiyle "çatlağı") araştıran şairler, Eliot'ın ortaya koyduğu şiirin altın kuralını bilinçli biçimde çiğnediler. Eliot'a göre "Sanatçı ne kadar kusursuzsa, içindeki acı çeken insan ile yaratan zihin birbirinden o kadar çok ayrışır." Şiir kişisizlik süzgecinden geçmelidir. W. B. Yeats'in görüşleri de aynı doğrultudadır: Şair bir mask ya da "persona" (üstlenilmiş bir kişilik) arkasından yazmalıdır. Kendini onun dışında tutmalıdır ve Latince ifadeyle "alter ego" veya ikinci kişilik haline gelmelidir. Şiirdeki (özellikle de modern şiirdeki) en temel hata, konuşanın şair olduğunu varsaymaktır. Bu hataya çok sık düşülür.

20. yüzyılın sonlarında sahneye çıkan çöküş şairleri, "acı çeken insanı" (yani şairin kendi kişiliğini) bilerek ve isteyerek konu edinir. Bu, persona olmadan yazılan şiirdir. Robert Lowell (1917-77) bu heyecan verici, yeni ve tehlikeli alanda öncü olarak kabul edilir. En iyi şiirlerinden biri "Waking in the Blue" [Mavide Uyanmak] adındaki şafak [*aubade*] şiiridir. New England'daki bir akıl hastanesinin kapalı koğuşunda bir sabahı anlatır. (Bu bir Tiresias figürünün veya bir persona'nın değil, tam adı Robert Traill Spence Lowell IV olan şairin kendi gününün başlangıcıdır.) Şiir, Boston Üniversitesi öğrencisi olan gececi bir hastabakıcıyla açılır. Ders kitaplarından birine çalışmıştır. Mesaisi bitmeden önce koğuşu turlar. Uykulu bir şekilde I. A. Richards'ın *The Meaning of Meaning* [Anlamanın Anlamı] kitabını okumuştur. (Richards da Eliot gibi şiirde

mutlak kişisizliği teşvik eden bir eleştirmendir.) Bu ironik bir detaydır; zira Lowell'ın şiiri olabil-
diğince kişiseldir. Hastanede o saatte ayakta olup
gök mavisi pencerelerden güneşin doğuşuna tanık-
lık eden kişi odur. Pencereler güneş ışığını dışarıda
tutmak için mavi sırlıdır ve hastaların kendilerine
zarar vermesini önlemek amacıyla sağlamlaştırıl-
mıştır. Lowell, koğuştaki göz gezdirerek arkadaşları-
na bakar. Şiir şu dizelerle sonlanır:

Hepimiz eski toprağız,
Elimizde kilitli birer ustura.

Usturalar kilitlidir. Hiçbir hastanın açık bir ustura-
yla intihar etmeyeceğinin garantisi yoktur.

Lowell'ın bir diğer şiiri, "Adam ve Karısı" adını
taşıır. Çok yakışıklı ama tamamen istikrarsız bir
adam olan Lowell üç evlilik yapmıştı ve üçü de hüs-
ranla sonuçlanmıştı. Şiir, sabahleyin yatakta uza-
nan evli çiftle açılır. Yükselen güneş onları kızıla
boyar (yine bir şafak şiiridir). Miltown adında güçlü
bir sakinleştirici aldıkları için sakindirler. Roman-
tik bir gece geçirmiş keyifli bir çift olmadıklarını
anlarız. Adamla kadın sancılı bir ayrılığın eşiğindedir.
Kırmızı burada öfke, şiddet ve nefretin rengidir.
Onları bir arada tutan tek şey sakinleştirici ilaçtır.

Lowell, Boston Üniversitesinde yaratıcı yazarlık
dersi vermişti (şiirindeki hastabakıcının eğitim al-
dığı üniversitede). Lowell'ın en çok sivrilen öğrenci-
lerinden biri, şair Sylvia Plath'tı (1932-63). Plath'ın
şiirleri, Lowell'ın "yaşam çalışmaları" adı altında
ifade ettiği görüşlerini daha da uç bir noktaya ta-

şıldı. Bu özellikle kocasından travmatik bir biçimde ayrıldıktan sonra ve intihar etmeden hemen önce yazdığı şiirler için geçerlidir. Son aylarında yazdığı “Lady Lazarus” şiiri bunun tipik bir örneğidir. Aşağıdaki dizelerle başlar:

Yine yaptım.
On yılda bir kez
Bunu yaparım.

Burada kastedilen şey intihar girişimidir. Lazarus, İncil’de İsa tarafından diriltildiği anlatılan kişidir. Plath bu şiiri yazdığı otuz yaşındaydı ve kendini üç kez öldürmeye çalışmıştı. Dördüncü girişiminde başarılı olacaktı. Ölümünden sonra yayımlanan bu şiir bir “yaşam” çalışmasından ziyade “ölüm” çalışmasıdır. Bu şiiri içinde bir ürperti duymadan okumak olanaksızdır.

Plath, şair Ted Hughes’la evlendikten sonra Britanya’da yaşayan ve yazan bir Amerikalıydı. Her iki ülke de onu kendi şairi olarak görür. Tennyson’dan Hardy’ye İngiliz şiir geleneğine, sık sık melankoli aşılarmıştır. Ama bu melankoli daha yumuşaktır: Lowell ve Plath’ın eserlerinde gördüğümüz kadar uç (Wordsworth’un ifadesiyle ‘delilik’) değildir, Wordsworth’un “bunalım” olarak adlandırdığı duruma daha yakındır. Modern şiirsel umutsuzluğun baş şairi, genel bir kabulle Philip Larkin’dır (1922-85). “Dockery ve Oğlu” [Dockery and Son] adlı şiirinde İngiliz kasvetini etkili bir biçimde ifade eder. Öyküsü olan bir şiirdir: Larkin orta yaşlarında Oxford Kolejini ziyaret eder. Kendi dönemindekilerden

Dockery'nin oğlunun da kolejde öğrenci olduğunu öğrenir. Kendisi hiç evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamıştır. İç karartıcı bir biçimde, bunun "çoğalmak" değil "seyrelmek" anlamına geleceğini söyler. Şiir, hayatın anlamsızlığına dair çok karamsar düşüncelerle son bulur: Hayat başlangıçta can sıkıntısı, daha sonra da korkudur ve ne yaparsanız yapın devam eder. Ölürken de bütün bunların ne anlama geldiğine dair en ufak bir fikriniz olmaz.

Larkin kendine has bir "çöküş" yaşamıştır. Ölmeden uzun süre önce şiir yazmayı tamamen bırakmıştır. Milyonlarca hayranı için bu üzücü bir karardır. Şiir yazmayı neden bıraktığı sorulduğunda, "Ben bırakmadım, şiir beni bıraktı" diye yanıt vermiştir. Buna yaratıcı ruhun intiharı denilebilir.

Wordsworth'a dönecek olursak, şiirinin sonunda şairin her şeyden önce "dayanıklı" olması gerektiğini söyler ve şiirine "kararlılık ve bağımsızlık" adını verir. İngiliz ve Amerikan şiirinde "hayata tutunma" azmi hiçbir zaman eksik olmamıştır. En kötüsünü bilmelerine rağmen, yazarlar pes etmez. Dylan Thomas'ın ifade ettiği gibi, "kendini usulca o güzel geceye bırakmayı" reddedip son nefeslerine kadar mücadele ederler.

Yorkshire'da dünyaya gelen Ted Hughes (1930-98) bu dirençli modern okulun en dirençli üyesidir. Hughes, "Şiir sanatının en derinlerdeki özünde ... en temelde, her kayıtlı vakada, acının sesinin var olduğunu" söyler. Ama bu ses teslimiyet veya uysallık içermemelidir, hatta acıya çok fazla odaklanmamalıdır. Hughes, *Karga [Crow]* adını taşıyan şiir seçkisinde bu felsefeyi canlı bir biçimde ortaya

koyar. Karga sevilmeyen bir kuştur (Keats, Shelley, Hardy ve Wordsworth'a ilham veren tarlakuşu, ardıçkuşu veya bülbül gibi değildir). Karga bir tür İngiliz akbabasıdır; leşlerle, çürümüş şeylerle beslenir ama dayanıklı ve saldırgandır (Britanya'da işlek otoyolların kenarlarında çerçöpün arasından beslendikleri sık sık görülür.) Karganın hayatta kalma şansı, tarlakuşundan çok daha yüksektir.

"Acının sesi" ve şiirin bu sesi nasıl kullandığı konusunda değinebileceğimiz daha birçok şair vardır. Lowell'ın arkadaşı John Berryman ve Lowell'ın öğrencisi Anne Sexton intihar etmiş ve açıkça bu sona işaret eden şiirler yazmıştır. Öte yandan Hughes'la aynı safta yer alan Thom Gunn, bir şiirinde Büyük İskender'den askerlere ve sporculara kadar tarihteki bütün "sert çocuklara" teşekkür eder. "Ailem Beni Kaba Çocuklardan Uzak Tuttu" [My Parents Kept Me from Children Who Were Rough] adlı şiirinde "korunaklı" bir çocukluk geçirdiğini açıklayan Stephen Spender'ı unutmaz ve Spender'la oynamayan çocuklara da teşekkür etmeyi ihmal etmez. Gunn'ın şiiri bir bütün olarak pasifliğin reddidir. Örneğin Philip Larkin'in şiirlerinde gördüğü "yenilgi" ruh halini kabullenmez. Bütün şiirleri bu çerçevede değerlendirilebilir. Buna karşılık Larkin de Hughes ve Gunn'ı palavracı, özentili "sıkı çocuklar" olarak görür. Kişisel mektuplarında ve sohbetlerinde onları küçümsemiştir. Hughes için "çam yarması" ve "Dev Ted" gibi lakaplar kullanmış ve coşkulu şiirlerinin gülünç parodilerini kaleme almıştır. Bununla birlikte ikisinin de ölümünün ardından, birbirlerinin eserlerini okuduklarına ve zaman zaman yaratıcı

bir biçimde kullandıklarına işaret eden materyaller ortaya çıkmıştır.

Şiirde, filozofların ifadesiyle “diyalektik” yani iki karşıt kutbun, çok farklı inanışlara sahip iki okulun buluşması, bir çatışma vardır. Bir yanda Lowell, Plath ve Larkin gibi en derinlerdeki acıyı bulup çıkarmaya çalışan “çöküşün ustaları,” diğer yanda dış dünyayla kaynaşmaya ve eyleme geçmeye inanan ve “meydan okuma” yolunu seçenler. Her iki tarafta da güçlü ve etkili şiirler vardır ama doğal olarak çöküş şiirlerinde çok az neşeye rastlanır.

35. BÖLÜM



Renkli Kùltürler EDEBİYAT VE IRK

İrk, gerilimli bir konudur. Edebiyatta ve edebiyat tartışmalarında da gerilim yüklüdür. Bizi rahatsız edici noktalara götürür. Shakespeare'in Sylock tasviri Yahudi aleyhtarı mıdır? Yoksa özünde ırksal bir önyargının kurbanına sempati mi gösterir? İkincisi olduğunu düşünenler şu alıntıyı yapar:

Ben bir Yahudiyim. Yahudilerin gözleri yok mu? Elleri, organları, bedeni, duyuları, duyguları, tutkuları yok mu? Aynı yemeklerle karnını doyurmaz mı bir Yahudi de? Aynı silahlarla yaralanmaz mı? Aynı hastalıklara yakalanıp aynı ilaçlarla iyileşmez mi? Kışın üşüyüp yazın ısınmaz mı o da bir Hıristiyan gibi? Bizi kesince, kanımız akmaz mı?

Venedik Taciri [*The Merchant of Venice*] oyununun özünde Yahudi aleyhtarı olduğunu düşünenlerse, oyunun sonunda Syhlock'un servetinin yarısına el konmakla tehdit edilmesi, kızının bir Hristiyanla evlendirilmesi ve Shylock'un servetini kaybetmemek adına Hristiyanlığa dönmek zorunda kalmasına işaret eder. Bir Hristiyanın göğsünü deşip bir pound (yarım kilodan biraz daha az) et almaya hazırlanan Venedikli Yahudi imgesi genellikle dengeyi Yahudi aleyhtarlığı yönünde bozar. ("Bir pound et" deyiimi yaygın olarak kullanılmıştır.) Ancak Shakespeare'in kendi dönemindeki çoğu kişiden daha fazla önyargılı olmadığını, muhtemelen birçoklarından daha az önyargılı olduğunu söyleyerek bunu yumuşatabiliriz. Yine de rahatsızlık vericidir.

Dickens'in *Oliver Twist* romanındaki Fagin karakteri, yazarın kaba ırksal stereotipleri teşvik ettiğini gösterir; hiçbir şekilde savunulamaz. Dickens daha sonradan Fagin karakterinden pişmanlık duydu ve romanın yeni baskılarında değişikliğe gitti. Son romanlarından birinde (*Müşterek Dostumuz*) aziz gibi bir Yahudi karaktere yer vererek (Riah) bunu telafi etmeye de çalıştı. Ancak yumuşatılmış filmlerde ve *Oliver!* Gibi müzikal uyarılarda bile Fagin karakteri birçok okurun gözünde affedilmez bir hatadır.

Son birkaç yıldır en öfkeli tartışmalardan biri, ölü ozan T. S. Eliot hakkındadır. Polemiklere yol açan kitabıyla bu tartışmayı başlatan eleştirmen (ve hukukçu) Anthony Julius, Eliot'ın daha sonradan örtbas edilen ilk konferanslarında söylediği sözleri ve çeşitli şiirlerindeki dizeleri kanıt olarak

göstererek şairin Yahudi aleyhtarı olduğunu ileri sürdü. Kanıtlar birçok objektif yorumcunun gözünde inandırıcı değildir. Eliot'ı suçlayanlar kadar savunanlar da bir o kadar ateşlidir. Bu tartışmanın tozu dumanı henüz yatışmadı ve büyük olasılıkla da hiç yatışmayacaktır.

Edebiyat ırk konusunun açıkça tartışıldığı ve en hassas noktaların bile derinlemesine görüşülüp tartışılabilirdiği birkaç alandan biridir. Bu kabul, faydalı bir başlangıç noktası olabilir. Edebiyat, toplumun kendi tutumlarını gözden geçirebileceği bir alandır. Kişisel görüşlerimiz veya duyarlılıklarımız ne olursa olsun ve ne kadar can sıkıcı olursa olsun çoğumuz bunu iyi bir şey olarak görürüz.

Diğer söylem türlerinin el atmaya çekindiği konuların edebiyatta nasıl işlediğinin bir örneği olarak, Philip Roth'un *İnsan Lekesi* [*The Human Stain*, 2000] romanını düşünelim. Romanın kahramanı, prestijli bir üniversitede uzun yıllardır "klasik eserler" üzerine dersler veren seçkin bir edebiyat profesörüdür. Yahudi kökenlidir. Bir dersinde konuşurken "masum" bir hata yaparak iki Afro-Amerikalı öğrenciyi rencide eder. Üniversite yönetimi tarafından "duyarlılık eğitime" katılması istenince, bunu prensip olarak reddedip istifa eder. Sonunda Yahudi değil Afro-Amerikalı olduğu ortaya çıkar. Profesör gerçek kimliğini gizlemiştir, çünkü o dönemde yüksek eğitimde kariyer yapabilmesinin tek yolu budur. Diğer yeteneğinin peşinden giderek siyah bir boksör olmak yerine, beyaz bir edebiyat profesörü olmayı tercih etmiştir. Roman, sadece bir tek ırkın yani "insan ırkının" var olduğunu vurgular. Ayrıca

bizi ırk hakkında konuşmaktan alıkoyan “siyasi yerindeliği” göz ardı etmemiz gerektiği gösterir. Roth bir romancı olarak hiçbir kısıtlamaya gelemmez.

Amerikan ve Avrupa edebiyatlarının ırk konusuna yaklaşımında büyük bir fark vardır. Amerika en başından beri köle gücüyle inşa edilmiştir. Afrika’dan zorla getirilen insanlar, daha doğrusu Atlantik Okyanusunda yapılan zorlu yolculuktan sağ kurtulanlar köle olarak kullanılmıştır. Bu günümüzde insanlığa karşı işlenmiş en büyük suçlardan biri olarak görülür. Örneğin Toni Morrison, *Sevilen* [*Beloved*, 1987] adlı romanını “60 milyon ve fazlasına” adanmıştır. Bu büyük bir insanlık suçudur: Genel olarak varsayıldığı gibi Holokost sırasında (“sadece”) altı milyon Yahudinin katledildiği düşünüldüğünde Amerika’nın göz ardı etmeyi tercih ettiği daha büyük soykırımlar olduğunu akla getirir. Morrison’ın romanı, asla kovulamayan ve asla göz ardı edilmemesi gereken kölelik çağından kalma bir hayaleti merkez alır.

Amerika’da kölelik ancak kanlı bir iç savaşın ardından kaldırılabilmiştir. Abraham Lincoln, anlatılanlara göre, *Tom Amca’nın Kulübesi* romanının yazarı Harriet Beecher Stowe’la bir araya geldiğinde büyük savaşı başlatan ufak tefek kadının elini sıkmak istediğini söylemiştir. Mütevazı bir kadın olan Stowe, ilk kıvılcımı cesur yürekli kölelik karşıtlarının yaktığını söyleyerek yanıt vermiş olabilir. Tebrik edilmesi gereken bir kitap varsa, 1845’te yani *Tom Amca’nın Kulübesi*’nden bir yıl önce yayımlanan bir otobiyografidir: *Amerikalı Köle Frederick Douglass’ın Yaşam Öyküsü* [*Narrative of*

the Life of Frederick Douglass, an American Slave]. Douglass özgürlüğüne kavuştuktan sonra ömrünü ve önemli edebi yeteneklerini köleliğin kaldırılması davasına adanmıştır. Otobiyografinin özellikle duygusuz bir dilde yazılmış ilk paragrafları, sarsıcı bir etki yaratır:

Babam bir beyazdı. Onun hakkında konuşan herkes beyaz olduğunu söylerdi. Rivayete göre efendim, benim babammış ama bunun doğru olup olmadığı hakkında en ufak bir fikrim yok. İşin doğrusunu öğrenmenin bir yolu da yok. Bebekken annemin elinden alınmışım. Daha onun annem olduğunu bile bilmeden. Kaçtığım yer olan Maryland'de bu yaygın bir gelenek. Çocuklar annelerinden çok erken yaşta koparılır.

İngiliz edebiyatının ırk konusuna yaklaşımı, ana ülkenin fethettiği, yüzyıllarca egemenliği altında tuttuğu ve kaybettiği imparatorluğa göre şekillenir (26. Bölüm). 1950'lerden itibaren İngiliz İmparatorluğu "değişim rüzgârlarıyla" birlikte dağıldıktan sonra ırk tartışmasının bağlamı tamamen değişmiş ve "post-kolonyal" olmuştur. Günümüzde yeryüzündeki en "çokkültürlü" edebiyat dünyasında, bu imparatorluk projesi şüpheli gözlerle ve zaman zaman suçluluk duygusuyla işlenir. Çokkültürlülük, İngiliz edebiyatında kimilerine göre en zengin damarı açmıştır: Salman Rushdie, Monica Ali ve Zadie Smith gibi yazarların yanı sıra Man Booker Ödüllü Nijeryalı romancı Ben Okri ve aslen Batı Hint Adaları kökenli romancı Wilson Harris ve Nobel

Edebiyat Ödüllü şair Derek Walcott gibi edebiyatçılar ilgi odağı olmuştur.

Batı Hint Adaları kökenli bir diğer yazar V. S. Naipaul, Nobel Ödülünü alırken yaptığı konuşmada post-kolonyal bir yazar olmanın karmaşık yanlarını anlattı. Büyükbabasının kuşağı, o zamanlar İngiltere'nin egemenliğinde olan Hindistan'dan Trinidad'a "sözleşmeli çalışan" olarak getirilmiş ve çoğunlukla büro işlerinde çalıştırılmıştı. Naipaul, adanın yok edilmiş "yerli halklarının" kemikleri üzerinde ve Afrika'dan getirilen siyah kölelerin soyundan gelenlerle birlikte büyümüştü. Zeki bir öğrenci olduğu için Oxford Üniversitesinde burslu olarak okuma imkânı bulmuş ve bir "suret adam" olarak İngiltere'yi "yurt" edinmişti. Naipaul bir surettir çünkü hem İngilizdir hem değildir; hem Hintlidir hem değildir; hem Trinidadlıdır hem değildir.

İngilizler post-kolonyal bir çağda yaşar ama kolonyal "sahiplik" tamamen ortadan kaldırılmış mıdır? Herkes bunda hemfikir olmayacaktır. Birçok kişinin gözünde en önemli Nijeryalı romancı Chinua Achebe'dir (1930-2013). Vaftiz olduktan sonra Kraliçe Victoria'nın eşi gibi Albert adını aldı. Dünya çapında şöhrete kavuşmasını sağlayan ilk yayımlanmış romanı, *Things Fall Apart* adını İrlandalı şair W. B. Yeats'in bir dizesinden alır.¹ Roman ilk olarak 1958 yılında İngiltere'de basıldı. Achebe'nin daha sonraki eserleri de ilk olarak ya İngiltere ya da ABD'de yayımlandı. Achebe hayatının ilerleyen yıllarında asıl olarak Amerikan üniversitelerin-

1 *Parçalanma ve Ruhum Yeniden Doğacak* olarak iki farklı adla Türkçeye çevrilmiştir –çn.

de görev yaptı. En seçkin post-kolonyal şair Derek Walcott da kariyerinin büyük bir kısmında prestijli bir Amerikan üniversitesinde çalıştı. Bu şekilde kök salmış bir kurgu veya şiir veyahut maaşa bağlanmış yazarlar veya şairler gerçekten bağımsız olabilir mi? Yoksa kolonyal prangaların şakırtıları arka planda halen duyulmakta mıdır?

Irksal temalara odaklanan en ilgi çekici edebi eserler, ABD'den çıkar. Ralph Waldo Ellison'ın *Görülme-yen Adam* [*Invisible Man*, 1952] romanı bir klasiktir. Kendisi gibi Afro-Amerikalı olan James Baldwin ve Richard Wright'ın aksine Ellison gerçekçi değil alegorik bir anlatımla yazdı; kurgusu yöntem itibariyle oyunbazdır ama içerik itibariyle son derece ciddidir. Ellison ilk başta bir kısa roman planladı ve *Görülme-yen Adam*'ın ilk bölümünü oluşturan eserini 1947'de yayımladı. *Büyük Kavg*a siyahların beyazları eğlendirmek için dövüştürülmesini anlatır: Göstermelik ödüller uğruna bir boks ringinde çıplak ve gözleri bağlı bir şekilde dövüştürülürler. *Görülme-yen Adam* romanı yayımlandığında başka bir fikri ön plana çıkarır: "Ben *görülme-yen bir adamım* ... Görülmüyorum çünkü insanlar beni görmeyi reddediyor." Roman, ABD'nin ırk sorununu kasıtlı körlükle "çözdüğünü" söyler.

Görülme-yen Adam bir caz romanıdır. Ellison bu muhteşem Afro-Amerikan sanat formunun doğaçlama özgürlüğünü sevmiştir; halkının iddia edebileceği birkaç özgürlükten biri budur. Louis Armstrong'un "(What Did I Do to Be So) Black and Blue?" şarkısı bir tema şarkısı gibi romana eşlik eder. Şarkıda şu feryat yükselir:

Beyazım ... içeride ... ama bunun bir faydası yok
Çünkü ... saklayamam ... yüzümde olanı.

Amerika'nın yaşayan en büyük Afro-Amerikalı romancısı Toni Morrison (birçokları ona kısaca "Amerikalı romancı" demeyi tercih eder) aynı şekilde ABD'den çıkan tek orijinal sanat denen cazdan ilham alır. 1992'de yayımlanan *Jazz* adlı romanı hakkında şunları söyler:

Caz benzeri yapı, benim için ikincil bir şey değildi; bilakis kitabın varlık sebebiydi... Kendimi caz müzisyeni gibi düşündüm.

Ralph Waldo Ellison'ın sevdiği caz, "geleneksel" New Orleans cazıdır (yani Louis Armstrong). "Fazla beyaz" bulduğu swing ve "modern" cazdan hoşlanmaz. Morrison'ı en çok etkileyen caz ise 1960'larda Ornette Coleman'ın öncülük ettiği ultra-doğaçlamacı, postmodernist serbest form cazdır.

Genel olarak, Britanya'da (en azından İngiliz edebiyatında) bir tür "harmanlanma" olduğu, yani ırksal farkların eridiği ileri sürülebilir. Toni Morrison, bu konudaki öfkesini korumakta ısrarcıdır. İlk romanlarından biri olan *Tar Baby*'de (1981) bu öfkesini en ateşli haliyle ifade eder. Karakterlerden biri "Beyazlarla siyahlar birlikte oturup yemek yememeli veya hayattaki bu kişisel şeylerin hiçbirini birlikte yapmamalı" sonucuna varır. Morrison o tarihlerde bir konferansında sözünü hiç sakınmamıştır: "Hayatımın hiçbir anında kendimi Amerikalı gibi hissetmedim. Bir tek anında bile." Daha sonra-

ki yıllarda, özellikle 1993'te Nobel Edebiyat Ödülünü kazandıktan sonra ırk konusundaki yorumları yumuşamış olsa da hiçbir zaman kendini "Afro-Amerikalı" değil de "Amerikalı" olarak görme noktasına gelmemiştir. Irk ayrımcılığı konusundaki öfkesi, bütün eserlerinde canlılığını korur.

ABD'de birçok politikacının ve aslında birçok vatandaşın çabası, aydınlanmış bir renk körlüğü koşulunu sağlamaktır. Ülkeyi bu kadar çok acıya boğan ve tarihsel olarak bunca kanın dökülmesine yol açan ırk ayrımının ötesine geçmek istenir. Amerikan edebiyatı ve en önde gelen yazarı Morrison, buna inanmayı reddeder. Siyah kimliğini yaratıcı biçimde keşfetmek için ayrım noktalarını kullanmıştır ve kullanmaya devam eder. Bir başka deyişle üstünde süzülüp onu unutmak yerine ırk ayrımının derinlerine dalar.

Günümüzde "özel dedektif" kurgusu gibi edebiyat alanlarında özgün bir Afro-Amerikalı varlığıyla karşılaşırız. Walter Mosley'nin siyah kahramanı Easy Rawlins'in kariyeri, *Mavi Elbiseli Şeytan* [*Devil in a Blue Dress*, 1990] ile başlayan roman dizisinde anlatılır; arka planda Los Angeles'taki ırk ilişkilerinin tarihçesi sunulur. Chester Himes, 1950'ler ve 1960'ların *Harlem Cycle* roman dizisinde aynı şeyi New York için yapmıştır; roman dizisini hapishanedeyken yazmaya başlamış, Paris'te sürgündeyken tamamlamıştır. Afro-Amerikalı bilimkurgu yazarı Samuel R. Delany, bu türe yeni bir soluk getirmiştir. Birçok kişiye göre Afro-Amerikalıların ağırlıkta olduğu blues ve daha yakın dönemde rap müzik, Whitman tarzı serbest nazmın güçlü bir damarını

içerir; ben de aynı fikirdeyim. Kısacası, birçok farklı renk vardır ve Amerikan edebiyatı gücünü bundan alır.

Özetlemek gerekirse, edebiyatın karmaşık ırksal, toplumsal ve tarihsel ilişkilerdeki rolü nedir? Bu sorunun basit bir yanıtı yoktur. Ancak Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyunundaki içten feryattan hareketle, bunun "dikkat gerektirdiğini" söyleyebiliriz. İrk söz konusu olduğunda, edebiyat dikkat gösterir ve bunun için minnettar olabiliriz. Ama okumak her zaman rahatlatıcı olmayabilir.

36. BÖLÜM



Büyülü Gerçekçilik BORGES, GRASS, RUSHDIE VE MARQUEZ

“Büyülü gerçekçilik” terimi, 1980’lerde yayıldı. Birdenbire edebiyattaki en son yenilikler hakkında yapılan sohbetlerin adeta vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Peki bu garip terim ne anlama gelir? İlk bakışta, geleneksel olarak birbirleriyle bağdaştırılamayan iki öğeyi barındıran bir oksimoron gibi görünür. Roman “kurgusaldır” (hiçbir zaman gerçekleşmemiştir) ama aynı zamanda “doğru” yani “gerçekçi”dir. Defoe’dan “Büyük Geleneğe” (Jane Austen, George Eliot, Joseph Conrad, D. H. Lawrence), Graham Greene ve Evelyn Waugh’tan Ian McEwan A. S. Byatt’a kadar İngiliz kurgusunun büyük bir kısmı, edebi gerçekçiliğe doğru ilerlemiş-

tir. ABD için de aynı şey geçerlidir: Ana akım Ernest Hemingway'in izinden giderek hayatı "olduğu gibi" sunmaya çalışmıştır. Şüphesiz J. R. R. Tolkien ve Mervyn Peake gibi fantezi yazarları da eksik olmamıştır ama bunlar tamamen ayrı bir kompartımandadır. Gormenghast şatosu, mesela Brideshead veya Howards End'deki kır evlerinden çok farklı bir yapıdır. Büyülü gerçekçilik yeni bir edebi melezdi.

Büyülü gerçekçiliğin çeşitli örnekleri 1980'lerden neredeyse yarım yüzyıl kadar önce mevcuttu. Edebiyat ve sanatın sınırlarında deneysel bir biçimde üretilen çok sayıda esere rastlanabilir. Ancak büyülü gerçekçiliğin güçlü bir edebi tür olarak ortaya çıkışı, 20. yüzyılın sonlarını bulmuştur.

Bunun üç nedeni olabilir: İlk olarak Güney Amerika'da Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes ve Mario Vargas Llosa gibi yazarlarla birlikte Hispanik edebiyatta yaşanan yeni ve heyecan verici gelişmelerin Avrupa ve Amerika'ya da yansımaları olmuştur. Eserlerinin birçok dile çevrilmesiyle uluslararası şöhrete kavuşan bu yazarlar, dünya çapında bir etki yaratmıştır: 1960'lar ve 1970'lerde edebiyatta "Latin Amerika Patlaması" yaşanmıştır. İkinci olarak Günter Grass ve Salman Rushdie gibi yazarlar da Avrupa'da geniş okur kitlelerine ulaşmıştır. Grass'ın *Teneke Trampet* [*The Tin Drum*, 1959] romanı "büyülü gerçekçiliği" müjdelemiştir ve Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları* [*Midnight's Children*, 1981] romanının yayımlanmasıyla büyülü gerçekçilik ana akım ve sınırları olmayan bir edebi tarz haline gelmiştir. Büyülü gerçekçiliğin bir süre için edebi bir tarz haline gelmesine katkıda

bulunan üçüncü öge, “büyü” unsurunu barındıran anlatıların tamamen gerçekdışı olmalarına rağmen yazarlara önemli siyasi müdahaleler yapma fırsatı sunmadır. Yazarlar bu sayede sadece edebiyatta değil toplumsal hayatta ve jeopolitik meselelerde de aktif bir oyuncu haline gelmiştir. Deyim yerindeyse yazarlar hiç kimse tarafından denetlenmeyen yan kapıdan sahneye fırlayıvermiştir.

Yukarıda ismini andığımız yazarlardan ikisinin (Fuentes ve Vargas Llosa) aktif ve çok tartışmalı politikacılar olması; Salman Rushdie’nin iki ülkenin arasındaki diplomatik ilişkilerin kesilmesine yol açan bir roman yazması; Grass’ın kurgu yazmadığı zamanlarda savaş sonrası Almanya’nın sözcüsü haline gelmesi ve kendi deyimiyle sık sık “çorbaya tükürmesi” hiç tesadüfi değildir.

Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir? [What is Literature?]*, 1947] adını taşıyan etkili manifestosunda yazarın “bağlar kurması” gerektiğini söyler. Sartre’a göre yazarın bu sorumluluğunu yerine getirmesinin en iyi yolu, Sovyetler Birliği’nde “toplumsal gerçekçilik” adı verilen akımdır. Paradoksal bir biçimde büyülü gerçekçilerin çağdaş peri masalları bunu daha çok başarır.

Arjantinli Jorge Luis Borges (1899-1986) 1960’larda dünya çapında şöhrete ulaşan ilk büyülü gerçekçi oldu. Britanya ve Amerika’da birçok dostu sahip ateşli bir Anglofil olması bunu kolaylaştırmıştı. Kısa ve öz öyküleri 1962’de *Labirentler [Labyrinths]* adı altında derlendi. Bu adın seçilmesi manidardı: Kurguda kendimizi “kaybederiz” ve Girit labirentindeki Theseus gibi çıkışı bulmak için bir ipucu ararız. Bor-

ges'in öykülerinin kolayca çevrilmesi de daha geniş bir okur kitlesiyle buluşmasını sağladı.

Borges'in metodu, sürreel imgelemi sıradan insani koşullarla ve günlük hayattan karakterlerle kaynaştırmaktı. En meşhur eserlerinden biri olan "Funes el Memorioso" ["Funes ve Sonsuz Bellek," 1942] öyküsünü ele alalım. Ireneo Funes adındaki genç, attan düşüp sakatlanır ve birdenbire o zamana kadar olup biten her şeyi hatırlayabildiğini, hiçbir şeyi unutamadığını fark eder. Kendi ifadesiyle "tek başına dünya üzerinde şimdiye kadar yaşamış herkesten daha çok hatıraya sahiptir." Hafızasıyla baş başa kalmak için karanlık bir odaya çekilir ve çok geçmeden ölür.

Öykü, fantastik bir fikre dayanır ama başka bir seviyede gerçektir. Süper hafıza sahipleri vardır. Teknik olarak "hipertemezi" ya da "aşırı kuvvetli otobiyografik hafıza" (HSAM) adı verilen bu koşul, psikologlar tarafından ilk olarak 2006'da klinik açıdan tanımlanıp adlandırılmıştır. Borges mükemmel bir hafızaya sahipti ve ilerleyen yaşında kör oldu. Dil konusunda hassasiyet sahibi olan herkes, bu öykünün adında geçen "memorious" (İspanyolcada *memorioso*) sözcüğünü "hipertemezi" terimine tercih eder.

Borges'in hayal ve gerçeği garip biçimde harmanladığı bu öyküler ilk olarak 1960'larda geniş kitlelerle buluştu. Hiç kimse bunlara ne ad vermek gerektiğini tam olarak bilmiyordu. Ama farklı ve heyecan vericiydiler. Büyülü gerçekçiliğin öncülerinden Angela Carter için de aynı şey geçerliydi. Savaş sonrasının kasvetli Britanya'sıyla *Alice Hari-*

kalar Diyarında'nın atmosferiyle birleştiren *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* [*The Magic Toyshop*, 1967] gibi eserleri, okurlar tarafından tam olarak nereye konulacağı bilinemese de büyüleyici bulunmuştu.

Borges politik bir yazar değildi ama kendisinden sonra gelen büyülü gerçekçilerin kullanabileceği araçları yarattı. Salman Rushdie adını duyurduğu *Gece Yarısı Çocukları* romanında Borges'in araçlarını şevkle kullandı. Roman, 1981'de Man Booker Ödülüne layık görüldü ve dünya çapında en çok satan kitaplar arasına girdi.

Gece Yarısı Çocukları, Hindistan'ın Pakistan'dan ayrılarak bağımsız bir ülke haline geldiği 15 Ağustos 1947 tarihini kendi başlangıç noktası olarak alır. Başbakan Nehru saatler gece yarısına yaklaşırken radyodan halka seslenerek, bu yayınla bağımsızlığı ilan etmişti. Yeni bir çağ başlatan, tarihsel öneme sahip bir olaydı. O saatte doğan çocuklar farklı Hintliler olacaktı. Rushdie'nin romanı, o tarihi anlarda doğan çocukları zihinsel olarak birbirine bağlayan telepatik bir bağ oluştuğunu hayal eder. Bu "zihinsel kolektif" fikri, Rushdie'nin açık yüreklilikle kabul ettiği gibi bilimkurgudan alınmıştır: John Wyndham'ın *The Midwich Cuckoos* (1957) adlı romanı akıllara gelir. (Bilimkurgu, Rushdie'nin gözde ganimet sandığıdır.) Ancak *Gece Yarısı Çocukları*, Brigadoon kadar "gerçekdışı" bir köy olan Midwich'de geçmez. Gerçek bir yerde, yarım yüzyıl gibi kısa bir sürede "süper güç" haline gelecek bir sömürgece geçer. Rushdie de ne yazık ki sihirli saatte olmasa da 1947'de Hindistan'da dünyaya gelmiştir. Büyülü gerçekçiliğinin en iyi örneklerinin

tümü gibi *Gece Yarısı Çocukları* da fantezilerin tam ortasında güçlü bir siyasi duruş sergiler. Dönemin başbakanı Indira Gandhi, Rushdie'ye hakaret davası açtı ve dava sonucunda metindeki onur kırıcı ifadeler değiştirildi.

Rushdie'nin başlangıç noktalarından biri, ilginç bir biçimde en temeldedir; çocuk edebiyatıdır. Rushdie, L. Frank Baum'un *Oz Büyücüsü*'nün film versiyonu hakkında aydınlatıcı bir kısa kitap yazmıştır; bu kendisinin çocukluktan beri çok sevdiği bir filmidir. Hatırlayacağınız gibi *Oz Büyücüsü* siyah beyaz başlar. 1930'ların Kansas'ında Büyük Buhran döneminde sefaletin kol gezdiği bir çiftlik: "Gerçek dünyanın" ta kendisi. Dorothy hortuma yakalanıp bilincini yitirdikten sonra, küçük köpeği Toto'yla birlikte rengârenk bir diyarda gözlerini açar. Burası cadıların ve konuşan korkuluk, teneke adam ve ödlek aslanın diyarıdır. Dorothy ölümsüz bir ifadeyle "Toto, içimde artık Kansas'ta olmadığınıza dair bir his var" der. Bu büyümlü bir dünyadır. Büyü ve gerçekçilik, tıpkı temel aldığı öyküdeki gibi filmde de iç içe geçer.

Rushdie'nin en tartışmalı ve provokatif romanı *Şeytan Ayetleri* [*The Satanic Verses*, 1988] kaçırılan bir yolcu uçağında başlar. Hindistan'dan kalkmış olan uçak, İngiltere'nin semalarında infilak eder. Yolculardan ikisi Gibreel Farishta ve Saladin Chamcha (biri Hindu bağlara sahiptir, diğeri Müslümandır) 29.002 fit yükseklikten yere düşer. Romanın ilk satırı, "Yeniden doğmak için ... önce ölmek gerekir" şeklindedir. İki kahraman sağ kalmayı başarır. 1066'da Fatih William'ın İngiltere'ye ayak

bastığı Hastings sahilinde karaya çıkar. Hemen “yasadışı göçmen” diye etiketlenirler. (Bayan Thatcher, romandaki adıyla “Bayan Torture [İşkence]” onlar gibi davetsiz misafirlere katı bir tutum sergilemiştir.) Roman ilerledikçe, baş melek Cebrail (İncil’deki adıyla Gabriel) ve Şeytan karakterine bürünürler. Terörist eylemin gerçekliği, bir iksir gibi mit, tarih ve dine karışır. Bu tek kelimeyle onun “büyüsüdür.” İran’ın dini lideri Ayetullah Humeyni, Bayan Gandhi gibi Rushdie’ye hakaret davası açmakla uğraşmadı. Büyülü gerçekçilik hayranı da değildi. 1989’da Rushdie hakkında bir fetva yayımladı; dine küfreden romancıyı öldürmenin her gerçek Müslümanın görevi olduğunu ilan etti.

Günter Grass da farklı bir yerden başlayıp aynı noktaya vardı. 1927 yılında doğmuş ve Nazi döneminde büyümüştü. Yazar olarak kariyerine başlarken, Alman kurgusunun 1945’ten itibaren tekrar sıfırdan başlaması gerektiğini hiç tartışmasız kabul etti. Grass’a göre “Geçmişin üstesinden gelinmeliydi.” Peki ama geçmiş olmadan bir yazar ne yapar? Alman filozof Theodor Adorno, Auschwitz’ten sonra şiir sanatının artık imkânsız olduğunu söyledi. Aynı şeyin roman için de –en azından Alman bir yazar için– geçerliği olduğu ileri sürülebilirdi. Savaş sonrası Alman kurgu yazarı, edebi geleneğin tüm orkestrasında kulak veremezdi. 1933-1945 yılları arasında yaşananları atlayıp Goethe, Schiller ve Thomas Mann’a nasıl geri dönülebilirdi? Grass’a göre Alman kurgu yazarının elinde bir orkestra yerine teneke trampet vardı. Yine de *Teneke Trampet* romanında anlatıldığı gibi, bu trampet büyülü

güçlerini koruyan bir enstrümandı. Adorno'nun karamsar kehanetine rağmen Grass kurguya, büyülü gerçekçiliğe önemli bir katkı yaptı. 1999'da Nobel Edebiyat Ödülünü alırken kendisini büyük bir yazar olarak değil edebiyat faresi olarak takdim etti. Fareler her şeyi atlatır. Dünya savaşlarını bile.

Grass büyülü gerçekçi eserlerini baskı döneminin ardından kaleme almıştı ama büyülü gerçekçilik, baskı ya da sansür koşulları altında eserler üreten yazarlara da fayda sağladı. Bu tür koşullar altında gerçekçilik, her şeyi olduğu gibi söylemek çok tehlikeli olabilir. 1998'de Nobel Edebiyat Ödülü kazanan José Saramago bunun tipik bir örneğidir.

Saramago (1922-2010) ömrünün büyük bir kısmını Avrupa'nın en uzun ömürlü faşist diktatörlüğünde geçiren bir Marksistti. Faşizm Portekiz'de 1974'e kadar varlığını sürdürdü. Faşist diktatörlük devrildikten sonra bile, Saramago zulüm gördü ve sürgünde öldü. Edebi tarz olarak alegoriyi tercih etti; yani anlatmak istediklerini dolaylı yoldan anlattı. Bu büyülü gerçekçilik değilse bile onunla hemen hemen aynı şeydi. En iyi eserlerinden biri olan *Mağara* [*The Cave*, 2000] kocaman bir merkezi binadan yönetilen isimsiz bir devlet hakkındadır. Olgunlaşmış kapitalizmin fütüristik bir imgesidir. Merkezi binanın bodrum katında Platon'un anlattığı mağara vardır. Mağara, insani koşulu simgeler: Zincire vurulmuş izleyiciler, gerçek dünyanın mağara duvarlarına yansıyan gölgesinden başkası hiçbir şey göremez. Hepimiz güvenilmez, titrek imgelere sahip oluruz. Saramago'ya göre romancı o mağarada çalışmak zorundadır.

Daha önce gördüğümüz gibi, büyülü gerçekçilikteki en güçlü enerji Orta ve Güney Amerika ülkelerinde üretilmiştir. Bu grubun başını Borges'le birlikte Gabriel García Márquez çeker. Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* [*One Hundred Years of Solitude*, 1967] romanı, *Gece Yarısı Çocukları*'yla birlikte bu türün tartışmasız başyapıtı olarak kabul edilir. Tarihsel zaman ve uzamda kesintili bir şekilde ilerleyen çok değişken bir anlatıya sahiptir.

Roman, Macondo adında hayali bir Kolombiya kasabasında geçer. *Gece Yarısı Çocukları* ne kadar Hindistan hakkındaysa, *Teneke Trampet* ne kadar Almanya hakkındaysa ve *Mağara* ne kadar Portekiz hakkındaysa bu roman da o kadar Márquez'in anavatanı hakkındadır. Macondo adındaki küçük kasaba, tüm Kolombiya'yı içinde barındırır: Bir "aynalar şehridir." Kopuk kopuk akan sahnelerde, ülkenin tarihindeki önemli anlara tanık oluruz: İç savaş, siyasi çatışma, demiryolu ve sanayileşme, ABD'yle baskıcı ilişki. Her şey bir tek parıltılı edebi objede kristalize olur. *Yüzyıllık Yalnızlık*, edebiyat ne kadar siyasi olabilirse o kadar siyasidir ama aynı zamanda üstün bir yapıt olma özelliğini korur.

Büyülü gerçekçilik, yüzyılın dönümünde birkaç on yıl boyunca ıslıl ıslıl parlamıştır. Artık zamanı geçmiş gibi görünse de tarih bunu edebiyatın en parlak dönemlerinden biri olarak kayda geçirecektir.

37. BÖLÜM



Edebiyat Cumhuriyeti SINIR TANIMAYAN EDEBİYAT

21. yüzyılda edebiyatın gerçek anlamda küresel hale geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Peki “dünya edebiyatı” terimi ne anlama gelir? Bu bölümde göreceğimiz gibi birçok şeyi ifade eder.

Örneğin dünya üzerindeki en küçük, en izole edebi topluluklardan biri olan İzlanda’dan çıkan bir roman düşünelim. İlk Viking yerleşimciler bu kıraç, kayalık ve dondurucu adaya 9. yüzyılda ulaştı. Sonraki iki yüzyıl, edebiyat tarihçileri tarafından “Saga Çağı” olarak adlandırılır. (“Anlatılan hikâye” anlamına gelen “saga” sözcüğünün kökleri İzlandalıların konuştuğu ve halen konuşmaya devam ettiği Eski Norveççeye dayanır.) Birbirleriyle kahramanca savaştıkları zamanlarda ülkeyi kuran klanlar,

özellikle 13. yüzyılda şaşırtıcı derecede zengin kahramanlık şiirlerine konu olmuştur.

Chaucer'dan yüzyıl önce, İskandinav edebiyatı dünya edebiyatının en parlak dönemlerinden birine sahne oldu. Ancak sadece birkaç bin kişi buna aşinaydı. Yine de bu küçük ülkenin kolektif belleğinde saklandı ve kuşaktan kuşağa seviyle aktarıldı. 1955'te romancı Halldór Laxness, Nobel Edebiyat Ödülünü kazandı. (Ödül Komitesinin belirttiği gibi küçük bir ülkeden çıkıp bu ödülü kazanan ilk yazardı.) Laxness büyük ölçüde 1934'te yayımlanan *Independent People* [*Bağımsız Halk*] adlı başyapıtıyla bu ödüle layık görülmüştü. (Romanın adı İzlanda'nın bağımsızlığına düşkünlüğünden geliyordu.) Romanın kahramanı Bjartur, Saga Çağından beri "otuz kuşaktır" çiftçilik yaparak geçimini sağlayan bir aileden gelir. Ulusunun şiirleriyle büyümüştür. Koyunlarıyla birlikte ıssız tepelerde dolaşırken bu şiirleri ezbere okur. 20. yüzyılda hayat tarzı sonsuza dek değişir. Bu soğuk, ıssız, küçük yerde birdenbire dış dünyaya ilgi duyulmaya başlanır.

Bjartur'un öyküsü tıpkı sevdiği sagalar gibi kasvetli, destansı ve trajiktir. Laxness, Nobel Ödülünü alırken yaptığı konuşmada kurgu eserinin kerpiç kulübelere Eski İskandinav ozanlar (skald) tarafından öykülere göbek bağıyla bağlı olduğunu anlatmaya çalıştı. *Independent People* farklı dillere çevrilerek dünya çapında milyonlarca okuyucuyla buluştu ve aldığı ödül sayesinde artık "dünya edebiyatı" oldu. Bundan ne gibi bir sonuç çıkarılabilir? Edebiyat yeterince büyük veya popülerse, Laxness'in eseri gibi kendi topraklarına kök salmış

olsa bile ulusal sınırlar içinde kalmaz. Bütün sınırları aşar.

Bir sonraki örnek, dünyanın en geniş edebi topluluğundan. Çin Halk Cumhuriyeti geniş topraklarına, 1.35 milyar nüfusuna ve binlerce yıllık uygarlık geçmişine rağmen, çok az büyük yazar çıkarmıştır. En iyi Batılı okurlar bile genellikle bir elin parmakları kadar Çinli yazar ismi sayabilir.

2012'de Nobel Edebiyat Ödülünü Çinli yazar Mo Yan kazandı. Mo Yan'ın en önemli eserlerinden biri olan *The Garlic Ballads* [*Sarımsak Türküleri*] 1989 yılının Haziran ayındaki Tiananmen Meydanındaki protesto gösterilerinden birkaç ay önce yayımlandı ve hemen toplatıldı. Yazar ülkesindeki yetkililerle birçok kez karşı karşıya geldi. "Mo Yan" kendisi için seçtiği yazar adıdır. "Sakın konuşma" anlamına gelir.

1955 yılında köylü bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Mo Yan bu romanını doğup büyüdüğü ücra bölgeye adadı. *Sarımsak Türküleri* binlerce yıldır bereketli bir vadide tarımla uğraşan ve parti bürokratları tarafından sarımsak dışında hiçbir şey ekmeme talimatı verilen bir topluluğun hikâyesidir. Tarım kısıtlaması tam bir saçmalıktır. Kelimenin gerçek anlamıyla kötü kokan bir hükümdür. Topluluk isyan eder ama acımasızca bastırılır. Parti sarımsak ekmek zorunda olduklarını söyler.

Mo Yan'ın diğer romanları gibi *Sarımsak Türküleri* de dünya çapında en çok satan kitaplar arasına girdi. Mo Yan, seçtiği adın aksine sadece kendi ülkesinin insanlarına değil tüm dünyaya konuştu. Bu örnekten ne gibi sonuçlar çıkarabiliriz? Laxness'ten daha karmaşık bir örnektir. Dünya birdenbire Çin

edebiyatına ilgi duymaya başladı; çünkü Çin şaşırtıcı derece kısa bir zamanda 21. yüzyılın süper gücü haline geldi. Napoléon, Çin hakkındaki ünlü ifadesinde “Bırakın uyusun, zira ejderha uyanınca bütün dünyayı sarsacak” der. Ejderha uyandı: Çin artık uyumuyor ve göz ardı edilemiyor. Edebiyatı da öyle. Küreselleşme sadece jeopolitik bir olgu değil, bir zihniyet. Edebiyat da bu zihniyetin bir parçası.

Üçüncü örnek, Haruki Murakami’dir. Ünlü Japon romancı, dünya çapında hem satış rakamları hem de saygınlığı bakımından başarılı birçok kurgu esere imza attı. Birçok dile çevrilen eserleri harikulade bir biçimde “dünyayı dolaşıyor.” Murakami kendi ülkesinin dışında daha çok okura ulaştı. Şimdiye kadarki en önemli eseri, 2010’da tamamlanan *IQ84* üçlemesi. Üçlemenin sonu sabırsızlıkta beklendi. Tokyo’da kalabalıklar ilk kopyaları satın alabilmek için saatler öncesinden kuyruğa girdi.

IQ84 üçlemesinin olay örgüsü çok gizemlidir. Büyülü gerçekçi tarzdadır (36. Bölüm) ve ninjalar, suikastlar, Yukaza gangsterleri, alternatif dünyalar ve şaşırtıcı zaman kaymaları içerir. Ancak asıl çarpıcı olan nokta, Murakami’nin dünya genelinde yazdıklarını okumak için can atan ve onun tarafından şaşırtılmayı bekleyen bir okur kitlesi için yazdığını bilmesidir. Üçlemeye “nineteen eighty-four” adını vermesinin nedeni, İngilizce okunuşunun kulağa Japoncaymış gibi gelmesidir. Bunun George Orwell’a yapılan bir gönderme olduğu da düşünülebilir. Romanında epigraf olarak 1930’larda Harold Arlen tarafından söylenen popüler bir Amerikan şarkısının adını kullanır: “It’s only a paper

moon.” [Sadece kâğıttan bir ay bu]. Murakami bir keresinde bu romanı yazmak için Rus romancı Dostoyevski’den ilham aldığını söylemiştir. Buradan çıkarılacak sonuç, Murakami’nin dünya tarafından okunduğunu bilen ve dünya için yazan bir romancı olduğudur. Her yerden etkilere açıktır ve bu etkileri kendisinin kılar.

Yazarlar dünya çapında adlarını duyurabilecek kadar şanslı olduklarında, çok uluslu bir şirketin gelirleriyle boy ölçüşebilecek kadar para kazanabilir. Örneğin J. K. Rowling 2013 yılında İngiltere’nin en zengin 30. kişisi olarak listeye girmiştir. (Kazandığı her kuruşun miras değil kendisi tarafından kazanılmış olması bakımından, bu listedeki diğer isimlerden ayrılıyordu.) Coca-Cola kadar zengin olmayabilir ama *Harry Potter* bu meşrubatın içildiği her yere ulaşmıştır.

Elbette ki istisnalar mevcuttur ama küreselleşme yani “sınırsızlık” edebiyata yön veren dinamik enerji konumundadır. Peki bu nasıl gerçekleşti? Yüzyıllar boyunca gelişen iletişim sistemleri, uluslararası ticaret ve belirli “dünya dillerinin” egemenliği aracılığıyla. Bu uzun bir hikâyedir ama faydalıdır. Edebi eserleri kendi tarihsel dünyalarında konumlandırmamızı ve bu dünyaların haritasını çıkarmamızı sağlar.

Edebiyat tarihinin büyük bir kısmında bir yerden bir yere gitmek yaya olarak, atla veya gemiyle seyahat etmekle sınırlıydı. Edebiyat bunu yansıtır. Bizden çoğu zaman yüzyıllar önce yazılmış edebi eserleri okurken karşılaştığımız problemlerden biri, onların ufuklarının çok daha sınırlı olduğu gerçeği-

ne uyum sağlamaktır. Örneğin Shakespeare oyunlarının Londra dışında veya –en uzak menzilde– İngiltere’nin diğer şehirlerinde sahnelenmesini hiç beklememişti. Günümüzde dünya çapında milyarlarca edebiyat âşığı onun eserlerini okuyup inceliyor.

Ufuklar 19. yüzyılda çarpıcı biçimde genişlemeye başladı. Kitle iletişimi, aynı ülke içindeki insanların daha kolay temas kurmasını sağladı ve yüzyılın sonuna doğru insanları uluslararası ölçekte birbirine bağladı. İngiltere’de 19. yüzyılın başlarında ziftle kaplanan yollar sayesinde gazeteler WHSmith bayilik ağıyla ülke genelinde dağıtılmaya başlandı. Özel olarak görevlendirilmiş gececi posta arabalarıyla haberler en kısa zamanda okurlara ulaştırıldı. Edebiyat da dergi formunda sabah gazeteleriyle birlikte dolaşıma çıktı. WHSmith gazete ve dergilerin hızlı dağıtımıyla yüzyılın ortalarında bir tekele dönüştü. WHSmith bayileri bu dönemde sadece gazete satmakla kalmadı, 1860’dan itibaren ödünç kitap alınabilecek bir kütüphane işlevi gördü. Örneğin Dickens romanlarından birini Euston İstasyonundaki bayiden ödünç alıp 11 saatlik Edinburgh yolculuğunuzda okuduktan sonra Waverley İstasyonundaki bayiye teslim edebiliyordunuz.

1840’lardan itibaren ülke genelindeki Penny Post adı verilen posta sistemi, birkaç saatte bir büyük şehirler arasında günlük mesajlar iletebilmeyi sağladı. (Normal mektupların bir peni karşılığında gönderilebildiği bu sistemi tasarlayanların arasında Genel Posta İdaresinde çalışan romancı Anthony Trollope da vardı.) Neredeyse e-posta kadar hızlıydı. Genellikle toplumun en okumuş üyeleri arasında yer alan

yazarlar, bu heyecan verici iletişimi en iyi şekilde değerlendirdi. Trollope telgrafla iletişimin başlamasına da aracılık etti. Buhar gücünün kullanılması, yolculuk sürelerini önemli ölçüde azalttı. Trollope'nin en iyi romanlarından biri olan *Barchester Towers*'ı (1857) kısmen Britanya'yı trenle dolaşırken ve bir diğer romanı *The Way We Live Now*'ı (1875) Amerika, Avusturalya ve Yeni Zelanda'ya buharlı gemiyle giderken yazması önemlidir. (Romanına *The Way We Live Now* adını vermesi de yaşam tarzımızdaki değişikliği anlatması bakımından anlamlıdır.)

Bütün bu ilerlemeleri, pazarları uluslararası hale getirdi ve ülkelerin iç pazarlarını daha etkili kıldı. Son "altın çivi" çakılıp New York ve San Francisco arasındaki demiryolu tamamlandığında, birçoğu Avrupa'dan buharlı gemilerle getirilen yeni kitaplar ABD'nin bir ucundan diğer ucuna günler içinde dağıtılabildi.

1912'de Guglielmo Marconi'nin telsiz şirketi dünya çapında bir ağ için gerekli altyapıyı hazırladığında, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunundaki Puck karakterinden bir alıntı yaparak bunu duyurdu: "Kırk dakika içinde dünyayı dolaşıp geleceğim." Shakespeare artık gerçek anlamda küreseldi. Yeni enternasyonalizm uluslararası telif anlaşmalarıyla mühürlendi (11. Bölüm).

Yazarların hepsi olmasa da birçoğu yeni okur kitlelerine hitap edebilme fırsatını değerlendirdi. 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlarında iletişim, sürekli evrim halinde. 40. Bölümde ele alacağımız gibi internet, sürekli değişen yazınsal bir lego dünyası gibi her geçen yıl sanal olarak iletişim

kurduğumuz bir aygıtı anımsatıyor. Yazarlar dile-dikleri takdirde kendilerini küresel bir köy için yazıyormuş gibi görebilir.

Her şey kulağa *Cesur Yeni Dünya*'daki gibi geliyor. Ama halen ciddi bir problem var: Dil. Popüler müzik, dil sınırlarını aşabilir ve sözlerinin ne anlama geldiğini bilmeyen veya umursamayan kitleler tarafından beğeniyle dinlenebilir. Edebiyat bunu yapamaz. Sözcükleri alırsanız, geriye hiçbir şey kalmaz. Edebiyat geleneksel olarak dilin değiştiği yerde son bulur. Yabancı edebiyatın sadece küçük bir kısmı çeviri bariyerini aşabilir.

Bir dilden başka bir dile aktarma anlamına gelen "çeviri" zahmetlidir ve çoğu zaman da yetersiz kalır. 20. yüzyılın en önemli yazarları kimlerdir diye sorsanız, Kafka'nın adı muhakkak geçer. Ancak bir Kafka romanının (üstelik eksik bir metnin) ilk İngilizce çevirisi yazarın ölümünden 10 yıl sonra yapılabildi. Kafka'nın önemli eserleri, daha da uzun süre çevrilmeyi bekledi ve dünyanın kimi önemli dillerindeyse halen çevrilmeyi bekliyor. Bu sadece zamansal bir gecikme değildir. Çevirmen ne kadar usta olursa olsun ve çeviriler bir yazarın gelirini ve şöhretini ne kadar artırırsa artırsın, çeviri doğası gereği kusurludur. Hem yazar hem dilbilimci olan Anthony Burgess, "Çeviri sadece sözcüklerle ilgili bir mesele değildir; bütün bir kültürü anlaşılır kılma meselesidir" diye yazmıştır. Amerikalı şair Robert Frost'un sıkça alıntı yapılan bilgece yorumuna göreyse, "Şiir çeviride yitip giden şeydir."

Elbette ki popüler edebiyatta bu daha az önem taşır; sadece sayfaları çevirip okuma keyfini tat-

mak isteyen okurun gözünde çevirinin incelikleri daha az öneme sahiptir. Stieg Larsson'ın 2005'te dünya çapında en çok satan kitaplar arasına giren *Ejderha Dövmeli Kız* [*The Girl with the Dragon Tattoo*] romanının izini takip eden "İskandinav-Noir" adı verilen romanlar, yavan çeviriyle de okunabilir; tıpkı çok popüler İskandinav polisiye dizilerinin özentiden yoksun altyazılarla izlenebilmesi gibi. Sürükleyici kitaplarda iyi bir düzyazıya ihtiyaç yoktur; işlevsel bir düzyazı da pekâlâ iş görür.

Ancak çeviri bir açıdan dünya edebiyatında önemi sürekli azalan bir problemdir. Ne yazık ki dilbilimciler her iki haftada bir dünya üzerinde bir dilin "öldüğü" bilgisini bizlerle paylaşır. Bu dillerdeki geçmiş edebiyat ve daha da acısı gelecekte üretilebilecek olan edebiyat yok olup gider. Modern çağda İngilizce dünya genelinde giderek güç kazanmıştır ve günümüzde "dünya dilidir;" 2000 yıl önceki Latince kadar baskındır. 19. yüzyıl "Britanya'nın yüzyılı," 20. yüzyılsa "Amerika'nın yüzyılı" olmuştur. Bu da George Bernard Shaw'ın ifadesiyle "ortak bir dilin ayırdığı" iki dünya gücünün egemenliği demektir. Tabii ki bu tablo 21. yüzyılda değişebilir.

Edebiyat her zaman öylesine büyük bir çeşitlilik taşır ki bir tek genelleştirmenin her şeyi kapsayabilmesi mümkün değildir. Küçük bir dünyada yaşayıp eserler üretmeyi tercih eden birçok önemli yazar vardır. Örneğin Philip Larkin hiç yurtdışına çıkmamıştı (34. Bölüm). "Tozdan" hoşlanmadığını söyleyerek bunu şakaya vurdu ve şiirleri bu tecridi yansıtır. 1978'de Nobel Edebiyat Ödülü kazanan Isaac Bashevis Singer, New York'ta birkaç bin ki-

şiden ibaret küçük bir topluluk için Yidiş (eski İbranice) dilinde yazmıştı. Milton da “sayıca az ama nitelikli bir kitleyi” hedef almıştı.

Edebiyatta küçük dünyalar her zaman gelişir. Ancak küresel dünya, tıpkı evrenin kendisi gibi muazzam bir hızla genişler. Bu yeni, heyecan verici ve iyi ya da kötü durdurulamayan bir şeydir.

38. BÖLÜM



Suçlu Zevkler EN ÇOK SATANLAR VE PARA İÇİN YAZILAN KİTAPLAR

Ne kadar tutkulu ve gayretli olursak olalım, okunması bir ömre sığmayacak kadar çok “iyi” edebiyat bizi bekliyor ve üstüne her geçen yıl yeni ciltler ekleniyor. Edebiyat hiçbirimizin zirvesine tırmanamayacağı bir dağ gibi; seçtiğimiz yolu mümkün olabildiğince dikkatle takip ederek yamaçlarına tırmanabilirsek kendimizi şanslı hissedebiliriz ama dağın zirvesi daha da yukarılara uzanır. Sadece bu kitapta geçen yazarları düşünecek olursak, en çok okuyanlarımız bile Shakespeare’in 39 oyununun hepsini (kendi adıma *Perikles* oyununu okumadığım için suçumu peşinen kabul ediyorum) ya da Jane Austen’in kurgusunun hepsini ya da Tennyson

veya Dostoyevski'nin yayımlanan her cümlesini bir ömre sığdıramayabilir. Edebiyatın tümünü (veya hatta geniş bir yelpazesini) okuma şansımız, bir süpermarketin raflarındaki her şeyi tek bir alışveriş arabasına doldurma şansımızdan yüksek değildir.

Ancak bu "mükemmel" edebiyatın dışında daha da büyük bir yığın karşımızda duruyor: Mükemmel olmayan edebiyat. Amerikalı seçkin bilimkurgu yazarı Theodore Sturgeon'a göre, "[bilim kurgunun] yüzde doksanı çöptür. Ama o zaman *her şeyin* yüzde doksanı çöptür." İngiliz Milli Kütüphanesi ve Amerikan Kongre Kütüphanesi'nin koridorlarında "Edebiyat" olarak sınıflandırılan 2 milyona yakın cilt var. Ortalama bir okuryazar, ömründe 600 edebi eser okur. Dürüst olmak gerekirse, çoğumuz için bu 600 eserin büyük bir kısmı Sturgeon'un "çöp" olarak küçümsediği eserlerdir. Bir havalimanının bekleme salonunda etrafınızdaki insanlara bakarsanız, uçuş saatini beklerken kitap okuyan insanların elinde Dan Brown ve Jilly Cooper romanları görme ihtimaliniz Gustave Flaubert veya Virginia Woolf romanları görme ihtimalinizden yüksektir. (Ve ilkel bir içgüdü, bunun hayatlarında okudukları son kitap olabileceğini söyler.)

39. Bölümde daha ayrıntılı ele alacağımız Man Booker ve Costa kurgu ödülleri 2012 yılında *Ölüleri Getirin* [*Bring Up the Bodies*] adını taşıyan tarihsel romanıyla Hilary Mantel kazandı. Roman altı ay gibi kısa bir zaman diliminde bir milyona yakın sattı. Elli yıldır hiçbir ödüllü kitap bu rakamlara ulaşamamıştı. Ancak aynı dönemde E. L. James'in *Grinin Elli Tonu* [*Fifty Shades of Grey*] romanı on

milyonlarca kopya sattı. (Bolca sekse yer veren bu tür kitaplar alaycı bir biçimde “bonkbuster” olarak nitelenir.) Söylemeye bile gerek yok ki *Grinin Elli Tonu* hiçbir edebiyat ödülü kazanamadı ve evrensel olarak küçümsendi. James, bankaya gidene kadar yol boyunca gözyaşı dökmüş olabilir (ama bütün içtenliğiyle kazandığı milyonlarca doları mutfağını yenilemek için kullanacağını açıkladı).

Bu tür rakamları iki şekilde yorumlayabiliriz. Tutucu bir düşünce tarzına sahip olan eleştirmenlere göre bunlar Dr. Johnson’ın tabiriyle “sıradan okurun” iflah olmaz biçimde kültürel yozlaşmaya uğradığının bir göstergesidir (Dr. Johnson’ın kendisi sıradan okuru hakir görmezdi). Öte yandan daha pragmatik bir bakışa sahip olanlar, “çöp” edebiyata duyulan doymak bilmez iştahı özellikle büyük resme bakıldığında sağlıklı bulabilir. Örneğin E. L. James’in romanları çok “saygın” Penguin Books’la aynı çatı altında yer alan Random House tarafından yayımlanıyor. Penguin, 1935’te Allen Lane’in kaliteli karton kapaklı kitaplar basmaya başladığı zamandan beri “yüksek” edebiyatı geniş okur kitleleriyle buluşturan ana kanallardan biridir. Allen Lane en iyi çağdaş kurgu eserleri Woolworths mağazalar zincirinde (Amerika’da “5-10 Sent,” Britanya’da “Üç-Beş Peni” mağazası olarak bilinen yerlerde) satılan ucuz kitaplarla aynı fiyattan piyasaya sürmeye kendini adanmıştı. En yüksek edebiyatı en düşük fiyata sunmak istedi.

Yayıncılar, bırakın “aşağı” edebiyatın satışları “yüksek” edebiyatın maliyetini karşılasın. Yani “para için yazılan kitaplar” masaya ekmeği getirir

(yoksa yahni mi demeliydik?). Bu süreç gizemli bir biçimde işleyebilir. T. S. Eliot'ın 1929'da kurulmasına aracılık ettiği Faber&Faber, İngilizce konuşulan dünyada en saygın şiir yayıncısı olmuştur. Bir şair için bu yayınevinden bir kitap çıkarmak en büyük başarı göstergesidir. Faber&Faber son dönemde çok sağlıklı bir mali tabloya sahip olmasını neye borçludur? *Çorak Ülke*'nin satışları mı? Ted Hughes ve Philip Larkin'in eserleri mi? Hayır. En büyük katkı, Eliot'ın *Old Possum's Book of Practical Cats* [*Yaşlı Sıçanın Pratik Kediler Kitabı*] adlı eğlenceli şiir seçkisinin kazandırdığı ek telif gelirleridir. Andrew Lloyd Webber'in *Pratik Kediler Kitabı*'ndan uyarladığı *Cats* müzikali uzun soluklu bir başarıya imza atmıştır. Elbette ki hiç kimse T. S. Eliot'ın yazdığı bir esere "aşağı" (hele hele "çöp") diyemez. Ama Eliot'ı genel bir uzlaşmayla yüzyılın en önemli şairi kılan eseri asla *Pratik Kediler Kitabı* değildir.

Açık fikirli olursak, "yüksek" (ya da "klasik," "kanonik" veya "nitelikli") olmadığını düşündüğümüz edebiyatı "çöp" yerine "popüler" olarak nitelendirmek daha makuldür. "Popüler" kilise, üniversite veya hükümet gibi herhangi bir kuruma ait değil, "halka ait" olanı ima eder. 15. yüzyıl mystery oyunları popülerdi (6. Bölüm); o dönemde Latince olan İncil kurumsaldı. Kurumsal olarak öngörülen edebiyat okullarda, kolejlerde ve üniversitelerde halen zorunlu olarak okutulmaktadır.

Roman tam manasıyla popüler türdür. Hedefine isabet ettiğinde, "eleştirel olmayan" tüketimi her zaman tetiklemiştir. Bunu türün ilk günlerinden beri rahatlıkla görebiliriz. Samuel Richardson

Pamela (1740) romanını yayımladığında, çapkın iş-vereni tarafından eziyet gören güzel hizmetçi kızın günlüğü özellikle dönemin kadın okurları arasında bir “çılgınlık” halini tetikledi. Sir Walter Scott’ın romanlarından biri yayımlandığında, okurların kitapçıların etrafını kuşattığı ve kitabın ambalaj kâğıdını sabırsızlıkla yırtıp sokakta okumaya başladığı anlatılır. *Harry Potter* dizisinin yedi kitabında da bu tür “okur izdihamlarına” birçok kez tanık olduk. Kitapların yayın tarihleri, sihirbaz kılığına girip kitapçıların dışında bütün gece kuyrukta bekleyen *Harry Potter* hayranları için bir nevi resmi tatildi. Bunun nedeni, kitapların *Times Literary Supplement* adındaki haftalık edebiyat dergisinde iyi yorumlar alması veya “ileri seviye” eğitim müfredatında yer alması değildir.

“Bestseller” [en çok satan kitap] görece yeni bir terimdir (kayıt altına alınmış ilk kullanımı 1912’de-dir). En çok satan kitapların yer aldığı listeler de ilk olarak Amerika’da 1895’te hazırlanmıştır. İngilizlerin “çok satancılık” hakkındaki dinmek bilmeyen kaygılarından biri, nahoş “Amerikanlaştırma” eğilimini temsil etmesidir. Bestseller, “Amerikan tarzı bir kitaptır;” Amerika için iyi olabilir ama dünyanın geri kalanı için öyle değildir. İngiliz kitap piyasası, 1975’e kadar resmi bestseller listeleri yayımlamarak buna azimle direndi. Kitaplar hipodromdaki atlar gibi birbirleriyle “yarışamazdı.” Daha da kötüsü çok satancılık, kitapların kalite ve çeşitliliğini azaltıyordu. Anlayışlı okurun gözetmesi gereken ayrımları (bu ayrımlara göre seçim yapmasını) engelliyordu. Bu argümanlar uzayıp gider.

En çok satan kitapların genellikle bir anda ortaya çıkması bu sorunu daha da karmaşık hale getirir. Örneğin *Grinin Elli Tonu* ilk başta kitap dünyasında adı sanı duyulmamış bir yazar tarafından Avustralyalı bir okur grubu için “hayran kurgusu” (fan-fiction) mahiyetinde çevrimiçi kaleme alınmıştı. Yayıncılık şirketleri, en çok satanların bir anda ortaya çıkma özelliğini en aza indirmek için üç strateji geliştirmeye çalıştı: “Tür,” “Devam Kitapları” ve “Ben-de-cilik.”

17. Bölümde değindiğim gibi, “göz gezdirmek” için bir kitapçıya girdiğinizde benzer kitapların “tür” başlığı altında sınıflandırıldığını görürsünüz: Bilimkurgu ve Korku veya Romans veya Suç ve Gizem... Kitap satıcıları tarafından ilginizi çekebilecek kurgu türlerine yönlendirilirsiniz. “Devam Kitapları” farklı çalışır. Okurlarda satıcıların “marka sadakati” dediği tutum gelişir. Örneğin Stephen King’in daha önceki eserlerini seven okurlar “En son Stephen King romanını” satın alır; kapakta yazarın adı en son eserinin adından daha büyüktür. “Ben-de-cilik” basitçe “öncünün peşinden gitmektir.” Örneğin *Grinin Elli Tonu* benzer kapaklara, adlara ve temalara sahip birçok eser ve parodi esere ilham vermiştir. (Benim favorim, *Fifty Shades of Earl Grey* [*Earl Grey’in Elli Utancı*] adını taşıyan parodidir.)

En çok satan kitaplar listesi, dikkat ederseniz yalnızca satış rakamlarını yansıtmaz; aynı zamanda okurları belirli kitapları almaya teşvik eder ve bir tür “sürü tepkisi” oluşturur. En çok satan kitapları herkes okuduğu için siz de okumak ister-

siniz. Sürü harekete geçtikten sonra, olağan “ayır etme” ve seçme (ne okuyacağını dikkatlice düşünme) mekanizmaları hükmünü yitirir. Dan Brown’ın *Da Vinci Şifresi* [*The Da Vinci Code*] romanı, 2005 yılında yayımlandığında neredeyse evrensel olarak olumsuz değerlendirmelere konu oldu. Ancak iki yıl boyunca her kitaptan daha fazla sattı. Sürü her zaman kendi tercih ettiği yönde gürültüyle ilerler ve tercihlerini cüzdanıyla ortaya koyar.

En çok satan kitapların birçoğu hızla gelip geçer. Genellikle “günün kitaplarıdır” ve bu yılın çok satanlar listesi, geçen yılınkinden farklı kitaplar içerir. Ancak çok azı, uzun ömürlü olur ve bunların yıllar ve bazen de yüzyıllar boyunca nasıl bir seyir izlediklerini inceleyerek popüler edebiyatın mekanizması hakkında çok şey öğrenebiliriz. *Sefiller* [*Les Misérables*] iyi bir örnektir. Victor Hugo, Fransa’nın bitmek tükenmek bilmeyen siyasi kargaşa atmosferinde 24601 nolu mahkûmun Müfettiş Javert’le destansı mücadelesinin öyküsünü 1862’de yayımladı. İlk önce Fransızca ve aynı anda on farklı dilde okurlarla buluştu. Küresel bir proje olarak kısa sürede büyük bir başarıya ulaştı. Hugo’nun romanı, 1861-65 yılları arasındaki Amerikan İç Savaşında her iki ordunun da en çok okuduğu kitaptı. Daha sonraki yıllarda uyarlamaları sahnelerden hiç eksik olmadı. En az 12 kez filme çekildi. 1985’te Londra’daki Barbican Centre’da mütevazı bir müzikal versiyonunun prömiyeri yapıldı. Olumsuz yöndeki değerlendirmelere rağmen müzikal tuttu ve resmi “Les Mis” web sitesinin açıkladığı gibi “dünyanın en uzun süre sahnelenen müzikali” haline geldi. “42

ülkede 22 farklı dilde 65 milyondan çok izleyiciyle buluştu." 2013 yılında Los Angeles'taki Oscar seremonisinde 1985 müzikalinin en son film versiyonu üç önemli ödül kazandı.

Victor Hugo'nun *Sefiller* romanının popüler olmadığını hiç kimse söyleyemez. Doğrusunu söylemek gerekirse "büyük edebiyat" olduğu da söylenebilir. George Orwell'ın tabiriyle "iyi-kötü" okunabilir kitaplar arasındadır. Romanın tüm uyarlamaları, farklı yollar izlese de ve farklı ölçülerde aslına sadık kalsa da mahkûm ve zindancı arasındaki uzun husumeti ve romanın sosyal mesajını korur. Hugo, suça yol açan şeyin "sosyal asfiksi"¹ olduğunu ileri sürer; Jean Valjean örneğinde kahramanın bir somun ekmek çalmasının nedeni, ailesinin açlık çekmesidir.

Sefiller'in bu uzun yolculuğu boyunca üretilen bütün versiyonların, orijinal metni ucuzlattığı söylenebilir mi? Sanmıyorum. Evrimleşmek ve sürekli değişip gelişen edebi-kültürel ortama tıpkı akışkan bir sıvı gibi uyum sağlamak, önemli popüler kurgu eserlerin doğasında vardır. Popüler edebiyatın önemli örnekleri bunu başarırken, birçoğu başarısız olur. *Da Vinci Şifresi* ya da *Grinin Elli Tonu*'nun müzikal bir versiyonu, çok muhtemeldir ki 2120 yılında Oscar kazanmayacak.

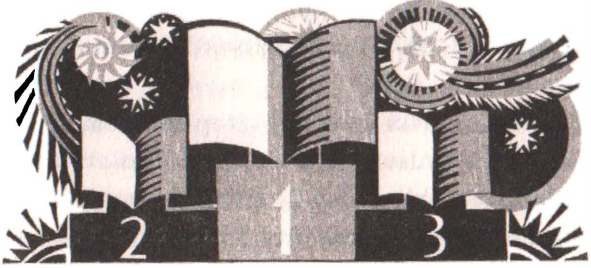
Peki ya şiir? Yüzeysel bir bakışla, şiirin her zaman dar bir grubun ilgisini çektiği düşünülebilir. Şiirin "küçük dergilerle," ince kitaplarla ve çok vasıflı seçkin okurlarla sınırlı kaldığı görüşünden ha-

1 Nefessiz kalma -çn.

reketle, “en çok satan şiirler” kendi içinde çelişkili bir kavrammış gibi görünebilir. Ancak derinlemesine düşündüğümüzde şiir hiçbir zaman bugünkü kadar popüler olmamıştır. Bir hafta boyunca şiirle çok daha uzun saatler karşılaşırız. Daha önce hiçbir kuşağın deneyimlemediği şekillerde şiirle iç içe yaşıyoruz. Peki nasıl?

Şiir tarihindeki en etkili kitap muhtemelen Coleridge ve Wordsworth’un *Lirik Baladlar [Lyrical Ballads, 1798]* kitabıdır. Kitaba bu adın verilmesi, iki sözcüğün anlam köklerini ortaya çıkarır. “Lirik” sözcüğünün kökeni, antik bir müzik enstrümanına yani gitarın öncüsü olan lire dayanır. (Geleneksel olarak Homeros’un destanlarını lir eşliğinde okuduğu düşünülür.) “Balad” sözcüğünün kökeniyse “dans etmeye” dayanır (“bale” de aynı kökten gelir). Peki Bob Dylan’ın gitar eşliğinde söylediği şiirler? Michael Jackson veya Beyoncé’nin dans edip şarkı söylediği videolar? Cole Porter’ın baladlarının yeni yeni kayıtları? Açık bir eleştirel zihne sahip olanlar için popüler müzikte en az Coleridge ve Wordsworth’un 1802’de yayımlanan ince kitaplarındaki kadar “edebiyat” görmek çok abartılı olmayacaktır. Başka bir ifadeyle, çöplükte inciler bulabilirsiniz yeter ki dikkatli bakın.

39. BÖLÜM



En İyi Kim? ÖDÜLLER, FESTİVALLER VE OKUMA GRUPLARI

Antik dünyadaki defne taşlarından (şanslı) modern zamanlardaki büyük edebiyat ödüllerine kadar, en yüksek edebi başarılar her zaman ödüllendirilmiştir. “Baş şairlik” bir tür ödüdür. Tennyson’ın 42 yıl boyunca İngiltere’nin “baş şairi” olması (22. Bölüm) şiir dünyasındaki büyüklüğünü teyit etmesinin yanı sıra şaire soyluluk unvanı ve sadece ismen de olsa resmi cenaze töreni getirmişti. Kendisine minnet duyan kraliçe ve ulusu tarafından 1892’de öldükten sonra bu şekilde ödüllendirilmiş oldu.

Ancak sistemli biçimde düzenlenen edebiyat ödülleri esasen 20. yüzyıl fenomenidir ve bizim zamanımıza özgüdür. En iyi roman, şiir seçkisi veya

tiyatro oyununun hangisi olduğu ya da kimin ömür boyu edebi başarı ödülüne layık olduğu, jüriler tarafından belirlenir. Bu tür ödüllerin ilki Fransa'da Goncourt Ödülü adıyla 1903'te düzenlendi. Britanya ve ABD, sırasıyla 1919 ve 1921 yıllarında edebiyat ödülleri kervanına katıldı. O tarihten bu yana edebiyat ödülleri hızla çoğaldı. Bu konuya alaycı yaklaşanların dediği gibi, bir tür Noel hediyesi haline geldi: Herkesin bir ödülü olmalı. Birçok ülkede yazarların doğrudan doğruya ya da genellikle yayıncıları aracılığıyla başvurabileceği yüzlerce edebiyat ödülü var. Üstelik sayıları her geçen yıl artıyor.

Şaşırtıcı derecede geniş bir yelpazede "kategorî ödülleri" var: Yılın en iyi *ikinci* romanı (akıllıcı bir seçimle Encore¹ adı verilen ödül); yılın en iyi dedektif romanı (bu türün kurucusu olan Edgar Allan Poe'dan adını alan Edgar Ödülü); en iyi tarihi roman (yine aynı şekilde Walter Scott'tan adını alan Walter Scott Ödülü); en iyi kadın romanı (daha önce Orange Ödülü, 2013'ten itibaren Baileys Ödülü adıyla verilen Kadın Kurgu Ödülleri); her türden en iyi edebi kitap (Costa Kitap Ödülü) ve en iyi şiir seçkisi (T. S. Eliot Ödülü) sadece birkaçıdır. Bazı ödüllerin yüklü miktarda maddi getirisi varken, bazıları sadece "onur" ödülüdür. (Literary Review tarafından verilen en kötü yazılmış seks sahnesi ödülü gibi bazı ödüller de "onur kırıcıdır.") En çok para kazandıran ödül, ABD'de McArthur Vakfının verdiği Deha Ödülüdür; şanslı yazarlara (sırf deha oldukları için) diledikleri gibi harcamaları için yarım

1 *Encore*: İngilizce "tekrar, bir kere daha" demektir –çn.

milyon dolar verilir. Bu ödüllerin hepsinin ortak noktası, tam olarak hangi niteliklerin ödüllendirildiğinin ya da hangi ölçütlere göre değerlendirme yapıldığının açıkça izah edilmemesidir. Jüriler ve komiteler, ödüle en çok layık olan eseri belirlerken tamamen özgürdür.

En önde gelen ödüllerden birkaçını incelemeye geçmeden önce, bazı önemli sorular soralım. Bu ödüller neden şimdi ortaya çıktı ve bu ödüllere neden ihtiyaç duyarız? Birçok yanıt verilebilir. En ikna edici olan yanıt, rekabet çağında yaşıyor olmamızdır. “Kazanmak” her şeyden önemlidir. Herkes at yarışlarını sever. Ödül sistemi, edebiyat dünyasına heyecan verici kazananlar ve kaybedenler unsuru katar. Edebiyat bir tür stadyum ya da gladyatör arenasına haline gelir.

Son yirmi yıldır Britanya’da Man Booker ya da ABD’de Pulitzer Ödülünü kimin kazanacağı hakkında bahisler düzenlenir. Her yıl gittikçe Oscar ödüllerini anımsatan ödül seremonileri düzenlenerek büyük ödüller ilan edilir. Bir tek kırmızı halı eksiktir ama çok yakında bu eksiklik de giderilebilir.

Günümüzdeki ödül saplantısının bir başka nedeni sabırsızlıktır. George Orwell’ın gözlemlediği gibi, bir edebi eserin iyi olup olmadığına karar verecek tek gerçek mercii zamandır. Edebiyat ilk ortaya çıktığında onun iyi olup olmadığına ilişkin kararlarımız çok kötüdür. Kendi dönemlerinde “yetkin” değerlendirmeler yapmaları beklenen eleştirmenler de aceleci davranır ve bazen hedefi çok kötü ıskalar. *Söğütlükte Rüzgâr* [*The Wind in the Willows*] romanına getirilen ilk eleştirilerden biri, kös-

tebeklerin kış uykusu konusunda zoolojik olarak hatalı olduğu yönündeydi; ama bunun bir önemi yoktu. Kendi dönemlerinde birçok kişi Ben Jonson'ı Shakespeare'e tercih ederdi. Yüksek zevk sahibi okurlara göre Dickens "aşağı" bir yazardı; çok daha iyi eserler okumak için Thackeray tercih edilmeliydi. *Uğultulu Tepeler* okumaya bile değmezdi. Bu liste uzayıp gider. Birkaç on yıl sonra, kazananlar ve kaybedenler sislerin içinden çıkar. Kazananlar "kanon" haline gelir ve derslerde okutulur. Zaman kendine düşeni yapar. Ancak okur kendi çağının en büyük yazarlarının kimler olduğunu *hemen* bilmek ister. Tarihin hükmünü öğrenmek için yüz yıl bekleyecek vakti yoktur. Ödüller bu ihtiyacı karşılar.

Ödüllerin yaygınlaşmasının üçüncü nedeni, okurları yönlendirmek için "yol işaretleri" sunmalarıdır. Bu işaretler sayesinde günümüzde sürekli daha da göz korkutucu hale gelen edebiyat bolluğunda yolumuzu daha kolay bulabiliriz. Umutsuzca rehberliğe ihtiyaç duyarız. Bu rehberliği nerede bulabiliriz: En çok satanlar listesi? Gazetede bütün eleştirmenlerin göklere çıkardığı kitap? Metro istasyonunda reklamları en çok göz önünde olan kitap? Bir arkadaşın sözünü ettiği ama adını tam olarak hatırlayamadığımız "kaçırılmaması gereken" kitap? Hayır, soğukkanlı bir biçimde sahayı araştıran uzmanlardan oluşan kurulların ince eleyip sık dokuyarak belirlediği ödüller en güvenilir kılavuzdur.

Kitap piyasası edebiyat ödüllerine bayılır. Bunun nedeni yeterince açıktır: Yayıncılığa büyük zarar veren kronik belirsizliğin ortadan kaldırılmasına yardımcı olur. Genel olarak her beş kitaptan

dördü yayıncısına para kaybettirir. Yayıncı para kazandığı tek kitapla diğer dördünün maliyetini karşılar. Ödüllü bir kitabın (ya da yazarının kaleme alacağı bir sonraki kitabın) para kazandırması kuvvetle muhtemeldir. Üstelik kitabın ödül kazanmasına bile gerek yoktur: Kısa aday listesinde, hatta uzun aday listesinde adının geçmesi bile kitaba “profil” kazandırmaya yeter.

Edebiyat ödüllерinin en önde geleni hangisidir? Listenin en başında “Nobel Edebiyat Ödülü” yer alır. Tarihsel olarak da ilk olan bu ödöl 1901’de verilmeye başlanmıştır. Farklı alanlardaki çarpıcı başarılar için verilen beş ödölde biridir. Dinamitin İsveçli mucidi Alfred Nobel’den adını alır. İlk stabil kuvvetli patlayıcı olan dinamit, inşaat ve madencilik endüstrilerinde son derece kıymetlidir ama aynı zamanda korkunç bir savaş silahı olarak da kullanılmıştır. Alfred Nobel, vasiyetinde muazzam servetinin büyük bir kısmını her yıl kendi adına düzenlenen ödölle için ayırmıştır. Nobel Edebiyat Ödülü her yıl (anonim) uzman görüşüyle İsveç Akademisi tarafından belirlenir.

İskandinavya Ibsen, Strindberg ve Hamsun gibi büyük yazarlar çıkarmıştır. Ancak Nobel Ödülleri, en başından itibaren dünya çapında düzenlenmiş ve edebiyat olarak tanımlanabilecek her şeyi kapsar. Avrupa’nın kenarında olan İskandinavya objektif ve tarafsız yargılarda bulunabilmek için ideal yerdedir. Ödölün yadsınamayacak başarılarından biri, edebiyat anlayışımızı “yerel olmaktan çıkarması” ve edebiyatı bir tek ülkeye değil dünyaya ait görmemizi sağlamasıdır. Nobel Ödölü ömür boyu başa-

rı ödülüdür ve ödülün tek ölçütü, “ideal bir yönde en çarpıcı eseri” sunmuş yazarlara verilmesidir.

Nobel Komitesi, uluslararası politika üzerindeki etkisini hiçbir zaman göz ardı etmedi. Boris Pasternak ve Aleksandr Soljenitsin’i ödüle layık görürken SSCB’nin onlara ödülleri almaları için asla izin vermeyeceğini pekâlâ biliyordu. Kimin Nobel Ödülü alması gerektiğine ilişkin tartışmalar yıllar ilerledikçe tahmin edilebilir bir biçimde gelişti. Bu tartışmalara Nobel’le ilgili muhtemelen asılsız bilgilerin kasvetli atmosferi eşlik etti. Joseph Conrad, *Gizli Ajan [The Secret Agent]* romanındaki dinamit patlatan kötü adamlar nedeniyle mi Nobel Ödülü almadı? Graham Greene, *England Made Me [Beni İngiltere Yarattı]* romanında İsveçli “kibrit kralı” Ivar Kreuger’i rencide edici bir biçimde tasvir ettiği için mi ödül alamadı? İngiltere doğumlu W. H. Auden talihsiz bir dönemde (kanlı Vietnam Savaşı sırasında) Amerikan vatandaşı olmasaydı 1971’de Nobel yarışında en önde olduğu söylenirken ödülü kazanır mıydı? Her yıl ödüller açıklanmadan önce bu tür dedikodular Nobel’in tuzu biberi olur. Tartışmasız biçimde dünyanın en büyük edebiyat ödülüne verilen önem bu tartışmalarla dolaylı yoldan daha da artar.

1903 yılında Fransa’da düzenlenmeye başlanan “Goncourt Ödülü” edebiyat eleştirisinin bakış açısından ödüllerin “en safıdır.” Seçkin Fransız edebiyatçı Edmond de Goncourt’un yüksek edebi ideallerini yaşatmak için kurulan Goncourt Akisi tarafından düzenlenir. Edebiyat dünyasının 10 seçkin üyesinden seçilen ve uzun süre bu görevi yürüten jüri,

yılın en değerli kitabını seçmek için ayda bir kez restoranda bir araya gelir (unutmayın bu Paris'te verilen bir ödül). Edebi nitelik her şeyden önce gelir. Nakit ödül, devede kulak gibidir; böylelikle ödülün parayla ilgisinin olmadığı vurgulanır. Ama ne yazık ki jürinin akşam yemekleri muhtemelen bir servete mal olur.

"Edebiyatın Oscar Ödülleri" diye nitelendirilen Amerikan "Ulusal Kitap Ödülleri," 1936'da Büyük Buhran sırasında kitaplara duyulan ilgiyi artırmak ve düşük satış rakamlarını yukarılara çekmek amacıyla yayıncılar ve Amerikan Kitapçılar Birliğinin bir inisiyatifi olarak başladı. Yıllar geçtikçe çok geniş bir ödül yelpazesi ortaya çıktı. Neredeyse kitapçılarda karşınıza çıkan her kategori için bir ödül vardır. 2012'de E. L. James'in *Grinin Elli Tonu* romanına bile uygun bir ödül bulundu. Bu kadar çok ödül dağıtılmasının Ulusal Kitap Ödüllerinin etkisini azalttığı düşünülebilir. Oscar törenlerinde olduğu gibi ödül sahiplerinin yazılı olduğu zarflar aç aç bitmez.

Her ekim ayında düzenlenen "Man Booker Ödül Gecesi" aynı manzaralara sahne olmaz. Günümüzde dünyanın en önemli kurgu ödülü olarak kabul edilen Man Booker Ödülü, 1969 yılında İngilizlerin "Goncourt" ödülü olarak başladı. Fransa'daki atasının aksine, işin ticari boyutunu memnuniyetle kabul eder ve yüklü miktarda para ödülü (beraberinde şöhret ve çok yüksek satış rakamları) kazandırır. Ödülün asıl sponsoru Booker McConnell şirketi, Batı Hint Adalarında şeker üretimi yapmıştı. Booker Ödülü sahiplerinden John Berger ödül konuş-

masında sömürgecilik geçmişi olan şirketi hedef aldı ve ödül parasının yarısını Kara Panter hareketine bağışladı. Son yıllarda ödüle bir serbest yatırım fonu sponsor oldu ve isim değişikliğine gidildi. Man Booker yöneticileri, konuya Anglo-Sakson pragmatizmiyle yaklaşarak kapitalizmle uzlaşma noktasında hiçbir sorun yaşamadı.

Goncourt Ödülünde uzun süre görev yapan on jüri üyesinin tamamı edebiyat dünyasından. Man Booker Ödülünde yalnızca bir yıl görev yapan beş jüri üyesi "gerçek dünyadan" ve bazen tartışmalara yol açacak şekilde eğlence sektöründen isimlerdir. Kitap sektörü edebiyat ödülleri sevmekle kalmaz, ödül seremonilerinin öncesinde veya sonrasında çıkan tartışmalara da bayılır. Man Booker yöneticileri jüri heyetinin isim listesini, değerlendirmeye alınan eserlerin uzun listesini ve elemeler sonucunda ortaya çıkan kısa listeyi planlı programlı bir biçimde duyurur. Bütün bu süreç ödül yemeği, televizyon yayını, meraklı bekleyiş ve genellikle de ateşli tartışmalarla zirvesine ulaşır. Bu süreçte birçok roman satın alınıp tüketilir. Edebiyattaki çağdaş ödül kültürü iyi bir şey midir? Çoğuna göre evet: Yeter ki edebiyat okunsun. Ancak bunu değişen ve hızlı değişmeye devam eden edebiyat sahnesinin bir parçası olarak görmeliyiz.

20. yüzyıldaki bir diğer yenilik, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde başlayan ve sayıları sürekli artan kitap fuarları ve edebiyat festivalleridir. Büyük veya küçük bu tür etkinlikler, kitapseverleri bir araya getirir ve kendine özgü zarafeti içinde edebiyatın pop konserleri haline gelir. Kitapsever-

ler hep birlikte tercihlerini yazarlara ve yayıncılara gösterirler. Yazarlar okurlarla yüz yüze gelir ve yayıncılar bu geleneksel kitap fuarlarında nelerin sattığıyla çok yakından ilgilenir. Bu tür etkinlikleri zihinlerin buluşması olarak nitelendirebiliriz.

Daha da yakın geçmişte benzer zihin yapısına sahip kitapseverlerin kendi seçtikleri kitapları tartışmak için bir araya geldikleri yerel okuma grupları hızla çoğaldı. Bu grupların açıkça eğitimle veya kendi kendini geliştirmeye bir ilgisi yoktur. Katılım ücreti veya tüzük de yoktur. İnsanlar okunmaya değer olduğunu düşündükleri edebiyat hakkındaki eleştirel görüşlerini paylaşır ve bazen anlamlı tartışmalar yürütülür. Zihinlerin buluşması, edebiyat söz konusu olduğunda her zaman iyi bir şeydir.

Okuma grupları, edebiyat hakkında konuşma şeklimizi değiştirdi ve üreticilerle tüketiciler arasında yeni iletişim kanalları açtı. Günümüzde birçok yayıncı, kurgu eserlerini ve şiir seçkilerini açıklayıcı yazar röportajları ve anketlerle birlikte okuma gruplarına gönderiyor. Bu okuma grupları demokratik. Hiyerarşik bir yapıya sahip değil. Tam tersine tabandan yukarıya doğru bir işleyiş söz konusu. *New York Review of Books*, *London Review of Books* ya da *Le Monde* gibi yayımlarda olumlu yönde eleştiriler alan kitaplardan ziyade, "Oprah'ın seçtiği kitaplar" dikkate alınabiliyor. Okuma grupları, okumayı canlı ve zevkli bir uğraş olarak yaşatmaya katkıda bulunuyor. Okuma canlı ve zevkli bir uğraş olmadıkça edebiyatın kendisi de canlılığını koruyamaz.

40. BÖLÜM



Edebiyat Ömrünüzde ... ve Ötesinde

Matbu kitap –yani kâğıt, dizgi, mürekkep ve ciltten oluşan fiziksel obje– 500 yılı aşkın bir süredir var. Edebiyata harikulade biçimde hizmet etti. Onu geniş kitlelerin okumasına imkân verecek şekilde ucuz (ve bazen güzel) formlarda sundu. Çok az icat bu kadar uzun ömürlü olmuştur veya işini iyi yapmıştır.

Ancak kitap kendi devrini tamamlamış olabilir. Bardağı taşıran son damla, çok yakınlarda gerçekleşti. 20. yüzyılın ikinci on yılında e-kitaplar (yani algoritma ve piksellerden oluşan dijital kitaplar) Amazon’da geleneksel kitaplardan daha fazla satmaya başladı. Elde taşınır tabletlerde okunmak üzere piyasaya sürülen e-kitaplar tıpkı “gerçek” bir kitapmış gibi görünür. Gutenberg’in ilk matbu

kitapları da tıpkı elyazmaları gibi görünüyordu. Ama elbette ki e-kitap “gerçek” bir matbu kitap gibi davranmaz. E-kitabın kendi öncülüyle ilişkisi, otomobilin kendi öncülü olan at arabasıyla ilişkisine benzerdir.

E-kitapta font büyüklüğünü değiştirebilirsiniz; işaret parmağınız yerine başparmağınızı kullanarak sayfaları ışık hızıyla çevirebilirsiniz; metin araması yapabilirsiniz; metinden parçalar seçip indirebilirsiniz. Sıkça söylendiği gibi küvetteki suya düşürmemek için özen göstermeniz gerekir ama bir e-kitapla çok daha fazla şey yapabilirsiniz. Şüphesiz e-kitap gelişip değişmeye devam ediyor; okurların bir sonraki aşamayı görmek için 500 yıl beklemesi gerekmiyor. Kitap uygulamaları daha şimdiden yeni formatlar ve yeni okuma şekilleri üretiyor. Önümüzdeki yıllarda edebiyat hangi formlara bürünecek? Hangi yeni dağıtım sistemleri kullanılacak? Geleceğin kütüphanelerinde matbu kitap görme ihtimalimiz, otobanda at arabası görme ihtimalimiz kadar mı?

Bu soruların yanıtlarını ararken bize nasıl sunulursa sunulsun geleceğin edebiyat dünyasını şekillendirecek üç temel özellikten başlayalım. İlk olarak çok daha fazla edebiyat olacak. İkinci olarak edebiyat bize geleneksel yolların dışında farklı yollardan (işitsel, görsel ve “sanal” formlarda) ulaşacak. Üçüncü olarak edebiyat yeni paketler halinde bize ulaşacak.

Öncelikle, edebiyatın halihazırda “çok fazla” ve sürekli genişliyor. İnternet bağlantısı olan her tür ekran, Project Gutenberg gibi yeni (ve çoğu zaman

ücretsiz) e-kütüphaneler aracılığıyla yüz binlerce edebi esere erişim imkânı sunuyor. Bir uçak hangarını doldurabilecek kadar matbu kitabı avcunuzun içinde tutarsınız. Sunulan kitapların sayısı sürekli artar. Dağıtım anında gerçekleşir ve ürün sizin kişisel tercihlerinize göre özelleştirilebilir.

Bu baş döndürücü bolluk, yeni problemler doğurur. Kıtık, yokluk ve ulaşılmazlığın hüküm sürdüğü bir kültürel ortamda büyüyenler halen aramızda (ben de onlardan biriyim). Geçmişte yeni bir roman okumak istediğinizde ya satın almak için para biriktirmeniz ya da kütüphanelerde adınızı bekleme listesine yazdırmanız gerekirdi. Bu can sıkıcıydı ama bir açıdan da kolaylıktı çünkü daha az seçenek vardı.

Günümüzde yeni yayımlanmış her kitabı ve neredeyse sınırsız ikinci el kitabı birkaç kez ekrana dokunarak görece düşük fiyatlarla edinebilirsiniz. Web’de bir arama motoru kullanarak yeni veya eski her şiiire ulaşabilirsiniz (bu arama motorlarından biri adını uygun bir biçimde uşak “Jeeves”ten alır). Tek yapmanız gereken birkaç anahtar sözcük yazmaktır (bulut + gibi + dolaşmak).

Bir tek ömürde –örneğin benimkinde– yokluğun yerini seçenek bolluğu almıştır. Peki bu elektronik hazine odasında nereden başlamak gerekir? Daha da önemlisi, sınırlı ömrümüzü hangi kitapları okuyarak değerlendirmemiz gerekir? Kişinin okul kariyeri boyunca elli kadar edebi eserle karşılaştığı ve edebiyat fakültesine giderse üç yüz kadar eserle daha karşılaştığı hesaplanır. Çoğu kişi yetişkinlik döneminde en fazla bin kadar edebi eser okuyabilir. En iyi olasılıkla.

Edebiyat söz konusu olduğunda (örneğin kitap incelemesi yapacaksak) seçme şansına sahip olmayabiliriz ama genellikle neyi okuyacağımız tamamen bize kalır. Günümüzde okurlar, sele yakalanmış kürekçiler gibidir. Shakespeare'in döneminde onun gibi bir kitapsever için okunabilecek 2000 kadar kitap olduğu tahmin edilir. O kitapları okuyarak "çok okumuş" olabilirdiniz. Ama bu rakam gelecekte hiç kimse tarafından yeterli bulunmayacaktır.

Birçok kişinin benimsediği okuma stratejisi, "Olağan Şüpheliler" olarak eski favorilere başvurmaktır. Bir başka deyişle kanon, klasikler, en çok satanlar listelerinde en üstte yer alan eserler, güvenilir dostlar ve akıl hocalarının tavsiye ettiği eserler... Bu karışımı tercih etmek, "çoğunluğa uymak" olarak nitelendirilebilir.

"Alışveriş arabası" adını verebileceğimiz strateji, bunun bir alternatifi olabilir: Kendi spesifik ihtiyaçlarınızı, ilgi ve zevklerinizi belirleyerek zengin alternatifler arasından seçim yapabilir ve kendinize en uygun edebi diyeti oluşturabilirsiniz. "Siberpunk" bilimkurgu türünün öncüsü William Gibson'ın söylediği gibi, edebiyat söz konusu olduğunda "peynirdeki kurtçuklar" gibiyiz. Hiçbir kurtçuk peynirin tamamını tüketemez ve hiçbir kurtçuk diğerleriyle aynı tüneli açamaz.

Elimizin altında işlevsel bir okuma cihazından çok daha fazlasının olması, bu "fazlalığı yönetme" sorununu daha da derinleştirir. Sayfadaki sözcüklerin dışında müzik, film, opera, televizyon ve –en sinsice– oyunlar bizi bekler. Piksellerden oluşan sözcükler bunlarla nasıl rekabet edebilir? Aynı

elektronik cihazda görece uygun bir fiyata en çok sevdiğimiz müziği dinleyip en son romanı okumak için nasıl zaman artırabiliriz?

Her şeyden önce, bugünlerde zamanı akıllıca kullanmak ve zaman yatırımı konusunda eğitime ihtiyacımız var. Gelecekte para değil zaman kıtlığı çekeceğiz. Ortalama bir çalışan, en geniş tanımıyla kültüre ortalama bir haftada ne kadar zaman ayırır? Tahminlere göre yaklaşık 10 saat. Hilary Mantel (daha önce bahsi geçtiği için) veya Jonathan Franzen'in elinden çıkmış yeni bir romanı okumak kaç saat alır? Tahmin ettiğiniz gibi yaklaşık 10 saat.

Edebiyat dünyamızda bir geçiş anındayız veya bir "köprü" üzerindeyiz. Tutunduğumuz bu elektronik "sahte kitap" formatı, eleştirmen Marshall McLuhan'ın ifadesiyle "bugüne geçmişin penceresinden bakmanın" bir örneğidir. Yeni şeylere her zaman eski kavramlarımızla yaklaşıyoruz. Gelecek hakkında endişeli olduğumuz veya onunla nasıl başa çıkabileceğimizden emin olmadığımız için geçmişe tutunuyoruz. Çocuklar ve kendilerini konforlu hissettikleri "güvenlik battaniyeleri" akla gelir.

Yeterince dikkatli bakarsak, eskinin parçalarını yenide sıkça bulabiliriz. Neden tiyatro oyunlarının değil de filmlerin müziği olduğunu hiç düşündünüz mü? Kenneth Branagh, V. Henry'yi ekranda canlandırırken ona Patrick Doyle tarafından beslenen ve Simon Rattle şefliğinde icra edilen coşkulu müzik eşlik eder. Sahnede aynı rolü canlandırırken müzik yoktur. Bunun nedeni, otuz yıl boyunca çekilen sessiz filmlere pit çukurunda çalan orkestraların veya en azından piyanonun eşlik etmesidir. Filmler

“sesli” hale geldikten sonra da müzik yerini korudu. Kitapların sayfalarının kenarlarında neden boşluklar vardır? Baskı neden kenarlara daha çok yaklaşmaz? Çünkü ilk elyazması kitapların kenarlarında not düşmek veya yorum yazmak için boşluklar bırakılırdı. Bugün çok azımız kitaplara not düşüyor ve kütüphaneler kitaplara not düşülmemesi konusunda çok hassas ama yine de kitap sayfalarının kenarları halen boş. Bunlar, “bugüne geçmişin penceresinden bakmanın” kusursuz birer örneği.

Ancak bilgi notları ve yorumlar, yeni elektronik kenar boşluklarında canlanacaktır. *Uğultulu Tepe-ler*’in geçtiği Yorkshire bozkırları tam olarak nasıl görünür? Okurların buna göz atabilmesi faydalı olacaktır. Edebiyat artık küresel bir fenomen olduğuna göre, özellikle İngiltere’nin kuzeyindeki ıssız doğayı hiç görmemiş ve muhtemelen de görmeyecek olan okurlar bundan çok faydalanabilir.

Yeni teknoloji “çizgi” kurgu ve “şiir” (çok gevşek tanımlansa da) üretim ve tüketimini kesinlikle teşvik edecektir. Edebiyat şimdiye kadar ağırlıklı olarak metinden ibaretti; esasen sayfalardaki sözcüklerdi. Ekranlar ve oyun konsolları aracılığıyla tamamen işitsel-görsel ve gittikçe “sanal” bir kültüre sahip okurlara (özellikle de genç okurlara) edebiyatın cazip görünmemesinin nedenlerinden biri ne yazık ki budur. Beyaz bir zemindeki siyah işaretlerle öykülerinizi anlatmak çok heyecan verici değildir. Öte yandan çizgi romanlar ve popüler müziğe uyarlanan şiir heyecan vericidir. Occupy [İşgal Et] hareketinin genç eylemcilerinin taktığı Guy Fawkes maskeleri, 2006 yılındaki film uyarlamasıyla po-

püler hale gelen Alan Moore'un *V for Vendetta* adlı çizgi romanından ilham aldı. Maskeler doğrudan doğruya illüstratör David Lloyd'un tasarımından çoğaltıldı. Grafik kurgu tıpkı bağlantılı olduğu çizgi roman gibi kolayca filme çekilir ve geniş bir okur kitlesine ulaşır. Geleneksel olarak resim yazı sistemi kullanan Japonya ve Çin'in ekonomik yükselişi, bu değişime güç katar.

Okurun pasif biçimde tüketmek yerine işbirliği yapmasını gerektiren interaktif edebiyat da ortaya çıkmaya başladı. Gelecekte Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sında olduğu gibi birden çok duyuya hitap eden yani aynı anda hem dokunup koklayabildiğimiz hem de işitip görülebildiğimiz anlatılar, şiirler ve oyunlarla karşılaşmayı umabiliriz (30. Bölüm). Okurlar eskiden olduğu gibi "katılımcı" haline gelecek. "Biyonik edebiyat" Huxley tarafından öngörüldüğü tarihlerden çok daha önce gerçekleşecek. Bunlar olduğunda "bütün bedenimizi kullanan" okurlar olacağız.

Edebiyatın "yeni paketler" halinde gelmesi, ona yeni şeklini verecek üçüncü büyük "iklim" değişikliğidir. Bu doğrultudaki en ilginç hamlelerden biri, web'de "fan-fiction" akımının giderek güçlenmesinde açıkça görülür. "Fan-fiction" (fanfic) en çok sevdikleri kurgu *eserlerin* fazlasını veya o kurgu *eserlerden* fazlasını isteyen hayranlar tarafından üretilir. Başlangıç noktasında edebi eserlerin heykeller gibi "sabit" bir şey olmadığı önermesi yer alır. Yazar ve okur arasındaki eski ayırım eriyip kaybolur.

Hayranlar tarafından üretilen kurgular, şu anda içerik veya telif konusunda çok az düzenlemeye

tabi olan web'de ön plana çıkıyor. Basılı kurgudan çok daha fazlası üretiliyor. Klasik kurgunun etrafında çok bereketli gelişim sahaları mevcut. Daha önce değindiğim gibi, Austen'in "saplantılı" hayranlarının bir araya toplandığı "The Republic of Pemberley" [Pemberley Cumhuriyeti] web sitesinde Austen'in altı romanının devamlarının yazıldığı "Bits of Ivory" adında bir arşiv yer alıyor.¹ Hayran kurguları telifsiz eserlerle sınırlı değildir. *Yüzüklerin Efendisi* gibi eserlerin de alternatif versiyonları üretilir. Hayran kurgularının birçoğu çok yetersizdir ama matbu kitaplar arasında bulabileceğiniz kadar iyi kurgu örneklerine de rastlayabilirsiniz.

Hayranlar tarafından kurgulanıp en çok satanlar arasına giren veya başka bakımlardan başarılı olan romanlar da vardır. Ancak bir tür olarak hayran kurguları, küçük gruplar tarafından üretilen ve yine o küçük gruplar arasında dolaşımı öngörülen materyallerdir. Herhangi bir görevlendirilme yapılmaz veya para ödenmez. Bu kurgular "değerlendirmeye" konu olmaz, satın alınmaz ve alışılmış anlamda "yayımlanmaz." Okurların çoğu aynı zamanda yazardır; kurgunun yazımına herkes katılır. Ticari ya da profesyonel bir iş değildir. Hiçbir şekilde alınıp satılmaz. Birçok bakımdan matbu kitaptan ziyade edebi sohbete yakındır; kitaplar hakkında konuşmaya benzer. Edebiyatın yayıncılık öncesi kökenlerine geri dönmesi olarak da görülebilir. *Odysseia*, *Beowulf* veya *Gilgamiş*'in ilk dinleyicile-

1 Arşivin "Fildişi Parçaları" adını taşıması da Austen'in "küçük bir fildişi üzerinde çok ince bir fırçayla çalıştığını" söylemesini akla getirir –çn.

ri “para” ödemiş miydi? Muhtemelen hayır. Edebi eğlenceye katılıp önerilerde bulunmuşlar mıydı? Muhtemelen evet.

Daha önce incelediğimiz sözlü edebiyat hakkındaki en ilginç özelliklerden biri, akışkan olmasıdır. Tıpkı sohbetler gibi esnektir ve değişebilir. Kim tarafından anlatılıyorsa onun kişiliğine bürünür. Tıpkı su gibi içinde bulunduğu kabın şeklini alır.

Bunun pratikte ne anlama geldiğini, bin yıl boyunca kuşaktan kuşağa aktarılaraq bize kadar ulaşan bir sözlü anlatı formuna bakarak görebiliriz. Sohbet sırasında bir espri yaparsam ve bunun iyi bir espri olduğunu düşünürseniz, başka birine aynı espriyi yapmak isteyebilirsiniz. Yine de yapacağınız espri tamamen aynı olmaz. Küçük varyasyonlar ekleyerek, bazı noktaları detaylandırıp bazı detayları çıkararak o espriyi kendinizin kılarırsınız. Sonuçta espri gelişebilir veya gelişmeyebilir. Bu espriyi yaparken tıpkı benim gibi siz de kendinizden bir şeyler katarsınız. Espriyi üçüncü bir kişiye aktardığınızda her ikimizden de bir şeyler taşır. Hayranların kurguladığı eserlerde de aynı şeyi görebiliriz. Edebiyatın orijinal akışkanlığı yeniden ortaya çıkar. Bunu heyecan verici buluyorum.

Değişim kaçınılmazdır. Kâhin rolüne bürünmek her zaman risklidir ama uygulayıcılar ve katılımcılarla birlikte geleceğin edebiyat dünyasında yaşanabilecek en iyi şey bu “birliktelik” niteliğinin yeniden kazanılması olabilir. Bu kitap bir bütün olarak edebiyatın nasıl komünal bir şey olduğunu inceledi: Edebiyat kendi zihnimizden daha büyük zihinlerle kurulan bir diyalogdur, hayatlarımızı na-

sıl sürdürmemiz gerektiği hakkındaki renkli fikirlerdir, dünyamızın nereye gittiği ve nereye gitmesi gerektiği hakkında yürütülen bir tartışmadır. Edebiyat sayesinde zihinlerin buluşması, bugün varoluşumuzun merkezinde yer alır. Her şey yolunda giderse zihinlerin buluşması daha yoğun, daha yakın ve daha aktif hale gelecek.

Peki gelecekte yaşanabilecek en kötü şey ne olabilir? Okurların artık bilgiye dönüştüremedikleri aşırı miktarda enformasyon yığınının gömülmesi çok kötü olabilir. Ama kendi adıma umudumu koruyorum ve bunun için iyi nedenlerim var. İnsan zihninin harikulade yaratıcı ürünü edebiyat, yeni şartlara uyum sağlayarak hangi formlara bürünürse bürünsün sonsuza dek hayatımızın bir parçası olacak ve hayatlarımızı zenginleştirecek. Hayatlarımız diyorum ama hayatlarınız ve çocuklarınızın hayatları demeliyim.



EDEBİYATIN *kısa* TARİHİ

EDEBİYATIN KISA TARİHİ'NİN KENDİSİ KÜÇÜK OLSA DA ELE ALDIĞI KONULAR BÜYÜK: YUNAN MİTLERİ, GILGAMIŞ DESTANI, BEOWULF, SHAKESPEARE, DON QUIXOTE, MOBY DICK, ÇORAK ÜLKE, 1984, HARRY POTTER, DA VİNCİ ŞİFRESİ VE DAHA ONLARCA YAZAR VE KİTAP. SUTHERLAND OKURLARI, DÜNYANIN ÇEŞİTLİ YERLERİNDEKİ EDEBİYATIN OKURA NASIL ULAŞTIĞINI VE BİZLER İÇİN NE ANLAMA GELDİĞİ ANLATMAK İÇİN EĞLENCELİ BİR YOLCULUĞA ÇIKARIYOR.

JOHN SUTHERLAND CÖMERT KALBI VE BİLGELİĞİYLE KESKİN GÖZE VE DİLE SAHİP BİRİSİ. —**JAY PARİNİ**

EDEBİYATLA ÖMÜR BOYU SÜREN BİR İLİŞKİNİN EĞLENCELİ BİR ANLATIMI. —**TİMES LİTERARY SUPPLEMENT**

EDEBİYAT TARİHİNDE KISA BİR YOLCULUĞA ÇIKMANIZI SAĞLAYACAK SAMİMİ VE COŞKULU BİR KİTAP.

—**KIRKUS REVIEWS**



ALFA

 [alfakitap](https://www.instagram.com/alfakitap)

 [alfakitap](https://www.twitter.com/alfakitap)

 [alfakitap](https://www.facebook.com/alfakitap)

www.alfakitap.com



ARAŞTIRMA