ARMAĞAN EKİCİ

lacivert taşından tabletler

DENEME

§

lacivert taşından tabletler

ARMAĞAN EKİCİ



2016
CEVDET KUDRET EDEBİYAT ÖDÜLÜ

DENEME

§

ARMAĞAN EKİCİ

1971'de Ankara'da doğdu. 1988'de Ankara Anadolu Lisesi'nin Almanca bölümünü, 1992'de ODTÜ İşletme bölümünü bitirdi. 1992'den beri finans sektöründe çalışıyor, 1998'den beri Hollanda'da yaşıyor. Yazıları ve çevirileri 2001'den itibaren geceyazısı, İstanbul Art News ve K24 başta olmak üzere pek çok mecrada yayımlanıyor. *Lacivert Taşından Tabletler* ilk kitabı. Kitap çevirileri: Raymond Queneau, Biçem Alıştırmaları (Exercices de Style); James Joyce, Ulysses; Lewis Carroll, Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları (Alice's Adventures in Wonderland).

lacivert taşından tabletler

ARMAĞAN EKİCİ

§

Yayın No **1492**
Deneme **98**

Lacivert Taşından Tabletler
Armağan Ekici

Yayına hazırlayan: Didem Nur Güngören
Dizi tasarımı: Beste Doğan
Sayfa tasarımı: Zülal Bakacak

© 2016, Armağan Ekici
© 2016, bu kitabın tüm yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Şubat 2016

ISBN: 978 - 605 - 141 - 967 - 1
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Lacivert Taşından Tabletler 7

Öğrendi Gazel Tarzını Rûmun Şuarası: 19

Çabuk Onu Yerine Koy: Mizah, Matematik ve Müzikte "İkame" İşlemleri.....29

Sınırlama Altında Yazı 41

Paradokslar İçin Bir Güzelleme.....53

Şifre: Poe'nun Böceği.....63

Yanlış Seçimler Zinciri 77

Müzik, Dil, Retorik.....81

Yavanlığın Yaygınlığı 91

Kapanan, Taşınan Kitapçılar ve Narmanlı Han 103

Ah Nerede O Eski Avangartlar? (-yahut- Çağdaş müziğin ahval-i pür melali üzerine paradokslar).....109

Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki 115

Ulysses ve Müzik.....123

"Ben Bir Kurmaca Karakteri Değilim. Ben Yaşayan Bir İnsanım."....129

Joyce İllüstrasyonları ve Richard Hamilton 141
Montaigne, Morrissey, Mozart 149
Bilim ve Sanat: Aklın Halleri 155
Hayri İrdal'ın Bitmeyen Çilesi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün İngilizce Çevirisi Üzerine 165
"Saatler Nasıl Ayar Edilmeli?" 181
Beckett: Abderalı'nın Kahkahası 199
Beckett'ın Mektupları 205
Georges Perec ve Kayboluş 209
Akıntıya Karşı Bir Ömür 219
Oktay Rifat'ın Mirası 223
"önce erte yok" 229
Merak, Mürekkep, Mnemosyne, Melankoli 235
Ali Teoman 249
Solo Keman İçin Füg: Tedi Papavrami'nin Otobiyografisi 259
Ödevini Yapmış Yazar 265
6 / 9 271

Lacivert Taşından Tabletler

I.

"Hipertekst" kelimesini sosyolog Ted Nelson 1963'te uydurmuş. Kelimenin bilinen ilk yazılı kaydı, Nelson'ın o sırada ders verdiği Vassar College'ın bülteninde Şubat 1965'te çıkan bir yazı. Yazı, Nelson'ın verdiği bir konferansın haberini veriyor; Nelson, "bilgisayar" denen bu yeni aletlerin yaratıcı çalışmalara büyük katkısı olacağını, karşılıklı göndermeler, görüntüler, sesler içeren hiper-tekst'lerin eğitim dalında engin olanaklar sunacağını iddia etmiş. Nelson, hipertekst üzerine çalışmalarını Xanadu projesi başlığı altında sürdürmüş; fikirleri, yıllar boyunca pek çok yazılımın mimarisine ilham kaynağı olmuş.

Aynı yıllarda, 1966'da, Bulgaristan'dan Paris'e gelen Julia Kristeva, yazdığı makalelerde, Bakhtin'in fikirlerini devam ettirerek, metinleri bir alıntılar toplamı olarak görmeyi, metinlerin diğer metinlerle ilişkilerinin yarattığı anlam ağlarını kavramlaştırmış: metinlerarasılık / intertekstüalite. Bu kavramın, bugün çoğumuz için hipertekst ile çok yakından ilişkili çağrışımları var.

50 yıl sonra, bu kavramların, yaratıcılarının tahmin edemeyeceği ölçüde yaygınlaştığı, hayatımızın her saniyesine sızdığı günlerden geçiyoruz. 1990'larda, bilgisayarların hayatımıza yeni yeni girmeye başladığı günlerde, kendi sözlüğünü, iç bağlantılarını içeren elektronik kitap fikrinin; internet üzerinde, hipertekst tekniklerini kullanarak eser vermenin bizleri nasıl

heyecanlandırdığını hatırlıyorum. Bugün bakınca, bu heyecanı haklı çıkaran gelişmelerin olmadığını, ilk baştaki vaatlerin tümden karşılıksız kaldığını söylemek haksızlık olur: bir tarafta, üniversitelerin çabalarıyla ortaya çıkan Perseus Digital Library gibi örnekler, bir işe baş koymuş insanların bağımsız olarak hazırladığı ubuweb, bach-cantatas.com gibi veritabanları; öbür tarafta mümkün olan tüm verileri aranabilir halde üstüste yığmayı ve algoritmalar yoluyla aranana ulaşmayı sağlamayı bir ticari strateji olarak seçen Google'ın yarattığı devasa kitap ve basılı yayın veritabanları sayesinde, araştırma yapmak eskisiyle karşılaştırılamayacak ölçüde kolaylaştı. Ama, yalnızca meraklısına tabii: sosyal medyanın, reklamların, spam'in nasıl yaygınlaşacağını, patlayacağını, başka herşeyi bastıracağını çok az kişi görebilmişti; internetin nasıl çıkmaz sokaklarla, terkedilmiş sayfalarla, yarım yamalak bilgilerle, birbirini kopyalayan sahte içeriklerle, hatta reklam çekmekten başka amacı olmayan sahte metinlerle dolacağını, tüm bunların o hayal ettiğimiz ideal hipertekst'i, anahtarı bulunmuş Babil Kitaplığı'nı boğacağını görememiştik. Yukarıda, hipertekstin başarılı uygulamaları arasında saydığım tüm örnekler, internette bir avuç meraklının ve araştırmacının uğradığı kuytu köşeler.

Bu noktada, hipertekst kelimesinin mucidi Ted Nelson'ın Xanadu projesinin sitesine bir göz atmalıyız: "Dünya-çapında hiperteksti, açıkça ve spesifik olarak öngördük, bunu üstelik daha altmışlı yıllarda, neredeyse kimse hiperteksti hayal edemezken yaptık (...) Buna rağmen, Xanadu projesi World Wide Web'i yaratmaya ÇALIŞMIYORDU. World Wide Web, tam da bizim ENGELLEMEYE çalıştığımız şeydi. Tek yönlü bağlantıların, kopan bağlantıların (uzun vadeli yayımlamanın garantisinin olmamasının), yorum yapmanın mümkün olmamasının, versiyon

yönetimi olmamasının, telif hakkı yönetimi olmamasının getireceği sorunları en başından öngörmüştük."

Teknolojinin olanaklarını temel alarak yazılmış hipertekst-e-edebiyat tarafına gelirsek, sayabileceğim pek çok iyi örneğe karşın (yakın zamanlı bir örneği: Will Self'in London Review of Books için hazırladığı Kafka makalesi), görebildiğim kadarıyla, iyi, uzun soluklu edebiyat hâlâ kitap formunda yapılıyor—e-kitaplar da büyük ölçüde hipertekst formunda değil, aksine kâğıt kitabı taklit ederek hazırlanıyorlar.

II.

1989. Oulipo'culardan Jacques Roubaud, 'proje' başlıklı devasa, altı 'dal'a ayrılan kitap serisinin ilk kitabını, *Büyük Londra Yangını: Araya Girişler ve Çatallanmalarla Bir Öykü* adlı otobiyografik romanı yayımladı. Roubaud kitabın ilk yarısını ana metne, ikinci yarısınıysa ana metindeki bağlantıların gönderdiği 'araya giriş' ve 'çatallanma'lara ayırmıştı. Kitabın konusu da hipertekst/metinlerarasılık bakış açısıyla yakından ilişkiliydi: Roubaud'nun hayat öyküsü ve çalışma alanlarından (roman, şiir, matematik...), bu dev projenin matematiksel kurgusundan bahsediyordu kitap. Proje, 2008'de yedi cilt olarak tamamlandığında, görebildiğim kadarıyla, çağdaş edebiyatın en önemli yapıtlarından biri, Proust ile yanyana yazılabilecek ölçekte bir iş ortaya çıktı: Oulipo'cuların *Yaşam Kullanma Kılavuzu* ve *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* dışında önemli yapıt veremedikleri düşüncesini artık rafa kaldırmamız gerekiyor gibi görünüyor.

1978. Georges Perec, Paris'te bir apartmanı yüz kareye böldüğü, hikâyenin satrançtaki atın hareketleriyle biri hariç tüm kareleri dolaştığı, her bölümde kullanılan unsurların (ve edebi

alıntıların) matematiksel bir süreç yardımıyla belirlendiği romanı *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu yayımladı.

1963. Julio Cortázar, istenirse baştan sona, istenirse belirli bir sıçrama şemasına göre okunabilen, bazı bölümlerinin okunmasını isteğe tabi bıraktığı başyapıtı *Sek Sek*'i yayımladı.

1962. Vladimir Nabokov, en olgun romanı sayılan *Solgun Ateş*'i yayımladı. Kitap, uzun bir şiir ve o şiire yazılmış açıklamalar formatıyla görünür bir hipertekstti; ayrıca notlar da diğer notlara işaret ediyor, romanın içine gizlenmiş cinayet(ler) ile ilgili ipuçları, açıklamaların içinde karşı karşıya aynalar gibi birbirlerini işaret ediyorlardı. Kitabı, yukarıda andığım John Nelson, Xanadu projesi içinde, 1969'da hiperteksti örneklemek için kullandı (projesi reddedildi).

1961. Raymond Queneau, aynı kafiye şemasını izleyen ve olası tüm mısra kombinasyonlarıyla okunabilen on soneden oluşan *Yüz Trilyon Şiir*'i yayımladı.

1945. Amerikalı mühendis ve mucit Vannevar Bush, insan zihni üzerine bir makalesinde 'memex' (memory-index) adlı, tüm bilgilerimizi saklayıp indeksleyeceğimiz, insan zihninin süreçlerini taklit edecek bir makinayı önerdi.

1941. Jorge Luis Borges, pek çok hipertekst meraklısının en önemli ilham kaynaklarından biri olan *Yolları Çatallanan Bahçe* öyküsünü yayımladı.

1939. James Joyce, körlüğe giden göz şikayetleri, akşamcılık, kızının akıl hastalığı, para sıkıntıları, savaştan kaçma dertleriyle boğuşurken, en yakın destekçilerinin şiddetli itirazlarına kulak asmadan, 17 yıllık hummalı bir çalışmanın sonucunda *Finnegans Wake*'i bitirdi ve yayımladı. Lisanları, tarihi, insanları içiçe geçiren, kendi üzerine kapanan ve Beckett'ın deyimiyle "birşey *hakkında* değil, *birşeyin ta kendisi olan*", içerdiği sayısız çapraz

bağlantının bazıları da bizzat kitabın yazılış öyküsü olan bu kitap, dilin, metnin çoğul anlamlarla ve göndermelerle ne kadar yüklenebileceğinin idrak etmekte zorlanacağımız sınırlarını gösterdi.

1932. Raymond Roussel, *Yeni Afrika İzlenimleri* adlı şiirini 12 yıllık bir çalışmadan sonra yayımladı. 1274 mısralık bir şiir, içiçe geçmiş kademeli parantezlerle gösterilen yan cümleler ve dipnotlarla yazılmış bir hipertekstti.

1922. James Joyce, 'devasa bir hipertekst' olarak andığım (bkz: *Kırtıpil*, 2. sayı) *Ulysses*'i yayımladı.

1860. Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ının tefrikası başladı. Dickens, bu romanında sonradan hipertekst üzerine düşünenlerin seveceği 'çağrışım bağlantısı' ('link of association') kavramını ilk defa adıyla andı; bir karşılaşmanın, bir görüntünün, bir hatıra parçasının roman karakterlerine çok daha önemli başka bir düşünceyi farkettirdiği bu tekniği romanında yoğun olarak kullandı. **(§1)**

1759. Laurence Sterne, adı *Tristram Shandy'nin Hayatı ve Görüşleri* olan, fakat konuyu dağıtmaktan bir türlü Tristram Shandy'nin hayatı ve görüşlerine gelemeyen romanının ilk cildini yayımladı. Kitap, inatla başka konuya atlamasıyla hipertekstı, çaktırmadan *Melankolinin Anatomisi*, Rabelais ve Bacon alıntıları kullanmasıyla da metinlerarasılığı iki yüzyıl önceden örnekliyordu.

1704. Jonathan Swift, St. James kütüphanesindeki kitapların canlanarak birbirlerine saldırdığı ve klasiklerle çağdaşların kavgasını bizzat verdikleri satirik metni *Kitapların Savaşı*'nı yayımladı.

1605. Cervantes, *Don Quijote*'nin ilk cildini yayımladı. Kitap okumaktan beyni kuruyan şövalyenin bu hikâyesi, güya, asıl yazarı Seyyid Hâmid Badincani olan, bulunmuş bir elyazmasıydı ve kitaplar hakkındaydı; gezgin şövalyelerin hikâyelerinin gerçek olup olmadığı meselesi etrafında dönüyordu. Kitabın ikinci cil-

dinin başında Quijote, birinci cildin yayımlanmış olduğunu ve meşhur olduklarını öğrenir ("Erdemli ve seçkin bir insanı en çok mutlu etmesi gereken şeylerden biri," der Quijote, "hayattayken kendini kitap olarak basılmış ve iyi şöhretli insanların dilinde gezerken görmektir"). Cervantes'in ikinci cildi tamamlamasından önce, Alonso Fernández de Avellaneda imzasıyla Quijote'nin maceralarının ikinci cildi yayımlandı. Cervantes'in ikinci cildinin sonlarında, Quijote ve Panza bu "sahte ikinci cilt"le karşılaşırlar ve hiç beğenmezler, "keşke," derler, "büyük Don Quijote'nin kahramanlıklarını, ilk yazarı Seyyid Hâmid Badincani haricinde kimsenin ele almaması emredilseydi." Kitabın kapanışında "sahte ikinci cilt"in kahramanlarından Don Álvaro Tarfe ile karşılaşırlar, onunla yüzleşirler. Don Álvaro yanılmış olduğunu kabul eder ve "şimdi karşıma benimkinden çok farklı, bambaşka bir Quijote çıktı", der, asıl Quijote ve Panza'nın "bizimkiler" olduğu yolundaki resmi bir ifadeyi belediye başkanının huzurunda imzalar.

1520. Daniel Bomberg, Venedik'te *Talmud*'u, tefsir metinlerini ana metnin etrafında derkenar katmanları olarak düzenlediği, yazılı sayfayı lineerlikten kurtararak çokkatmanlı bir hipertekste dönüştürdüğü, sonradan standartlaşan düzenlemesiyle ilk defa matbaada bastı.

1509. Erasmus, klasik metinleri bıyık altından gülerek tekrar okuduğu başyapıtı *Budalalığa Övgü*'yü yayımladı. Klasiklerle, dopdolu bir kütüphanenin içindekilerle 'bugünün' gözüyle tekrar ilişkiye geçmek, sonradan Fransızcanın ve İngilizcenin iki kaynak kitabının temel yöntemi olacaktı: Montaigne'in *Denemeler*'i ve Robert Burton'ın *Melankolinin Anatomisi*.

12. yüzyıl. Musa bin Meymûn (batı dillerindeki adıyla Moses Maimonides), Aristoteles felsefesi ile Yahudiliği sentezleyen

klasik yapıtı *Delâletü'l Hâirin*'i, "hayrete düşmüşlere rehber"'i Arapça olarak yazdı **(§2)**.

7. yüzyılın sonları. Bağdat'ta *Beytül Hikmet* kütüphanesi kuruldu; Yunan ve Hint klasiklerinin Arapçaya çeviri ve tefsir akımı başladı. El Harezmi ve El Kindi bu kütüphanede çalışıp çağ açıcı eserlerini verdiler; Gazali ve İbni Rüşd arasındaki tartışmanın konusu (*Filozofların Tutarsızlığı / Tutarsızlığın Tutarsızlığı*), bu çeviri seferberliği esnasında Arapçaya çevrilen Aristoteles metinleri üzerineydi.

Aynı yıllarda, Sevilla'da piskopos San Isidoro, *Etymologiae* başlıklı ansiklopedik çalışmasında o zamanki tüm bilgileri biraraya getiren bir kitabı yazıyordu.

M.S. 1-2. yüzyıllar. *Yeni Ahit*, Pavlos'un mektupları ve dört İncil metninden başlayarak derlenmeye başladı. Metinler, İsa'nın hayatının, *Eski Ahit*'te öngörülenlerin gerçekleşmesi olduğu düşüncesi etrafında dönüyordu. İsa, metinleri doğrulamak için yaşamıştı: İşaya 7:14'teki 'işte, kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak' öngörüsünü gerçekleştirmek için doğmuştu **(§3)**; çarmıhtayken, yine *yazının yerine gelmesi* için 'susadım' diyordu ve ona su yerine sirke veriliyordu (Yuhanna 20:28, Mezmurlar 69:21). Sirkenin verilmesiyle *yazının yerine geldiğini* gören İsa, 'tamam oldu' diyerek son nefesini veriyordu ('consummatum est').

M.S. 1. yüzyıl. Uzun banyolar yaparken bol bol okumayı seven meraklı bir Roma generali olan Plinius, okuma ve dünyayı görme merakının meyvesi olarak, bildiğimiz ilk ansiklopediyi, *Naturalis Historia*'yı derledi. Plinius'un, Vesuvius'un Pompeii'yi yokeden patlamasından sonra olan biteni yakından görme merakının ve insanları kurtarmaya çalışma inadının sonucunda dumandan zehirlenerek öldüğü söylendi.

M.Ö. 8. yüzyıl. Odysseia ve İlyada'nın bu dönemde ortaya çıktığı tahmin ediliyor. Batı edebiyatının bu temel metinlerin-

de, sonradan sinematik anlatımla ya da çağdaş edebiyatla bağdaştıracağımız pek çok teknik kullanılıyor: hikâyeyi anlatmaya olayların ortasından başlamak, flashback'ler, başka öykülere çapraz referanslar... Bu metinlerin, ilk başta, mesleği ozanlık olan insanlar tarafından ezbere okunduğu, şiirlerin hipnotik, aralıksız devam eden vezin özelliklerinin ezberlemeyi kolaylaştırmak amacıyla olduğu; bunun sonucu olarak, gerektiğinde vezni doldurabilmek için, karakterlerin belli kalıplardan oluşan formül sıfatlarla tekrar tekrar anıldığı düşünülüyor (gül parmaklı şafak, öküz gözlü tanrıça...) (§4). Don Quijote'de gördüğümüz hipertekst özelliklerinden bazıları bu metinlerde de var: Odysseus, kimliğini saklayarak katılığı bir şölende, aynı Odysseia'nın ve İlyada'nın ozanı gibi bir ozanı dinliyor; ozanın okuduğu destan da, yine bizzat Odysseus'un öyküsü. Odysseus gözyaşlarını tutamıyor.

Başka metinlerden bahsetmeğe gelince, bu kitaplarda, bu açıdan en ürpertici bulduğum pasajlardan biri var: Yunanlıların henüz yazılı kültüre geçmediği çağdan gelen bu metinlerde, "yazı" kavramından yalnızca tek bir yerde, İlyada'nın 6. kitabında bahsediliyor—yazı, harfler, burada uğursuz ve tehlikeli:

Gönderdi onu Lykia'ya,
eline uğursuz işaretler verdi,
üst üste katlanan bir levhaya
yazdı bir sürü ölüm yazıları.

M.Ö. 2000 civarı. Bilinen ilk destan Gılgamış'ın bilinen en eski kopyaları. Metnin yazılı olduğu çiviyazılı tabletler söze şöyle başlıyor (§5):

Sedir ağacından tablet kutusunu gör,
bronzdan kelepçesini aç!
sırrının kapağını kaldır,
lapis lazuli tableti al ve
Gılgamış'ın maceralarını, başından geçenleri oku.

Araya girişler:

§1. James Joyce'un, Dickens'ın bu bağlantı tekniğine verdiği bağlantı için bkz. *Ulysses*, s. 139: 'Sonraları, o tuhaf günleri hatırladığım zamanlar, kendi başına bir anlamı olmayan o ufak jestin, o kibritin çakılmasının, onun ve benim hayatlarımızın o andan sonraki tüm akışını belirlediğini sık sık düşünmüşümdür.'

§2. Musa bin Meymûn'un adının Arapça yazılışına bakarsanız, adamın adının düpedüz 'maymun' olduğunu farkedeceksiniz. Bunu merak edip kurcalayınca şu iki açıklamayla karşılaştım: 'maymun' kelimesi, aslında, yemin ve meymenet ile aynı kökten, 'sağ el' ile bağlantılı, 'uğurlu', 'kutsanmış' gibi bir anlamı olan bir kelime ('sağın'a benzetebiliriz). Anladığım kadarıyla, ailenin adı da buydu ve gayet güzel bir addı aslında. Hayvana 'maymun' denmesini araştırınca şu iki olasılıktan bahsedildiğini gördüm: Araplar maymunu uğursuz, ya da şeytan olarak gördükleri için, 'iyi saatte olsunlar' benzeri bir hüsn-ü tabir olarak bu hayvanlara maymun diyorlardı; ya da, hayvanın taklitçiliğini anlatmak için Yunanca 'mimon'u ödünç almışlardı.

§3. İşaya 7:14'teki 'kız' kelimesi, İbranice aslında, bakireliği ima etmiyordu, bu herhangi bir genç kadın olabilirdi. Kelime, bir nedenle, Yunancaya 'parthenos', 'bakire' diye çevrilmiş, bu çeviri hatası Hristiyan inancının temel taşlarından birini doğurmuştu.

§4. Samsatlı Lukianos (doğumu M. S. 125), yüzyıllar sonra Shakespeare'in *Atinalı Timon*'ına ilham verecek olan *Mizantrof Timon* metninin girişinde, Zeus'u bir dizi sıfatla (yıldırımlar yaratan, vs.) andıktan sonra, 'deli şairlerin vezni tutturmak için uydurduğu' bu türden sıfatlarla tatlı tatlı dalga geçer.

§5. *Gılgamış* tabletleri, ancak 19. yüzyılda okunabilmişti. British Museum'un direktörü Neil MacGregor şöyle bir anekdot anlatır: 1872'de, British Museum'da, *Gılgamış*'ın 11. tabletinde, *Eski Ahit*'teki Tufan öyküsünün çok daha eski bir versiyonunun yazılı olduğunu *("Evini yık, Bir tekne inşa et. Malını bırak, canını kurtar. Mülkünü terket, hayat kurtar. Teknene tüm canlıların tohumundan al!")* farkeden amatör çiviyazısı meraklısı George Smith, "ikibin yıllık unutuluşun ardından bunları ilk okuyan benim!" diyerek tableti masanın üzerine bırakıp, okuma odasında heyecan içinde sağa sola koşturduktan sonra, etraftakilerin şaşkın bakışları altında, soyunmaya başlamış.

III.

Başka metinlere gönderen metinleri tarih içinde geriye doğru takip ederken bildiğimiz en eski yazılı metinlere vardık; meraklısı, eminim, bildiğim, haberdar olduğum kadarıyla toparladığım bu listede büyük eksikler de görecektir. Göstermeye çalıştığım şuydu: bağlantı vermek, okuyucuyu başka bir metne göndermek, başka hikâyelere atlamak, başka metinlerle hesaplaşmak, kitabı kitabın kendisinden söz ettirmek, tarih boyunca, yazdığımız metinlerin ortak özelliği olmuş—bildiğimiz en eski metinlerden bugüne.

Gılgamış'taki lapis lazuli (lacivert taşı) tablet de okumayı kolaylaştıran (ya da estetize eden) bir teknolojiydi, en son elekt-

ronik tablet de. *Gılgamış*'ın bizi lacivert tableti okumaya davet etmesi gibi, bugün de teknoloji bizi lacivert bağlantıyı tıklamaya davet ediyor.

Teknoloji değişebilir. Esas olan, sürekliliği olan ve devam etmesi gereken, metinleri okuyunca, ilişkileri kurunca insan zihninde, hafızalarımızda oluşan bağlantılar. Gelin, okumaya, bağlantıları kurmaya, "birbir arkasına düşler görmeye" devam edelim, etmeliyiz.

(2013, *Kırtıpil*)

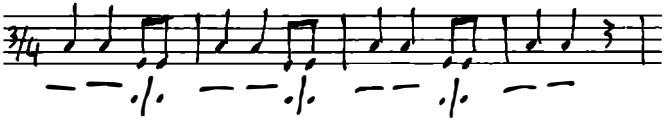
Öğrendi Gazel Tarzını Rûmun Şuarası:

Aruz İle Geç Bir Buluşma

Türkçenin en tanınmış mısralarının bazılarında, bizim kuşağın kolaylıkla gözden kaçırabildiği ortak bir özellik var: bu meşhur sözler, hep aruz vezniyle söylenmiş. Örneğin, yıllarca arayla yazılmış "öğrendi gazel tarzını Rûmun şuarası", "bir sengine yekpâre Acem mülkü fedadır", "tekdir ile uslanmayanın hakkı kötektir", "bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik" ve "meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan" tam tamına aynı vezinle (– – . /. – – . / . – – . /. – –) yazılmış oldukları için, bir anlamda kardeşler, aynı türün örneklerini oluşturuyorlar. Bunlar o kadar birbirine yakın ki, bu şiirlerden herhangi birini doğru prozodiyle besteleyen bir şarkı, diğer tüm şiirlere de eldiven gibi uyacaktır. Bu veznin daha kısa halini (– – . / . – – . / . – –) de iyi tanıyoruz: "akşam, yine akşam, yine akşam".

Bu söylediklerime ikna olmadıysanız, hemen şu anda kurşunkalemi alıp bu örneklerdeki açık (sesliyle biten, kısa kabul edilen) ve kapalı (sessizle biten ya da uzun) heceleri işaretlemenizi öneririm.

Bu vezni kısa-uzun notalarla çalarsanız "tak-tak-tata" diye giden vals ritmini hissedeceksiniz:



Bu noktada, dönüp yukarıdaki tüm mısraları bir de bu ritmi vurgulayarak okumanızı öneririm.

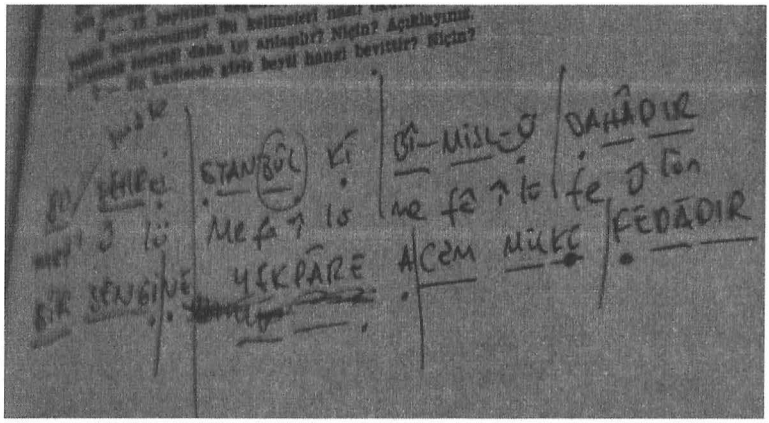
"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden" ise caz valslerini andırıyor bana:

. – . – / . . – – / – . – / – –

Çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz bir sözün meğerse böyle bir formel özelliği olduğunu, sandığımızdan çok daha sanatlı olduğunu farketmek, edebiyatseverliğin çok güzel, çok değerli aydınlanma anlarından biri.

Aruz vezniyle çok geç, utanarak söylüyorum, ancak kırkımı geçtikten sonra buluşabildim. Lise yıllarında, aruz veznini anlamaya çalışıp her seferinde pes ettiğimi hatırlıyorum (lise 2 ders kitabımdan, zamanında uzun deneme-yanılmalarla doğruya ulaşmamın bir örneğini veriyorum aşağıda). Bu eksiklik yıllarca içimde sızladı; sonraki yıllardaki birkaç deneme de beni hüsrana uğrattı. En sonunda, geçen kış Ankara'daki evde eski kitapları karıştırırken annemin kuzenine ait bir lise kitabı (*Türk Edebiyatında Nâzım*, Hikmet İlaydın, 1959) sayesinde jeton düştü—ve bir kez tadına varınca, her baktığım yerde aruz görmeye başladım.

Burada yazacaklarım, aruzla zaten yıllardır ilgilenenlerin gözünde biraz naif kalacaktır; hoşgörüyle okuyacaklarını umuyor, ayrıca, bu konuda "her ne kâdar sürç-ü lîsan etti îsek affola" (– . – – / – . – – / – . – – / – . –) ilkesinin benden yana olmasından cesaret alıyorum. Bu gelenek zincirinin farkında olmamız gerçekten çok önemli: Aruz olarak okunabileceğini çoğumuzun aklımızdan bile geçirmediğimiz bu meşhur Karagöz sözüyle, "halk içindê muteber bir nesne yok devlet gibî" (Kanuni) ve "sen Sitanbul şâhısın ol Gâlatânun şâhıdur" (Fatih Sultan Mehmet / Avnî)



gibi mısraların tam tamına aynı vezinde olması güzel değil mi? Bir adım ileride, yine aynı vezinde Fuzuli'nin "Ol hayat ehlîne hayranem ki hicrânındadır"ı ile Behçet Necatigil'in *Döşek* şiiri (1971, "*Zebra*" içinde) arasındaki süreklilik de çok önemli bence:

Ol hayat ehline hayrânım sessiz
Döşerler
Çok az kimse geçtiği kaldırımı
Sonra onca emeği sayarak hiçe
Toplar taşlarını bir karanlık gece
Yorgun yola çıplak
Düşerler.

Bu yazıyı, benim gibi, bu konudaki merakını ertelemiş olanları harekete geçirmek amacıyla yazıyorum. Müziğe, kalıpları müzik ritmi olarak görmeye çok daha yatkınım, belki de bu yüzden, kalıpların Arapça adlarının aslında öğrenmeye kolaylıktan çok zorluk getirdiğini düşünüyorum; vezni müzik ritmi olarak

bir kez yakaladıktan sonra esnekliklerin, istisnaların çok daha kolay yakalanabildiğini gördüm. Bu nedenle burada fâilâtün'ler ve fe'ilâtün'lerden çok doğrudan doğruya ritmlerin üzerinde duracağım. Ritmlerin güzelliğini gördükten sonra adlandırmayı öğrenmek, özellikle kalıp isimlerinde doğru ritmi veren düzeltme ve kesme işaretlerine dikkat etmek daha doğru bence.

Aruz niye böylesine kafa karıştırıcı? Görebildiğim kadarıyla, püf noktası şu: pek çok esneklik var, en çok kısa hecelere çok dikkat etmek gerek; vezindeki kısa heceler dışında neredeyse herşey pazarlığa tabi. Vezinde nokta olan yerlerde illa ki kısa hece olması gerekiyor (bu kuralın ihlali, "zihaf", hata sayılıyor); buna karşılık çizgi olan yerlerde kısa bir hece çoğu zaman kullanılabiliyor (imâle). Bu nedenle, bir şiirdeki vezni saptamak için iki-üç mısrayı karşılaştırıp kısa hecelerin hep ortak olduğu noktaları saptamak gerekiyor ilk olarak.

Yukarıdaki "her ne kâdar" ve "îsek"deki gereksiz şapkalar imâleye örnek. Bu esneklik, yeri geldiğinde bir söz sanatı da olabiliyor; bunun nefis bir örneği Tevfik Fikret'in Han-ı Yağma'sında var:

(. – . –/ – . –/ – . –/ – . –)
Yiyin efendiler yiyin, bu han-ı iştihâ sizin,
Doyunca, tıksırınca, çatlayıncayâ kadar yiyin!

Burada, hecenin vezin aşkına "çatlayıncayaa" diye uzatılması, metnin retorik gücünü yükseltiyor, şiirdeki nefret hissini daha iyi yansıtıyor.

Aruz ve esneklik konusunda asıl gözümü açan ise şu oldu: "bir buçuk hece" diye birşey var! ("Medli" hece). Örneğin "mahv" ya da "yâr", yeri geldiğinde "mahv(ı) " ve ya "yârr" gibi bir telaffuzla

"– ." değeri taşıyabiliyor. Türkçedeki doğal ulamaları da (sizin: " – –" değil, ". –") hesaba katınca, bu üç ilke (imâle, ulama ve medli heceler), en zor kalıpları bile çözmeye yardımcı oluyor. Yukarıda, zamanında beni zorlayan örnekte de, işin sırrı bir imale (bû) ve bir med'i (Sıtanbull) yakalamak: Bû şehr-i Sıtanbull(u) (– – . / . – – .) Bu örnekte de, hem Bu'nun hem de l'nin vurgulanması şiirin retorik amacını güçlendiriyor, İstanbul'a övgünün derecesini yükseltiyor.

Akılda tutulması gereken başka bir esneklik de, mısra başındaki ". . – –" lerin kimi zaman "– – –" olabilmesi, ya da hece sonundaki kalıbın ". . –", "– . –" ya da "– –" olarak değişebilmesi. Hece sonları her zaman uzun sayılıyor zaten. Örneğin, İstiklal Marşı'nda bu esnekliklerin hepsi var. Asıl vezin şu:

. . – –/ – –/. . – –/. . – (O benim milletimin yıldızıdır parlayacak)
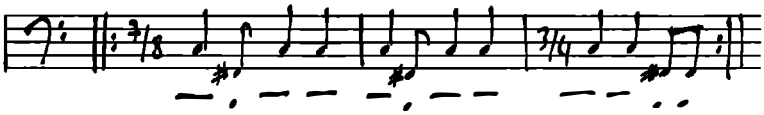
ama şuna da izin var:

– . – –/ . – –/. . – –/– – (Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak)
– . – –/ – –/ – –/ – (Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak)

Mısraların başı ve sonu pazarlığa tabiyse, ortak olan ne? Tüm bu esneklikler içinde, mısraların ortasında, ritmin ilerlemesini sağlayan akış hep sabit kalıyor. Esneklikleri x ile gösterirsek, veznin ortak özü şu:

x . – –/. . – –/ – –/x –

Aruz vezinleriyle mors kodu arasındaki benzerliği hemen görmüşsünüzdür. Rock müzik meraklıları, Kanadalı rock grubu Rush'ın Montreal havalimanı kodunun mors değerinden (YYZ : – . – – / – . – – / – – . .) ürettiği güzel parçayı bilirler:



Tabii tüm bunlardan sonra bu vezne bakınca "fâilatün fâilatün..." görmemek mümkün değil, zaten alışınca pek çok müzik ritminde aruz kalıplarını göreceksiniz. Bu örnekte, üçüncü harfteki (Z = – – . .) mors kodunun aruz eşdeğeri yok, çünkü dikkat ederseniz aruz kalıpları iki kısayla bitmiyor hiç (mısralar da hep uzun heceyle bitiyor). Mors kodu, İngilizcede en sık kullanılan harfleri en basitlere atamaktan başlayarak, bir-iki-üç-dört vuruşlu tüm ikili olasılıkları kapsadığı için, aruz kalıplarıyla büyük ölçüde örtüşüyor.

Benzer bir analizi, iamb (. –) ve troke (–.) kalıplarının çeşitlemelerinden türetilen Batı vezinleri için yapmak da mümkün.

Aruz Türkçeye Arap ve Fars şiirinden gelmiş; biraz daha ufkumuzu genişletirsek, açık-kapalı / uzun-kısa / vurgulu-vurgusuz hecelerle kurulan vezinler insanlığın kadim kültür mirasının önemli bir parçası. Homeros'tan başlayarak Eski Yunan vezni başlı başına bir umman, bir araştırma konusu; bu konudaki önemli katkılardan birinin filolojiyle uğraştığı gençlik yıllarında Friedrich Nietzsche tarafından yapılmış olması ilginçtir. Bugün yine iyi bildiğimiz "gül parmaklı şafak", "öküz gözlü tanrıça" gibi tekrarlanan kalıplar, Homeros döneminde sözlü olarak emprovize şiir okuyan ozanların, mısralarını doğru vezin içinde bitirebilmelerini sağlayan hazır kalıplardı. İstanbul'un günümüze

kalmış en eski şiirleri diyebileceğimiz Bizans şiirleri de bu vezinlerle yazılıyordu; meraklıları, baba-oğul Oktay ve Samih Rifat'ın Yunan, Roma ve Bizans şiiri çevirilerinde bu noktayı anmalarını hatırlayacaklardır. Fransız ve İngiliz şiirinin belli başlı eserlerini vezinlere bakmadan okumak, çevirmek ise renkli bir filmi inatla siyah-beyaz izlemek gibi aslında.

Yıllar boyunca, vezin ve müzik arasında çok yakın ilişkiler kuruldu; sanat musikisindeki nota uzunluklarında aruzun nasıl belirleyici olduğu araştırılmış bir konudur. Çok iyi bilinen pek çok Alman şiiri de şu vezne uyar:

–.–.–.–./–.–.–.–

Örneğin, Beethoven, 9. senfonisi için bu vezinde yazılmış Schiller şiirini bestelerken, meşhur melodide şu eşdeğerliği kullanmıştır:

––––––––/–––––.–

Daha ileride, "Froh, wie sein sonnen fliegen" bölümünde, zamanın Viyana müzik dili içinde "mehter marşı" olarak bestelenmiş bu bölümde büyük davul sayesinde şiirin asıl vezni, bir vurgulu-bir vurgusuz hece olarak ilerliyor olması daha da açıkça ortaya çıkar.

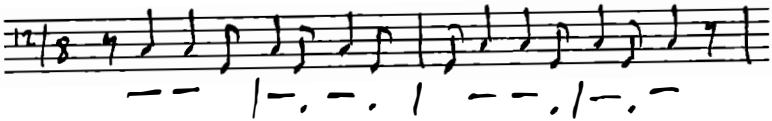
Şiir-müzik ilişkisinde vezin öylesine önemli ki, denerseniz, İstiklal Marşı'nın hece sayısının yakın olması, mısra bölümlerinin ve sondaki ". –"lerin uyumu sayesinde, 9. senfoni melodisiyle çok daha kolay söylendiğini farkedebilir, nota sayısını hece sayısına denkleştirmeye çalışırken çıkacak prozodi sorunlarında hangi notaların uzatılabileceğine bakarken aruzda uzun heceye

denk düşenleri uzatınca sorunun kolaylıkla çözüldüğünü görebilirsiniz. Buradan çıkan sonuç açık: İstiklal Marşı için doğru bir beste şiirin aruz veznini hesaba katan bir beste olmalıydı.

Aruz-müzik ilişkisine beni en çok etkileyen ise, Yahya Kemal'in çok sevdiği, şimdiye kadar andıklarımız gibi aynı kalıbın tekrarlanıp bir sona bağlanmadığı, her adımda değişen bir vezin:

– – . / – . – . / – – . / – . –

Bunu nota olarak düşününce epey hoş, senkoplu bir ritm çıkıyor:



Bu vezni, ortadaki iki kısa hecenin etrafında tekrarlanan simetrik bir yapı olarak görmek de mümkün:

– – . – . – / . . / – – . – . –

Yahya Kemal bu vezni pek çok şiirinde kullanmış: "Zil, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı", "Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum", "Pek taze penbe tenlere benzer bu taşları / Yontarken eski Bergama heykeltıraşları" gibi pek çok mısrası bu vezinle.

Bu vezni kullanarak, Yahya Kemal'in "Üsküp ki Yıldırım Beyazıd Han diyarıdır" ile "Schiller bu karlı dağlara gelmişti genç iken" ya da "Paris'te genç iken koyu Baudelaire-perest idim"i aynı müzikle, aynı ritmle buluşturabilmiş olması karşısında, yıllarca okuduğumuz bu şiirlerin böylesine sanatlı, böylesine ince-

likli olduğunu farketmemiş olduğum için utançla ve hayranlıkla durakalıyorum. Bu yazıyı okuduktan sonra Yahya Kemal'leri, Ahmet Haşim'leri, Ziya Paşa'ları, Mehmet Akif'leri, Tevfik Fikret'leri bu gözle tekrar okumaya girişirseniz, kendimi hedefime ulaşmış sayacağım.

Ayrıca, aruz her zaman o kadar ciddi olmak zorunda değil. Şurada Karagöz ile Hacivat atışıyorlar:[1]

HACİVAT:

Gel bu akşam neş'e-yâb ol bir iki tek bâde çak
Sen çakarken gelsin âlâ tâze dolma bir tabak
Ellerini bağlasınlar ben yiyeyim sen de bak

KARAGÖZ:

Böyle şeyler söyleme herkes sana der Dangalak
Nâfile üzme yüreğin boş yere etme merâk

(2014, *Mürekkepbalığı*)

1 (*Karagöz*, Cevdet Kudret, Yapı Kredi Yayınları, 1. Cilt s. 49)

Çabuk Onu Yerine Koy: Mizah, Matematik ve Müzikte "İkame" İşlemleri

I.

Mizah dediğimiz şeyin nereden kaynaklandığı, neden bazı şeyleri komik bulup, bazılarını komik bulmadığımız üzerine muhtelif açıklamalar var. İlk akla gelenlerden biri, gülmenin sosyal işlevi: insanlar, başka insanlarla beraberken daha çok kahkaha atıyorlar—Tad Friend, *The New Yorker*'ın 11 Kasım 2002 tarihli sayısındaki "Komik Olan Ne?" başlıklı yazısında, mizahın kaynağı ile ilgili çeşitli açıklamaları sıralarken, gülmenin bazı evrimci biyologlar tarafından "gruptaki diğer üyelere bir tehlike olmadığını işaret etme" işlevi ile açıklandığını söylüyor. Gerçekten de, topluluk içindeyken, o topluluğun bir parçası olduğumuzu diğerlerine işaret etmek, kendimizi şakanın kurbanı olan neyse ondan üstün gördüğümüz için keyiflenmek ve bu üstünlüğü paylaşmak, utanç verici/rahatsız edici bulduğumuz unsurlarla "şakacıktan" hesaplaşmak, karşımızdakilere değer verdiğimizi göstermek için gülüyor olabiliriz; bütün bunların "aslında tehlike yok" mesajına bağlanması olmayacak şey değil. Belki de bu işlev nedeniyle, "sosyal olarak" güldüğümüz şakaların ezici bir çoğunluğuna bir başımızayken sesli olarak gülmeyeceğimiz, hatta gülümsemeyeceğimiz; giderek, topluluk içinde güldüğümüz birçok şeyi kendi başımızayken komik bulmayacağımız açık.

"Sosyal gülme"nin herhangi bir işlevinin ötesinde, sahiden komik bulduğumuz şakalara gelelim: yine aynı makale, mizahın kaynağı hakkında bugünlerde en revaçta olan açıklamanın, önce bir uyumsuzluğun farkettirilmesine, sonra da bu uyumsuzluğun şakacıktan olduğunun hissettirilmesine dayandığını söylüyor. Örneğin, *The Simpsons* dizisinin yazarlarından Brent Forrester'ın, TV komedilerinde mizah unsurunun nereden geldiğini saptamak için yaptığı çalışmalarda saptadığı beş gülmece unsurunun hepsi şu ya da bu ölçüde bu "uyumsuzluk" açıklamasına uyuyor: bunlardan birincisi, kelime oyunları; ikincisi, komik ironi, yani "yağmurdan kaçarken doluya tutulma"; üçüncüsü, kutsal olanlarla kutsal olmayanların birbirine karıştırılması; dördüncüsü, ölçeklerin ters çevrilmesi; beşincisi, kurbanın istemeden kendisi hakkındaki olumsuz birşeyi açık etmesi. (Forrester'ın başka bir ilginç iddiası daha var: ona göre başarılı bir şakanın bu beş unsurdan en az üçünü içinde taşıması gerekiyor.)

Şakanın verdiği keyfin altındaki temel unsur, eğer uyumsuzluk-uyumsuzluğun şaka olduğunun farkedilmesi-rahatlama üçlüsüyse; bu üçlünün de yukarıdaki evrimsel açıklama ile ortak yönleri olduğu söylenebilir. Başa çıkamayacağımızı hissettiğimiz belalarla karamizah yoluyla dalga geçmemizi de, bu uyumsuzluk-rahatlama ilişkisinin daha iç yakıcı bir tezahürü olarak not edebiliriz.

Görebildiğim kadarıyla, uyumsuzluk ve uyumsuzluğun çözülmesinin elde edilmesinde, özellikle kelime oyunlarında, en sık kullanılan yöntem, bir unsurun kendisiyle bir şekilde ilişkili ama o unsurun esas anlamı ile ilişkili olmayan başka bir unsurla değiştokuş edilmesi; bizi güldüren şey, önce kelime oyunundaki anlamsızlığa şaşırmak, sonra bu anlamsızlığın bağlandığı asıl anlamı farketmek. Bu yazıda, bu "değiştokuş" kavramına biraz daha

yakından bakıp, kelime oyunları, matematik ve müzikte yapılan değiştokuşların benzerliklerine işaret edeceğim.

II.

Kelime oyunlarına biraz daha yakından bakalım—hani kimilerine göre "hazırcevaplığın en aşağılık türü" olan, kimi durumlarda manik bir kişilik bozukluğunu ele veren, çağrışıma, çift anlama, anlamsızlığa dayanan oyunlara. İşin altında hep bir unsurun yerine başka bir unsuru koymak yatıyor: bir kelimenin/harfin/hecenin/cümlenin yerine ona ses olarak ya da anlam olarak benzeyen başka bir unsur koyunca kelime oyunu oluyor. Örneğin, yakın bir arkadaşımın bence bir klasik olan buluşu:

Hepiniz ördeksiniz.

Tabii ki, burada gülünçlüğe yol açan işlem "ördeksiniz"i denklemde yerine koymaksa da, mizah etkisini yaratan başka unsurlar da var. İnsanların neye güldüğü konusunda yarı-ciddi bir araştırma (www.laughlab.co.uk) yapmış olan Richard Wiseman adlı bilimadamı, bu araştırma sırasında topladığı binlerce şaka arasında yaptığı taramada bazı genellemelere ulaşmış; bunlardan biri, eğer şakanın içinde bir hayvan geçmesi gerekiyorsa, aynı şakayı en gülünç yapan hayvanın ördek olduğuymuş—Türkçede de en komik hayvan ördek midir bilemem, ama Türkçe ördeğin de epey gülünç olduğu ortada. Ördeğin de ötesinde, yukarıda anılan kutsal ile kutsal olmayanın karıştırılması, bir korku ile şaka yoluyla yüzleşmek, (gerçek olmadığı ortaya çıkan) tehdit gibi unsurların bu şakada da mevcut olduğuna dikkat edin; unsurla-

rının ikamesi yoluyla bozuşturulan özgün anlam ne kadar ciddi, tumturaklı, önemli ve kutsalsa, şaka da o kadar keskinleşiyor.

Ördekli örnek, ses benzerliğine dayanıyordu. "Metafaz" ya da "spoonerism" adı verilen yöntem ise, doğrudan doğruya mevcut unsurların yer değiştirmesine dayanıyor; Muhterem peder William Spooner'ın bir hayat biçimi haline getirdiği bu hata/oyun karışımı, mizah için epey verimli bir alan:

Demliğe doğru,
Genizi göreceksin
Sakın şaşırma!

Üçüncü kategoride, bir kelimenin başka bir anlamda anlaşılabileceği vakalar, sesleri ya da harfleri değil anlamları birbiriyle değiştokuş etmeye dayanıyor, *Tutunamayanlar*'ı hatırlayalım:

"Yeter söz milletindir. Söyleyen: Jean-François Millet."

III.

Bu noktada, Oulipo'yu anmadan olmayacak. Raymond Queneau, 1974'de *Atlas de littérature potentielle* içinde, "Oulipo'nın Çalışmalarının Sınıflandırılması" başlıklı bir tablo yayımlamış. Bu tablonun satırlarında harf, sözcük, ibare, cümle; kişilik, olay, ruh hali, mekan, süre var; sütunlarındaysa uzunluk, sayı, sıra ve doğa. Tablonun hücreleri, Oulipo'cuların çeşitli dilsel/anlamsal birimler üzerine yaptıkları operasyonları içeriyor; zaman içinde bu tabloya "Queneleyev Tablosu" adını takmışlar.

Warren F. Motte, Oulipo üzerine yazdığı kitabında, bu tabloya, Queneau'nun çalışmasını genişleten bir "ek" hazırlamış;

bu ikinci tablonun satırlarında yalnızca dilsel birimler var: harf, fonem, hece, sözcük, cümle parçası, cümle, paragraf; tablonun sütunlarında ise bu birimlere yapılabilecek işlemler: yer değiştirme, yerine başka birşey getirme, ekleme, çıkarma, çarpma/tekrarlama, bölme, indirgeme, sıkıştırma. Bu ikinci tablonun hücrelerinin çoğu dolu; örneğin harf ile yer değiştirmenin kesişiminde anagram ve arkadaşları, harf ile çıkarmanın kesiştiği hücrede lipogram, cümle parçası ile yerine koymanın kesişiminde "perverb"ler duruyor (perverb'in Türkçesi için bir öneri: *dadasözü*; bir örnek: *sakla samanı oysun gözünü*). Sayılan yöntemler arasında en eğlencelisi olan "Mathews Algoritması" ise, kendi başına incelenmeye değer; bir kare içinde düzenlenmiş unsurların —harf, kelime, öykü— sistematik olarak kaydırılarak yeni anlamlar/anlamsızlıklar elde edilmesine dayanıyor.

İki tabloyu yan yana koyunca, bir Oulipo'cunun eline geçmiş bir metnin başına neler gelebileceği konusunda iyi bir fikir edinebiliyoruz; meseleye bu gözle bakınca, Oulipo'nun temel unsurları olan "formel sınırlamalar" ve "eğlence" unsurlarının birleşiminin altında, bir dilsel birimin yerine başka birşeyler koyarak yeni bir anlam ya da anlamsızlığın yarattığı gülünçlüğü aramak olduğunu söyleyebiliriz.

Bu tablolardaki bir iki yönteme biraz daha yakından bakalım: "anlamsızlık" yaratma konusunda, tabloda "sözcük" ile "yerine başka birşey koyma"nın kesişiminde duran yöntemlerden biri olan S+7, çok verimli. Bu teknikte, bir metni alıp, metindeki her adın yerine bir sözlükte o addan sonraki yedinci adı koyuyorsunuz:

> *Mümtaz, ağaçkesen dediği ameliyathanesinin ojiti İhsan'ın haşhaşından beri doğru dürüst sokranmaya çıkmamıştı.*

Bir günbatısı bir kitaplıkbilim okudum, haydalamam değişti.
Turgut Özben adaklamalı genç bir mührelemenin kaydırılışıyla ilgili Habeşler, günlük gazilerin dördüncü ya da beşinci saygınlıklarında yerdeşlik aldığı zaman, ben yurtsuzluk dışarılığında bulunuyordum.

Tabloda "kelime" ile "indirgeme"nin kesişiminde duran "haikulaştırma" ise, S+7'nin tersine, bizi bir şiirdeki anlam dünyasının özüne ulaştırabiliyor:

aziz İstanbul!
sevmediğim hiçbir yer,
tahtına keyfince kurul!
bir ömre değer.
görünür dünyada,
sensin yaratan.
uzun rüyada
ölen, sende yatan.

IV.

"Yerine koyma" işlemlerinin ve bu işlem sayesinde yaratılan uyumsuzluk-çözülme-mutluluk etkisinin matematikte de yansımaları var. Matematikte ispatların nasıl yapıldığına bakınca, şunu görüyoruz: bir ifadeyi, anlamı belirsiz ve karışık durumdaki başka bir ifadede "yerine koyup" beklenmedik bir sadeleşme elde etmeye çalışıyor matematikçiler; bir anlamda, matematiğin "karmaşık ifadelerde neyin yerine neyi koyarsak o ifadenin kullanışlı bir şekilde sadeleşeceği" arayışı olduğu söylenebilir—kelime

oyunu avcısının amacının "bir ifadede neyin yerine neyi koyarsak o ifadenin mizahi açıdan kullanışlı yeni bir anlam kazanacağını" aramak olması gibi. Meraklılarının iyi bir ispatı ilk defa görünce, sonuca nasıl ulaşıldığını farkedince verdikleri tepkiler de iyi bir şakaya verdikleri tepkiye epey yakın zaten.

John Allen Paulos, matematik-mizah ilişkisi ve matematiksel yapıların mizahtaki yansımaları üzerinde bolca durmuş; bu konuda iki ufak kitabı var; *Matematik ve Mizah (1980)* ve *Düşünüyorum, İşte Bu Yüzden Gülüyorum (1985, 2000).* Paulos, bu kitaplarında Lewis Carroll ile Wittgenstein'ı, Groucho Marx'ın anlamı tepetaklak eden şakalarıyla Bertrand Russell'ın paradokslarını yan yana getiriyor, aralarındaki benzerlikleri ortaya çıkarıyor.

Matematikçilerle ilgili bir klişe zinciri vardır: Bu insanlar odalarının duvarlarına Escher resimleri asan, barok müzik, özellikle Bach dinleyen, üniversitedeki odalarının kapısına Gary Larson karikatürleri olan tiplerdir, diye düşünülür, gerçekten de bu tipolojiye uyan düzinelerce matematikçi vardır. Gary Larson'ın mizahının önemli bir parçasının absürd, uyumsuz unsurların biraraya getirilmesine dayanıyor olması bu çerçeve içinde manidar olsa gerek.

Matematikçiler, Escher ve Bach deyince, bir de "okunamamasıyla" meşhur kitaplarından Douglas Hofstadter'ın *Gödel, Escher, Bach*'ı var: Hofstadter'ın formel sistemler, bu sistemlerin sınırları, bunların araştırılması sırasında kullanılan kavramsal altyapının Escher'ın resimleri ve Bach'ın bazı bestelerindeki yapısal özelliklerle benzerlikleri üzerine aslında epey zorlu metinleri topladığı bu kitabın böylesine meşhur olmasında, kitap boyunca kelime oyunlarına, akrostişlere ve çağrışımlara dayanan bir absürd mizah sağanağını okuyucuların üzerine boşaltıyor olmasının katkısı az değil.

Bu kitabın merkezindeki Gödel Teoremi, matematiğin matematikçilere yaptığı en büyük şaka olabilir. Formel bir sistemin

aynı anda "tutarlı" ve "eksiksiz" olamayacağını gösteren bu teorem, "Epimenides paradoksu"nu (*Bu cümle yalandır),* formel bir matematiksel sistemin içine taşımaya dayanıyor; teoremin ispatındaki "püf noktası" da nefis bir yerine koyma operasyonundan geliyor: bu "püf noktası", bir formel sistemde ispatlanabilecek her bir teoremin yerine, o teoremi oluşturan işaretler dizisini simgeleyen bir "kimlik numarası" koyabileceğimiz ve sonra bu kimlik numarası'nı tekrar sistemin içine sokup "bu rakam bu sistemin bir teoremi değildir" cümlesini kurabiliyor olmamız.

V.

Kelimeler ve rakamlar dünyasında saydığımız bu unsurların, müzikte de karşılıkları var. Öncelikle gerilim-çözülme-rahatlama üçlüsünün, neredeyse bütün klasik armoninin temelinde olduğuna dikkat edelim: klasik armoninin altyapısını oluşturan en önemli kavram "mükemmel kadans"; klasik armoninin neredeyse tümünü birbiri ile "mükemmel kadans" ilişkisi ya da bu ilişkinin türevleri içinde olan yapıların birbirini izlemesi olarak görmek mümkün.

Bu ilişkinin kulağa bu kadar "doğru" ve "yerinde" gelmesinin en önemli nedeni, kadansın birinci adımını oluşturan dominant yedili akordaki eksik beşli aralığının yarattığı "şeytan aralığı"nın gerilimin ikinci adımda uyumlu bir üçlü aralığa, üstelik simetrik bir hareketle çözülmesi. Do majör tonunun dominant yedilisine, sol majör yedili akoruna bakalım: bu akorun içindeki "şeytani" sifa aralığını oluşturan iki notadan si, yarım nota üzerindeki do'ya, fa, yarım nota altındaki mi'ye gitme beklentisi yaratarak müziğe güçlü bir "yön" duygusu veriyor.

Bu "rahatsızlık ve rahatsızlığın çözülmesi" ilişkisinde, beynimizde bize bir müzikal yürüyüşün "olması gerektiği gibi olduğunu" söyleyen unsurlarla, bir şakanın olması gerektiği gibi olduğunu söyleyen unsurlar birbirine çok benziyor, benzer bir "gerilme ve boşalma" mekanizmasına dayanıyorlar.

Kelime oyunlarındaki başat unsur olarak gördüğümüz "birşeyin yerine başka birşeyi koyma"nın ve "bir unsurun birden çok anlama gelmesinden yararlanma"nın da müzik dilinde birebir karşılığı var; örneğin, modülasyonlar, tamamen çifte anlam üzerine kurulu: bir tonaliteden başka bir tonaliteye geçerken, iki tonalite arasındaki ortak sesler ve akorlar çift anlamlı kullanılıyor. Bir parçayı ilk defa dinleyen bir dinleyici, ilk tonaliteye yabancı bir kadansın yeni tonaliteye geçildiğini teyit etmesiyle, bundan hemen önce dinlediği ve başka bir anlam dünyasının parçası olduğu sandığı notaların aslında bu geçişi hazırladığını farkediyor (Şu bayat "*Söylediklerine katılıyorum ama, gülmekten katılıyorum*" şakasındaki gibi); ikinci dinleyişinde, o seslerin hem birinci tonaliteye, hem de ikinci tonaliteye ait olduğunu, bir geçişi hazırlamak için orada olduklarını bilerek, onlara yeni bir anlam vererek dinliyor.

Ortak notalardan yararlanan modülasyonlarda, "şaka" yine de hazırlanmış sayılır. Bir de dinleyiciyi gafil avlayan, böylece "kelime oyunu" olmaya iyice yaklaşan bir yöntem var: Eksik yedili akor marifetiyle bir tonaliteden çok uzak bir tonaliteye geçivermek.

Eksik yedili akor (örneğin, si-re-fa-sol#), birçok ilginç özellik taşıyan bir akor: Öncelikle, bir oktavı dört eşit parçaya böldüğü için bütünüyle simetrik; bu yüzden bütün çevrimleri kendi kopyasını veriyor. Yine bu simetri nedeniyle, yarım nota kaydırınca yeni bir akor (do-re#-fa#-la), bunu da yarım nota kaydırınca üçüncü

bir akor (do#-mi-sol-la#), ama üçüncüyü yarım nota kaydırınca ilk akorun bir çevrimini elde ediyoruz (re-fa-sol#-si); yani müzikte bu akordan yalnızca üç "çeşit" elde edilebiliyor. Simetrinin yanında, içinde iki tane "şeytan aralığı" (örnekte, si-fa ve re-sol#) içermesine rağmen, akorda birbiri ile komşu olan sesler birbiri ile uyumlu olduğu için, kulağa epey hoş gelen bir akor bu.

Konumuz için ilginç olan nokta ise şu: eksik yedili akorun içindeki iki "şeytan aralığı"nın her biri iki ayrı notaya çözülebildiği için, her eksik yedili akor dört ayrı tona çözülebiliyor: si-fa aralığı do'ya ve fa#'e, re-sol# aralığı re# ve la'ya. Böylece, do majör tonu içinde duyurulan bir eksik yedili içinde bir süre kaldıktan sonra, bir anda do majör'den en uzaktaki tona, fa diyez majör'e geçilebiliyor. Yani, bu akorun dört değişik anlama gelebilmesinden yararlanarak, tam anlamıyla bir "armonik kelime oyunu" yapılmış, müziğin efendi bir modülasyonla gidemeyeceği uzaklıktaki bir noktaya tek adımda gitmesi sağlanmış oluyor; nitekim, müzik teorisi kitapları da bu işleme "armonik kelime oyunu" diyorlar.

Müzik dili içinde, tabii ki, daha beter kelime oyunları da mümkün: örneğin, Çaykovski'nin 4. Senfonisinin ilk bölümünün açılışında, uzun süre bize fa minör akorunun bir parçası olarak duyurulan, trombonların tekrarladığı la bemol notasının bir anda mi majör tonunun sol diyez'i olarak duyuruluvermesi gibi.

Kullanılan malzeme sözcükler, sözcüklerin sesleri ve anlamlar yerine notalar ve notaların "dil"den çok farklı bir dizge içindeki anlamları da olsa, müzikteki bu "kelime oyunları"nın, meraklısı için dildeki kelime oyunları ile aynı mekanizmalara dayandığını, müziğin dinleyicisinin ya da "okuyucusunun" bunları farkettiği zaman, bir kelime oyunu ile karşılaştığında ona keyif veren mekanizma neyse aynı şekilde keyif aldığını düşünüyorum.

VI.

Müzikteki "yerine koyma" şakaları, tabii ki, bir tek klasik armoni sınırları içinde kalmıyor. Oniki ton müziğinin bütün altyapısının bir oniki ton dizisini kendisinin tersi, tepetaklak hali, ayna imgesi gibi "değiştirilmiş" halleri ile birlikte kullanmaya dayandığını hatırlarsak, oniki toncuların da matematik/kelime oyunu prensiplerini müziklerinin temeline koymuş olduğunu söyleyebiliriz (ortaya çıkan eserlerin "mizahi"liği tartışmalı olsa da).

Müziğin her dalına, her çağına yayılmış, muhtemelen en yaygın şaka tekniği ise, müziğin içinde başka bir besteyi alıntılama. Bu teknik de "bir unsurun yerine uyumsuz bir unsur koyma" genellemesine uyuyor: Zaten, amacın "uyumsuzluk değil", başka bir besteciye saygı, güzel bir motifi alıp bunun üzerine yeni bir beste inşa etmek gibi "ciddi" bir amaç olduğu örneklerde bile, dinleyici aradaki alıntı ilişkisini farkettiği zaman iyi bir şakayı anladığı andaki mutluluğu yaşıyor (örneğin, Britten'ın *Gençliğe Orkestra Rehberi*'nde kullandığı Purcell melodisinin özgün halini ilk defa dinlediği, ya da Joaquin Rodrigo'nun *Fantasia Para Un Gentilhombre*'sindeki Ortaçağ İspanyası şarkılarının özgün versiyonlarına ulaştığı zaman).

Bir de düpedüz şaka olan alıntılar var: dinleyiciye göz kırpmak (Mozart'ın *Don Giovanni*'sinde rakiplerinin ve kendisinin operalarını alıntılaması), ya da özellikle alıntının uyumsuzluğundan yararlanarak tam anlamıyla bu yazının merkezindeki şaka türünü yapmak (Manuel de Falla'nın *Üç Köşeli Şapka*'sında Beethoven'in 5. Senfonisinin boy gösterivermesi, Şostakoviç'in bale müziklerine popüler melodilerine göndermeler doldurması, Frank Zappa'nın bir caz parçasının ortasına Çaykovski ve Bizet alıntılarını arka arkaya yedirmesi), sık sık kullanılan yöntemler.

VII.

Özetle: bence, aynı özün değişik alanlara yansımaları bunlar. Ben burada konunun kelime oyunu, matematik ve mizahtaki yansımalarına baktıysam, aynı kavramların plastik sanatlar, sinema, hatta ilk bakışta ilişkisiz gibi görünen dallardaki —politika, lale yetiştirme sanatı— yansımalarının da kolaylıkla bulunabileceğini tahmin ediyorum. Hayatla, dünyayla başetmek için ona gülerken kullandığımız en önemli silahlardan, en önemli desteklerden biri bu: Birşeyi başka birşeye benzetmek.

(2003, *geceyazısı*)

Sınırlama Altında Yazı

I.

Oulipo'yu en iyi özetleyen ifadelerden biri: Sınırlama altında yazı. Yazılan metnin değişik birimleri üzerine (harf, sesli harf, sessiz harf, hece, kelime, cümle, anlatı unsurları...) sıkı sıkıya belirlenmiş sınırlamalar koymak, Oulipo'cu edebiyatın temel özelliği. Grubun manifestolarında, bu sınırlamaları, yöntemleri saptamanın ve bu yöntemlere az sayıda örnek vermenin Oulipo grubunun esas işi olduğu, metinleri üretmenin ikincil olarak görüldüğü vurgulanıyor. *Potansiyel* edebiyat'tan kastedilen de bu: mevcut edebiyatın içindeki gizli sınırlamaları bulmak, yeni metinler üretilmesine yol açacak yeni sınırlamaları ve yapıları üretmek. O nefis Oulipo tanımı, bu durumu özetliyor: *İçinden kaçmaya niyetli oldukları labirenti kuran fareler.*

Her ne kadar bugün bu terimi kullanınca ilk akla gelen Oulipo da olsa, sınırlama altında yazı yazmak, yeni bir çaba değil. Edebiyatın esasen şifahi olduğu, metinlerin yazılmayıp ezberlendiği günlerde, herşeyden önce hafızaya yardımcı olmak gibi pratik bir amaca hizmet ettiğine inanılan vezin ve kafiye, bir zamanlar edebiyatın temel unsurları, olmazsa olmaz koşullarıydı. *Odysseia* ve *İlyada* baştan sona aynı vezinle yazılmış binlerce dizeden oluşuyor. Çeşit çeşit kalıpların —aruz, sone, rubai, gazel, alexandrine, haiku— yüzyıllar boyunca edebiyata hüküm sürdüğünü, insanların hece sayısı, açık / kapalı / vurgulu / vurgusuz hecelerin sıralanması, kafiyeler gibi konularda kendilerini sıkıdüzene sokarak yazdıklarını, bu beceriyi göstermenin edebiyatçıdan

beklenen temel yetiler arasında olduğunu biliyoruz. Raymond Queneau da Oulipo ile gelenek arasındaki bu bağlantıya işaret etmiş: "Üç birlik kuralı da en azından bizim kullandığımız ya da Butor'un kullandığı prosedürler kadar çılgınca."

Yazarken, okurken aradığımız öz her ne ise, yattığı yer bu kalıplar değildir herhalde, denilebilir; nitekim denilmiş de, örneğin, Garip'in manifestosunu hatırlayalım: "O âhenk vezin ve kafiyenin dışında da, vezin ve kafiyeye rağmen de mevcuttur". Edebiyatçıların ilke olarak bütün kalıpların baskısına karşı özgürlüklerini ilan etmelerinin üzerinden yıllar geçti; artık bir haiku ya da bir sone yazmak, kabul edilmiş, bilinen, doğru bir kalıba uymak değil, geçmişin yöntemlerine selam vermek, bir "jest"te bulunmak anlamını taşıyor daha çok. Tümden eski kalıplara uygun olup, "manzume" olarak burun kıvrılan, has edebiyat olarak görülmeyen metinler yazanlar da az değil; öte yandan birçok sıkı edebiyatçının da sone, haiku gibi formlara tekrar tekrar döndüklerini görüyoruz: Puşkin'in *Evgeni Onegin*'inden yakın zamanlarda Vikram Seth'in *The Golden Gate*'ine sone formunu kullananlar az değil; sone formu çağdaş Türk şiirinin de tekrar tekrar kullandığı bir form. Türkçenin en meşhur şiirlerinden birinin bütün kurallarına uygun bir haiku olması güzel değil mi?

II.

Oulipo'cular, biçimsel bir sınırlamayı bir metnin yazılmasında kullanmanın düzinelerce örneğini üretmişler ya da bu yöntemleri başkalarının metinlerinde saptayıp sahiplenmişler: Lipogram, anagram, palindrom gibi bilinen yöntemler; metnin unsurlarını matematiksel permütasyonlarla değiştirerek üretilen kombinatorik metinler; çokanlamlılığı, diller arası geçişmeleri kullanarak

elde edilen yöntemler var. Güzel örneklerden biri, Mathews'un algoritması; metin unsurlarını bir kare içine yerleştirip sonra bu karenin öğelerini kaydırmaya, çıkan sonuçları yeni metinler üretmekte kullanmaya dayanıyor.

Bir kare ile başlarsak:

1 2 3
4 5 6
7 8 9

Önce ilk satır sabit tutulup ikinci satır bir adım, üçüncü satır iki adım... sağa kaydırılıyor:

1 2 3
6 4 5
8 9 7

Sonra da özgün karenin her satırının ilk unsurundan başlayarak, ikinci karenin sütunları aşağıdan yukarıya doğru okunarak yeni satırlar elde ediliyor:

1 8 6
4 2 9
7 5 3

Benzer biçimde, ilk karenin satırlarını sola kaydırıp ikinci karenin sütunlarını yukarıdan aşağı okumak da mümkün.

Bu yöntemi kullanarak, son günlerin gazetelerinden seçeceğimiz manşetleri bir tabloya yerleştirebiliriz:

ABD	Irak'ta	İranlı asilerin üslerini	bombaladı
Bush	Birleşmiş Milletler'de	Irak'a uygulanan yaptırımların bitirilmesini	istedi
10 ülke	AT zirvesinde	katılım anlaşmasını	onayladı
Avrupa ülkeleri	kartelleşmeye karşı	kimya endüstrisini	sıkıştırmaya başladı

Satırları sağa kaydırma bize şunu veriyor:

ABD	kartelleşmeye karşı	katılım anlaşmasını	istedi
Bush	Irak'ta	kimya endüstrisini	onayladı
10 ülke	Birleşmiş Milletler'de	İranlı asilerin üslerini	sıkıştırmaya başladı
Avrupa ülkeleri	AT zirvesinde	Irak'a uygulanan yaptırımların bitirilmesini	bombaladı

Satırları sola kaydırma ise şunu:

ABD	Birleşmiş Milletler'de	katılım anlaşmasını	sıkıştırmaya başladı
Avrupa ülkeleri	Irak'ta	Irak'a uygulanan yaptırımların bitirilmesini	onayladı
10 ülke	kartelleşmeye karşı	İranlı asilerin üslerini	istedi
Bush	AT zirvesinde	kimya endüstrisini	bombaladı

Her iki "sonuç" tablosundaki her satır için yeni bir haber metni yazılabilir: Bu yöntem, Oulipo'cu sınırlamaların mizah ve oyun yönünü, beklenmedik çağrışımlar bulmanın yollarını gösteren yöntemlerden biri. Başlangıç noktası olarak dört tane "ciddi" haber seçince sonuçlarda karamizahın ağırlık kazanmasında şaşacak birşey yok belki; ilk tabloya birbiri ile daha ilişkisiz unsurlar konursa nelerin çıkabileceğine de dikkat etmek gerek; örneğin ikinci satıra yine aynı gazeteden "Bir seyirci / Chicago'da / bir beyzbol oyuncusunu / tartakladı" haberini koyarak işlemi tekrarlayınca neler çıkacağına bakılabilir.

III.

Sınırlama altında yazmanın en büyük faydası bence şurada: Bir düşünceyi başka bir biçimde ifade etmenin yollarını aramak, metne dışarıdan, soğuk, metnin kendi içeriği ile ilişkisi olmayan bir kıstasa göre bakmak. Bir metne uygulanan en basit ve en yaygın sınırlama türü, metnin uzunluğu üzerindeki kısıtlamalar; özellikle bir dergi ya da gazete için yazılmış bir yazının kelime sayısı, daha çok da karakter sayısı cinsinden bir sınıra uyması bekleniyor, mizanpaj ancak o kadarına el veriyor. Bir fikri boşluklar dahil 10.000 daktilo vuruşu ya da 1.000 sözcükle anlatmak fena bir egzersiz değil; özellikle kendinizi serbest bırakarak yazdığınız ilk metin bu sınırın iki kat üzerindeyse: cümle cümle, kelime kelime bir yoğunlaştırma çabası, aynı düşüncenin daha az malzeme ile nasıl ifade edileceğini aramak bir yazının özüne doğru giden iyi bir çalışma, insanın kendi yazı üslubu üzerine sıkı bir araştırma bence (bir metni böyle bir sınırlamaya uydurmak amacı ile *şişirme* ihtiyacı henüz başıma gelmedi, o yüzden birinci elden konuşamıyorum; öte yandan gazete makalelerindeki paragraf başına düşen kelime ve cümle sayısı bana bu açıdan manidar görünür hep.) Tabii, bir de bu tür bir sınırlamaya uyarken *tam tamına* o sayıda kelime ya da daktilo vuruşunda oluşan bir metin teslim etmek var: Sınırlamalar altında yazmanın oyun yönüne geleceğiz.

Bir sınırlamaya uyma zorunluluğu, insanı belki de başka türlü aklının ucundan geçmeyecek çağrışımlara, bağlantılara, ifade yollarına da zorluyor. Örneğin Saint-Lazare Garı'ndan "efendimiz Mesih'in eliyle dirilmiş kutsi kişinin ismi verilerek, trenlerin yolcu indirmesi ve bindirmesi niyetiyle yerden yükseltilmiş köşk irisi" diye söz etmek herhangi bir biçimde aklımın ucundan

geçmezdi, Saint-Lazare Garı'nı "a" harfini kullanmadan anlatmak gibi bir sınırlama olmasaydı: oysa bu Lazarus çağrışımı da kafamın içinde bir yerlerde saklı bekliyordu, demek ki "a" harfinin bastırılması bu çağrışımı saklandığı yerden çıkarttı. Georges Perec'i "e"siz bir roman yazma projesinin tekrar yazıya döndürdüğünü, yaratma, yazma yeteneğini tekrar ateşlendiğini "6/9"da[2] yazmıştım: belli bir biçimsel sınırlamaya uyma zorunluluğunun diğer bütün sınırlamaları kaldıran bir özgürleştirme gücü, yazarın "kendi sesi ile yazmak" için koyduğu en derin ve en güçlü sınırlamaları yıkmak gibi bir etkisi de var.

Yukarıdaki Saint-Lazare Garı örneğinin kaynağı olan, Raymond Queneau'nun *Exercices de Style*'i sağlam bir kısıtlamaya uyan bir metin: aynı hikaye tekrar tekrar anlatılıyor. Bu metni başka bir dile aktarmak da ek kısıtlamalar, ek özgürlükler getiriyor. Bu metnin 99+6 çeşitlemesiyle, bu çeşitlemelerin İngilizce, Fransızca, Hollandaca, Almanca metinleri ile cebelleştikten; bu yolla dilin, ifadenin, anlamın çoğulluğu üzerine müthiş bir hayat dersi aldıktan sonra, "kendi sesim" ile kitabın iki edisyonun arasındaki farkları anlatan paragrafı yazarken, kendi sesimin, bu *güya* özgür üslubun bana son derece kısıtlanmış geldiğini söylesem inanır mısınız?

IV.

Sınırlamalar altında yazının müzikte de dikkat çekici paralelleri var. Öncelikle, klasik ve barok dönemin yerleşmiş formları var; ayrıca, çeşitleme formu, belli bir temaya sadık kalarak gidilebilecek başka yerleri araştıran, sınırlama altında yazının tipik

2 Bu kitapta, s. 271'de.

örneklerinden biri olarak görülebilecek bir form. Bu türün en başarılı, en meşhur örneklerinden birine, Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*'ne bakalım: Çeşitlemelerin ana konusu olan Aria'nın bas partisini esas alan 30 çeşitleme yazmış Bach; bütün çeşitlemeler bu 32 tane bas notasını izliyor. 32 nota birbirleriyle eşit uzunlukta ve kendi içlerinde birçok simetri taşıyorlar; bu iç simetrileri, Glenn Gould, 1955 tarihli kaydı için yazdığı kitapçık notunda göstermiş. Bach, bu son derece kısıtlı armonik yapı içinde neredeyse zamanının bütün müzik stillerini tarayan bir iş çıkarmış; bunların arasında, bu 32 bas notanın üzerine Fransız uvertürü ve füg formatını sığdırdığı bir örnek bile var. Bununla da kalmamış, ustalığının nerelere gidebileceğini göstermek için bir sınırlama daha eklemiş ve 30 çeşitlemenin 9'unu kanonlara ayırmış: Bu çeşitlemelerde, seslerden biri, diğerini, aralarındaki uzaklık her kanonda bir nota artmak üzere sıkı sıkıya izliyor. Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*'nde yaptığı iş, Raymond Queneau'nun *Exercices de Style*'de yaptığı iş ile, 99 değişik biçemdeki çeşitlemenin aynı kısa hikayeyi izlemesi ile büyük benzerlikler taşıyor.

Çağdaş müzikte de Oulipo yöntemlerine benzer yöntemlerin sık sık kullanıldığını görebiliyoruz: Xenakis'in matematiksel algoritmalara uyarak ürettiği besteler; bilinen bir besteyi alıp bunun nota uzunluklarını kullanarak yeni bir beste üretmek gibi yöntemler; Frederic Rzewski'nin 36 ölçülük "El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido" teması üzerine yazdığı, her grup içinde farklı müzikal unsurların değiştirildiği 6'şar çeşitlemeden oluşan 6 grup içinde toplam 36 çeşitlemesi türün örnekleri arasında.

Müzik formları ile edebiyat arasındaki bu paralellik, edebiyatçıları başka bir oyun kurmaya, başka bir sınırlamaya uymaya heveslendiriyor tabii ki: bir müzik formuna uygun bir yazı, bir kitap yazmak.

V.

Füg formunda bir yazı yazılabilir mi? Neden yazılmasın, birkaç düşüncenin birbirleriyle uyum içinde ama çatışarak içiçe geçmesini, ayrılıp buluşan çizgiler çizerek ilerlemelerini bir yazıyı oluşturan düşünce zincirlerinin ilerlemesine çok yakın bulurum ben.

Füg formunda bir yazı yazmak için uygulanması gereken biçimsel sınırlamalar olsa olsa düzyazının bize dayattığı tek boyut ve tek ses sınırlamasını, bu sınırlamanın düşüncenin, düşüncelerin gerçek akışını yansıtmaktaki zaafını kırmaya yardımcı olacaktır.

Füg formunda yazı olacak iş değildir. Müzik, herşeyden önce, seslerin aynı anda algılanmasına, seslerin birbirleriyle uyumuna ve çatışmasına dayanır, bütün mesele seslerin hem aynı anda ve birlikte, hem birbirlerinden ayrı olmasında yatar: Glenn Gould'un Bach'ın füglerini Quadrophonic sistemlerden yararlanarak odanın dört köşesine dağıtma idealini hatırlayalım. Gould, bunu isterken, aynı anda duyulan seslerin birbirleriyle uyum içinde çatışmasındaki ideali arıyordu; aradığı ideal dört sesin sırayla dinlenmesi değildi açık ki.

Füg formunda yazı yazmak diyorsunuz ya, bir de yazının özelliklerine bakmak gerek bu açıdan.

Füg formunda yazı, olur olmasına: bütün mesele bir füg'ün biçimsel gerekliliklerine yazı dünyasında hangi karşılıkları, hangi analojileri bulacağımız, temaları, karşı temaları, temaların değişik hallerini, durak noktalarını, gerilim ve çözülmelerini yazıda nasıl uygulayacağımız gibi sorular hakkında çözüm önerileri önermek, bu çözümlerin işlerliğini, mümkün olduklarını gösteren örnekler vermekte yatıyor.

Bu sorulara tek bir çözüm, tek bir cevap olmadığı belli: Tempo, armoni, nota, motif, melodi, müzikal cümle, uyum gibi kavramların dilde benzerleri var, bire bir karşılıkları yok.

Füg formunda yazıyı da, edebi formu izleyen bir besteyi yapmaya çalışan da aynı zihin, aynı araştırma merakı değil mi:

Yazar ne yaparsa yapsın, hangi biçimsel, tipografik oyuna başvurursa başvursun, okur kelimeleri aynı anda değil, sırayla okuyacaktır: füg formunda yazı olmaz, özetle, olsa olsa okuyanın şöyle bir göz gezdirdikten sonra gülüp geçeceği bir oyundan ibaret olacaktır ortaya çıkan şey:

Füg formunda yazılmış bir yazıda, okurun bir anda tek bir cümleyi okuyabiliyor olması, okuyanın ve yazanın zihinlerinde okumadan önce, okuma esnasında ve okumadan sonra yalnızca tek bir düşünce çizgisine yetecek yer olduğu anlamına gelmiyor:

Füg formunda bir yazı yazmaya çalışmak, yalnızca sıradan biçimsel bir oyun değil, yazıyı düşüncenin çok boyutlu, çok katmanlı yapısına yaklaştırmak için de geçerli bir yöntem, bir tutamak, bence.

Edebi metaforları bu denli ciddiye almamak gerek dostum, yazı'nın da ezgi'nin de özleri başka yerlerdedir; füg formunda yazı geçersiz bir yöntemdir; oyunları yöntemlerle karıştırmamak gerekli, bence.

Düşüncelerin oluşması, çatışması, yan yana durması için zihinde dilin verdiği olanaklardan daha çok yer var, olsa gerek; bu oyun da bizi bu olanakları araştırmak için ilerletebiliyorsa, geçerlidir, güzel bir oyundur, bence.

VI.

Sınırlamalar altında yazının gerektirdiği ve gösterdiği yaratıcılık türü, klasik anlamdaki yaratıcılık ile bire bir çakışmıyor; başka türlü bir yaratıcılık işliyor burada. Bu yaratıcılığın püf noktaları, öncelikle, bu sınırlamaları kurmak, planlamakta; sonra, bu sınırlamalardan geçerli bir metin üretmek için kullanılabilecek başlangıç metinlerini, başlangıç koşullarını seçmekte yatıyor. Bir anlamda, yaratıcılığın malzemesi karakterler, konular, öyküler, durumlar, duygular değil; kullanılan malzeme, kelimeler, harf-

ler, bizzat yazı'nın unsurları burada; sınırlama altında yazı, bir anlamda, edebiyatın kendi üstüne kapanması. Bu durum, söz konusu metinlerin düzanlamının önemli olmamasını gerektirmiyor: Her iki katmana da, yani bu "sınırlamalar altında yazı"nın oyuncu, matematiksel yaratıcılığının üzerine, klasik anlamda yaratıcılığa da yer var; işin yazara "meydan okuyan" yönlerinden biri de bu.

Bir yazar bunlarla neden uğraşır? Bence cevabı basit: Keyif aldığı için. Bütün bu işlemlerde hatırı sayılır bir bulmaca kurma ve bulmaca çözme unsuru olduğu, sınırlamalar altında bir yazının altından kalkmanın düpedüz bir oyun edimi olduğu açık. Bunun laf cambazlığı, akrobasi yönü de var mutlaka: bir sözü olmayacak bir şekilde, olmayacak bir sıralamayla, olmayacak sözcüklerle söylemeye kalkışmak.

Sınırlama altında çalışmak, her ne kadar ilk anda keyif ile bağdaştırılan bir kavram değilse de, söz konusu sınırlamalar *dayatılan* değil seçilen sınırlamalar olduğu sürece işin niteliğinin başka olduğu söylenebilir; insanın kendisinin kurduğu ya da seçtiği bir bulmacayı çözmeye çalışması ile kendisine dayatılan bir sınırlamaya uyması arasında açık bir fark var. Kaldı ki, dayatılan sınırlamaları oyuna dönüştürmenin de örnekleri var; Şostakoviç'in Stalin günlerinde kendisinden istenilen müzikleri parodiye dönüştürmesinde, ya da yakın zamanda Charlie Kaufman'ın Hollywood sınırlamalarına uyum meselesi üzerine yazdığı nefis filmde, *Adaptation*'da olduğu gibi.

Sınırlama altında yazılan yazıdan alınan keyfin, hiç şüphesiz, mizah ile de bağlantısı var: bir metnin altındaki sınırlamayı farkettiğimiz zaman, bir şakayı anladığımız zamanki gibi, gülümsüyoruz. Bu yöntemlerin absürd ile, parodi ile yakın akrabalıkları da var; özellikle kombinatorik yazıda, ilişkisiz unsurları kör bir

algoritma ile biraraya getirmek doğal bir mizah etkisi yaratıyor; sınırlamalara uymak için çağrışımları zorlamak, ifadeyi tuhaflaştırmak da öyle.

Oyun kurmayı ve çözmeyi, beklenmedik bağlantıları kurmayı ve kullanmayı, alıştırma yapmayı, değişik unsurlar, değişik alanlar arasındaki bağlantıları kurmayı, bunları görmeye çalışmayı büyük bir tutkuyla seven bir insan türü var. Sınırlamalar altında yazı, işte bu mizaçtaki meraklıların saplantılı bir ilgiyle bağlanabileceği, tekrar tekrar dönebileceği bir yazı türü.

(2003, *geceyazısı*)

Paradokslar İçin Bir Güzelleme

I.

Doğruyu bulmak, dünyayı anlamak; bir seçim yapmak gerektiğinde doğru, ahlaklı, akıllıca kararı verme isteği, insanlığın en güçlü içgüdülerinden biri; doğruyu yaptığını iddia etmek de öyle —özellikle, resmî söylemlerde.

İnsanlar bir kurum adına konuştukları zaman, "bu işin doğrusunu biz biliriz" iddiası daha da yaygınlaşıyor: Doğru Yol Partisi diye bir siyasî parti, Ortodoks Kilisesi diye bir kurum var; İngiltere'nin *The Economist* dergisi hâlâ "yolumuzu tıkayan aptallık ile önümüzü açacak olan zekâ arasındaki savaşta taraf olmak için" çıkıyor (belirtmemiş olsalar da, söz konusu savaşta zekânın tarafında saf tuttuklarını söylemeye çalıştıklarını tahmin ediyorum). Kurumsal iddia başka, insanların özel olarak söyleyecekleri başkadır tabii: bu kurumlarda çalışanlara sorsanız, içlerinde kurumlarının bu doğruluk iddiası ile epey dalga geçen çıkacaktır—yalnızca resmî söylemdeki doğrunun altının boş olduğunu söyleseler neyse, doğruyu *asıl* kendilerinin bildiklerini söylemekten geri durmayacaklardır. Demek ki: herkes doğruyu arıyor, kimse sorsanız verili koşullar altında en iyisini yaptığını söylüyor. Sokrates'e atfedilen paradokstaki gibi: "kimse bile bile hata yapmaz".

Aquaspirillum magnetotacticum, kendi haline bırakıldığı zaman bir manyetik kutba doğru yüzen bir bakteri türünün adı. Bu

özelliği ilk fark eden bilim adamı şakayla karışık "kuzeyi arayan bakteri" diye adlandırmış bu hayvancıkları; insanlığın doğruyu kovalamaya ve doğruyu bulduğunu iddia etmeye harcadığı enerjiye bakarak kendimizden de "doğruyu arayan memeli" diye bahsedebiliriz. Öte yandan, doğruyu arama çabası, birçok yönden kuşatılmış durumda—insan olma koşulunun belki de en temel özelliği, bu paradoksların arasında yol bulmaya çalışmak.

II.

Herşeyin temelinde yatan paradoksla başlayalım. Doğruyu ararken elimizdeki tek silah zihin: beş duyunun sunduğu bilgileri işleyen bir meleke. Bildiğimiz, düşündüğümüz, inandığımız ne varsa duyular ve zihin aracılığıyla ortaya çıkıyor, güvenilirliğin en önemli ölçütü olarak duyuları ve zihni görüyoruz: "gözümle görmeden inanmam". Öte yandan, duyuların da, zihnin de yanılabilir olduğunu, en azından öznellikle malûl olduklarını biliyor, bilgide ve inançta nesnel olanı, genelgeçer olanı arıyoruz: kimi zaman gözümüzle gördüğümüze inanmamak, kimi zaman tek bir kişinin sözüne inanmamak için geçerli nedenlerimiz var.

Sağlıklı bir insan bile algıladıklarında sık sık yanılabiliyor: Psikolojide kullanılan meşhur göz yanılmaları, kulağın, gözün sınırları, insanın algısının ve zihninin ancak belli fiziksel koşullar ve ölçekler altında işe yarayan bir makine olduğu biliniyor. Yalnızca doğal sınırlamalar mı? Kendi kendimizi de yanıltıyoruz; gelişme dediğimiz şeyin azımsanmayacak bir bölümü, duyularımızı kendi elimizle yanıltmamıza dayanıyor: Düşünürseniz, televizyon ekranında saniyede 50 kere yanıp sönen ışıklardan anlamlı ve tanıdık görüntüler çıkarmamız, ya da tatlandırıcıyı şeker niyetine yiyebilmemiz doğrudan doğruya kendimizi al-

datmaktaki başarılarımızın sonucu. Oliver Sacks'in ünlü kitabı *Karısını Şapka Sanan Adam*'da konu ettiği, algının ve algıyla bağlantılı yetilerin hastalandığı durumlar ise değme korku filmine taş çıkartacak kadar etkileyici: İnsanın görsel hafızasının bozulması, gördüğü şekilleri tanıma yeteneğinin kaybolması; ya da kendi uzuvlarının nerede olduğunun farkında olma duyusunu yitirmesi gibi örnekler okuyucunun nefesini kesiyor.

(Herkesin zihninin kendi duyularına bağlı olmasının getirdiği felsefî sorunlar da meşhurdur, örneğin, tabii ki, benim dünyanın geriye kalanının siyah olarak gördüklerini beyaz, beyaz olarak gördüklerini siyah görmediğimden emin olmamın bir yolu yok; olsa olsa, diğer insanlarla aynı organik özellikleri gösteren bir beyne sahip olduğumu bildiğim için, benim de herkesle aynı şeyi gördüğüme dair güçlü bir inanç besleyebilirim. İnsanın gerçeklik diye bildiği şeyin bir rüya olmadığından emin olamayacağımız fikri de üzerinde çok durulan temalardan biri—oysa benzeri bir "istatistik" yaklaşımıyla, arada bir kafamız karışsa da, gerçek ve rüyayı *genellikle* ayırt edebildiğimizi de biliyoruz.)

Elimizdeki tek silah olan duyuların kimi zaman güvenilmez olabileceğinin farkında olmamız, sorunun başlangıç noktası yalnızca; burada toprak tam anlamıyla ayağımızın altından kaymış değil—örneğin bir göz yanılmasına karşı daha güvenilir bir yöntemle önlem alabilir, uzunluğundan şüphe duyduğumuz çizgiyi bir de cetvelle ölçebiliriz. İşin tehlikeli olmaya başladığı nokta, bizimkinden tümden başka algıların da var olduğunu ve en az bizimki kadar geçerli olduğunu farkettiğimiz yerde başlıyor: havadaki titreşimleri "ses" olarak, ışığı "renk" olarak algılamak, dünyadaki canlıların sınırlı bir altkümesine ait bir özellik sadece; bu dünyada bile, gözü ve kulağı olmayan canlıların olduğunu, onların da dünyayı kendi algı yöntemleri ile algıladıklarını bili-

yoruz. Demek ki, ne yaparsak yapalım, "nesnel" dış dünya diye adlandırdığımız şey "öznel" algının bir sonucu: bir adım ötede, bizim ses diye duyduğumuz titreşimleri "gören", renk olarak gördüğümüz titreşimleri "duyan" canlıların en azından kuramsal olarak var olabileceğini de söyleyebiliriz—onların "nesnel" dünyası nasıl olurdu?

Paradoksun asıl düğümlendiği nokta ise, duyuların (ve duyulardan beslenen zihnin) hem güvenilmez, hem de insana özgü, demek ki evrensel olarak geçersiz olduğunu gösteren bu analizi yapabilmek için bile duyular ve zihne mahkûm olmamız. Demokritos, aşağıdaki satırları bundan 2400 yıl önce yazmış:

Zihin: *"Tatlı" dediğimiz şey bizim taktığımız bir ad, "acı" da öyle, "sıcak" da öyle, "soğuk" da öyle, renk de öyle; işin aslında atomlar ve boşluktan başka hiçbirşey yok.*

Duyular: *Ah, perişan zihin, bizi alaşağı etmek için kullanacağın kanıtları da bizden mi devşiriyorsun? Zaferin, kendi yıkımını getirecek.*

2400 yıllık gelişmenin Demokritos'un bu saptamasının ötesine geçememiş olması *can yakıcı* bir bilgi.

III.

Duyulardan sonra, gelelim zihnin güvenilirliğine: duyuların yanılması daha kolay kabul edebildiğimiz birşey, oysa zihnin yanılmazlığına, sınırsızlığına, hep daha iyi çözümler bulabileceğine sanki daha güçlü bir iman besliyoruz. Ne var ki, zihnin de dönüp dolaşıp dayandığı bir dizi sınır ve paradoks var.

Öncelikle, zihnin sınırları: Ne yazık ki, hem birey olarak, hem topluluk olarak, işleyebileceğimiz bilginin, başa çıkabileceğimiz karmaşıklığın sınırları var; bilim dünyasının (modellenebilen,

deney yöntemine uyum sağlayan) doğal unsurlar üzerinde gösterdiği baş döndürücü başarısına inat, sosyal bilimlerdeki başarısızlığına bakın—iş insan davranışını modellemeye ve tahmin etmeye, hele insan davranışlarını yönlendirmeye gelince nasıl çuvalladığımız ortada. İktisatçılar en temel kuramlar üzerinde anlaşamıyorlar, devletlerarası tartışmalar yıllarca çözüme ulaşamıyor, ABD'nin dış politikası ortada—Robert McNamara *Fog Of War*'da nasıl olup da Vietnam'da ve İkinci Dünya Savaşı'nda o hataları yapabildiklerini anlatırken, yeni kuşak politikacı ve uzmanlar büyük bir neşeyle aynı hataları yapıyorlar, yüzbinlerce, milyonlarca insanın hayatını cehenneme çevirmek pahasına. Sorarsanız, onlar da ellerinden geleni yaptıklarını söyleyeceklerdir; Donald Rumsfeld hakkında çok şey söylenebilir ama aptal olduğunu söylemek zor. İnsanın zihninde, karar vermesi gereken konudaki bütün verileri işlemesine engel olan bilişsel ve psikolojik sınırlar var; kimi zaman problemin karmaşıklığına yetişemiyor, kimi zaman çıkarları, korkuları ve kendini haklı çıkarma içgüdüsü onu hata yapmaya sürüklüyor—en zeki, en eğitimli, en seçilmiş insanlar için bile geçerli bu.

İnsanlık tarihini zekânın ve bilginin zaferlerinin sıralanması olarak görmek işimize geliyor belli ki—oysa, yukarıda andığım nedenlerle, insanlık tarihini beceriksizliğin, aptallığın ve hataların sıralanması olarak görmek de mümkün: İspanyolların bir atasözü, "sürekli olarak hata yaptığı şüphesini içinde taşıyan adam her zaman haklıdır" diyormuş. Matthijs van Boxsel'in yazdığı *Aptallık Ansiklopedisi*'nin yaklaşımı bu örneğin: "Kim kendi aptallığının derinliklerini ölçebilecek kadar akıllı olabilir?" sorusunun etrafında dönerken tarihin itici gücü olarak aptallığı yüceltiyor Boxsel: sürekli bıyık altından gülüyor olması, argümanlarının yakıcılığını azaltmıyor.

IV.

Karmaşıklığa yetişememiz, aklımızın içgüdüler, korkular ve kişisel çıkar merakı yüzünden dizginlenmesinin ötesinde, bütün bunlardan bağımsız olarak yanıtlamamızın mümkün olmadığı sorular da var. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde ortaya koyduğu dört "antinomi"ye bakalım: evrenin sonu vardır/yoktur; her bütün parçalara ayrılabilir/ayrılamaz; doğa yasalarından bağımsız bir özgür irade vardır/yoktur; dünyanın parçası ya da nedeni olan ve mutlak olarak gerekli bir varlık vardır/yoktur. Kant, sonsuzluk hakkındaki ilk iki paradoksu "matematiksel", nedensellik hakkındaki son iki paradoksu "dinamik" olarak sınıflandırmış—bugün de dönüp bakınca, bu paradokslar felsefenin, bilimin ve inancın dönüp dolaşıp dayandığı temel çelişkileri oluşturuyorlar.

Kant'ın üçüncü paradoksuna, özgür irade paradoksuna bakalım. Bütün zihinsel modelimiz serbest olarak seçimler yaptığımız inancına dayanıyor, ahlak, insanların seçimlerinden sorumlu olduğu kabullerini temel alıyor. Hayatımızı sürdürebilmek için herşeyin bir nedeni olduğu, olaylar arasında bir nedensellik bağlantısı olduğuna inanmak zorundayız. Oysa, nedensellik düşüncesini sınırlarına götürdüğümüz zaman, yeteri kadar bilgisi olan birinin bütün geleceği tahmin edebileceği, demek ki özgür irade diye birşeyin olamayacağı bulgusuna varıyoruz. Bilim bir yandan ("determinizm" adı altında), din bir yandan ("kader" adı altında) insanın özgür irade inancına saldırıyorlar: sanat, Eski Yunan'dan başlayarak kendi kaderine karşı çıkmaya çalışan ama başaramayan trajik karakterlerle dolu. Evliya Çelebi'de de anılan öyküyü bilirsiniz: Şehrin bütün geleceği bir sütundaki resimlerde anlatılmıştır ama şehir halkı ancak olaydan sonra resmin anlamını çözebilir.

Bu paradoksu çözmek için zamanın ötesine geçmek, dört boyutlu uzay-zamanı bir bütünlük olarak görebilen ve bu nedenle hem geleceği gören, hem de insanların özgür iradesine karışmayan bir tanrı hayal etmek, Boethius'a (VI. yüzyıl) atfediliyor: zarif bir çözüm gerçekten de, ama bizim gibi üç boyuta kısıtlılıp kalmış fanilerin durumuna çok faydası yok.

Kant'ın sonsuzluk kavramı ile ilgili paradokslarına dönelim: Sonsuzluk ile ilgili paradokslar, bütün rasyonel düşüncenin temeli olarak gördüğümüz matematiğin köklerindeki yatıyor. Çağdaş matematiğin bulgularına ve Cantor'un kümeler kuramına yaptığı katkılara rağmen, matematiğin temelinde duran eğretilemelerden biri olan sonsuzluk metaforunu ya da bunun sonuçlarını tam olarak içimize sindirebilmiş değiliz—işin içine sonsuz büyüklük ve sonsuz küçüklük girdiği zaman, nokta, çizgi ve düzlem gibi en temel kavramlar bile tekinsiz hale geliyor. Bu kavramları hem aklımızda kolaylıkla canlandırabiliyor, hem de kâğıt üzerinde gösterebiliyoruz; oysa kâğıt üzerindeki gösterimimizin kavramsal olarak yaptığımız tanımla pek bir ilişkisi yok, boyutsuz bir kavram olan noktayı küçük bir çemberle, tek boyutlu bir kavram olan çizgiyi çok ince bir dikdörtgenle düşünebiliyoruz ancak; sıfır boyutlu noktayı, bir boyutlu çizgiyi gerçekten düşünmeye kalktığımız zaman görsel analoji elimizden kaçıyor. Hele bir çizginin sonsuz sayıda boyutsuz noktadan, bir düzlemin sonsuz sayıda tek boyutlu çizgiden oluşması düşüncesi: matematiksel anlamda sürekli bir doğru parçasını kaç kere bölerseniz bölün, parçalardaki nokta sayısının kardinalliği değişmiyor, hâlâ "eşit ölçüde sonsuz sayıda" nokta kalıyor elimizde. Söylemesi ve ispatlaması kolay, içe sindirilmesi zor kavramlar.

V.

Hayatın temelinde paradoksal bir itki yatıyor olmasın? Stanislav Lem ve D. H. Lawrence'ın değindikleri bir nokta bu: Hayat, hayatı yok etmeye zorunlu; canlılar, ancak başka canlıların gövdelerinden aldıkları besinle yaşamlarını sürdürebiliyorlar—bu da çoğunlukla başka canlıların cesetleri oluyor. İnsan ne kadar unutmaya çalışsa da aynı oyunun bir parçası; üstelik son derece karmaşık ve geniş bir yelpazeye yayılmış iştahıyla, doğanın geriye kalanını kendi iştahına hizmet için boyunduruk altına almasıyla en büyük suçlulardan biri—durumun farkındayız ama soruna kökten bir çözüm getirmemizin mümkün olmadığını da biliyoruz ve bu yüzden sorunu hasıraltı ediyoruz. Duygudaşlık ve ahlak, insanı ayırt eden özellikler arasında; bu özellikler ile beslenmek için başka canlıları yok etmek mecburiyetimiz arasında aşılmaz bir çelişki var. Öte yandan, bizden daha zeki ve/veya daha güçlü bir türün gelip bizi yiyeceği popüler kültürün mitoslarından biri olmaya devam ediyor —Hollywood sinemasının kaç tane temel konusu var?

Mesele yalnızca beslenmenin yaşamaya devam etmek için başka canlıların gövdelerini gövdeye indirmek olduğunu unutmak olsa iyi. Evrimci psikolojinin Steven Pinker, Richard Dawkins, Matt Ridley gibi yazarların kitaplarında özetlenen bulgularına bakın: Afrika savanalarında, küçük topluluklar oluşturarak hayatta kalmak ve cinsel rekabette üste çıkmak için gelişmiş duyularımız ve zekâmız, bu sınırlamaların gerektirdiğinin çok ötesinde bir alana yayılmış—ahlakta ve toplumsal hayatta elimizi kolumuzu bağlayan paradokslara ve çelişkilere bakınca, hepsinin altında, boyundan büyük işlere kalkışmış ve başarmış bu maymun türünün kendi maymun özü ile çözülemeyen kav-

gasının yansımalarını görebilirsiniz: Şiddeti tasvip etmeyiz ama rakibimize şiddet uygulamanın bir yolunu buluruz, statü peşinde koşmadığımızı göstererek statü kazanmaya çalışırız, bir yandan yenilikçiliğe ve başkaldırıya, bir yandan kurallara uymaya ve konformizme değer veririz... İnsanın statü, toplumsal kabul, cinsel çekim, çok sayıda ve sağlıklı çocuk yapma, rakip grupları saptayıp onlara üstün gelme peşinde koşarken kendini düşürdüğü haller apayrı bir katalogun konusu.

VI.

İnsanlık koşulunun temelinde bir dizi paradoks yatıyor demek ki. Belki, bunların bir kısmı gelecekte çözülecektir; olur ya, günün birinde zamanın ne olduğunu ve neden tek yönde aktığını anlayabiliriz. Öte yandan, andığım bazı sorunların düşünce tarihinde binlerce yıllık bir geçmişi olması, bu konuda iyimser olmayı zorlaştırıyor. Steven Pinker, belki de insan beyninin böylesi sorunları çözmek için yeterli olmadığını, bu sorunların cevabının insanın bilişsel kapasitesinin dışında olduğunu söylüyor: Nasıl morötesi ışık altında göremiyor, kısa dönemli hafızamızda onbin kelime tutamıyorsak, belki özgür iradenin ne olduğu, bilincin nasıl oluştuğu gibi konuları anlamak da bizim elimizde değil diyor Pinker; bilişsel kapasitesi bizden düşük olan canlıların varlığını bildiğimize göre, bu kapasitesi bizden yüksek olabilecek (ve anılan paradoksları çözebilecek) canlıları da hayal edebileceğimizi söylüyor.

Çaresizlik mi? Binlerce yıldır, *vanitas* ile *veritas* arasında salınıyoruz; bu salınmanın başlangıcını Kitab-ı Mukaddes'in meşhur "vanitas vanitatum"u içeren sayfalarına götürmek istersek, aynı sayfadaki "güneşin altında yeni birşey yok" cümlesi bize

alaycı alaycı göz kırpacaktır; bütün bu zaman boyunca araştırmayı ve düşünmeyi sürdürmüşüz. İnsanın sınırlamalarını, eksikliklerini, çelişkilerini görmeye çalışması, bunları kabullenmesi, giderek kutsaması, insanların doğruyu arama çabasının sürebilmesi için olmazsa olmaz bir koşul bence.

VII.

Bir de, bütün bunlara gülmek var. Paradoksların, zaten, beklenmedik çelişkiyi göstermeleriyle, mizahi ve eğlenceli bir yönleri de var—paradokslar karşısındaki çaresizlik insanı karamizaha da sevk edebilir: Ambrose Bierce ve Flaubert'in sözlükleri ve bu sözlüklerdeki basmakalıp düşünceyi altüst etme yaklaşımı, bana paradoksun en geçerli, sıkı kullanımlarından biri gibi geliyor. Hele Kierkegaard'a sorarsanız: "Bir düşünürden paradoksu çıkarın, elinizde bir profesör kalır".

Yazının başında andığım Demokritos, Batı Trakya'da, bugünkü İskeçe'nin yakınında, halkının aptallığı ile meşhur bir şehir olan Abdera'da doğmuş; rakipleri Platon ve Aristoteles'in görüşlerinin geçerlilik kazanması nedeniyle ancak Rönesans sonrasında değerinin bilindiği, ama o zamana kadar da bütün yapıtlarının kaybolduğu söyleniyor. Atom, evrenin sonsuzluğu gibi düşünceler Demokritos'a atfediliyor —bütün modern bilimin ve düşüncenin temelleri neredeyse. Yalnız bu mu; ilk simya metni olarak anılan "*Physika kai Mystika*"nın da Demokritos'un elinden çıktığına inanılıyor.

Seneca ise, Demokritos'u "gülen filozof" olarak anıyor. İnsanlık haline gülermiş rahmetli.

(2004, *geceyazısı*)

Şifre: Poe'nun Böceği

I.

Waterlooplein, Amsterdam'ın en işlek metro istasyonlarından biri. Bu istasyonun pek kullanılmayan bir çıkışında, bir alt geçidin karşılıklı iki duvarını boydan boya kaplayan yaklaşık altmış levha var, her levhanın üzerinde de, yine yaklaşık olarak, satırlar halinde istiflenmiş dörtyüz piktogram. Eski bilgisayar grafiklerinin üslubuyla, küçük siyah karelerin yanyana getirilmesiyle yapılmış bu piktogramları gözden geçirince, çeşitli referans dünyalarına selam verdikleri görülüyor: öncelikle, irili ufaklı, mizahi bir üslûpla çizilmiş insan-hayvan-uzaylı karışımı figürler; Mısır hiyerogliflerini andıran istiflemeler (bir karenin içinde bir baykuş ve başka bir soyut şekil); Latin, Yunan, İbrani alfabelerinden kimi harfler, noktalama işaretleri, bir iki matematiksel sembol, (belki de Conway'in *Hayat Oyunu*'ndaki durağan biçimlerden biri olan) ortalarında bir boşluk olan dört küçük kare.

Bu şehrin metro istasyonlarında sık görülen türden, eğlenceli, şirin bir dekoratif düzenleme deyip geçebilirdik ama işin içinde başka bir iş var sanki: Öncelikle, bütün piktogramlar birbirlerinden farklı değil, tersine satırlar boyunca sık bir biçimde tekrarlanıyorlar. İkincisi, tekrarlar periyodik değil ve ilk bakışta göze çarpan, dekoratif bir düzenleri yok—ya bütünüyle rastgele dizilmişler, ya da: Bu piktogramlarda kodlanmış bir mesaj var; metro istasyonu, belki de, bize birşey anlatmaya çalışıyor.

İşte bu şüphenin doğduğu nokta, insanlığın binlerce yıllık çabalarından birinin, şifre kurma ve şifre çözme çabasının kı-

vılcımının çaktığı an: Bu baktığımız ama anlamadığımız istifin içinde bir mesaj saklı olabilir!

Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach* adlı kitabında, bizi elimize geçen bir nesne içinde bir mesaj saklı olduğundan şüphelenmeye götüren unsurları incelemiş. Bunlardan biri, mesajın periyodik olmayan bir şekilde sıralanmış örüntülerden oluşması —aynı, konuşma dilinde seslerin, yazı dilinde harflerin ilettikleri mesaj tarafından saptanan ve bu nedenle düzenli olarak tekrarlanmayan bir sıralamaya girmeleri gibi. Erwin Schrödinger, *Hayat Nedir?* adlı kitabının içinde, DNA'nın keşfinden epey önce, genetik bilginin "aperiyodik kristal"ler içinde saklı olması gerektiğini yazmış; Hofstadter da bu benzetmeyi kullanarak, içinde bir mesaj sakladığını hissettiren dizilimlere "aperiyodik kristal" adını veriyor. İşte metro istasyonundaki duvar resimlerinin yarattığı şüphe de bu: Baykuşlar, uzun boyunlu insanlar, kafadan bacaklı kuşlar, tek kanadını kaldırmış totemler, bu şekilde dizilip karşımıza gelince, bir aperiyodik kristal oluşturuyorlar.

II.

Kimilerimizin içinde, bir şifre görünce, bunu çözmek isteyen bir taraf var. Çocuksu, oyuncu bir taraf bu: Hemen, bu şifreyi çözmek için nereden başlamamız gerektiğini düşünmeye başlıyoruz; şifre bizi rahatsız ediyor. Şifre kurmak ve şifre çözmek, yeniyetme zihnine hitap eden ya da yaşını başını almış insanları yeniyetmeliğe geri götüren uğraşlar. Ben, şifre ile uğraşmayı sevenlerin önemli bir kısmının, Edgar Allan Poe'nun muamma çözmeye dayanan öyküleriyle, özellikle *Altın Böcek*'le genç yaşta karşılaşmış olanlar arasından çıktığına inanıyorum—yanılıyorumdur belki de. Poe'nun öyküleri bu işin keyfini vurgulamakla

kalmıyor, kriptografinin en temel yöntemlerini de örnekliyor aynı zamanda: mesajı saklama (soğan mürekkebi) ve açığa çıkarma; mesajı şifreleme ve frekans analizi yoluyla, en sık kullanılan sembollerin en sık kullanılan harflere denk düştüğü varsayımı ile çözme. Poe'nun böceği, demek ki, doğru zamanda sokarsa, okuyucuyu da zehirleyebiliyor ve bu oyuna kapılıp gitmesinin başlangıç noktası olabiliyor.

İşin oyun tarafı varsa, oyunbozanlık tarafı da var: Oyunbozanlığın en berbat hali de, sanıyorum, şifre gibi görünüp çözümü olmayan şifreler. Örneğin, metro istasyonundaki şekiller, bütünüyle rastgele sıralanmış da olabilir; belki de, öylesine, şifreli gibi durmalarının ötesinde hiçbir anlam içermiyorlardır—kurulan her oyunun bir çözümü olacak değil ya, bazen de çözümün olmaması oyunun kendisi oluverir. Belki de bu olasılık yüzünden, bir şifre olduğundan şüphelendiğimiz ama çözülemeyen şifreler bizi daha da tedirgin ediyor, işin içinde bir oyunbozanlık mı var, yoksa sorun bizim şifre çözme donanımımızın yetersizliğinde mi, bilemiyoruz. Çözülemediği için bizi rahatsız eden şifrelere basit bir örnek, Hieronymus Bosch'un *Aziz Antonius* triptiğinin sol panelindeki kırmızı pelerinli ve patenli kuşun ağzındaki mesaj —Bosch'un imzası mı bu beş harf, başka bir kelime mi? Çok daha zorlu örnekler de var: Bir zamanlar Ab-ı Hayat'ın sırrını içerdiği düşünülen 240 sayfalık Voynich elyazması, yüzyıllardır çözülemeyen bir şifreyle yazılmış. Matematikte de var böyle kırılamayan şifreler: Goldbach konjektürü örneğin (*2'ten büyük her çift sayı iki asal sayının toplamıdır*), basit görünüyor, istisnası bulunamıyor, ama ispatlanamıyor da. Hatta ispatlanan problemler bile: Fermat'nın son teoremine bakın—Wiles ve Taylor'ın 1994'de bulduğu 130 sayfalık ispatın, Fermat'nın 1637'de not ettiği "bu denklemin harika bir ispatını buldum ama bu derkenarda

bunu yazacak kadar yer yok" cümlesinde kastettiği çözümle aynı çözüm olduğundan emin miyiz?

III.

Şifre, Türkçeye Fransızca'dan geçmiş: *chiffrer*, rakamlaştırmak. Sözcüğün Paris-İstanbul seyahatı sırasında bir anlam kaymasına uğradığı, bir fiil iken bir isme dönüştüğü düşünülebilir; daha az olası bir açıklama ise Fransızca ismin (*chiffre*) Türkçe vurgulu olarak okunuşundan geliyor olması. İşin diğer ilginç yönü ise, kelimenin Fransızca'ya da Arapça *sıfr*'dan geçmiş olması (Sevan Nişanyan, ayrıca, bu yolculuğun İtalya üzerinden olduğunu yazmış—sıfır, ondalık sayı sistemini vareden bir buluş; demek ki bu özelliği, o yıllarda "rakam" ile "sıfır"ı karıştıracak kadar etkili olmuş). Kısaca, bu Arapça sözcük Türkçe'de iki değişik kisveye girmiş, "sıfır" ve "şifre"; şifrelemek (sıfırlamak?) derken öncelikle rakamlar kullanarak birşeyi gizlemek, bir yazıyı rakamlarla saklamak, rakamlara dönüştürmek diyoruz; deşifre etmek derken, rakamlardan arındırmak. Latince kaynaklı "numara"nın da gündelik dilde benzer bir vurgusu var: "Bu kitapta bir numara yok".

IV.

Simon Singh'in 1999'da yayımlanan *The Code Book* adlı kitabı, şifreleme ve gizleme yöntemlerinin tarih boyunca gelişimini özetleyen, kısa sürede klasikleşmiş bir popüler bilim kitabı. Singh, kitapta tarih boyunca şifre kurucuların ve şifre çözücülerin savaşını anlatıyor: bir yöntemin bulunması, bu yöntemin kırılması, kırma algoritması öğrenildikten sonra yöntemin bu algoritma-

yı şaşırtacak şekilde gözden geçirilmesi... Örneğin, Poe'nun *Altın Böcek*'te kullandığı frekans analizini şaşırtmanın yolları var: Alfabenin en sık kullanılan harflerinden birini kullanmayıverir, bir lipogram yazarsınız. Almanya'nın 1920'lerde kullandığı Enigma adlı şifreleme makinası ve bu makinenin Polonyalı, İngiliz ve Fransız kriptoanalist ve casusların yıllarca süren çabalarıyla kırılması, İkinci Dünya Savaşı'nın akışını değiştiren olaylardan biri sayılıyor (Savaşta Amerikalılar ise daha doğal yöntemlere başvurmuş: Navajo kızılderililerini radyo operatörü yapmışlar; Navajolar kendi aralarında kendi dillerinde konuşmuş). Günümüzün en yaygın kullanılan şifreleme yöntemleri ise, çok büyük sayıların çarpanlarına ayrılmasına dayanıyor: Büyük asal sayıları çarpıp çok büyük bir sayı elde etmek kısa süren bir işlem; oysa bu sayıyı çarpanlarına ayırmak için çok uzun (ve bilgisayar destekli) bir arama yapmak gerekiyor.

Singh'in kitabının dolaylı vurgularından biri, şifrelemenin neden insanlık için tarih boyunca böylesi büyük önem taşımış olduğu üzerinde. Şifrelemenin en yaygın kullanıldığı uygulamalar, hep askerî ve diplomatik yazışmalar, mali işlemler ve bankalar arası haberleşme olmuş: Şifreler, Erk'in ve Para'nın dolaşımını düzenlemekte, bunların karşı tarafın eline geçmemesini sağlamakta vazgeçilmez bir yer tutuyor, tutmuş.

Şifre kurma ve çözmenin oyuncu, rekreasyonel tarafı ile şifrelerin Erk'e bağlı, asık suratlı yüzünün çatışması tuhaf sonuçlar da doğurmuş: İkinci Dünya Savaşı'nda İngiltere'nin kurduğu şifre okulu için bir gazete bulmacasını en kısa sürede çözme yarışması açılması ve bu yarışmayı kazananlara bu görevin önerilmesi anlatılıyor kitapta. Askerî açıdan son derece hassas bir işle uğraşan bu şifre kırıcıların esas meslekleri, dilbilim, matematik ve klasik edebiyatmış genelde; hani şu dalgın, kılıksız, tuhaf eksantrikler

olarak tanınan insan türünün örnekleri. Aralarında bugün en iyi tanınan isim, Alan Turing. Askerler ile bu "dalgın âlim"ler arasında bir denge kurulabilmiş—ordu, Turing'in traş olmamasını ve elbiselerinin derbederliğini şifre kırıcılığı yıllarında idare edebilmiş örneğin; Turing Enigma'nın kırılmasında en çok etkili olmuş isimlerden biri. Mutlu son mu, değil: Savaştan sonra, homoseksüel olduğu ortaya çıkınca zamanın yasalarına göre hüküm giymiş ve dayatılan "tedavi" onu intihara sürüklemiş; Turing'in devletçe "yakalanma"sı, eğer savaş yıllarında olsaydı, savaşın kaderi değişebilirdi diye düşünenler var.

V.

Bir şifre görünce çözme güdüsü, yalnızca oyunla, yalnızca casuslukla ya da değerli olanı rakipten saklamakla ilgili değil: Ben, insan algısının, insan zekâsının en temel çalışma yönteminin çevredeki kodları, örüntüleri farketmek ve bunların altındaki anlamı çözmeye çalışmak olduğuna inanıyorum. Aklımız, çevremizde ›dlar görmeye, bunları çözmeye çalışmaya ayarlı bir organ; şifre çözmeye ya da çözülmüş şifreleri okumaya bu nedenle bu kadar meraklıyız. Şifre çözümlerinin bize verdiği keyfin büyüklüğü, bizi kimi zaman yanlış yollara sapmaya, olmayan şifreleri hayal etmeye, var olmayan çözümleri bulduğumuza inanmaya itiyor: Öyle ki, bir çözüm gördüğümüzü düşündüğümüz zaman, o "Eureka!" anının heyecanıyla zihnimizi diğer açıklamalara kapatıyoruz —bakın, zamanında İshak Reyna'nın adının içinde "Enis H. Karay" anagramı bulmuş biri olarak yazıyorum bunu:

Etrafımızda "şifre" olarak algılayabileceğimiz ve çözümler üretebileceğimiz unsurların içinde gerçekten de şifreler olabilir. Öte yandan, ola ki, bütün bunlar sadece rastlantıdır: elinizdeki

"aperiyodik kristal"i alıp unsurlarının sırasını değiştirip yerine başka unsurlar koyarak er geç istediğiniz anlamı üretmek mümkündür belki. Hele nümerolojinin "bulgu"ları: rakamları yeteri kadar birbiriyle çarpar, toplar, böler ve çıkarırsanız, başka rakamlara ulaşmanızda çoğu zaman şaşacak birşey yok aslında; böylesi bulgulara bir anlam vehmetmeden önce çok dikkatli olmak gerek. Sözlü şifrelerde de öyle: Yeteri kadar uzun bir "kristal"den başlıyorsanız zaten bu uzunluğun içinde anlam parçalarının rastgele olarak ortaya çıkması istatistiksel bir gereklilik: Buna bir örnek, yakın zamanlarda epey popüler olan *The Bible Code* adlı kitaptaki iddialar. Kitab-ı Mukaddes'in harflerini belli sayıda harfi atlayarak okuyunca içinde kehanetlerin saklı olması üzerine kurulu bir kitap bu; bu kitabın iddiaların şüpheyle karşılayanların, *The Bible Code 2* adlı ikinci cildin içinde, bu kitabın yöntemlerini kullanarak "buldukları" bir mesaj şöyle: "*The Bible Code* aptal, salak, sahte, yanlış, kötücül, kaba, kötü niyetli bir sahtekârlık ve kalpazanlıktır".

The Bible Code ile dalga geçmekte kullanılmış olan bu yöntem, bir metinde bulunan şifrenin sahiciliğini sınamak için kullanılabilecek testlerden biri: Aynı şifre çözme yöntemiyle, kaynak metnin içinde, istediğiniz herhangi bir mesajı bulabiliyor musunuz? Bu sınamanın bir de yansıması var: bulunan gizli mesajı, aynı yöntemle, içinde bu şifreyi saklamadığından emin olduğunuz (örneğin, bir telefon rehberinin rastgele bir sayfası) bir kaynak metnin içinde de bulabiliyor musunuz? Bu sorulardan birinin cevabı evet ise muhtemelen bulduğunuz şey bir şifre değil, olasılıkların ve şifre çözme içgüdüsünün size oynadığı bir oyundan ibaret.

Johann Sebastian Bach'ın eserlerinde birçok "kodlama"ya başvurduğu düşünülüyor: Adının harf değerlerinin eşdeğeri olan

14 ve 41 rakamları başta olmak üzere, müziğinin içinde (ölçü ve nota sayılarında, notaların arasındaki uzaklıklarda) birçok nümerolojik oyun bulanlar ve bunları kimi dinsel mesajlara ve Bach'ın kendi adına bağlayanlar var. Bach'ın zamanındaki teolojinin sayısal sembolizme önem verdiği biliniyor, öte yandan, "harf değerleri" hesabı (*gematria*) esasen Kabala'nın bir yansıması ve Bach'ın zamanında, Bach'ın ait olduğu dinsel atmosferde hoşgörülen birşey değil. Buna göre, üçlü ritmlerin kutsal üçlemeyi, oniki tekrarın oniki havariyi temsil etmesi olası; ama ondört kere tekrarlanan her unsurun Bach'ın adının kodlanması olması o kadar olası değil. Bach'ın (özellikle kantatlarında ve koral prelüdlerinde kullandığı) beste üslubu meseleyi daha da karmaşık hale getiriyor: Bach birçok eserini verili bir ilahi melodisinin etrafına örgüler kurarak yazdıysa, bu durum araştırmacıları herhangi bir eserinin içinde gizli bir ilahi ezgisi aramak için kışkırtacaktır—nitekim Helga Thoene adlı bir müzikologun böyle bir kuramı ve bu kuramın iddialarının seslendirildiği albümler var ("*Morimur*" ve "*De Occulta Philosophia*"). Oysa bu yöntemin yukarıdaki iki sınamadan da geçmeyeceği söylenebilir: Özellikle tonal müzikte kullanılan nota sayısı ve notalar arasındaki geçişler sınırlı olduğu için, biraz becerikli bir konservatuar öğrencisi Bach'ın herhangi bir eserinin içinde Beatles şarkılarının notalarını, ya da bir Beatles şarkısı içinde aynı ilahilerin notalarını bulabilir—demek ki, bu iddialar ne kadar heyecan verici ve ilginç olursa olsun, üstelik Bach'ın bilinen çalışma yöntemlerini yakından yansıtıyor gibi görünseler de, bu şifreleri Bach'ın gerçekten yerleştirip yerleştirmediğinden emin olamıyoruz.

Başka bir örnek, Bartok'un müziği: Bela Bartok'un eserlerini inceleyen Ernö Lendlai adlı bir müzikolog, Bartok'un eserlerinde yaygın bir biçimde Fibonacci sayılarını ve Altın Oran'ı bulmuş.

Örneğin, *Yaylı Sazlar, Perküsyon ve Çelesta için Müzik*'in ilk bölümündeki ölçü sayılarında: Lendlai'ye göre bu bölüm 89 ölçüden oluşuyor; 55'inci ölçüde bir kırılma noktası var; kırılma noktasından önceki akış 21, 13 ve 21 ölçülük alt bölümlere; sonrası da 13 ve 21 bölümlük bölümlere ayrılabiliyor; tabii ki, bütün bu rakamlar Fibonacci serisinin rakamları ve birbirlerine oranları yaklaşık olarak Altın Oran'ı veriyor. Partisyonu açıp bu hesapları kontrol etmeye kalkınca, eserin başındaki eksik ölçünün hesapları karıştırmasını gözardı etsek de, çarpıcı bir saptama. Bartok'un bilinçli olarak böyle bir plan kullandığı yolunda hiçbir birincil kaynak yok: Belki bütün bunlar bir rastlantıdan ibaret; belki, Bartok bu şifreleri yerleştirmiş ve bu konuda ketum kalmış; belki de, beste yapmanın doğasındaki simetri arayışı, bu düzeni bestenin içine Bartok'un kendisi de farkında olmadan yerleştirmiş.

VI.

Bir bulmaca olarak, çözülmesi gereken bir şifre olarak yapıt: Edebiyat ve sanat tarihi bunun örnekleri ile dolu. Şifrelerini sessizce kuran sanatçılar var; yapıtlarının içine ek bir unsur olarak muammalar yerleştirenler var (Rabelais, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer—örneğin, *Melencolia I*'de resmin solundaki, tam olarak ne olduğu üzerinde araştırmacıları epey uğraştırmış geometrik şekil). Bir adım ötede, şifre kurmayı, bulmacalar yerleştirmeyi yapıtlarının ana dayanakları yapan sanatçılar var. Bütün bunlardaki motivasyon ister oyun olsun, ister genel dolaşımdan çekilme, ancak bu şifreleri çözmeye vakit ve güç harcayacak olanlar ile iletişim kurma isteği, ister oyunbozanlık, ister bütün bunların bir birleşimi olsun, sanat eserleri ile ilişkilerimizde deşifre işlemleri canalıcı bir yer tutuyor. Kimi şifreler

çözülmeye direniyor: Hieronymus Bosch'un resimlerini zamanın atasözlerini anlatan alegorilerle, simya sembolleriyle ya da Kathar tarikatı ile ilgili sembollerle doldurduğunu düşünenler var ama bu açıklamalardan hangilerinin doğru olduğu üzerinde bir mutabakat yok. Kimi şifreler, kısmen de olsa, çözülmeyi bekliyor; kimi kilitler ise, açılıp kapatılmayı: "*Bu mürekkebin gizli falını açmayın açabilirseniz*".

VII.

Bartok'un yapıtlarında saklı olduğu iddia edilen Altın Oran, bizi konunun öteki yönüne, insan yapısı olmayan, doğada kendiliğinden varolan şifrelere yönlendirmek için güzel bir basamak. Matematiğin doğadaki şifrelerin anahtarını tuttuğunu düşündüren çok şey var; örneğin Altın Oran'la yalnızca insan eseri sanat ve mimari ürünlerinde değil, doğada da karşılaşıyoruz: Bir elmayı yatay olarak kesince içinde ortaya çıkan beşgenin kenarları arasında, ayçiçeği çekirdeklerinin spirallerinin dizilişinde, Fibonacci'nin meşhur (ve hipotetik) tavşan çiftinin çocuklarının nüfusunda. Beşli simetrinin ya da doğal, orantısal büyümenin olduğu birçok yerde ortaya çıkan bir sayı Altın Oran—öyle ki, Johannes Kepler tanrının evreni yaratırken bu sayıyı kullandığına inanıyormuş, Mario Livio'nun *Altın Oran* adlı kitabında okuyoruz. Benzer gözlemler, doğal logaritmanın tabanı olan *e* sayısı (yine doğal büyümenin olduğu her yerde karşımıza çıkıyor); çemberin uzunluğunun çapına oranını veren *pi* (ki istatistik ile ilgili beklenmedik denklemlerde ortaya çıkıyor) için de geçerli. Üstelik bütün bu sayıları birbirine bağlayan eşitlikler de var: Yoksa doğa sırlarını bize matematik yoluyla mı gösteriyor?

Bilim, özellikle fizik ve kimya, yüzyıllardır, doğanın sırlarını matematik diliyle ifade etmenin yollarını arıyor—doğanın şifresini çözmenin yollarını. Doğayı keşfedip, hipotezlerle formüle ettikten sonra test edeceğimiz bir sırlar bütünü olarak görüyor bilim; gözlemlerle uyuşan, kendinden önceki kuramlarla bağlantıları kurulabilen denklemleri buldukça doğanın sırlarına hükmettiğimizi düşünüyoruz. Matematiğin ve fiziğin bu alanlarda göstermiş olduğu başarılar, çağlar boyu, birçok araştırmacıyı evrensel anlamın anahtarlarının matematiksel dilde saklandığına inandırmış: Pythagoras tarikatından Kepler'e ve Newton'a, oradan Newton'a ve modern fiziğe kadar giden yol boyunca esas uğraş bu olmuş. İslam sanatında da, geometrinin ve simetrik yapıların yeri tabii ki dekoratif olmaktan ibaret değil: kubbeleri, kapıları, pencereleri kaplayan geometrik şekiller, çok katlı simetrilerle, evrenin düzenine selam niteliği taşıyan sembolik anlamlarla, gökcisimlerini simgeleyen sihirli karelerle dolu. Doğuda ve Batıda, bilim tarihine bakın, doğal fenomenlerin matematik denklemleri ile ifade edilmesini göreceksiniz—üstelik bu denklemler ne kadar basitse, bizi "Tanrı'nın zihnini" gördüğümüze o kadar çok inandırıyorlar.

Johannes Kepler bugün daha çok, gezegenlerin hareketlerini belirleyen yasaları keşfetmiş olması ile anılıyor. Onu bu keşfe götüren iki kitabındaki (*Mysterium Cosmographicum* ve *Harmonices Mundi*) teorilerin çoğu kısa sürede iflas etmiş olsa da, bu kitaplardaki yaklaşımının başka bir kritik önemi var: Kepler, evrenin ve gezegenlerin düzenini matematiksel bir modele oturtmayı denemiş; gezegenlerin yörüngelerini içiçe geçmiş Platonik cisimlerin kapladığı kürelerde aramış (Merkür, Oktahedron'un içinde; Venüs, İkozahedron'un içinde; Dünya, Dodekahedron'un içinde; Mars, Tetrahedron'un içinde; Jüpiter, Küp'ün içinde; Satürn,

Küp'ün dışında.) *Harmonices Mundi*'de, gezegenlerin uzaklıkları ile müzik notalarının arasındaki orantıları bağdaştırmaya, evreni titreşen bir tel ile modellemeye çalışmış. Buradaki esas vurguyu sapılan yanlış yola değil, gökcisimlerinin hareketi için matematiksel modeller kurup bunları test etmeye verenler, Kepler'in bu çabalarını modern astronominin doğuşu olarak görüyorlar.

Her ne kadar günümüzün bilim tarihinde anaakımdan tümden ayrı görülse de, bilim tarihinin önemli bir kısmı boyunca gizemci geleneğin bugün "bilim" dediğimiz şeyle içiçe olduğunu; gizemci geleneğin evrenin sırrını sayılarla, sayıların arasındaki ilişkilerle ifade ediyor oluşunun uzun süre bilimsel araştırmanın önemli ilham kaynaklarından biri olduğunu, Kepler ya da Newton için simya ile bugünkü anlamıyla bilimin içiçe olduğunu unutmamak gerek. Bugün, dörtyüz yıl öncenin çabalamalarına, bugün yanlış olduğu anlaşılan yollara sapıp uğraşanlara bakıp gülünüyorsa, dörtyüz yıl sonra bugünkü bilimin uç noktalarında üretilen birçok hipoteze gülüneceğini tahmin etmek çok zor değil. Kepler'in evrenin düzenini tellerin titreşiminde aramasını acıklı bulanlar varsa: Fizikçiler bugün de, fiziğin uç noktalarındaki teorilerden birinde, "String Theory" içinde, evrenin düzenini ve atomaltı parçacıkların sırrını değişik frekanslarda titreşen tellerde arıyorlar.

VIII.

Bilimin, doğanın sırrının matematikte olduğuna, "aklın yolunun bir ve matematiksel" olduğuna inancı, bilimkurgu edebiyatının ve SETI türü projelerin klişelerinden birine yol açmış: Uzaylılarla matematik diliyle anlaşabileceğimize inanıyoruz; uzaya Pythagoras teoremini gösteren grafikler gönderiyoruz. İnsanlık olarak

elimizden geleni yapıyoruz, ama o ürkütücü, tekinsiz soruya da bakmak gerek: İnsan düşüncesi, doğayı "şifreler" olarak görmek ve çözmek: Bütün bunların ne kadarı insandan bağımsız, mutlak gerçekler, ne kadarı yalnızca bizim yaşadığımız zaman diliminde, bizim yaşadığımız ölçekte, bizim duyu organlarımız ve beynimiz için geçerli? Uzaya gönderdiğimiz ve üzerinde Pythagoras teoreminin çizili olduğu diski ele geçirecek olan dünyadışı zekânın, bırakalım Pythagoras teoremini, görmeye eşdeğer bir duyusu olacağından, etrafını bizim gibi renklerle, çizgilerle algılayacağından, bu renkleri ve çizgileri "nesneler" olarak tanıyıp bunları kümeler halinde gruplayacağından nasıl bu kadar emin olabiliyoruz, kendi yaşadığımız dünyada bile dünyayı böyle algılamadığı aşikâr olan milyonlarca yaşam formu varken? Matematik, dünyanın şifresini çözmek için matematiği kullanmak, bizim için geçerli ve verimli: Ama matematiğin keşiflerinin insan zihninin kendi içinde bir keşif mi, yoksa insan zihninden bağımsız bir keşif mi olduğunu bilmemiz mümkün mü?

IX.

Şifrenin ve deşifrenin değişik yüzlerini kuşbakışı tararken, Amsterdam'daki metro istasyonundan gezegenlerin düzenine giden yolda verdiğim örnekler hep çözülemeyen şifreler, şüpheli çözümler üzerineyse; şifre çözme tarihinin olağanüstü başarıları arasında olan eski Mısır, Hitit, Sümer, Girit'in "Lineer B" yazısının çözülmelerini anmadan geçip bu yazıda verdiğim örnekleri seçtiysem, nedensiz değil: bir yandan şüpheciliği elden bırakmamanın, yanılgıyı da insanın arama ediminin bir parçası olarak görmenin önemini vurgulamak için yapıyorum bunu, bir yandan da şunu göstermeye çalışıyorum: Şifrenin ya da bulunan çözü-

mün sahici olmaması, şifre çözme çabasının, önerilen çözümlerin güzelliğine halel getirmiyor. Bugün de, düpedüz yanlış olduklarını bildiğimiz halde, Kepler'in platonik cisimlere dayanan güneş sistemi grafiklerine, Robert Fludd'ın evrensel uyumu bir telin notalara bölünmesinde arayan monokord'una hayranlıkla bakıyorsak, bu düşünce biçimini kendimize hâlâ yakın gördüğümüz, önerilen çözümlerin zarafetine, yanlış da olsalar, hayranlık duyduğumuz, içimizde böylesi estetik çözümlerin sahici olacağı bir evreni özleyen bir yan olduğu için. Bartok'un ya da Bach'ın müziğinde bulunduğu iddia edilen şifrelerin de, doğrulukları şüpheli bile olsa, çarpıcı, etkileyici olmaları aynı nedenle.

Sonunda vardığım nokta bu: şifreleri kuracağız, çözeceğiz, etrafımızda sürekli şifreler göreceğiz, bunları çözdüğümüzü sanacağız, kimi çözüm sahici, kimi çözüm sahte çıkacak—bu bizim varoluş halimiz. Tüm bunlar, temel soruların hiçbirine yeterli cevap veremeyecek belki de; doğanın şifrelerini çözdükçe bilinmeyenin, üzerinde anlaşılamayanın sınırları geriye kaçmaya devam edecek; insanların kurduğu şifrelerin çözümlerini ararken yanlış yollara sapacağız, olan şifreleri gözden kaçıracak, olmayan şifreleri bulduğumuzu düşüneceğiz: Ne yapıyorsak, bütün bu mağlubiyetleri peşinen kabul ederek yapıyoruz.

(2003, *geceyazısı*)

Yanlış Seçimler Zinciri

Hayatımız boyunca bir sürü seçim yapıyoruz: ister seçenekler arasından birini seçerek olsun, ister yapılabilecek birşeyler varken yapmayarak, erteleyerek olsun. Yaşamaya, karar vermeye devam edebilmek, dış dünyaya kendimizi sunabilmek için, hayat boyunca yaptığımız seçimlerin doğruluğuna, o anda en iyisini, elimizden geleni, ehven-i şer olanı seçtiğimize kendimizi ve etrafımızı inandırıyoruz: örneğin, bir *curriculum vitae* istendiği zaman, hep başarılarımızı, iyi becerdiğimiz, becerdiğimize inandığımız işleri döküyoruz—bitirilen okullar, çalışılan yerler, buralarda gösterilen başarılar, yayınlar, üye olunan klüpler, hobiler, aile, çocuk.

Oysa, kimin hayatına dikkatle baksak, o doğru sandığımız seçimlerde rastlantı unsurunun belirleyiciliği bir tarafa, hayat denilen şeyin bir basiretsizlikler, enayilikler, özensizlikler ve hatalar silsilesi olarak da görülebileceğini düşünebiliriz. Örneğin, yukarıdaki standart *curriculum vitae* yerine, bir *curriculum vitae*'ye hiç bir zaman konmayacak, zaten muhtemelen önemli bir kısmını hatırlamak istemediğimiz, ama en az bunlar kadar bizi biz yapmış unsurları döken bir liste de yapılabilir: Hayatımız boyunca bile bile ya da bilmeden attığımız yanlış adımların; atalet yüzünden, korku yüzünden, güvensizlik yüzünden, kasılıp kalmak yüzünden yapılamayanların, ertelenenlerin; doğru insana gösterilemeyen, yanlış insandan esirgenmeyen ilgi ve sevginin, boşa harcanan zamanların dökümünden oluşan bir 'negatif' *curriculum vitae.*

Şimdi, elimizi vicdanımıza koyalım: Muhtemelen bu 'negatif' *curriculum vitae*, yazılabilse, pozitif olanından çok daha uzun olacaktır; insan hatırlasa, hatırlayabilse, hepimizin hayatının *esasen* bir yanlış seçimler silsilesinden oluştuğunu görmemiz çok zor değil. Zaten, bu bilginin ağırlığı ile yaşanmayacağı, yaşanamayacağı için unutuyor, kendimizi affediyor, başkalarınca affediliyoruz; insanlar arası muhasebede, kırk kere yanlış yapılıp sonunda doğrusu bulununca, genellikle, o kırk yanlış unutuluyor.

Kendi adıma konuşursam, hayatımdaki önemli uyanışlardan biri bu 'negatif' *curriculum vitae*'nin varlığını ve önemini kendi kendime itiraf etmem olduğunu söyleyebilirim: Saçmalıktan saçmalığa savrulurken arada üç dört şeyi doğru yaptığımı, bunlara tutunduğumu farkedince, en azından başkalarını yargılarken ölçülü olmayı öğrendim, öğrendiğimi umuyorum.

Tabii ki, bu hataların önemli bir kısmını hayatı öğrenirken yaptığımız doğru: ister araba kullanmayı öğrenmek olsun, ister insanlarla geçinmeyi, birarada çalışmayı öğrenmek, ister omlet yapmak olsun, yanlışını yapa yapa doğrusuna varıyoruz; yalnız pratik konularda değil—kötü bir haberle, sataşmayla, hastalıkla, kavgayla başetme yollarına karşı takınacağımız tavrı ararken, kendi mizacımıza uyanı, gece rahat uyutanı bulana kadar deniyoruz. Bulamadığımız zaman, zaten, *kopuyoruz*.

Yanıla yanıla doğrusunu bulma kısmı, işin kolay, hatta keyifli tarafı; bu işin bir de denemeyle, yanılmayla ilişkisi olmayan bir türü var: Bile bile, tekrar tekrar yapılan hatalar; yıllar boyunca belirleyici olan ama dönülmeyen, dönülemeyen yanlış tercihler yok mu? Kim olduğumuzu belirlemekte başarılmış, becerilmiş olanlar kadar önemli bunlar da; zaten bizimle uzun vadeli bir ilişkiye girmeyi tercih eden, ya da mecbur kalanlar da bu tuhaflıklarımızla başetmeyi öğrenerek ilişkiyi sürdürüyorlar. Bu tür-

den hataların kaynağı tembellik, atalet, statükoyu koruma isteği, korku —değişiklikten, bilinmeyenden, yüzleşmek istemediğimiz bir gerçekle (örneğin, hastalıkla) yüzleşmekten, parasızlıktan, insansızlıktan korkma— olabilir; bazı konularda sahiden yeteneksiz olduğumuzu bilmemiz, beceremediğimizi, beceremeyeceğimizi öğrenmiş, ya da buna kendimizi inandırmış, inandırılmış olmamız olabilir; birşeye gerçekten mecbur olmamız ("mecbursunuz!"), ya da mecbur olduğumuza inanmış olmamız olabilir: sonuç olarak, nedeni, kaynağı ne olursa olsun, çare bulmakta en çok zorlandığımız, hayat kalitemize en çok zarar veren, içimizi yakan, kendi kendimize en çok kızmamıza yol açan, işte bu türdeki yanlış seçimler. Bize gelecekle ilgili en büyük korkuları veren unsurların arasında bunların yeri önemli olsa gerek. Bu bölgeyi tanımanın, hesaplaşmanın, yüzleşilebildiği kadar yüzleşmenin insanın kendini tanıma çabasında mutlaka büyük faydası var: ama bu yüzleşmenin, bu bölgenin yarattığı endişe, korku ve suçluluk duygusuna pek faydası yok.

Aklın, bilimin, düşüncenin, sanatın, hatta inancın çare getiremediği bir alandan bahsediyorum burada: olmak istemediğimiz ama olduğumuz insanın, yarınki kendimizi kurma çabasının üzerine düşürdüğü, bugün kurtulamadığımız gibi, yarın da kurtulabileceğimizden emin olmadığımız gölgesinden. Tabii ki, sevdiğimiz insanlar, dostluk, yazı, müzik, mizah (ya da sizce hayatı yaşanılır kılan unsurlar her neyse onlar!) gibi unsurların verdiği mutluluk; sevdiklerimizin bizi affedeceklerini, hoşgöreceklerini bilmek, bugünü kurtarıyor: unutuştan, boşvermekten, dert etmemekten de güç alıyoruz. Ama, asıl sorun, durduğu yerde duruyor.

Çare nedir, var mıdır? Bilmiyorum, bilsem bu yazıyı yazmazdım; bu alanın varlığına dikkat çekiyorum yalnızca. Kendi adıma bildiğim şu: son zamanlarda, bu bölgenin varlığını farkettikten,

gelecekle ilgili iyimserliğimi —tabii ki, otuz yaş dönemecinin de etkisiyle— kaybetmeye başladıktan sonra; ne zaman yüzlerce, binlerce yıllık bir yapı görsem, o yapının taşlarına dokunup bu "uzun vadeli yanlış tercihler bölgesi"nin ifritine karşı güç, enerji, sabır, umut diliyorum—içimden böyle geliyor.

(2003, *cogito*)

Müzik, Dil, Retorik

I.

Müzikle edebiyat arasında, notaların dili ile kelimelerin, hecelerin, harflerin dili arasında; müzikal çaba ile edebî çaba arasındaki benzerlikler nerede başlıyor, nerede bitiyor?

Aşikâr bir saptama ile başlayalım: En basitinden, tarih boyunca iki disiplin birbirinden beslenmiş; müzisyenler konularını edebiyattan almışlar; edebiyatçılar müzik parçalarını ilham kaynağı ya da konu olarak kullanmışlar. Şimdi, tabii ki, edebiyatçı komşu apartmanda süregelen inşaat hakkında yazabilirse, dinlediği bir şarkı üzerine de yazabilir; müzisyenin de, kaybettiği bir meteliğin arkasından duyduğu öfkeyi bestelemek hakkı olduğu kadar, Goethe'nin *Egmont*'unu besteleme hakkı da var, bu hakların kullanılmasında şaşacak birşey yok. Müzik ve edebiyat arasındaki ilişki konu alışverişiyle kalmıyor ama edebî formların müziğe ("senfonik şiir"), müzik formlarının edebiyata metafor yoluyla aktarılması sık sık karşılaştığımız bir ilişki—müzisyenin ve edebiyatçının yapıtlarının formlarını sık sık diğer disiplinden ödünç almaları, iki disiplin arasındaki kavramsal ortaklıkları vurguluyor. Daha da anlamlı olan paralellik ise müzikoloji ve edebiyat eleştirisi arasında karşımıza çıkıyor: Müzik üzerine düşünenler, malzemelerini tanımlarken, sıklıkla edebî terimlere başvuruyorlar: Müzikal "cümle"lerden, notaların vurgusundan, ifadeden, kurgudan, yapıdan söz ediyorlar. Edebiyatla uğraşanların da benzer eğilimleri var: Şiirin temposu, ritmi, dilin "ezgisi" denince bu metaforları kolaylıkla, doğallıkla kabul ediyoruz.

Demek ki, bu iki disiplinin uygulayıcılarının bu paralellikleri neredeyse içgüdüsel olarak kabul ettikleri, bu benzerliğin öz niteliğini, kaynağını sorgulamaya gerek bile duymadan bunların doğruluğunu bildikleri ve kullandıkları söylenebilir: *Seyrüsefer Defteri*'ndeki "Şiir, musikî, ağ" özdeşliğini hatırlayın.

II.

Günümüzün müzisyeni ve edebiyatçısı için diğer disiplinle ilişkiye geçmek, isteğe bağlı bir seçenekten ibaret belki: Edebiyat ile *görünür* bağlantı kurmayı reddeden müzisyenler, müzik ile *görünür* bağlantı kurmayı reddeden edebiyatçılar var. Bu seçeneğin olması, kimi sanatçıların bu yolu seçmesi, bugünün bakış açısıyla bize doğal geliyor. Oysa, örneğin Batı müziğinde, aşağı yukarı 1600 - 1800 arasında (yani bütün Barok dönem boyunca) böyle bir seçenek sözkonusu değildi; retorik, bestecilik sanatının, müzik eğitiminin en önemli unsurlarından olarak kabul ediliyordu. Bakalım:

Retorik sanatının temelleri, Klasik dünyada. Eski Yunan'da M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda, Siraküza ve Atina demokrasilerinin gelişmesiyle, bu demokrasilerin Söylev'in önemini arttırmasının sonucu olarak, topluluk önünde bir fikri savunma sanatının kuramsal temelleri atılmaya başlanmış; sofistlerin çabaları, Platon'un sofistleri eleştirmesi, bütün bunların Aristoteles'in *Retorik* kitabında sentezlenmesi belli başlı dönüm noktaları. Retorik sanatı, Milat civarında Latin dünyasında tekrar canlanmış; Cicero'nun *De Orato*re, *Brutus* ve *Orator*'u, Quintilianus'un *Institutio Oratoria*'sı bu dönemin önemli yapıtları.

Rönesans ile birlikte ilginin Klasiklere dönmesi, müzik sanatında da bir devrim yaratmış: Önde gelen Barok yorumcularından Nikolaus Harnoncourt, İngilizce'ye *Baroque Music Today: Music*

As Speech ve *The Musical Dialogue* adlarıyla çevrilmiş kitaplarında, bu devrimi 1600 yılı civarında, eski Yunan tragedyalarının konuşarak değil de şarkı söyleyerek oynandığına olan bir inancın yaygınlaşmasına bağlıyor; bu ilgi, sözlerin açıkça anlaşıldığı, müziğin esas görevinin sözlerin içeriğini ikna edici bir şekilde aktarılması olduğuna inanan yeni bir akıma yol açmış. Yine başka bir yorumcu, Philippe Herreweghe, bu devrimde Rönesans'ta perspektifin bulunmasının ve kilisenin müziği bir ikna aracı olarak kullanmaya başlamasının da etkilerini görüyor. Müzisyenler, böylece, müziği herşeyden önce bir diyalog olarak, "iddia, ikna, reddetme ve tartışma"ya dayanan bir dil olarak görmeye başlamışlar. Monteverdi'nin kariyerinin ortalarında meydana gelen bu devrim, Barok döneminin sonlarında, müzik yapmanın tek doğru yöntemi olarak kanunlaşmış: Yalnızca her iyi eğitimli insanın okulda Klasiklerin retorik kitaplarını okumuş olması değil, her müzisyenin de Klasik retoriğin saptadığı yöntemleri ve söz sanatlarını müziğinde kullanıyor olması bekleniyormuş.

Demek ki, Barok dönem müziğinin en önemli ayırdedici özelliği, müziğin doğrudan doğruya konuşma, ifade olarak görülmesi. Herreweghe, *Matthaeuspassion* üzerine yazdığı denemesinde retoriğin Josquin'den Bach'a kadar olan müziği anlamakta *tek geçerli anahtar* olduğunu vurguluyor. Çarpıcı bir saptaması var: Klasik söylevin altı bölümü olan *Exordium* (giriş), *Narratio* (sorunla ilgili verilerin sunulması), *Propositio* (tezin ortaya atılması), *Confutatio* (teze karşı argümanların getirilmesi), *Confirmatio* (tezin tekrar, güçlenmiş bir şekilde sunulması) ve *Peroratio* (kapanış), uzunluğu ne olursa olsun bütün barok müzik yapıtlarının uyduğu bir kalıptır diyor Herreweghe ve *Matthaeuspassion*'un açılış bölümünü bu şemaya göre bölümlere ayırıyor, A-B-A formundaki herhangi bir barok aryanın da ("B" bölümü "*Confutatio*" olmak üzere) esasen bu şemaya uyduğunu gösteriyor.

Barok dönemdeki müzikal retoriğin kalbinde yatan kuram ise, *Affektenlehre*, "etkiler öğretisi" adındaki kurallar bütünü. Besteci, bir parçayı yazmadan, öncelikle hangi duyguları uyandırmak, dinleyici üzerinde hangi etkiyi bırakmak istediğine bakıyor; eğer vokal bir yapıtsa, elindeki metinde bu açıdan önemli olan kelimeleri saptıyor: bu kelimeler, müziğin genel tasarımının saptanmasında anahtar rol oynuyorlar. Bir parça için saptanmış *Affekt*, o parçanın enstrüman dağılımını, temposunu, tonalitesini belirliyor—çağdaş bir fenomen olan eşit ağırlıklı akort düzenlerinin yaygınlaşmasından önceki, tonalitelerin sahiden de birbirlerinden farklı olduğu dönemden bahsediyorum tabii.

Müzikal retoriğin anahtar metinleri (örneğin Mattheson'un 1759 tarihli *Der Vollkommene Kapellmester*'i) Klasik yazarların ayrıntılı bir taksonomisini çıkardıkları söz sanatlarının, müzikteki eşdeğerlerini saptamış. Bach'ın müziği, bu "söz sanatları" ile dolu; konu üzerine yazanların verdiği örnekler arasında *suspiratio* (iç çekme), *catachresis* (bir dissonansın yanlış çözülmesi), *hypothesis* (müziğin sözlerin içinde geçen bir fikrin resmini çizmesi), *climax* (her cümlenin son kelimesinin bir sonraki cümlenin ilk kelimesi olması, bu yolla gerilimin giderek yükselmesi), *circulatio* (bir notanın etrafında, "istavroz çıkarır gibi" dolaşmak) gibi örnekler var: dönemin bestecisi de, dinleyicisi de, belli bir flüt motifinin iç çekme anlamına geldiğini, yağan yağmurun, akan kanın, depremin, zamanın amansızca ilerlemesinin müzik içinde notalarla gösterileceğini biliyor ve bekliyordu. Yalnızca *Matthaeuspassion*'dan çıkarılan örnekler bile başdöndürücü: Nikolaus Harnoncourt, *Matthaeuspassion*'da rahiplerin otuz parça gümüşü saymalarının bas partisindeki otuz nota ile resmedildiğini, ancak sayılma bittikten sonra şarkı söylemeye devam ettiklerini gösteriyor.

Barok dönemin enstrümantal müziği de retoriğin yönlendiriciliğinden muaf değildi: David Ledbetter, *İyi Düzenlenmiş Klavye* üzerine yazdığı kitapta, bir füg'ün yapısının doğrudan doğruya Klasik retorik şemasıyla; partiler arasındaki ilişkinin diyalog ya da tartışma terimleri ile, hatta Klasik mantığın tasım ilkeleriyle açıklanabileceğini yazıyor. Bach'ın klavye için yazdığı ve *Invention* başlığını taktığı eserlerinin, hem başlığı hem de kapak sayfası için yazdığı not, doğrudan doğruya Klasik retorik unsurlarına gönderme yapıyor: bir fikri ortaya atmak (inventio), geliştirmek ve etkili bir şekilde sunmak. David Ledbetter, Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* içindeki BWV 877'nin füg bölümünü, J. A. Scheibe'nin Bach'ın alaylı bir müzisyen olduğu, bir bestecinin geçmesi gereken formel eğitimden geçmediği ve retorik sanatına hâkim olmadığı iddialarına bir cevap olarak yazmış olabileceğini düşünüyor. (Scheibe, tarihe bestelerinden çok Bach'a sataşmasıyla geçmiş bir besteci, yüzyıllar sonra hâlâ anılmasına bakarsak, bir anlamda başarılı da olmuş!)

Sonuç olarak: Barok müzik, retoriğin ta kendisiydi. Bugün, Barok müziği tüketirken çoğunlukla bu gerçeğe kulak asmıyoruz; Barok müzik, dinleyicisinin çoğunluğu bu türün en temel ilkeleri ile ilgilenmediği halde, popülerliğini koruyor. Bu durum, belki de bu dönemde yazılan müziğin retorik kaygılardan bağımsız olarak ne kadar güçlü olduğunu gösteriyordur; ama bence, bunun tam tersi doğru: Bu müziğin gücü, tam da retoriğin müziğin içine bu denli işlemiş olmasından geliyor—müziğin ifade gücünü hissetmemiz için arkasındaki mekanizmayı bilmemiz gerekmiyor belki de. Bunlarla bugün ilgilenmeye gerek var mı sorusunun cevabını da Philippe Herreweghe vermiş: Hindistan ve Bali danslarındaki her el hareketinin, her mimiğin belli bir anlama, bir sembole denk düştüğünü bilmeden de bu danslardan keyif almak mümkün tabii, ama bu işaret dilini öğrenmek bize birşey kaybettirir mi?

III.

Barok dönemin ilkelerinin Bach'ın oğulları zamanında gözden düşmesi, müziğin, toplumun, siyasanın yeni eğilimleri, retoriğin müzik içindeki bu merkezî yerini kaybetmesine yol açmış — Harnoncourt, 1800'e kadar olan müziğin *konuştuğunu*, 1800'den sonraki müziğin *resim yaptığını* yazmış. Müzik ve edebiyat arasındaki ilişkinin bu dönem boyunca artarak sürdüğü açıksa da, ikisinin aynı özden beslendiği ilkesi bütünüyle gözden kaçmış gibi: Herreweghe, Bach'ın eserlerindeki retorik değer üzerine çalışmaların ancak 1900 civarında tekrar ortaya çıkmaya başladığını, genel olarak müziğin semantik ile bağlantıları üzerine yazıların da ancak 1950'lerde, müziğin Webern'den sonra girdiği dünyanın terimleri içinde gündeme geldiğini söylüyor.

Bu konudaki önemli metinlerden biri, amatör yönleri ağır basan bir çalışma: Leonard Bernstein'in 1973'de Harvard'da verdiği altı derslik seminer, *The Unanswered Question*. Hem video kaydı, hem de kitap olarak popüler müzik edebiyatının en önemli klasiklerinden biri olan bu metindeki amatörlük, Bernstein'in, müziğin doğuşundan 20. yüzyıla kadar "Müzik, nereye?" sorusunun etrafında dönerken, konusuna amatör bir dilbilimci olarak yaklaşmasından geliyor: Seminer, Noam Chomsky'nin 1968 tarihli *Dil ve Zihin* kitabında dilin çözümlenmesi için kullandığı yöntemin müzik için de kullanılabileceği fikrini odak noktasına almış. İnsanlar dili kendilerini ifade etmek için kullandıkları gibi, müziği de kendilerini ifade etmek için kullanıyorlar; nasıl dilde "fonem" insan fizyolojisinin dayattığı temel bir birimse, müzikte de benzer bir şekilde "nota" var; dilde fonemler, müzikte notalar değişik sıralarda biraraya getiriliyor. Dilin de, müziğin de, bu unsurları biraraya getirirken uyduğu belli kurallar var: Bernstein,

Chomsky'nin sentaks çözümlemelerinin benzerlerinin armonik analizde, ya da bir melodinin akışının incelenmesinde kullanılabileceğini gösteriyor; müzikte de bir iç gramer olduğunu, bu gramerin simetri, tekrar, gerilim-boşalma ve tonal merkez kavramlarından doğduğunu, bu gramerin bütün insanlar için geçerli ve doğuştan gelen bir idrak biçimi olduğunu söylüyor.

Müziğin dil ile en büyük ortaklığı burada demek ki: Her ikisi de, sınırlı sayıda birimin (harfler / notalar), belirli kurallar içerisinde (kelime haznesi, gramer / tonalite, armoni, ritm) birbirleriyle değişik sıralarda birleştirilmesine, bir *kombinatorik* yönteme dayanıyorlar ve insanlar bu kombinasyonlar evreninde yeni buluşlar yaparak kendilerini ifade ediyorlar. Artık bu noktada, sözel bir ifade ile müzikal bir ifadenin başarı kriterlerinin, "söz sanatları"nın, simetri, denge, ifade gibi unsurların müzikte ve dilde birbirlerine çok benzer olmasına şaşırmamak gerek — *The Unanswered Question*, hem içerdiği görüşlerin gücü hem de Bernstein'in olağanüstü belâgat yeteneği sayesinde, çarpıcı bir metin.

Bernstein'in ortaya attığı bu fikir, bütün müzikal yapılarda ortak olan müzik gramerinin saptanması, çağdaş müzikolojinin ve kognitif bilimlerin önemli çalışma alanlarından biri oldu artık. Müzikolog Fred Lerdahl'ın, dilbilimci Ray Jackendorff ile ortak yazdığı, 1983 tarihli *A Generative Theory of Tonal Music* adlı kitap, bu dalın temel taşlarından biri sayılıyor. Müzik psikolojisi üzerine uzmanlaşan John Sloboda ise, barok dönemin meşhur "Affekt" problemini bütün müzik için genelleştirip, konuya günümüzün kognitif bilimi penceresinden bakıyor: *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* adlı kitabı (1985) bu dalın klasiklerinden biri.

IV.

Müziğin gramerinin saptanması, belli duygusal etkilere yol açan müzikal yapıların belirlenmesi gibi çalışmaların yanısıra, bunlarla yakından ilgili olan diğer bir alan da evrimci biyolojinin müziğe bakışı. Yeni bir konu bu; müziğin evriminin hangi mekanizmalarla ortaya çıktığı üzerinde bir mutabakat yok. Konuşma ritmlerinin ve melodisinin daha genişletilmiş bir versiyonu olabileceği, demek ki dilin bir versiyonu olarak evrimleştiği; hayvanların birbirlerine duygularını anlatırken kullandıkları çığlıklardan çıktığı; hayatın her anında karşımıza çıkan ritmik hareketin, düzenli olarak titreşen nesnelerin bize keyif vermesinden kaynaklandığı, anneler ile bebekler arasında haberleşme yöntemlerinin bir sonucu olduğu, müziğin bir sağlıklılık gösterisi, bir çiftleşme çağrısı olduğu (Charles Darwin'in hipotezi); ve tersine müziğin bir grup fonksiyonu, birlikte şarkı söylemenin, aynı ritme uymanın insanları grup olarak birbirine bağlayan bir işlev taşıdığı gibi birçok kuram var: Herşeyin kaynağı, bir taşı alıp atmak için gerekli gerilme, düzenli hareket ve boşalma hareketinde, bunun için gerekli ritmik devinimde bile saklı olabilir.

Konuşma ve dil belki yalnıza insanlara özgü, ama müzik dalında o kadar yalnız değiliz: Balinaların, kuşların, şebeklerin şarkılarına müzikoloji açısından bakanların gördükleri, notaların sıralanışı, cümleler, şarkıların birlikte söylenilmesi, şarkıların moda olması, bir bireyden diğerine öğrenme yoluyla geçmesi gibi özellikleriyle, bu hayvanların gerçekten de bizim gibi müzik yaptıklarını, bize insanda müziğin evrimi hakkında ipuçları verebileceklerini düşündürüyor.

Müziğin biyolojik kaynağını arayan kuramlar içinde, bu yazı açısından ilginç olan, müzik evrimi ile dil evriminin paralellikle-

rini araştıranlar: Örneğin, Steven Brown, *The Origins Of Music* adlı derlemedeki yazısında, müzik ve dilin aynı ortak atadan evrimleştiklerini savunuyor: Önce duyguları anlatan ya da başka unsurları işaret eden sesler vardı; bunlar, seslerin kombinatorik bir sentaksta biraraya geldiği, cümle yapılarının kurulduğu bir "müzik-dil"e dönüştü, sonra bu müzik-dil'in içinden dil ve müzik ayrıldılar. Nörolojik çalışmalar da, beynin müziği işleyen bölümleri ile dili işleyen bölümlerinin birbirine çok yakın olduğu, kimi zaman aynı bölümlerin hem müziği, hem dili işlediğini; özellikle müzisyenlerin beyinlerinde, dili işleyen bölümlerin müziği de işlemeye başladığını gösteriyor.

V.

Müzik ve dil aynı şey değil tabii ki. Ne yalnızca müziği kullanarak "Ali topu at" demek, ne de, ne kadar konuşursak konuşalım, bir müzikal cümlenin içeriğini sözlerle aktarmak mümkün. Başka bir temel farkın altını Steven Pinker çizmiş: Sağlıklı her insan konuşma ve dil öğrenme yetisiyle doğuyor, ama insanların yalnızca bir kısmı müzik yapabilme yetisine sahip. Öte yandan, yazı boyunca göstermeye çalıştığım paraleller —Barok dönemde müzikal çaba ile retorik çabanın aynı şey sayılması, çağımızda müzikal çözümlemenin dilbilimsel çözümleme ile içiçe geçmesi, evrimci biyolojinin araştırmaları, tarih boyunca iki disiplinin birbirinden beslenmiş olması—iki disiplin arasındaki yakınlıkların, benzerliklerin, paralellerin bir rastlantıdan ibaret olmadığını, müzik ve dil arasında, müzik sanatı ve edebiyat arasında düpedüz *yapısal* bir ilişki olduğunu gösteriyor.

VI.

Tecrübemizin önemli bir kısmı, kafamızın içinden geçen düşünceler, kelimeler, cümlelerden oluşuyor: Hatta, bir bakış açısına göre, sürekli olarak bir şimdi'yi yaşadığımıza göre, bütün tecrübemiz bundan ibaret. Kafamızın içinde uçuşan kelimeler, cümleler, bizim ne olduğumuzu, etrafımızla ilişkimizi, çevremiz üzerindeki etkimizi, dünyamızın sınırlarını belirliyor: gerçekten bizim kontrolümüzde olan tek şey, kafamızdan geçirdiklerimiz. Durum buysa, bu zihni neyle beslediğimiz, hangi metinleri okuduğumuz, kimlerin konuşmalarını dinlediğimiz de önemli—kafamızda kimlerin sözleri yankılanıyor, bu sözlerin nitelikleri ne?

Kafamızın içinde uçuşan tek şey kelimeler değil tabii, kimilerimizin kafasının içinde notalar da uçuşuyor—durmadan. Notalar ile kelimelerin bu denli çok ortaklığı varsa, kişiliğimizi, ne olduğumuzu, çevreye katkımızı belirlemekte kafamızın içindeki notalar da kelimeler kadar rol oynuyor olmalı diyorum:

Hangi müzikleri dinliyor, hangi metinleri okuyoruz, beynimizi hangi kelimelerle, hangi seslerle besliyoruz, kafamızın içinde gezen seslerin içeriği, düzeni, kuruluşu nasıl—bence, kim olduğumuzu, edimlerimizi belirleyen sorular bunlar.

(2004, *geceyazısı*)

Yavanlığın Yaygınlığı

I.

Amsterdam'ın en alımlı bölgelerinden biri, şehir merkezinin batı yakasındaki "9 Küçük Sokak" bölgesi. Bölge, şehir planındaki örümcek ağını oluşturan üç ana kanal ile bunları diklemesine kesen üç sokağın "çarpım"ından oluşuyor; sokakların bazılarının adları eskiden burayı mekân tutan derici ve kürkçülerin anısını taşıyor (Ayı sokağı, Karaca Sokağı, Kurt Sokağı, Deri sokağı). Bugünse bir sürü küçük dükkân var bu sokaklarda; şık kafeler, tasarım ya da ikinci el ağırlıklı butikler, az üretilen (ve pahalı) markalarda uzmanlaşan kozmetik salonları, kitsch ile çağdaş sanat arasındaki sınırı yoklayan sanat galerileri var—sokakların ticari mantığı, küçük ölçekli moda ve kozmetiğe dayalı. Bunların yanında, çok iyi bir peynirci, birkaç antikacı, ayaküstü yiyecek satan iddiasız büfeler ve üç beş tane "vaha" niteliğinde dükkân da var bu bölgede: Bağımsız ve deneysel edebiyat kitaplarıyla sanatçıların elle ürettikleri kitaplarda uzmanlaşan bir kitapçı, bir kâğıt / kaligrafi dükkânı, sağlam bir klasik gitar ve Flamenko uzmanı. Bütün bunlar iyi kötü bir bütünlük oluşturuyor ve zengin bir Avrupa başkentinden beklenecek (ve bütün batı metropollerinde benzerleri olan) bir mantığa sahip tabii ki; esas önceliği para harcamak ve güzel görünmek olan, ve olur ya, hayatında belki yazmaya, çizmeye, müziğe de yer olan (ya da en azından bunları gözünün önünde görmekten rahatsız olmayan) genç ve orta yaşlı burjuvaları merkezine alan bir ticari mantık.

Bu sokaklarda, bir de, Demodokos var. Odysseus'un rahat ettiği ender anlardan birini, Nausikaa tarafından kurtarılıp

Phaiaklar'ın sarayındaki şölene davet edilmesi anımsayın; Demodokos, bu şölendeki ozanın adı. Odysseus, Demodokos'u takdir eder, ona etten seçme bir parça gönderir, tahta atın öyküsünü anlatmasını ister ve onu "tekmil ölümlülerden daha çok saydığını" söyler ya, bu dükkân da adını seçerken şiirin değerini vurgulamış: Amsterdam'daki Demodokos, kendisini bir "şiir, oda müziği, sesli kitap ve edebi yaşamöyküleri" dükkânı olarak tanımlıyor. Bu dörtlüyü tek bir nefeste söylemek kolay, insan kendi gözüyle görmedikçe inanmakta güçlük çeker: Raflar boyunca, değişik dillerde çağdaş ve klasik şiir, ağırlığı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda olmak üzere yüzlerce oda müziği CD'si, yüzlerce sesli kitap (nispeten daha kolay bulunabilen Naxos'un James Joyce prodüksiyonları, İngiltere'de yaygın olan kısaltılmış sesli kitaplar geleneğinin ürünleri yanında, Cees Nooteboom'un kendi sesinden okuduğu Almanca ve Hollandaca şiirleri gibi ancak meraklısının haberdar olacağı, nerede bulacağını bileceği ufak defineler), demek ki piyasanın kıyıya ittiği, incelikli, sabırlı, arayışçı bir meraka hitap eden binlerce ürün ufarak bir mekânda biraraya getirilmiş bu dükkânda. Yaptıkları işin bir *eylem* olduğunun farkında oldukları belli: Aylık programları, ziyaretçi şairleri var, şiiri, müziği yaymak, okutmak için uğraştıkları apaçık.

Bütün bu cümleleri geçmiş zaman kipinde kurmam gerekiyor aslında. Kısa süre önce, Demodokos kapılarını kapatmaya karar verdi; tabii ki, satışlar yeterli değildi. Dükkâna yakışan bir "megafon konseri" partisiyle veda edip, savunabileceklerini düşündükleri bir alana, sesli kitap ve bibliyofil özel basımlar alanına geri çekiliyorlar—çağdaş ticaretin müreffeh, makyajlı, kitle kültüründen kendini ayırmaya çalışan bir bölgesi içinde bile vakit, özen, yatırım, yoğunlaşma gerektiren ilgilere yeterli yaşama alanı yok, demek ki.

II.

Zaman kötüye gidiyor! Doğrudur, küreselleşen yerkürede Japon yemeklerinin aldığı tuhaf halleri gören yaşlı suşi ustasının üzüntüyle söylediği gibi: "O *Tempura*! O Mores!" —şaka ama, bir hissesi var: zamanın kötüye gittiği, geleneklerin bozulduğunu düşünmek de epey eskiye dayanan, güçlü bir gelenek. (Adorno'nun "Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi Üzerine" adlı denemesi, bu peşin uyarıyla başlar: müzik zevkinin bozulmasından şikâyet etmeyi, insanların müziğin hem içgüdüye, hem de bu içgüdünün evcilleştirilmesine hizmet ettiğini farkettiği anla, neredeyse insanın müzik üzerine düşünmesinin başlangıcıyla ilişkilendiriyor Adorno).

Zamanın kötüye gitmesinden yakınmak, ola ki, aslında insanların yaşlarıyla, hormonlarıyla ilgili bir durumdur: İnsan, belli yaşlarda belli işlevlere programlanmış bir memeli hayvan olduğuna göre, bir yaştan sonra zamane gençliğinden şikâyet etmeye programlanmış olabilir. Çocukluk ve yeniyetmelikte dünyayı faltaşı gibi gözlerle izleyip çevreden gelen uyaranları büyük bir hayranlık, büyülü bir merakla sömürme eğilimi; gençlik yıllarında gövdenin tümden zevk almaya, istemeye, yorulmaya, çiftleşip çocuk büyütmeye ayarlanması; yaş kemale erince de o kocaman açık gözlerin yarı kapalı ve ilgisiz bir hal alması, çevreye olan büyük merak ve hayranlığın körelmesi, büyümekte olan yeni neslin aynı hayranlıkla sarıldığı kültürün yavan, tuhaf, yabancı görünmesi, belli ki, insanlığın binyıllardır içinde yaşadığı bir çember. Çocukluğun büyülü dünyasının hatıralarını konu alan sanat eserlerini hatırlayın: bugün sizin için harcıâlem, sıkıcı, zavallı olan kimi ketçap şişeleri, çizgi romanlar, televizyon programları, sokak levhaları, 2050'de ortaya çıkacak, bugünün *Steve Zissou ile*

Suda Yaşam ve *Kraliçe Loana'nın Esrarengiz Alevi* gibi yapıtları ile akrabalık taşıyacak kitaplarda ve filmlerde büyülü bir çocukluğun tılsımları olarak kullanılacaklar.

III.

Bu parantezi kapattıktan sonra, Galileo Galilei gibi konuşacağım: Yine de kötüye gidiyor. Kuşağımın "yolun yarısı"na gelmesinin doğal sonuçlarından biri olan, bugüne burun kıvırmaya başlama, hatta 20. yüzyılın giyim ve müzik kültürünün gerçekten çok talihsiz yılları arasında olan 80'leri bile nostaljiyle anma hatasına düşme eğiliminin ötesinde de kötüye giden birşeyler var—kişisel olarak kendimi, en azından, 1986'da, onbeş yaşındayken daha çok 1960'ların ve 70'lerin popüler müziğini dinlediğimi söyleyerek savunabilirim belki! Kültür alanında, mizaçların, bireylerin yaşlarıyla gelen eğilimlerin ötesinde, objektif olarak saptanabilen bir yavanlaşmadan bahsedebiliriz bence. Bu konuyu deşerken, en yakından takip ettiğim kültürel alanın, müziğin üzerinde durmak istiyorum:

Popüler müzikte olsun, sanat müziğinde olsun, cazda olsun, artık kolay üretilen, kolay tüketilen müzikler eskisine göre daha ön planda. En önemli caz geleneklerinden birinin mirasını taşıyan Blue Note markasının günümüzde en belirgin olarak pazarlanan serisi, Blue Note arşivinin kolay dinlenen dans müziği formatında yeniden düzenlemelerinden oluşuyor. Sanat müziğinde en yaygın akım, neresinden bakarsak bakalım aynı şeyin tekrarlanmasına dayanan minimalizm: Hayatta olan besteciler arasında, bir filmde karşınıza çıkma ihtimali en yüksek olanı Philip Glass. Popüler müzikte ise, yeni kazandığı anlam ile "elektronik müzik" ve bu müziğin kısıtlı sayıda ritmin tekrarına dayalı altyapısı, en

azından Batı dünyasında her dükkânda, her spor salonunda, her plajda, her sokakta, her terasta egemenliğini ilan etmiş yeni bir totaliter rejime dönüştü: Bir DJ'in bir eliyle plağı çalarken diğer elini havada salladığı bir tezgahın karşısında durup ellerini havada sallayan bir güruhun parçası olmak bugünlerde bir insanın erişebileceği en büyük eğlenme ve mutluluk hali, bundan mutlu olmamak, hatta rahatsız olmak ise cidden şaşırtıcı, ender görülen bir hastalık—son yılların popüler kültürünün o belirleyici filmi *Matrix*'in Zion'daki nutuk ve parti sahnesini bir de bu totalitarizm gözüyle okumayı öneriyorum. Dans müziğinin şu ya da ölçüde dışında kalan pop müzikteki yavanlaşmayı objektif olarak göstermek mümkün: 50'lerden 90'lara gelene kadar, pop şarkılarındaki armonik hareketlilik ve çeşitlilikte açık bir azalma var.

Ayrıntılar üzerine uzun uzun yazmak mümkün, ben bütün bu eğilimlerin altındaki ortaklıklara dikkat çekmek istiyorum —müziğin her dalında giderek başat olan eğilim, kolay üretilen müziğin, zaten bu müziği dikkatle dinlemeye vakti, niyeti, merakı olmayan dinleyiciye sunulması. Bu söylediğimin istisnaları var: elektronik ses arayışlarının 1950'lerdeki ustalardan bugüne müthiş buluşlar yaptığına şüphe yok; elektronik müziğe, DJ'lik sanatına, minimalizme ömrünü vakfeden, bu türlerin üretiminde cidden yenilikler, katkılar getiren; ellerindeki avadanlığı virtüözlük düzeyinde kullanan ve geliştiren müzisyenler, bunları izleyen, takdir eden, arayan meraklılar, dinleyiciler var elbette—türün kendisine ilke olarak karşı olan beni bile tavlayabilen, gerçekten sağlam, yaratıcı, ilginç bulduğum işler çıkıyor. İnsanlık bir yöntemi keşfettiği anda, mutlaka birileri bu yöntemi virtüözlük düzeyinde yapmaya çalışıyor—bütün müzik dalları için geçerli bu, kaldı ki sosisli sandviç yeme virtüözleri bile var biliyorsunuz. Ama bütün bunlar yapılan, dinlenen, çalınan müziğin büyük

çoğunluğunda vurgunun kolay üretim ve tüketim olduğu gerçeğini değiştirmiyor: yukarıda DJ'in sanatını icra ederken bir elini havada sallayabilmesinden bıyık altından gülerek söz ediyorum ya, aslında bildiğiniz gibi DJ'lerin ezici çoğunluğu için, sanatlarını icra ederken her iki ellerini havada sallayabilmeleri de gayet mümkün ve yaygın.

Tekrar unsuru, üretim kolaylığının da anahtarı (minimalizm için yapılan şakalardan biridir—bu akım üç ilkeye dayanır: tekrar, tekrar ve tekrar). Dijital müzik üretimi ortamında, müzik parçacıklarını kopyalamak ya da bu parçacıkları sürekli tekrarlayan programlar kullanmak, müzik üretiminin en temel yöntemlerinden biri. Minimalistlerin önemli araçlarından biri "kaydırma": bu yöntemde, aynı unsurun değişik zamanlarda kendi üstünde kaymasıyla ortaya çıkan çakışmalardan yeni birleşimler elde ediliyor —Steve Reich'ın "El çırpma müziği" ve "Sarkaç müziği" gibi örnekleri var. Bu yöntem, kopyalayarak / tekrarlayarak müzik üretiminde en azından ilginç bir düşünce deneyine dayandığı için bir ölçüde saygın bir yere hak kazanıyor. Yöntemlerin geneline bakınca, bunların kısa fikirlerden upuzun besteleri mekanik yollarla üretivermesindeki kolaylık, müzik zanaatına bir saygısızlık yapıldığı hissini veriyor—denklemin öbür yanında, işin içinde bilgisayar, sequencer, drum machine olmadan, yalnızca kağıt kalem kullanarak ortaya çıkarılmış, saatler süren müzik başyapıtlarını, ya da bir raga sanatçısının ömür boyu çalışmayla edindiği emprovizasyon terbiyesini düşünün. Ian MacDonald, zamanın kötüye gittiği düşüncesiyle kendi hayatına son vermiş, önemli bir müzik eleştirmeni; minimalizm üzerine yazdığı makalede, tekrarın hipnotik etkisinin bütün dinlerde kullanılan bir yöntem olduğunu, ama minimalizmin görünüşteki uhrevi iddialarını, yöntemlerinin basitliği, sığlığı ve köksüzlüğü

yüzünden haklı çıkaramadığını söylüyor: böylesi kolaylıkla kopyalanmış tekrarlarla Afrika, Endonezya, Hindistan (ben Mevlevileri de ekleyeyim) dinlerinde insanları vecde ulaştırmak için yüzyıllar, binyıllar boyunca geliştirilmiş tekniklerin aynı derinliğe sahip olabileceğini düşünmek zor.

Müziğin kolay tüketilmesine gelince, "dikkatle dinlenmemek için üretilmiş müzik" geleneği tabii ki yeni değil: Barok dönemin "Tafelmusik" geleneğini, Fordist endüstrileşme sırasında işçiler çalışırken hafif birşeyler çalınırsa daha iyi çalışacakları inancının kurumlaşmış sonucu olan "Muzak"ı (bilinen melodilerin sürprizsiz, dinamik açıdan insanın dikkatini dağıtmayacak bir şekilde düzenlenmesi ve işyerlerine, asansörlere, otel lobilerine merkezî bir sistemden dağıtılmasını), Brian Eno'nun *Havalimanları İçin Müzik* fikri etrafındaki buluşlarını hatırlayabiliriz. Öte yandan, dikkatle dinlenmemek için üretilmiş müziğin artık müzik üretimindeki başat unsur haline gelmeye başladığını görüyorum: Müzik formları bir yanda arada bir kulak kabartınca kimi kısa motiflerin duyulma şansının olduğu, bunun dışında dakikalarca aynı altyapının dikkat çekmeyecek biçimde tekrarlanmasına dayanan "dinlenme" müziklerinin, öte yanda ise hitap ettiği kitlenin enerjisine, ruh haline, aldığı uyuşturucunun türüne göre ritmik "ağırlığı" artan ama hiçbir şekilde baştan sona dikkatle dinlenmeye izin vermeyecek, gerek bırakmayacak ölçüde tekrara dayanan formların etrafında öbekleniyor. Bu altyapı korunduğu sürece, başka her türlü müziğin gölgelerine yer var: Türk müziği, Brezilya müziği, caz melodileri, tango motifleri, flamenko gitarı, rock gitarı, Mozart'ın Requiem'inden bir armonik sekans—bütün dünya müzik geleneğinden apartılmış unsurlar, kendileri değil, kendilerinin bir işareti olarak kullanılıyorlar; hepsi daha derin, daha gerçek bir kültürel dünyanın bir gölgesi, o kültürel

dünyanın parçası olmanın bir ersatz'ından ibaret kalıyor. Müziğin içinde geçen bir ney sesini birkaç saniye için fark ediyorsanız, doğu mistisizmini yeteri kadar (ve yeterli kolaylıkla) tüketmiş sayılıyorsunuz. Dans müziğinin kategorileri bile müziğin dinlenmeden tüketilme koşullarının ne olduğunu işaret eden adları kullanıyor: "bekleme salonu" müziği, "stres atma" müziği, "trans"a geçme, "kabile" müziği.

IV.

Kolay üretim ve kolay tüketimin ticari önemi büyük: bu iki unsurun birleşmesi, müziğin ticari döngüsünün de kolaylaşması demek. Müzik endüstrisindeki yüz binlerce aktörün ticari hayatta ayakta kalma amaçlı seçimlerinin, teknolojideki gelişmelerle ortak olarak yarattığı "görünmez el", kolay üretilen ve kolay tüketilen müziğin payının günden güne artmasına; bu artışın diğer türleri silmesine, onların yeraltına, bir avuç meraklının arşivlerine, piyasanın kıyısında ya da tümden dışında alışveriş alanlarına itilmesine yol açıyor. İlhan Mimaroğlu'nun sık andığı bir ilke var: Bir noktada plak şirketleri "satmayan plakları satmamaya" karar verdiler (tabii ki satmayacaklar diyorsanız, satmazlarsa o plakların nasıl satacağı sorusunu sormuyorsunuz demek); müzikle canyakıcı bir ilişkiniz varsa, endüstrinin marjında, ya her an dağıtımının, üretiminin, desteklenmesinin durdurulması tehlikesi altında yaşayan kısmında, ya da doğrudan doğruya endüstrinin çöpe attığı, ıskartaya çıkardığı, yeniden üretimini engellediği bölgelerinde vakit geçireceksiniz.

Theodor Adorno'nun caza ve Stravinski'ye karşı, atonal müzikten ve Beethoven'dan yana yürüttüğü polemik çok eleştirildi. Adorno belki kişisel müzik zevki ile kuramsal iddialarını birbiri-

ne karıştırarak yanılmıştı, 1930'larda eleştirdiği caz (ve caz diye bildiği müzik) bugün anladığımız anlamıyla cazın kapsamının çok küçük, sınırlı ve ticari bir kısmıydı, karşı olduğu müziklerin teknik özelliklerini eleştirirken müzik tekniğine savunulması güç anlamlar yüklüyordu—cazcıların nota yerine akor diyagramları kullanmasına bile karşıydı ne de olsa, aslında barok müzikte de yaygın bir gelenektir. Argümanlarının ayrıntılarında birçok tartışmalı nokta olsa da, yazdıklarını bugün dönüp okuyunca, ana vurgularında dehşet verici ölçüde haklı çıktığını görüyorum: Kültür endüstrisinin standardize eden, kolay üretilir ve satılır olanı insanlara dayatarak bunların satılmasını sağlayan, böylece bütün bir kültür dünyasının yavanlaşmasına, içeriksizleşmesine yol açan etkilerini o günden saptamıştı Adorno. "Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi Üzerine"de 1938'de yazdığı bazı cümleler, sanki bugünü anlatan kehanetler gibi:

> *"Gerileyici dinleme, müzik üretimine dağıtım mekanizmaları, özellikle de reklâm ile eklemlenir. Gerileyici dinleme, reklâmın bir dehşet aracına döndüğü anda, bilinç reklâmı yapılan nesnenin üstün gücüne teslim olup, dayatılan metayı —kelimenin tam anlamıyla— kendisine mal ederek iç huzurunu satın alınca ortaya çıkar."*
>
> *"Standartlaşmış, nakaratlar gibi dikkat çekici noktaları dışında umutsuzca birbirine benzeyen ürünler, dinleyiciler için dayanılmaz hale gelmeden dikkat vererek dinlenemiyorsa, zaten dinleyicilerin de artık dikkatlerini vererek dinleme yeteneği kalmamıştır."*

V.

"İşler kötüye gidiyor mu" sorusunun etrafında dolaşırken müzik endüstrisinde gördüğüm gelişmelerin benzerleri, sinemadan edebiyata, plastik sanatlara tüm kültürel alanlara yayılıyor aslında; yavanlığın, tekdüzeliğin kural hale gelmesi, sorgulamanın, derinliğin, merakın, sabrın geriye itilmesinin örnekleri heryerde artık. Siyasal alanda da dünyada savaşın ve eşitsizliğin giderek güçlendiği, bunlara karşı muhalefetin sesinin çıkmasına karşın etkisinin giderek kısıtlandığı, çaresizlik hissinin yükseldiği bir ortam ağırlığını duyuruyor—kaldı ki, ben bu iki gelişmenin birbiriyle yakından ilişkili olduğuna da inanıyorum. Bu ortama karşı sert itirazlar var (örneğin Curtis White'ın *Ortalama Zihin* adlı kitabı), bir de "işler, tam tersine, o kadar kötü değil" diyenler var.

Kısa zaman önce, Steven Johnson'ın "Sağlığa zararlı olduğu söylenen herşey meğer iyi geliyormuş: Günümüzün popüler kültürü aslında bizi nasıl daha akıllı yapıyor" adında bir kitabı yayımlandı. Steven Johnson, zaman içinde zekâ testlerinde kullanılan 100 puanlık "ortalama" zekânın yıllar boyunca daha yüksek bir zekâ seviyesine göre kalibre edildiği, demek ki ortalama nüfusun zekâsının arttığı gözlemini açıklarken, hep burun kıvrılan video oyunları kültürünün aslında çocukları karmaşık problemleri çözme eğitimiyle daha zeki kıldığını, televizyonun da giderek artan temposu, kısalan görüntüleri, zaman geçtikçe lineer yapıdan çıkarak birden çok hikâyeyi birbiriyle harmanlamaya başlayan dizileri ile insanların zekâsını aslında geliştirdiğini söylüyor.

Bir noktada şüphe yok: Maruz kaldığımız uyaranlar, manipüle etmemiz gereken makineler ve semboller, çevremizde farkında olmamız gereken hareketlilik müthiş bir hızla artıyor ve biz de

kendimizi bu görevleri başarmak üzere eğitiyoruz—zekâ testleri insanların şekilleri, kelimeleri ve rakamları hızla manipüle etme yeteneklerini ölçtüğüne göre, bu iki gelişme arasında bir bağlantı olması anlaşılabilir. Dedenizin gündelik hayatında kullandığı makineleri çalıştırmak için neler yapmak gerektiği ile şu anda kullanmayı öğrendiğiniz makinelerin sayısını ve karmaşıklığını düşünürseniz, insanlığın "müreffeh" kısmının bu dalda gerçekten bir ilerleme gösterdiği açık.

Johnson'ın kitabı epey tartışma yarattı—haklı olduğu birçok yön olduğu, zekânın bir tanımına göre topluca çok daha zekileştiğimiz, bunun bir kısmının gerçekten popüler kültürün dayatmaları ile ilgili olduğu doğru. Meselenin arka yüzü bence daha geçerli ve yakıcı, öte yandan: O gelişen melekelerin popüler kültürü daha iyi tüketmek dışında neye yaradığı, cevabı çok açık olmayan bir soru. Televizyonun ve yardıma koşan internetin hızlanan temposunun, insanlara imajları, bilgi parçacıklarını, ses parçacıklarını daha hızlı işlemeyi öğretirken, onları artık hiçbir-şeyi yavaş yavaş, anlayarak, üzerinde durarak izlemeye, okumaya, dinlemeye sabredemeyecek bir panik duygusu içinde bıraktığını unutmamak gerek—bence bugün Bach kadar derinlikli bir müzik yazılamamasını önemli nedenlerinden biri de kimsenin Bach'ın zamanındaki kadar yavaş ve dünyadan izole yaşamasının mümkün olmamasında yatıyor. En önemlisi ise, bu kadar zekice, hızlı, atak bir şekilde ekrandaki düşman askerlerini öldürmeyi, bunun için gerekli bulmacaları çözmeyi öğrenen çocukların o askerleri neden öldürdüklerini sormalarına hiçbir şekilde vakit ve olanak kalmayan (bazılarının bu soruyu ilk kez gerçekten de birilerini öldürmeleri, işkence yapmaları emredildikten ve bu emri yerine getirdikten sonra sordukları) bir dünya tahayyülü gerçekleşiyor adım adım—bu manzaranın iç açıcı bir tarafı var mı?

VI.

Elden gelen nedir? Uzun vadede ne olacağı malum: Hayatın bizzat kendisi ölüme yargılı, çaresiz bir hastalık olduğuna göre, gidişattan memnun olsak da olmasak da hepimiz öleceğiz—"-sonunda çocuk ölüyor işte". Mesele, kısıtlı zamanımızı nasıl en anlamlı bulduğumuz şekilde geçireceğimiz meselesi. Benim için emek, derinlik, incelik, buluş, arayış, ilginç ve değerli diye, başkaları için de bunların değerli olmasını beklemek, bunlara verilen değerin zaman içinde azalıyor olmasının yanlış olduğunu söylemek ne kadar doğru ve anlamlı bilmiyorum. Bildiğim şu: insanın doğru bildiğini üretme ve paylaşma hakkı, sarılabileceğimiz en anlamlı haklardan biri. Çoğunluğun iletişim araçları bunları dışarıya itiyorsa, teknolojinin ve endüstrinin kıyısında komüniteler, mecralar bulmak ve sürdürmek mümkün; neyse ki karanlık —henüz— tümden basmadı. İnsanın değerli, anlamlı bulduğu işleri işaret etmesi, benzer mizaçlı insanlarla bu merakları paylaşması—hayat adlı bu "hastalık"a karşı olabilecek en anlamlı şifa arayışları bunlar bence.

Sonrasına gelince: nelerin kalıcı olacağını biz göremeyeceğiz ama nelerin kalıcı olmuş olduğunu biliyoruz.

(2005, *geceyazısı*)

Kapanan, Taşınan Kitapçılar ve Narmanlı Han

I.

New York'taki Gotham Book Mart kitapçısı, kökleri 1920'ye dayanan, dünya edebiyat tarihinde kendine yer açmış bir kurumdu. İlk günlerinden beri deneysel edebiyatı desteklemiş, yasaklanan kitapları (Henry Miller, D. H. Lawrence) el altından dağıtmıştı; sayısız edebiyatçının bu kitapçıyla bire bir ilişkisi vardı. Amerika'da James Joyce'un eserleri üzerine çalışan derneklerin kurulduğu yer olmuştu. Grafik sanatçı Edward Gorey'yi tanıtan ve ömrü boyunca destekleyen de bu kitabeviydi. Çoğu edebiyatseverin gözünü kırpmadan New York'un en iyi kitapçısı olduğunu söyleyeceği bu kitapçı, 2007'de, kira borçları nedeniyle kapandı; büyük tarihî değer taşıyan koleksiyonu, maceralı bir seyahatin ardından bir sanatsever tarafından satın alınarak Pennsylvania Üniversitesi'ne bağışlandı.

Gotham Book Mart, çağdaş edebiyata meraklı entelektüellere hitap ediyordu diyelim. Yine New York'taki Rizzoli ise "şık ve güzel kitapçı" deyince ilk akla gelen, sanat, moda, tasarım, mimari gibi dallarda uzmanlaşmış, kendi yayınları da olan bir kitapçı. Onyıllardır içinde olduğu, tarihî değer de taşıyan, iç dekorasyonu, kemerleriyle meşhur binasındaki kira sözleşmesinin vadesi gelince, malsahibinin binayı yıkıp yeni (muhtemelen daha

yüksek) bir bina yapmak niyetinde olduğu ortaya çıktı. Rizzoli bu yılın başlarında kapandı; 2015'te yeni bir adreste açılması bekleniyor. Rizzoli'nin kapanması protestolara ve büyük şaşkınlığa yol açtı; kimse böylesine köklü ve saygın bir kurumun harcanabileceğini düşünmüyordu.

La Hune, "edebi Paris" deyince aklımıza gelen mahallenin tam kalbinde, Saint Germain bulvarının üzerinde, Saint Germain des Prés kilisesinin yanıbaşında, Sartre-Beauvoir meydanındaydı; hemen karşısında da 60'ların meşhur edebi café'leri vardı. İyi edebi kitapçının en iyi örneklerinden biridir; Enis Batur, bu kitabevinin vitrinine çıkmanın kendisi için ne önemli bir hedef olduğunu, sonradan *Acı Bilgi*'nin Fransızca yayımlanması ile bu hedefe ulaşmanın onun için ne kadar anlamlı olduğunu yazmıştı örneğin. Saint Germain mahallesi, bohem-sanatçı kültürüyle övünmesine rağmen, dev lüks şirketlerinin giderek artan egemenliği altına giriyor. 2012'de, La Hune de 70 yıldır Paris'in en prestijli, en sevilen kitapçı adresi olarak koruduğu adresinden kovulup ara sokağa taşındı; hemen birkaç yüz metre içinde daha pek çok Louis Vuitton dükkanı olmasına rağmen bu adreste de (güya edebiyat temalı) bir Louis Vuitton açıldı. Louis Vuitton'un o bölgede bir dükkâna daha ihtiyaç duymasını açıklamak zor olduğuna göre, bunun Ayasofya'nın camiye geri çevrilmesi isteğine benzer sembolik bir tercih, tam "o köşeyi" tutmuş olan kitapçının yerine bayrak dikmek isteği olarak anlamamız gerektiğini tahmin ediyorum.

Amsterdam'da da benzer vakalar yaşadık. Özellikle küçük, ilginç dükkânların toplandığı "dokuz küçük sokak" bölgesindeki sahiden de ilginç ve o mahalleye has olan (klasik ve flamenko gitar uzmanı, kırtasiyeci, çağdaş şiir ve oda müziği uzmanı...) dükkânların ardı ardına kapanıp taşınmasını, yerlerine daha çok

butik, kozmetik ve kafe açılmasını takip ettik yıllarca. Direnen son kitapçılardan biri, JOOT-Just Out Of Time adında, daha çok sanat kitapları ve ilk baskılar ve fotoğraf sanatı üzerinde yoğunlaşan, bodrumunda da ufak ama çok iyi seçilmiş bir İngilizce bölümü bulunan bir sahaftı. Evdeki "iyi av" saydığım sahaf bulgularının neredeyse yarısını burada bulmuş olmam, kitabevi sahiplerinin kitapları ne kadar iyi bilerek derlediğini gösteriyor. Birkaç ay önce kapılarına iki hanımın "sizin bu dükkâna butik açmak istiyoruz, batacak gibi olursanız bizi arar mısınız?" dediği bir karikatür astılar, sonra tam karşılarına Karl Lagerfeld açılıp Lagerfeld'in silueti "alıcı gözle" dükkâna bakmaya başladı, birkaç hafta önce taşınacaklarının haberi geldi.

II.

Efsaneye göre, Zeus, dünyanın ortasını bulmak için dünyanın iki ucundan birer kartal uçurmuş, kartallar Delfi'de buluşmuşlar. Eski Yunanlılar Delfi'yi "omphalos", dünyanın göbek noktası saymışlar, İspanya'dan Gürcistan'a kadar yayılmış Yunan kolonileri Delfi'deki törenler ve sunaklarda buluşmuşlar. Sonradan, Delfi'deki, Yunan şehirlerinin Perslere karşı kazandığı ortak bir zaferin anısına dikilmiş olan yılanlı, burmalı sütunun İstanbul'a getirilmesinde de, Konstantinopolis'in kurulmasıyla "dünyanın merkezi" nin İstanbul'a taşındığı iması olsa gerek.

İnsanın kendi kişisel "omphalos"ları da oluyor illa ki. Benim yaşadığım, sık sık ziyaret ettiğim şehirlerde rastgele yürümeye başladığımda kendimi buluverdiğim "göbek noktaları" hep kitapçıların etrafında oldu: çocukluğumun ve gençliğimin geçtiği Ankara'da Dost'un ilk, küçük dükkânı; İstanbul'da Robinson Crusoe 389 ve Pandora; Amsterdam'da Spui meydanı, özellikle

cumaları kurulan sahaf pazarı ve bu meydandaki Athenaeum; Paris'te La Hune; Brüksel'de Tropismes...

Ben çocukken, Ankara'nın kültür merkezi Kızılay'da, Yenişehir'deydi; şimdi tamamen iççamaşırı ve dönerci dükkânlarının egemenliği altındaki bölgede çok sayıda kitapçı, hem de koskoca, iyi kitapçılar vardı: meşhur Piknik'in yanıbaşındaki Galeri Kültür, biraz ötesindeki ABC, meydana daha yakın Tarhan ve Haşet kitabevleri çocukluk yıllarımızda bize dünyayı, kitapları tanıtan adresler oldular. Dost ve İmge kitabevleri zaman içinde bu bölgenin görevini birkaç yüz metre güneye, bulvarın arkasındaki caddelere çektiler, böylelikle, şehrin ana meydanının hemen yakınında, çok görünür yerlerde pek çok kitapçının birarada bulunduğu o düzen eriyip gitti. Ülkenin başkentinin en merkezî mahallesinin kültürel görevini sessiz sedasızca terketmesi, kitapçıların yerlerini tümden fanila ve köfte-ekmeğe bırakması, açıkça, Türkiye'nin son kırk yıldaki değişimi açısından sembolik değer taşıyan bir durum.

İstanbul'da 1992-1998 arasında oturdum. 1994'te açılan Robinson Crusoe 389, İstanbul'la ilişkim boyunca benim için benim için "göbek noktası", yıllardır sayısız anı biriktirdiğim, pek çok kitabı arayıp bulduğum bir adres oldu. Benim için büyük önem taşıyan bir ânın da mekânı: 12.12.12 günü *Ulysses*'in hazır olan çok az sayıdaki kopyasını elden vitrinine yetiştirmiştik; iki gün sonra İstanbul'a ulaştığımda ilk iş olarak Beyoğlu'na koşup vitrine baktıktan sonra çaktırmadan vitrinin fotoğrafını çekmiş, utangaçlıktan içeri girememiştim. Yine kira meselesi yüzünden terketmek zorunda kaldığı eski yerine, hem de ironik bir şekilde adı "Pandora" olan bir kozmetikçinin açıldığını öğrendim; eski adresin önünden geçerken yıllar boyunca içimde tüm bu anılar sızlayacak. SALT'ın desteği sayesinde, kitapçının caddenin artık

tam üzerinde olmasa da yine de caddede kalmasına, daha önemlisi bu kurumun sürüyor olmasıyla teselli buluyorum.

İnsanlık toplu olarak daha az kitap almayı, onun yerine daha çok kahve içmeyi, iç çamaşırı ve kozmetik satın almayı tercih ediyor belli ki. Benim gibi dünyayı kitapların içinden bakarak kurmuş, kendi haline bırakılınca kendilerini bir kitapçıda kitap karıştırırken bulanlar, bu dünyada modamızın yavaş yavaş geçiyor olmasını şaşkınlık, hüzün, kabullenme arası duygularla izliyor, bir yandan da gidişe karşı durmak için elimizden geleni yapıyoruz. Hayat bu; işin bu tarafını kabulleniyorum. Öte yandan, İstanbul'un yüz yılı aşkın bir süredir kültürel merkezi olmuş İstiklal Caddesi'nin giderek kitapçısız hâle gelmesi, bölgesinin yüzyıllardır doğal çekim merkezi olan, kendini yalnızca para, eğlence, ticaret gücüyle değil, edebiyatı, kültürel tarihi, yaşama kültürüyle de konumlamak zorunda olan bir şehir olan İstanbul'un stratejik olarak engellemesi gereken bir durum.

Mevcut durum içinde, İstanbul'da yapılması gereken bence aslında çok açık: Narmanlı Han, binanın yaşını, geçmişini saklamayan, yıkık kısımlarının tamir edilmesi, badanasının toparlanmasından ibaret bir bakımdan geçirilmeli ("restorasyon" bile demiyorum), odaları caddede tutunamayan iyi kitapçılara verilmeli, Bedri Rahmi'nin, Ahmet Hamdi'nin odalarında onları tanıtan ufak birer sabit sergi, bir bilgi merkezi, başka bir odada binanın tüm tarihini anlatan bir sergi olmalı; avludaki bir dükkânda güzel tasarımlı, edebiyat ve İstanbul temalı fanilalar ve hipster'ların da seveceği türden kahve ve köfte-ekmekler satılırken —gördüğünüz gibi, bunların olmazsa olmaz olduğunun farkındayım— bir yandan da ufak konserlere, performanslara, sokak müzisyenlerine yer açılmalı.

Bu söylediğim ütopik görünebilir, ama enine-boyuna düşünürseniz bunun pekâlâ mümkün olduğunu, Türkiye büyüklüğünde bir ülkenin, İstanbul gibi bir başkentin para akımları içinde böyle bir projenin devede kulaktan da ufak bir iş olduğunu görebilirsiniz. Meselenin püf noktası, İstiklal Caddesi gibi bir cadde ya da Narmanlı Han gibi bir bina için öncelikleri belirlerken, kültürün değerini ölçerken kullandığımız kıstasın ne ölçüde yalnızca para hesaplarından ibaret kaldığına, ne ölçüde bir şehrin, bir kültürün kendi iç değerinin, kalıcılığının, kuşaktan kuşağa aktarılmasının, sahiplenilmesinin önemini de hesaba kattığında düğümleniyor.

(2014, *IAN.Edebiyat*)

Ah Nerede O Eski Avangartlar? -yahut- Çağdaş müziğin ahval-i pür melali üzerine paradokslar

I.

Kültürel hayatın her alanında tektipin, tekdüzenin, yavanın tüm iletişim kanallarından dayatıldığı, sorgulamanın, derinlik arayışının neredeyse tümden gözden düştüğü bu günlerde, geriye dönüp yirminci yüzyılın aşağı yukarı ilk üç çeyreğine yayılmış müzikal canlılığa, yenilikçiliğe, cesarete, yapılan buluşlara bakıp iç geçirmemek mümkün değil.

Bugün, avant-garde sevgisi, içinde önemli ölçüde nostalji taşıyan, *retro* bir zevk artık.

II.

Peter Ustinov, başka birçok özelliğinin yanında, müthiş bir müziksever. Özellikle Almanca konuşulan ülkelerde yaptığı klasik müzik programları, klasik müzik üzerine skeçleri, taklitleri ile de tanınıyor. Bir söyleşisinde, çağdaş müziğe dayanamadığını anlatıyordu: Hamlet'i konu alan bir çağdaş bir bestede, Ophelia'nın

aklını yitirip şarkı söylemeye başladığı sahnede kullanılan eski şarkı sayesinde nihayet tonal bir melodi duyunca, eser boyunca tırmalanmış kulaklarının bir an için bayram ettiğini, ama diğer oyuncuların Ophelia'nın güzelim melodisini bir delilik emaresi olarak gördüklerini ve (sanki asıl delice sesler çıkaranlar kendileri değilmiş gibi) bunu yine kulak tırmalayıcı seslerle açıkladıklarını anlatıyordu—hatırladığım kadarıyla yazıyorum. Ravi Shankar'ın Edgard Varèse ile Central Park'ta karşılaşması, Varèse'in Shankar'ı biraz müzik dinletmek üzerine evine davet etmesi ve sonra Varèse'in müziğindeki disonansların ve gürültülerin Shankar'ın karnına ağrılar girmesine yol açacak kadar rahatsız etmesinin hikayesi de var.

Anekdotlar nefis tabii. Evet, dinleyici ile köprüleri atmaya eğilimi olan, güç anlaşılır olandan kaçmayan birçok çağdaş besteci var—kaldı ki, yüzyıllarca çağdaşlığın varoluş kipi olmuş bir durum bu, Beethoven'ın sağlığında müziği hakkında gazetelerde yazılanları biliyoruz, Varèse hakkında sağlığında yazılanlardan çok farklı değil. Tuhaflık ise şurada: müziğe hayatını yatırmış, dünya hakkında söyleyecek sözü olan, bunu söylemek için müzik yolunu seçmiş bir insanın tüm yatırımını anlamsızlığa yapacağını düşünmek, ne derin, ne köklü bir bönlük—ortaya konulması yıllar süren bir birikimin sonucu olan bir esere, kimsenin o eserin süresi boyunca yoğunlaşmış bir ilgi göstermeye bile mecalinin kalmamış olması gerçeğini herkes bilir de söylemezken, çağdaş müziğin anlaşılmazlığı üzerine bir anekdot ile kestirip atmak ne kadar kolay.

Olivier Messiaen'ın "Zamanın Sonu İçin Kuartet"ini ya da "St. François d'Assisi" operasını, İlhan Mimaroğlu'nun "Sing Me A Song of Songmy"sini, Karlheinz Stockhausen'ın "Kontakte"sini, Frederic Rzewski'nin El Pueblo Unido çeşitlemelerini ayağını uzatıp, dikkatini vererek dinleyen birinin, daha ilk dinleyişinde

bile bu bestelerin birşeyler anlatmaya çalışmadığını, anlaşılmaz olduğunu söyleyeceğine inanmakta güçlük çekiyorum:

Bir derdi olan, her notayla, her ses seçimiyle, her kelimeyle bu derdi anlatmaya, açıklamaya, serimlemeye çalışan bu eserlerin anlaşılmaz diye adları çıkmış.

III.

Çağdaş müzik dili, aslında, neredeyse, yalnızca kendini yalnızca müzik olarak konumladığı zaman kendini anlatmakta başarısız kalıyor—çağdaş müziğin yaptığı işlere en çok burun kıvıranlar bile, bu müziğin tekniklerini bir film müziğinde gerilim unsuru olarak ya da bir reklâmda elektronik ses efekti olarak dinleyince çok rahatlıkla anlayıp tüketebiliyorlar. *2001: A Space Odyssey* ilk ortaya çıktığında, seyirciler arasında işi bilenler, sinemada Ligeti duyduklarına inanmakta güçlük çekmişlerdi: Kubrick'in Ligeti'ye yaptığı bu hizmet, yıllar sonra Sony'nin *The Essential Barbra Streisand* ve *The Essential Michael Jackson* ile aynı diziden bir *The Essential György Ligeti* çıkarmasına giden zincirleme reaksiyonu başlatacaktı.

Günümüzün bestecisi, yeter ki bestesini beste olarak dinletmeye kalkışmasın. Konser salonu ve plak dışında bu müziğe birçok alanda yaşama hakkı var—başka birşeylerin, genellikle de görsellerin, arka planında olsun yeter.

IV.

Weimar Almanyası, sanatın her alanında olduğu gibi, müzikte de 20. yüzyılın en karanlık, en yakıcı, en alaycı işlerinden bazılarını ortaya çıkardı—bütün düzenin çivisinin çıkmış olduğunu,

savaşın, iktisadın, siyasetin yalan üzerine kurulu oluşunu dişleriyle, tırnaklarıyla; karamizahın en ağırıyla gösteren onca sanat eseri, artık kanonize olup kurumların icazetini aldılar—bu dönemin zehir zemberek ruh halini görebileceğiniz en iyi yerlerden biri, her milimetrekaresinde burjuvalığı, lüksü, rafine zevkleri hissettiren bir kurum örneğin: New York'taki Neue Gallerie. Klimt'leri görmeye gelin, kafemizdeki Apfelstrudel'lar için kalın, diyen bir reklâm sloganları da var: George Grosz'un savaş resimleri sergisini gördükten sonra, Kurt Weill şarkıları dinlerken, bu nezih ortamda yiyip içebiliyorsunuz.

Gidişat, gidişata direnişi de içselleştirip, meraklısına müsait bir fiyat karşılığında gidişata direnişi tüketme olanağını da sunuyor demek ki. Sunmasın diye efelenmek ne kolay, değil mi, ne kadar da bönce aynı zamanda: biriktirmenin, kuşaktan kuşağa aktarmanın kurumlaşmaktan başka bir yolu var mı?

Zappa'nın "salyası akan şirket muhasebecileri"nin müziğe etkilerinden bahseden o güzelim şarkısını dinleyebiliyorum, çünkü bunun için salyası akan bir şirket muhasebecisi onay veriyor. Düzene direnen müzisyenlerin bestelerinden, albümlerinden bahsederek, düzene katkıda bulunuyorum.

Gidişatla bir meselesi olmayan birisi avant-garde'ın peşine düşmez: ama bunun yapmak için de, gidişatla şu ya da bu ölçüde ortaklık kurmak zorunda.

V.

Öncü müzik: az kişinin gitmeye cesaret ettiği, zorlamayı akıl ettiği sınırları arayan, kalabalığa uymaktan kaçınan müzik. Öncü'lüğe, sürüden ayrılmaya yüklenen bunca olumlu anlamın da bir

pazarlama unsuruna dönüşmesi kaçınılmazdı belki ama, bu kadar insan en çok satan 100 albümden 90'ının "alternatif" müzik olduğuna, dünyanın en büyük plak şirketlerine bağlı olarak çalışan ve bu şirketlerce şiddetle pazarlanan grupların "indie" müzik yaptıklarına nasıl inanabildi? Frank Zappa'nın tümden sistemin dışına çıkarak müziğin kendi ailesinin eliyle posta yoluyla dağıtmaya başlamış olduğunu, bunun anlamını kaç kişi farketti?

Öncü müziğin terminolojisi de artçı güçler tarafından fethedildi aslında: öncüler için yeni sözcükler gerek.

VI.

Weimar Almanya'sının kabarelerde, sanat müziğinde, resimde, edebiyatta hem ilk savaşın, hem de yaklaşmakta olan ikinci savaşın çılgınlığına karşı attığı çığlığın gücünü bugün dilimiz tutularak izliyoruz: Dada'cıların, Grosz ve Schiele'nin, Karl Kraus ve çevresinin bu meseleyi doğru gördükleri, ellerindeki bütün araçları en üst düzeyde kullandıkları açık. Korkutucu bilgi ise şu: bütün bunlar bir işe yaramamış—karakamu bildiğini okumuş, tercihini kendi çıkarını genişletme bönlüğüne kapılıp neredeyse toptan yıkıma ulaşma yönünde kullanmış. Benim kuşağım o günden bu güne birşeylerin bir ölçüde de olsa değiştiğini sanarak büyümüştü, Irak savaşı gerçekleri kafamıza kaktı: insanoğlu bu işte, içgüdülerinde kendi çıkarını etrafına yıkım saçmakta arayan bir yön var ve bu içgüdü her fırsatta ortaya çıkıyor, üstelik bunları sarıp sarmalayacak bir retorik buluyor her zaman. Mimaroğlu'nun Vietnam üzerine yaptığı albümü yukarıda anmıştım, bugün bu müziğin, bu müzikteki radikal savaş karşıtlığının hâlâ böylesi güncel olmasında bir yandan bir ruh kardeşliği okuyorsak, bir yandan da bir

yılgı okuyoruz: işte, böylesi güçlü itirazlar da işe yaramamış; hâlâ aynı oyun oynanıyor, üstelik karşı olsak, karşı dursak bile oyunun çamuru üzerimize sıçrıyor, hepimize bulaşıyor.

İnsanlığın, dünyanın bu halini görüp, sanatçının direnişinin sonunda ibreyi çevirmeye yetmediğini bilerek, bu bilgiye rağmen daha düzgün bir dünya yaratma, yeni bir söz söyleme, kaosun içinde düzen adacıkları yaratma, seyrek fırsat'ları yakalayıp bunu paylaşma çabası: bugün yeni söz söylemeye çalışmanın en yakıcı çelişkilerinden biri.

VII.

Edgard Varèse'in meşhur sözü: *The present-day composers refuse to die.* Anlam yelpazesini Türkçeye aktarmak için birden çok çeviri alternatifi önermek gerekiyor bence: Günümüzün bestecileri ölmeyi reddediyor, ölmeye direniyor, bir türlü geberemiyor. Endüstrinin kıyıya ittiği, dinleyicinin uzak durduğu, iletişim, paylaşma, saklama yollarının tıkandığı bir ortamda, bugün yaşayan, bugün hakkında söyleyecek sözü olan, üstelik kısıtlı kaynaklara inat, gerek yazı tekniği, gerek performans tekniği açısından en üst düzeyde çalışma, alıştırma, özveri isteyen müziklerle birşeyler anlatmaya direnen besteciler gerçekten de geberemiyorlar bir türlü: bir avuç meraklının inadı, desteğiyle ne yapılıyorsa yapılıyor.

Mozart'ın 250. doğum gününü kutlayan kutlasın da; bugün yapılan, bugün dinlenen müziğin bugün üzerine söyleyeceği yakıcı birşeyler olmalı.

(2006, *MonoKL*)

Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki

I.

Schönberg ve Stravinski: Stravinski'nin "sağ kolu" Robert Craft, bu ikiliyi "Modernist müziğin ikiz Papa'ları" diye anıyor. 19. yüzyılda doğmuş, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde müzik dilinde çığır atan buluşlara imza atmış bu iki isim arasında bir dizi çarpıcı benzerlik var: ikisi de müzik eğitimi almamış, kendi kendini yetiştirmiş; Stravinski hukuk okumuşsa da, üniversite yıllarında Rimski-Korsakof'un öğrencisi olarak kendini besteciliğe vermiş, Schönberg ise 16 yaşında bir bankada çalışmaya başlamış, geçimini müzikten sağlamaya başlaması (operet aranjmanı, kabare şarkıları gibi işlerle) neredeyse on yıl sonrasına denk düşüyor. Neredeyse eşzamanlı olarak, 20. yüzyıl müziğinin milat noktaları arasında sayılan ve aynı kukla karakterinin başrolde oynadığı besteler yapmışlar: *Petruşka* (1911) ve *Pierrot Lunaire* (1912). Önce Schönberg (1933), ardından Stravinski (1940) ölümün kol gezdiği Avrupa'yı geride bırakıp Amerika'ya yerleşmişler, ikisi de Amerikan vatandaşı olarak ve artık İngilizce ortografiye göre yazılan isimlerle (Schoenberg ve Stravinsky), tekrar dine dönmüş olarak, ölmüşler.

İki deha arasında ömür boyu sürecek bir rekabet için bütün unsurlar mevcutmuş, demek ki. Hayatları boyunca süren dirsek teması, hayatları boyunca birbirlerinin yapıtlarına burun kıvırmalarıyla da geçmiş. Stravinski'nin üç büyük gençlik başarısın-

dan sonra (*Ateş Kuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*) neoklasizme dönmesi, Schönberg'in onunla düpedüz dalga geçmesine yolaçmış:

Şurada davul çalan da kim?
Ah, o bizim ufaklık, Modernski!
Saçını mis gibi kestirmiş,
Façayı parlatmış!
Sanki sahici saç ekletmiş gibi!
Sanki peruk gibi!
Sanki (ufak Modernski de öyle görüyor ya onu)
Bach baba gibi!

Stravinski'nin de Schönberg'in sağlığı boyunca oniki ton müziğini ciddiye almadığını söylemesi ("yedi nota bana yetiyor!") ama Schönberg'in ölümünün ardından dizisel teknikleri kendi yapıtlarına uyarlamaya başlaması, rekabetin psikolojisi içinde epey manidar görünüyor. Stravinski ve Robert Craft'ın ortak kitabı *Dialogues*'da ikilinin arasındaki benzerlikler ve ayrımlar üzerine yarı şaka yarı ciddi kısa bir metin var: Stravinski'yi "Tilki / Harun", Schönberg'i "Kirpi / Musa" ile simgeliyorlar bu metinde. Daniel Albright, *Modernism and Music* adlı yetkin antoloji-deneme kitabında, bu benzetmeyi Tilki'nin birçok ufak bilgiye, Kirpi'nin ise bir adet büyük bilgiye hâkim olması ile açıklıyor. Harun tavizci, Musa ise ilkelerine bağlı.

Bir Stravinski / Schönberg kutuplaşmasının doğmasında belirleyici olan ayrımı ise, çok büyük olasılıkla Adorno'nun özellikle *Yeni Müziğin Felsefesi* adlı kitabında, epey polemikçi bir tavırla yazdıklarına borçluyuz. Stravinski'nin müziğinde bireyin topluluğa kurban edilmesini (*Bahar Ayini*'nin sonu), öznenin yabancılaşmasını, şizofenik bir biçimde sistemle barışmayı okudu

Adorno; *Pierrot Lunaire*'de anlatımın Pierrot'nun açısından, oysa *Petruşka*'da anlatımın (Petruşka ile alay eden) kalabalığın gözünden olmasının altını çizdi; çeşitli yazılarında Stravinski'nin caz ritmlerini kullanmasında ya da *Bahar Ayini*'nin dur durak bilmeyen, düzensiz ritmlerinde makine fetişizmini ve bireyin makine çağının ritimlerine teslim olmasını saptadı. Stravinski'nin —açık bir abartıyla— savunduğu "müzik hiçbirşey anlatmaz!" tezi de, Adorno'nun tam tamına karşı çıktığı "objektivist" yapıyı ortaya koyuyordu.

Adorno, neredeyse, Schönberg'de okuduğu olumlu niteliklerin tersini okumak için kullanmıştı Stravinski'yi. Schönberg'in Oniki ton döneminin köşeli, nota kullanımı ve orkestrasyonda elisıkı, dinleyiciye bir referans noktası sağlamayan, neredeyse bütün müzikal dayanak noktalarını dinleyicinin elinden alan bestelerinde İkinci Dünya Savaşı sonrasının Avrupa'sının korku atmosferiyle boy ölçüşebilen iki sanatçıdan birini (diğeri Picasso) görüyordu. Schönberg'in müziğinde, ona göre, ilk defa, bilinç müziğin doğal malzemesini ele geçirmiş ve onu kontrol altına almıştı. Schönberg'in müziğinin bir türlü dinleyiciyle barışamamış olması konusunda ise söyledikleri epey sertti: Schönberg'in müziğinde o kadar büyük bir zekâ yatırımı, o kadar geniş bir kombinasyon kapasitesi vardı ki, onu anlamaya gücü yetmeyenler kendi yetersizliklerinin suçunu Schönberg'in bestelerine atıyorlardı.

Adorno'nun görüşleri bu iki bestecinin algılanmasında çok etkili oldu şüphesiz. Öte yandan Schönberg'in bu görüşlere kimi noktalarda karşı çıktığı, Stravinski'nin ise sessiz kaldığı biliniyor.

Peki, bugün nerede duruyoruz? Popülerlik, tanınmışlık, ticari başarı açısından Stravinski'nin birkaç fersah ileride olduğuna hiç şüphe yok. Stravinski'nin en devrimci sayılan bestesinin, *Bahar*

Ayini'nin ehlileştirildiği anı saptamak mümkün: Walt Disney'nin *Fantasia*'sı, 1940. Stravinski'nin müziğinin artık dinleyiciyle barıştığını, devrimci özünün sindirildiğini söyleyebiliriz. Konser salonlarında sık sık çalınması, hem kendisinin yönettiği, hem de başka sanatçıların yorumladığı kayıtların yaygınlığı da bu durumun bir göstergesi. Schönberg ise tekinsiz yerini hâlâ koruyor: hâlâ birçok eserinin kaydına ulaşmak kolay değil, hâlâ konser salonlarında seyrek olarak duyuluyor ve boş salonlara çalınıyor. Kimi müzisyenler ve müzik eleştirmenleri, dişlerinin arasından, Schönberg'i çağdaş müzik ile dinleyici arasındaki kopuşun önemli müsebbiplerinden biri olmakla suçluyor, herşey bir yana *çirkin* müzik yazdığını söylüyorlar.

Oniki ton müziğinin bizzat bir çıkmaz yol olduğunu söyleyenler az değil. Bu konudaki argümanlardan birincisi, özellikle Leonard Bernstein'in savunduğu bir argüman: seslerin içinde doğal olarak gizli olan armonik seslere dayanan tonal müziğin kaynağının doğada olduğu ve bu yüzden her zaman insanlara hitap etmeye devam edeceği. Müzik algısı üzerine yapılan çalışmalar da tonal müziğin, oktavın ve tonik notanın önemine ve bir oktavın aşağı yukarı 5 ile 9 arasında sayıda sese bölünmesinin bilinen tüm insan kültürlerinde ortak olmasına işaret ediyorlar (örneğin, John Sloboda'nın *The Musical Mind*'ı içinde).

Oniki ton müziğine getirilen ikinci bir itiraz ise, müziği Batı müziğinin oniki eşit aralıklı nota çözümüne tıkamış olması. Oysa, bir oktavı oniki eşit parçaya bölmenin, Batı müziğinin belirli armoni / melodi sınırlamaları içinde geçerli bir pratik taviz olmak dışında bir faydası ve önemi yok: dünyada yapılmış ve yapılacak müziğin büyük kısmı eşit aralıklı sistemlere dayanmıyor. Adorno'nun Schönberg'i savunurken sık sık tekrarladığı, notaların özgürlüğe kavuşması argümanını izlemek gerekirse, müziğin

ifade alanını gerçekten sınırsızca genişletmek isteyen bestecilerin hem oniki eşit aralığın dışında kalan aralıkları, hem de düzenli müzik seslerinin dışında kalan sesleri müziğe katmaları gerekiyor: bana sorarsanız, yüzyılın ikinci yarısına asıl damgayı vuran, işte bu yaklaşımın takipçileri oldu; en tanınmışları Stockhausen ve Cage olmak üzere, birçok müzisyen, müziğin içinde ses yığınlarının, gürültülerin, mikrotonal seslerin, elektronik seslerin ve şans unsurunun yerini aradılar; müziğin özgürleşmesinin, çevresi, bağlamı, dinleyicisiyle birebir ilişkiye girmesinin arayışları bu eksenler üzerinde gerçekleşti—yazık ki, bu yöndeki denemelerin çoğu da seslerini duyurabilmek konusunda olsa olsa Schönberg'den hallice bir durumda kaldılar.

Çıkmaz yol dense de, Schönberg'in buluşlarının hem kendi öğrencileri üzerinde (Berg, Webern), hem de bir sonraki kuşağın gençleri üzerinde (önce Messiaen, sonra Boulez ve Xenakis) etkileri açık—Stravinski'nin 1950'de dizisel yöntemleri kullanmaya başlamasında da genç bestecilerin, kendisinin neoklasik yöntemlerini değil, Schönberg'in dizisel yöntemlerini izliyor olmalarını görmesinin etkili olduğu düşünülüyor. Schönberg'in açtığı yolun insan ifadesinin sınırlarını genişletmek için verimli kapılardan biri olduğu ortada. Ama artık şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: tonal müziğin doğal çekim gücü her zaman Oniki ton müziğine galip gelecek, Oniki ton müziği türevleri mevcut teknikler içinde bir teknik olarak kalacaklar—Schönberg ve Webern'in müziğin kendilerine kadar gelen gelişiminin doğal bir sonucu, seslerin örgütlenmesindeki bir sonraki adım olarak gördükleri bu yöntemin başta niyet edilen kapsama ulaşamadığını, ulaşamayacağını, ama müzik tarihinin önemli, doğurgan, müziğe bakışımızı, düşünce şeklimizi değiştirmiş bir adımı olduğunu söyleyebiliriz.

II.

Bugün, artık, "tilki" Stravinski'yi eklektisizmi, ironisi, çelişkileri; gözalıcı, eğlenceli unsurlarla en ağır teknik uygulamaları birleştirmesiyle, 20. yüzyılın bütününü en iyi simgeleyen bestecilerinden biri olarak görmek gerek bence. "Kirpi" Schönberg'e gelince, gününün geçtiğini söyleyenler çok, bence çürük bir görüş bu. Enis Batur'un *Aciz Çağ, Faltaşları* içindeki iki denemesinde (*Schönberg versus Stravinski* ve *Müzik'te Kopuş ve Süreklilik*) de işaret ettiği gibi, iki "rakip"in açtığı yollar, bugün bakınca ikisinin arasındaki farklardan çok benzerlikleri görmemizi gerektiriyor belki: "*Schönberg de Stravinski'yi Pierrot Lunaire'e 8 Aralık 1912 tarihli bir bilet göndererek çağırmış. Çölde haberleşme teknikleri, umutları, insan düşman bedevî topluluğundan da olsa biriyle karşılaşmak ister, isteyebilir o durumda.*"

Adorno'nun en çarpıcı bulduğum saptamaları, 1932'de "*Müziğin Toplumsal Konumu Üzerine*" adlı denemesinde yazdıkları: müziğin 1920'lerden sonra metalaştığını, fetişleştiğini, bir ticari mal haline gelerek daha önceki sosyal işlevlerini yitirdiği ve müziğin artık bu durumla nasıl başa çıktığına (ya da uyum sağladığına) göre sınıflandırabileceğini ve değerlendirilebileceğini yazmıştı Adorno. Bundan yetmiş yıl sonra, koskoca Deutsche Grammophon'un giderayak güzel kadınların moda fotoğrafları ile süslü, hasbelkader içinde müzik de bulunan ürünleri pazarlayarak içinde bulunduğu krizi savuşturmaya çalışmasını yarı şaşkınlık, yarı tevekkül ile izlerken, Adorno'nun bütün retorik abartısına, polemikçi tavrına rağmen ne denli uzağı görmüş olduğunu düşünüyorum. Geçmişin başarılarının tekrar sunulmasına, bunların pazarının genişletilmeye çalışılmasına temelde bir itirazım yok: ama bugünün neredeyse tümden susturulması

pahasına sürekli olarak geçmişin tekrarlanması, sanat müziğinin, insan ifadesinin sınırlarını arama, yeni sınırlara ulaştırma gizilgücüne ket vuruyor. Bugün hâlâ iyi kötü sesini duyurabilenler var, yarın bunların sesinin daha çok duyulabileceği konusunda iyimser olmak için bir işaret görünmüyor; ama mizacı ifadenin sınırlarını aramak yönünde olan bir avuç insanın bu yönde çabalamayı, küçük çevrelere kapanarak da olsa, sürdüreceklerine, bu insanlardan yol açıcı, göz açıcı ürünler çıkmasının piyasa güçlerinin oyunlarına ve yönlendirmesine rağmen süreceğine inanıyorum. Schönberg'i, belki de bu nedenlerle, hâlâ günü tam olarak gelmemiş bir besteci olarak görmemiz gerekiyor.

(2004, *sanat dünyamız*)

Ulysses ve Müzik

James Joyce'un *Ulysses*'i, 20. yüzyıl edebiyatının en önemli kitaplarından biri. Joyce, bu kitabında Dublin'de tek bir günü (ilk baskısındaki sayfa sayısıyla) 732 büyük boy sayfaya dökmüş. Kitabın Türkçeye ikinci çevirisinin üzerinde 2008'de çalışmaya başlamıştım; 2012'nin Aralık ayında çeviriyi okura sunduk. Künyesine bakarsanız, bu çevirinin son okumasını çağdaş bestecilerimizden Mehmet Nemutlu'nun yaptığını göreceksiniz; kitabın sunuş toplantısında, Mehmet Nemutlu ile yan yana oturup kitabın müzikle ilişkisi üzerine konuşmak benim için büyük bir keyif ve gurur kaynağı oldu. *Andante* okurları için bunu duymak şaşırtıcı olacak mı, bilmiyorum: *Ulysses*, ana konularından birinin müzik olduğunu söyleyebileceğimiz ölçüde müzikle içiçe bir kitap.

Kitabın müzikle içiçeliği, öncelikle, Joyce'un hayatından kaynaklanıyor. Joyce, kitapta, büyük ölçüde kendi hayatını, Dublin hatıralarını ve çevresini yazmış. Kitabın üç ana karakterinden biri olan Stephen Dedalus, büyük ölçüde Joyce'un gençliğine dayanıyor. Joyce'un hayatında müziğin önemli bir yeri olmuş. Güzel tenor sesi varmış, zamanın meşhur sanatçılarıyla birlikte konsere çıkmış. Piyano, gitar çalıyormuş. Babasının da sesi güzelmiş. Maceralı, parasızlık, borçlar, taşınmalar ve hastalıklarla geçen hayatlarında her evde akortsuz da olsa bir piyano bulunduruyorlarmış. Eşi dahil olmak üzere pek çok kişi, Joyce'a defalarca edebiyat sevdasından vazgeçip profesyonel müzik hayatına girmesini önermiş. *Casablanca* filminde, barda *Marseillaise* söyleme

sahnesini hatırlarsınız; Paris'in işgal edilmek üzere olduğu günlerde, bu sahnenin bir benzeri de Joyce'un katılımıyla yaşanmış; bir barda Fransız askerler *Marseillaise*'i söylerken marşa katılan Joyce'un sesinin güzelliğini farketmişler; Joyce'u tutup bir masanın üzerine çıkararak baştan sona bir kez daha söyletmişler. Ömrünün sonuna dayanmış, hasta, neredeyse kör bir edebiyat ustasının geniş takdir gördüğü ender anlardan biri!

Joyce'un cenaze töreninde, Monteverdi'nin *Orfeo* operasından *Addio Terra, Addio Cielo* söylenmiş.

Joyce, kitaba müziği birkaç katmanda yedirmiş: kitap boyunca karakterlerin akıllarından şarkılar, müzik eserleri geçiyor, ya da bizzat müzik yapıyorlar; metnin içinde pek çok müzik yapıtı anılıyor (öyle ki, bazı espriler anılan şarkının ne olduğunu bilince açığa kavuşuyor); Joyce'un kitapta kullandığı dilde büyük bir müzikalite var; kitabın yazı formlarıyla müzikal formlar arasında paralellikler var.

Aynı Joyce gibi, Stephen Dedalus'un da sesi güzel, şarkı söylüyor, profesyonel müziğe yönelme tavsiyesi alıyor. Babası da piyano çalıyor, o da güzel sesiyle meşhur. Baş kadın karakter Molly Bloom profesyonel bir soprano, parasız kaldıkları zamanlar bir tür yeşilaycı kafe'sinde piyano çalıp para kazanmaya da çalışmış. Molly'nin eşi, kitabın baş karakteri, reklamcı Leopold Bloom bile kafa göz yararak da olsa piyano çalabiliyor, kilise çanının sesinde havada asılı kalan armoniklerdeki üçlü aralığı duyabiliyor, emprezaryoluk yapma hayalleri kuruyor. Karakterlerin müzikle böylesine içiçe olması, aslında, İrlanda toplumunda bugün de devam eden yaygın müzik merakının bir yansıması.

Joyce'un eserlerindeki müzikal göndermeleri inceleyen Zack Bowen'ın kitabındaki *Ulysses* bölümü yaklaşık 300 sayfa tutuyor. Bowen, kitapta açık ya da ima yoluyla anılan pek çok popüler

şarkıyı, baladı, klasik müzik eserini incelemiş. Bunlardan bazıları kitap için büyük tematik önem taşıyor: Molly Bloom'un o gün öğleden sonra buluşacağı aşığı ile söyleyeceği iki şarkı (*Love's Old Sweet Song* adlı dönemin popüler bir şarkısı ve *Don Giovanni*'de Don Giovanni'nin Zerlina'yı baştan çıkardığı *La Ci Darem A Mano* düeti) gün boyunca Bloom'un ve Molly'nin zihninde çınlıyorlar—bunu bir kere farkettikten sonra, *Don Giovanni*'yi *Ulysses*'den bağımsız düşünmek zorlaşıyor okuyucu için. Kitabın en sevimli anlarından biri, Bloom'un *Don Giovanni*'de heykelin sahneye çıktığı ânı kafasında İngilizceye çevirmeye çalışırken hece sayısını tutturamaması:

— A cenar teco.
Teco ne demek ? Bu akşam belki.
Don Giovanni, beni bu akşam
Yemeğe davet ettin,
Dıram da rii ram.
Uymuyor ki.

Kitapta, ilk bakışta muğlak ya da kapalı gibi görünen bazı cümleler, karakterlerin kafasından geçen müzik eserinin ne olduğunu bulunca çözülebiliyor. Örneğin, Zack Bowen, bir pasajdaki kelimelerin anlamını, Bloom'un o anda Molly'nin Rossini'nin *Stabat Mater*'ini söylemesini düşünmekte olduğunu gözönüne alıp, müzikteki o âna dikkat edince çözebileceğimizi gösteriyor:

Ayak pıtırtıları durunca. Çıt çıkmıyordu. Ona sesini şu köşeye yönlendirmesini söylemiştim. Havadaki heyecanı hissedebiliyordum, doluluğu, insanların yukarı bakmasını: Quis est homo?

Bowen, "Ayak pıtırtıları"nın eşlikteki kromatik çıkış ve dominant akor, "çıt çıkmıyordu"nun ise Molly'nin pianissimo solosundan önceki sessizlik olması gerektiğini gösteriyor.

Wagner meraklıları (Joyce kendisi pek sevmezmiş) kitabın doruk noktalarından birinde, Stephen'ın genelev lambasını bastonuyla kırıp kendisine dayatılanlara (katolisizm, İrlanda...) boyun eğmeyeceğini deklare ettiği anda, *Nibelungların Yüzüğü*'nde Siegfied'in kılıcını imal ettiği âna gönderme yaparak "Nothung!" diye bağırmasını eğlenceli bulacaktır.

Joyce, kitabın iki yerinde nota da kullanmış: birincisi, neuma'larla yazılmış bir "Gloria in Excelsis Deo", ikincisi de Stephen'ın Bloom'a söylediği İrlanda baladının tamamının notaları.

Kitabın sonlarında, Bloom ile Stephen sohbet ederek eve dönerken müzikten de bahsediyorlar. Burada Bloom'un müzik zevkinin büyük ölçüde Molly'nin repertuarına dayandığını ve bazı konularda kafasının epey karışık olduğunu görüyoruz: *Don Giovanni*'yi hafif opera, Mendelssohn'un ağır müzik olarak görüyor. Stephen ise, bugün için bile bizi şaşırtacak ölçüde Rönesans ve erken barok müziğe meraklı: Dowland'ı, John Bull'u anıyor (Bloom yalnızca İngiliz siyasi karikatürlerindeki John Bull'u bildiği için kafası karışıyor), Sweelinck'ten bahsediyor. Dowland şarkılarını söylemek için maaşının kat kat üzerinde bir rakama lavta almayı düşündüğünü söyleyerek Bloom'un kafasını iyice karıştırıyor. Stephen'ın en sevdiği eserlerden biri (Joyce'un kendisi gibi) Palestrina'nın *Missae Papae Marcelli*'si.

Joyce'un dilindeki müzikalite (konuşma ritmleri, aliterasyonlar, ses benzerlikleri...) ve kitabı yazarken yararlandığı müzikal formlar ise başlı başına bir araştırma konusu, bu konuda pek çok akademik makale yazılıyor. Joyce'un dilinin tadına varmak için yüksek sesle okumak gerektiği sık sık söylenir. Kitabın *Sirenler*

bölümü müzik sanatına adanmış: bölüm boyunca, bir otelin barında toplanmış insanlar birbirlerine şarkı söylüyorlar; bölümün dili, müzikal efektleri taklit eden ses ve kelime oyunlarıyla dolu. Joyce, bu bölümü *fuga per canonem* formunda yazdığını ve bu formun sekiz kısmının bölümün yapısını oluşturduğunu, işin içinde bir kentet de olduğunu tekrar tekrar yazmış.

Joyce'un bu bölümde füg formunu ne kadar yakından kullandığı uzun tartışmalara yol açmış. Bölümdeki kişileri soprano-tenor-bas... diye gruplayanlar, füg kısımlarını ayrıştırmaya çalışanlar, füg değil de kanon olduğunu iddia edenler var. Bölümün başındaki satırların uvertür mü, prelüd mü olduğu epey tartışılmış. Bana en akla yatkın gelen yorum, Joyce'un bu satırlarda bir konserden önce müzisyenler hazırlanır, enstrümanlarını akort ederlerken çıkan sesleri yansıttığı: dinleyeceğimiz müzikten temalar karışık halde, içiçe, kesik kesik duyuluyor. Sonra şef "başla!" diyor ve füg başlıyor. Bölümü başlatan "bronze by gold" kelimelerini (çeviride "sırmanın yanında kızıl") fügün ana teması olarak yorumluyorum, bu kelimeler tekrar tekrar yeniden giriyorlar. Sırmanın yanında kızıl, iki barmaid'in saçlarını ima ediyor: kastedilen "sirenler"in bölüm boyunca bardakilerin ilgisini çeken, şakalaşan, kıkırdayan bu iki hanım olduğunu düşünsek de, bölüm boyunca şarkı söyleyen ve herkesin hayranlıkla kulak verdiği gerçek sirenlerin koca koca adamlar olması (biri Stephen'ın babası, diğeri gayet tombul bir bas olan Ben Dollard) Joyce'un ince esprilerinden biri. "Füg" kelimesinin sırrına gelince, Joyce'un fuga per canonem'den kastettiğinin bölümün genel planını yaparken klasik fügün bölümlerinden ilham almış olduğu yorumu bana inandırıcı geliyor: Örneğin Bloom'un girişi fügün karşı-teması olabilir, bunu gelişme bölümü izliyor, bölümün sonlarında hızlanan heceler stretto'ya denk düşüyor olabilir.

Sonlardaki kenteti ise Joyce o anda konuşmakta/şarkı söylemekte olan beş kişini adlarını sayarak ayrıca işaret etmiş.

Ulysses ve müzik ilişkisinde sevdiğim başka bir yorum, kitabın tümünün yapısının sonat biçimine benzetilebilmesi: ilk üç bölümde Stephen teması, sonraki onbir bölümde Bloom teması sunulduktan sonra *Kirke* bölümünde bu iki ana tema, o ana kadar sunulmuş sayısız yan temayla birlikte içiçe geçirilerek uzun uzun işleniyor; bu da, sonat biçiminin gelişme bölümüne benzetilebilir. Kitap böylece doruk noktasına ulaştıktan sonra Stephen ve Bloom'un eve dönmelerini sonat biçiminin yeniden sunum bölümüne, son bölümde erkekleri yatırıp yolcu ettikten sonra Molly'nin zihninde kalmamızı sonat biçiminin coda'sına benzetebiliriz.

Joyce böyle bir yapıya gerçekten niyet etmiş midir, bilmek zor; yine de, zihni kelimeler ve notalarla böylesine dolu birinin, kelimeleri kullanarak notalara böylesine benzeyen yapılar kurmuş olmasına hiç şaşırmıyorum.

(2013, *Andante*)

"Ben Bir Kurmaca Karakteri Değilim. Ben Yaşayan Bir İnsanım."

Enis Batur'un "Özel Ansiklopedi" başlıklı kitaplar dizisinin ikincisi, 1991'de yayımlanan "*Gönderen: Enis Batur*". Bu kitap, yalnızca mektup konusunun etrafında dönen metinlerden oluşuyor; Vladimir Dixon imzasıyla James Joyce'a gönderilen protesto mektubuyla ilk bu kitapta karşılaşmıştım (ilk baskıda s. 62, "A Litter"). Enis Batur, mektubu 1972'de besteci İlhan Usmanbaş'ın elindeki bir derlemede görmüş. (Bu noktada, bir an nefes alarak, 1921 doğumlu besteci ile 1952 doğumlu şairin 1972'de Joyce ve *Finnegans Wake* üzerine konuşmasını bir değerlendirin). Enis Batur'un bu mektubu görmesi ile kitabı tamamlaması arasında geçen yaklaşık yirmi yılda bazı ayrıntılar karışmış olsa da, işin özü doğru; *Finnegans Wake*'i *Finnegans Wake*'in diliyle "protesto" eden bu mektubun uzun süre bizzat Joyce tarafından yazılmış olduğu düşünülmüş.

İlhan Usmanbaş'ın Enis Batur'a gösterdiği derleme, 1929'da, *Ulysses*'i de yayımlayan Sylvia Beach'in yayınevi Shakespeare and Co'dan basılan "*An Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*" olmalı. *Finnegans Wake*'in yazılışı yaklaşık 15 yıl sürmüştü; bu süre içinde kitaptan parçalar "*Work in Progress*" başlığı altında yayımlanıyordu. Joyce'un bu kitapta

kullandığı dil, neredeyse her kelimeyi çarpıtarak çoğul anlamlar yüklemesi, bu dilin çözülmesinin zorluğu, o zamana kadar Joyce'u en çok desteklemiş dostlarının ve hâmilerinin bile tepkisini almıştı; bu kitap, belki de buna bir cevap olarak, *Finnegans Wake*'te yapmak istediğini anlayan ve takdir eden 12 dostunun (12 havari ve kitaptaki barın 12 müdavimini yansılayarak) yazdıkları denemelerden oluşuyordu. Richard Ellmann, Joyce biyografisinde kitabın adının "exagmination" diye yazılmasında "koyunların keçilerden ayrılması" iması olduğunu söyler.

Kitaptaki 12 yazıyı "iki protesto mektubu" izliyor; kitabın böyle tamamlanmasını Joyce istemiş. "Kendi halinde bir okur"dan gelen ilk mektup G. V. L. Slingsby imzalı. Bu isim, absürd çocuk edebiyatının en önemli isimlerinden Edward Lear'ın bir öyküsündeki iki kahramanın adlarının birleştirilmesiyle elde edilmiş. Sylvia Beach bu mektubun öyküsünü anlatırken yakın çevrelerinde Joyce'a itirazı olan çok az kişi olduğunu, *Ulysses*'i çok seven bir gazetecinin Joyce'un yeni tekniğine itirazı olduğunu duyunca bu mektubu yazmasını rica ettiğini anlatır. Mektubun ne ölçüde samimiyetle, ne ölçüde ironi dozuyla yazılmış olduğu tartışmalı bir konu; bugünün gözüyle okuyunca pek çok açıdan haklı çıktığını takdir etmek gerekiyor; özellikle *Finnegans Wake*'in genel okura ulaşamayacağı öngörüsü haklı çıkmış. Bence mektubunu en güzel anları, *Finnegans Wake* için (kakofonik anlamında) "*Bahar Ayini*" ve Milhaud'nun eserleri metaforlarını kullandığı satırlar. Bugün, Beach'in muhasebe ve ödeme kayıtlarındann Slingsby'nin Kennedy adlı bir hanım olduğunu biliyoruz.

İkinci mektup ise bizim "*A Litter*"; imza "Vladimir Dixon". Mektup, protesto görüntüsü altında, her kelimesinde Joyce'un Wake'te kullandığı tekniği çok iyi anlayan birinin yazdığını

gösteren ufak bir mizah yapıtı: örneğin Letter'in bir harfini ("a letter") değiştirince o kelimeye "çöp sepeti, saman-tezek karışımı, hayvan yatağı, bir batında doğmuş hayvan enikleri..." gibi yan anlamlar yüklenmiş oluyor. Mektupta Rusçadan İngilizceye "chicken translate" edilmiş bir deyim de var.

Sylvia Beach, mektubu alır almaz zarfın üzerine "muhtemelen bizzat JJ'den" yazmış (günlüğünde, elyazısındaki bir-iki harften şüphelendiğini söylüyor). Kitabın 1961'deki yeni baskısına yazdığı önsözde, Joyce'un ilk yorumcularından Stuart Gilbert'in bu mektubun bizzat Joyce tarafından yazıldığından fena halde şüphe ettiğini eklemiş. Richard Ellmann da Joyce'un mektupları derlemesine yazdığı notta, şüphe için bir nüans da bırakmadan, mektubun aşikâr bir şekilde Joyce'un elinden çıktığını söylemiş. Böylece, yıllar boyunca, işin içine en yakın insanların, bu konudaki en sağlam otoritelerin imaları ve desteğiyle, zaten pek de inandırıcı bir isim olmayan Vladimir Dixon'ın Joyce tarafından yaratılmış hayali bir yazar olduğuna inanılmış; Joyce da bu sanıya ses çıkarmamış.

(*Our Exagmination*'ın yeni basımlarından birini 2004'te, Beach'in kitabevinin adını başka bir adreste, neredeyse Paris'in tam tarihî merkezinde sürdüren Shakespeare and Co'dan almıştım; o sırada henüz bu kitaba hazır olmasam da, bu kitabevinin geleneği uyarınca üzeri "Sylvia Beach Whitman—Kilometer Zero Paris" damgalı bir kitap almak için en iyi seçimdi bence. Açıp bakınca, *Gönderen: Enis Batur*'da okuduğumdan beri aklımda bir soru işareti olarak yer etmiş "A Litter" ile nihayet karşılaşmak çok hoşuma gitmişti.)

27 Avenue de Vilpers
Paris 14

Dear Mister Germ's Choice,

in gutter dispear I am taking my pen tollet you know that being Leyde up in bad with the prewailent distemper (I opened the window and in flew Enza), I have been reeding one half ter one other the numboars of „transition" in witch are printed the severeall instorments of your „Work in Progress"

you must not stink I

um attempting to ridicul (de sac!) you or to be smart, but I am so disturd by my inhumility to onthor-stand most of the impslocations constrained in your work that (although I am by nominals dump and in fact I consider myself not brilliantly ejeurcatered but still of above Hverroëge men's facility and having maid the most of the oporto unities I Kismet) I am writing you, dear mysterre Shame's Voice, to let you no how bed I feeloxe-rab out it all.

I am überzeugt that the labour involved in the compostition of your work must be almost supper humane and that so much travail from a man of your intellacked must ryesult in somethinx very signicophant. I would only like to know have I been so strichnine by my illnest while wresting under my warm Coverlyette that I am as they say in my neightive land „out of the mind gone out" and unable to comb pre-hen that which is clear or

is there really in your work
Some ass pecked which is
Uncle Lear?

Please froggive my t'Emeritus
and any inconvince that may have
been caused by this litter.

Yours veri tass

Vladimir Ilyich

9.2.29

Oysa, Dixon, takma isim falan değil, gayet gerçek bir insanmış. Joyce komünitesi için Dixon'ın gerçek kimliği ve biyografisi, Rus diyasporasına hitap eden dergilerde Rusça yayımladığı yazıların bulunmasıyla 1970'lerde ortaya çıkmış. Thomas Goldwasser'in 1979 tarihli "*Who was Vladimir Dixon? Was he Vladimir Dixon?*" başlıklı makalesi Dixon'ı gerçek bir insan olarak Joyce meraklılarına tanıtan ilk makaleydi; John Whittier-Ferguson'ın 1992 tarihli "*The Voice Behind the Echo*" başlıklı makalesi, meseleyi ve Dixon'ın biyografisini özetledikten sonra Dixon ile Beach arasındaki yazışmaların faksimilelerini sunuyor.



Dixon, 1900'de, Rus bir anne ve Britanya asıllı Amerikalı bir babanın çocuğu olarak doğmuş (adı bu yüzden tuhaf); babası Rusya'da mühendis olarak çalışırken evlenmiş. Vladimir'i okuması için Amerika'ya göndermişler, MIT'de mühendislik okumuş, Harvard'da yüksek lisans yapmış, Singer firmasında işe girmiş, iş nedeniyle Paris'e taşınmış. 1925'te Amerikalı bir müzisyenle evlenmiş; bir yandan da (katolik inancını işlediği) şiirlerini, eleştiri yazılarını ve denemelerini Rusça olarak yayımlamış. Çiftin tek oğulları 1928'de Paris'te doğmuş, 1929'da, çok genç yaşta, bir apandisit ameliyatının ardından Fransa'da ölmüş, Amerika'ya gömülmüş ve mezarına Rus toprağı konmuş. Meşhur mektubu ölümünden birkaç ay önce yazmış.

Dixon'ın ve Beach'in arkalarında bıraktıkları belgelerden, Beach'in "A Litter"ı alınca onu hemen "bir meseleyi görüşmek" için mektupla yayınevine davet ettiği, Dixon'ın bu daveti aldığında iş seyahati için Belçika'da olduğu, Belçika'dan A Litter'dakinden bambaşka, çok güzel bir elyazısıyla durumu bilmezden gelen, ama görüşme kapısını açık bırakan bir cevap yazdığı anlaşılmış. Dixon'ın diğer mektuplarından, sonradan Nabokov'un yapacaklarına çok benzeyen, Rusça deyimleri İngilizce yazmak, mizahi amaçla aşırı arkaizmler kullanmak, her mektupta bambaşka karakterlere bürünmek gibi oyunları sık sık oynamış olduğu anlaşılıyor. Whittier-Ferguson, "birkaç şüphe, biraz dedikodu ve aradan geçen yılların" eliyle bir söylentinin akademik gerçeğe dönüşmesine, Joyce'un da mektubu kendisinin yazmadığını bilmesine rağmen bu şüphenin devam etmesini kış kış gülerek desteklemesine, böylece, yazar Joyce karakterinin bir hayranını ele geçirmesine, gerçek şahsı yokederek onu bir kurmaca karakterine, bir mahlasa dönüştürmesine, Dixon'ın eserini Joyce'un eserinin içinde eritmesine dikkat çekerek makalesini bitiriyor.

Joyce, tüm hayatı boyunca kendi gerçek hayatını kurmacaya dönüştürmüş, hayatındaki rastlantıları, etkileşimleri eserine katmış, eserinin içinde yoğurmuştu. Eserlerindeki kişilerin ve kurumların çoğu zaman kolaylıkla saptanabiliyor olması, *Dublinliler*'in yayımlanması sırasında "hakaret davası açılır" endişesiyle büyük sorunlar yaratmıştı; bu sorunlar sonraki yıllar boyunca da devam etti. Bunların en meşhur örneklerinden birinde, 1954'te, BBC *Ulysses*'den bölümleri bir radyo programında okuyunca, bir kız meselesi yüzünden kendini Liffey'ye attığı hikâyesi kitapta anılan (*Ulysses*, s. 97) Reuben J. Dodd, intihar etmek için değil, aksine şapkasını kurtarmak için nehre atladığını, Joyce'un ailesinin babasından borç almış olmasının intikamını kitapta kendisine hakaret ederek almaya çalıştığını söyleyerek BBC'yi dava etmiş ve yüklü bir tazminat kazanmış. (Dodd, kendisine "hiç *Ulysses*'i okudun mu" diye soran yazar ve hukukçu Ulick O'Connor'a cevap vermeyip ters ters bakmış; "bu Jimmy Joyce'u hiç sevmezdim," dermiş, "ayin şarabını içerdi".)

Ulysses'in kütüphane bölümündeki Shakespeare tartışmasında epey alaycı bir dille, sürekli "don't you know" demesiyle (çeviride "hani" diyor) resmedilen Richard Best ile BBC Joyce'un ölümünden sonra bir söyleşi yapmak istemiş. Best, bu isteği hiç hoş karşılamamış; "sizi bana getiren nedir?" diye sormuş, "Joyce denen bu adamla en ufak bir ilişkim olduğunu size düşündüren nedir?" BBC, "ne de olsa, *Ulysses*'in karakterlerinden birisiniz" deyince Best'in cevabı şu olmuş: "Ben bir kurmaca karakteri değilim. Ben yaşayan bir insanım."

Dublin'in kanlı-canlı insanları üzerine yazılmış bu kitapların zaman içinde çağdaş edebiyatın en önemli yapıtları arasına girmesi, "Derbeder Dilber Dublin"in daha önce belki Dublinliler

dışında kimsenin pek umurunda olmayan sokakları, insanları ve şakalarının dünya edebiyat mirası içine girmesi buna benzer başka çatışmalar da yaratmış, yaratmaya devam ediyor. Joyce'un uluslararası ünü yaygınlaşmaya başladığında, Amerika'dan ve Japonya'dan kalkıp gelerek Joyce'un izini süreceğiz diye Dublin'in (bugün bile çok tekin olmayan) kuzey mahallelerinde can ve mal güvenliklerini tehlikeye atan akademisyenler, Dublin edebiyat çevresinde epey alay konusu olmuş. Alay konusu akademisyenlerden birinin, Richard Ellmann'ın, bu çalışmaları sonucunda ortaya çıkardığı Joyce biyografisi, yalnızca Joyce konusunda değil, genel olarak edebi biyografi tarzının en başarılı, en önemli örneklerinden biri oldu; alayın, satirin her ne kadar bizi eğlendirse de her zaman isabetli olmamasının güzel bir örneği.

Ellmann'la alay eden edebiyatçılardan biri, Myles na Gopaleen imzasıyla yazan Brian O'Nolan'dı; biz onu daha çok kullandığı pek çok mahlastan biriyle, Flann O'Brien adıyla tanıyoruz. O'Nolan'ın ilk romanı *At Swim-Two-Birds* (*Ağaca Tüneyen Sweeny* adıyla Gülden Hatipoğlu tarafından çevrildi), kitabın içindeki kitabın Trellis adlı yazarının, yarattığı (ya da işe aldığı) kurmaca karakterler tarafından ele geçirilmesine dayanıyordu. Bu durum, bir anlamda, O'Nolan'ın da başına geldi; kullandığı takma adlardan Flann O'Brien, zaman içinde hem diğer takma adlarını, hem de gerçek O'Nolan'ı ele geçirdi.

Ağaca Tüneyen Sweeny, konu ve üslup olarak pek çok açıdan *Ulysses*'e bir cevap niteliği taşıyor; O'Brien, Joyce ile en çok karşılaştırılan, adı Joyce ile en sık birlikte anılan yazarlardan biri. Joyce'un gölgesiyle hayatı boyunca hesaplaşmış gibi. İrlandalı yazarların Joyce üzerine denemelerinin toplandığı "*A Bash In The Tunnel*" adlı derlemenin açılışındaki makalesinde Joyce üzerine söyledikleri ile, *Ağaca Tüneyen Sweeny* arasında bir süreklilik

var: makale, *Ağaca Tüneyen Sweeny*'nin kapanışındaki iki şakayla ("arse" imasıyla Ars Gratia Artis deyimi ve "Hamlet deli miydi?" klişesinin "Trellis/Joyce deli miydi?" sorusuna dönüştürülmesi) başlayarak O'Brien ile Joyce arasındaki sürekliliği perçinliyor ve *Ağaca Tüneyen Sweeny*'nin yazdığı karakterler tarafından ele geçirilen yazarı Trellis ile gerçek insanları kurmacanın içine hapseden Joyce arasındaki paralelliği kuruyor. O'Brien, "Joyce'un ömrü boyunca bizzat kendini bir kurmaca karakteri olarak inşa etmekle uğraştığını" anıyor ve "sahici karakterleri kitaplarına ithal ederek başladıktan sonra, sihir ve marifet ürünü bir ters çevirmeyle onları efsanevi ve kurmaca mahsulüne dönüştürdüğünü" söylüyor.

O'Brien ve Joyce arasında gerçek insanları edebiyata malzeme etmek konusundaki paralellikler ve benzerlikler burada durmadı; O'Brien, bizzat Joyce'a da aynı muameleyi uygun gördü. Joyce'un ölümünden sonra yazdığı *Dalkey Arşivi*'nde, Joyce, öldüğü dedikodusunu yaydıktan sonra sessiz sedasız İrlanda'ya dönmüş, yazdığı kitapları reddeden, bilmezden gelen suratsız bir bar sahibi olarak ortaya çıkar. Kelly Anspaugh imzalı "*Who Killed James Joyce?*" başlıklı makaleyi, O'Brien ve Joyce arasındaki bu ilişkinin Freudien, "babayı öldürmek" odaklı, renkli bir okuması olarak (işin Freudien tarafını pek ciddiye almasam da) meraklılarına öneririm.

(2015, *Kırtıpil*)

Joyce İllüstrasyonları ve Richard Hamilton

İngiliz grafik sanatçısı ve ressam Richard Hamilton, 20. yüzyıl görsel sanat tarihinin kilit noktalarında etkili olmuş bir isim. 1950'lerdeki bazı işleri, pop-art'ın ilk örneklerinden kabul ediliyor. Newcastle upon Tyne üniversitesinin güzel sanatlar bölümünde, bir madencinin oğlunun, Bryan Ferry'nin öğretmeni olmuş. Bryan Ferry çok etkilenmiş hocasından; Hamilton'ın, Roxy Music'in meşhur görsel stili üzerinde büyük etkisi olmuş, kendisi de Bryan Ferry için "en büyük eserim" dermiş. Müziğin en iyi tanınan görsel ikonlarından bir başkası, The Beatles'ın *White Album*'unun kapağı ve iç fotoğrafları; o da Hamilton'ın eseri. Hayatı boyunca İrlanda meselesi ve silahsızlanma gibi konularda taraf olmuş. 2011'de, 89 yaşında ölmeden hemen önce Balzac'ın *Meçhul Başyapıt*'ını konu alan bir iş üzerinde çalışıyormuş.

Hamilton, neredeyse tüm kariyeri boyunca James Joyce'un *Ulysses*'ini konu alan bir dizi illüstrasyon üzerine çalışmış. 1950'lerden başlayarak, nihai illüstrasyonlara ulaşabilmek için toplam 150'ye yakın taslak ve çizim yapmış.

Bu resimlerin bazıları yıllar boyunca gözümün önünde durdukları halde, aslında hep Richard Hamilton'ın projesinin parçası olduğunu ben de ancak British Museum'un 2014'te sunduğu sergi sayesinde farkettim. Kitabın *Kirke* bölümünde Bloom'un arka arkaya karakter ve rol değiştirmesini konu alan "*Bloom'un Başka*

Suretlere Bürünmesi", yıllardır elimin altında olan, paramparça ettiğim Oxford University Press baskısı *Ulysses*'in kapağındaydı, ayrıca ilk kopyayı kullanılmaz hale getirdikten sonra aldığım ikinci kopyanın sırtından da bana bakmıştı. Richard Brown'ın *James Joyce ve Cinsellik* kitabının kapağındaki, cinsel bir imayla bira çeşmesinin kolunu sıvazlayan sırma ve kızıl barmaid'ler de meğer Hamilton'ın bu serisinin parçasıymış.

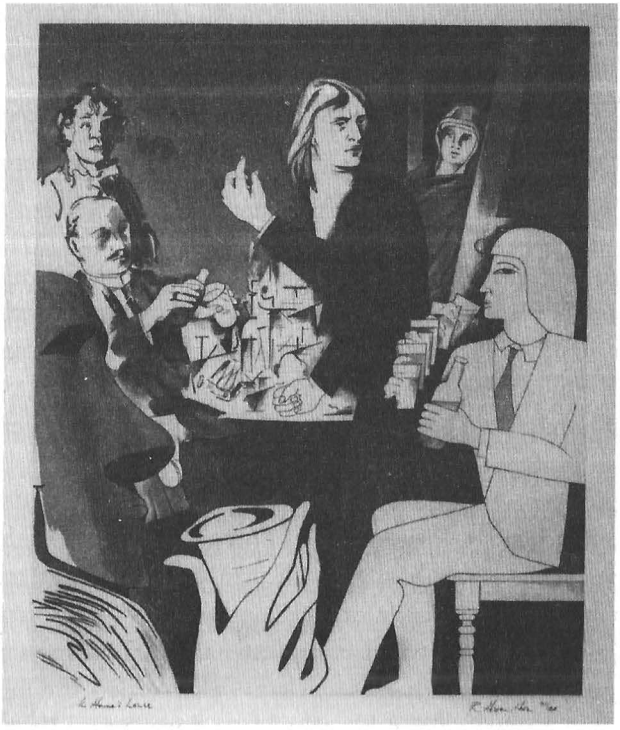
Ölümünün ardından, mirasçıları, veraset vergisinin karşılığı olarak, Hamilton'ın *Ulysses* üzerine çalışmalarını Britanya devletine vermiş. British Museum işte bu parçaları sergiledi; eşimle bu sergiyi gezerken, taslakları ve nihai çalışmaları birarada görünce, Hamilton'ın kitabı ne kadar iyi okumuş, resimler üzerinde nasıl bir hassasiyetle çalışmış olduğunu şaşkınlıkla farkettik:

İlk sayfadan, "Oturaklı,toraman Buck Mulligan"dan başlayalım. Resmin arka planındaki manzara, kilisesi, Dublin'e doğru giden kıvrımıyla tam tamına konunun geçtiği Sandycove kumsalı. Mulligan'ın fiziksel özellikleri, sarı sabahlığı, saçının rengi, toramanlığı, elindeki traş kâsesi ve usturası, öbür eliyle kutsama işareti yapması kelimesi kelimesine kitaba uyuyor. Resimde, Hamilton'ın "shadowed face"i "tıraşı gelmiş" olarak yorumlayarak Mulligan'a üç günlük bir sakal vermiş olmasını görerek hafif bir şüpheyle gülümsüyorum; acaba o anlamı da hissetirmeli miydik? Mulligan'ın üzerinde hayaletimsi bir figür havada asılı. Bize dik dik bakan gözleriyle, belli ki Mulligan'ın anısına hakaret ettiği, birazdan Stephen'ın karşısına çıkacak Stephen'ın annesinin hayaleti bu; yine de, çarmıha gerildiğini gösteren izleri, başının çevresindeki hâle bu figürün yine Mulligan'ın hakaret ettiği İsa'yla da çakıştığını gösteriyor.

Bloom çizimleri, hafif kartal burnu, esmerliği, bıyığı (kitapta doğrudan Bloom'un bıyığından söz edilmese de kızının ona bı-

yıklar ıslanmasın diye tasarlanmış emzikli bir çay fincanı hediye ettiğini biliyoruz), hafifçe göbek salıp ortayaşa doğru yürümüş olmasıyla kitaba birebir uyuyor. Yatağa girmeden önce soyunurken Bloom'un gövdesinin bir tasvirini okuruz (s.681-682); Hamilton bu tasvire tam tamına uymuş. Kitabın başlarında (s.89), Bloom'un kendini hamam küvetinde suya gömülmüş, âletinin suyun üzerinde ölgün bir lotus çiçeği gibi çıkmasını hayal ettiği sahneyi tam tamına çağrışımlarıyla çizebilmek için yaptığı alıştırmalara hayranlıkla bakıyorum. Bloom'un çekmecesinde, kızı Milly'nin Bloom'u çöpten adam olarak çizdiği resim vardır (s. 691); Hamilton bu resmin de tıpkısını yapmış.

Asıl bomba ise *Güneşin Sığırları* bölümü için yaptığı çalışma. Joyce'un İngilizcenin çağlar boyu geçirdiği stilistik değişimlerin parodisini yaptığı bu bölüm için yaptığı, pek çok müsvedde versiyonundan geçtiği illüstrasyonda, Doktor Horne'un başhekimliğini yaptığı doğum hastanesinde, tıp öğrencilerinin takıldığı kantin masasının etrafında oturan karakterlerin herbiri başka bir stille çizilmiş (aynı metnin paragraftan paragrafa başka yazarların stillerine geçmesi gibi): masada kafa çekenlerden biri bir Paskalya adası heykeli, diğeri bir eski Mısır duvar resmi (bunlardan hangi karakterleri kastetmiş olabileceğini çıkarmaya çalışıyorum); masadaki yemekler kübist stile uymuş; masanın arkasında Rembrandt'ın gençlik otoportrelerinden biri ayakta duruyor ("Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi"), bu muhtemelen Haines; Bloom'u Hamilton kendi stilinde çizmiş; kapıyı açıp sessiz olmalarını isteyen hemşire bir rönesans Meryem'i; resmin ortasında ise "kahramanımız" Stephen, Antoine-Jean Gros'nun Napoleon portresinden alınmış. Böylesi karmaşık bir konuyu böylesine dahiyane bir çözümle resme aktarması karşısında dilim tutuluyor.



Hamilton'ın bu ansiklopedik illüstrasyona seçtiği başlık, "Horne'un hanesinde". British Museum, kitapta bu ifadenin geçtiği cümlelerden birini hatırlatarak, Hamilton'ın tam onikiden vurduğunu gösteriyor ziyaretçiye:

> *"Horne'un hanesinin haşmetli holü hiç bu derece temsil değerini haiz ve böylesi çeşitlilikte insanı biraraya getiren bir toplantı görmemişti ve de bu kurumun emektar kalasları böylesine ansiklopedik bir lisana hiç kulak vermemişlerdi."*

Ulysses'de karakterlerin "vücut fonksiyonları"nın açıkça tasvir edilmesi dikkat çeker, kitap hakkında ilk anlatılan konulardan biridir: "yahu, karakterler işiyor,def-i hacet ediyor!" Oysa, vücut fonksiyonlarına ayrılmış kelime sayısı, bu fonksiyonların günlük hayatta tuttuğu zamanı düşünürseniz epey insaflıdır aslında; koca kitaptaki tüm bu "aa çok ayıp" pasajları biraraya getirseniz iki-üç sayfayı geçmeyebilir. Yine de, kitabı en iyi okuyan, en iyi takdir edenlerden biri olan, kendisi de aynı zamanlarda aynı yazı meseleleriyle boğuşmuş, *Ulysses*'e hemen *Mrs Dalloway* ile cevap vermiş olan Virginia Woolf bile ilk okumasında esasen bunlara takılmış gibidir. Oysa, örneğin Bloom'un astronomi merakı ile ilgili pasajları biraraya getirseniz de bir o kadar tutar (müzik ya da bahçecilik referansları da; moda ve giyim referansları ise çok daha geniş kapsamlıdır). Hamilton'ın daha geç döneminde, bilgisayar grafikleri kullanarak yaptığı Bloom ve Molly'yi yatakta gösteren illüstrasyonun arkaplanındaki yıldız haritasını gülümseyerek, Bloom'la astronomi merakı suçortaklığını fazla çaktırmadan paylaşarak inceliyorum.

Çıkarken, müzenin alt katındaki İslam sanatı bölümündeki ufak Karagöz sergisini büyük sempatiyle geziyoruz; deri suretleri bu kadar yakından inceleme fırsatı az çıkıyor. Karagöz ve Hacivat da Bloom gibi suretten surete giriyorlar. Sergi, Karagöz'ün netameli yönlerine pek dokunmuyor olsa da, "toraman" Buck Mulligan'ı Karagöz'le aynı binada buluşturan rastlantıya kıs kıs gülüyoruz.

Hamilton'ın böylesine doğru bir çalışmayla, bir ömür boyu uğraşarak, büyük özenle ve kitabı böylesine iyi anlayıp yansıtarak ortaya çıkardığı bu serinin kolaylıkla ulaşılabilir bir kitap olarak basılmamış olması (Hamilton'ın bu çalışmaları biraraya getirdiği, şu anda ancak ikinci el olarak ulaşılabilen bir kitabı var), dahası

bu illüstrasyonların kullanıldığı bir *Ulysses* baskısının olmaması bana çok yanlış geldi—belki önümüzdeki günlerde yapılır. Örneğin, Matisse'in *Ulysses* illüstrasyonları çok daha iyi tanınıyor; koskoca Matisse, tanınacak tabii diyeceksiniz, oysa Matisse bunları kitabı okumadan çizmiştir ve dikkat ederseniz resimlerin kitapla hiçbir bağlantısı yoktur; Matisse, Homeros'un Odysseia'sı üzerine kendi varyasyonlarını yapmakla yetinmiştir. (Bu özel baskı, Joyce ve Matisse imzalı olarak satılmak üzere planlanmıştı zamanında; Joyce, tam kitapları imzalarken bu durumu farkedince kalan kitapları imzalamayı reddetmiş.)

Joyce illüstrasyonları dünyası epey hareketli. Amerikalı grafik sanatçı Robert Berry, yıllardır, delice bir enerji ve tutkuyla Joyce illüstrasyonları üzerine çalışıyor; kitabı çok dikkatle okuyarak yaptığı Ulysses bölümleri "*Ulysses Seen*" başlığı altında internet üzerinden okunabiliyor, App Store'da bir *Ulysses Seen* programı da var. Bu çizgiromanın başında Mulligan'ı —yine kitaba sadık olarak— çıplak yüzerken çizmesine Apple'ın sorun çıkarması, ufak bir sansür tartışması yaratmıştı. Berry'nin Bloom'una dikkat ederseniz, Bloom'un yüzünde Berry'nin kendi yüz ifadesinden yansımalar göreceksiniz, *Kalypso* bölümünün şark hayallerindeki Ürkünç Türk'te ve şehir bekçisinde de tanıdık bir yüz var. Berry Bloomsday kutlamalarında aktif rol alıyor ve Dublin Joyce merkezi ile yoğun bir işbirliği içinde çalışıyor. Bugünlerde *The Dead* öyküsünü resimlemek üzerine çalışıyor; şimdiye kadar ortaya çıkan örneklerden, illüstrasyon sanatının başyapıtlarından biri hazırlanıyor gibi görünüyor.

Folio Society, Londra bazlı, ciltli ve illüstrasyonlu kitaplar basmayı misyon edinmiş bir kitap klübü. Geçen yıl onlar da çok iddialı bir iş yaptılar; *Finnegans Wake* için John Vernon Lord'a

ısmarladıkları illüstrasyonların kitabın ruh halini, temalarını, yapısal özelliklerini ve stilini olağanüstü iyi yansıttıklarını düşünüyorum. İllüstrasyonların bu şahaneliğine karşılık, edisyon olarak son derece tartışmalı Danis Rose metnini seçmeleri ise bence çok talihsiz—edisyon sürecinden hangi prensiplerle geçtiği bilinen metinlerden biri olmalıydı.

Kısa süre önce Türkçe çevirisi yayımlanan *Grafik Kanon*'un içinde David Lasky'nin *Ulysses*'i var: "...kitabı mini-çizgiroman formatına uyarlayabilmek için, ayrıntılarda azıcık kısıntıya gitmek gereği hasıl olmuştur..." Geçen yıl yayımlanan, Alfonso Zapico'nun (aynen öyle) Joyce'un hayatını çizgiroman formatında işlediği "*James Joyce: Bir Dublinlinin Portresi*" bence başarılı, iyi araştırılmış ve iyi çizilmiş bir çalışma.

En sevdiğim uyarlamalardan biri ise, ilk gözağrılarımdan, zamanında bana Joyce'u sevdiren kitaplardan: David Norris ve Carl Flint'in "*Yeni Başlayanlar İçin James Joyce*" çizgiromanı. Kolajları, çizimleri, mükemmel metniyle türünün en iyi örneklerinden biri. Bu kitabın artık piyasada bulunmayan Ülkü Tamer çevirisinin (Milliyet yayınları) yeni baskısını yapacak cengâver yayınevi çıkacaktır diye umuyorum.

(2014, *IAN.Edebiyat*)

Montaigne, Morrissey, Mozart

1930'larda, İngiltere'nin önemli yayınevlerinden The Bodley Head'in yöneticisi Allen Lane, bir tren seyahati sırasında, tren istasyonunda makul fiyatlı, kaliteli içerikli kitap bulunmadığını farkedince, bu durumdan bir proje yaratmış: Güzel kapaklı, ehven fiyatlı (ilk yıllarda bir kitap için yarım paket sigara fiyatı hedeflenmişti), içeriği sağlam kitapları yüksek sayıda basarak bu boşluğu doldurmak. Bu sınırlamalar içinde basılacak bir kitabın kâra geçmesi için 17,000 kopya satması gerektiğini hesaplamışlar; yayıncılık endüstrisindeki herkes bu fikri saçma ve tehlikeli bulduysa da, Allen Lane fikirden vazgeçmemiş. Haklı çıkmış: 1935'te, bir dizi zorluğun ardından, Allen Lane'in kişisel risk alarak ortaya çıkardığı Penguin'lerin lansmanı ve başarısı sayesinde, tasarım, metnin güvenilirliği ve fiyat arasında bir denge tutturan bu tür kitaplara hayat alanı olduğu ortaya çıkmış.

Bugün 80. yaşına yaklaşan Penguin'in İngilizce okuyan tüm kitapseverler üzerinde büyük emeği var. İlk satın aldığım İngilizce kitap bir Penguin kitabı mesela (*Animal Farm*, 1985), son yıllarda büyük ilgiyle okuduğum pek çok yeni İngilizce kitap da öyle; Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Penguin'den yayımlanmasını da heyecanla bekliyorum.

Penguin, kitap tasarımına her zaman önem verdi; yıllar içinde, kitap kapaklarının değişimi, çeşitliliği sayesinde Penguin ya-

yınlarının tarzı bir nostalji nesnesine, tasarım klasiğine dönüştü. Çoğumuz için, 1948'de başladıkları yatay turuncu-beyaz-turuncu bantlardan oluşan kapak düzeni, "kitap kapağı"nın arketipal örneğidir.

Penguin, ilk 10 yılını artan başarılarla geçirdikten sonra, savaş sonrasında, 1946'da yeni bir seriye girişmiş: Penguin Classics (Tanpınar da bu seriden çıkacak). Bu proje de, Penguin yayınlarının kendisi gibi, kitap endüstrisini iyi tanıyanların aksi yöndeki tavsiyelerine kulak asmayan bir iki insanın inadıyla ortaya çıkmış. Oxford'da Yunan ve Roma klasikleri hocası E. V. Rieu, savaş yıllarında, tepelerinde bombalar patlarken, Odysseia'yı sözlü olarak ailesine çevirip okurmuş. Eşinin bu çeviriyi yazıya dökmesi yönündeki ısrarının sonucunda, yeni, o günün okuruna hitap eden bir çeviri anlayışı ilk defa kâğıda geçmiş; bu kıvılcım, hedefi "bütün dillerin klasiklerini, sıradan okura, düzgün, çağdaş bir İngilizceyle sunmak" olan bir projeye dönüşmüş. Allen Lane bu işin olacağına ikna olmuş ve seriye girişmiş: Geçmiş yıllardaki akademik ilginin yarattığı örümcek ağlarını üfleyip, gereksiz ciddiyeti, arkaizmleri kaldırarak metinleri bugüne getiren, kitapları Penguin'in çekici tasarımı ve fiyatıyla yaygınlaştıran ve dünya klasiklerini toparlayan bir seri ortaya çıkmış. Allen Lane bu kumarda da haklı çıkmış; serinin ilk kitabı olan *Odysseia*, 1960'larda *Lady Chatterley'in Âşığı*'nın yarattığı sansasyona kadar Penguin'in en çok satan kitabı olmuş.

Penguin Classics serisi, sonradan eklenen, yirminci yüzyıl klasiklerine ayrılmış "Çağdaş Klasikler" yan serisiyle ile birlikte, bugün, insanlığın düşünce ve yazı birikiminin devasa bir hazinesine dönüşmüş durumda. Hayatım boyunca en sevdiğim kitaplardan biri olan Odysseia'nın bu serinin başlangıcı olmasının benim için özel duygusal değeri var; bu ilk kitabın arkasındaki "yayına

hazırlananlar" listesi de nasıl bir programla yola çıkıldığının bir belgesi: İlyada, Sophokles, Ksenophon, Tacitus, Dante, Voltaire, Turgenyev, Ibsen... Allen Lane'i uyaranlar haklı çıksa, belki de seri burada takılıp kalacak, bunlar niyette kalacaktı. Kalmadı.

Penguin Classics'in rakibi olup, üzerimizde büyük emeği olan başka bir seri de, Oxford'ın "Dünya'nın Klasikleri" serisi. Bu seri, Oxford tarafından satın alınmadan önce, bağımsız bir yayıncının, Grant Richards'ın çıkardığı, küçük, ceket cebine sığacak boyda, ciltli kitaplardan oluşan bir seri olarak başlamış. (Joyce meraklıları Grant Richards'ı Joyce'un ilk kitabının maceralı yayım öyküsünün kahramanı olarak da hatırlayacaktır.) Bu seri, daha çok öğrencilere ve "kolonilere" (İrlanda'ya, Hindistan'a) İngiliz uygarlığını öğretmenin bir yolu olmayı hedefliyormuş. Bu seriden çıkan bir İngiliz düzyazı antolojisini Joyce'un İngiliz edebiyatı parodileri için malzeme olarak kullandığını biliyoruz. Oxford Üniversitesi bu seriyi satın alınca, seçilen yazarların kalitesi giderek yükselmiş. 60'lara kadar küçük, ciltli formatı kullandıktan sonra, günümüzde, özellikle dipnotları ve önsözleriyle öğrencilere yardımcı olan, Penguin Classics'e benzer bir zenginliği ve kapsamı derleyen kâğıt kapaklı bir seriye dönüştü. Benim en sevdiğim Joyce edisyonları bu seriden; serinin eski, ciltli kitaplarını sahaflarda karşıma çıktıkça topladığım oluyor. Bu noktada, Kadıköy'de, bizi yıllardır madden ve manen beslemiş iki önemli kurumun, Oxford University Press'in ve İskender kebapçısının birbirleriyle komşu olduğunu da hatırlatmak isterim.

Bizde Varlık yayınlarının da benzer bir projeyle önemli bir birikimi kurduğunu, 60'lardaki kitap kapaklarının kimi meraklıları için önemli bir nostalji nesnesi olduğunu biliyoruz. Bu türden projeler arasında, hedeflenen programla beni şaşırtan başka bir örneği, Tomris ve Turgut Uyar'ın çevirdiği Lucretius'u basmış

olan Hürriyet Yayınları'nda gördüm: Bu kitabın Hürriyet Yayınları baskısını iç kapağına bakınca, Hürriyet'in "Büyük Klasikler" serisine, Penguin Classics'in ilk kitabına benzer bir niyetle işe girişilmiş olduğunu görüyoruz; Penguin'in aksine, yanılmıyorsam, birkaç yıl içinde durmuş bu proje. 70'lerdeki Türkiye'de, yaygın bir gazetenin böyle bir projeye girişmesi, o yıllarda ana-akım medyanın kendine böyle kültür misyonu biçmesinin doğal olması bugün hepimiz için düşündürücü olmalı.

Oxford, bağımsızlığını koruyor olsa da, Penguin için (aynı Hürriyet yayınları gibi) köprülerin altından çok sular aktı; bunca emek, çalışma, az sayıda tutkulu insanın inadı ve özverisiyle kurulan o koca yapı, dev bir medya grubunun içindeki bir markadan ibaret artık. Oyunun kurallarının nasıl değiştiğini, bu yıl yayımlanan Morrissey otobiyografisi iyice açığa çıkardı. Morrissey, sevenleri kusuruma bakmasın, yakın olduğum, ilgilendiğim bir müzisyen değil, bu yüzden otobiyografisinin yayımlandığı haberiyle de gözucuyla ilgilenmiştim, ta ki, bir kitapçı vitrininde kitabın kendisiyle karşılaşana kadar. Kitap, meğer, "dünya klasiği" sayılmak için geçilmesi gereken tüm sınavları torpille atlayarak, doğrudan Penguin Classics serisinden yayımlanmış. Kitabın kapağında, Gılgamış, Homeros, Tolstoy, Dostoyevski, Kuran, İncil, Montaigne, Rabelais, Marx ve Adam Smith kitaplarında görmeye alışık olduğumuz kapak tasarımının yarısını Morrissey'nin kafası kaplıyor; kapak, bu haliyle, Morrissey'le ve klasik kavramıyla alay etmek için yapılmış, parodi bir kapağa benziyor.

Şimdi, tabii, açıkgörüşlü olmak gerek; olabilir, belki de gerçekten öyledir. Belki yüz yıl sonra Morrissey'nin otobiyografisi pek çok okuru, yazarı etkileyecektir, üzerine tezler yazılacaktır, kimileri sırf bu kitabı okuyarak yazarlığa başlayacak ve bu ilhamla daha da önemli kitaplar yazacaktır. (Kitap hakkında pek çok

olumsuz eleştirinin yanında, Terry Eagleton'un epey olumlu tonda bir eleştiri yazısı yayımlandı, örneğin; Eagleton bizi işletiyor olmalı, diye şüphelenenler de oldu). Bense, peşin hükümlü olmamaya çalışsam da, yalnızca tanıtım yazısını okuyunca bile, buna pek ihtimal veremiyorum maalesef: "*Otobiyografi,* Morrissey'nin doğumundan bugüne dek hayatını ele alıyor", diyor arka kapak; Tristram Shandy kıs kıs gülüyor; "2007'de, en büyük Kuzeyli erkek seçildi" diyor.

Neyse, bu benim önyargım olsun, belki gelecekte bu kitabın değeri ortaya çıkar, bu küçük ihtimal gerçekleşirse Penguin'i de bu öngörüsü için kutlamak gerekir. Ama, bugün, bir kitabı daha okur karşısında çıkmadan bir dünya klasiği ilan etmekle, Penguin, hem kendi marka değeriyle, hem o markayı yaratan binlerce insanın seksen yıllık emeğiyle, hem de Penguin Classics serisinde biraraya gelen binlerce yıllık kültür mirasımızla alay etmiş. Nasıl olabilmiş böyle birşey?

Araştırdık, gördük: Para konuşmuş; Morrissey böyle istemiş, Penguin'e kitabı ancak bu koşulla vereceğini söylemiş; kitabın çoksatar olacağını bilen Penguin de kabul etmiş. Artık Penguin Classics serisini alfabetik olarak sıralayınca, Morrissey, Montaigne, Mozart ve William Morris'e komşu oluyor. Kültür işleri, dünyanın en saygın, en köklü yayınevlerinden birinde bile, bundan sonra böyle, demek ki.

(2014, *IAN. Edebiyat*)

Bilim ve Sanat: Aklın Halleri

I.

Rönesans'tan bize kalanlar, bilimadamı ile sanatçı kimliklerinin içiçe, birbirini bütünleyen kimlikler olarak görüldüğü bir döneme işaret ediyor: Leonardo da Vinci'nin görsel sanatlar ile fiziği, biyolojiyi, anatomiyi birbirine harmanlaması; Albrecht Dürer'in perspektif ve geometri merakı, devrin önemli matematikçilerinden Luca Pacioli'den öğrendikleri ve bunları eserlerine yansıtması (Luca Pacioli'nin meşhur portresinde, Pacioli'nin solunda duran gencin Dürer olduğunu düşünenler az değil); bu dönem ressamlarının karanlık oda tekniklerinden yararlanmış olma olasılığı, Pierro della Francesca'nın matematiksel bir bulmaca gibi işlediği perspektif—bütün bunlar, bilginin sınırlarının aranmaya başladığı bu dönemde, sanatsal ve bilimsel çabanın düpedüz içiçe geçtiğini gösteriyor: muhtemelen, Rönesans'ın belli başlı sanatçıları doğa bilimleriyle ilgilenmeyi, bunlardan beslenmeyi varlık koşulları olarak görüyorlardı.

Bugün öyle değil artık: Günümüze gelesiye, iki disiplinin kurumsallaşması ve gelişmesi, aralarında neredeyse bir küslük doğurdu—birbiriyle organik ilişkilerini koparmış, birbirini neredeyse küçük gören iki ayrı kurum oldu bilim ve sanat. Bugün için bir bilimadamının sanatla, ya da bir sanatçının bilimle ciddî düzeyde ilgilenmesi, olsa olsa bir "hoşluk", bir istisna, kişinin esas kariyerinde anekdotal bir parantez olarak görülüyor. Özellikle

bilimde, yalnızca tek bir dalda varolan bilgi birikimini edinmenin bile bir insanın tüm ömrünü dolduracak kadar uzun soluklu bir çabaya dönüşmüş olması bu boşanmayı yaratan en önemli unsurdur belki; ama unutmamak gerek, iki dalın üretim, dağıtım, icazet ve tüketim üslûplarını saptayan kurumlar, iki disiplini birbirinden uzaklaştırmak için özellikle çaba gösteriyorlar aynı zamanda—bilimsel söylevin kişisel vurgulardan uzak, soğuk, objektif olması, "kişisel ifade"den mümkün olduğunca arındırılmış olması, sanatsal üslûbun ise bütün bunların tam tersi özellikleri göstermesini bekleniyor, bunlara uymayanlara şüpheyle bakılıyor.

Oysa, insan aklı, insan doğası kendimize biçtiğimiz bu sınırlamalar içinde rahat durmuyor, bu gömleklere sığmıyor tabii: Güya objektif ve akla dayalı bilim dünyasının o "soğuk" üslûplu yazışmaları ve konuşmaları içinde nasıl sert kavgaların, kıskançlıkların, kan davalarının, yani son derece sübjektif ve kişisel davranış kiplerinin süregeldiği gizli değil; kurumların tercihi özelleşme ve ciddiyet olsa da, bilimsel üslûbu yaratıcılıkla birleştiren, interdisipliner alanda at koşturan bilimadamlarının, eğer başarılı olurlarsa kazandıkları hayranlık ve saygı biliniyor—John Horton Conway'in kelime oyunları ile dolu matematik teoremleri, Richard Feynman'ın dersleri aklıma geliyor. Diğer tarafta, doludizgin ve sınırsız insan yaratıcılığının hükmetmesi beklenen sanat dünyası da, sürekli olarak hem sanatçılar, hem sanat üzerine çalışan akademisyenler tarafından kesilip biçilmeye, budanmaya, etiketlenmeye, karşılaştırılmaya, belli kategorilere sokulmaya çalışılıyor: Beethoven kendini Rossini ile aynı kategoride görür müydü, sanmıyorum; oysa günümüz akademisyeni için ikisi de düpedüz aynı familyanın, "klasik dönem bestecisi"nin alt türleridir.

Demek ki, içimizde hem yaratıcılığı, riski, çarpıcı olanı; hem de sınıflandırılmış, anlaşılmış, rasyonalize edilmiş olanı arzulayan, bunları arayan yönler var—istediğimiz kadar bilim dünyası ve sanat dünyası ayrımını yapalım, bu sınırları geçme eğilimleri de hep yanıbaşımızda olacak. Bu eğilimler kimi zaman düpedüz düşük yapan ilişkilere yol açmıyor mu, açıyor; üstelik, Alan Sokal vakasından sonra "sınırların ihlali" üzerine yazmak iyice tehlikeli olmaya başladı—ama ben, başka her alanda olduğu gibi, *Quaerendo Invenietis* ilkesine güveniyorum; yeter ki kurulan bağlantılar sahici olsun.

II.

Bilim ve Sanat arasındaki ayrımın keskinliğini zorlayan, yalnızca insanların bu ayrıma karşı içgüdüsel dirençleri değil; iki dal arasında, aslında, başka bağlantılar da var.

Örneğin, son zamanların en popüler matematiksel objelerinden birine, Benôit Mandelbrot'un meşhur "küme"sine bakalım: Mandelbrot'un fraktal geometri ile ilgili teorileri, ancak IBM'in katkılarıyla bu soyut objelerin olağanüstü güzellikteki grafikleri ortaya çıktığı zaman ciddiye alınmaya başlanmış: Mandelbrot, "Yaptıklarım başka herkesin yaptığı işlerden o denli farklıydı ki, yalnızca formüller kullanarak kendimi kimseye dinletmem mümkün değildi" diyor. Bugün, Mandelbrot'un grafiklerinin açtığı yolda, bilgisayar grafikleri, matematiğin ileri konularını anlamanın, bunları araştırmanın vazgeçilmez bir yardımcısı olarak görülüyor—demek ki, bilimsel bir objenin görsel güzelliği, bunun insanları etkilemesi, hâlâ bilimin ne yönde ilerleyeceği konusunda belirleyici, yol gösterici olabiliyor.

Sanatsal seçim, ya da sanatsal yaratıcılık diye gördüğümüz bazı eylemler, bilimsel bilginin niteliğini, ya da neyin insanlarca bilimsel bilgi olarak kabul edildiğini belirleyebilir mi demek istiyorum? Evet; bu durumun bilimsel bilgi üretiminde başat bir nitelik taşıdığını söylemek mümkün olmasa da, yer yer önemli örnekleri olan bir ilişki bu: örneğin, bugün bilimin kullandığı görsel malzemenin önemli bir kısmı, aslında görünmeyeni, insan gözünün görmek için imal edilmediği ölçekte ve nitelikteki görüntüleri bize göstermeye çalışıyor—mikroskoplar bize böceklerin ve toz tanelerinin, elektron mikroskopları molekül düzeyinin sırlarını açarken, teleskoplar, radarlar, uzay araçları bize gezegen, güneş sistemi, galaksi boyutunda görsel malzeme taşıyor, çok kısa ve çok uzun enstantaneli fotoğraflar göremeyeceğimiz kadar hızlı ve yavaş olanı bize gösteriyor. Oysa bu görüntülere bakarken hatırlamamız gereken basit bir gerçek var: gözümüz ve beynimiz aslında bunları görmek için yapılmamış, bu nedenle bu görüntüler de aslında yoklar—çoğu zaman, atom modelinden galaksi fotoğraflarına, elimizdeki verileri bir şekilde kendi ölçeğimize, kendi görme sınırlarımız içindeki bir renk skalasına tercüme ederek bu görüntüleri varsayımsal olarak biz var ediyoruz: birileri, aslında renk olmayan bir veriyi bize göstermek için hangi renklerin kullanılacağına; aslında hangi biçimde olduğunu bilmemizin mümkün olmadığı nesneleri (kavramları?) temsil etmek için hangi şekilleri kullanacağımıza karar veriyor—bütün bunlar da, düpedüz görsel sanatın alanına giren seçimler.

Martin Kemp, bilim-sanat arasındaki yansımaları inceleyen dergi yazılarını derlediği *Visualizations* adlı kitabında bu ilişkilere birçok örnek vermiş: Richard Feynman'ın iki elektron arasındaki ilişkileri kağıt üzerinde göstermek için kullandığı çizimler bu konunun anlaşılmasında anahtar nitelik taşımış; Watson ve

Krick'in DNA molekülü için kurdukları meşhur "çifte sarmal" modeli, Kendrew ve Geis'in protein moleküllerinin röntgen fotoğrafları üzerinde çalışarak yaptıkları modeller ve üç boyutlu resimler, bizim bu molekülleri nasıl *bildiğimizi* belirlemiş; Mars'ın ya da Venüs'ün fotoğrafları diye gördüğümüz fotoğraflardaki renkleri, çoğu zaman bunları bizim için anlaşılır ve güzel hale getirme çabasındaki bir bilimadamı seçiyor—bütün bunların sanatsal seçimler olduğu, bir adım ötede, örneğin atom modellemesinde kullanılan formların, yıllar içinde sanat akımlarıyla ve devrin modalarıyla paralellik içinde değiştiğini görmek zor değil. Demek ki: Bilimsel bilgi, hâlâ, sanatsal yaratıcılıktan, kısmen de olsa, besleniyor.

III.

İlişkinin öbür yönü, sanatın bilimsel düşünceden etkilenmesi, bilimsel unsurları malzeme olarak kullanması. Daha yaygın, daha bilinen bir ilişki türü bu—her ne kadar bu ilişkilerin kimisinin bilimsel geçerliliği ve anlamlılığı şüpheli sayılsa (Dali'nin bir hiperkübün üzerinde çarmıha gerilmiş İsa'sı), kimisinin sanatsal değerine burun kıvrılsa da (Escher'in sanat dünyası dışında neredeyse herkesin kalbini kazanmayı başarmış grafikleri). Bilimin sanata etkisi konusunda benim daha ilginç bulduğum bir ilişki türü ise, bilimin kendisinin sanatsal obje üretmeye başlamış olması. Sanat dünyası, giderek kendi üzerine kapanırken, eski görevlerinden —bakanın gözünde bir mucize duygusu, ustalığa karşı bir şaşkınlık ve hayranlık yaratmak, popüler imgeler ve ikonlar kurmak— istifa ediyor sanki; bu boşluğu bilimin ürettiği imajlar dolduruyor: iftar programlarından Kubrick filmlerine; Frank Zappa'dan Herbert von Karajan'a (ya da Tuluyhan

Uğurlu'ya!) giden bir skala boyunca galaksi resimleriyle böylesi sıklıkla karşılaşıyor olmamız, bilimin ürettiği görsel malzemenin üstlendiği görevi anlamak açısından çok anlamlı bence: Hubble uzay teleskobunun, elektron mikroskoplarının, matematiksel objelerin bize verdiği heyecanı muhtemelen zamanında Vermeer'in resimlerinden devşiriyordu insanlar—insanî ölçekteki herşeyi fazlasıyla bildiğimizi sandığımız bu tuhaf görsel ve yazılı veri bombardımanı çağında, bilim, insan ötesi ölçekleri göstererek hâlâ bizi sarsmayı ve hayran bırakmayı başarıyor.

IV.

Bilimle sanat arasındaki sınırın her iki taraftan zorlanması; sanatın bilimden, bilimin sanattan belli bir ölçüde de olsa besleniyor olması, bilimin ürettiği görsel malzemelerin kimi zaman sanatsal işlevler yükleniyor olması—bütün bunlar, bence iki dal arasında daha derin bir bağlantı olduğunu işaret ediyor. Bu ortaklığı araştırırken, neyin "sanat", neyin "bilim" olduğunu saptayan, bu konularda *icazet* veren kurumların otoritelerinin nitelikleri, amaçları, finansal kaynakları ve ortaklıkları tartışılabilir tabii, ama benim vurgulamak istediğim nokta bu değil. Bence, iki alan arasında yapısal benzerliklerin kurulmasını sağlayan en önemli unsur, insan aklının çalışma biçimi: ikisini de yaratan, sonuçta, aynı zihin. Değişik kisvelerde, değişik üslûplarda, değişik kurumsal içeriklerle de olsa, bilimadamları ve sanatçılar, dünyadaki düzeni, kaosun özünü, nesnelerin sakladığı örüntüleri arıyorlar, hiç yoktan ya da görünmeyenden yeni düzenler kurmaya çalışıyorlar—bu üretilen düzenler arasında neyin değerli, neyin değersiz olduğuna karar verirken de sanatçı ve bilimadamı arasında ortak içgüdüler ağır basabiliyor: başka bir deyişle, zaten her

zaman bilimde sanatsal güzelliği, sanatta hayat bilgisini arıyoruz, aramaya devam edeceğiz. 20. yüzyıl fiziğinin önemli buluşlarını anlatan bir kitapçığın adı, mesela: *It Must Be Beautiful*—fizikçilerin, matematikçilerin, yaptıkları bir buluşla gurur duymaları için hâlâ sonucun, ya da sonuca gitme yolunun "güzel" olması gerekiyor, kitabın yazarları, fiziğin önemli buluşları içinde birçok şiirsellik katmanı olduğunu söylüyorlar.

Steven Pinker, *How The Mind Works* adlı kitabında, sanatın *neden* var olduğunu evrimci psikoloji gözüyle açıklamaya çalışırken, "güzellik" arayışına biraz daha yakından bakıyor ve bir "cheesecake" kuramı ortaya atıyor (izninizle bunu "künefe kuramı" diye aktaracağım): Nasıl künefe, içerdiği erimiş peynir, şeker ve yağ ile, bizim aslında kendilerinden ayrı ayrı tat almak için evrimleştiğimiz ve doğada birarada bulunmayan unsurları çok yüksek bir dozda birarada sunarak, duyularımızı yapay olarak uyarmak için üretilmişse, sanat da "künefe"ye benzer bir "zevk teknolojisi"dir diyor Pinker. Görsel sanatlar, bize görmek istediğimiz, doğada aradığımız görüntüleri yapılmış olarak sunuyorlar (örneğin çoğu fotoğraf ve resim, aslında hiçbir zaman çıplak gözle göremeyeceğimiz kadar keskin kontürler ve parlak renkler içeriyor); soyut resimler de, dünyaya bakarken ve görüntüleri yorumlarken kullandığımız varsayımsal altyapıyı oluşturan geometrik şekilleri biraraya getiriyorlar. Karanlık, iyi görülmeyen, seçilemeyen görüntüler bizi sıkıyor, korkutuyor; parlak renkler, açık seçik seçilen örüntüler bize keyif veriyor—ve görsel sanatçılar gözümüz için "künefe" üretiyorlar.

Matematikçiler de öyle değil mi: Karmaşık görünen ilişkilerin altındaki basit ilişkileri bularak, kaosun içinden bir düzen çıkarıyorlar—matematik de, bütün diğer bilimler de, bu düzeni görmek isteyen zihinler için "künefe".

Düzensizliğin içindeki düzen arayışı: işte iki dalın arasındaki kilit bağlantı burada.

V.

Birinci tez: Çok şey biliyoruz. Yalnızca entelektüel açıdan değeri şüpheli olan birçok ayrıntıyı değil, aynı zamanda hatırı sayılır derecede pratik önemi olan, ve daha da önemlisi, bize dünyayı anlamakta hayret verici derecede yardımcı olan, bize derin bir teorik anlayış sağlayan şeyleri de biliyoruz.

İkinci tez: Cehaletimizin boyutları sarsıcı ve sınırsız. Gerçekten de, bize sürekli olarak cehaletimizi hatırlatan şey, birinci tezde andığım, doğal bilimlerin şaşırtıcı ilerlemesinin ta kendisi—doğal bilimlerin kendisinde bile böyle bu. (...) Attığımız her ileri adımla, çözdüğümüz her problemle, yalnızca yeni ve çözülmemiş problemleri keşfetmekle kalmıyor, aynı zamanda az önce sağlam ve güvenli bir şekilde ayaklarımızı bastığımızı sandığımız yerin, aslında, tekinsiz ve akış halinde olduğunu anlıyoruz. —Karl Popper.

VI.

Max Ernst'in 1943'de, New York'a taşınınca yaptığı *Vox Angelica*, o güne kadar kullandığı resim tekniklerinin ve ele aldığı konuların bir özetini çıkarıyor, bir portföy sunuyor sanki: Dikdörtgenlere ayrılmış 152 x 203 cm'lik resmin içindeki unsurlar: ormanlar, doğal formlar, ışık ve renk çalışmaları, geometrik şekiller, pergeller; New York ve Paris'in gölgeleri, yıldızlar, takımyıldızlar, galaksiler, korku, hayranlık, düş, simya, düzen, beşli

simetri, matematik, doğa. Pergellerle attığı imzasının üzerine bir yaprak düşmüş.

Sürrealizmin savaş yıllarında Amerika'ya iltica ederek bitiş yoluna girmesini simgeleyen veren bir kuğu şarkısı olarak görülüyor bu resim, görülsün: ben insanın doğa karşısındaki hayranlık ve korku, çaresizlik ve utku karışımı ruh halini; düzensizliğin içindeki düzenleri görme, hayal etme, keşfetme, vehmetme, kurma çabasını; Popper'ın da vurguladığı bu paradoksal varoluş koşulunu hem yücelten, hem bu çabanın boşunalığını vurgulayan bir başyapıt, bu yazıda kurcalamaya çalıştığım bilim ve sanat bağlantılarının müthiş bir kristalleşmesi olarak görüyorum bu resmi.

(2004, *sanat dünyamız*)

Hayri İrdal'ın Bitmeyen Çilesi: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün İngilizce Çevirisi Üzerine

İngilizce, yayın dünyasının en önemli dili. Bu hâkimiyet, öylesine güçlü ki, İngilizce yayın dünyası, başka dillerden kitapları İngilizceye çevirmede diğer dillere göre geride kalıyor; bu dünya için kitap denen şey, klasikler hariç, esasen İngilizce yazılan bir eser türü. İngilizce dışındaki çağdaş edebiyat örnekleri, özellikle Fransızca-Almanca-İspanyolca dışındaki dillerde yazılmış olanlar, İngilizceye çok seyrek ve geç çevriliyor. Oysa, örneğin, Fransızca ve Almanca, çeviri kitaplara çok daha açıklar; pek çok kitap İngilizceden önce bu dillere çevriliyor ve tanınıyor.

İngilizceye çevrilmiş kitapların gördüğü bu üvey evlat muamelesinin, yayın dünyasının kıyısında kalmış, netameli eserler olarak görülmelerinin bir etkisi de, kitapların İngilizceye çevrilirken okuru korkutmamak için ehlileştirilmeleri. İngilizce okurunun çeviri bir kitaptan en büyük beklentisinin metni kılçıksız, akıcı, nötral bir İngilizceyle okumak olduğu varsayımıyla çevriliyor ve değerlendiriliyor kitaplar; çeviri kitapların eleştirilerinde çevirinin "beceriyle", "akıcılıkla" yapılmış olduğu yazılırken kastedilen genellikle bu. Oysa, bir kitap orijinal dilinde kılçıklı, standart dışı, üsluplu bir dille yazılmış olabilir; belki de, "iyi bir çeviri", bu

üslûp özelliklerini de erek dile aktarmaya çalışmalıdır. Çevirileri değerlendirenler, orijinal metne hiç bakmadan, yalnızca İngilizcenin niteliği üzerinden çeviri üzerinde bir hükme varıyorlar; metni aslıyla karşılaştıran biriyse çok farklı sonuçlara varabiliyor.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Maureen Freely ve Alexander Dawe eliyle yapılan İngilizce çevirisi, bu beklentiyi büyük başarıyla karşılayan bir metin. Akıcı diliyle, anadili İngilizce olan okurun kulağını hiç tırmalamamasıyla, günümüzün eğitimli Amerikan İngilizcesinden beklenen vurguları, ritmleri, deyimleriyle tam isteneni veriyor. Kitabın çevirisi üzerine İngilizce basında yazılanlar bu yöndeydi: New York Times'da Martin Riker "çok canlı bir çeviri" olduğunu yazdı; çeviri üzerine görebildiğim en uzun değerlendirmeyi yazan Caleb Lauer (The National, 27 Şubat 2014) ise çeviride yalnızca birkaç yerde çok çağdaş, gündelik İngilizce örneklerini yersiz bulduğunu, onun dışında çevirinin "tümüyle mükemmel, hiç sendelemiyor" ("pitch-perfect and stumble-free") olduğunu yazdı.

Çeviriyi Türkçe metinle karşılaştıranları ise, tam aksine, çok sayıda tatsız sürpriz bekliyor. Daha ilk paragraftaki "gazeteleri hatim"in çeviride "Kur'an'ı yüksek sesle okuma"ya, İbni Sinâ'nın hayatını efsaneleştirerek anlatan halk hikâyeleri olan "Ebu Ali Sinâ Hikâyeleri"nin "Filozof İbni Sina'nın Eserleri"ne dönüştüğünü duymuş olabilirsiniz. Bu iki hata, İrdal'ı, kültürü kendi anlattığı gibi popüler halk hikâyelerini okumakla sınırlı olmayan, tersine İbni Sina'nın eserlerini okuyan, Kur'an okuyabilen bir âlime dönüştürüyor; okuma-yazma ile arasının olmadığını tekrar tekrar vurgulamasını daha ilk paragraftan altüst ederek, İrdal'ı bir dediği bir dediğini tutmayan birine dönüştürüyor. Bu ve benzeri sorunları Nergis Ertürk, Jadaliyya'da yayımlanan "Ahmet Hamdi Tanpınar in Translation" yazısında işaret etti (9 Temmuz 2014);

ben de kitabın Ocak 2014'te elime geçmesinden kısa süre sonra, Mart 2014'te Freely'ye bir email atarak ilk bölümdeki sorunları örnekleyip yardım etmeyi önerdim. Çevirmenlerden şimdiye kadar bu konuda bir ses çıkmamış olması, onlar için böylesi sorunların önem taşımadığını gösteriyor olmalı.

Bu yazı için daha geniş bir değerlendirme yapmak amacıyla çeviriye daha dikkatli bakayım derken, kendimi bir kez daha Tanpınar'ı Türkçesinden büyük bir ilgiyle okurken buldum; günlüklerine, mektuplarına uzanan yan okumalara geçtim. Bu sayede, değişik yaşlarda çok severek okuduğum kitapla bir kez daha içli dışlı oldum. Çeviriyi cümle cümle karşılaştırmadıysam da, Türkçeden, İngilizcesine yer yer göz atarak bir kez daha okuyunca, çevirideki sorunların genel niteliği hakkında daha iyi bir fikrim oldu.

Vardığım sonuç (ve bu uzun yazıyı okumaktan yorulacaklar için yazının anafikri) şu: evet, bu gerçekten İngilizce okurların beklentilerine göre "mükemmel" bir çeviri, ama maalesef Türkçe ile karşılaştırınca pek çok hata var kitapta. Kitabın Tanpınar'ın kitabının geçerli bir çevirisi olabilmesi için bu hataların düzeltilmesi gerekiyor.

Çeviriyi tümden gözden çıkarıyor değilim. Freely ve Dawe'in Tanpınar'ı tanıtmak için harcadıkları emeğe, ellerini taşın altına koymalarına minnettarım; tahminimce bu ağır işi yüklenmeye gönüllü olan, ve bunu bu düzeyde bir İngilizceyle yapabilecek başka kimse yok.

Tanpınar'ın dili, anadili Türkçe olan okurları da zorlayan özellikleri olan bir dil; çevirmenler, kitabın zorluklarını hafife almış görünüyorlar. Çevirinin anadili Türkçe olan, Tanpınar'ı iyi tanıyan birinin işbirliğiyle cümle cümle gözden geçirilmesi ve en azından anlamca Tanpınar'dan bambaşka şeyler söyleyen

(yüzlerce!) cümlenin düzeltilmesi gerekiyor. Uzun, aylar sürecek bir masabaşı çalışmasını gerektirecek kadar çok hata var kitapta; bu hatalar, yukarıdaki örneklerdeki gibi, metne aslında olmayan tutarsızlıklar, absürdite katmanları eklemiş.

Çevirmenlerin hem Boğaziçi Üniversitesi, hem Türkiye yayıncılık çevresi üzerinden bu gözden geçirmeyi yapabilecek pek çok kişiye kolayca ulaşabilecekken ulaşmamış olmalarını takdir etmekte zorlanıyorum.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün daha önce pek çok dile çevrilmiş olduğunu, örneğin elimdeki Hanneke van der Heijden imzalı Hollandaca çeviride bu türden sorunların olmadığını not etmek gerekiyor.

Çeviride anlam sorunları; tutarlılık ve ritm sorunları; özensizlikten, yapılan işin ikinci bir göz tarafından kontrol edilmemiş olmasından kaynaklandığını tahmin ettiğim sorunlar var. Yazının bundan sonrasında, meraklıları için, bazı örnekleri bu üç başlık altında paylaşacağım.

1. ANLAM SORUNLARI

Çevirideki sorunların en büyüğü bunlar. Bazılarında çevirmenler kültürel referansı tam çözemedikleri için cümleyi bambaşka bir anlamla çevirmişler. Birkaç örnek:

"Huddam" kelimesi belli ki çevirmenleri zorlamış (sözlük karşılığı: "Cin çağıran hocaların belli duâlar okuyarak kendilerine bağladıkları ve istedikleri hizmeti gördürdükleri cin veya cinler"). Seyit Lûtfullah'ın da, malum, bir "huddam"ı var. Bu huddam kitapta beş-altı kez anılıyor; kitaptaki bağlamında bunun tek bir cin olduğu açık. Çevirmenler bu huddam'ın niteliğini ve sayısını çözememişler; *djinn* gibi İngilizce okurun hemen anlayabilece-

ği bir çözüm pekâlâ iş görecekken, kelime her seferinde başka bir kisveye bürünmüş. Kelimenin ilk geçtiği yerdeki "huddam tedariki", "Seyit Lutfullah ruh aleminin bir medyumu olmaya çalışıyordu" olmuş (s. 40); sonra aynı huddam (çoğul olarak) "auspicious spirits" (uğurlu ruhlar, s.45), "a spirit medium" (bir ruh medyumu, s. 59), "those evil spirits" ("o meşum ruhlar", s.71) hallerini almış. Bu, hem tek tek cümlelerin anlamlarının bozulmasına, hem de Seyit Lûtfullah hikâyesinin iç tutarlılığının yaralanmasına yol açmış.

Ümmü Gülsüm, "Gülsüm the Illliterate" (s.73) değil, "Gülsüm'ün annesi" demek. Çevirmenler burada "ümmü" ile "ümmî"-yi karıştırmışlar. Ümmü Gülsüm, hem Hz. Ali'nin kızlarından birinin, hem de Mısır'ın çok meşhur şarkıcısının adı; İngilizcedeki yaygın haliyle "Umm Kulthum" olarak aktarmak daha doğru olurdu. Bu hata yüzünden, Seyit Lûtfullah'ın zihninin nasıl çalıştığını gösteren ince bir nükte çeviride kaybolmuş; Lûtfullah nasıl İstanbul'dayken Kayzer Andronikos'un hazinesinin peşindeyse, Sinop'a gidince de Hz. Hüseyin'in soyundan gelen Seyit Bilal'in Sinop'taki türbesinin civarında Hz. Ali'nin kızı Ümmü Gülsüm hazinesini kovalamaya başlıyor.

"Vakıf" ve "evkaf" kelimelerinin sözlük karşılığı ("pious foundation") kullanıldığı için, konak ve diğer akarın bu yaptırılamayan camiye "vakıf olarak" (gelir getirmek) için satın alındığı atlanmış; çeviride cami bizzat kendisi bir "vakıf olarak onaylanıyor", sonra emlak satın alınıyor. Çeviride, İrdal'ın babası "Evkaf"ta, yani "Vakıflar İdaresi"nde değil, "bir dinî vakıfta"çalışıyor (s.24).

Birbirini izleyen ortaöğretim kurumları olan rüşdiye ve idadi'nin ikisi de, konunun İrdal'ın çocukluk ve ilkgençlik çağı olduğu açık olmasına rağmen "college" ile karşılanmış; oysa "college" çağdaş İngilizcede daha çok üniversite anlamında kullanılıyor (s. 27, 59).

Kadıköy'ün mesire yeri Kuşdili, bir varyete eğlencesi türüne dönüşmüş ("performed *kuşdili*...", s. 75).

Bir kâğıda yazılı mesaj anlamındaki "pusula", yön gösteren pusulaya dönüşmüş (s. 161).

Türk müziği ile ilgili çevirilerde ilginç dikkatsizlikler olmuş: "makam", ilk kullanılışında, italik yazılmış "makamsher" olarak yepyeni, varolmayan bir kelimeyle çevrilmiş (s.26); "semaiye" kelimesinin "semai"nin -e hali olduğu farkedilmemiş ve kelimenin kendisi sanılmış; oysa kelimeyi bilmeseler bile, Türkçe metnin "semai", "semainin" diye devam ettiğini görmeleri gerekiyordu. Kelime, italik olarak "semaiye" formunda üç kez tekrarlanmış: "After the *semaiye*, she massacred one of Dede Efendi's more beautiful compositions" (s.353-354, s. 358). "Makamsher" ve "semaiye", ayrıca, kitabın arkasındaki lugatçede sevimli bir ciddiyetle açıklanmışlar (s. 398, s. 401).

Kültürel incelikleri atlama problemi, en önemli şiarları yalnızca tek bir Tanrıya inanmak olan müslümanlara, eski moda, şakacı bir İngiliz yeminiyle "Ye Gods!" ("Ya tanrılar!") dedirtmeye kadar varıyor (s. 353, Türkçede "Yârabbim"). Lugatçede de "bismillah", "dear God or in the name of God" olarak verilmiş (ilki yanlış, ikincisi doğru tabii).

Bu tür hatalar yalnızca Türkiye kültürü ile ilgili noktalarda değil, iki yerde Batı kültürünün temel kaynaklarında da gözüme çarptı. Rakı sofrası sahnesinde, Dr. Ramiz ve Hayri İrdal, sofralarına katılan devletlinin el işaretiyle yeniden yaratılıyorlar ve "Tevrat'ın yeni yaratılmış adamı gibi, o anda duyduğumuz sevinç, hayranlık ve mahcubiyetle" giyinip, soyunuyorlar. Tanpınar burada Kitabı Mukaddes'in başlangıcına gönderme yapıyor (Tekvin 3:10-11). İngilizcede ise Tevrat'ta çıplaklığından utananın Hz. Âdem olduğu atlanmış ve bizzat devletli şahıs "yeni

yaratılmış Âdem" olmuş (s. 219). İkinci olarak, çevirmenler, Athena'nın Herkül'e destek olduğu geleneksel tasvirin anıldığı pasajda göndermeyi tanıyamayıp, Türkçe cümleyi de çözemeyerek Athena'nın elini Herkül'ün omzuna değil Herkül'ün elini Athena'nın omzuna koymuşlar (s. 228).

Kültürel inceliklerden bağımsız olarak da, çevirinin Tanpınar'ın yazdığından bambaşka şeyler söylediği pek çok pasaj var; dili yanlış anlamakla açıklanamayacak bu farklılıklar, bilinçli bir tercih olarak Tanpınar'ın metninin baştan yazıldığı, vurgularının değiştirildiği, çevirmenlerin yazarın metnini kendilerince iyileştirmeye çalıştığı izlenimini bırakıyor.

Örneğin, "at the peak of her career" (s.74) "kariyerinin doruğunda" anlamına geliyor, oysa Tanpınar, "o günlerde yeni meşhur olmaya başlayan" yazmış. Tanpınar, "Evlenme işi bu yakınlığı rahatlaştıracak, tabii kılacaktı" derken çeviride tam tersini söylüyor: "Marriage, I thought, lessen my intimacy with him." ("Evlilik, onunla yakınlığımı azaltacaktı diye düşündüm.").

Her çevirmenin karşılaştığı, cümleleri birleştirmek, bölmek, noktalamayı değiştirmek türü tercihler bence aşırı müdahaleden yana kullanılmış; bu aşırı müdahale, Tanpınar'ın paragraf bölümlemelerini yeniden düzenlemeye, konuşma işaretlerini çift tırnaklarla değiştirerek normalize etmeye kadar gitmiş. Kitabın başındaki beyit de çeviride yok.

Bu türden sorunlara uzunca bir örnek vererek "anlam sorunları" bölümünü kapatıyorum:

Tanpınar: *Mamafih Abdüsselâm Bey bunun için mühim başka sebepler de gösteriyordu. Tahsil kısa idi. Talebeye ufak bir geçim parası veriliyordu. Ayrıca da telgrafçılığın saatçiliğe benzediğine hükmetmişti. Bu hükmü, belki alıcı ve verici âletlerin tıkırtı ile*

çalışmasından geliyordu. Belki de sadece işin içinde âlet denen şeyin bulunması yüzündendi.

—Senin için, birşeyler kurcalamak lâzım geldiğine göre iyi kötü bu merakını bu işte tatmin edersin... diyordu. (YKY s. 81, Dergâh s. 80)

Freely/Dawe: *And Abdüsselam Bey had more important considerations in mind. My education wouldn't last long; moreover, students were given a little pocket money. We came to the conclusion that working with telegraphs was not so different from working with watches and clocks—perhaps because they too ticked and had inside them this thing known as mechanism.*

"You already have this penchant for fiddling with such things—now at least you'll be able to fiddle with them for a living," they said. (s. 81)

Bu pasajı tekrar Türkçeye aktarınca ortaya çıkan şu:

> *Ve Abdüsselam Beyin aklında daha mühim sebepler vardı. Tahsilim uzun sürmeyecekti; ayrıca, talebeye ufak bir geçim parası veriliyordu. Telgrafçılığın saatçilikten çok da farklı olmadığı sonucuna varmıştık—belki onlar da tıkırdadığı ve içlerinde mekanizma denen şeyden olduğu için.*
> *"Sende zaten böyle şeyleri kurcalama merakı var—böylece en azından kurcalamaktan geçimini çıkarmış olursun," dediler.*

2. TUTARLILIK SORUNLARI

Ben, bir yazarın tekrarladığı bir kelimenin, mümkün olduğunca aynı kelimeyle çevrilmeye çalışılması gerektiğini düşünenlerdenim. Freely ve Dawe belli ki tam tersi görüşteler; Tanpınar'ın tekrarladığı kelimeleri mümkün mertebe farklı İngilizce kelime-

lerle karşılayarak metni renklendirmişler. Böylelikle, Tanpınar'ın ritmlerine, nüktelerine, bazı cümlelerin anlamlarına, kitabın iç tutarlılığına ve anlam ilişkilerine zarar vermişler. Oysa, Tanpınar'ın romanlarında müzikal yapılara benzer yapılar kurmaya çalıştığını, romanlarının yapılarını senfonilere, Türk müziği bestelerine benzettiğini, bazı kelimelerin motif gibi tekrarlanmasının tam tamına bu müzikal amaca hizmet ettiğini biliyoruz.

Tanpınar'ın kullanmayı sevdiği, bugün kullanımdan düştükleri için Tanpınar üslubu için daha da belirleyici nitelik kazanmış üç kelime var: "behemehal" (mutlaka), "vâkıa" (gerçi, aslında), ve "hûlasa" (özet olarak). Bu kelimeler, kitap boyunca "enstitü" kelimesiyle yarışan bir sıklıkla kullanılarak Tanpınar'ın anlatısının iç müziğini yaratmakta önemli bir rol oynuyorlar. Bunların, bence, Tanpınar'ın üslup özelliğine saygı gösterilerek, tutarlı bir biçimde çevrilmesi gerekirdi; "absolutely", "in fact", "in sum" gibi nötral çözümler, ya da "without fail", "in actual fact"/"verily", "to cut a long story short" gibi daha tumturaklı ve modası geçmiş çözümler bulunabilirdi.

Tersine, bunların her cümlede başka çözümlerle karşılandığını; hele "behemehal"in yer yer hiç çevrilmediğini, bambaşka anlamlarla çevrildiğini, giderek yer yer "derhal" ile karıştırıldığını görüyoruz (örneğin s. 24, "as quickly as you can").

Tanpınar, kitaptaki ilk üç behemehal'i, kitabın girişinde, "Çünkü ben Hayri İrdal..." dedikten sonra birkaç satır içinde arka arkaya kullanıyor. İlk "behemehal", İrdal'ın hayat öyküsünde "behemehal yazılması gerekenleri derinleştirmeğe" ifadesindeki "mutlaka yazılması gerekenler" anlamına karşı tam bir ironiyle, çeviride tamamıyla kaybolmuş (s.6); hemen sonraki paragraftaki ikinci "behemehal", "by its nature" (doğası gereği) olmuş; aynı paragraftaki üçüncü "behemehal" ise, kastedilen

anlam "okuyucu ile mutlaka anlaşmak zorunda olduğunuz noktalar" iken, "yalnızca okuyucunun zihninde rezone edecek noktaları seçmelisiniz" diye bambaşka bir anlama bürünmüş. Yaklaşık otuz adet "behemehal" var kitapta; hemen hepsinin başına böyle türlü çeşitli maceralar gelmiş. Tanpınar'ın bu kelimeyi tekrar tekrar kullanarak, "mutlaka" diye onca vurgulamasına rağmen, çevirmenlerin ilgisini bir türlü çekememiş, onları ikna edememiş olmasına behemehal dikkatinizi çekmek isterim.

Tekrarları iptal ederek Tanpınar'ın cümlelerinin retorik yapısına saygı göstermemek, pek çok durumda bizzat anlama zarar vermiş. Örneğin, şu cümlede, nükteyi "giyindiler" kelimesinin tekrarı yaratıyor:

> *Üst üste malî krizlerin bütün Avrupa'dan kovduğu yarı çıplak kızlar saksofon seslerinin dâüssılasında mayolarını ve sutyenlerini de âdeta gözlerimizin önünde attılar, yahut kürklerle, mücevherlerle giyindiler. Daha doğrusu birincileri attıkları için ikincileri giyindiler.*

Çeviride ise hem nüktenin kendisi (kızların soyunarak zenginleşmeleri), hem de tekrar atlanmış:

> *...now we were treated to half-naked women driven out of all parts of Europe by a succession of financial crises, peeling off their bathing suits and underclothes to the heartrending wail of a saxophone solo and dolling themselves up in jewels and fur coats—which is to say that they put them on after stripping themselves of all attire for our benefit. (s. 143)*

Geri çevirirsek:

...şimdi de bize üst üste malî krizlerin bütün Avrupa'dan kovduğu yarı çıplak kadınların hikâyeleri anlatılıyordu; kadınlar bir saksofon solosunun iç paralayıcı inlemeleri eşliğinde mayolarını ve iç çamaşırlarını çıkarıp kürklerle, mücevherlerle süsleniyorlardı—yani bizim hayrımıza tüm giysilerini çıkardıktan sonra kürkleri ve mücevherleri giyiniyorlardı.

Tanpınar'ın kelime tekrarıyla yaptığı ve çeviride kaybolan başka bir nükte:

—Bırak doktor şu psikanalizi... Allah belâsını versin! Biz şimdi rakı içiyoruz.
Doktor Ramiz derhal psikanalizi bırakıyor ve hemen onun yerine ıstakozu alıyor.

Çeviride:

"Enough of your psychoanalysis, Doctor. For God's sake! We're drinking rakı."
Dr. Ramiz dropped the subject at once, turning his attention to his lobster.

Geri çevirirsek:

"Psikanaliziniz yetti artık, Doktor. Allahaşkına! Rakı içiyoruz."
Dr. Ramiz derhal dikkatini ıstakozuna çevirerek konuyu bıraktı.

Şu pasajda ise, aslında uzun cümleleri seven Tanpınar, âniden kısa kısa, birbiriyle aynı yapıda, hepsi "Cemal Bey" ile başlayan cümlelere geçerek İrdal'ın aldığı telefon karşısındaki şaşkınlığını, dehşetini veriyor:

> *Ve telefonu kapadım.*
> *Cemal Bey, Selma'yı boşamasına rağmen benden kıskanıyordu. Cemal Bey yerimizi öğrenmişti. Cemal Bey bizi takip ediyordu. Cemal Bey için biz mesele idik.*

Çeviride ise tüm bu retorik özellikler kaybolmuş, "Cemal Bey" tekrarları çıkmış, kısa cümleler birleştirilmiş:

> *And I hung up.*
> *Although Cemal Bey had indeed divorced Selma, he was still jealous. He had learned of our trysting place. He had followed us; we were his overwhelming obsession. (s. 320)*

Graham'ın rabia hesapları iki kere italikle "rabia" olarak bırakılmış, iki kere "split figures" olmuş (s. 278, s. 280, s. 283, s. 317). Graham'ın rabia hesabının tam olarak ne olduğundan ben de emin değilim; bu bağlamda, "dördüncü" anlamına gelen rabia'yı dakika-saniye-salise serisinin devamı olarak alıp, salisenin altmışta biri olarak yorumlayarak "fourth" ya da bunun eski hali olan "quarta" olarak çevirmek bana akla yatkın geliyor. Benim tahminim, burada kastedilen Graham'ın İngiliz saatçi George Graham (1673-1751) olduğu; George Graham, IV. Mehmet döneminde (1648-1693) yaşadığı söylenen Ahmet Zamanî'den biraz sonra yaşamış olmaya da uyuyor. Graham'ın Greenwich'te

Edmund Halley için yaptığı kuadrant teleskop (Osmanlı astronomisinde "rubu tahtası"), gökcisimlerinin yüksekliklerinin ölçümündeki hassasiyeti arttırmış olmasıyla tarihsel değer taşıyor.

"Uzvî" ve "uzviyet" kelimelerinin Tanpınar tarafından "bedensel", "beden" anlamında ve sıklıkla cinsel bir imayla kullanıldığı gözden kaçmış. Kelime bazen "corporeal", "physical" gibi geçerli anlamlarla çevrilirken kimi zaman da tamamen unutulmuş:

> *Afroditi'de her şey uzviyetinin bir nevi emri, ilhamı, hattâ gizleyememekten müteessir olduğu hediyeleriydi.*
> *Every aspect of Aphrodite took the form of a command: she was inspiration personified, though she seemed sometimes saddened to be burdened with gifts she couldn't hide (s. 265)*

Tekrar Türkçeye çevirince:

> *Afroditi'nin her yönü bir emir biçimini alıyordu: her ne kadar gizleyemediği hediyelerle malul olmaktan bazen müteessir görünse bile, ilhamın kişileşmiş haliydi.*

3. DİKKATSİZLİKLER

Üçüncü gruptaki hataları ise, ancak, çevirinin iki imzalı olmasına rağmen, yapılan işin ikinci, üçüncü bir göz tarafından kontrol edilmemiş, baştan sona okunmamış olmasıyla açıklayabiliyorum. Defalarca tekrarlanan Ahmet Zamanî'nin yer yer Ahmet The Timely, yer yer Ahmet Zamanî olması tartışmalı bir tercih; ama tüm Zamanî'lerin "Zamanı" olarak yazılması, bunun önsöze de sirayet etmesi ve böylesi yaygın ve bariz bir hatanın

gözden kaçmış olması çok tuhaf. Bu türden başka pek çok sorun da var: örneğin, "esrar"ın bu bağlamdaki İngilizcesi "opium" (afyon) değil, "hashish"tir (s.42'den itibaren); Teşvikiye'nin İngilizcesi Nişantaşı değil (s. 263); "Tamamlama Bürosu" önce "Termination Department" (s. 139), sonra daha doğru bir çeviriyle "Completion Department" olmuş (s. 334, 339); ilk sayfada yanlış çevrilen Ebu Ali Sîna, s. 288'de "Ebu Ali Sînan" olarak, bu sefer de bir harf fazla yazılarak muzaffer bir dönüşü kılpayı ile kaçırmış. Bu son iki hata, Tanpınar'ın kitabın başı ve sonundaki temaları birbirine bağlayarak kurduğu müzikal bütünlüğe de zarar veriyor. "Baldız" kelimesi kitap boyunca (doğru olarak) "sister-in-law" diye çevrilirken, s. 230'dan itibaren birkaç sayfa boyunca çevirmenler baldız'ın ("hüzün" ve "Türk Elma Çayı" cinsinden) başka dillere çevrilmesi mümkün olmayan, tamamıyla bu coğrafyaya özgü bir hitap şekli olduğuna karar vererek italikle, çevirmeden bırakmışlar ve kitabın sonundaki lugatçeye eklemişler. Yer yer atlanmış cümleler, açılıp kapatılması unutulmuş tırnak işaretleri de var.

Hayatla sanat arasındaki paralellikler, hayatın dönüp sanatı taklit etmesi bazen tüm tahminlerimizin ötesine geçiyor. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Hayri İrdal'ın baldızı şarkıcı olmak ister, ama ne müzik kulağı, ne de eğitimi vardır; makamları tanıyamaz, İsfahanla Acemaşiranı birbirinden ayırdedemez, sesi güzel değildir. İrdal'a göre şarkıcı olmak isteyen biri bu meziyetleri taşımalı, bu eğitimden geçmiş olmalı, işini doğru yapmayı öğrenmiş olmalıdır. Halit Ayarcı, İrdal'ın çağımızda, radyo çağında insanların müzikten ne beklediğinden böyle habersiz olmasına şaşar; bir işi doğru yapmak ile ilgili beklentileri meselesinde değişik bağlamlarda İrdal'ı tekrar tekrar azarlar:

Hayatlarına biraz duygu, istisnaî zamanlar katmak istiyorlar. Herkes kendi boşluğunu bir parça duygu ile doldurmak, kendini süslemek istiyor, fakat musikîden o kadar anlamıyorlar ki, şarkıları güfteleri için seviyorlar. Zavallı Hayri Bey, siz garip bir adamsınız. Sizin bahsettiğiniz ölçüler geçmiş zamanda kaldı. Onlar, hani şu demin söylediğiniz, ustadan ustaya mektuplardı. Şimdi artık o klasik devirde değiliz. İsfahanla Acemaşiranı birbirinden ayırmak kimsenin aklından geçmez.

(...) Evet, bütün mesele burada. Siz teşebbüs fikrinden mahrumsunuz. Sonra idealistsiniz. Realiteyi görmüyorsunuz... Hulâsa eski adamsınız. Yazık, çok yazık! Biraz realist olsanız bir parça, ufak bir miktarda, her şey değişirdi.

(...) Hayata inanmak lâzım Hayri Bey. Siz hayata değil, Acemaşirana inanıyordunuz.

(...) Hata denen şey yoktur ki zaten... İyi anlayın! Farz ediniz ki hakikaten bir yanlış yaptınız! Oradan yürürüz ve doğruya çıkarız. Hata denen şey, tashih etmek budalalığında bulunanlar için mevcuttur. Bizim için değil...

Hayat, sanatı öyle taklit ediyor ki, bugün de, Seyit Lûtfullah'ın huddamı aracılığıyla temasa geçeceğim Halit Ayarcı'nın sesi bana ve Hayri İrdal'a neredeyse aynı sözlerle seslenebilir:

Ey Hayri İrdal, sen, "okuma yazma işleriyle ilgisi olmayan", cahil, doğru dürüst okumamış, beceriksiz, kırtıpil adam; Halit Ayarcı sayesinde refaha, üne kavuştuğun yetmiyor gibi, bak şimdi de elinden tutan Freely ve Dawe sayesinde, adlarını ancak Doktor

Ramiz'den duyduğun Beethoven, Nietzsche, Schopenhauer ile yanyana, aynı elbiselere bürünmüş olarak dünya kitap raflarında yerini buldun, yazdıklarının "pitch-perfect ve stumble-free" tercümesiyle Oprah'ya, New York Times'a çıktın. Daha ne istiyorsun! Biraz realist olsana! Hayata inanmak, realist olmak lâzım Hayri bey. Siz hayata değil, tercümeye inanıyorsunuz. Tercüme hatası denen şey, tashih etmek budalalığında bulunanlar için mevcuttur.

(2015, LAN.Edebiyat)

"Saatler Nasıl Ayar Edilmeli?"

Saatleri Ayarlama Enstitüsü üzerine iki yorumu sık sık duyarız: birincisi, kitabın bir modernite/çağdaşlaşma eleştirisi olduğudur; ikinci yorum ise, kitaptaki esas meseleyi Türkiye'nin alaturka saatten alafranga saate, yani ezanî saatten Greenwich saatine geçişi olarak görür. Penguin'den 2013 sonunda yayımlanan yeni İngilizce çevirinin önsözü ve tanıtım yazılarında da bu iki yorumu (artık iyice abartılı bir kisveye bürünmüş olarak) görüyoruz. Bu yorumların kısmen doğru yönleri olmakla beraber, ben, kitabı dikkatle okuyan bir okurun, kitabın asıl meselesinin bunlar olmadığını göreceğine inanıyorum. Bu yazıda, önce "saatleri ayarlama" ve "çağdaşlaşma eleştirisi" meseleleri üzerinde duracağım; sonra yeni İngilizce çevirinin önsözünü ve sunuluşunu değerlendireceğim; son olarak kitabın merkezî meseleleri açısından bence gözden kaçan, önemli bulduğum bir noktaya dikkatinizi çekmeye çalışacağım.

"SAATLERİ AYARLAMA"NIN KISA TARİHİ

Alafranga saate geçme meselesinden başlayalım. Bence bu konunun püf noktası şu: "Saatleri Ayarlama", bir mesele olduğu yıllarda, yalnızca Türkiye'ye özgü bir mesele değildi, tüm dünya

bununla uğraşıyordu. Tanpınar'ın kitabı yazdığı sıradaysa bu iş hallolmuş, merkezî saat ayarı yaygınlaşmıştı.

Bugün, çoğumuz, uydu iletişimi ve internet üzerinden kendi kendini ayarlayan saatlerle çevrili olarak yaşıyoruz. Benim kuşağım, en güvenilir saat ayarının radyo ve televizyondan verilen ayar olduğu zamanları yaşadı; uğraşır, saatlerimizi radyoya göre ayarlardık. Saati saniyesine kadar doğru ayarlamak tam bir oğlan çocuğu eğlencesi olduğundan, bizler de Casio saatlerimizi tam saat başına getirip, elimiz saatin düğmesinde, radyonun sinyal sesini beklerdik. Çocukluk ve gençlik yıllarımda aldığım bu terbiyenin etkisi bende hâlâ kendini gösteriyor; radyoda saat ayarı verilince, çevredeki saatlerin de sinyalle birlikte değişmesi içimde tatlı bir tatmin duygusu yaratıyor. Radyo saatinden önce, bizden önceki devirlerde ise telgraf saati, şehrin görünür bir yerinde belli bir saatte düşen küreler, çanlar, ezanlar varmış.

Mekanik saatlerin hassasiyetinin gelişmesinden önce zamanı güneşi takip ederek ölçüyorduk; bugün de, "saat yönü", aslında kuzey yarımküredeki bir güneş saatindeki gölgenin dönme yönünü izliyor. Güneşin en kolayca ve kesin olarak ölçülebilen ânı, öğle vakti. Bu an, her gün tam tepede, kuzey yarımkürede tam güneyde olduğu ve gölgelerin en kısa olduğu an. Güneşin doğuşu ve batışı öğle vakti kadar güvenilir değil; hangi yükseklikte olduğunuza, ufkunuzdaki yer şekillerine, ışığın atmosferde kırılmasına göre değişebiliyor. İki öğle vakti arasında tam tamına bir "güneş günü", 24 saat geçiyor (buna karşılık, iki gündoğumu ya da iki günbatımı arasındaki zaman her gün birkaç dakika değişiyor). Bu nedenle, her şehrin en güvenilir saat referansı, Güneşin o şehrin tepesinden geçtiği andı; her şehrin kendi saat ayarı vardı, bir şehirde saat 11:36'yken yakındaki başka bir şehirde 11:42 olabiliyordu. Rasathaneler, Hristiyan dünyasında kiliseler,

Müslüman dünyasında muvakkithaneler kendi şehirlerinin saat ayarını verme görevini yerine getiriyor, Güneşi, gökcisimlerini takip ederek çevrelerine saat ayarı veriyorlardı. Bugün de, "GMT" derken kastettiğimiz "Greenwich Mean Time"ın tam anlamı şu: Güneş, Greenwich gözlemevinde, GMT'ya göre yıl boyunca ortalama olarak 12:00'de tam tepede oluyor.

Zaman içinde, seyahatin ve haberleşmenin ilerlemesiyle, her şehrin kendi saat ayarının yanında merkezî bir saat ayarını bilme gereği doğmaya başladı. Gemiciler, güneşe bakarak hangi enlemde olduklarını hesaplayabiliyordı, ama doğu-batı yönünde hareket ederken, hareket ettikçe yerel öğle vakti de değiştiği için hangi boylamda olduklarını hesaplayamıyorlardı. Boylamı hesaplamanın yolu, nihayet, yola çıktıkları yerin saat ayarını yanlarında getirmek olarak bulundu; yerel öğle vakti ile merkezî öğle vakti arasındaki fark boylamı veriyordu. Bunun başarılabilmesi için, uzun deniz yolculuğunun sarsıntılarından etkilenmeden hassasiyetle çalışmayı sürdüren saatlerin yapılması gerekti. Elektrik yoluyla anlık haberleşmeden önce merkezî saat ayarını uzak bir yerle paylaşmanın tek yolu, iyi bir saati alıp taşımaktı.

1800'lerde demiryollarının yaygınlaşması ise, trenlerin birbiriyle uyumlu olarak çalışabilmesi için önce ülke çapında, sonra da uluslararası düzeyde ortak bir saat ayarını gerekli kıldı. Bu yıllarda önce telgraf, sonra radyo dalgaları sayesinde çok uzun mesafelerde anlık haberleşmenin mümkün olması, şehirlerin ortak bir saat ayarında buluşmasını sağladı. Tabii ki, ilk başlarda, Britanya imparatorluğu Londra/Greenwich rasathanesini, Fransızlar Paris meridyenini, Ruslar Moskova saatini esas aldılar. (Bugün de, Paris'te kaldırımlara çakılı "Arago" yazan bronz plakalar, Paris gözlemevinden geçen Paris meridyeninin yerini hatırlatıyor). 1884'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun da katıldığı

"Esas Meridyeni Saptama" konferansı toplandı ve oybirliğiyle Greenwich meridyenini kullanma kararı alındı; ülkeler sırayla bu kararı uygulamaya başladılar. Fransa 1911'de Greenwich meridyenine geçti; 1915'te, İstanbul Bahriye Hastahanesinin kulesine Paris'e telgrafla bağlanarak yeni öğle saatini haber veren bir vakit küresi yerleştirildi. "Vakit küresi", saat ayarı anında çevreden açıkça görünür bir şekilde düşen metal, büyük bir küre. 1904'te geçen Ulysses'de Bloom da Dublin Liman İdaresi'ndeki vakit küresini ve şehirler arasındaki saat farkını anar.

Bu gelişmeler sayesinde, alaturka saat (hergün günbatımının 12'ye getirildiği ve bu yüzden hergün birkaç dakika ileri ya da geri alınması gereken saat) zaten Abdülhamit döneminde yavaş yavaş kullanımdan çekilmeye başlamış, devlet dairelerindeki mesai saatleri, demiryolları alafranga saate geçmeye başlamıştı; Osmanlı'nın son döneminde yaygınlaşmaya başlayan saat kuleleri alafranga saati gösteriyordu. 1926'daki kanun, saat ayarı açısından, mevcut durumu yasalaştırmıştı. (Meraklısı için, Abdülhamit dönemindeki Osmanlı'nın alaturka saatten alafranga saate geçişi üzerine, bu konudaki Türkçe kaynakların yanı sıra, Avner Wishnitzer'in İngilizce makaleleri de var; Temmuz 2015'te bir kitabı yayımlanacak.)

Yukarıda anılan vakit küresi sonradan Galata Kulesi'ne nakledilmiş ve kendi çapında ufak bir saatleri ayarlama enstitüsü macerası yaşamış. Cumhuriyet arşivinden eski gazete haberlerini tarayarak bu kürenin 1928'de kullanılmaya karar verilmesini ve sonrasını okuyabiliyoruz. Şubat 1930: "Vakit küresi konulmak üzere, tamirat birkaç güne kadar bitecektir." Mart 1930: "Dün Galata Kulesine konan vakit küresi işlemeğe başlıyor." Ekim 1930: "Vakit küresi bir aya kadar işlemeğe başlıyacaktır. Galata kulesi ile Kandilli rasatanesi arasında elektrikle işaret tesisatı

yapılmaktadır. Tünelin başına da bir canavar düdüğü konacak, saat on ikide küre düştüğü zaman düdük ötecektir." Kasım 1930: "Bunun için bazı memurların istihdamı lâzım geldiğinden kürenin işletilmesi sene başına tâlik edilmiştir." Kasım 1930: "Artık sonu ortası gelmiyen boş lâflara karşı 'yılan hikâyesi' demiyeceğiz. Vakit küresi! diyip geçeceğiz." Eylül 1931: "Galata kulesine aylarca evvel konan vakit küresi bir türlü işletilememektedir Belediye Rasatane'ye bir tezkere yazarak vakit küresini işletme işini sormuştur." Ağustos 1933: "Vakit küresinin düdüğü ihale edildi." Eylül 1933: "Vakit küresinin ayar edilmesi işi bitmiştir." 8 Kasım 1933 "Vakit küresi faaliyete geçmiştir." 9 Kasım 1933: "Küre dün bir aksilik neticesi olarak işlememiştir. Bunun sebebini Rasatane müdürü Fatin Beyden telefonla sorduk..." Aralık 1933: "Bazı kimseler saatlerini düdük ötmeğe başladığı, bazı kimseler de düdük kesildiği zaman ayar etmekte olduklarından saatler arasında gene fark bulunmaktadır." Mart 1934: "Galata kulesindeki vakit küresi (taymbol) bozulmuştur. Bunun için 12 düdüğü birkaç gündenberi ötmemektedir."

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki kronolojik ipuçlarını takip ederseniz, Enstitü'nün faaliyet gösterdiği on yılın 1940'ların ortasıyla 1950'lerin ortası arasına denk düştüğünü, başka bir deyişle kitabın anlatıldığı "bugün"ün kitabın tefrika edildiği 1954 civarına denk düştüğünü görebilirsiniz. "Ortak saat ayarı" şaşkınlığı, yukarıdaki vakit küresi hikâyesinin örneklediği gibi, 1930'larda, henüz radyo yaygınlaşmadan yaşanmıştı. 1954'te ise neredeyse yirmi yıldır radyoda saat ayarı vardı, telefonda saat ayarı servisi çoktan yerleşmişti. Telefondaki saat ayarının varlığının hatırlatılması, kitabın düğüm anlarından biri, enstitünün lüzumsuzluğunun bürokrasi tarafından saptandığı andır:

Tekrar odama döndüğümüz zaman heyetin reisi kendisine ikram ettiğim içkiyi kabul edeceği yerde doğruca telefona koştu ve 0135'i arayarak saatin kaç olduğunu sordu. Aldığı cevap üzerine evvelâ duvardaki saate, sonra yüzüme baktı.

—Böyle bir kolaylık varken bu müesseseye ne lüzum var? diye sordu.

Bu aşağı yukarı kurulduğu günden beri benim Halit Ayarcı'ya sorduğum sualdi. O her defasında bana çok ciddî, mantıkî cevaplar vermiş, tamamiyle ikna edememişse bile hiç olmazsa susturmuştu.

Tahminimce, 1954'ün okurları için "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nün lüzumsuzluğunu bugünkü okura hissettirmek için, bizlerin hayatına 2000'lerin başında giren, bize yepyeni davranış kalıplarını öğreten, yeni şaşkınlıklar yaşatan cep telefonlarına bugün nasıl alışık olduğumuzu düşünerek, 2015'te yayımlanan bir "Cep Telefonlarını Şarj Enstitüsü" romanı hayal edebiliriz.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle, Türkiye'nin alafranga saate geçmesiyle değil, bambaşka birşeyle dalga geçiyor: endüstrileşen dünyanın ve bürokrasinin tüm ilerleme, iktisat ve ekonomik verimlilik retoriği içinde, saçmasapan, hiçbir gerçek ihtiyaca karşılık vermeyen bir kurumu bile yıllarca sürdürebilmesini hicvediyor. 1954'te kitabı tefrika ederken "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nün lüzumsuzluğu, her gün radyodan memleket saat ayarı alabilen okurları için aşikârdı; bizse, bugün, dönemleri karıştırdığımız için, kitaptaki vurguları da karıştırıyoruz.

Alaturka saatten alafranga saate geçiş, sahiden de, dilde, psikolojide, saatin anlamında bir değişiklikti; saat ile akşam ilişkisinin kopuşu; hayat düzeninin güneşin doğal hareketinden, akşam

namazının etrafında organize olmaktan biraz daha uzaklaşarak merkezî, eşit, iktisadi zamana yaklaşmasıyla elele giden bir dönüşümdü. Ama, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün geçtiği dönemde artık olup bitmiş, İrdal'ın çocukluğunda kalmış bir dönüşümdü bu. Dikkat edilirse, kitapta alaturka saat ayarı yalnızca bir kere, İrdal'ın babasının saati anlatılırken anılır: "pusulalı, kıblenümalı, takvimli, alaturka ve alafranga, mevcut ve gayrimevcut bütün zamanları sayan acayip" bir saattir bu.

ÇAĞDAŞLAŞMA ELEŞTİRİSİ

Yukarıdaki düşünceyi sürdürürsek, kitapta modernitenin ve çağdaşlaşmanın bir eleştirisinin olduğuna şüphe yok; özellikle çağdaş dünyanın iş ve başarı anlayışının, yüzeydeki "bilimsellik, rasyonalite, gerçekçilik, ekonomik verimlilik" iddialarının altında aslında tüm bunlara taban tabana zıt işleri yapması kitabın en temel motiflerinden biri: bütün retoriği zamandan tasarruf üzerine olan enstitü tümden bir lüzumsuzluk üzerine kurulmuş, idarecileri zaman öldürmek için enstitüde pingpong oynuyorlar örneğin. Hayri İrdal ve Halit Ayarcı arasındaki "realizm" tartışması, yeni dünyadaki gerçeğin ne olduğu üzerine en çarpıcı ayrımlardan birini kristalleştiriyor.

Tanpınar'ın bu mizahının, çağdaşı Jacques Tati'nin modernite yle dalga geçmesiyle paralel yönleri var. Tati'nin Monsieur Hulot'su da hafif şaşkın, sarsak, çağdaş işyerlerini, cam, metal binaları, asansörleri, mobilyaları anlayamayan; onları kendi kafasına göre, bambaşka şekillerde kullanan; ama o dağınıklığı içinde çağdaşlığın soğuk yüzüne renk katan bir karakter. Tati'nin *Playtime*'ındaki Amerikalı işadamının oturduğu yerde oturamayıp sürekli çantasıyla, saçıyla başıyla, aksesuarlarıyla oynaması

ile birebir aynı şakayı Tanpınar'ın da Dr. Ramiz ve çantası için yapmasına da dikkat edebiliriz.

Dr. Ramiz demişken, Tanpınar'ın kitaptaki en keskin alaylarından birini psikanaliz ilmine yönelttiğine dikkat edin: Dr. Ramiz, psikanaliz ile dünyayı kurtarma iddiasıyla başlamışken, Psikanaliz cemiyetinde Osmanlı'dan kalma rüya tabirlerini okurken kendisi dahil herkesi uyutmaya sürükleniyor, ve sonra tam da İrdal'a koyduğu teşhisteki gibi Mübarek'i (üstelik aslını da değil, kültür endüstrisinin tüketimi için hazırlanmış rüküş ve sahte halini) insan saymaya başlayarak kitaptan çıkıyor.

Kitabın yazılışından bugüne geçen 60 yıl içinde, Tanpınar'ın alay ettiği sorunların pek çok açıdan derinleştiğini, dallanıp budaklandığını görebiliyoruz: tüm iddiaları kılı kırk yarıp, sivrisineğin yağından kâr çıkarmak olan sektörler devasa budalalıklarında yıllarca sebat göstererek hesaplamakta, idrak etmekte güçlük çektiğimiz dev israflar yaratıyor, tüm dünyayı krize çekiyor, milyonlarca insanın hayatını karartıyorlar; "rasyonel", ekonomik ve çağdaş bireyler ve şirketler olarak verdiğimiz kararlarla hep birlikte yarattığımız çöpün, aşırı tüketimin, israfın boyutlarını, dünyaya verdiği zararları tartışıyoruz her gün. (İnsanlık yıllarca tam 12:00'yi hesaplayacağız diye uğraştıktan sonra, aniden yazları öğle vaktini ortalama 13:00'e getirerek yüzyılların saat ayarı çabasını boşa çıkaran Yaz Saati uygulaması da, büyük bir ihtimalle, milyarlarca insanın kabullendiği, neye hizmet ettiği belirsiz, has bir Saatleri Ayarlama budalalığı).

Ne var ki, mesele yalnızca bu değil. Jacques Tati, Hulot'nun tüm şaşkınlığı içinde, aslında eski evlerin, postacıların, bisikletlerin, kıyafetlerin daha güzel, kullanışlı olduğunu ima eder; *Playtime*'ın sonunda, Hulot'nun yeni, lüks, ultra-modern bir restoranın açılışına dalıp ortalığı dağıtması filmin soğuk renklerini de yavaş

yavaş sıcak renklere dönüştürür, kasılıp kalmış insanlar eğlenmeye başlarlar. Tanpınar'da ise, eski dünya da aynı alaydan payını alıyor; durmadan cinler-perilerle ilişki içinde olduğunu hayal ederek hazine arayan Seyit Lûtfullah, kayıp zenginliğini Aristidi Efendi'nin simya deneyleriyle tekrar ele geçirmeye çalışan Osmanlı paşası, Ahmet Zamanî ile ilgili söyledikleri yalanı Van Humbert'e anlatırken rezil olmaktan "dervişçesine tavırlarımız ve lâubaliyane, hattâ tiryakice ahvalimiz" sayesinde kurtulan Hayri İrdal, kitabın orta bölümündeki kahvehanenin sakinleri, İspiritizma cemiyetinin müdavimleri saçmalamakta, dalalet içinde yaşamakta Halit Ayarcı'dan geri kalmıyorlar. (Berna Moran, kitap üzerine yazdığı makalede, kitapta hiçbir sahtekârlığa, dalalete bulaşmayan yalnızca iki karakter olduğuna, ikisinin de ortak özelliğinin işlerini, mesleklerini emek vererek, nizamıyla yapmak olmasına dikkat çekiyor: İrdal'ın ustası, eski zaman insanı Muvakkit Nuri Efendi ve İrdal'ın oğlu, Cumhuriyet çocuğu Ahmet). Demek ki, kitabı yalnızca çağdaşlaşma-modernleşme eleştirisi olarak görmek, Tanpınar'ın hem geçmişin dünyasını, hem de kendi dönemini aynı keskinlikle hicvettiğini gözden kaçırmak anlamına geliyor.

Bence, bu noktada, kendi görmek istediklerimizi Tanpınar'da görmek yerine, kitabın sahiden ne anlattığına bakmamız, Tanpınar'ın başta kendisi olmak üzere hemen herkesle dalga geçen, insan çabasının toplu budalalıklarının bir katalogunu çıkaran yaklaşımını farketmemiz; bu noktada Kundera'nın roman sanatı üzerine (Cervantes'in benzer bakış açısını merkeze alarak) söylediklerini hatırlamamız gerekiyor:

> *Romanın eğilimi karmaşıklıkların eğilimidir. Her roman okuyucuya şunu söyler: "Olaylar sandığından çok daha karmaşık." Romanın bu evrensel doğrusu, sorudan önce gelen ve onu dışlayan basit ve çabuk ya-*

nıtların gürültüsü patırtısı içinde gitgide daha az duyulmaktadır. Zamanımızın anlayışına göre haklı olan ya Anna'dır ya da Karenin. Bize bilimin zorluğundan ve anlaşılamayan doğrudan sözeden yaşlı Cervantes'in bilgeliği ise can sıkıcı ve yararsız görülüyor. (Roman Sanatı, çev. İsmail Yerguz, s. 26-27).

PENGUİN EDİSYONUNUN SUNUMU VE ÖNSÖZÜ

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Penguin'den yayımlanan İngilizce çevirisi, kitabın çevresine eklediği metinlerde, bu iki yorumu, alafranga-alaturka saat meselesini ve modernite eleştirisi yorumlarını iyice karikatürize, giderek gülünçleşmiş argümanlarla önümüze getiriyor ne yazık ki. Kitabın arka kapak yazısı, Enstitü'nün "Türkiye'deki tüm saatleri Batı saatine çevirmek" amacıyla kurulmuş olduğunu yazıyor; böylece, arka kapak yazısını yazanın kitabı dikkatle okumamış olduğunu hemen anlıyoruz. İki paragraflık yazıda bu türden başka hatalar da var: yazının başlığı bu çevirinin "İngilizcedeki ilk çeviri" olduğunu söylüyor, yazıda Seyit Lûtfullah bir "televizyon mistiği" olarak anılıyor, Hayri İrdal'ın hayatının kitapta "psikanaliz seansları esnasında anlatıldığı"nı söyleniyor. Oysa, kitap İngilizcedeki ikinci çeviri; olaylar televizyonun ve televanjelistlerin ortaya çıkmasından çok önce geçiyor; Hayri İrdal ise hayatını psikanaliz seansları formunda değil, güya kendi yazdığı bir kitap aracılığıyla anlatıyor tabii ki. Bunlar, ilginç ve talihsiz bir biçimde gözden kaçmış diyelim; belli ki, kitabın yayıma hazırlanma işlemlerinde, kitabı sahiden de okuduğuna emin olduğumuz iki kişiye, kitabın çevirmenleri Mauren Freely ve Alexander Dawe'e bile danışılmadan bu arka kapak yazısı hazırlanmış.

Kitapta bir de Pankaj Mishra imzalı bir önsöz var. Bu önsözde işler daha da renkleniyor; haksızlık etmemek için, önce bu önsözün argümanını özetleyeceğim:

Mishra, Doğu toplumlarının (Rusya, Çin, İran, Türkiye, Japonya, Hindistan) modernleşme çabalarını güçlü liderler eliyle, topluma şiddetle ve aniden dayatılmış değişimler olarak görüyor. (Mishra'ya göre, Doğu toplumlarında bu liderlerden önce lineer bir zaman anlayışı bile pek yok). Oysa bu yabancı tohumlar hiçbir zaman yeşeremiyor bu toplumlarda, muğlak sonuçlara yolaçıyorlar; Türkiye örneğinde, "onyıllar süren bir laik diktatörlüğün ılımlı bir İslamizme dönüştüğünü" söylüyor Mishra. Tanpınar'ın, *Huzur*'da çağdaşlaşmanın ve Kemalizmin isteklerinin aksine, İstanbul'un eski değerlerine o mahut "hüzün" ile baktığını, zaten hocası Yahya Kemal'in de "yeni icat edilmiş Türk vezni" yerine İran'ın geleneksel aruz vezniyle yazdığını söylüyor. Her ne kadar Kemalistler "Türk yazarlarını yeni rol modelleri yaratmak üzere, sadık ve zeki bir vatandaş topluluğunu eğitme görevi için taraflarına çekmeye" çalışmış olsalar da, Tanpınar, *Huzur*'da bu çabayı reddetmiş; modernist edebiyatın tekniklerini kullanıp, Baudelaire'in flaneur'unun bakışına sahip çıkarak, başka bir eski-yeni terkibinin arayışına girmiş.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde ise durumun daha da fenalaştığını söylüyor Mishra: dünya öylesine değişmiş ki, artık Tanpınar'ın *Huzur*'da aradığı geçmiş ve gelecek "terkib"i mümkün değil; "devlet tarafından dikte edilen ve saftirik halk tarafından kucaklanan yükselme-ve-ileriye-gitme anlatısı artık herşeyi zehirlemiş durumda"; "Türkiye'nin Kemalist eliti eliyle yapılmış büyük ve dönüşsüz maddi dönüşümlerine (endüstrileşme, makinalaşma, demografik kaymalar, orta-sınıf alışveriş kültürü ve hızlı iletişim)" modernist edebiyatın ruhsal teknikleri yetişemiyor artık.

Mishra'ya göre, Tanpınar'ın satirinin hedefini anlayabilmek için, 1926'da Atatürk'ün batı saatinin ve takviminin kullanılmaya başlayan yasayı geçirmesini bilmemiz gerekiyor. Daha önce, Türkiye'deki pek çok kişi için, zamanı anlamak için müezzini duymak yeterliymiş; oysa Atatürk, ülkenin her tarafına saat kuleleri dikilmesini emretmiş. Hâlâ eski saate uyanlar ağır cezalara çarptırılmışlar. Atatürk'ün saat kuleleri, gayet ehven bir fiyata "tertip ve düzenin, güvenilirliğin, dakikliğin ve hassasiyetin öneminin propagandasını" yapmış ve hayatı Batı-stili kompartmanlara bölerek iktisadi verimliliği arttırmış, zamana parasal değer biçmişler. Mishra, Hayri İrdal'ın dayısından sünnet hediyesi olarak bir saat almasının, İrdal'ın bu türden dertleri tanımadığı modern-öncesi cennet bahçesinden kovulmasını işaret ettiğini söyüyor.

Mishra'ya göre, Tanpınar, İrdal'ı "Kemalist Türkiye'nin pek çok yönünü hedef almak için kullanıyor"; Ahmet Zamanî hikâyesini, örneğin, Kemalist devletin sahtekârlığının, "eski zaman düzeniyle oynamasına tarihsel öncül bulma" çabasının bir örneği olarak görüyor. Roman, sonuç olarak, "daha az 'gelişmiş' toplumlardaki insanların bilinmeyen acılarını, eski varoluş biçimlerinden köklenerek ayrı bırakılmış, ebediyen tarihin bekleme odasında sürünmek zorunda olanların acılarını" anlatıyor Mishra'ya göre.

Mishra'nın görüşleri ve bilgileri bunlar. Penguin baskısı, bu önsözle 2013'ün sonlarında yayımlandı. Mishra, şu "Atatürk'ün saat kuleleri ve ağır cezalar" meselesini Guardian'da Şubat 2015'te yayımlanan bir makalesinde de kelimesi kelimesine tekrarladığına göre, demek ki bu süre boyunca yazdıklarından hiç şüphe etmediği gibi, çevresinde hiç kimse ona işlerin böyle olmadığını, saat kulelerinin Cumhuriyet döneminden değil Osmanlı'nın son döneminden olduğunu, yukarıda özetlediğim merkezî saate geçişin gerçek tarihçesini anlatmamış, kendisi de

doğrusunu öğrenmeye gerek duymamış. Benzer bir biçinmde, saf Türkçeye, Türkçenin ritmlerine dönüş çabası, birebir benzerleri İrlanda'da, Yunanistan'da da yaşanan, zaten Cumhuriyet'ten önce başlamış bir tartışmaydı; yüzlerce yıllık hece veznini Kemalist devlet icat etmemişti tabii.

Belli ki, Mishra'nın tarihi biraz daha dikkatli okuması, saatten, zamandan uzak olmak bir yana, astronomiyi, matematiği yüzyıllar boyunca kurmuş toplumların bizzat Müslüman ve Hint dünyası olduğunu hatırlaması; daha da önemlisi, dünyanın yüzyıllar boyunca endüstrileşme, merkezileşme ve birbirine bağlanma yönündeki eğiliminin kaynağının birkaç otoriter liderin inadından ibaret olmadığını farketmesi gerekiyor. Yoksa, Türkiye'de de, eminim, "endüstrileşme, makinalaşma, demografik kaymalar, orta-sınıf alışveriş kültürü ve hızlı iletişim"in Mustafa Kemal'in şahsi eseri olduğuna büyük bir gururla inanmak isteyecek olan çıkabilir. Bu gelişmelerde yalnızca doğu toplumlarının seçkinlerinin ve halklarının çağdaşlaşma, çağı yakalama isteklerinin değil, batı toplumlarının da büyük rolü vardı. Bizzat merkez, merkezin sermaye birikimi bu değişiklikleri arzu etmiş, yönlendirmiş ve yatırımlarıyla gerçekleştirmişti; sermaye birikiminin sürmesi, sermayeye yeni pazarlar açılabilmesi, kârlılığın sürmesi için tüm bunlar (demiryolları, standartlaşma, fabrikalar) gerekiyordu. Modernleşme, üç beş liderin kısa süreli ve ani inadıyla değil, yüzyıllar süren, milyonlarca insanın katıldığı dönüşümlerle ortaya çıktı. Türkiye'nin modernleşmesi de, Atatürk'ün doğumundan yıllarca önce başlayan ve ölümünden sonra yıllarca süren bir dönüşüm.

Ben, 12 Eylül döneminde öğrenci olduğum için önce Kemalizm propagandasını, sonra da 2000'lerin siyasi tartışmasını takip ederken anti-Kemalizm propagandasını dinlemekten yorgun düşenlerdenim. Mishra'nın önsöz boyunca durup durup Kema-

lizmin fenalıklarını tekrarlaması da, bana bu durumu, örneğin Küçük Prens'in meşhur "bir Türk diktatör..." pasajının türlü çevirilerinden İslamcı olanında kaptırıp araya girerek uzun uzun kıyafet devrimine saydıran çevirmeni hatırlattı.

Türkiye'nin 90 yıllık tarihini "onyıllarca süren laik diktatörlüğü izleyen ılımlı İslamizm" olarak özetlemek bir görüştür, ifade edilebilir, ediliyor da zaten; ama Türkçenin en önemli kitaplarından birini İngilizce okura sunan bir yazıda, eğer bu görüş ifade ediliyorsa, Türkiye'de olan biteni bundan çok farklı, hatta buna taban tabana zıt olarak yorumlayan onmilyonlarca kişinin var olduğu da söylenmeliydi mutlaka.

Kitabın Mishra'nın sevmediği kavramların (modernleşme, batılılaşma, Kemalizm...) değil, genel olarak insanlık halinin bir hicvi olduğunu yukarıda açıklamaya çalıştım. Tanpınar'dan bir anti-Kemalist kahraman çıkarma hayalinin beyhudeliği, bence, yalnızca bu kitabı dikkatle okuyan biri için bile aşikâr. Tanpınar'a önsöz yazmaya kalkışmış biriyse, Tanpınar'ın günlüklerinde, mektuplarında, denemelerinde gayet açıkça ifade ettiği siyasi görüşünü bilmeli, hayatı boyunca CHP'li olarak kaldığından haberdar olmalıydı; Tanpınar'ın Atatürk devrimlerinde itiraz ettiği tek yönün dil devrimi olduğunu, bunun dışındaki tüm çağdaşlaşma, sanayileşme çabasını tek çıkar yol olarak gördüğünü tekrar tekrar ifade ettiğini bilmeliydi.

İrdal'ın dayısının sünnet hediyesi saate dönelim. Mishra'ya göre bu saat, İrdal'ı "o andan itibaren, modern Türkiye'nin bir vatandaşı" yapıyor; "bireysel bir üretici ve tüketici olarak Türkiye'nin kolektif gücünü yükseltmek için vazifesini yapması" gerekiyor artık. Oysa, alıntıladığı cümleden sonrasını okumaya devam edince, biz, bu saatin İrdal'ın hayatı boyunca sürecek saat sevgisini başlattığını, "belki de İrdal'a asıl hürriyetin kapısını aç-

tığını" görüyoruz (çeviride "asıl" kelimesi kullanılmamış). Bunun hemen arkasından, saat ayarını ve saatleri Atatürk'ün topluma dayattığı bir dönüşüm olarak sunması, Osmanlı'da daha önce hassas saat ayarının pek olmadığını söylemesi ise, Mishra'nın önsözünü yazdığı kitabı okumayı kaçıncı sayfada bıraktığını kesin olarak saptamamıza yardımcı oluyor ne yazık ki. 394 sayfalık kitabı okumayı 21. sayfada bırakmış Mishra, devam etseydi şunları görecekti:

> *Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.*
>
> *Adım başında muvakkithaneler vardı. En acele işi olanlar bile onların penceresi önünde durarak cebinden, servetlerine, yaşlarına, cüsselerine göre altın, gümüş, sadece savatlı, kordonlu, kordonsuz, kimi bir iğne yastığı, yahut kaplumbağa yavrusu kadar şişkin, kimi yassı ve küçük, saatlerini besmeleyle çıkarırlar, sayacağı zamanın kendileri ve çoluk çocukları için hayırlı olmasını dua ederek ayarlarlar, kurarlar, sonra kulaklarına götürerek sanki yakın ve uzak zaman için kendilerine verdikleri müjdeleri dinlerlerdi. Saat sesi bu yüzden onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme büyük ve ebedî inançların sesiydi. Onun, kendisine mahsus, hayatın her iki buudunda genişleyen hassaları*

vardı. Bir taraftan bugününüzü ve vazifelerinizi tâyin eder, öbür taraftan da peşinde koştuğunuz ebedî saadeti, onun lekesiz ve ârızasız yollarını size açardı.

Kitabın çevirisindeki sorunları başka bir yazıda ele aldım; orada da yazdığım gibi, çeviride yüzlerce anlam hatası olmasına rağmen, uzun bir masabaşı çalışmasıyla cümle cümle elden geçirilirse çevirinin kurtarılabileceğini düşünüyorum. Buna karşılık, önsözde ve arka kapak yazısında kitabı okumamış, bahsettikleri konular hakkında koskoca bilgi hataları yapan yazarların, Tanpınar'ın gerçekliğiyle hiçbir ilgisi olmayan, tümden kendi siyasi inançlarına uygun bir karikatürünü yaratmalarından bu kitabı mutlaka kurtarmak gerekiyor.

Tanpınar'ın bu önemli romanının nihayet İngilizce okurun önüne çıktığı zaman bu hâle getirilmesi ile kitabın içeriği arasında (kitabı okumaya zahmet edecek önsöz yazarlarının bile görebileceği) müthiş ironik paralellikler var; pek çok çeviri hatasını üzerine bir de böyle bir önsözün eklendiği kitap, bana son bölümlerde ortaya çıkan sahte, süslü Mübarek'i hatırlatıyor örneğin. Bu noktayı, çeviri ile ilgili yazımın sonunda kitaptan alıntılarla örneklemeye çalıştım.

PEKİ, NE ANLATIYOR BU KİTAP?

Yukarıda özetlediğim, yazarın başta kendisi olmak üzere herşeye güldüğü karnavalesk bakış açısını, Cervantes'in izinde dünyanın tüm karmaşıklığını gösteren ironiyi tekrarlayacak değilim. Yazıyı kapatırken, dikkatinizi şuna çekmek istiyorum:

Hayri İrdal'ın diline, esprilerine, dünya karşısındaki çaresizliğine, rahatına düşkünlüğüne, eser verememesine; bizzat kendisi

hakkına konuşurken söyledikleri aracılığıyla hakikatin katman katman olduğunu, samimiyetin sandığımızdan çok daha başka birşey olduğunu bize çıtlatmasına dikkat edin. Hemen kitabın başında, oyunu şöyle kurar İrdal:

> *Sonra koltuğuma gömülerek, hayatımı düşünmeğe, unutulması, bahsedilmeden geçilmesi veya değiştirilmesi icap eden şeyleri ayıklamağa, behemehal yazılacakları derinleştirmeğe, hulâsa bir yazıdan ve bilhassa hâtırat cinsinden bir yazıdan samimilik denen şeyin istediği bütün sıkı şartları göz önünde tutarak, hâdiseleri zihnimde sıralamağa çalıştım.*
> *Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım, insan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın? Bu cinsten kayıtsız ve şartsız bir samimilik ise behemehal bir süzme, eleme ister. Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir. Sözü yarıda bırakmaktansa, vaktinde iyi tasarlamak, okuyucu ile behemehal anlaşacağınız noktaları seçmek gerekir. Çünkü samimiyet tek başına olan iş değildir.*

Bu dili Tanpınar'ın mektuplarındaki mizah anlayışıyla, bir yandan havadisleri tatlı tatlı kaynatarak, kendisiyle de durmadan dalga geçerek şakalaşıp, bir yandan işlerini halletmesiyle; günlüklerinde durmadan kendiyle hesaplaşmasıyla, kendinden memnuniyetsizliğiyle karşılaştırın: göreceksiniz ki İrdal'ın sesi, zihni, bizzat Tanpınar'ın sesi, Tanpınar'ın zihnidir. (Bunu ilk düşünen, ilk keşfeden ben değilim tabii; örneğin Işıl Uçman Altınışık'ın *Osmanlı'da Zaman-Mekân Kavrayışının Değişimi* makalesinde İrdal'ın bir tür Tanpınar olduğu görüşünü bulabilirsiniz.) Tan-

pınar'ın birinci tekil şahsın ağzından yazdığı tek romanı bu; İrdal'ın edebiyattan, okuma-yazma işlerinden anlamama iddiasına rağmen böylesi güzel kurulmuş bir metnin "yazarı" olması çelişkisinin açıklaması da bu bence.

Tanpınar, İrdal'ın zihnini ve hayatını yazarken, bizzat kendisinin de hayatı boyunca boğuştuğu, değişik veçhelerini tanıdığı, ve sonuç olarak kendini karşısında ağır bir mağlubiyet içinde hissettiği bir meseleyi, *dünyevi başarı* meselesini merkeze almış. Benim gözümde tüm kitabın omurgası işlevini gören en önemli tema, kitabın psikolojik odağı bu. Dünyamızda, Halit Ayarcı gibi, dalalet içinde olsalar da, karizmaları, enerjileri, ilişkileri, olaylara "başka bir realizmle", dürbünün başka bir tarafından bakmalarıyla başarılı olan, saçmalasalar bile dokunduklarını altına dönüştürebilen insanlar var; bir zanaatı gerçekten bilen, insanları, olayları gerçek cephesiyle, olduğu gibi gören, ama girişken olmayan, rahatına düşkün, sebatsız, sessiz, hayata, olaylara biraz dışarıdan bakan Ahmet Hamdi'ler (ve Hayri İrdal'lar) ise bu dünyada başarılı olamıyor, bir kenara süprülüyorlar. Kitapta, Tanpınar, bir zihin egzersizi yaparak, Halit Ayarcı'nın peşine takılıp aslında kendisinin de aklına yatmayan bu Enstitü işine giren İrdal'a, Tanpınar'ın kendi hayatında ulaşamadığı ya da elinden kaçırdığı maddi ve manevi başarıları yakalatmış; hizmetçili köşkte oturmayı, aşık olduğu kadınların gönlünü kazanmayı tattırarak, kendi hayatında boğuştuğu meseleler üzerine alternatif bir tarih yazmış. Tanpınar'ın kitaba eklemeyi düşünüp sonradan vazgeçtiği mektubun satır aralarında da Tanpınar'ın bu meselelerle boğuşmasının izlerini görüyorum. İşin bu boyutunu tam olarak görebilmek için, İrdal'ı, bir de Tanpınar'ın günlükleri ve mektuplarıyla yanyana okuyun derim.

(2015, *K24*)

Beckett: Abderalı'nın Kahkahası

I.

Beckett'ın adının ilk duyulduğu günlerden bugüne, eserleri hakkında yapılan yorumlar (anlamsızlık, minimalizm, insanlık hali, umutsuzluk, umut, dinsizlik, din...) öylesine çeşitlendi ki, Beckett'ın yapıtının "herkesin görmek istediğini gördüğü" bir ayna olduğunu düşünenler bile çıktı. "Baktığımız ne olursa olsun, zaten kendi içimizde olan birşeyleri, görmek istediğimizi görmüyor muyuz?" diye sorulabilir, ama Beckett bunun ötesinde birşeyler de başarmış: Öyle bir yapıt ortaya çıkarmış ki, felsefeciler, felsefeyi hiç ciddiye almayanlar; klasik tiyatrocular, tiyatro yöntemlerinin sınırlarını kırmak isteyenler; hayatı çok acıklı bulanlar, çok gülünç bulanlar; insanlıktan umudunu kesmiş olanlar ve hâlâ umut besleyenler bu yapıtı besleyici bulmuşlar.

İşin püf noktası, Beckett'ın saçmalık ve hiçlikle kurduğu ilişkideki dengelerin hassaslığında yatıyor bence: Hiç şüphesiz, Beckett yapıtındaki çoğu durum, karakter, diyalog ilk bakışta saçmadır; insanlar, *Oyun Sonu*'ndaki gibi, ebeveynlerini çöp varilinde beslemiyorlar. Öte yandan, (örneğin) *Oyun Sonu*'ndaki ilişkiler, hepimizin ailemizle, yakın çevremizle, iş, okul çevremizle ilişkilerimizde başımıza şu ya da bu ölçüde, ama mutlaka gelen hallerin damıtılmış bir özetidir: İnsanların birbirlerine hem mahkûm ve muhtaç oldukları, hem de katman katman düşmanlık besledikleri, geçmiş hesapların hasediyle yaşadıkları, bunları birbirlerine hatırlattıkları, çeşit çeşit psikolojik şiddet unsuruyla, blöflerle, merhamet

dilekleriyle birbirlerinin sınırlarını yokladıkları ilişkileri hepimiz tanıyoruz, biliyoruz; dünyada, çevremizde, ailemizde böyle ilişkiler, böyle anne-baba / çocuklar, böyle efendiler ve uşaklar var, hepimiz şu ya da bu ölçüde benzer oyunlara katılıyoruz. Beckett'ın, durumdaki bozukluğun özünü böylesi bir yoğunlaştırmayla bize sunması, düpedüz canımızı yakıyor. *Mutlu Günler*'i, *Godot'yu Beklerken*'i seyrederken biliyoruz: Bugün geriye bakınca daha mutlu, saf(tirik), dertsiz, umutlu olduğumuzu düşündüğümüz günler var, her geçen gün bunları biraz daha yitirmekten korkuyoruz; daha beter günlerin geleceği bilgisine karşı korunmak için, bugünün o "mutlu günler"den biri olduğunu söylemek için çırpınan bir ruh var içimizde, onu yaşatmaya çalışıyoruz. Beckett'ın bütün bunları anlatırken ardı ardına patlattığı şakalara gülerken bir yandan kuyruğu dik tutmaya, canımızın yanmadığına, *henüz* bu karakterlerin durumunda olmadığımıza inanmaya çalışıyoruz.

Çizdiğim tabloyu umutsuz bulduysanız, tekrar düşünün: Evet, insanlık durumu budur, öte yandan insanlık durumundan böylesi umudu kesmiş olan bunları yazıya dökmeye, ifade etmeye çalışmaz; laf aramızda, öyle çok uzun yaşamaz da. Beckett, 87 yıllık ömründe ifade etmiş, paylaşmıştır: Umut, belki de durumun bu olduğunu görmekte, göstermekte, bu durumun anlaşılmasına yardım etmekte yatıyor olabilir. Örneğin Beckett, yıllar süren psikanaliz seansları boyunca kendisi hakkında, eksikleri, takıntıları hakkında öğrendiklerini yazılarına taşımış, bunları ifade ederek içindeki şeytanlarla savaşmış. 2004'te yayımlanan *Grove/Faber Companion To Beckett*'ın yazarları, Beckett'ın, Batı kültürünün "kahraman" mitlerine tümden karşı çıktığını, hayatın anlamsızlığı, din, hakikat, akıl, rasyonalizm inançlarının boşluğu, ruhun bedenle birlikte öleceği bilgisinin yarattığı korku karşısında, gülmeyi, komik ve absürd olanı kabullenmeyi önerdiğini, bu kabullenişin yapıtının ağırlık merkezi olduğunu öne sürüyorlar.

II.

Beckett, yıldan yıla, malzemesini eksiltmiş. Tiyatroda duraklamayı daha önce hiç kullanılmadığı kadar anlamlı ve yüklü olarak kullanmış. *Godot'yu Beklerken*'de tiyatrodan vukuatı, *Mutlu Günler*'de hareketi çıkarmış (başrolde, oyun boyunca konuşan aktris önce beline kadar, sonra boynuna kadar kuma gömülü); *Oyun*'da metnin anlaşılamayacak denli hızlı okunmasını, yönetmen ve oyuncuların itirazlarına kulak asmadan dayatmış—oyunun ilk sahnelenmesinde çalışan aktrise, Jessica Tandy'ye yazdığı telgrafta "anlaşılırlık benim için öyle özellikle önemli değil. Ben, oyunun izleyicinin sinirleri üzerinde iş görmesini istiyorum" demiş. *Ben Değilim*'de tiyatro dilini yalnızca üzerine ışık vuran bir ağzı kullanmaya indirgemiş.

Minimalizm? Evet ama, minimalizm deyince benim aklıma artık "yavan, içeriksiz ve kolay üretilen, kolay tüketilen, kolay pazarlanan sanat yapıtı" geliyor; Beckett'ın eksiltme üslubu ise bence bunun tam zıttı; kurduğu anlam dünyasını gösterebilmek için, okuyucunun/izleyicinin boşlukları doldurup neden bahsedildiğini görebilmesi için bu boşlukları yaratıyor Beckett. Örneğin, *Oyun Sonu*'ndaki "talaşını değiştirdi mi?" diye başlayan diyalogu hatırlayın: Bu iki üç cümle parçacığı, Nagg ve Nell'in variller içinde geçirdikleri hayatın temposu, konforu, talaşın ve kumun sıvıları emme verimlilikleri arasındaki fark ve bu farkın Nagg ve Nell'in hayatındaki önemi, varillerin içinin kokusu, nemi hakkında geniş bir bilgi ağını ima ediyor bize. Hem *Oyun Sonu*'nda, hem de *Mutlu Günler*'de oyunların apokaliptik, insanların, şeylerin, hayvanların birer birer yok olduğu bir dünyada geçtiğini görmek için, benzer bir biçimde, imaların aralarını, boşlukları zihnimizde doldurmamız gerekiyor ("Mutfakta bir fare var." "Fare mi, hâlâ

fareler var mı?")—Beckett'ın eksiltmelerinden bahsederken, bulmaca üslubunu, bu boşlukların okurun, izleyicinin, dinleyicinin zihninde nasıl dolduğunu ve bunun Beckett tarafından önceden hesaplanmış olduğunu hatırlamak, anlam katmanları üzerine kurulmuş bu oyunun hakkını vermek gerek.

III.

Anlamsızlığın içindeki anlamdan, eksikliğin içindeki yoğunluktan, hayattan bezmenin içindeki sağalmadan bahsediyor olmam sizi şaşırtmış olabilir—Beckett'ı, gerçekten de ikilemlerin adamı olarak görmek mümkün: Beckett üzerine yazılmış ilginç kitaplardan biri, Beckett ile aynı okula gitmiş, aynı çevrede yaşamış, bu nedenle Beckett'ın hayatı boyunca adım adım ayağından silkse de yapıtının satır aralarına, içine sinmiş olan İrlandalılığını, Beckett'ın eğitiminin yapıtı üzerindeki etkilerini saptayabilmiş bir yazarın, Vivian Mercier'ın yazdığı *Beckett/Beckett*. Mercier, Beckett yapıtının merkezinde ikilemlerin olduğunu düşünüyor, kitabının iskeletini Beckett'ın ikilemleri etrafında çatmış: Kitabın İrlanda/Dünya, Beyefendi/Sokak Serserisi ("Smokinli/Berduş"), Resim/Müzik gibi bölümlerinde, bu temel yol ayrımlarını, ikilemleri, ikilileri ele alıyor. Yapıtları çoğu zaman karanlık, acımasız, pervasız, küfürbaz olan bu adamın gündelik hayatında içine kapalı ama çok kibar olduğu, hayatın ve çabalamanın anlamsızlığını böylesine sert, çıplak bir üslupla göstermiş olmasına rağmen, İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasından sonra Paris'e döndüğünü (Fransa'nın savaştaki halini bile İrlanda'ya tercih edeceğini söylemiş), bir direniş hücresine katıldığını biliyoruz. İlk başlarda, Dante'yi, Joyce'u, göndermeleri, birikimini yapıtına yüklemeyi temel alan metinlerle başlamış; sonradan, bütün bu birikimin ancak satır

aralarında, üzeri kapalı göndermelerle okuyucuya göz kırptığı, sade, tok, gündelik konuşma diline yaslanan metinlere geçmiş. İrlanda'nın Protestan üst sınıfının, yani ülkenin yarı-yabancısı bir "efendi" sınıfının üyesi olarak yetişmiş; sonradan yeni bir yabancılığı, ev olarak Paris'i, yazı dili olarak Fransızcayı seçmiş (Fransızcayı seçerken İrlanda eğitiminin kendisine verdiği İngilizce kıvraklığından, süsünden, retoriğinden kurtulmaya çalışmış).

IV.

Beckett'ın ülkeler, diller arasında bölünmüş olması, Beckett'ın eserindeki yerel boyut üzerinde de soru işaretleri doğuruyor. Beckett'ın eserinin çağdaş insanın halini, ülkeden, kültürden bağımsız olarak gösteren bir "Beckettistan" ülkesine ait olduğu, tam tersine günümüz Paris'ine ya da İrlanda edebiyatına ait olduğu söylenebilir. Bence bütün bunlar doğru: Beckett hem İrlandalı, hem Fransız, hem de ülkeden bağımsız bir edebiyatın parçası. İrlanda Beckett'a giderek daha çok sahip çıkmakta haklı, örneğin İrlanda devlet televizyonunun başını çektiği bir yapımla ortaya çıkarılan *Beckett On Film* serisinde, belli başlı oyunların Dublin prodüksiyonlarının esas alınması, oyunlarda daha çok İrlanda aksanı kullanılması, Beckett'ın yapıtının kökleriyle ilişkisinin değil mesi, gösterilmesi açısından epey geçerli bir tavır. Öte yandan, bu oyunların çoğu belli ki esasen Fransız edebiyatına aitler—Beckett'ın belli başlı oyunları Fransa'da, Fransızca yazılmış, içerdikleri tüm mekân referansları Fransa'ya ait.

Yerel unsurlar ve yapıt arasındaki ilişkileri görmek, karşılaştırmak anlamlı ve değerli, ama bunlar oyunların tüm insanlık için geçerli yönlerini de örtemiyor: Beckett, *Godot*'nun Amerikan prodüksiyonunda zenci aktörler istemiş. Oyunun Amerika'da

ilk oynandığı günlerde, seyircilerin oyunu en iyi takdir ettiği gösterimler, hapishanede sahnelenenler olmuş: O günlerde "anlaşılmaz" ve "boş" olduğu söylenen bu oyundaki temaları tanımak için, mahkûmların herhangi bir kültürel referansa ihtiyaçları olmamış. Ben de, Beckett'ın iki dil arasındaki geçişlerine, yapıtının, hayatının ikili yapısına selam durmak için, İngiliz aksanlı Fransızca ve Fransız aksanlı İngilizce prodüksiyonlar da öneriyorum: Bunu yapınca, Beckett'ın kendisinden önceki (Chaplin, Keaton, Laurel ve Hardy) ve sonraki (Monty Python) mizah gelenekleriyle yakın ilişkisinin de altı çizilmiş olur.

Tiyatro İçin Müsvedde II'nin sonunda, camdan atlaması beklenen adamın yüzündeki birşey, kendisini oyun boyunca yerin dibine batırmış ve hesabını kesmiş olan iki ofis çalışanını şaşırtıyor—adamın onlara, duruma güldüğünü düşünebiliriz. *O Zaman*'ın sonunda ise, kahraman seyirciye meydan okur gibi gülümsüyor—o noktada onun gülümseyeceğini beklemiyoruz. Meseleyi yine dünya haline gülen Abdera'lı Demokritos'a getirerek yazının başında andığım paradokstan, Beckett'ın herkesin kendisini gördüğü bir ayna olduğu paradoksundan kurtulabiliyor muyuz, bunu bilmem (paradoksun tanımı gereği) mümkün değil; ama şunu biliyorum: Karamizahın bu büyük ustasını okumanın, izlemenin, takip etmenin, insanın kendi hayatındaki karamizah anlarını görmesi, bunları tanıma, engelleme yollarını aramasına büyük faydaları var: Arada bir şöyle bir Beckett evrenine girip çıkmak, böylece kimi konuşmalarımızın, kimi dertlerimizin nasıl Hamm ile Clov'un, Didi ile Gogo'nun, Winnie ile Willie'nin hallerine benzediğini görmek gerek.

(2006, *Cumhuriyet Kitap*)

Beckett'ın Mektupları

Samuel Beckett, kitapçı raflarındaki manzaraya göre, ülkemizde daha çok ismen tanınan bir yazar. Şu anda satışta olan kitaplara bakarsanız, Beckett yapıtının Türkçede bölük pörçük bir halde ve kısmi olarak dolaşımda olduğunu göreceksiniz. 20 yüzyıl tiyatrosunun en önemli, en sevilen metinlerinden biri olan *Godot'yu Beklerken*'i bile biraz aramanız gerekiyor; *Oyun Sonu*, *Mutlu Günler* gibi çağdaş tiyatro başyapıtlarının ise yıllardır baskısı yapılmamış. Neyse ki, Ayrıntı Yayınları'nın toparladığı öykü ve romanlar, Norgunk'un *Quad*'ı hâlâ dolaşımda. Aslında *kapkara* bir metinden gelen meşhur "hep denedin, hep çuvalladın, yine dene, yine çuvalla, daha iyi çuvalla" alıntısını motivasyonel bir söz sanma hatasını en okumuş yazmışlarımızın bile sık sık yapması, Beckett'ın ismen tanınıyor olmasını örnekliyor gibi; başlığı "Betere Hücum!" hatta "ilk hedefiniz daha da beter olmaktır, ileri!" diye çevrilebilecek bu metin, birkaç satır sonra "daha beter çuvalla, kusana kadar çuvalla" diye sürer.

Beckett, neredeyse hiçkimseye benzemeyen yazı lezzetiyle, kimsenin yazamadığı bir derinlik, keskinlik ve karamsarlığı, zehir gibi bir mizahla içiçe geçirdiği yapıtlarıyla, çağımızın en ilginç, en derinlikli yazarlarından biri oysa. İngilizce ve Fransızcada Beckett bu önemine layık sunumlarla yayımlanıyor: 2006'daki 100. yaşgünü için hazırlanan dört ciltlik toplu yapıtları, önsözleri, tasarımlarıyla örnek bir edisyondu; İrlanda Radyo Televizyonu'nun 2000'li yılların başında yaptığı *Beckett On Film*

projesi de, tüm oyunlarının bu proje için özel çekilmiş TV filmlerini biraraya getirmişti.

2009'dan itibaren, onyıllar sürmüş hummalı bir çalışmanın sonunda, Beckett meraklılarını çok heyecanlandıran başka bir projenin ürünleri ortaya çıkmaya başladı; Cambridge University Press, Beckett'ın seçilmiş mektuplarının ilk cildini yayımladı. Beckett'ı 1929'dan (23 yaşından) 1940'a kadar izleyen bu cilt, 100 sayfası giriş materyali olmak üzere 882 sayfaydı; 2011'de yayımlanan ikinci cilt de (1941-1956) yaklaşık aynı uzunlukta. Projenin 1957-1967 ve 1968-1989 yıllarını kaplayan üçüncü ve dördüncü ciltlerle tamamlanması planlanıyor; üçüncü cilt, 2014 yazında çıkacak.

Bu durumda, ilk dikkat çeken, mektupların hacmi; proje tamamlamdığında, bu dört koca cilt, kitap raflarında Beckett'ın yayımladığı eserlerden daha çok yer tutacaklar. Projenin kapsadığı 60 yıl boyunca, editörlerin ele geçirebildiği 15,000 mektup yazmış Beckett; proje, bu toplamdan "yalnızca" 2,500 mektubun tamamını içeriyor, 5,000 mektuptan da açıklama amacıyla alıntı yapıyor. Mektuplar seçilirken, Beckett'ın vasiyet ettiği ilke yolgösterici olmuş; Beckett'ın istediği gibi, "yalnızca yapıtıyla ilişkili olan pasajlar" yayımlanıyor. Tabii, bu ilkeyi yorumlamak o kadar kolay değil, zaten Beckett'ın ölümü ile projenin günışığına çıkması arasında geçen zamanda editörler ve Beckett'ın mirasçıları arasında epey tartışma yaratmış. Mektupların önemli bir kısmı Fransızca, bazıları Almanca; bunların doğru vurgularla, doğru çağrışımlarla İngilizceye çevrilmesi de projenin bir parçası olmuş. Bu mektuplar önce özgün dillerinde, sonra İngilizce olarak veriliyorlar. 1. cildin Fransızca çevirisi, 2014'ün Mayıs ayında Gallimard-NRF'ten çıktı.

Kitaplar, hazırlanmalarına gösterilen emekle, sunumlarının doluluğu ve özeniyle, bir edebiyatçı üzerine çalışacak herkese örnek olması gereken bir akademik çalışma olmuşlar; önsözler, projenin arka planını, mektupların nasıl (yer yer dedektiflik çabalarıyla, yüzlerce kişi ve kurumun yardımlarıyla) bulunduğunu, çeviri çalışmalarını, mektupların yazıldığı yılların bağlamını özetliyor; editöryel tercihler, imla tercihleri açıklanıyor. Mektuplar yıla göre sıralanmış, sayfa kenarlarında tarihleri ve alıcının adıyla işaretlenmiş; her yıl, Beckett'ın o yılki hayatının bir kronolojisiyle açılıyor; her mektuba o mektuptaki incelikleri, göndermeleri açıklayan dipnotlar eklenmiş. Kitapların sonunda da dizinler ve mektuplarda adı geçen önemli kişi ve kurumların birer paragraflık profilleri sunulmuş.

İlk ciltte Beckett'ı 20'li yaşlarında yazı hayatını kurmaya başlarken görüyoruz; ilk mektup,büyük sembolik değer taşıyor: Beckett'ın ilk yazısının yayımlanmasıyla ilgili; bu mektup, 23 yaşındaki Beckett'ın, Joyce'un *Finnegans Wake*'ten parçaları *Work In Progress* başlığı altında parça parça yayımlandığı günlerde, Joyce'un çevresindeki 12 yazarın *Work In Progress* üzerine yazdığı metinlerden oluşan *Our Exagmination...* başlıklı kitaba Beckett'ın katkısı olan "Dante ... Bruno. Vico .. Joyce" denemesinin son halini Joyce'a gönderdiği, ayrıca Joyce'un eşine, oğluna ve kızına selam gönderdiği mektup. (Meraklısı için: denemenin başlığındaki noktalar, isimler arasındaki yüzyılların sayısını gösteriyor). Birinci cillteki mektupların büyük kısmı Beckett'a Paris'te yol gösteren, yaşça büyük İrlandalı sanatçı dostu McGreevy'ye yazılmış. Bu ciltte genç bir sanatçının kendi yolunu bulmasını, ilgi alanlarını, okumalarını, seyahatlerini, resimle, müzikle ilişkilerini, yazar kimliğini kurmasını görüyoruz. İkinci ciltte ise yazar olarak kendini ispatlamaya başlıyor; *Godot'yu Bek-*

lerken'in yazılması, çevrilmesi, yayımcılarla, çevirmenlerle, tiyatro yönetmenleriyle yazışmaları bu ciltte. O yıllarda Gallimard'ı yöneten Queneau yayıncı kimliğiyle alıştığımızdan bambaşka bir ışıkta anılıyor birkaç kere; Peter Suhrkamp, Jérôme Lindon, Roger Blin gibi artık efsaneleşmiş isimler geçit resmine çıkıyor.

Bu iki koca cildi yoklama, tanışma aşamasında görebildiklerim bunlar. Yapı Kredi Yayınları kısa süre önce Behçet Necatigil'in tüm eserlerini tek ciltte topladığında, bu cildi baştan sona okuyunca, şiirler, radyo oyunları ve mektupların nasıl birbirlerini açıkladığı, birbirleri üzerine ışık düşürdüğünü farketmiştim. Belli ki, Beckett'ın mektupları da, yapıtında pek çok örtüler örtmüş, kilitler asmış bir yazarın inceliklerine yepyeni ışıklar düşürecek bir toplamı oluşturuyor. Yıllara yayılacak bir "Beckett bayramı"-na, mektuplar ile o yıl yazılmış eserleri paralel okuma projesine girişmeye niyetlendirdiler beni.

(2014, *IAN.Edebiyat*)

Georges Perec ve *Kayboluş*

I.

İnsanoğlu geçiştirmeyi seviyor. Georges Perec'in birçok yapıtı da tek cümleyle geçiştiriliyor sık sık (*Şeyler*: "60'lı yılların toplumsal hayatını anlatan bir kitap, lisedeyken okutmuşlardı"; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*: "Olay bir apartmanda geçiyor"). Oysa, Georges Perec, düz okumayla, bir cümleyle, bir fikirle geçiştirilebilecek en son yazarlardan biri. Kısa zaman önce Türkçede yayımlanan *Kayboluş* bu açıdan iyice talihsiz—Perec'in bir söyleşisinden alıntılıyorum: "eleştirmenler, bu kitabın kendisi hakkında değil de, neredeyse yalnızca kitabı ortaya çıkaran sistem hakkında konuştular. İçinde e harfi geçmeyen bir kitaptı bu; bunu söyleyince, üzerinde söylenebilecek herşey söylenmiş oluyordu". Talihsizlik: gerek Perec'in yazarlığının, gerek Oulipo akımının en önemli dönüm noktalarından biri olan *Kayboluş*, Perec'in kurduğu çok katmanlı yapıların en güzel örneklerinden biri aslında.

Perec'i bir lipogram-roman yazmaya iten motivasyonu biliyoruz: 1967'de, yazarlık kariyerinin başlarında, "*Moby Dick* kadar iyi bir kitap yazmadıkça yazmanın anlamsız olduğu" düşüncesi Perec'i bir "yazı kabızlığı"na uğratıyor. O günlerde katıldığı Oulipo'nun toplantılarında ortaya atılan fikirlerden biri olan lipogramı bir roman boyutunda, üstelik edebi değeri olan bir roman ölçeğinde kullanmak, onu yazıya geri döndüren bir meydan okuma oluyor Perec için; kitap 1969'da yayımlanıyor. Perec,

arkadaşlarıyla günlerce e harfi kullanmadan konuşma, e harfi kullanmadan restoranda yemek ısmarlama gibi oyunlar oynamış. Bu sırada diğer Oulipo'cuların yazdığı kimi paragraflar, parçacıklar da romanın içinde yerini bulmuş.

Pösteki sayma eğiliminiz varsa tabii ki bir sözlükteki bütün e'siz sözcükleri saptayıp bunları gani gani kullanarak gayet sıkıcı bir metin yazabilirsiniz. Oysa Perec'in her zaman okurunu eğlendirme, "yatakta yüzüstü yatıp okunacak" metinler yazma niyeti olmuş. Queneau'nun da bu ilkeye katıldığını biliyoruz: "Ahalinin canını sıkmak için kitap yazılmaz!" dermiş Queneau (güzel bir tartışma konusu).

Kayboluş'ta da en önemli unsurlardan biri bu eğlence unsuru: kitap, hem bir klasik cinayet romanıdır, hem değildir: birçok maktul, birçok kayıp kurban vardır; sonunda katilin kim olduğu ortaya çıkar, okur aslında katilin kim olduğunu romanın başından beri bildiğini görür ama yine de şaşırır. Kitap, müthiş bir mizah kitabıdır: tek bir şakanın sayısız çeşitlemesinin etrafına yüzlerce başka şakanın örüldüğü bir pazaryeridir—şakaların kimileri tümüyle düzayak (Bloody Mary/Porto Flip vakası), kimileri okurun oturduğu yerden kalkıp bir *Don Giovanni* librettosu ya da *Arthur Gordon Pym* bulmasını gerektirecek düzeydedir; dünyanın dört bir yanında düzinelerce mekânda geçer, bunlardan kimileri Türk okurunu özellikle eğlendirecek mekânlardır (Piyanocular Çarşısı).

Yalnızca bu kadar değil: Oulipo üzerine defalarca yazılmış olduğu gibi, sınırlama, aslında yaratıcılığı kamçılayan, söylenmeyecek olanın söylenmesine yardım eden bir araç. 1967'de Perec gibi, üzerinde *Şeyler*'in getirdiği düşünsel saygınlığı taşıyan bir yazarın, yapısını Arsen Lüpen romanlarının bir parodisine dayandıran polisiye bir kitap yazması akla gelmezdi, ama lipog-

ram kısıtlaması ona böyle bir esnekliği de sağladı (Perec'in yeri geldiğinde neler yazabildiğini görmek için bir de *Les Revenentes*'ı okumakta fayda var).

Perec kitabı yazarken içinde e harfi geçmeyen yüzlerce özel ad, metin, metin parçası toplamış, bu sınırlama sayesinde kendi zihninin bir fotoğrafını çekmiştir: bu kitapta da, (*Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nda olduğu gibi) neredeyse Perec'in bütün hayatı, bütün bir dünya, Perec'i beslemiş edebiyat klasiklerinin (*Moby Dick*, Poe, Mallarmé, Baudelaire, Oedipus ve Sfenks, Borges...) toplu bir fotoğrafı vardır. Bir harfi kullanmamak gibi basit bir teknik sınırlama, yazara kendisini ifade etmek, içinde gizli olan kelimeleri, cümleleri ortaya çıkarmak yolunda yepyeni bir anahtar sunmuştur.

Yalnızca bu katmanlardan keyif alıp kitabı rafa kaldırmak mümkün—roman ve okuyucu arasındaki asgari sözleşme bu düzeyde bence. Oysa Perec'in bir metnini deştikçe, Perec'in metinleri ve hayatı arasındaki ilişkileri okumayı öğrendikçe karşılaşacağımız okuma açıları dipsizdir: Warren Motte ve Jean-Jacques Poucel'in editörlüğünde 2004'de yayımlanan, Yale French Studies'in *Pereckonings: Reading Georges Perec* sayısındaki makalelerde anılanlar örneğin:

"Kayboluş", Perec'in hayatına damgasını vurmuş bir kavram—Cemal Yardımcı'nın kitaba "zorunlu müdahale"lerinden ilkinde andığı gibi, annesi ve babasını savaşta kaybetmiş, annesinden geriye bir "Acte de Disparition", "Kayıp İlmühaberi" kalmış; çocukluk, aile anısı yok, çocukluğunun geçtiği sokaklara dönerek anılarını hatırlamaya çalışmış. 20. yüzyıl Fransızcasının en büyük ustalarından biri Perec; kendisini hem Fransız toplumu içinde bir yabancı, hem de Yiddiş dilini, Yahudi aslını ve geleneklerini kaybetmiş bir çifte yabancı olarak görmüş (kitabın 53.

sayfasındaki "zamanla alışılan bir anavatan" okunup geçilebilir, bence geçilmemeli). Adını bile kaybetmiş: Perec'i Fransızlar sık sık "Perrec" ya da "Pérec" olarak yazmışlar (ilk kitabı *Uyuyan Adam*'ın kapağı da böyle çıkmış). Bütün hayatına damgasını vuran o oyunculuk, herşeyi makaraya alma hali, bütün hayatına damgasını vuran bir hüzün ve melankoli ile el ele ilerlemiş.

Kitaptaki e'nin yokluğunun aynı zamanda kendi anne-babasının yokluğunu simgelediği sık sık yazılır: Yalnızca kitabın başlığı ile "Acte de Disparition" arasındaki bağlantı değil, *W Ya Da Bir Çocukluk Hatırası*'nın e'ye adanmış olması ve e'nin Fransızca okunuşunun "eux" ("onlar") ile aynı olması bunun önemli işaretleri arasında.

Küçük e, kitapta birkaç kez anıldığı gibi, aynı zamanda bir kenarı eksik ufak bir yuvarlaktır. Perec'in dudağındaki yara izini hayatı boyunca kendini ve ailesini izleyen lanetin, erken ölümün, haksızca cezalandırılmanın, sürgünlüğün, doğuştan bir bozuklukla doğmanın bir simgesi olarak gördüğünü biliyoruz—David Bellos, Perec biyografisinde sakal bırakıp bıyığını kesmesinin nedeninin de bu yara izini saklamamak olduğu yazıyor. Demek ki, *Kayboluş*'un temel entrikasının bir aileyi izleyen ölüm laneti olması boşuna değil. Bir parçanın eksikliği, Perec'in sık sık kullandığı motiflerden biri; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nda, kitabın ana şemadaki 100 bölüm yerine 99 bölümden oluşuyor olmasını, kitabın temel kurgusunda sistematik bir şekilde kullanılan "eksiklik/yanlışlık" unsurlarını, "bisküvinin köşesinin ısırılmış olması" sembolizmini meraklıları hemen hatırlayacaktır. *W Ya Da Bir Çocukluk Hatırası*'nda en eski anısı olarak üç yaşındayken, "ailesiyle çevrelenmiş bir halde", "sanki sol alt köşesinden bir parça kopmuş" olan bir İbrani harfini gazetede işaret etmesini anlatan Perec'in, *Kayboluş*'un gerçek başkahramanı olan e harfini

betimlerken kullandığı sıfatlarda benzer bir sembolizmi aklından geçirmediğine ihtimal vermiyorum.

Perec, yazının başında andığım şikâyetinde haklı mıdır? Yerden göğe kadar haklıdır: bir eleştirmen (olumsuz bir tonlamayla) *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu bir "buzdağı" olarak anarken, farkında olmadan meselenin püf noktasına değinmişti: Perec'in yapıtları, o tek cümlelik bildik özetlerin altında saklanan dev buzdağları, yurtsuz ve yetim Perec'in kendisine harflerden kurduğu yeni evler, yeni vatanlardır.

II.

Bildiğim kadarıyla, Türkçedeki *Kayboluş*, bu zorlu çevirinin herhangi bir dünya dilinde dördüncü kez başarılması (Almanca: Eugen Helmlé, *Anton Voyls Fortgang*, 1969; İngilizce: Gilbert Adair, *A Void*, 1994; İspanyolca: Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega, *El Secuestro*, 1998). Başka dillerde *Kayboluş*'un izine rastlayamadım; yalnızca Danimarka diline bir kısmının aktarıldığı ile ilgili bir iz buldum. Durum buysa, Türkçe adına pek alışık olmadığımız bir öncülük durumuyla karşı karşıyayız demek—anadilimiz adına sevinmemek mümkün değil. Cemal Yardımcı'nın her açıdan çok yetkin, tam olması gerektiği, hayal edeceğim gibi yaptığı bu çeviri, bana büyük bir okuma zevki tattırdı—Cemal Yardımcı, Perec'in bulmacalar, oyunlar yumağı olan metnini çevirirken, yaptığı çeviriyi de ayrıca okunacak bir eylem olarak sunmuş, doğrudan doğruya çeviriyi alıp özgün metinle ve diğer çevirileriyle karşılaştıracak okura hitap eden bulmacalar (Savorgnan = Hicibilain, Arthur Gordon Pym bilmecesinin Türkçede aldığı hal...) eklemiş; bu kitap da ancak böyle çevrilebilirdi.

Lipogram işine meraklı olanların iyi bildiği bir itiraz vardır: eğer amaç akrobasiyse, Türkçe lipogramlar içinde a harfi olmadan yazılmalıdır, Türkçenin en sık kullanılan harfi a'dır. Bildiğim kadarıyla, İspanyolca çeviri de, bu nedenle, a harfi kullanılmadan yapılmış. Örneğin, Raymond Queneau'nun önerdiği "lipogram güçlük endeksi", harfin dildeki sıklığı ile kelime sayısını çarpmaya dayanıyor; Derya Arda, Ercan Buluş ve Tarık Yerlikaya'nın kriptoloji ve Türkçe şifre çözümü üzerine sundukları bir makalede, Türkçede a'nın sıklığı %12, e'nin sıklığı %9 olarak veriliyor. Demek ki, Türkçede a kullanmadan yazmak, e kullanmamaya oranla üçte bir oranında daha zor. Peki, durum buysa kitabın çevirisi de a kullanmadan mı yapılmalıydı?

Böyle bir metni düşünmek mümkün. Eksik unsurun beşinci değil birinci unsur olduğu, hemen girişinde eksik bir kısım içeren, bu eksiklik kesitinde Entıni Seslihrf'ın görüntüden çıktığı sonucunu bize hissettiren, içindeki tüm yirmidokuz unsurlu listelerde ilk unsurun eksik olduğu bir Türkçe metin, bir Yokoluş *üretilebilirdi şüphesiz. Muhtemelen, böylesi bir metin iyice gülünç olurdu: büyük ünlü uyumu nedeniyle, bu kısıtın çizdiği çerçeve içindeki Türkçe, hele yüksek sesle okunurken, çehremize sürekli bir gülümsemeyi yerleştiren, sesimize (Kubrick'in filmindeki psikolojisi şüpheli nükleer fizikçi) Herr Doktor Merkwürdigeliebe'nin sürekli bir sırıtışın içinden söylenmesine benzer bir ton veren bir Türkçe. Nedir ki, bence, böylesi bir çeviri tümden geçersiz bir çeviri olurdu: Perec'in seçmiş olduğu yüzlerce, belki de binlerce özel ismin neredeyse hepsini değiştirmemiz, demek ki Perec'in birikiminin, seçimlerinin yerine tümden değişik bir birikimi, metnin temeline Perec'in evreninden neredeyse kesinlikle kopmuş bir evreni yerleştirmemiz gerekirdi. Eğer istediğimiz böylesi bir metinse, Perec'in metnini çevirmek yerine tümden yeni bir metin oluşturulsun, doğrusu budur—bugün böyle diyorum, hele elime Don Quixote'nin,*

Borges'in dilindeki El Secuestro *bir geçsin, bu fikrim değişecek mi, göreceğiz.*

Bence, zorluk açısından, Perec ile bu işe bugün kalkışan biri arasındaki asıl haksız avantaj farkı, bugün elimizin altında bilgisayar teknolojisi olması. Perec'in malzemesini elle topladığı, kitapta bir e kalıp kalmadığının kontrolünü elle yaptığını düşününce bu işe yatırdığı emeği daha iyi takdir edebiliriz—Oulipo'cular arasında kitabın bir yerlerinde bir tane e kaldığı şakası epey dönmüş, Perec'in de kitabı e'lerin istila ettiği kâbuslar gördüğü bilinir. Oysa bugün bir metinde bir harfin yokluğunu çok basit bir komutla teyit edebiliyor, programlama dillerinden çok temel düzeyde haberdarsak kolaylıkla içinde belli harflerin geçmediği sözcük listeleri elde edebiliyoruz. Cemal Yardımcı'nın kitaptaki o nefis "negatif" biyografisine, ya da başka kaynaklarda karşılaşabileceğiniz "pozitif" biyografilerine bakınca bu yöntemlerden yararlanmamış olduğuna ihtimal vermiyorum.

Bu romanı çevirmenin dayattığı birçok sorun var. Cemal Yardımcı'nın bölüm ve kısım sayılarının düzenlenmesi için ortaya attığı (evet, tabii ki bu sayılarda birer hikmet var) ve ortaya çıkan fazla bölümleri "çevirmenin notları" için kullandığı çözümler bence son derece yerinde. Yardımcı'nın kitaba bölümler eklemesi konusunda itirazlar var; bence, asıl bu kitap beşinci bölümü eksik olan yirmialtı bölüm olarak Türkçeye çevrilseydi, kitabın temel kurgusunu sakatlayan bir çeviri hatası yapılmış olurdu. Kitabın bölüm sayısı ile alfabenin harfleri arasındaki ilişki, kitabın temel entrikasının olmazsa olmaz bir unsuru olduğuna göre, bu kurgusal yapıyı da Türkçeye aktarmak zorunlu; bu durumda, görebildiğim iki seçenek var var: ya mevcut bölümleri yeniden düzenleyerek yirmisekiz bölüme çıkaracak, ya da yeni malzeme ekleyeceksiniz. Böyle bir işi tamamlamış bir çevirmenin konu

hakkındaki görüşlerini kitaba eklemesini her zaman tercih ederim, Cemal Yardımcı'nın bu notlarını eklerken kitabın "bölüm sayısını çevirme" problemini de çözmesi bence son derece anlamlı ve geçerli bir tercih. Kaldı ki, böylesi oyuncu bir metni yazma, okuma eylemleri ne kadar oyuncuysa, çevirme eyleminin de o kadar oyuncu olmasını beklemek bence işin ruhunun gereği.

Perec'in Fransız edebiyatının en tanınmış şiirlerini e'siz yazdığı bölümde izlenmesi gereken doğru strateji için düşünülebilecek değişik çözümler var—Helmlé daha çok Fransızca şiirleri, Adair daha çok İngiliz edebiyatı klasiklerini kullanmış ("Quoth that Black Bird: 'Not Again' "), ben de mizah etkisinin zaten okuyucunun çok iyi bildiği (tercihen ortaokul edebiyat kitaplarından alınmış) Türkçe şiirlerde en güçlü bir şekilde ortaya çıkacağını düşünüyorum. Cemal Yardımcı, Fransızca şiirleri aktarmayı seçmiş; eklediği notlarda, seçilebilecek Türkçe şiirlerden örnekler sunarak okuyucuya olan mizah borcunun bir kısmını ödedikten sonra, Karacaoğlan şiiriyle beni kırıp geçirerek borcun geriye kalan kısmını fazlasıyla ödemiş oldu—eğer lipogram bir *Aziz İstanbul*'un yazılmasını o kadar istiyorsam ("Yine dün bir tepene çıktım, leziz Edirne!") onu da ben yazayım, değil mi ama? Kitapta çözümü güç tuzaklar da var: Borges'in kaplanını Perec Fransızcada ("tigre") anamıyordu, ama Türkçede bu sınırlama kalktığına göre Borges'in "kaplan"ına dönmek mi daha sadık bir çeviridir, yoksa Perec'in "jaguar"ı olarak bırakmak mı?

Türk okur için eğlenceli noktalar var demiştim. Kitabın canalıcı bir bölümünün (Perec'in hayatında ayak basmadığı) Türkiye'de geçmesi, Cemal Yardımcı'nın "yarı yazarlık" yetkisiyle son derece yerel kimi unsurları kitabın sağına soluna ekleyerek okura göz kırpmasının yanında, kitap ile *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* arasında, Oğuz Atay okurlarına özellikle keyif verecek

önemli paralellikler var bence: yine bir kahraman kayboluyor, arkadaşı onun notlarını karıştırıyor, notlar arasında değişik yazı türlerinin parodileri çıkıyor ve bu parodiler yazarın dünya görüşünü bize anlatıyor. Bu paralelliğin ne kadarı rastlantıdan ibaret, ne kadarı Oğuz Atay ve Perec'in mizah duyguları arasındaki benzerliğin, yapıtlarını kurarken benzer yollardan geçmiş olmalarının bir sonucu bilmek zor, ama ben kitabın sonlarında bir de "Yorick" ile karşılaşınca pes ettim açıkçası.

Ayrıntı Yayınları'nın kitabı basarken özgün basımdaki kırmızı / siyah mürekkep ayrımını korumuş olması güzel. Üstelik Ayrıntı'nın basımında yalnızca arka kapaktaki iki kelime (hangileri?) bu kuralın istisnası olarak unutulmuş; Gallimard'ın bugün dolaşımda olan baskısında kitabın sonundaki sayfalar süren yayın listesinin unutularak siyah mürekkeple basıldığını hatırlarsak, Ayrıntı'nın bu konuda son derece önemli bir terakki kaydetmiş olduğunu da söylemek gerek (bir Perec kitabının geleneksel olarak metnin dışında sayılan kısımları —dizini, arka kapağı— ayrıca okunmayı bekleyen metinler, çözülmeyi bekleyen bulmacalar olabilir, uyanık olmak lâzım). Şaka bir yana, Ayrıntı'nın 400. kitabı olarak bu kitabı seçmesi anlamlı bir tercih; yayınevinin bu kitaba gösterdiği belirgin özen ve emeğin hakkını vermek gerek.

Kelime oyunu meraklıları, Perec okurları zaten çoktan bu kitaba ilgi göstermişlerdir. Ben genel olarak Türkçe edebiyatla ilgili olanlara sesleneceğim: Sınırlama altında yazı, dilin sınırlarını aramak, kullandığımız dili sınamak için de bir yöntemdir ya, bence, Türkçenin bugün ne durumda olduğunu, günümüz Türkçesinin olanaklarını merak eden herkes için okunması şart bir metin Cemal Yardımcı'nın çevirisi.

(2006, *Cumhuriyet Kitap*)

Akıntıya Karşı Bir Ömür

Artık İlhan Mimaroğlu'nun olmadığı bir dünyadayız. Şu postmodern dünyanın en sevmediği işleri yapan; yeni teknikler, yeni yöntemler arayan, ifadenin sınırlarını zorlayan; yapıtlarıyla dünyanın gidişatı üzerine söz alan; itiraz eden; çağdaş edebiyatla, siyasetle, sinemayla, resim sanatıyla yakından ilgili ve bu ilgi alanlarını tüm yapıtına yediren çokyönlü bir sanatçıydı İlhan Mimaroğlu.

Bir ömür boyunca akıntıya karşı söz söylemiş bu adamın çalışmalarından çok az kişinin haberdar olması, günümüzün piyasa kurallarının, pazar ekonomisinin Mimaroğlu'nun bestelerini tükürmüş, dolaşımın dışına atmış olması müstehaktı tabii ki. Bana sorarsanız, Mimaroğlu'nun birşeyleri doğru gördüğünün, doğru okuduğunun asıl ispatı da burada.

Sahici, kaliteli, derin işi piyasanın tüküreceği inancının kimilerine elitist, dışlayıcı bir tavır olarak göründüğünü biliyorum. İnadım inat: yaratıcısının emek yatırımı yaptığı, okurdan ve dinleyiciden de emek bekleyen eserler, örneğin Philip Glass'ın herhangi bir bestesinden çok daha "zor"dur, evet. Ama bu türden eserler, dolulukları, dünyamızı zenginleştirmeleri sayesinde, okurun ve dinleyicinin emeklerinin karşılığını çoğu zaman misliyle öderler. Emeği elitizm olarak görmek bir günahsa, elitizmin başka her türlüsünün böylesine gözümüze sokulduğu bu dünyada, ben de emek elitizmi günahını seve seve kabullenmeye hazırım.

İlhan Mimaroğlu'nun doğru öngörüleri ile ilgili ispatlar görmek istiyorsak, 1980'lerin başında yazılmış *Günsüz Günce*'de Amerika'da borçlanma, gelir dağılımı bozulması, evsizlik, hapishaneler, kültürün ve sanatın yavanlaşması ve sponsorların, reklamların emrine girmesi üzerine yazdığı, o zaman da kimilerinin gözünde "huysuz" ve "zamanın gerisinde kalmış" olan saptamalarının 30 yıl sonra nasıl daha da doğru göründüğüne, 1971'de Vietnam savaşı hakkında yaptığı bestenin bugün bile nasıl taze olduğuna bakabiliriz.

20 TL'lerin arka yüzündeki Mimar Kemaleddin, biliyorsunuz, İlhan Mimaroğlu'nun babasıdır. Sanat-para ilişkisi üzerine bunca düşünmüş ve itiraz etmiş bir bestecinin, ömrünün sonunda paranın üzerinde (çok küçük yaştayken kaybettiği için tanıyamadığı) babasıyla karşılaşmış olması da hayatın bir gerçeği.

Çağdaş müzikle, bugün, burada, bizimle aynı havayı soluyan bestecilerin, yaşadıklarımızı müziğe yansıtmalarıyla ilgili olanlar için, Mimaroğlu'nun bestelerini *zorunlu müfredat* olarak görüyorum. Elektronik müzik camiası, Mimaroğlu'nun 60'lardaki eserlerini (Agony, Bowery Bum...) tarihsel değerleri nedeniyle belki biraz daha iyi tanıyor, ama asıl olgunluk dönemi eserlerini ıskalayabiliyor. Bence, Mimaroğlu'nun nasıl ilginç, çarpıcı, güçlü işler yaptığını görmek isterseniz başlamanız gereken yer, bebop döneminin en önemli trompetçilerinden Freddie Hubbard ile yaptığı *Sing Me A Song Of Songmy* albümü (1971). Bu albümün altbaşlığı bile nasıl ilginç bir eser olduğu hakkında bir fikir verebilir: "Elektromanyetik şerit için bir fantezi; Freddie Hubbard beşlisi, konuşmacılar, koro, yaylı sazlar orkestrası, Hammond org, sentezlenmiş ve işlenmiş sesler için. Besteleyen ve gerçekleştiren İlhan Mimaroğlu". Bu albümden sonra, Tülay German ("Tuly Sand") ile yaptığı *Tract* (1975) albümüne devam

edilebilir. Manhattan Transfer'dan tanıdığımız Janis Siegel'in konuşmacı ve şarkıcı olarak katıldığı, Nâzım Hikmet şiirlerinin İngilizce çevirilerini metin olarak kullanan *4. Yaylı Sazlar Dörtlüsü ("Like There's Tomorrow")* (1981) ise elektronik müzik dışındaki çalışmalarının güzel bir örneği. Son yıllardaki elektronik bestelerini toplayan CD'nin adı ise *Outstanding Warrants* (2001).

Hayal kurmak bedava. Benim de hayalimde, Mimaroğlu'nun yapıtlarını hakkını vererek, aralarındaki bağlantıları göstererek, derli toplu bir sunumla gelecek kuşaklara aktaracak bir kitap-müzik albümü birleşimi var. Bu derlemenin ses kayıtları bölümünde Mimaroğlu'nun eserlerinden yapılmış geniş, belki dört ya da beş CD'ye yayılacak bir seçme, kitap kısmında ise yazılarından iki ciltlik bir seçme olmalı.

Türkiye'de Mimaroğlu'nun kitaplarının çoğuna Pan Yayıncılık sayesinde ulaşabiliyoruz; bestelerine ulaşmak ise çok daha büyük çaba gerektiriyor. Bu nedenle, besteleri ve kitapları arasındaki bağlantıları kurmak zorlaşıyor, aralarındaki ortaklıklar (örneğin Mimaroğlu'nun kitap ve albüm kapaklarında kullandığı daktilo-fotokopi-kolaj estetiğinin sürekliliği) gözden kaçabiliyor; kitaplarda besteler hakkında yazılanlar bestelere ulaşamayan okur için havada kalabiliyor. Besteleri ve metinleri birarada sunan böylesi bir seçme, Mimaroğlu'nun yapıtını çokyönlülüğü içinde kavramayı kolaylaştıracaktır.

Bu derlemenin yazılı bölümü için hayal ettiğim ilk cilt, Mimaroğlu'nun deneme / günlük / anı türündeki yedi kitabından yapılacak özenli bir seçmeyle ortaya çıkarılacak hacimli bir kitap. Böyle bir kitap, hem edebiyatımızın tadına doyulmaz, ilginç, hınzır, keskin kitaplarından biri, deneme ve karamizah türünün başyapıtlarından biri olacak; hem de, şu anda hayal etmemizin

bile güç olacağı dostlukların, çalışma ortaklıklarının (Charles Mingus, Edgar Varèse, Erdem Buri...) kaydını düşecektir.

Hayalimdeki ikinci ciltte ise, Mimaroğlu'nun teknik kitapları (*Müzik Tarihi*, *Onbir Çağdaş Besteci*, *Caz Sanatı* ve *Elektronik Müzik*) tek ciltte toplanıyor. Çağdaş bir bestecinin tarihle ve bugünle hesaplaştığı, subjektif, polemiğe çalan kısımları ağır basan bu kitapların 20. yüzyıl müziğiyle ilgili son derece ilginç birincil belgeler olduğunu düşünüyorum.

86 yıla sığanlardan yapılabilecek böylesi bir seçme, bu ömrün nasıl ilginç, anlam dolu geçirildiğini, geçirilebildiğini de gösterir, bizlere örnek olur belki.

(2012, *Andante*)

Oktay Rifat'ın Mirası

I.

Oktay Rifat *Latin Ozanlarından Çeviriler*'i 1963'te, *Yunan Antologyası*'nı 1964'te yayımlamış; bu kitaplar sonradan Adam Yayınları'nca tek ciltte birleştirilmiş ve *Bütün Şiirleri* içinde *Âşık Merdiveni* ile *Elleri var Özgürlüğün* arasında yer almış. *Yunan Antologyası*, Eski Yunan epigramma'ları güldestesinden yaptığı ufak bir seçmeden oluşuyor; aşk şiirleri, mezar yazıtları, tasvir yazıtları başlıkları altında sıralanmış ikibin yıl öncesinin metinleri, bizimle Oktay Rifat'ın sesiyle konuşuyorlar:

Yırtık bir hırka, bir değnek, bir heybe
Yolum buralara düştü sonunda.
Sen, cehennemin köpeği Kerberos,
Ben, dünyanın köpeksi filozofu;
Salla kuyruğunu Diogenes'e.

Latin Ozanlarından Çeviriler ise Catullus, Horatius, Vergilius ve Martialis'ten seçmelerden oluşuyor. Her iki kitapçık için Oktay Rifat şiirlerin tarihçesini, çeviri tercihlerini ve yöntemlerini açıklayan birer yazı yazmış. Latin cildi için "Ben bilgin değil, ozanım. Gönlümün çektiği şiirleri çevirdim türkçeye" diyor; "Latinler bizim eski aruza benzer bir tartı (vezin) kullanıyorlar. Ben parmak hesabına vurdum çevirilerimi."

Yunan Antologyası'ndaki üç epigramma Mabeyinci Pavlos imzasını taşıyor. Pavlos Silentarios, 6. yüzyılda, Iustinianos'un

sarayında "mabeyincilik", hükümdarın huzurunda sessizliği sağlama görevini yapmış bir şair; "Mabeyinci" çevirisi Oktay Rifat'a ait. 1997'de, *Yunan Antologyası*'ndan 34 yıl sonra, Oktay Rifat'ın oğlu Samih Rifat, *Altın Yağmur* adlı bir seçkide bizi Mabeyinci Pavlos'un diğer şiirleri ile tanıştırdı: "...o zamanlar Mabeyinci Pavlos dendiğinde sanki bir baba dostundan söz ediliyormuş gibi gelirdi bana" diyor kitabın önsözünde. Pavlos'un epigrammaları da aşk-adak-ölüm-tasvir başlıkları altında derlenmiş; "Bizantion'da Kitara Ustası Bir Genç Kadının Portresi" gibi başlıklarıyla 6. yüzyıl'ın İstanbul'undan sesleniyorlar bize.

Samih Rifat da kitabına Oktay Rifat gibi açıklayıcı, şiirlerin arka planını, çeviri tercihlerini açıklayan bir giriş eklemiş. "Başka bir önemli nokta:", diyor bu metinde, "Oktay Rifat'ın çevirdiği üç epigramma, asıllarına benzer bir şekilde, ölçülü ve uyaklı çevrilmişlerdi. Ustalık isteyen bir işti bu; ben de denedim, başaramadım ve sonuçta açık/gizli tartımları, söz uyumları olan bir özgür koşukta karar kıldım. Ama okuyucu, bu şiirleri okurken, uzun-kısa hece istiflerine dayalı, aruza benzer bir ölçüyle yazıldıklarını unutmamalı".

(Oktay ve Samih Rifat'in söyledikleri, bana Yahya Kemal'in Ömer Hayyam çevirilerinin girişinde, aynı çeviri problemi üzerine düştüğü notu hatırlatıyor. Yahya Kemal, olağanüstü bir biçim-içerik uyumuyla, Hayyam rubaisi formunda ve aruzla söylüyor bunu: "*Hayyâmı alıp tercüme et derlerse / Öğrenmek için tâlib isen bir derse / Derdim ki rubâisini nazmetmelisin / Hayyâm onu Türkîde nasıl söylerse*".)

Samih Rifat'ın çeviri üzerine notundan, Oktay Rifat'ın Yunan-Latin çevirilerini "çeviri" saymadığını, kendi şiirleri arasında gördüğünü öğreniyoruz.

Samih Rifat, babasının başlattığı bu konuyu sürdürmekte sebat etmiş; 1999'da yayımladığı *Çok Eski Bir Günbatımı* başlıklı derlemede bu sefer aynı Yunan antolojisinden İstanbul doğumlu şairlerin şiirlerini "Osmanlı Öncesi İstanbul'undan Seçme Şiirler" başlığı altında derlemiş. Bu kitapçığı okuyunca beni ilk çarpan, burnumuzun dibindeki geçmiş hakkındaki körlüğümüz oldu; Türkçede, bizzat yaşadığımız coğrafyanın edebiyatının yüzlerce yıllık bu döneminin şiirine ilgi göstermenin başka bir örneği yok bildiğim kadarıyla. Rifat, adı bilinen en eski İstanbullu şairin Moiro adlı bir kadın olduğunu öğretiyor bize; kitap Moiro'nun asmayı, şarabı, "Dionysos'un şerbeti"ni övdüğü bir şiirle başlıyor. Samih Rifat bu girişi 2015'te nasıl kanımız donarak okuyacağımızı öngörmüş müydü acaba?

Hristiyanlığın hemen ilk yıllarında paganizme geri dönmeyi denemesiyle meşhur imparator Iulianos'un üç şiirini, özellikle "taşra görevi" olarak Paris'e gönderildiği zaman tanıştığı Kelt içeceği birayı aşağılayıp şarabı övdüğü şiirini gülümseyerek not ediyorum.

Kitapta İstanbul ve çevresinin yapıları, heykelleri, kalıntıları üzerine pek çok şiir var; Arkeoloji Müzesi'nin İstanbul katında, şehrin kamusal yapılarının, mezar taşlarının, heykellerinin güzelliği karşısında durakalırken cepte taşınıp okunması gereken şiirler—kaldı ki, biz Sait Faik'in "Menekşeli Vadi"si (*Lüzumsuz Adam*, 1947) karşısında bile donakalıyoruz artık.

Mabeyinci Pavlos'un o yıllarda yeni inşa edilmiş olan Ayasofya'yı övdüğü uzun bir şiiri var. Samih Rifat, projesini üçüncü bir kitapla, bu şiiri Yunanca aslı, destekleyici yazılar ve fotoğraflarla birlikte, çok özenli bir baskıyla İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün yayımladığı *Ayasofya'nın Betimi* ile tamamlamış (2010).

Oktay Rifat'ın kara kaplı kitapçığı ile Samih Rifat'ın erguvan kapaklı üç kitapçığını elimde tutunca, öncelikle edebiyat meraklımı kurduğum yıllar boyunca önemli bir sabit olarak gördüğüm Adam Yayınları'nın artık var olmadığına inanmakta hâlâ güçlük çektiğimi, bu kitapları bulabildiğim için kendimi şanslı saydığımı farkediyorum.

Bir baba-oğulun elli yıla yayılmış, birbirini takip eden çabalarını toparlayan, İstanbul ve geçmişimizle ilgili çok değerli, az kişinin uğradığı bir hazineyi birleştiren bu dört kitapçığı, zihnimde, ciltli, ince kâğıtlı, ceket cebine sığacak boyda tek bir ciltte biraraya getiriyorum.

II.

Enis Batur'un *Oktay Rifat'a Doğru* kitabı ise 2014'te, Sel Yayıncılık'tan çıktı. Takip edenler, Enis Batur şiiri için Oktay Rifat'ın önemini bilirler; Enis Batur için, Oktay Rifat, imgelerini, ritmlerini, yazı tekniğini tekrar tekrar selamladığı ustalarından biridir; bu etkinin görünür izleri, henüz yolun başındayken, yirmili yaşlarının başlarında yazdığı, "Oktay Rifat gibi" altbaşlıklı "Sabah, Kuşlar" ile başlıyor.

Kitapta "Türkçe Şiirin Doruğunda: Oktay Rifat" ile başlayan dört deneme var. İkinci deneme "Nece: 'Yeni Şiirler'de Atmosfer ve Zaman Hareketleri", okuyucuyu şiir tekniği, her bir kelimenin değeri üzerine düşündürecek, bitirir bitirmez Yeni Şiirler'i baştan, tekrar, dikkatle okumaya yöneltecek bir yazı. Kitabı, Oktay Rifat'ın dil dünyasını, babası, Atatürk döneminin dilbilimcisi Samih Rifat'ı ve dil meselesini, Garip, İkinci Yeni ve Sürrealizm ile ilişkilerini ele alan denemeler dizisi tamamlıyor.

Kitabın sonuna, meraklısı için çok ilginç bir dizi belge eklenmiş: Oktay Rifat (ve bir yazıda Melih Cevdet'in) 1930'larda, çocuk yaşta, lise dergisi için yazdıkları kitaplaşmamış yazılar. Bu yazılar, keşke, yeniden dizilmek yerine tam tamına dönemin tipografisi ve imlasıyla tıpkıbasım olarak verilseydi, diye düşündüm okuyunca.

III.

Bir şair, bir yazar klasiklere niye ilgi duyar; bu yazı teknikleriyle bugünün gözüyle niçin tekrar tekrar yüzleşir? Yahya Kemal, Hayyam'ı "Hayyâm onu Türkîde nasıl söylerse" söylemek için uğraşmış, bunu bir "ders" olarak görmüş; Oktay Rifat, Yunan ve Latin şiirleriyle, Samih Rifat, Oktay Rifat'ın bu mirasını sürdürüp tamamlamakla; Enis Batur, Oktay Rifat'ın şiirinin teknik ayrıntılarıyla, bunun yanında Karacaoğlan'ın, 1561 doğumlu Luis de Góngora'nın, 1501 doğumlu Maurice Scève'in şiir formlarını, dil özelliklerini tekrar ele almakla uğraşmış. Bence bunun iki nedeni var:

Öncelikle, kendi zihnimizi, bugünü, çağımızı, kendi algımızı bu kadar önemli sanmamız, zihnimizin belki de en temel kör noktası. Binlerce yıl öncesinden kalan metinleri okuduğumuz zaman düşüncelerin, insan doğasının, hislerin pek değişmediğini görüyor, binlerce yıl önceden ortak mizaçları, ortak dertleri paylaştığımız, çoktan ölüp gitmiş ama halimizden anladıklarını kayda düşmüş benzerlerimizle söyleşiye geçebiliyoruz.

İkincisi, yazı, bir teknik işi aynı zamanda; insanlar binlerce yıldır bu tekniği oluşturmak, geliştirmek, etkili kullanmak için kafa patlatmışlar—bildiğimiz en güçlü metinlerin bazıları bizi binlerce yıl öncesinden selamlıyor. Donald Barthelme ve John

Barth'ın yazarlık öğrencilerine iyi yazmak için "Gılgamış'tan geçen sömestire kadar tüm edebiyatı" ve "Pre-sokratiklerden geçen sömestire kadar tüm felsefeyi" (zaman harcamamak için yemeyi-içmeyi de keserek) okumalarını şaka yollu tavsiye ettikleri anlatılır. O kadarını kimsenin yapamayacağını biliyoruz bilmesine, ama şakanın anafikri doğru; mevcut birikimin üzerine birşeyler koymak için çabalarken, öncelikle birikimin, ulaşılmış düzeyin farkında olmak, bundan beslenerek kendi dilini kurmak, temel bir tercih bir edebiyatçı için.

(2015, *IAN.Edebiyat*)

"önce erte yok"

I.

Melih Cevdet Anday, 20. yüzyılın değişimlerini içinden katetmiş bir edebiyatçıydı. Bugün kullandığımız Türkçe edebiyat dilinin oluşturulması çabalarına ilk elden katıldı, katkıda bulundu. Eski dile, söz sanatlarına hâkim olup, yeni bir dilin (ve düşünce biçiminin) kurulması için çabalayan; yalnızca yazılı dil üzerine değil, telaffuz ve diksiyon üzerine de çalışan bir "eski zaman insanı"ydı Anday; konservatuarın tiyatro bölümünde diksiyon dersleri veriyordu.

20. yüzyıl boyunca gördüğü, iştirak ettiği tüm değişimleri 1990'larda şöyle anar:

> *"Ben çocukluğumda fes giymiştim, ilkokulda Kuran dersi gördüm, yazıp okumayı Arap abecesi ile öğrendim, sonra şapka giydim, gramofon çıktı, derken radyo kuruldu, resim sergileri, yonutlar gördüm. İçinden geçerken insan anlayamıyor. Şimdi yazdıkça şaşıyorum."*

Son şiir kitabı *Yağmurun Altında*'nın (1995) merkezindeki uzun şiir, "yirminci yüzyılı yaşamak" üzerinedir—ömrü boyunca uğraştığı içerik ve teknik meselelerini harmanlayan bu metinle okuruna veda eder Anday.

Anılarını derlediği *Akan Zaman, Duran Zaman*'ı okuyunca, Türkçe edebiyatın 20. yüzyıldaki birikimini yaratanların birbiriyle tanışlık, arkadaşlık, rekabet, kıskançlık ilişkisi içinde bir

avuç insan olduğunu farkederiz. Nâzım Hikmet'e destek olmak için üç genç, Melih Cevdet, Orhan Veli ve Oktay Rifat açlık grevi yaparlar; hapisten çıkan Nâzım Hikmet, Anday ile tanışır, dost olur; sokakta tutuklanma korkusu olmadan gezemediği için, *Kuvâyi Milliye Destanı* için ihtiyacı olan eski gazete haberlerini bulmasını Anday'dan rica eder. Bu amaçla kütüphaneye giden Anday'ın karşısına çıkan kütüphaneci Asaf Hâlet Çelebi'dir: Türk şiiri üzerine bunca büyük etki bırakmış, üslup, mesele, mizaç olarak birbirlerinden onca farklı üç isim.

"Garip" döneminde giriştikleri Türkçeyi ve ifade dilini havalandırma harekâtından sonra, Anday, özellikle *Kolları Bağlı Odysseus*'ta (1962) belirginleşen bir yol ayrımıyla, yıllardan yıllara derinleştirdiği bir arayışa girdi. Kendisine ulaşmış birikimin — eski şiirin, aruzun, Karacaoğlan'ın; Homeros'un, Gılgamış'ın, Herakleitos'un— farkındaydı, bu birikimi takdir ediyor, şiirinde merkezî bir konuma yerleştiriyordu; bir yandan da, yepyeni bir düşünce dilinin, dilde yeni bir müziğin kurulmasının çabası içindeydi. Çağdaş felsefeden, bilimden, müzikten, resimden, heykelden; dünya edebiyatındaki benzer çabalardan aldıklarını süzerek yoğunlaştırdığı bir yapıt için çalışıyordu.

Tanıdık Dünya (1984) içindeki "Değiştirmeler" hakkında Abidin Dino'ya yazdığı üç mektup (*geceyazısı*, 2004/4) bu çabasında hangi yollardan geçtiğini kendi kaleminden anlatır:

"...bu dokuz şiirin kaynağı ilkidir; çok sesli müzikteki bir tema gibi, asıl karakterini yitirmeden biçim değiştiriyor, yapı aynı kalmak üzere, öyle bir değişime uğruyor, karşı seslerle öyle yeni uyumlar kuruyor ki, bunların her biri, ancak bütün içinde anlam kazanabilir."

"Kandinski'nin renklere, Schönberg'in seslere tanıdığı bağımsızlık ve özgürlüğü, ben de o şiirlerde sözcüklerle göstermek istedim."

Aynı kitaptaki "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler", Karacaoğlan'ın andığı yerleri, unsurları alıp tümden bugüne ait bir şiir kurma çabasının örneklerinden biri. (Anday, sırf bu şiirler üzerine çalışmak için kalkıp Bolu'ya gideceğini de yazmış Dino'ya.)

Burada, bir noktaya daha dikkat etmek gerekiyor: Anday, yalnızca Cumhuriyet dönemini içinden yaşamanın değil, yaşadığımız Doğu Akdeniz coğrafyasının dehşet ve hayranlık uyandırıcı tarihî yükünü sırtlanmanın, kabullenmenin ve sürdürmenin de şairi. Edebiyatın (Gılgamış, Homeros), kutsal metinlerin, bilimin ve düşüncenin (Thales, Pythagoras, Aristoteles) başladığı coğrafyanın, tüm Osmanlı ve Selçuklu tarihinin, Karacaoğlan'ın, ölü Timur'un zamanının izlerini taşıyan taşı, toprağı, gökyüzü ve doğasıyla yüzyüze, zamanlar içindeki zamanın içinden geçtiğini her harfinde hissederek yazıyordu; Paris gibi temaları izleyen çok az sayıda şiiri ayırırsak tüm şiirini İstanbul'u merkez alan bir Doğu Akdeniz coğrafyasına yerleştirebiliriz. Anday'ı yalnızca yirminci yüzyılın, modernizmin ya da Cumhuriyet döneminin sınıflandırmaları içine kapatmak büyük bir hata olur bu yüzden—pek çok çağdaşı gibi, coğrafyasının tüm geçmişini üstlenerek kendi sesini kurmaya çalışmış, bu çabanın en güçlü örneklerinden bazılarını vermiş bir şair Anday: "De ki, benim zamanım başka."

"Eski zaman insanı" diye başlamıştım. Anday'ı bugünün gözüyle okuyunca en çok dikkatimi çeken yönlerinden biri şu: Anday'ın şiirlerinde açık hava, güneş, gece, bulutlar, ay, mevsimler, hayvanlar, bitkiler var. Eski zaman insanları belli ki daha çok sokağa çıkıyordu, gökyüzünü, bulutları, hayvanları, hayatı, ölümü bize göre çok daha yakından tanıyorlardı; bahçeyle, bitkilerle, gökyüzüyle daha doğrudan, sık, yoğun ilişkileri vardı. (Biz,

giderek ekranların başına, tüm bunların simülasyonlarına hapsoluyoruz.) Anday'ın gençlik yılları yalnızca fes giymeye değil, uzun yolu at üzerinde almaya kadar gidiyor—biz, bir hayvanla gözgöze bakışmayı, dokunmayı, karşılıklı olarak birbirimizin soluğunu hissetmeyi, birbirimizin ne yapacağını anlamayı olsa olsa evimizdeki kedi-köpekle, belki kuşlarla yaşıyoruz: siz bir de bir atla uzun yola düşmeyi, günler, saatler boyunca at ve insanın beraberce çaba göstermesini düşünün. Bu noktada, ara verip, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'ın "Yaşlı Adam ve Köpek"ine geçin derim.

II.

Herşeyi kendi zihnimizle, duyu organlarımızla algılıyor, hemen hemen herşeyi kelimelerle ifade etmeye çalışıyoruz. Neyi algıladığımızı duyu organlarımızın, zihnimizin sınırları saptıyor; neyi ifade edebildiğimizi dilimiz sınırlıyor. (Beckett'ın dünyasında, içine hapsolduğumuz bir kafatasıdır bu sınırlama.) Öyle ki, insanlık haline kendimizi kaptırınca, gözümüzle gördüğümüzün tek gerçeklik olduğunu zanneden, hatta kelimelerin o nesnelere sahip çıkan bir gerçekliği olduğunu varsayan bir model içinde yaşayıp gidiyoruz. Oysa, bizden bambaşka zihinlerin, ifade biçimlerinin de olduğunu, bu zihinlerin, algıların da bizim zihnimiz kadar geçerli olduğunu biliyoruz artık ("bir yarasanın yerinde olmak nasıldır?" meselesi). Sözcüklerin ise tümden *rastgele* olduğunun, örneğin Güneş'in bizim ona "güneş" diyor olmamızdan bambaşka bir gerçekliği olduğunun, denizin bize karşı tümden kayıtsız olduğunun artık farkındayız.

Anday'ın şiirinin en temel kaygılarından biri, bu çok temel insani ve felsefi çelişkiyle cepheden yüzleşmeye dayanıyor. Bu temaya son dönem şiirlerinde tekrar tekrar döner; özellikle düz-

yazı şiirlerinde (örneğin: *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'taki 18 sayfalık "Öğle Uykusundan Uyanırken", *Güneşte*'deki "Sen Ne Dersin"), dikkatli, sabırlı okuyucuyla birlikte bu mesele üzerine düşünmeyi dener Anday. İnsan gibi düşünmeyen-konuşmayan varlıkların insan düşüncesinden, kelimelerinden bağımsız, ondan önce ve sonra, onunla yanyana varolan gerçekliğini, çelişkinin özü gereği, yine kelimeleri kullanarak ifade etmeye, paylaşmaya çalışır, bir çocuğun, bir hayvanın dilini arar: "İlk kez düşünmeden görelim."

Son dönem şiirine damgasını vurmuş bu meselenin daha ilk kitabında, "Garip" dönemi şiirlerinden birinde kelimesi kelimesine ifade edilmiş olması da çarpıcıdır:

Hayvanlar konuşamadıkları için
Kimbilir ne güzel düşünürler,
Ellerimiz gibi.

Dikkatli, sabırlı okuyucu dedim biraz önce. Böylesi geniş ve iddialı bir soyutlama programı, edebiyatın ilk gününden çağdaş edebiyata kadar uzanan böylesi geniş açık ve örtük göndermeler alanı, görsel sanatlar, müzik ve felsefeyle kurduğu bağlantılar, okuru zora koşan, okurun da şairle beraberce çalışmasını isteyen bir yapı kuruyor. Okurun "Öğle Uykusundan Uyanırken"in uyku ve uyanıklık arasındaki bölgeden yazılmış, şaşırtmacalarla, uyumsuzluklarla süren uzun metnine bakıp kaçmaması, cümleleri, düşünceleri tek tek yerinden kaldırıp koklaması, gevelemesi, bir süre bırakıp geri dönmesi, ilişkileri görmesi gerekiyor—bunu yapınca, kapalı, rastgele görünebilecek bu metnin aslında apaçık olduğu; metnin büyük ölçüde çağdaş düşüncenin-iktisadın tartışmaları üzerine olduğu, ama bunu, işte, dile sığmayan anlamları

yine dille ifade etme paradoksu üzerine çalışan bir şairin diliyle harmanlamakta olduğu görülecektir: "Çalışmanın tapınağına gir ve arın."

Garip döneminin mizahla ilişkisi iyi bilinir; yazdıklarımı okuyan biri, Anday'ın sonraki şiirlerinin bir ciddiyet kumkuması olduğunu düşünebilir. Tersine, düzyazılarına da damgasını vurmuş o çok ince mizah, bir meseleyi anlattıktan sonra yazdığı tek bir cümlenin tüm hikâyedeki gülünç tarafı sezdirdiği o yaramaz, kıs kıs gülen ruh hali Anday'ın 1960 sonrası şiirlerinde de sık sık ortaya çıkar, kendini gösterir—dikkatli, sabırlı okuru şiirlerin arasına yerleştirdiği bu incelikler de ödüllendirecektir: Anday, Herakleitos'un "zaman: oyun oynayan bir çocuk"unun da mirasçısıdır.

Anday'ın tüm şiirleri, Adam Yayınları'nın saman kâğıdına bastığı iki ufak cilde, ya da Everest'in (şu anda kitapçılarda bulunmayan) tek cildine sığıyor. Az kişinin ilgilendiği, zor bulunan, ufak, zararsız görünüşlü, dünyanın gidişatı karşısında çaresiz bu nesnelerin içinde böylesine dolu ve tekinsiz bir evren var: Cumhuriyetin kültür projesi hedeflerine ulaşsaydı, bugün elimizde Anday'ın şiir ve düzyazılarının dipnotlu, açıklamalı, metinlerin iç ve dış bağlantılarını gösteren eleştirel basımı olurdu. Oysa, "İkaros'un Ölümü"nde yazdığı gibi:

Herkes işinde gücündeydi
Olanı biteni unuttum.
Yaşadığıma inanılmaz benim
Masal kahramanı gibiyim
Kimse görmeden yittim gittim.

(2015, *aç yazı*)

Merak, Mürekkep, Mnemosyne, Melankoli

I. MERAK

Merak, Enis Batur yapıtının temel unsurlarından biri. Çoğunluğun ilgi alanlarının dışında kalan, medyanın ve okul müfredatının farkında olmadığı, gözünün önünde olmasına rağmen görmediği ya da göstermemeyi tercih ettiği konulara merak; üzerimize vazife olmayan meselelere merak; içinde yaşadığımız mekâna ve uzaklardaki mekânlara, doğaya, tüm bunların geçmişine merak. İnsanlığın tüm kültürüne açık bir duruş bu—*Gergedan* dergisinin "Yeryüzü Kültürü" altbaşlığıyla çıkıyor olması boşuna değildi.

Enis Batur kitaplarının, okur için bir ömür boyunca *can yoldaşı* niteliği kazanabilmesinin önemli nedenlerinden biri bu: Enis Batur merak eder, kurcalar, karşısına çıkan ilginç bir konunun peşine düşer, unutulmuş belgeleri, bilgileri bulup çıkarır, okuruna yepyeni bakış açıları, paralellikler, çakışmalar sunar; *Plati*'yi bir kere okuyunca, yıllarca karşınızda gördüğünüz Yassıada'yı aslında hiç görmemiş olduğunuzu farkedersiniz; kitabı okuduktan sonra, artık eskisi gibi görmeden bakmanız mümkün değildir.

"Merak böceği" tarafından sokulmuş ve merak hastalığına yakalanmış bir insan türü, bir "meraklılar cemiyeti" olduğu zamanında yazılmıştı. Enis Batur'un yapıtlarının (şu internet çağında bile) çoğumuzun adını hiç duymadığı özel isimlerle dolu olmasından duyulan rahatsızlık, bunun malumatfuruşluk, bilgiyle övünme olup olmadığı da tartışıldı—meraklısı arşivleri karıştırsın.

Kendinizi meraklılar kavminden sayar mısınız bilmiyorum. Ama, merak duygusunun, araştırmanın, kurcalamanın kimilerinin hayatına mutluluk, renk katabileceğini kabul ettiğiniz varsayımıyla yazıyorum. Bu konuda anlaştıysak, Enis Batur'un yapıtındaki çeşitliliğin, sunduğu konular arasındaki bağlantıları okumanın, yazmanın, takip etmenin, çözmenin, tekrar düğüm yapmanın, üzerine eklemenin başlı başına bir keyif kaynağı olduğu konusunda mutabık olabiliriz.

Oysa ben, merakın bir keyif kaynağı olmasının ötesinde, Enis Batur yapıtında düpedüz etik bir emire, bir imperatif'e dönüştüğüne dikkatinizi çekmeye çalışacağım. Enis Batur için, günümüzün kültür dünyasında, hayatını anlamlandırmaya, kısıtlı ömrünün içini kendisi ve çevresi için değer taşıyan eylemlerle doldurmaya çalışan biri için merak *ahlaki* bir sorumluluktur:

> *(...) Kaybolduysam ama,*
> *aramaya çıkmıştım: Hayatımdan artacak tek bir*
> *kazanç var. Etrafına bakmayı öğrenemiyor çocuklar.*
> *Uzaktan, öteden, içeriden ölesiye korkmuş öylesine*
> *büyüyorlar. Sonra herbiri eşi benzeriyle karşılaşıyor*
> *bir yerde: Kimse söylemez onlara, bu ağır kederi*
> *sürdürsün diyedir kesişecektir salak kaderleri.*

("Küçük Eğitim Dersi - De Educatio"dan)

Alıntıladığım şiiri içeren *Doğu Batı Dîvanı*, 2012 itibarıyla altı "Dîvan"dan oluşan bir şiir serisi. 1990'da, bir "kırk yaş kitabı" olan *Gri Dîvan* ile başlayan bu serüven, *Seferi Dîvan*, *Alaca Dîvan*, *Barok Dîvan* (1996), *Ağırlaştırıcı Sebepler Dîvanı* (2003) ve *Buzlucam Arkasından Dîvan* (2009) ile devam etti. Enis Batur,

bu şiirleri *Dramatik Şiirler* başlığı altında topluyor. Her dîvanı oluşturan 30-50 arasında şiir, her dîvanın ağırlık merkezini oluşturan uzun bir şiirin çevresine sıralanmış, büyük çoğunluğu seçilmiş bir ânı *dramatize* eden kısa şiirlerden oluşuyor. Her bir cilt, böylece, bir oturuşta okunduğunda başlangıcı, zirve noktası ve kapanışı olan, bir senfoniyi oturup baştan sona dinlemeyi andıran bir yapı sunuyor.

Bu şiirler *eksiltme* yöntemiyle yazılmış; Enis Batur, seçtiği konu ile ilgili tüm ayrıntıları vermeden, okuru şiirde tasvir edilen ânın ne olduğunu, bahsedilen karakterlerin, eserlerin hangileri olduğunu araştırmaya davet ediyor. Bu nedenle, bu şiirler, üzerlerinde düşünüldüğü ölçüde, zaman geçtikçe zenginleşen anlam yükleriyle, yıllar boyunca tekrar tekrar okunmaya el veriyorlar. Bu açıdan da sanat müziği dinlemekle paralellikleri var.

Dîvanın en yeni cildinin ağırlık merkezindeki uzun şiirin adı *Saga.* Bu şiir, önce çok kısıtlı sayıda, özenli bir basımla Norgunk Yayıncılık tarafından basılmıştı, sonra, Kırmızı Yayınevi tarafından *Doğu Batı Dîvanı III* içinde yayımlandı. Şiir, Sagalassos antik şehrini konu alıyor. Okul, zaman, tarih, çaba, arkeoloji, kütüphane, Yourcenar, bellek, kayıp, ölüm temalarının etrafında dönüyor. Şiir, bu anlam zenginliğinin yanında, ortasındaki uzun diyalogla okuru "Sagalassos'ta ne oluyor?" "Kim bu Julianus?" gibi soruları sormaya da yönlendiriyor:

Sagalassos, Helenistik dönemin önemli şehirlerinden biri, antik şehir günümüzdeki adıyla Ağlasun'un kuzeyindeki bir yükseltide. Kazılar, Belçika'daki Leuven Katolik Üniversitesi'nden Marc Waelkens'in yönetiminde 1990'dan beri sürüyor. Profesör Waelkens'in Belçika kralının verdiği "şövalye" ünvanının yanında, Türkiye'deki kazı çalışmaları sırasında edindiği ve kullandığı bir ünvanı daha var, "Marc bey". Ekip, Sagalassos'taki çalışmala-

rını çok zengin bir internet sitesiyle dünyayla paylaşıyor. Kazı raporlarını kurcalarsanız, Enis Batur'un şiirdeki diyalogda kurduğu kazı yöneticisi portresinin, verdiği bilgilerin (kütüphanenin, kütüphane ile Celsus kütüphanesi arasındaki benzerliklerin...) Sagalassos'ta olup bitenlerle nasıl uyumlu olduğunu, içiçe geçtiğini görüyorsunuz: Enis Batur araştırmış, ödevini yapmış, ipuçlarını vermiş. Sagalassos'ta önemli, ilginç birşeyler oluyor ve çoğumuz farkında değiliz—Enis Batur bizi farketmeye kışkırtıyor.

Julianus, Hristiyanlık döneminin ilk Roma imparatorlarından, çok kısa süren hükümranlığında Hristiyanlıktan dönerek paganizmi tekrar canlandırmaya çalışmış olması nedeniyle "Dönme Julianus" olarak tanınıyor. Benim ancak kırk yaşıma dayanınca, bir BBC radyo programı ve *Saga* sayesinde farkettiğim bu adamın aslında ne ölçüde gözümüzün önünde biri olduğunu farkedince sinirim bozuldu açıkçası: İstanbul doğumlu, Ankara'nın orta yerinde sütunu var, Paris'te yaşamış, Paris'i çok sevmiş, imparator ünvanını Cluny'de almış, İstanbul'un orta yerindeki Arkeoloji Müzesi'nin bahçesindeki üç erguvan lahitten ortadakinin (üzerinde haç olmayanın) onun lahdi olduğu düşünülüyor. Okumayı, yazmayı seven bir imparator, günümüze pek çok eseri kalmış. Kısa ve dramatik hayatı pek çok edebiyatçıyı etkilemiş. Hristiyan tarihçilerinin andığı bir hikâyeye göre, Julianus, Delphi'deki kâhine bir ulak göndermiş; gelen cevap, "söyleyin imparatora" diye başlayan, Delphi'deki süslü avlunun (Yunancası: *daidalos aula*) yıkıldığını, Apollon'un kutsal pınarının sesinin kesildiğini haber veren üç mısra olmuş. Swinburne'ün bu mısralar üzerine çatılmış *The Last Oracle* adlı güzel bir şiiri var. Kavafis ise Hristiyanlardan yana; Julianus'u acı bir ironiyle ele alan dokuz şiir yazmış.

Julianus, ölümüyle sonuçlanan askerî seferden kısa süre önce, bir süre Antakya'da kalmış. Antakya ahalisi ile hiç anlaşamamışlar. Julianus'un bu anlaşmazlık üzerine kaleme aldığı, *Misopogon* ("Sakal düşmanı") başlıklı, alaycı bir polemik metni var, *Saga*'da da anılıyor. Julianus bu metni Antakya'da sarayın duvarına astırmış. Daniel Mendelsohn, Kavafis çeviri notlarında, bu jestin "akli melekeleri yerinde olduğu düşünülen bir Roma imparatorunun yaptığı en tuhaf işlerden biri" olarak anıldığını aktarıyor. Julianus, *Misopogon*'da Antakyalıların sevmediği, alay ettiği yönlerini (Eski Yunan filozoflarını takip ederek uzattığı saçının sakalının karışıklığını, Antakya sosyetesinin eğlencelerine katılmamasını, yazıp çizmekle uğraşmayı sevmesini) savunmuş. O zaman bir taşra şehri olan Paris'teki günlerini, Paris'in havasını suyunu da yazmış.

Parçaları birleştirince, *Saga*'daki iki paragrafın geri planda duran anlamlarından bazıları netleşiyor: Julianus gözümüzün önünde olmasına rağmen görmediğimiz, bakarsak çok sayıda ilginç yönünü farkedeceğimiz bir tarihî karakter; Enis Batur'un da gerek sakalı, gerek "dini imanı kitaplar" olmasıyla kendini belli ölçüde özdeşleştirdiği, kısmi bir otoportre olarak gördüğü karakterlerden biri.

Saga'nın metninin dışına çıkıp, metinde ima edilenleri araştırdıktan sonra metne dönünce şiir katbekat güçleniyor; Enis Batur yalnızca şiirde söyledikleriyle değil, söylemedikleriyle de, söylemediklerini bulup çıkaran okura açılan, derinleşen ve geçerliliğini perçinleyen bir yapı kuruyor.

Buzlucam Arkasından Dîvan'ın senfonik kurgusu içinde, kitabın doruk noktası olan *Saga*'nın etrafında olup bitenlere de dikkatinizi çekmek isterim. Dîvanın merkez noktasını Samih Rifat için yazılmış *SİGMA, requiem* haber veriyor, kitap *Saga* ile

doruğa ulaşıyor ve *Saga*'nın temalarıyla bağlantılı iki şiirle devam ediyor (birincisi, Aya İrini'nin iç avlusunda, ziyarete kapalı bir yerde olduğu için az kişinin haberdar olduğu, üzerindeki Mısır haçı ile dikkat çeken ve bir tahmine göre Büyük Konstantinos'a ait olan Bizans lahdini anan *Porphyrogennetos*, ikincisi *Aya Triada Kütüphanesinden*). Sonra, yukarıda bir parçasını alıntıladığım, onyıllar süren çabalardan süzülmüş *Küçük dersler* serisine bağlanarak bir *coda*'ya ulaşıyor. Yalnızca *Saga*'nın iç kurgusuyla değil, içine yerleştiği kitabın ilk sayfasından son sayfasına akışıyla en üst düzeyde inşa edilmiş bir edebiyat yapıtı var karşımızda.

Merak'ın ahlaki yönüne geri dönelim. Okul, televizyon, gazeteler, reklamlar, sinema, internet bize durmadan aynı şeyleri gösteriyorlar; üretimi ve tüketimi iyi para eden, çarpıcı, akılda kalan, dikkati çeken ne varsa dayatıyorlar. Bunlar her cepheden, her kanaldan üzerimize hücum ederken, etrafımızda, burnumuzun dibinde olup bitenleri görmez oluyoruz. İnsanlığın binlerce yıllık kültür birikimini unutup gidiyor, her gün gördüğümüz kuşu, ağacı, binayı, duvarı tanımaz hale düşüyoruz. Bizim için hayati önem taşıyan bulutları, yıldızları, güneşi bile görmemeye başlıyor, giderek ayağımızı yere basmayı, ufka bakmayı unutuyoruz; her taraftan bize saldıran birörnek renk ve ses bombardımanı içinde, panik içinde ve neden paniklediğimizi bile farketmeden, kısa süre içinde unutulacak, hiçbir önemi, kalıcılığı olmayan emtia modellerini ya da yeteneksiz şarkıcıları ezberliyoruz. Enis Batur'un kitaplarından benim çıkardığım ahlaki ders işte bu: Bu gidişatta bir yanlışlık olduğunu gören biri için, bu gidişata karşı durmak, merak etmek, öğrenmek, bilincini açık tutmak ve bu bilinci paylaşmak *ahlaki* bir tercihtir.

II. MÜREKKEP

Mürekkep Zaman, Enis Batur'un otobiyografik kitaplarının ikinci cildi. "Mürekkep" kelimesi, öncelikle, zamanın birden çok zamandan mürekkep olmasına işaret ediyor. Biz her ne kadar "şimdi"nin ağırlığının herşeyi silip süpürdüğünü sanıyor olsak, tek tek insanlar sürekli değişiyor olsa da, mekân çok daha yavaş değişiyor. Şehirlerde, sokaklarda, doğada, farketsek de farketmesek de bizden önce oradan geçmiş binlerce kuşağın hayaletleri dolaşıyor, öyküleri fısıldanıyor, izleri görünüyor. Bir kere merak etmeye başlayan, hayatının her anında bunları da görmeye başlıyor; şimdi'nin içinden geçerken pek çok geçmiş katmanıyla sarmalanarak, mürekkep bir zamanın içinde yaşadığını bilerek yaşıyor. Bu tema, Enis Batur'un tüm yapıtında sık tekrarlanan temalardan biri.

İkincisi, Enis Batur pek çok metnini, özellikle otobiyografik metinleri *Başka Yollar* ile *Mürekkep Zaman*'ı bir *mürekkep zaman* tekniğiyle kuruyor. Metinler, sinematografik bir anlatımla zaman katmanları arasında hareket ediyorlar. *Mürekkep Zaman*, örneğin, 2019'da dünyaya çarpma ihtimali olan bir göktaşıyla, 2002 NT7 adlı asteroidle başlayarak, Enis Batur'un çocukluğunun ve kitabın yazıldığı 2003'ün Eskişehir'ine, Irak savaşını anarak geçmiş savaşlara ve Batur'un sigara ile savaşına, 1972'deki öğrencilik yıllarına ve Marguerite Yourcenar'ın hayatına, tüm bu konuların iç bağlantılarını kurarak devam ediyor.

Peki, diyeceksiniz, mesela *Odysseia* da konunun akışına göre kamerayı bugüne ve geçmişe çevirmesiyle zamanı aynen böyle kullanmıyor mu? Sinematografik diyoruz ama, aslında edebiyatın sinemayı değil, sinemanın edebiyatı taklit etmiş olduğu, günümüzün sinema dilini kuranların aslında edebiyatçıların za-

manları içiçe geçirmelerini kullanmış oldukları doğru değil mi? Doğru:

Üçüncü olarak, biz bugünü insanlığın macerasında eriştiği en yüksek nokta sansak, kendimizi eski insanlardan çok farklı zannetsek de, işin aslında, binyıllar boyunca insan doğası pek değişmiyor. Bize kalan birkaç bin yıllık —insanın evriminde kısacık bir kesit aslında— yazılı birikimde anlatılanları tekrar tekrar yaşıyoruz. Bildiğimiz en eski metinlerdeki unsurlar bugün gazetelerin birinci ve üçüncü sayfa haberlerinde tekrarlanabiliyor; bugün yazı yazan, düşünen birinin dertleri, bir Romalının düşüncelerinde tıpatıp yansımasını bulabiliyor; binlerce yıl önce yazılmış bir metin bize sanki bugün, burada yazılmış, yazarı yanıbaşımızda oturuyormuş gibi hitap edebiliyor. Günümüzün bir felsefecisi, felsefenin bazı temel konularını Aristoteles'le oturup tartışabilir—zaman, mekân, özdek, zihin, özgür irade gibi meselelerin özünü anlamakta, insan aklının sınırlarını yoklamakta o günden bugüne sahici bir ilerleme kaydetmiş değiliz. Dünyayı anlamak için kitaplara başvuran biri de, bu durumu farkettiği ölçüde, kitaplar cumhuriyetinin nasıl tek, büyük bir "mürekkep zaman" içinde varolduğunu görmeye başlıyor.

Mürekkep zaman'ın bir kelime anlamı daha var. Ömrünü yazıdan, harflerden bir ev kurmaya vakfetmiş bir yazı adamı için, mürekkep, bir zaman ölçüsüne dönüşebilir; yazar, zamanını yazısıyla, harcamış olduğu dolmakalem mürekkebiyle, kitapları için kullanılmış ve kullanılacak matbaa mürekkebiyle ölçebilir, kum saatinden geçen harflerle ölçebileceği gibi: "Yazı âdemi için Zaman mürekkep."

(Enis Batur'un *Kırmızı Eşek*'ini, Bresson'un *Au Hasard Balthasar* filmine ilgisini, istif ve yapı meselesine verdiği önemi, bir yazıyı bitirip bir sonraki yazıyı yazmaya mahkum yazarın değir-

mene, dönmedolaba vurulmuş kaderi üzerine yazdıklarını bilenler için bir not: "mürekkep" ile "merkep", yükleme / istifleme anlamındaki aynı Arapça kökten geliyorlar.)

III. MNEMOSYNE

Mnemosyne, hafıza tanrıçası, sanat tanrıçalarının, dokuz *mousai*'nin annesi. Gökyüzünde de bir Mnemosyne var: Asteroid kuşağındaki ufak bir asteroid (numarası 57).

Kimi yazarlar kendi hafızalarını, hayatlarını bir yapıta dönüştürüyorlar. Proust ve Joyce bunun en önemli örnekleri. Tarihî roman yazanlar da, kişiliklerini ve düşüncelerini tarihsel araştırmaların içine dökerek, araştırdıklarından, öğrendiklerinden bir *hafıza kitabı* yaratabiliyorlar; Yourcenar gibi. Eksenin öbür ucuna ise bu iki kaynağa hiç başvurmadan, tümden hayalgücüne başvuranları, uyduranları, hikâye anlatanları koyabiliriz. Enis Batur da, bu ayrımda, hafıza kitapları yazarları arasında: bir yandan kendi hayatını ve anılarını yapıtıyla içiçe geçiriyor, bir yandan da kendi dışındaki pek çok konuyu araştırıp bir yapıta dönüştürüyor.

Mnemosyne başlığı altında, bir de, Aby Warburg'un tamamlanamamış projesi, pek çok sayıda resim ve fotoğrafı biraraya getirmeyi planlayan *Mnemosyne Atlası* adlı devasa hafıza albümü var. Enis Batur bu projeyi *Mürekkep Zaman*'da anıyor (s. 118). *Kütüphane: Bir Başka-Labirent Öyküsü*'nün Sel Yayıncılık baskısında, Aby Warburg'un efsanevi kütüphanesinin üzerinde Yunan harfleriyle "Mnemosyne" yazan giriş kapısını da görebilirsiniz. Enis Batur'un olgunluk döneminin iki önemli kitabı, *Mekik* (2009) ve *Mumya Köpek* (2011), Warburg'un *Mnemosyne Atlası*'ndan esinlenerek kurulmuş iki görsel düzenlemeyi temel alıyorlar.

1977'de yayımlanan *Ayna*'dan, 2012'de yayımlanan *Geronimo'nun Ölümü*'ne kadar, Enis Batur aslında, binlerce sayfalık, konuların, düşüncelerin, yılların içiçe geçtiği devasa bir hafıza kitabına çalışıyor. Kitaplarını büyük bir görsel malzeme çeşitliliğiyle besleyerek, metinleri görsellerin etrafında, görselleri metnin yanında sunarak, hatta kimi zaman sanki fotoğraflar da hurufatın bir parçasıymış gibi satırlarla fotoğrafları içiçe geçirerek tüm yapıtını dallı budaklı, girift bir *Mnemosyne Atlası*'na dönüştürüyor.

IV. MELANKOLİ

Sanat ve edebiyat tarihinin en çok işlenmiş konularından biri melankoli. Bu konuda yazılmış pek çok kitaba, sayısız görsel çalışmaya tek bir örnek vereceğim: Kapsamı, yazılış tekniği, İngilizce üzerindeki etkisi, örnek aldığı Montaigne ve örnek olduğu İngilizce yazı geleneği ile ilişkisi gibi açılardan bakınca, İngilizcenin Montaigne'in *Denemeler*'inin yanına koyabileceği tek 17. yüzyıl eseri, Robert Burton'ın 900 sayfalık *Melankolinin Anatomisi* adlı kitabı.

Ruhumuzun karanlık yönünü, tüm çabamızı hiç umursamayan kör talihin emrinde yıllarca savrulduktan sonra ölümle, çöküşle bitmeye yazgılı ömrümüzde, zihinlerimizin ürettiği bu zehir, bu kara-su, Enis Batur yapıtının en önemli, giderek koyulaşan temalarından biri. *Abdal Düşü*'ne, *Ağırlaştırıcı Sebepler Dîvanı* başta olmak üzere *Doğu-Batı Dîvanı*'na melankolinin binbir yüzü yerleşmiş. Büyük yapıtlar vermiş, büyük işler yapmış insanların kendi hayatlarına dönüp bakınca gördükleri karanlıkla yüzleşmeleri, zamanın geçtiği, bir insanın kendi zamanının geçtiği düşüncesiyle verilen mücadele bu kitapların her sayfasına işlenmiş.

Konu çok geniş, yerim kısıtlı. Melankoli konusunda iki ipucu verip geçeceğim bu yüzden:

Birincisi, gelecekte olacakları tahmin ederken, kendi yeteneklerimize değer biçerken, ortalama olarak, olanları gerçekte olduğundan daha iyi görüyoruz. Bu, insan zihninin kör noktalarından biri. Belki bizi melankoliden kurtaran da bu körlüğün ta kendisi: Hayatı olduğu gibi görenler, görebilenler, realist oldukları ölçüde melankoliye gömülüyor olabilirler. Yanılmanın hayattaki temel önemi ve olayları olduğundan daha iyi görmenin hayatta kalmaya yardımcı etkisi konularında, Kathryn Schulz'un *Being Wrong* adlı kitabını öneririm.

İkincisi, çağımız melankoli üretiyor ve ürettiği melankoliyi, insanları sersemleten, uyuşturan ilaçların müşterisi haline getirerek yine bir ticari mala dönüştürüyor. Dünyanın en müreffeh, kâğıt üzerinde en mutlu ülkelerinden Hollanda'da 55 yaşındaki kadınların %12'sine, erkeklerin %7'sine doktorlar antidepresan ilaçlar yazıyorlar. Çıplak, acı, nümerik gerçek.

Melankoliden bir sanat eseri yaratmak, melankoliyi yapıta dönüştürmek, kan ağlayan bir ruhtan okuru "eğlendiren" bir iş çıkarmak işin bir yönü. Bir de melankolinin, şüphenin ağulu okunu bizzat yazı mesleğine çevirmesi, sanatçının içindeki bir ifritin yazdığı her kelimeye şüpheyle bakması, burun kıvırması var. Yazı mesleğinin özündeki bu nevrotik yanla pek az yazar yüzleşebiliyor: ne de olsa bilincimiz, yazdıklarımız, söylediklerimiz, dışarıya karşı kuyruğumuzu dik tutabilmek için, herşeyin yolunda olduğunu kendimize telkin edebilmek için başvurduğumuz, zihnin "halkla ilişkiler uzmanı" görevi gören modülleri. Yazarların büyük çoğunluğunun kendilerinden memnuniyetlerini yazıya dökmek ve bu memnuniyeti yazı yoluyla perçinlemek mesleğinde olduğu bir dünyada, işin karanlık tarafıyla gerçekten yüzleşmek,

yazıya ve hayata melankoliyle, şüpheyle, dimdik bakabilmek ve bunu yazabilmek zor.

Mekik'te metin boyunca konuşan karşı-ses'e, o yazı ifritine dikkat edin. Dünyayı bir nebze olduğu gibi görebilmiş, hayatla yüzleşmiş herkesin şu ya da bu ölçüde bildiği, ama ifade etmekten kaçındığı o ifritin bu metinde yazıya döküldüğünü, büyük bir çıplaklık, sadelik ve güçle ifade edildiğini göreceksiniz. *Mekik*, Ambrose Bierce'in nihilizmine, Shakespeare'in melankolik ve kinik ozanlarının alaycı kolaycılığına, "herşey boş, herşey yalan"ın rahatlığına kaçmıyor. Yazı mesleğini en üst düzeyde icra etmek için gerekli emeği sarfetmekten, özeni göstermekten geri durmayan, öte yandan işin karanlık tarafını da böylesi bir açıklıkla, berraklıkla ifade eden bu metni, bu konuda herhangi bir dilde okuduğum en güçlü metinlerden biri olarak görüyorum.

Bu yazıya hazırlanırken, Enis Batur'un bibliyografyasını kafamda tekrar tazeledim ve şunu farkettim: Benim Enis Batur'un olgunluk, ustalık dönemi diye adlandırdığım, ilk kıvılcımı 2000'de *Acı Bilgi* ile parlayan dönem, artık Enis Batur'un kırk yıllık yazı serüveninin en yoğun dönemine, Enis Batur yapıtının *gövdesine* dönüşmüş durumda. O günden bu güne yayımlanan *Abdal Düşü*, *Neyin Nesisin Sen*, *Başka Yollar*, *Mürekkep Zaman*, *Plati*, *Sır*, *Kulak*, *Patates*, *Mekik*, *Mumya Köpek*, *Hayalet*, *Geronimo'nun Ölümü*, roman denemeleri, *Başkalaşımlar*'ın ve *Doğu Batı Divanı*'nın yeni ciltleri gibi merkezî metinler, bunları destekleyen kısa parçalar, içbükeyler, günlük yazıları ve gazete yazıları, hem toplam hacimleri, hem de içeriklerinin önemi, ustaca kurgularıyla büyük bir birikim oluşturdular. Bu yazıda, bu dönemin yapıtlarında dikkatimi çeken ana unsurların üzerine kısa ışıklar

düşürmeye çalıştım. Seçtiğim dört ana kolun; merak, mürekkep, mnemosyne ve melankoli akarsularının karışıp vardığı delta şu:

Enis Batur'un kitaplarını okuyabilmek; geçmiş, bugün ve gelecek üzerine üzerine Enis Batur ile birlikte kafa yorabilmek; çağın içinden bu yapıtlarla birlikte geçebilmek; ayrıca, bu zenginliği Türkçenin en önemli üslup ustalarından birinin kaleminden okuyabiliyor olmak, Türkçe bilen edebiyatseverler için büyük bir talih, büyük bir ayrıcalık. Değeri bilinsin.

(2013, *Notos*)

Ali Teoman

I.

Ali Teoman'ı 2011'de, 49 yaşında kaybettik. Ondan bize sekiz öykü kitabı, bir roman trilojisi, iki roman, bir anlatı ve bir günce kitabı kaldı. Bugün, Ali Teoman hâlâ az tanınan bir yazar; Ali Teoman'ın öneminin farkında olanlar ufak, heyecanlı bir ruh kardeşliği oluşturuyor. Ortak edebî merakları paylaştığım pek çok kişinin bu ufak kardeşliğin üyeleri arasında olduğunu biliyorum; yazıyla, edebiyatla yakından ilişkili olanların birbirlerine heyecanla bahsettikleri, "Ali Teoman'ı biliyor musun?" sorusuna olumlu cevabı alınca gözlerini parlatan bir yazar Ali Teoman. Bu düşüncemi, 2012'de, ölümünün birinci yıldönümünde Bilgi Üniversitesi'nin düzenlediği sempozyumun katılımcılar listesi de destekliyordu; Ali Teoman'ın hayatı ve eserleri, aralarında düşünce, dil, mesele olarak büyük farklar olan, geniş bir yaş yelpazesinde, ama belli ki ortak yazın, öyküleme ve dil kaygılarını paylaşan yazarları biraraya getirmişti.

Ali Teoman'ın eğitimini aldığı meslek mimarlıktı, oysa o kısa ömrünü harflerden, kelimelerden kuracağı yapılar inşa etmeye adadı. Burada yapı ve inşaat kelimelerini keyfekeder, ya da metafor olsun diye kullanmıyorum: Ali Teoman, *yazı tekniği* üzerine artık çok az rastladığımız ölçüde kafa yoran, cümlelerinin ritmlerini, kelimelerinin seslerini adım adım kuran; kendine (kimi zaman son derece karmaşık) bir teknik hedef seçerek bu hedefin çevresinde koskoca bir yapıtı inşa eden bir yapı ustasıydı. Kitaplarının içeriği hakkında da söyleyeceklerim var ama, öncelikle bu

noktayı vurgulamak istiyorum: Ali Teoman, tüm deneyciliğinin, yazın'ın uçlarını aramasının yanında, bugünlerde çok kolayca unutulan klasik değerlerin; bir metnin her kelimesini, her çağrışımını, her ritmini tartarak, her unsurun metin içindeki değerini ölçerek yazma zanaatinin ustalarından biriydi.

İlk öykü kitabı *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, yıllarca gizlenen bir sırrı metnin en önemli temalarından biri olarak kullanmakla yetinmiyordu; Ali Teoman'ın bu metni 1991'de bir başka yazarın imzasıyla yayımlatarak ödül kazanıp, bu oyunu ancak yıllar sonra ifşa etmesiyle kurduğu oyun, çağdaş edebiyatımızın tuhaf vakalarından biridir. Bu oyunla, Ali Teoman, metnin içeriği ile, metnin edebiyattaki yeri, yarattığı tartışmalar arasında çok ilginç bir bütünlük kurulmasına yol açtı. Bir metnin her kelimesinin yıllar boyunca o metnin nasıl okunacağı ile söyleşiyor olması (ve bunun ilk baştan yazarı tarafından hesap edilmiş olması) gerçekten özel, şaşırtıcı bir kurgu başarısı.

Benim gözümde, Ali Teoman'ın kendine koyduğu bir yazı problemine virtüözce çözüm getirmesinin en ilginç örneklerinden biri, 2005'te yayımlanan *Bir Garip Cindi Zümrüanka* romanıdır.Tüm roman boyunca süren tek bir monolog boyunca, tüm metin kıvrak, akıcı, büyük bir kelime ve ifade zenginliği içeren, inandırıcı bir mahalle argosuyla yazılmıştır—romanın bu argoyla uyum içindeki polisiye aksiyonunun yanında, kitabın anlatıcısının "anadili" o argo olan birinin kesinlikle olamayacağı düzeyde okumuş-yazmış biri olduğunu işaret eden göndermeleri de yazarın, yazı tekniği meselesine meraklı okuruna göz kırpmasıdır. Böylesi bir metni, çoğumuz için, birkaç sayfa için bile sürdürmek hiç kolay değilken, Teoman bu kısıtlamalar altında 138 sayfalık bir metin çıkarmayı bilecek kadar dile, yazı tekniğine hâkim bir yazardı.

Ali Teoman'ın yapıtlarında yarattığı olağanüstü kelime zenginliği dikkat çekicidir: kitaplarının bazılarının arkasında dikkatimi çeken kelimelerin listesi var, İrlanda edebiyatı davasındaki "suç ortağım" Gülden Hatipoğlu'nun da tam tamına aynı şeyi yaparak benzer Ali Teoman listeleri çıkardığını biliyorum. Yeri geldiğinde belli bir konuya özel jargonu ansiklopedik bir merakla inceleyip, bu jargon etrafında bir metin kurması, bahsettiğim ustalığın örnekleri arasında.

Tüm bu ustalığı, dil hâkimiyeti nedeniyle, *Ulysses* ile uğraştığım yıllar boyunca, bazı cümleleri kurmakta, bazı kelimeleri seçmekte zorlandığımda üzerinde bakışını hissettiğim, yer yer "Ali Teoman olsa buna daha iyi bir çözüm bulurdu" diye düşündüğüm yazarlardan biriydi Ali Teoman.

Ali Teoman'ın yapıtı, insanlığın tüm yazı geleneğinin içinde nefes aldığının bilinciyle, tüm bu geleneğe selam durarak ortaya konmuş bir yapıt. "Res Publica Litteraria" kavramı, 17. yüzyılda, birbirlerinden uzakta yaşayan aydınların yazı yoluyla yeni bir düşünce birliği, bir ortaklık kurmalarına verdikleri addı; bu sözü, bugünün gözüyle Türkçeye "okumuş-yazmışların ortak meseleleri"nden "Kitaplar Cumhuriyeti"ne giden bir yelpazede çevirebiliriz. Ali Teoman da yapıtını işte bu bu "Kitaplar Cumhuriyeti" içinde, kendinden önce gelmiş, onu etkilemiş sayısız yazarın meseleleri, üslupları, konuları ile bağlantılar kurarak, bu birikimi görüp, onunla hesaplaşarak kuruyordu.

Yazının meselesiyle, ritmleriyle, kurgusuyla böylesine ilgili yazarların önemli bir kısmı müzikle de yakından ilgili olur—Ali Teoman da bunlardan biriydi. Profesyonel sayılacak kadar iyi gitar çalardı (sokak müzisyenliği yapmışlığı da vardı). Ali Teoman'ın yapıtının yalnızca basılı metinlerden ibaret olmadığını bilir; nereye bakacağınızı, nasıl takip edeceğinizi çözebilirseniz, yapıtının

bir köşesinde caz armonisinin incelikleri üzerine notlarını, sevdiği akor bağlantıları üzerine düşüncelerini bile görebilirsiniz.

Kitaplarına hâkim olan ton, parlak bir karamizahın, insanlığın kültür geçmişine, tarihine şenlikli, alaycı, kapsayıcı bir bakışın hemen yanıbaşında, insan ruhunun arka yüzünün, insan ilişkilerinin, cinselliğin keskin, zehirli bir kaydı, ve tüm bunları sarmalayan, derin, yoğun bir melankoli, ölüme ve beyhudeliğe yazgılı insanlık halinin kapkara bir portresidir. Metinlerini hiç tanımayanlara *Konstantiniyye Üçlemesi*'nin ilk cildi olan *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nden başlamalarını öneririm.

Günlüklerinin yayımlanan tek cildinde ("*Gezgin Günce—Britanya Defterleri / 2008*") ise, öykü ve romanlarındaki teknik hâkimiyet perdesinin arkasındaki insanı gösteren yumuşak, içten, gündelik bir ton var. Bu kitaptan, Londra'daki bir kitapçıdaki düşünceleri, Ali Teoman'ın (ve Ali Teoman gibi yazarların) günümüzde edebiyatındaki yeri üzerine anlatmaya çalıştıklarımın birinci elden, çarpıcı bir özetini de veriyor:

> *"...Waterstone's mağazasına uğradım ve ilk defasında olduğu gibi, sarsıcı bir yenilgi duygusuna kapıldım yine. Adlarını bile duymadığım yüzlerce yazarın kitabı—kimisi eski, ama çoğu yeni; kimisi bazı ödüllere aday gösterilmiş, kimisi daha da öte, bazı ödüller kazanmış; özel tasarım kapaklar, kaymak gibi kâğıtlara kaliteli baskılar, dikişli ve kumaş ciltler... O kadar çekici kitaplar ki içinde ne olduğuna bakmaksızın satın alıp eve götürmek, kütüphaneye koyup seyretmek istiyor insan. Baskı adetleri kimbilir kaç? O kadar güzel baskılar az adet için yapılmış olamaz. Biliyorum ki benim kitaplarım hiçbir zaman öyle basılmayacak, hiçbir zaman*

o kadar çok satılmayacak, o raflarda hiçbir zaman sergilenemeyecek. Üstelik hiçbirini okumamış olmama karşın, neredeyse eminim o yazarların çoğundan daha iyi yazdığıma. Benim anladığım, ulaşmaya çalıştığım anlamda 'iyi' yazıyor olsalardı, açık konuşacağım, pek az kişi okurdu herhalde kitaplarını —tıpkı benimkileri olduğu gibi. O güzel baskılı kitapların hemen hemen hiçbirini okumaya tahammül edemeyeceğimi biliyorum. Kitaplar raflara yazar adına göre alfabetik sırayla dizilmiş. Aşağı yukarı her harfe döşemeden tavana bir, kimi kez birkaç kitaplık. İlgi duyduğum bazı yazarların kitaplarına bakmak istedim. Thomas De Quincey yok, Louise Glück yok, Samuel Beckett'in ise tek bir cilt kitabı var: Ünlü roman üçlemesini biraraya toplayan ve benim kitaplığımda da bulunan karton kapaklı bir cilt. Kitapların ve yazarların raf ömürleri ne denli kısa! Ve tabii her defasında kafamda yankılanıp duran şu soru: Samuel Beckett'in tek kitapla temsil edildiği bir ortamda benim kitaplarımın bulunmaya nasıl hakkı olabilir ki?"

II.

2014'ün başında, *Öykü Uçları—Çok Çok Kısa Öyküler* başlığıyla, Ali Teoman'ın ölümünden önce yayınevine teslim ettiği son dosya, arka kapak yazısına göre "son kurşunu" yayımlandı.

Kitap, başlıkları alfabetik olarak sıralanmış 45 öyküden oluşuyor. Kimilerinin altındaki tarihlerden 1996-2011 arasında yazılmış olduklarını çıkarıyoruz. Büyük puntoyla 64 sayfa tutan bu metinlerin kısalığı okuru yanıltabilir, "hafif siklet" bir işle karşı karşıya olduğunu düşündürebilir; tam tersine, yoğun, ince

işçilikli demir leblebilerle örülmüş bir kitap bu. Metinlerin çoğu, kısalıkları içinde, okuyucuyu zihninde o durumun öncesini ve sonrasını kurmaya kışkırtmalarıyla, kâğıt üzerindeki hacimlerinin ötesine geçen bir potansiyel içeriyorlar; bu nedenle, belki de bir oturuşta değil, parça parça, duraklanarak okunmayı istiyorlar.

Kitabın dil işçiliği özellikleri önemli. Bu işçilik, kitabın dikkatle, çok dikkatle okunmasını, her kelimenin değerine, arka arkaya gelen sesler ve harfler arasındaki ilişkilerin gözden kaçırılmamasını, yazarın bir kelimeyi ikinci bir anlamla ya da gündelik kullanımından başka bir çağrışımla kullandığı anların farkedilmesini talep ediyor. Bu yargımda yanılıyor olmak isterim; ama çağdaş Türkçe edebiyatta artık çok az yazarın dilin incelikleri üzerine böylesine çalışarak yazdığını düşünüyorum. Ali Teoman, bambaşka bir çağdaş yazın atmosferinden, (Arnold Schönberg'in yaylı sazlar dörtlülerinde seslendirdiği Stefan George şiirindeki gibi) "başka gezegenlerin havasını soluduğumu hissediyorum" der gibi yazıyor.

Kimi öyküler bir çiftanlamın peşine düşmüş alıştırmalar (örneğin açılıştaki "Adım"); bir öykü antikacılık terminolojisinin, diğeri hattatlık terminolojisinin etrafında kurulmuş; bazen eski destanların, bazen posta tatarlarının nesnelerini ve terminolojilerini merkeze almış.

Bir yazar, aliterasyon, asonans gibi söz sanatlarına başvurduğu zaman, çoğunlukla, bu sanatların peşinde koşulduğunu ele veren, bu nedenle anlamın akışında aksamalara yol açan, kimi kelimelerin anlamı değil de sesi nedeniyle seçildiğini hissettiren, ya da yapay bir "eski zaman" özentiliği hissi veren metinler ortaya çıkabiliyor. *Öykü Uçları*'nda ise durum tam tersi: anlamın akışı içinde, dikkat etmezseniz, Ali Teoman'ın nasıl aynı sesleri seçip arka arkaya yada birbirinin yakınına yerleştirmiş olduğunu gözden

kaçırmak çok kolay—teknik, varlığını hissettirmeyecek bir ustalık düzeyini yoklamış artık. Bu ses inceliklerine dikkat etmek isteyenlere, metinleri bir de yüksek sesle okumalarını özellikle öneririm.

Ve tabii ki, bu kısa metinler sık sık yazı/yazarlık meselelerine, Ali Teoman'ın diğer kitaplarına ve başka yazarlara ilmekler atıyor. Beckett'ın dilin, ifadenin sonlarını arayan karanlığı, melankoli tonu bu metinlere de damgasını vurmuş—birçok öykü yazının, hayatın, çabalamanın son noktasını aramak, yoklamak üzerine. Sürrealizme de dokunuyor ("*Rıhtım Boyu*" örneğin). Kimi metinlerin bir düzyazı şiir tadı taşımasını ve cümle ritmlerinin bazen Enis Batur'un 70'lerdeki bazı şiirlerinin ses dünyasını andırmasını ilginç buldum—bu konuya yazının sonunda döneceğim. Ama önce, kitaptan, andığım temaları örnekleyen bir öyküyü, meraklısı için iki işaret vererek (*Kitab-ı Mukaddes*, Vahiy 10:8-10; Enis Batur, *Doğu-Batı Dîvanı*, "Kıyamet Suresi X, 8-9") paylaşmak isterim:

> *Okuyucu*
> *(boynu bükük kibrit ölülerine ağıt)*
> *Ara zamanları yaşıyor ya da en azından böyle olduğunu düşünerek kendisini avutuyordu. Sonuncuyla sondan bir önceki arasında biryerdeydi ve zemin hızla kaçıyordu ayaklarının altından. Çetrefil bir okumanın ortalarındaydı. Satırların göz gözü görmez karanlığını aydınlatabilmek için birbiri ardısıra kibritler yakmıştı. Öldürücü bir zehir içmiş ve karınlarına giren dayanılmaz sancıyla ikibüklüm kalmış gönüllü kurbanların cılız, kuru, kavruk gövdelerini andıran kömürleşmiş kibrit çöpleriyle yer yer kızarmış, kararmış, gevrekleşmişti önündeki sayfa.*

III.

Öykü Uçları'nın arka kapağında, Ali Teoman bu metinleri Beckett'ın *Foirades*'ına benzetiyor: Acaba Ali Teoman'ın son kitabı, "eksik eserleri", *Foirades* ile mi kapanıyor? Biraz kurcalamaya değer bir soru bu:

Foirades, Beckett'ın 1960'larda yazdığı, 1970'lerde önce Editions de Minuit'nin dergisinde yayımlanan, 1976'da *Pour finir encore et autres foirades* başlığıyla kitaplaştırdığı kısa metinler. İngilizceleri aynı yıl farklı bir sıralama ve doğrudan İngilizce yazılmış bir metnin eklenmesiyle *Fizzles* başlığı altında yayımlanmış. Jasper Johns'un gravürlerini içeren çiftdilli bir özel basımı, ayrıca deneysel cazcı Barry Guy'ın bu eserlerden esinlendiği kontrbas besteleri var. Israel Horowitz'in anılarında, Paris'te Beckett'a Foirade kelimesinin anlamını sormasının hikâyesi anlatılır. Şöyle cevaplamış Beckett: "*Foirade,* yasının tutulmasını gerektiren bir başarısızlık... bir insanın, kaderin onu kaybetmeye baştan mahkum ettiği bir davaya girişmesi, ama yine de, bu dava hiç şüphesiz bu çabayı hakkettiği için, mecburen denemesi... işte bu yüzden, yasının tutulmasını gereken bir başarısızlık" ve sonra eklemiş: "ve tabii, *Foirade* bir de 'ıslak osuruk' anlamına geliyor!" Beckett'ın İngilizce başlık olarak sonradan seçtiği *Fizzle* kelimesinde de benzer çağrışımlar var: birşeyin fos çıkması, ya da fısırtıyla tükenip gitmesi gibi anlamların yanında, kelimenin kökeninde 'sessiz osuruk' anlamı da var.

Meraklısı bilir: Enis Batur'un şiir serüveninin merkezindeki "Yazı Şiirler" grubu, 1975'te 23 yaşında yayımladığı *Nil* ile başlar. Siyah kapak üzerine beyaz harfler ve kuyruğunu ısıran yılan resmiyle Ankara'da basılan *Nil*'in II. bölümündeki Fransızca metnin *Foirade II*'nün kapanışı olduğunu, muhtemelen bu şiirin

yayımlanmasının 39. yılında ilk defa burada okuyorsunuz; yazı çölümüzden haberler. *Foirade II* ve *III*, ilk defa 1973'te dergide, 1976'da kitap olarak yayımlandığına göre, Enis Batur bu metni, sıcağı sıcağına, *Minuit*'nin "Deleuze-Guattari" bantlı 2. sayısında okumuş ve henüz kitaplaşmadan şiirinin içine katmış olmalı—unutmayın, 20'li yaşlarının başında bir gençten bahsediyoruz. Foirade kelimesi için bir çözüm de önerir Enis Batur burada: *"('Sıçırıklar' mı demeli bu residua dizisine? 50 yılları, N. S.—Sam en iyi o yıllarda yazmıştır)"*

Belli ki, yılan kuyruğunu yine ısırmış: 1975'te *Foirades* ile başlayan bir yapıtla yakın bağlantılar içinde olan başka bir yapıtın arka kapağında, 2014'te yine *Foirades* var.





(2014, *IAN.Edebiyat*)

Solo Keman İçin Füg: Tedi Papavrami'nin Otobiyografisi

İstanbul Müzik Festivali'nde 20 Haziran 2014'teki Papavrami / Phillips / Guy üçlüsünün "Yıldızlarla Oda Müziği" konserine gidenler, konserin çıkışında, Tedi Papavrami'nin "*Solo Keman İçin Füg*" başlıklı otobiyografisinin Türkçesinin konser gününe yetiştiğini gördüler. İlk bakışta bunu doğal karşılamış, "olur böyle şeyler" diye geçiştirmiş olabilirler; oysa, çok düşük olasılıkların, şaşırtıcı rastlantıların üstüste geldiği bir durumdu bu. Adım adım gidelim:

(I) Solo keman için füg: Füg, çokseslilığin en sevilen, en renkli, iddialı formlarından biri. Tek bir motifin farklı partilerde, sırayla, farklı başlangıç notalarıyla ele alınarak, giriş-gelişme-sonuç yapısı içinde işlenmesine dayanıyor. Fügler genellikle tuşlu çalgılar ya da orkestra için yazılıyor. Solo keman ise tek ses çıkarmasına, seyrek olarak akorlar çalmasına alışık olduğumuz bir enstrüman; tek bir kemanda seslerin birbirinden bağımsız hareketinin duyurulduğu "solo keman için füg" fikrinde insana ilk başta "olmaz böyle şey" dedirten bir iddia var. Oysa yazan çoktan yazmış; müziğin olanaklarını her zaman sınırlarına kadar kullanmış olan Bach, bu sınırı da birkaç kez zorlamış; solo keman için

yazdığı partita ve sonatlar içinde üç füg bölümü var. Bach hayattayken, sol minör süitteki füg lavta için de düzenlenmiş; bugün de klasik gitar ve lavta edebiyatının temel yapıtlarındandır. Bu eserle bu yolla tanışıp boğuşmaya başlayan gitarcılar bunun aslının keman için olduğunu öğrenince hafif bir şaşkınlık geçirirler.

Dünyanın en ünlü klasik müzik bestelerinden, çoğu insanın aklına "org" denince ilk gelen parça olan Re Minör Tokkata ve Füg'ün sahiden Bach'a ait olup olmadığı üzerine şüpheler var. Bu eserin Bach'ın elinden çıkma orijinal bir elyazması yok; tüm çarpıcılığına rağmen, Bach'ın org eserleriyle karşılaştırılınca dokusu çok hafif kalıyor. Aslında Bach tarafından org için değil, keman için ve la minör tonunda yazılmış olduğunu düşünenler var; kemanla çalmaya kalkınca bir Bach eserinden bekleyeceğimiz iddiaya ulaşıyor.

Tedi Papavrami de bu ekole önemli katkılarda bulunmuş bir müzisyen; kemanla çalmanın "imkânsız" olduğunu düşündüren eserleri (Scarlatti sonatları, Bach'ın org eserleri) kemana aktarma konusunda Papavrami'nin kitabının sonuna sakladığı büyük bir sürpriz var.

(II) Kemancının otobiyografisi: Yazı diline hâkim, edebiyata meraklı müzisyenler var; ama çok yaygın bir durum değil bu. Yazılarıyla da tanınan müzisyenler de çoğunlukla besteci ya da orkestra şefi oluyorlar; Alfred Brendel, Hélène Grimaud gibi örnekler bu azınlığın içinde de azınlıkta kalıyorlar—bu durumun nedeninin, her iki yeteneğe sahip sanatçıların azlığının üzerine, bir enstrümanı en üst düzeyde çalmak için gerekli çalışma saatlerinin işin yazı tarafı üzerine çalışmaya pek el vermemesi olduğunu tahmin ediyorum. Kitapta, Papavrami'nin bu meseleyi çocuk yaşta nasıl çözdüğünü okuyoruz: gamlarını çalışırken, nasıl olsa

gamları ezbere bildiği için, bir yandan da kitap okuma alışkanlığı geliştirmiş.

Kitap, hayal etmekte zorlanacağımız enderlikte tecrübelerle dolu bir çocukluk geçirmiş, 40'lı yaşlarında hayatına dönüp bakan birinin gözüyle yazılmış. 9 yaşında Paganini konçertosu çalmayı sıradan, doğal ve sıkıcı bulup tornetle arkadaşlarıyla sokakta kaymayı heyecanlı bulan çocuğun iç dünyasının bugünün gözüyle nasıl göründüğünü, Papavrami büyük bir ustalıkla, hikâyeyi katman katman açarak sunuyor. Bir enstrümanı bu düzeyde çalmak için gerekli olan sabrı, iç mücadeleyi, sürekli kendinden şüphe edip daha iyiye gitmenin yollarını aramayı; ailesinin sınırsız, kimi zaman zorlayıcı desteğini, işin bu tatsız, zor, pek söylenemeyen, ifade edilemeyen yönlerini de büyük bir anlatım gücüyle sunuyor kitap.

Papavrami, edebî çeviriyle de uğraşıyor; edebiyatla, yazıyla, çeviriyle uğraşmanın işçilik yönünü, maliyetlerini bilenler için, kitabın sonunda yine büyük bir sürpriz var.

(III) **Arnavutluk-Fransa:** Papavrami, 1971 Tiran-Arnavutluk doğumlu. "Harika çocuk" olarak Fransa'ya eğitime gönderilmiş; otobiyografiyi okuyunca göreceğiniz çok sert, iç yakıcı bir maceranın sonunda Fransız vatandaşı olmuş ("füg" kelimesinin "firar" anlamı da var; kitabın başlığında, "sırf bir keman için firar" diye okunabilecek bir yan anlam olabilir). Arnavutluk'ta geçirdiği 70'li, Fransa'da geçirdiği 80'li yıllar boyunca anavatanının dışa kapalılığı ve 1989'dan sonra hızla dünyaya açılmış olması, Arnavutluk ile aynı boyutta olmasa bile, bizim de çok iyi tanıdığımız gelişmeler. Benim kuşağımdan olup bu kitabı okuyanlar ilk defa renkli televizyon görme, yurtdışına çıkma, başka ülkelerle karşılaşma gibi tecrübeleri çok tanıdık bulacak. Düşük olasılıklı

vakalar zincirinin en önemli unsuru, böyle bir kemancının Arnavutluk'tan yetişip, kendisinin, ailesinin olağanüstü inadı, çabası ve özverisiyle bugün Fransa'nın önde gelen müzisyenlerinden biri olması.

(IV) "Solo Keman İçin Füg": Günümüzün yayın hayatı içinde, böyle bir kitabın Fransa'da yayıncı bulması bile belli zorlukların aşıldığını gösteriyor (kitap, Papavrami'nin solo keman kayıtlarını ve transkripsiyonlarını içeren 6 CD'lik *Violon Seul* başlıklı albüm ile paralel olarak yayımlanmış). Kitabın Fransa'da yayımlanışının birinci yılında Türkçeye gelmiş olması, üstelik insanın elinden bırakmak istemeyeceği bir tasarımla, özenle basılması; ışıl ışıl bir çeviriyle, yazarın zihniyle özdeşleşen, Papavrami'nin yazı dilindeki mizahı, hüznü, iç dünyasının zenginliğini Türkçenin renkleri içinde ifade etmenin yollarını bulan bir dille yayımlanmış olması ise, iyiden iyiye düşük olasılıkların bu kitabın yayın macerasında da denk düştüğünün bir işareti. Çevirmen Deniz Yetkin ve yayıneviyle dostluğum sayesinde işin bu tarafından bir ölçüde haberdardım; yine de, kitap yayımlanıp elime geçtiğinde, tüm bu zincirin ve seyrek fırsatların sonunda ortaya çıkan kitap beni bile şaşırttı. Müziğin, edebiyatın ve hayatın nasıl içiçe geçebileceğini gösteren, iç yakıcı, tekrar tekrar okunacak, tekrar tekrar dinlenecek bir yapıt çıkmış ortaya.

Son sözü Papavrami'ye bırakıyorum; "Paris'te Tek Başına" başlıklı bölümden:

> *Babamın her gün dört buçuk saat keman çalışma tavsiyesini unutmadım. Bu zorunlu, biliyorum. Ancak dışarıdan bir baskı gelmeyince bunu sürdürmekten acizim. Öyleyse... Çalışırken televizyon dikkatimi dağıttına*

göre, işin yarısını üst kat komşularım uyanmadan halletmeye karar veriyorum. Böylece saati 6'ya kuruyorum ve 8.30'da kahvaltı için üst kata çıktığımda iki saat keman çalışmış oluyorum. Gün boyunca denetlemekte zorlandığım tembelliğe karşı aklıma bundan daha iyisi gelmedi.

Gamlarıma çalışırken zamanın daha çabuk geçmesini sağlayan bir kaçamak da keşfettim. Evde Arnavutça bazı romanlar var, çalışmam biter bitmez bunlara gömülüyorum ama kısa bir süre sonra, bu kitaplar ben tekrarlarımı yaparken kendilerini nota sehpamın üzerinde buluyorlar. Babamın bu girişimimi onaylayacağından şüpheliyim ama kendi kendime sonuçta bu sadece dört buçuk saatin yarım saati diyorum. Ayrıca okumadığım zamanlar zihnim daha az dağınık da değil. Sonuç olarak, vicdanımı rahatlatıyorum...

Sonra, parçalarıma çalışmaya başlıyorum. Bach'ın solo keman için sonat ve partitaları arasında, La Chaconne'un üzerinde, babamdan bir mesaj buluyorum: "Cesaret Tedi, Bach'la teselli bul."

(2014, *Andante*)

Ödevini Yapmış Yazar

Aldous Huxley, "Trajedi ve Hakikatin Tümü" başlıklı denemesinde, çok az yazarın bize "hakikatin tümü"nü vermeyi başarabildiğini, Homeros'un bunlardan biri olduğunu söyler. Verdiği örnekte, Odysseus ve yoldaşları, altı arkadaşlarının çığlık çığlığa, yardım isteyerek deniz canavarı Skylla'nın mağarasına çekilip canavara yem olmalarını görürler; tüm deniz seyahatlerinde gördükleri en içler acısı manzaradır bu. Tehlikeden kurtulunca kıyıya çıkar, oturup ağlarlar. Huxley'ye göre incelik şuradadır: oturup ağlarlar ama, önce güzelce bir karınlarını doyururlar. Huxley, başka şairlere kalsa insanları hemen ağlamaya oturtacaklarını, Homeros'un ise —bu hakikat ne kadar tatsız da olsa— açlığın yastan daha acil bir duygu olduğunu bildiğini ve bunu olduğu gibi söylediğini yazar, bunu "hakikatin tümü"nü anlatmanın bir örneği olarak görür.

Pınar Öğünç'ün *Aksi Gibi*'si, hakikatin tümünü anlatmak için gündelik hayata mercekle bakmanın ustaca örneklerini içeren bir kitap; benim için son zamanların önemli edebi sürprizlerinden biri oldu. Kitabın hacmi küçük; 120 sayfaya yayılmış 19 kısa öyküden oluşuyor; kitap kısa da olsa, öykülerdeki hayat, dil, mizah incelikleri okuru tekrar okumaya davet ediyor.

Kitap, bugünlerde, hayatımızda olanı biteni, "tüm hakikatiyle" kâğıda döken, hâlimizi saptayan kitaplardan biri; şehir hayatının ortak tecrübelerinden (bir apartmanın değişik katlarında yaşamak, aileyi bırakıp başka şehre taşınmak, tatil beldelerindeki, hayatlarını turistlere göre "oynamaya" başlamış yerli halk, Kürt

göçmenler ve yerli-yabancı turistler arasındaki yeni dinamikler, inşaata ve giysi satmaya yönelik yeni hayat düzeni...) geçenlerin içinden tanıdıkları, ama belki bilinç düzeyinde farketmedikleri, adını koymadıkları, kelimelere dökmedikleri durumlar var; Pınar Öğünç bunları havada yakalamış, kristalleştirmiş, adını koymuş ve kâğıda dökmüş. Yalnızca bu yönüyle bile, edebiyat meraklısı olmasa da hayata dikkatle, hafifçe de bıyık altından gülerek bakmak isteyenlerin seveceği türden bir kitap bu, ayrıca yıllar sonra, bugünün hâllerine kayıt düşmüş olmasıyla bir belge niteliği taşıyacağını düşünüyorum.

Bahâ Toven, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşamış, imzasını hayran olduğu besteciye atıfla "B. Toven" diye atabilmek için Toven soyadını almış bir dilbilimci. İlk baskısını 1912'de, ikinci baskısını 1924'te yayımladığı "Yeni Türkçe Lugat", bugün de dönemi, dilin gelişimini araştırmak isteyenler için önemli bir kaynak. Sözlüğün ikinci baskısına yazdığı sunuş yazısında "maksadımız", der, "dillerimizde dolaşan şu yeni kelimeleri hem bir yere kaydetmek, hem lisanımızda bulunan yerli yabancı bütün kelimâtı ihtiva eden biraz işe yarar bir kitapcağıza vücut vermek ve gittikçe sadeleşerek güzelleşen Türkçemize de bu suretle olsun pek naçiz bir hıdmet görmekten ibarettir." Bu satırlardan doksan yıl sonra, Türkiye yine hızla değişen bir kültür, iktisat ve siyaset ortamında, çok genç bir nüfusun yarattığı büyük bir hareketlilik içinde; bugün de, o günkü gibi, bazen biz farketmezken, dilimize birçok yeni kelime, kavram giriveriyor. *Aksi Gibi*, son on-onbeş yıl içinde ortaya çıkan, konuşma dilinde ve basında çoktan yerleşen pek çok yeni kavram ve argo tabiri basılı, edebi bir eser formunda ilk defa kayda geçiren kitaplardan biri; örneğin, kitapta "pembe domates", "TOKİ'ler", "farklı AVM'lerde şubesi olan güzellik merkezi" ve "kezo gibi" giyinmek var.

Kitabın bugünkü hayatımızla nasıl içiçe geçtiğini, son hafta içinde yaşadığımız sarsıcı olaylar tekrar kafamıza kaktı. Kitabın çıkmasından çok kısa süre sonra, Özgecan Aslan cinayetinin ardından Twitter'da #sendeanlat başlığı altında kadınlar hayatları boyunca yaşadıkları taciz, şiddet, cinsel çıkar elde etme amaçlı tehditleri anlattılar. Ben, bu işleri, neler olduğunu bildiğimi zannederken, aslında sorunun düşündüğümden, sandığımdan çok daha derin olduğunu, bazıları en yakınımdaki insanların başlarına gelenleri yıllarca içlerine attıklarını, sürekli gördüğüm kadınların aslında her an belli etmedikleri bir tedirginlik içinde yaşadıklarını öğrendim. Tek bir gün içinde öğrendiklerim, dünyaya, çevreme, kendime bakışımda birşeyleri yerinden oynattı. Kitaptaki "Sokak kasları" öyküsü tam bu konuyla doğrudan doğruya ilgili.

Mesele, yalnızca okurların kendilerini bulacağı bir kitap yazmış olmak değil. Ustalığın en ilginç türlerinden biri, kendini saklayabilen ustalık: doğal, kendiliğinden, kolayca yapılıvermiş gibi görünen işlerin de aslında düpedüz bir "iş" olduğunu, bunu yaparken de kelimeleri seçmek, sıralamak, sıralarını değiştirmek, kelimelerin kitaptaki ve kitapta olmayan başka kelimelerle ilişkileri üzerine düşünmek gerektiğini bazen unutabiliyoruz.

Pınar Öğünç, bugünün hayatını, bugünün gerçekliğini kâğıda dökerken, ilginç bir denge oyununa girişmiş. Yukarıda andığım, "edebiyatsevmez", işin teknik yönü karşısında naif, ama günlük hayata dikkatle bakmayı seven bir okur kitaptan büyük keyif alabilir—olsa olsa, bazı öykülerde "anlatıcının tam olarak kim olduğu" sorusuna dikkat etmesi gerekecektir. İşin teknik yönlerinin farkında olanlar için ise Öğünç'ün başka oyunları var: bir-iki noktada, hiç kitabiliğe, referans vermeye girmeden, öykünün

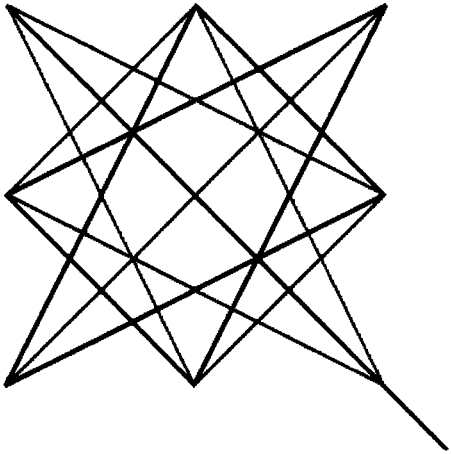
içine yerleştirilmiş ve orada hiç yabancılık çekmeyen unsurları kullanarak, bunların tabii ki Sait Faik'ten, Oğuz Atay'dan, Gogol'den sonra yazılmakta olduğunun farkında olduğunu hissettirir gibi göz kırpıyor; binlerce yıllık birikimin üzerine birkaç sayfa daha eklemeden önce ödevini yaptığını, bu yazarlardan alacaklarını aldıktan sonra kendi dilini, kendi dünyasını kurabildiğini söylüyor gibi. Bu, sürekli olarak başka kitaplardan bahseden postmodern anlatı tekniklerinden çok farklı bir teknik—gösteriş için gözümüze sokulmanın aksine, ancak görmek istiyorsanız göreceğiniz ölçüde metnin içinde kaybolmuş incelikler bunlar. Öğünç'ün kitabi referans vermemesinin tek bir istisnası var; kitabın içeriği üzerine az söz söylemek istediğim için, daha fazla ayrıntı vermeden, sizi kitaptaki "Bülent Ersoy Taklidi" başlıklı hikâyeye yönlendiriyorum. İstisnai olarak, bu hikâye, işte bu meseleye tam cepheden girişiyor.

Nassim Nicholas Taleb'i iktisat tartışmalarını takip edenler duymuştur, "risk" meselesi üzerine görüşleriyle dikkat çeken, yaygın kabul gören pek çok görüşe epey keskin bir dille karşı çıkan bir yazar ve akademisyen, bizzat piyasada çalıştığı bir "alsatçılık" geçmişi de var. Son kitabı *Antifragile*'da andığı fikirlerden biri, benim de yıllardır uyguladığım kurallardan: bir kitap, diyelim ki, on yıldır satıştaysa, büyük ihtimal on yıl sonra da satışta olacaktır. Bin yıldır okunuyorsa, büyük olasılıkla, bin yıl sonra da okunacaktır. Bir aydır çok adı duyuluyorsa, büyük olasılıkla...

Bu yüzden, özellikle aniden popüler olan işlere temkinle yaklaştığım, "hele bir dursun, eğer on yıl sonra da adı geçiyorsa o zaman ilgilenirim" dediğim çok oluyor; bir-iki yıl sonra unutulup unutulmayacağını henüz bilmediğim bir işe ayıracağım zamanı elli yıl, yüz yıl, bin yıl testini geçmiş, ama henüz benim okuyamadığım-dinleyemediğim işlere yatırmak bana daha makul geliyor.

Son yıllarda "adı duyulan" yeni romanlardan, öykülerden örnekler okuduğum zaman, en sık kapıldığım hislerden biri, yazarların "ödevlerini yapmamış" oldukları, yapmaya çalıştıklarının kendilerinden yıllarca önce çok daha iyi yapılmış olduğunun farkında olmadıkları, ya da insanların binlerce yıldır kelimeleri seçmek, sıralamak, ifade etmek meseleleri üzerine kafa patlatmış olduklarını bilmeden ya da unutarak yazdıkları hissi. Pınar Öğünç'ün bu kitabı, ise, tam tersine, ödevini yapmış, bu işi geçmişte daha iyi yapmış olanları çalışmış bir kitap. Geçmişin yükü altında boğulma sınavından da geçerek kendi katkısını getirebilmiş, kendi sesini bulabilmiş bir yazarın kitabı. Bugünü büyük bir keskinlikle anlatırken, yüzyılların edebiyat geleneğine de eklemlenebilmiş olmasıyla, bugünü ve geçmişi biraraya getiriyor. Yukarıda andığım ilke uyarınca, bu işlerde büyük konuşmamak gerek; ama ben bu bileşimin, *Aksi Gibi*'ye kalıcılık kazandıracağını düşünüyorum.

6 / 9



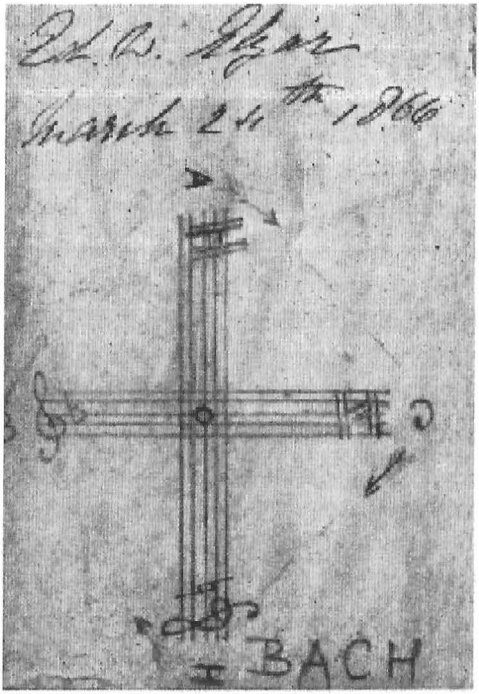
I.

Oulipo'nun ilk manifestosunda, alfabetik sınırlamalarla yapılabileceklere örnek olarak, B-A-C-H teması üzerine bir füg den dem vuruluyor. Akımın temel yapıtlarından birinin, Queneau'nun *Exercices de Style*'inin ilhamının da, Bach'ın *Füg Sanatı*'ndan geldiğini biliyoruz. Oulipo'nun başyapıtını, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu yazan Georges Perec de Bach ile defalarca karşılaşmış, David Bellos'un Perec biyografisinde okuyoruz: 18 yaşındaki

Perec, hayatı boyunca öğrendiği tek piyano parçasını, bir Bach prelüdünün ilk 54 notasını çalışıyor; Perec askerde, radyodan Bach dinlerken gözleri doluyor; Perec, 36. yaşgünü hediyesi olarak düzenlenen *Audioperec* adlı radyo programı için ilk ve tek bestesini yapıyor—rastgele enstrüman grupları için yazılmış bu *aleatorik* (ne çıkacağının şansa kalmış olduğu!) bu "beste", güya, bir füg.

Perec'in Bachvari oyunlarla en ilginç karşılaşması ise, ne yazık ki rafa kalkan bir proje: notalarını adlarıyla okuyunca, anlamlı Fransızca sözcüklerden oluşan librettosu ortaya çıkacak olan bir opera (do re mi la si = dort Emile assis?).

Bütün bunlara rağmen, Oulipo'cuların Bach'ı *aslında* ıskaladıklarını düşünüyorum: Bach'ın, notaların arasındaki aralıkları arttırarak, eksilterek, melodilerin ayna imgelerini kullanarak kurduğu oyunların, Oulipo'cuların dilsel birimlerle kurdukları oyunlarda, neredeyse bire bir yansımaları var. *Müzikli Armağan*'daki kanonlardan birinin çözümü, verilen melodinin tersten ve düzden aynı anda çalınması—bir palindrom. Bach'ın bestelerinin ayrıntılarına sakladığını gördüğümüz (ya da vehmettiğimiz) harf ve nümeroloji oyunları da, hık demiş Oulipo'nun burnundan düşmüş gibi. Bunlara bakarak, Oulipo'cuların Bach'ı "önceden araklayan ustalar"ından biri olarak selamlamalarını beklerdim; gel gör ki, bunların üzerinde pek durmamışlar—*Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nun dizininden Bach'ın anıldığı tek sayfayı açın: görebilirseniz, gördüğünüz Bach'lar tam da bu ıskalamayı simgeliyor sanki.



II.

Matt Groening'in 1987'da çizmeye başladığı, hâlâ da süren *The Simpsons* adlı çizgi dizi, televizyon tarihinin en başarılı, en uzun soluklu programlarından biri. Taşralı bir Amerikan ailesi çevresinde, Amerika'nın insanlık halleriyle tatlı tatlı dalgasını geçen bu dizi, tuhaf bir denge yakalamış: bir yandan, bölümlerinin kaba hatlarla çizilmiş hikâyeleri, karakterlerin klişeleşmiş davranışlarıyla, ortalama seyirciyi yakalayan bir düzey tutturuyor; öte yandan, diziye dikkatini verenleri ödüllendiren, tekrar

tekrar izlemelerine yol açan bir yönü var: her sahne, bir sözle, bir kareyle çakıp geçiveren birbirinden ince şakalarla, göndermelerle dolu.

Bu oyuncaklı yapı, yıllar içinde, dizideki ayrıntıları ve göndermeleri kovalayan bir hayran güruhu oluşturdu tabii ki. Bu güruhun imece usülüyle yaptıkları teşrihler, İnternet üzerinde, www.simpsonsarchive.com adresinde bulunabiliyor; mutlaka bakınız.

Dizinin en önemli unsurlarından biri de, filmlere yapılan göndermeler. Kimi zaman uzun uzun bir filmin parodisi yapılıyor; çoğunlukla da, karakterler bir anlığına bir filmin bir sahnesini canlandırıveriyor, ya da ağızlarından bir film repliği çıkıveriyor: Homer'ın uzay gemisinde beceriksizlik edip döktüğü cipsleri, yerçekimsiz ortamda Mavi Tuna valsinin eşliğinde dönerken, valsin ritmiyle ısırarak mideye indirmesi gibi.

Dizide, Stanley Kubrick'e yapılan göndermelerin yeri başka. Bir bölüm *2001*'e, bir başkası *The Shining*'e adanmış; birçok bölümde de *Dr. Strangelove*'dan, *A Clockwork Orange*'dan, *Full Metal Jacket*'dan sahneler tekrar tekrar karşımıza çıkıyor; Groening'in Kubrick'e duyduğu hayranlık belli.

Kubrick'in ölümünden sonra çevresindekilerle yapılan söyleşilerden, bu muhabbetin karşılıklı olduğu ortaya çıktı: meğer, Kubrick de ciddi bir *Simpsons* hayranıymış. Groening, bu durum karşısında "onun için *Simpsons*'ı seyretmek çok garip bir işti herhalde", diyor; "dizide tonlarca Kubrick göndermesi var!"

III.

Frank Zappa'da yok yok: 1950'lerin müziği; pop, rock ve cazın (kimi zaman sempatiyle, kimi zaman acımasızca dalga geçilen)

her hali; synthesizer denemeleri; Varèse, Stravinski, Bartok etkilerinin değişik dozlarda biraraya geldiği orkestra eserleri, ses kolajları. Şarkı sözleri de, Amerikan popüler kültürü, politikası, gösteri dünyası üzerine, utanması sıkılması olmayan, kimisi aşikâr, kimisi ancak o yılların televizyon kültürüne maruz kalmış olanların, kimileri ise ancak Zappa'nın yakın çevresinin anlayabileceği, bazısı keskin, bazısı ortaokul düzeyinde şakalarla dolu.

Zappa, bu paramparçalığı içinde, yıllara yayılmış bir bütünlük de gösteriyor. Bu "kavramsal sürekliliği" sağlayan, kendi kendine yaptığı göndermeler: müzikal unsurlar farklı bileşimlerle tekrar tekrar sunuluyor—bir göndermenin otuz yıl gerideki / ilerideki bir albüme gitmesi sıradan bir vaka Zappa için. Zappa'yı dinlemek, "resmin karşısında asılı ayna" masalı gibi: bir sözün, bir melodinin yansıması, beklemediğiniz bir yerde karşınıza çıkıp size yeni bir anlamı gösteriyor; bu anlam da, dönüp, o melodinin ilk çıktığı noktanın anlamını değiştiriyor.

İlk albümü *Freak Out!*'un teşekkür listesinde, James Joyce da var. Sorulduğunda, Joyce'un hiç bir kitabını sonuna kadar okumadığını, ama biraz karıştırınca Joyce'un "sıkı bir herif" olduğunu gördüğünü söylemiş. Zappa ile Joyce'un ayrıntılı, göndermeli bir bütünlük kurmak, müstehcenlik yüzünden susturulmuş olmak gibi ortaklıkları meydanda, ama iş bununla bitmiyor:

Zappa hakkında yazılmış muhtemelen en ilginç kitap, Ben Watson'ın *The Negative Dialectics of Poodle Play* kitabı. Zappa'nın bilinçaltını, serbest çağrışımı, şans unsurunu, "aşağı kültürü", müstehcenliği, toplum dışına itilmiş olanların perspektifini, sözcükleri çocuklar gibi bozuşturmayı kullanması ile, Joyce'un yapıtı, özellikle *Finnegans Wake* arasında birçok paralellik kurulabileceğini gösteriyor Watson.

IV.

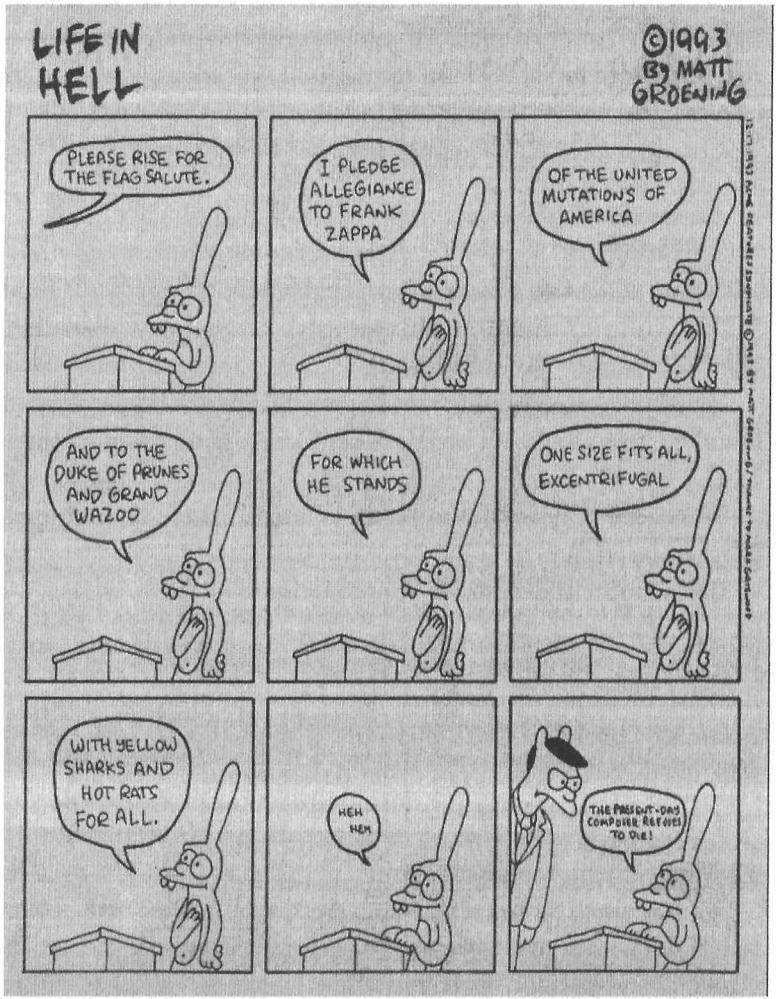
The Simpsons dizisindeki rengarek mizah, eleştiri, kendi kendine gönderme ve ayrıntı dünyasının Frank Zappa'yı bu kadar andırmasında şaşacak birşey yok: Bir rivayete göre, Matt Groening'in, hayatta seksten ve Vietnam böreklerinden sonra en sevdiği şey, Frank Zappa'nın albümleri. Zappa, benim Elvis'imdi diyor: "Önüme koyduğu örnek, yetke sahiplerinin sözünü dinlememenin, kendi bildiğim yolda yürümenin bir zararı olmadığını hissettirdi. Bart Simpson'ın sakalı çıkar çıkmaz, aynı Zappa gibi bir bıyığı ve keçi sakalı olacak."

1989'da, Simpsons'ın jenerik müziği için, besteci Danny Elfman'dan beklentilerini göstermek için bir kaset hazırlamış: bir Zappa parçası, Nino Rota'nın bir film müziğinden parçalar, *Jetgiller*'in jenerik müziği, biraz asansör müziği ve papağanınıza konuşmayı öğreten bir plaktan bölümler. Elfman, kasedi şöyle bir dinleyip, "ne istediğinizi tam olarak anlıyorum" demiş.

Groening'in en önemli eseri *The Simpsons*'da Zappa'ya doğrudan doğruya neredeyse hiç gönderme yapmaması ilginç. Yine de, Zappa'nın ruhunun Simpsons'a sinmiş olduğu açık; diğer yapıtlarında, örneğin *Life In Hell* adlı çizgi romanında bol bol Zappa göndermelerine rastlanıyor.

Zappa ile Groening'in karşılaşmaları, 1980'lerde Groening'in bazı Zappa albümleri hakkında yazdığı eleştirilerle başlıyor. Zappa okumuş bu yazıları ve çok sinirlenmiş. Yıllar sonra, Simpsons'un tadını alan Zappa, 'bu herifle tanışmak gerektiğine' karar verip, o kızdığı yazıların yazarının aynı adam olduğuna bilmeden, Twentieth Century Fox aracılığıyla Groening'e ulaşmış; dost olmuşlar, Groening, Zappa'nın yakın çevresine girmiş. Zappa ile yapılan en önemli söyleşilerden biri, 1992'de Groening'in yaptığı

söyleşi; *Frank Zappa Plays The Music of Frank Zappa* albümünün kapağını da Groening çizmiş. Groening, bugün, Zappa denilince ilk akla gelen isimlerden biri artık.



V.

1993'de yayımlanan *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu yazarken kullandığı çizelgelerin tıpkıbasımları ve transkripsiyonlarından oluşuyor. Kitapta, Perec'in yapıyı nasıl kurduğunu, kurarken, arada neleri boşverdiğini, eksik bıraktığını ayrıntılarıyla görebiliyoruz.

Örneğin, *Ulysses*'den yaptığı alıntıları bulmak için;

Cahier des charges'a,
Ulysses'e,
Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun İngilizcesine (sağolsun David Bellos, kül yutmamış, İngilizceye geri çevirmeye kalkmadan, özgün Joyce metinlerini koymuş),
regresyon analizine (Perec'in verdiği sayfa numaralarının elimdeki kopyada hangi sayfalara denk düştüğünü tahmin etmek için),
İnternet'e (*Ulysses*'in tam metni ve metin içinde arama yapan programlar için),
ve diğer muhtelif detektiflik yöntemlerine

başvurarak, sanıyorum, bütün alıntıları saptayabildim. Arap rakamları YKK'nın, Roma rakamları *Ulysses*'in bölümleri, izleyen rakamlar Oxford'un 1922 metninin tıpkıbasımının sayfaları olmak üzere, işte Perec'in not ettiği dokuz alıntı:

23 (bebek evi): XVII/665, "I drawing room..."
32 (kartpostal): XVI/581, "Choza des Indios.."
36 (Free Man): VII/112, "Freeman's Journal"
43 (silgi reklamı): VIII/147, "the only reliable inkeraser..."

59 (astronomi araçları): XVII/635, "astronomical kaleidoscopes..."

60 (zemin kaplaması, sözlükteki kelimeler): XV/473, "the floor is covered..."; 511, "not in my dictionary"

67 (adamın karnından çıkan çiviler): XVII/144, "iron nails ran in"

93 (kadının giysileri): XV/441, "a cap and a coat..."

46 (tekerleme): XV/449, "Icky licky micky sticky!"

Bu cümlelerin hem Perec'in Fransızca üzerinden yaptığı apartmalardan, hem İngilizceden ayrı ayrı Türkçeye çevrilmiş olmaları, tabii ki, eğlenceli sonuçlar doğurmaya gebe. Mesela bakın, *Ulysses*'in kerhane sahnesindeki tekerleme, İsmail Yerguz'un çevirisinde "Gıt gıt gıt gıt gıdak", Nevzat Erkmen'in çevirisinde "Mini mini pipili bir kuştum, Leo'nun avucuna konmuştum!" olmuş.

VI.

1960'larda, Columbia - Princeton elektronik müzik merkezinde, Vladimir Ussachevsky'nin yönetiminde, elektronik müziğin yolunu açan çalışmalar yapılıyor. Burada yetişen öğrencilerden biri, henüz adı Wendy olmamış Walter Carlos. (İlhan Mimaroğlu ve Bülent Arel de aynı merkezde çalışıyor o yıllarda, Mimaroğlu ve Carlos'un ortak bir plakları da var: "*Electronic Music*", Turnabout TV 34004S).

Carlos, 1968'de, elektronik müziğin illa da 'dinlenilmez' olması gerekmediğini göstermek amacıyla bir deneye girişiyor: Bach'ın müziğini Robert Moog'un o günlerde geliştirmekte olduğu analog synthesizer ile çalmak.

Bach'a uygun gördüğü bu muameleyi savunurken değindiği bir nokta daha var: Elektronik sesler, Bach'daki çokseslilığin, di-

namiklerin daha iyi duyulmasını, duyamadığımız ayrıntıları farketmemizi ve müziğe yeni bir perspektifle bakmamızı sağlıyor.

Teknoloji henüz emekliyor; synthesizerların durduk yerde 'akortlarının bozulduğu', iyi bir ses yakalanınca tekrar elde etmenin tek yolunun, bir kâğıda düğmelerin konumlarını ve (eski usul telefon santrallerinde kullanılan türden) kablo bağlantılarını not etmek olduğu o günlerde, iğne ile kuyu kazmayı gerektiren bir proje bu.

Ortaya çıkan albüm, *Switched On Bach*. Albüm beklenmedik ölçüde başarılı oluyor; tek bir notası bile değiştirilmemiş Bach eserlerinden oluşmasına rağmen, bir pop albümü gibi satıyor. Birçok genç, Bach'ın müziği ile bu albüm aracılığı ile tanışıyor.

Sonra, insan sesine benzer elektronik sesler üretmeyi araştırıyor Carlos; elde ettiği seslerle, Beethoven'in 9. Senfonisinden bölümler ve *Timesteps* adlı bir beste hazırlıyor. *Timesteps*'e çok yakıştırdığı *A Clockwork Orange* romanını filme çekmekte olan Stanley Kubrick'le ilişkiye geçiyor. Kubrick, hem fütüristik, hem komik, hem biraz sinir bozucu, hem de Beethoven olan bu müziği, filmin ruhuna son derece uygun buluyor.

VII.

Joyce, *Odysseia*'yı Dublin'de, tek bir günde sahneye koymuş. Kubrick'in *Odysseia*'sı ise, zaman ve mekânın ötesini arıyor: insanlığın ortaya çıkışından "Jüpiter ve ötesi"nde varacağı İthaka'da, yeni bir bilinç, yeni bir canlı türü olarak tekrar doğmasına kadar yayılan bir yelpaze. İki başyapıt da, adlarını, temellerini Homeros'tan alıyorlar.

Kubrick'in son filminin, *Eyes Wide Shut*'ın konusu da *Ulysses*'in bazı ana konularıyla paralel: evlilik, sadakat, maceralardan

sonra yuvaya dönüş. (Operaların simgesel kullanımı da: *Ulysses*'de *Don Giovanni*, *Eyes Wide Shut*'ta *Fidelio*).

Kubrick, bu filmin son filmi olduğunu biliyordu, bu yüzden filmin "fuck" diye bitmesine gülüp geçmemek gerek: Bunu isterseniz *Ulysses*'in son sözüyle, Molly'nin Bloom'a söylediği "evet"le, isterseniz *Finnegans Wake*'in herşeyi başlatan ve bitiren Liffey nehri ile karşılaştırabiliriz: Kubrick yapıtına son noktayı koyan "fuck" da, bizi tekrar en başa, "dünyanın başladığı yer"e göndermiyor mu?

İnsanlık hali, zaten hepimizin derdi o, diyebilirsiniz. Joyce'un Kubrick üzerine doğrudan doğruya düşmüş bir gölgesi daha var:

Anthony Burgess'in en çok etkilendiği yazar Joyce; Joyce üzerine ayrıntılı çalışmaları, Joyce uyarlamaları var—ıssız adaya düşerse yanında alacağı tek kitap, *Finnegans Wake*. Joyce'un, özellikle Joyce dilinin Burgess'in yapıtlarındaki en açık yansıması, *A Clockwork Orange*'daki "Nadsat" adlı dil. Okurun kitabı okuyabilmesi için, Rusçanın İngiliz argosu içinde bozuşturulmasına dayanan bu dilde yolunu bulması, sözcüklerin, deyimlerin ne anlama geldiğini çıkarması, kitabın dünyasını öğrenmesi gerekiyor—horrorshow: haraşo.

İngilizcenin intikamı mıdır: Kubrick'in sinema uyarlaması sayesinde en tanınmış yapıtı haline gelen bu kitabı, özellikle filmin esas aldığı versiyonunu reddediyor Burgess. Kubrick ise, İngiltere'de filmdeki çetenin kopyaları ortaya çıkınca filmin gösterilmesini yasaklıyor.

VIII.

Frank Zappa, bir söyleşide, klasik müzikle arasının nasıl olduğu sorulduğunda, tonal klasik müziği hiç dinlemediğini söylemiş.

Klasik armoninin "mecburi" akor yürüyüşlerinden (dizinin ikinci derecesinin beşinci dereceye, beşinci derecesinin birinciye çıkması gibi) nefret ediyor: II-V-I yürüyüşü, ona göre "beyaz adamın kötü müziğinin özü".

Buna rağmen, Francesco Zappa adlı unutulmuş bir barok bestecinin varlığını öğrenince, Barok, Zappa eserine girmiş: Francesco'nun notalarını kütüphanelerden buldurtup, Synclavier ile kaydediyor. Zappa'nın müziğindeki mükemmellik arayışı, buna ulaşmak için Synclavier'dan yararlanması ile, müziğindeki mizah—"notaların üzerine kaşları koymak" diyor Zappa buna—arasındaki denge noktalarından biri bu albüm.

İkinci karşılaşma, daha yakın zamanda: 2000'de, Finlandiya'lı, Ensemble Ambrosius adlı grubun yayımladığı *The Zappa Album*. Albümde, Zappa'nın müziği barok enstrümanlarla çalınmış: lavta, oboe de caccia, klavsen, dulcimer... Bu proje, Zappa sayesinde modern müziğe merak sarmış genç müzisyenlerin, bir barok müzik festivalinin sonunda şaka olarak *Uncle Meat*'i çalmalarıyla başlamış, sonradan iş büyümüş.

Zappa'nın müzikal dilini Bach'ın ses evrenine taşımakta karşılaştıkları ilk zorluk, rock müziğin baslı, davullu, amplifikasyonlu ritmik gücünü, barok dönemin düşük ses hacimli enstrümanları ile yakalayabilmek olmuş. Bunun için klavseni bir vurmalı çalgı olarak kullanmışlar, mandolin emprovizasyonlarına başvurmuşlar; ayrıca, barok müziğin *sürekli bas*'ında, klavsen, lavta, org gibi enstrümanların akorların yazılı olması dışında serbest olmalarından yararlanmışlar.

İkinci büyük zorluk ise, Zappa'nın ayrıntılı, garip armonilerle dolu, karman çorman müziğini, plaklardan dinleyerek 'çıkarmanın' zorluğu olmuş: *Alien Orifice* parçasını çıkarmak haftalarını, bütün malzemeyi biraraya getirmek dört yıllarını almış. Projenin devamı

gelirse, Ali N. Aşkın ya da Todd Yvega'nın zamanında yapmış oldukları hazır transkripsiyonları kullanacaklarını söylüyorlar.

IX.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun yazarının çizgi romanlara ilgisi biliniyor. 18 yaşında, bir arkadaşıyla yazdıkları, *Sardunya Kralının Harika Avantürü* altbaşlıklı çizgi roman, ilk yapıtı olabilir. *Tintin*, *MAD* bayılarak okuduğu çizgi romanlar. Para kazanmak amacıyla, bir pil firması için yazdığı radyo spotları var; bunlarda bir tür Oulipo *Tintin*'i yaratmış. Sağ salim zamanlarında yapmayı arzuladığı 21 numaralı iş, *Kızıl Korsanın Sandığı*'ndaki Kaptan Hadok gibi, okyanusun altında bulunmuş bir damacana romla sarhoş olmak.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun sağında solunda Schulz'un kahramanlarını (Snoopy), *Tintin*'i ve *Mikimavs*'ı anması da bu ilginin bir yansıması. (Oysa, *Abdülcanbaz*'ı, *Piknik*'i, *İhtiyatsız Adam*'ı, yazıktır, anmıyor: Ankara'nın arka sokaklarında bulmacalı yüzük kovalamaktan, Türk çizgi romanlarına bakacak zamanı olmamış galiba.)

Haddim olmayarak, bir iddia ortaya atacağım: bu yazar, sağ olup da karşılaşsaydı, *Simpsons*'ı da yakın bir alakayla kovalayacaktı, diyorum. Bu dizinin ayrıntılı yapısı, sivri mizahı, çocuksu mutluluğu, yazarın ruhuna çok yakın.

Bu konuda yazdıklarım inandırıcı olmadıysa (farkındayım, daha işin başında Szczryk yazacağıma Ankara yazarak bu bölümün inandırıcılığında ciddi yaralar açtım, ama biliyorum ki kül yutmaz okurlar işi çoktan çözüp, otu boktan ayırdılar), bir numaralı kanıtımı sunma zamanıdır:

Simpsons'ın 1999'da yayınlanan, AABF21 numaralı bölümünü, burada dizinin az akıllı, az saçlı, obur, kart ama matrak babasının düştüğü hali hatırlayın: Baba Simpson, dilimizin altıncı sıradaki harfini yazamayan bir daktilo kullanarak bir lokanta yazısı yazmak zorunda kalmıştı burada. Anlamsız bir rastlantı olarak bakabilirsiniz buna; bana sorarsanız, yukarıda yazdıklarımın hiçbiri olmasa da, yalnızca bu bölüm, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu yazmakla kalmayıp *La Disparition*'u da yazmış olan adamı tavlamaya kâfi olacaktı, fakat.

X.

Georges Perec, 1967'de, *Şeyler* ve *Uyuyan Adam*'ı yazdıktan sonra yazma kabızlığına tutulur: dünyaya söylemek istediği başka birşeyler var mı, bilemez. Bu sırada, yolu Oulipo'cularla, "içinden kaçmaya niyetli oldukları labirenti kuran fareler" ile kesişir. Katıldığı ilk toplantılarda gündemde olan bir latin karenin sınırlamalarına göre bir hikâye yazmak konusu *henüz* ilgisini çekmez ama, lipogram konusu onu harekete geçirir: içinde e harfi olmayan bir kitap yazma projesi sayesinde, tekrar, yazabilmeye başlar.

Oulipo'cuların hep vurguladıkları bir paradoks bu; kısıtlama altında yazmanın, yazar üzerinde özgürleştirici bir etkisi var; "bir harfin bastırılması, sınırlamanın sıfır derecesi gibi: o noktadan sonra herşey mümkün"

Kısıtlamalar altında yazılmış bir metni okurken, metne nelerin kısıtlamalar yüzünden girdiğini, nelerin çıkarıldığını tahmin etmeye çalışmak; yazarın bir kısıtlama yüzünden sıkışınca bulduğu çıkış yollarını izlemek; böylece, yazarın zihninin nasıl işlediği, bağlantılarını, çağrışımlarını, şakalarını nasıl yaptığı üzerine, metnin düzanlamına koymadığı anlamları çıkarmak mümkün.

Perec'in yazılarının düzanlamları tükendikten sonra da tekrar tekrar okunmaya el vermelerinin, doğurganlıklarını korumalarının önemli bir nedeni bu bence.

P/B	*K/G*	*Z/J*
Z/G	*P/J*	*K/B*
K/J	*Z/B*	*P/G*

P(...)

(Dakikada 240 sözcük, New York aksanı ile konuşan birinin konuşma, ortalama bir okurun okuma, yasal işlerde çalışan bir katipten beklenen yazma hızıymış. Bu hesaplarla, okuduğunuz bu yazı da, topu topu on dakikalık bir metin.

On dakikadan sonrasına gelince; metnin biçimi ve içeriği arasındaki bağlantıları kurcalamak; açıkça anılsın ya da anılmasın, bu metne gölgesi düşmüş, ışığı vurmuş diğer metinlerin izlerini kovalamak; bu metnin içeriğine, yapısına sinmiş olan filmlerin, kitapların, bestelerin hayatınızdaki yerini, anlamını tartmak, burada yazılanlarla karşılaştırmak, tabii ki mümkün; şuna bakıyor: sizin marazi ayrıntı düşkünlüğünüze.)

(2002, "Arazi Marazî" içinde)

Armağan Ekici, Türkçe'ye müthiş bir yetkinlikle kazandırdığı Joyce, Queneau ve Carroll'ın yapıtlarının ardından, bu kez de dünyayı kendi bildiğince okumaya girişiyor.
Gezgin, kitapkurdu ve müziksever olarak, antikiteden 21. yüzyıla ulaşan kişisel atlasında gerçekleştirdiği yolculuklarda, dünyanın kaybolmakta olan büyüsünü yeniden keşfediyor, zamanlar ve mekanlar arasında gezinerek şaşırtıcı bağlantıların izini sürüyor.

"Efsaneye göre, Zeus, dünyanın ortasını bulmak için dünyanın iki ucundan birer kartal uçurmuş, kartallar Delfi'de buluşmuşlar. Eski Yunanlılar Delfi'yi "omphalos", dünyanın göbek noktası saymışlar, İspanya'dan Gürcistan'a kadar yayılmış Yunan kolonileri Delfi'deki törenler ve sunaklarda buluşmuşlar. Sonradan Delfi'deki, Yunan şehirlerinin Perslere karşı kazandığı ortak bir zaferin anısına dikilmiş olan yılanlı, burmalı sütunun İstanbul'a getirilmesinde de, Konstantinopolis'in kurulmasıyla "dünyanın merkezi"nin İstanbul'a taşındığı iması olsa gerek. İnsanın kendi kişisel "omphalos"ları da oluyor illa ki. Benim yaşadığım, sık sık ziyaret ettiğim şehirlerde rastgele yürümeye başladığımda kendimi buluverdiğim "göbek noktaları" hep kitapçıların etrafında oldu: çocukluğumun ve gençliğimin geçtiği Ankara'da Dost'un ilk, küçük dükkânı; İstanbul'da Robinson Crusoe 389 ve Pandora; Amsterdam'da Spui meydanı, özellikle cumaları kurulan sahaf pazarı ve bu meydandaki Athenaeum; Paris'te La Hune; Brüksel'de Tropismes..."

Dünyanın merkezi sürekli değişirken ihtiyaç duyduğumuz kültürel "omphalos"ları birbirine dokuyor Armağan Ekici, bakışı ise hem taze hem de bilge.

EVEREST DENEME

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

EVEREST
www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

THG 022808 EFP
2016 THG 002

9 786051 419671