# Penceremden

*17 Deneme + 1 Kısa Öykü*

Julian Barnes

İngilizce'den Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu

Lacivert Kitaplar



AYRINTI

# JULIAN BARNES

Çağdaş İngiliz edebiyatının önde gelen adlarından olan Julian Barnes, 1946'da Leicester'da doğdu. Oxford Üniversitesi, Magdalen College'da okudu. *The Oxford English Dictionary*'de sözlükbilimci; daha sonraları ise *The New Statesman* ve *The Sunday Times*'ta gazeteci olarak çalıştı. Kitap eleştirileri ve takma adla polisiye romanlar kaleme aldı. 1982'den 1986'ya değin *The Observer*'da televizyon eleştirmenliği yaptı.

İlk romanı *Metroland* [1980; *Metroland*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2005] 1981'de Somerset Maugham Ödülü'nü kazandı ve bunu 1982'de yayımlanan *Before She Met Me* [1986; *Benimle Tanışmadan Önce*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000] adlı romanı izledi. Asıl üne kavuşmasını sağlayan yapıtı ise, 1984'te yayımlanan romanı *Flaubert's Parrot* [*Flaubert'in Papağanı*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2001] oldu; bu yapıtıyla Geoffrey Faber Memorial Ödülü'nü kazandı ve ayrıca Fransa'da Medicis Ödülü'nü kazanan ilk İngiliz olarak daha büyük okur kitlelerine ulaştı. 1986'da *Staring at the Sun* [*Gündoğumuna Yolculuk*, Çev. Didem Atay, Ayrıntı Yayınları, 2006] ve 1989'da ise, edebiyat alanındaki yenilikçiliğinin ve geniş hayal gücünün somut bir kanıtı olan ve birçok eleştirmence çarpıcı ve çizgidışı bir yapıt olarak değerlendirilen *A History Of The World In 10½* [*10½ Bölümde Dünya Tarihi*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] yayımlandı. Bunları 1992'de yayımlanan *Talking It Over* [*Seni Sevmiyorum*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000] ve 1993 tarihli, politik hiciv romanı *The Porcupine* [*Oklukirpi*] izledi. 1995'te, *The New Yorker* dergisi için yazdığı ve İngiliz kültür ve siyaset yaşamı üzerine kaleme aldığı makalelerden oluşan *Letters from London* gün ışığına çıktı. 1996 yılının Ocak ayında, 50. yaş gününün arifesinde, içinde daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış hikâyelerinin de bulunduğu ilk hikâye kitabı *Manş Ötesi* [Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] okurla buluştu. Ve 1998 Eylül'ünde, *England, England* [*İngiltere İngiltere'ye Karşı*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2003] kitapçı raflarında boy gösterdi. *Seni Sevmiyorum*'un devamı olarak da okunabilecek olan romanı *Love, etc.* [*Aşk, Vesaire*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2002] Temmuz 2000'de, denemelerinin toplandığı *Something to Declare* [*Bir Çift Söz*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2004] 2001'de, The Man Booker ödülüne aday gösterilen *Arthur & George* [*Arthur ve George*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2010] ise 2005'te yayımlandı. 2008'de otobiyografik bir deneme olarak görülebilecek *Nothing to be Feared* [*Korkulacak Bir Şey Yok*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2011] gün ışığına çıktı.

Julian Barnes, ilk bakışta biraz farklı gibi gözüken ama daha dikkatle incelenince tümü de ortak bir yazarlık özelliğinin harcıyla karılmış yapıtlar vermiş olan bir yazardır. Onun yazarlık üslubu, hemen hemen bütün yapıtlarında, fazlasıyla kendine özgü bir kimlikle, hem matrak hem de trajik ve insani olana alabildiğine açık ve salt "negatif" olanla yetinmeyen çok yönlü bir "ironi" unsuruyla belirginleşir. Böylelikle burjuva-bohem yaşam değerlerindeki karşıtlığın irdelendiği bir gençlik ve "oluşum" romanı olan *Metroland*'den, onun daha çok mercekli ve fanteziye daha yakın bir izdüşümü sayılabilecek *Seni Sevmiyorum* adlı değişik aşk romanına; politik bir hiciv *novellası* olan *Oklukirpi*'den, saplantılı bir kıskançlık öyküsünün anlatıldığı *Benimle Tanışmadan Önce* adlı romana; dinsel efsane erdeki ikircikli k, Tarih'in ve Aşk'ın insan yaşamındaki yeri, Sanat'ın anlamı ve önemi ve bunlarla iç içe ve koşut olarak öykülenen deniz kazaları, terörizm ve nükleer felaket gibi güncel dünya sorunlarının işlendiği alegorik bir roman olan *10½ Bölümde Dünya Tarihi*'nden, yaşam-sanat etkileşimi ve otantik yaşam sorunsalının işlendiği deneme romanı *Flaubert'in Papağanı*'na kadar Barnes'ın bütün yapıtları bu çok yönlü ironi faktörünün izlerini taşır.

Yapıtları yirmi beşin üzerinde dünya diline çevrilmiş olan Julian Barnes, ayrıca E.M. Forster Ödülü (1986), Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi Ödülü (1988), Hamburg FVS Vakfı Shakespeare Ödülü gibi birçok ödüle de sahiptir. Yazar, 2012'de üçüncü öykü kitabı olan *Pulse*'yi [*Nabız*] yayımlamıştır. Ayrıntı Yayınları, Julian Barnes'ın tüm yapıtlarını yayın programına almıştır.

Ayrıntı: 990
Lacivert Kitaplar Dizisi: 45

*Penceremden*
*17 Deneme + 1 Kısa Öykü*
Julian Barnes

Kitabın Özgün Adı
*Through the Window*
*Seventeen Essays*
*(and one short story)*

İngilizce'den Çeviren
*Serdar Rifat Kırkoğlu*

Yayıma Hazırlayan
*Aslı Güneş*

Son Okuma
*Ozan K. Dil*

© Julian Barnes, 2012

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
*Gökçe Alper*

Kapak İllüstrasyonu
*Sevinç Altan*

Dizgi
*Esin Tapan Yetiş*

Baskı ve Cilt
*Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.*
*Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul*
*Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66*
*Sertifika No.: 12156*

Birinci Basım: *İstanbul, Mayıs 2016*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-098-6
Sertifika No: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No: 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

t itter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Julian Barnes

# Penceremden

*17 Deneme + 1 Kısa Öykü*



LACİVERT SERİSİ

ÖPÜŞME
Metafizikten Erotiğe
Adrianne Blue

KAHKAHA BENDEN YANA
Sören Kierkegaard

ARİSTOS
Yaşam Üzerine Notlar
John Fowles

SALOME
Yaşamı ve Yapıtları
Angela Livingstone

BAŞTAN ÇIKARMA ÜZERİNE
Jean Baudrillard

BENİ AYAKTA GÖMÜN
Çingeneler ve Yolculukları
Isabel Fonseca

GECE
Gece Hayatı, Gecenin Dili, Uyku ve Rüyalar
A. Alvares

COOL
Bir Tavrın Anatomisi
Dick Pountain & David Robins

COOL ANILAR III - IV (1990-2000)
*Jean Baudrillard*

KENDİNİ ALDATMA
Herbert Fingarette

GÖĞÜ DELEN ADAM
Papalagi

ŞÖHRET
Chris Rojek

KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI
Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme
Jean Baudrillard

APTALLIK ANSİKLOPEDİSİ
Matthijs van Boxsel

ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE
Hayatın Didiklenmemiş Yanlarına Dair Psikanalitik Denemeler
Adam Phillips

KARŞILIKSIZ AŞK
Kovalamak ve Kovalanmak Üzerine
Gregory Dart

BİR ÇİFT SÖZ
Julian Barnes

İMKÂNSIZ TAKAS
Jean Baudrillard

COOL ANILAR V (2000-2004)
Jean Baudrillard

MASUMİYETİN AYARTICILIĞI
Pascal Bruckner

SON MEKTUP
Bir Aşk Hikâyesi
André Gorz

DİKİZLEME GÜNLÜĞÜ
Hal Niedzviecki

BEN ÖZELİM
Hal Niedzviecki

KORKULACAK BİR ŞEY YOK
Julian Barnes

ÖMÜR BOYU ESENLİK
Mutluluk Ödevi Üzerine Bir Deneme
Pascal Bruckner

GÜNAH KEÇİSİ
Charlie Campbell

DİVANIMDAKİ ERKEKLER
Dr. Brandy Engler & David Rensin

AŞK ÜZERİNE BİR DİYALOG
Eve Kosofsky Sedgwick

OKUMADIĞINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ
Dubravka Ugresiç

ÇOKAKŞLILIK
Thomas Schroedter & Christina Vetter

KOMŞUM SADE
Alçak Filozof İle Birlikte
Pierre Klossowski

TEMBELLİK HAKKI
848 "Çalışma Hakkı"nın Çürütülmesi
Paul Lafargue

*Pat için*

# İçindekiler

— Önsöz ..... 9
Penelope Fitzgerald'ın Aldatıcılığı ..... 11
"Şairane Olmayan" Clough ..... 26
George Orwell ve Lanet Olası Fil ..... 38
Ford'un İyi Asker'i ..... 55
Ford ve Provence ..... 67
Ford'un Anglikan Azizi ..... 81
Kipling'in Fransa'sı ..... 96
*Fransa'nın Kipling'i* ..... 110
Chamfort'un Bilgeliği ..... 122
Eski Fransa'yı Kurtaran Adam ..... 132
Félix Fénéon'un Profili ..... 146
Michel Houellebecq ve Umutsuzluk Günahı ..... 160
*Madame Bovary*'yi Çevirmek ..... 172
Wharton'ın *The Reef*'i ..... 193

Hemingway'e Saygı: Kısa Bir Öykü ..... 206
Lorrie Moore Kanatlanıyor ..... 226
Updike'ı Anımsamak, Tavşan'ı Anımsamak ..... 232
1. ..... 232
2. ..... 244
Kederle Baş Etmek ..... 251

— Teşekkürler ..... 265
— Dizin ..... 267

# Önsöz

İkinci el kitaplar satan bir kitapçıyı betimleyen bir SEMPÉ KARİKATÜRÜ. Yukarı katta bir oda, yerden tavana kadar kitap rafları; çıplak döşeme, hiç müşteri yok, sarkmış bir abajur. Sağ tarafta, TARİH'in bir araya getirilmiş sunuları. Solda, FELSEFE'nin hakikate ayna tutan sıraları. Tam ileride, bir pencereyle çerçevelenmiş ve bir sokak köşesine bakabileceğimiz benzer bir bölüm var. Soldan ona doğru başında şapka olan ufak tefek bir adam geliyor. Sağdan ona doğru başında yine bir şapka olan ufak tefek bir kadın geliyor. Birbirlerini göremiyorlar ama bizim bulunduğumuz noktadan yüz yüze gelmek üzere olduklarını, belki de çarpışacaklarını söyleyebiliyoruz. Bir şeyler vuku bulmak ve tanık olunmak üzere. Kitapçının bu bölümünün adı KURMACA.

Grafik bir form içinde basitçe dile getirilmiş bu şey benim bir okur ve romancı olarak her zaman inandığım şey oldu. Kurmaca, hayatı, yazılı her türlü biçimden daha fazla açıklıyor ve genişletiyor. Hiç kuşkusuz, biyoloji de hayatı açıklıyor; biyografi, biyokimya, biyofizik, biyomekanik ve biyopsikoloji de öyle. Ama bütün biyobilimler biyokurmacaya boyun eğiyor. Hayat hakkında bize en çok hakikati romanlar söylüyor: Onun ne olduğu, onu nasıl yaşadığımız, onun ne için olabileceği, ondan nasıl zevk aldığımız ve ona nasıl değer verdiğimiz, onun nasıl aksadığı ve onu nasıl kaybettiğimiz. Romanlar zihne, kalbe, göze, cinsel organlara, deriye, bilinçli olana ve bilinçaltına hitaben konuşuyor ya da bütün bunlardan yola çıkarak konuşuyor. Bir birey olmanın ne olduğu, bir toplumun parçası olmanın ne anlama geldiği. Tek başına olmanın ne anlama geldiği. Tek başına ama birisinin eşliğinde: okurun paradoksal konumu bu işte. Zihninizin sessizliğinde konuşan bir yazarın eşliğinde tek başına. Ve bir başka paradoks da yazarın sağ ya da ölü olmasının hiçbir fark yaratmamasıdır. Kurmaca, hiçbir zaman var olmamış karakterleri arkadaşlarınız kadar gerçek kılıyor, ölü yazarları bir televizyon haberi sunucusu kadar canlı hale getiriyor.

Dolayısıyla bu kitaptaki yazıların çoğu kurmaca ve onunla bağlantılı biçimler hakkında: anlatı, şiir, deneme, çeviri. Kurmacanın nasıl ve niçin yürüdüğü ve ne zaman yürümediği. Bizler, en derin benliklerimizde, birer anlatı hayvanıyız; aynı zamanda da, yanıt arayan insanlar. En iyi kurmaca nadiren yanıtlar verir ama gerçekte, soruları son derece iyi formüle eder

J. B.

*Mart 2012*

# Penelope Fitzgerald'ın Aldatıcılığı

Ölümünden birkaç yıl önce, York Üniversitesi'nde Penelope Fitzgerald'la birlikte bir panele katıldım. Onu şöyle böyle tanıyor ve büyük hayranlık duyuyordum. Çekingen ve enikonu dalgın bir hali vardı; adeta yanlışlıkla öyle sanılmaktan çekindiği son şey o zaman olduğu şeymişçesine: Yaşayan en iyi İngiliz romancısı. Bu yüzden, dünya işlerini pek bilmeyen, evinde oturup reçel yapan zararsız bir büyükanne gibi davranıyordu. Gerçekten de bir büyükanne olduğu göz önünde tutulursa, reçel (ve Hint turşusu) yapan biri olmak –derlenmiş mektuplarındaki önemsiz ifşaatlarından bir tanesi bu– çok zor değildi. Ne var ki kılık değiştirmiş olması inandırıcı gözükmüyordu çünkü ara sıra ve belki de kendine rağmen, ender görülen zekâsı ve içgüdüsel nüktedanlığı araya giriyordu. Kahve içerken en

sevdiğim iki romanını adıma imzalamasını istedim ondan: *The Beginning of Spring* [Baharın Başlagıcı] ve *Mavi Çiçek*.[1] Uzun bir süre, ihtiyaç duyduğu gündelik nesneleri koyduğu ağır plastik alışveriş torbasında –anımsıyorum, üzerinde çiçek desenleri olan mor bir torbaydı– bir kalem arandı durdu. Nihayet bir dolmakalem bulundu; bir hayli durup düşündükten sonra –görünüşe bakılırsa, umduğum gibi– her bir kitabının başına genç romancı için cesaret verici, özel mesajlar yazdı. Yazılanlara bakmaksızın kitapları bir kenara koydum.

Tanışma olayı bununla kalmadı. Sonra, birlikte Londra'ya dönmek üzere arabayla York İstasyonu'na götürüldük. Panele davet edildiğimde bana bir seçenek sunulmuştu: ya alçakgönüllü bir ücret alıp standart mevkide yolculuk edecektim ya da hiçbir ücret almayıp birinci mevki bileti kabul edecektim. Ben ikincisini seçmiştim. Tren perona girdi. Üniversitenin böylesine seçkin, seksenlik bir edebiyatçıya birinci mevki bir biletten başka bir şey vermemiş olabileceğini düşünüyordum. Ne var ki kompartımanımız olduğunu varsaydığım vagona doğru yönelirken, onun daha alçakgönüllü bir vagona doğru gittiğini gördüm. Doğal olarak, ona katıldım. Dönüş yolculuğumuzda nelerden söz ettiğimizi anımsayamıyorum bile; belki her ikimizin de ilk *hardcover* kurmaca çalışmalarının aynı kitapta (*The Times Anthology of Ghost Stories*, 1975)[2] yayımlanmış olması gibi tuhaf bir rastlantıdan söz ettim; büyük olasılıkla hangi kitap üzerinde çalışmakta olduğu ve bir sonraki romanının ne zaman çıkacağı gibisinden her zamanki aptalca soruları sordum (daha sonraları Fitzgerald'ın kendisiyle görüşme yapanlara sık sık yalan söylediğini öğrendim). King's Cross İstasyonu'nda bir taksiyi paylaşmamızı önerdim çünkü her ikimiz de Kuzey Londra'nın aynı kesiminde yaşıyorduk. Aa, hayır, diye yanıt verdi, metroya binecekti, ne de olsa Londra Belediye Başkanı tarafından ona harika bir bedava yolculuk kartı verilmişti (her

1. *Mavi Çiçek*, Çev. Püren Özgören, İstanbul: Can Yayınları, 1999.
2. *The Times Hayalet Hikâyeleri Antolojisi*.

emeklinin aldığı bir şey olmaktan çok sanki kişisel bir armağanmış gibi anmıştı bedava yolculuk kartını). Günün yorgunluğunu benden daha çok hissediyor olabileceğini düşünerek, bir kez daha taksi seçeneği için bastırdım ama dediğinden zerre kadar dönmedi ve son noktayı koyan bir gerekçe ileri sürdü: Metro istasyonunda indikten sonra yolda bir kutu süt alması gerekiyordu, eve taksiyle dönecek olursa süt almak için yeniden dışarı çıkması gerekecekti. Ağır ve aynı ısrarlı tutumla, taksiyi dükkânın önünde pekâlâ durdurabileceğimizi ve kendisi sütü alırken onu bekletebileceğimizi ileri sürdüm. "Bu aklıma gelmemişti" dedi. Ama hayır, onu hâlâ ikna edebilmiş değildim: Metroya binmeye karar vermişti ve olay orada kapandı. Böylelikle o, alışveriş torbasının karışıklığında bedava yolculuk kartını ararken ben istasyonun önündeki geniş meydanda onun yanında bekledim. Kart kesinlikle orada bir yerde olmalıydı ama hayır, bir hayli karıştırıp durduktan sonra, bir türlü bulunamıyordu. Bu noktada belli bir sabırsızlık hissetmeye –ve belki de sergilemeye– başlamış olmalıydım, bu yüzden onu bilet makinesine doğru yürüttüm, biletlerimizi aldım ve Northern Line'a inen yürüyen merdivenlerde ona eşlik ettim. Peronda treni beklerken, yüzünde soylu bir endişeyle bana dönüp "Ah, sizi ucuz taşıtlara bulaştırmış olmalıyım" dedi. Eve varıp da uzun uzun düşünerek yazdığı şu ithafları okumak için kitapları açtığımda hâlâ gülüyordum. *The Beginning of Spring*'de "en iyi dilekler, -Penelope Fitzgerald" diye yazmıştı; buna karşılık *Mavi Çiçek*'te ki, onu bir hayli düşündüren bir ithaftı bu, "En iyi dilekler, -Penelope" ifadesini kullanmıştı.

Kişisel tavırları gibi, yaşamı ve edebiyat kariyeri de, insanı büyük bir romancı olduğu ya da büyük bir romancıya dönüşeceği gerçeği konusunda yanlış yönlendirmeye, dikkatleri başka yöne çevirmeye tasarlanmış gibi görünüyordu. Doğruydu, kültürlü bir aile çevresinden geliyordu, birçok yeteneğe sahip Knox Kardeşler arasında babası ve üç amcası bulunuyordu, daha sonraları bunların ortak biyografilerini yazmıştı. Babası *Punch*'ın

editörüydü; Oxford, Somerville College'in ilk öğrencilerinden olan annesiyse yazmaya meraklı biriydi. Penelope de Somerville College'de parlak bir öğrenci oldu: Final sınavlarındaki öğretmenlerinden bir tanesi kâğıtlarından o denli etkilemişti ki meslektaşlarına onları saklayıp saklayamayacağını sordu; görünüşe bakılırsa da daha sonra bu kâğıtları parşömen derilerle ciltletti. Gelgelelim kamu önünde fark edilmenin bir kanıtı olarak görülebilecek bu gelişmelerden sonra, başkaları için en verimli yazı yılları olabilecek bütün bu zaman boyunca, Penelope Fitzgerald bir eş ve çalışan anne oldu (*Punch*'da, BBC'de, Gıda Bakanlığı'nda ve sonra da gazetecilik ve öğretmenlik alanlarında çalıştı). İlk kitabı olan Burne-Jones biyografisini yayımladığında elli sekiz yaşındaydı. Sonra, büyük olasılıkla ölüm döşeğindeki kocasını eğlendirebilmek için komik bir gerilim romanı olan *The Golden Child*'ı [Altın Çocuk] yazdı. 1975-84 periyodunda, iki biyografi ve dört roman daha yayımladı. Bu dört romanın hepsi de kısaydı ve bir kitapçı işletmek, bir teknede yaşamak, savaş sırasında BBC'de çalışmak ve bir tiyatroculuk okulunda ders vermek gibi öz deneyimlere yakın konularda kaleme alınmıştı. Bunlar beceri dolu, tuhaf, son derece zevkli ancak hırs taşımayan, alçakgönüllü çalışmalardır. Başka herhangi bir yazarın yapacağı gibi, tükendiği için –altmışlarının sonundadır artık– paydos diyeceğini düşünebilirdiniz. Ama o tam tersini yaptı: Bundan sonraki on yıl içinde, 1986'dan 1995'e kadar, adının anımsanmasını sağlayacak dört roman yayımladı: *Innocence* [Masumiyet], *The Beginning of Spring*, *The Gate of Angels* [Melekler Kapısı] ve *Mavi Çiçek*. Bu romanlar onun bilinen hayatından uzak olup konuları sırayla 1950'ler Floransa'sında, devrim öncesi Moskova'da, 1912'de Cambridge'de ve on sekizinci yüzyılın sonralarındaki Prusya'da geçer. Çoğu yazar kendi yaşamlarından uzak konular uydurarak işe başlar, sonra, malzemeleri tükendiğinde, daha bildik ailevi kaynaklara döner. Fitzgerald tam tersini yaptı; kendi hayatından uzak konuları işleyerek kendini özgürleştirdi ve büyük bir romancı oldu.

Bununla birlikte, ün geldiğinde, o bildik yörüngeyi takip etmedi; yazarlığı belli bir güzergâh izlemedi, dahası gözle görülür bir erkek horgörüsüyle karşılaştı. 1977'de kurmaca dışı kitaplarının yayıncısı Richard Garnett, ahmakça denilebilecek bir tavırla, ona "yalnızca amatör bir yazar" olduğunu söyledi. Fitzgerald da buna kibarca, "Kendi kendime amatörlük statüsünden kurtulmak için kendi kendime kaç kitap yazmak ve metinden kaç tane noktalı virgül çıkarmak gerektiğini sordum" diye yanıt verdi. Ertesi yıl, *The Bookshop* [Kitapçı Dükkânı] adlı romanıyla Booker Ödülü'ne aday gösterildikten sonra, kurmaca çalışmalarının yayıncısı Colin Haycraft'a bir başka roman yazmasının iyi bir fikir olup olmayacağını sordu. Haycraft da ona güleryüzle, şayet roman yazmaya devam ederse bunun vebalini üstlenmek istemediğini, zaten elinde hüzünlü sonla biten çok sayıda kısa roman olduğunu söyledi. (Bekleneceği gibi, Fitzgerald bir başka yayıncının yolunu tuttu, bunun üzerine Haycraft yanlış anlaşıldığını ileri sürdü). 1979'da Booker Ödülü jüri üyesi olan Paul Theroux, bana, trenle Patagonya'ya yolculuk yaparken ilk değerlendirme okumalarını nasıl gerçekleştirdiğini ve tartışmaya bile değmez bulduğu kitapları pencereden bozkırlara doğru nasıl fırlatıp attığını anlatmıştı. Birkaç ay sonra ödül *Offshore* [Açıklarda] başlıklı romanı için Fitzgerald'a verilirken kendini yüzünde ince bir gülümsemeyle bulmuştu Theroux. BBC'nin kadrolu Facebook bağımlılarından biri ona tepeden bakan bir tavırla davrandı. Radyocu Frank Delaney "Kazanmayı hak ettiğini çünkü kitabının itiraz edilebilecek konular içermediğini, ailece okumaya uygun olduğunu" söyledi; televizyoncu Robert Robinson ise *The Book Programme* adlı programında yine Fitzgerald'a tepeden bakan aynı tavırla çok az zaman ayırdı, ödülü kazananın kendisi olmaması gerektiği görüşünü de hiç saklamadı. Ölümünden sonra, Fitzgerald'ı anma toplantısına bile genç bir erkek romancının afra tafrası gölge düşürdü.

Belki de Penelope Fitzgerald'ın Booker Ödülü'nü "yanlış" romanla kazandığını ileri sürebilirsiniz ki, ödülün tarihinde pek

de devrimci bir şey olmazdı bu ama yine de gerçek yüz karası, son dört romanından herhangi biriyle o ödülü bir kere daha kazanamamış olmasıydı. 1995'te Yılın Kitabı unvanına herhangi bir kitaptan daha layık olan *Mavi Çiçek*, aday bile gösterilmedi. Ödül o yıl Pat Barker'ın *The Ghost Road*'una [Hayalet Yolu] gitti. Bununla birlikte, Fitzgerald, kendi Booker zafer gecesinin gerçekten de birkaç mutlu anısını yaşadı: "Bunların en iyisi, benim masamda bulunan *Financial Times*'ın editörünün çeke bakıp sonra Booker jüri başkanına dönerek, 'Hımmm, bakıyorum baş veznedarınızı değiştirmişsiniz' demesiydi. Her ikisinin de yüzleri ilgiyle aydınlanmıştı."

Mektuplarında böyle anlar vardır: Başkalarının sıkıntı ve kabalık bulabileceği yerlerde profesyonel gözlemcilerin geçim kaynağı ya da ödül bulduğu anlar. Bu kanıttan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki, Fitzgerald'ın hayatı büyük ölçüde eve kapanmış bir yaşamdı; sık sık yer değiştirmek zorunda kalmış, mütemadiyen ekonomik krizlerle boğuşmuştu. Editörlüğünü yaptığı dergi, *World Review*, battı; kocası Desmond'ın içki sorunu vardı; üzerinde yaşadıkları tekne ev bir kez değil iki kez battı, sahip olduğu bütün arşivleri de (savaş zamanında kocasına yazdığı bütün mektuplar da içinde olmak üzere) beraberinde götürdü. Kurtuluş, bir noktada, Clapham'de belediyenin sosyal meskenleri kılığında geldi, romancı burada Green Shield pulları topluyor ve saçını boyamak için poşet çay kullanıyordu. Yazarlığı da aile hayatından geriye kalan ender soluk alma zamanlarına sıkıştırılmak zorunda kalıyordu; *Mavi Çiçek*'le Amerika'da geç gelen başarı anına dek çok az para kazandı (ödülün ABD yurttaşı olmayan yazarlara açıldığı ilk yılda Ulusal Kitap Eleştirmenleri Ödülü'nü [National Book Critics Circle Award] *kazandı*). Seksenli yaşlarına gelene kadar daha yüksek vergi ödeyen yazarlar *dilimine geçememesi* onun için kırgınlık dolu bir gurur meselesi oldu; bu durum, romancı adaylarına bir uyarı olmalıdır. Aynı zamanda kazalara da meyyaldi; merdivenlerden, pencerelerden düşüyor, banyoda ki itli kalıyordu ve başına bazı anlaşı -

maz olaylar geliyordu ("Bir otobüs kuyruğunda yere yuvarlandım ve kolumda, tıpkı Kabil'in işareti gibi yuvarlak bir bere meydana geldi"). Kendi hatası olmayan şeylerin kusurunu üstlenmeye teşneydi, kitapları iyi satmadığında yayıncılarına karşı suçluluk bile hissediyordu. Başkalarını incitmekten de hoşlanmıyordu: Bir keresinde, oy vermeye gitti ve pusulasını atmak üzere oy verme kabininden ayrılırken, "... dışarıdaki Muhafazakâr hanım elimdeki seçmen pusulasını kaptı ve 'ben sadece *bizimkileri* alıyorum, şekerim' dedi; bu zoruma gitmişti ama duygularını incitmekten korktuğumdan Liberal olduğumu söylemekten hoşlanmıyordum. Kadının başında güzel bir yeşil şapka vardı ve kıyafeti de yerli yerindeydi; onu sık sık kilisede görüyordum".

Şu "güzel yeşil şapka" ifadesi su katılmamış bir yazarın dokunuşudur ve Fitzgerald'ın fantezi ruhu çoğunlukla gözlemlenmiş gerçekliği dönüştürmeyi beklemektedir. Savaş yıllarında yazdığı mektuplardan biri şu:

> Erkek kardeşim bir haftalık izne gelmişti. Koridorda uyudu; Danimarkalı aşçı onu besbelli evimize yerleştirilmiş bir asker olarak görüyor, halı süpürgesini pişmanlık duymadan üzerine üzerine sürüyordu.

Erkek kardeşi gerçekten de eve böyle yerleştirilmiş bir asker olsaydı bunun tamamen normal (süpürgeyi kullanan bir Danimarkalı da olsa) bir davranış olacağı gibi mantıksal bir sonuç çıkıyor ortaya. Zaman zaman da, betimlediği hayatta biraz Pootervari olmaktan fazla bir şey var. Sözgelimi şu ifade: "Sandaletlerimi tahta görünümlü plastikle onarmaktaydım (ne yazık ki Woolie's sandaletlerinin yalnızca "antik ceviz" tabanları vardı); yine Woolie's'den alınma enikonu *iyi sayılacak yeni plastik* tabanlardı bunlar." Ama bu, bir fark taşıyan bir Pootervarilik; birincisi, kendinin bilincinde; ikincisi, bohemliğin doruğunda bir tavır içeriyor. Fitzgerald ne yaptığını biliyor ve yazıyordu. Aynı zamanda, onun *hayatıydı* bu.

Yumuşak başlı olmanın ve suçu üstlenmenin yanı sıra, Fitzgerald açık bir moral duygusuna ve eksik bulduğu kişileri sert-

çe yerme özelliğine de sahipti. Sözgelimi, Robert Skidelsky "Anlamsızca rahatsız edici bir adamdır" Lord David Cecil'in Rossetti üzerine konferansı "*berbat*"tır; Rushdie'nin en son romanı "Bir zırvalıklar yığınıdır" vs. Sonra, "Plastikten ya da ellerinizde esneyen yahut şekil değiştiren, yarı akışkan bir maddeden yapılmış gibi duran, Fitzgerald'ın yapıtlarına tepeden bakan Malcolm Bradbury dehşeti" denilen şey vardır. ("İçimden soluk yeşil mayonezi onun üzerine atmak geçti"); ya da bir romanın ne olması gerektiğine ilişkin acınası fikirleriyle Booker Ödülü başkanı Douglas Hurd. Peter Ackroyd'un Dickens biyografisi üzerineyse ılımlı bir alaycılıkla şunu belirtir Fitzgerald: "Dickens'ın yaşamının mizah duygusundan bu kadar yoksun biri tarafından yazılmış olmasının nasıl olup da başarı sayıldığını anlamıyorum." Şu ifadede de kendi müstesna eleştirel gücünü sergiler: "Benim Berly Bainbridge ekolünden olduğum söyleniyor ki, umarım bu, kendini beğenmişlik için iyi bir cezadır."

1987'de Amerikalı editörüne, "Öyle sanıyorum ki genel olarak hayran olduğunuz ve saygı duyduğunuz kişilerin biyografileriyle hüzünlü bir yanlışlık içinde olduğunu düşündüğünüz kişilerin romanlarını yazmalısınız" demişti. Fitzgerald kahramanlarına ve onların dünyalarına karşı sevecendir, öngörülemeyecek kadar komiktir; bazen de yapıtlarında şaşırtıcı ölçüde veciz bir üsluba yer verir. Bu türden bilgelik anlarının yazar merkezli olmaması, yosun ya da mercan gibi metnin içinde kendiliğinden ortaya çıkması Fitzgerald'ın karakteristiğidir. Kurmaca karakterleri pek ender olarak kötü niyetli ya da kasten kötücüldür; işlerin kendileri açısından kötü gitmesi ya da başkalarına zarar vermeleri, genellikle, bir yanlış anlamanın; yahut empati eksikliğinden çok hayal gücü eksikliğinin sonucudur. Onların esas problemleri, hayatın beraberinde getirdiği kuralları ve koşulları görememeleridir: ahlaki lütuf ve toplumsal yetersizlik çoğu kez birbirine çok yakın durur. Fitzgerald'ın, konusu İtalya'da geçen romanı *Innocence*'de [Masumiyet] nö-

rolog Salvatore'nin belirttiği gibi: "Siyasette olduğu gibi insani ilişkilerde de amatörce davrananlar vardır." Kahramanın evlenerek arasına katılacağı aristokratik Ridolfi ailesinin "Her zaman başkalarının mutluluğunu sağlamaya yönelik ani kararlar alma eğilimleri vardır." Böyle insanlar aşkın kendi içinde yeterli olduğunu ve mutluluğun da aşkın hak edilmiş sonucu olabileceğini düşünmeye eğilimlidirler. Fikirlerini yanlış zamanda ve yanlış şekillerde söylerler; oldukça zararlı bir masumiyetleri vardır. Cinsler arasında eşitçe paylaşılan ama karşılıklı olarak tanınmayan bir niteliktir bu. Böylelikle Salvatore, kendi daha entelektüel naifliğinin farkında olmayarak, hayatındaki iki kadının sergilediği masumiyetin gücü ve katıksız savrukluğu yüzünden öfke nöbetlerine sürüklenir.

> Kızgınlığına hâkim olmak için mücadele etti. Hem Martha hem de Chiara'nın ona cehaletleriyle hücum edip ondan yarar sağlamaları ya da buna masumiyet demeleri onu çarpmıştı. Ciddi düşünen bir yetişkinin masumiyete karşı hiçbir savunması yoktu çünkü ona saygı göstermek zorundaydı, oysaki masum kişi saygının ne olduğunu ya da ciddiyetin ne anlama geldiğini pek bilmez.

Fitzgerald'ın masumiyetin karmaşık yanlarını ve dallanmalarını kavrayışındaki derinlik, kurmaca yapıtlarındaki çocukları inandırıcı imgeler haline getirmekle kalmaz, onları olay örgüsünün aktif öğeleri kılar. 1966'da, eski bir dost olan Hugh Lee, Fitzgerald'ın kurmaca çocuklarını "yapmacık" bulmak gibi tuhaf bir şikâyette bulunmuştu. Fitzgerald buna şöyle itiraz etti: "Onlar aynen, her zaman her şeyin farkında olan, benim kendi çocuklarım gibi." Ve farkına varmak, masumiyetin yıkıcı hakikatlerini dillendirecekti. Romancı 1968'de küçük kızıyla yaptığı bir konuşmayı, daha doğrusu kızı tarafından şiddetle eleştirilmesini aktarıyordu:

> Maria bir hayli canımı sıktı. 1) Babasına ve bana bakıp "Ne komik yaşlı bir çiftsiniz siz!" diyerek 2) Bana sanat ve edebiyat okumanın

sadece kişisel bir zevk olduğunu, insanlığa gerçekte bir yarar sağlamadığını ya da bir yere varmadığını söyleyerek. Aslında, bu söylediğinin tümüyle doğru olduğunu düşünüyorum. Bunu çok nazikçe söyledi. Hayatım dağılıp toza dönüşüyor gibi.

İşte böylesi anlarda yazarların yazar olmayanlar üstünde küçük bir avantajı vardır: Acılı an, en azından daha sonra kullanılmak üzere depo edilebilir. İşte size yirmi yıl sonrasının, devrim öncesi Moskova'sında basımevi sahibi Frank Reid'ın küçük dobra kızı Dolly. Frank'in karısı Nellie hiçbir açıklama yapmaksızın ailesini terk edip Londra'ya döndüğünde, Frank Dolly'ye annesine mektup yazmak isteyip istemediğini sorar. Dolly şu yanıtı verir: "Yazmam gerektiğini sanmıyorum." Masumiyeti, kendini beğenmişlikten yoksun olduğu anlamına gelen Frank, "Neden istemiyorsun, Dolly? Herhalde onun yanlış bir şey yaptığını düşünmüyorsun?" diye sorar. Dolly ne babasının ne de bizim beklediğimiz bir yanıt verir: "Yanlış yapıp yapmadığını bilmiyorum. Yaptığı yanlış büyük olasılıkla evlenmiş olmaktı."

Birçok okurun bir Fitzgerald romanına ilk tepkisi –özellikle de son dördünden birine– "Ama yazar bunu nasıl biliyor?" tepkisidir. Devrim öncesi Moskova'sında polise rüşvet vermenin tekniklerini, baskı tekniklerini ve bütün oyun kâğıdı destelerine Rus sınırında el konulmuş olduğunu nasıl bilmektedir yazar (*The Beginning of Spring*)? Nörolojiyi, terziliği, cüceliği ve Gramsci'yi (*Innocence*) nasıl bilmektedir? Atom fiziğini, deneme amaçlı hastabakıcılığı ve Selfridges mağazalarının açılışını (*The Gate of Angels*) nasıl bilmektedir? On sekizinci yüzyılda Almanya'nın Thuringia bölgesindeki çamaşır yıkama alışkanlıklarını, botanikçi Brown'ın sistemini, Schlegel felsefesini ve tuz madenciliğini (*Mavi Çiçek*) nasıl bilmektedir? Verilecek ilk, aptalca ve açık yanıt: Yazarın bu konuları araştırıp öğrenmiş olduğudur. A.S. Byatt bir keresinde ona bu soruların sonuncusunu sordu ve Fitzgerald'dan "Kahramanın nasıl çalıştığını öğrenmek için tuz madenlerinin kayıtlarını Almanca baştan

sona okumuş olduğu" yanıtını aldı. Ama "Nasıl biliyordu?" diye sorduğumuzda, gerçekte aynı zamanda "Ama bunu nasıl yapıyor?" diye de sormaktayız. Yazar bildiklerini böylesine yoğun, eksiksiz, dinamik ve titreşim uyandıran bir tarzda nasıl aktarıyor? Fitzgerald'da, bir romancının (ve çekingen bir kişinin) sıkıcı bir biçimde didaktik olma korkusu vardı: "Okurun her zaman kendisine çok fazla şey anlatılmasından fena halde hakarete uğradığını hissediyorum" diyordu. Ama bu, bir sözcük ekonomisi beğenisinden fazla bir şeydir. Bu, olguları ve ayrıntıları parçaların oluşturduğu toplamdan daha büyük olacak şekilde kullanma sanatıdır. *Mavi Çiçek* bütün kirli yatak çarşaflarının, gömleklerin ve iç çamaşırların pencerelerden avluya atıldığı büyük bir evde ünlü bir çamaşır günü sahnesiyle açılır. Bu sahneyi ve onun etki yoğunluğunu anımsarken, bunun hep bütün bir bölüm boyunca sürmüş olması gerektiğini düşünürüm; oysaki bir Fitzgerald romanında bu gereklilik yedi sekiz sayfayı aşmaz. Bunu ne zaman kontrol edecek olsam, gerçekte iki sayfadan daha az sürdüğünü fark ederim. Ev içi manzaranın yanı sıra, Romantik Alman Felsefesi'nin ve uygunsuz aşkın anahtar temalarını da ilan eden sayfalardır bunlar. Bu sahneyi her defasında gizini bulmaya çalışarak birçok kez yeniden okudum ama bunu hiç başaramadım.

Kaynaklara hâkimiyeti ve veciz üslubu, Fitzgerald'ın romanlarındaki anlatı çizgisinin oldukça şeffaf olacağı yönünde bir beklenti yaratabilir sizde. Gerçekteyse böyle olmaktan uzaktır: Çoğu kez ilk satırdan başlayarak, okuru iyi niyetle yanlış yönlere götürmesi söz konusudur. İşte *The Beginning of Spring*'in başlangıcı:

> 1913'te Varşova'da aktarma yaparak Moskova'dan Charing Cross İstasyonu'na yolculuk on dört sterlin, altı şilin ve üç peni tutuyor ve iki buçuk gün sürüyordu.

Bu cümle neredeyse gazetecilik dilinin açıklığını taşırmış gibi görünüyor ve bir bakıma da öyle; ta ki siz şunu düşünene

kadar: Hemen hemen başka her romancı esas olarak İngiliz karakterlerinin yer aldığı ve Rusya'da geçen bir romana kahramanını –ve böylelikle de okuru– Londra'dan Moskova'ya götürerek başlardı. Penelope Fitzgerald ise bunun tam tersini yapıyor: Romanı bütün olayların geçeceği söz konusu şehri terk eden bir karakterle açıyor. Ama cümle öylesine yalın bir cümle ki neler olup bittiğine dikkat etmiyorsunuz bile. Ve işte *Mavi Çiçek*'in ilk satırı:

> Jacob Dietmahler arkadaşının evine tam da çamaşırların yıkandığı gün geldiğini fark edemeyecek kadar budala biri değildi.

Yine, bir başka romancı "Jacob Dietmahler arkadaşının evine çamaşırların yıkandığı gün geldiğini anlayabiliyordu" diye yazmakla yetinebilirdi ve bu ifade daha sıradan olurdu. İlk cümledeki çifte negatif yapı bir romana yalın giriş beklentimizde bir aksama yaratıyor; dahası, "Peki, o zaman, Jacob Dietmahler ne çeşit bir *budalaydı*?" diye bir soru sormamıza yol açıyor. Aynı zamanda Fitzgerald, başkalarının normal İngilizce ifade olan *on washday* ile yetineceği yerde *on the washday* diye yazıyor. Kullanılan belirleme ön eki alttan alta cümlenin ardındaki Almanca yapıyı –*am Waschtag*– ima ediyor ve bizim, neredeyse farklı bir zamanda, farklı bir yerde olduğumuz bir altmetin düzeyini hissetmemize olanak tanıyor. Kurmaca tarzımızı kolaylaştırıyor. Çünkü bu son dört romanın başlangıçtaki kafa karıştırıcı yanı da bu: Eğer tarihi romanlar biz modern okurların bize gerekli arkaplan ve önplan hakkında birtakım talimatlar veren yazar sayesinde zamanda geriye gitmemizi sağlayan kitaplarsa bu romanlar hiç de "tarihi roman" duygusu yaratmıyor. Daha çok, her nasılsa tarihi dönemleri konu alan ve içindeki karakterlerle eşit şartlarda olduğumuz roman duygusu yaratıyorlar. Adeta bu romanları şimdi değil de –oysa biz kendi dönemimizde kalıyoruz– geçtikleri zamanda okuyormuşuz gibi bir duygu yaratıyorlar.

Fitzgerald'ın okuru iyi niyetle yanlış yerlere götürmesi, fiziksel olarak yaşanılan ve güvenilen tüm dünyanın ani bir sar-

sıntı geçirdiği sahnelerde doruk noktasına çıkar. *The Gate of Angels*'ın başlangıcında şiddetli bir yağmur fırtınası Cambridge'i altüst eder. "Kendini mantığa ve akla adamış bir üniversite şehrinde ağaç tepeleri yerde, bacaklar havada" ifadesi vardır; buna karşılık aynı romanın sonunda, romanın başlığında geçen kapı, mucizevi bir biçimde neredeyse yarı dinsel denilebilecek bir an'a ya da hayalet hikâyelerinden alınma şoke edici bir olay örgüsüne ya da belki de her ikisine birden açılır. Sonra, *The Beginning of Spring*'in son pasajlarından birinde geçen *epiphanic* sahne vardır. Dolly gecenin ortasında ailenin yaşadığı daçada uyanır ve Reid'in çocuklarının geçici (Rus) mürebbiyesi Liza'yı bulur; dışarı çıkmak üzere giyinir. Liza istemeye istemeye Dolly'yi yanında götürür; daçanın ön penceresinden gelen ışıktan uzaklaşarak bir patikadan aşağı yürürler; ta ki bir an gelir: "Patika önlerinde dümdüz uzanıyor gibi görünse de, ışık ortadan kayboldu." Orman her yanlarını kuşatır. Dolly kayın ağaçlarının gövdeleri arasında "İnsan ellerine benzeyen, beyazlığın ve siyahlığın içinde birbirlerine dokunurmuş gibi hareket eden" şeyler görmeye başlar. Açıklık bir alanda, erkek ve kadınların her biri bir ağaç gövdesine dayanmış olarak ayakta durmaktadır. Lisa bu ağaç-insanlara, buraya kendisi için geldiklerini bilmesine karşın, burada kalamayacağını, çocukla birlikte geri dönmesi gerektiğini açıklar. "Eğer bundan söz ederse, ona inanılmayacak. Eğer bunu anımsarsa, zamanla ne görmüş olduğunu anlayacak." Patika boyunca ilerleyerek geri dönerler, Dolly yeniden yatağına yatar ama orman daçayı istila etmiştir. "Kayın ağaçlarının yapraklarından çıkan güçlü özsuyu kokusunu hâlâ alabiliyordu. Koku evin dışında olduğu kadar içinde de *kuvvetliydi.*" Dolly gördüğü şeyleri anlar mı? Peki biz anlar mıyız? Sahne, ki bu sahneyi yalnızca çocuğun bakış açısından okuruz, bir düş müdür, bir sanrı mıdır, bir uyurgezerin anısı mıdır? Eğer değilse, bu sahnenin özel anlamı nedir? Romanın Tolstoycu düşçüsü Selwyn Crane'in panteistik şiirlerinde olduğu gibi korular hayat mı bulmaktadır? Sahne Dolly için, Lisa

için ya da her ikisi için kadın uyanışını veya kişisel özgürleşmeyi mi simgelemektedir? Belki de Dolly pagan bir bahar ayini için yapılan hazırlıklara tanık olmuştur (yalnızca birkaç sayfa ileride, çabucak Stravinski'nin adı anılır). Yahut romandaki gizli buluşma doğrudan doğruya siyasal, hatta devrimci bir buluşma olabilir mi (daha sonraları Liza'nın siyasal geçmişi olduğunu keşfederiz)? Bütün bu yorumlar mümkün olsa bile, bunlar, gizemli bir biçimde, birbiriyle tutarsızlık oluşturmaz. *Bu kısa pasaj metnin* yalnızca üç sayfasını kaplar ama *Mavi Çiçek*'teki çamaşır sahnesinde olduğu gibi bellekte daha büyük bir yere yayılır. Bir kez daha kendimize şunu sorarız: Fitzgerald bunu nasıl gerçekleştiriyor?

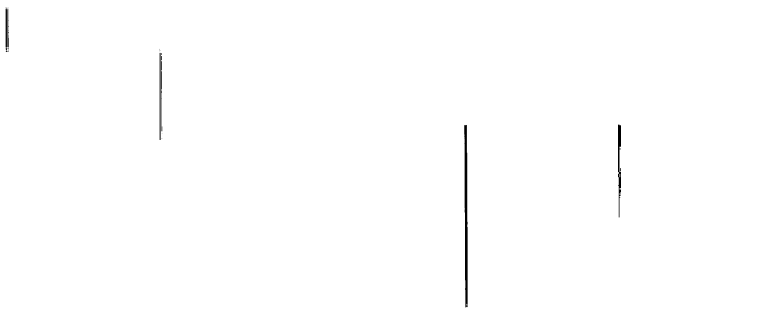
Ülkemizin daha çok tanınan romancılarından birisi bir keresinde, bir Fitzgerald romanı okuma deneyimini, klas bir arabada yol alırken bir iki mil sonra "birisinin direksiyonu pencereden dışarı atması" gibi bir şey olarak tanımlamıştı. Bir başkası, *The Beginning of Spring*'i överken, onu "dağınık" olarak niteledi. Bu değerlendirmeler bana son derece yanlış temeller üzerine oturmuş gibi geliyor. *The Beginning of Spring*'de, Frank Reid'ın Rus rüşvet sistemi üzerinde özlü düşüncelere daldığı bir sahne var. Çalıştığı basın organında bir hırsızlık vakası olmuştur; hırsız Reid'a silah çekerek ateş eder, Reid onu yakalar ama olayı polise bildirmemeye karar verir. Ancak muhtemelen olayın farkında olan sokak bekçisine yüz ruble vermeyi bir türlü beceremez. Bekçinin suskun kalması için, "çay parası ile rüşvet arasında" bir tutardır bu. Sonuç olarak, bekçi polise gider:

> Onlardan çok daha azını alırdı ama muhtemelen paraya hemen ihtiyaç duyuyordu. Muhtemelen ödünç alınmış küçük paralardan, borçlardan, yeniden ödemelerden ve el koymalardan oluşan sıkı bir ağa yakalanmıştı; bu ağ, bir pençe gibi kavradığı şehri birbirine semt semt, tramvay hatlarının kendisi kadar güvenle bağlıyordu.

Romanlar da şehirler gibidir: bazıları organize bir yapı içerip kamu ulaşım araçlarının renkli işaret kodlarıyla birlikte düzen-

lenmiştir, her bir bölüm bir istasyondan ötekine gerçekleştirilen i erlemeyi gösterir, ta ki bütün karakterler izleksel son duraklarına başarıyla varana dek. Daha incelikli, daha bilge bazı romanlarsa böyle doğrudan okunabilir bir yol haritası sunmazlar. Sizi şehirde gezdirmek yerine, şehrin kendisinin içine, hayatın kendisinin içine atarlar: Kendi yolunuzu kendiniz bulmanız beklenir. Onların yapıları ve amaçları da ilk bakışta görünür olmayabilir çünkü insani ilişkileri oluşturan "ödünç alınmış küçük paraların, borçların, yeniden ödemelerin ve el koymaların" meydana getirdiği söze dökülmemiş bir ağ üzerinde temellenirler. Böyle romanlar mekanik bir biçimde de ilerlemez; hayatta olduğu gibi sağa sola gider, duraklar, gevşek gevşek sürüklenir ama daha büyük bir amaç ve gizli bir yapı barındırır. *The Beginning of Spring*'de Tanrı'nın yeryüzündeki amacının okunabilirliğini savunan bir papaz, "Rastlantısal buluşma diye bir şey yoktur" der. Aynı şey iyi kurmaca için de geçerlidir. Ayrıntılarla, olgularla ve olaylarla son derece dolu oldukları için böyle romanları okumak güç değildir ama bu romanların anlaşılması bazen güçtür. Çünkü kendisini ortalıktan çekmiş olan yazar, okurun kendisi kadar ince ve zeki olduğunu varsayma özgüvenini taşır. Penelope Fitzgerald'ın romanları bu türün dikkate değer örnekleridir.

# "Şairane Olmayan" Clough



Nisan 1849'da, otuz yaşındaki bir İngiliz şair Roma'ya vardı. Bir yüzyılı aşkın bir zamandır Britanyalı yazarlar buraya düzenli olarak gelmekteydiler. 1764'te, şehrin Gibbon üzerindeki etkisi öylesine güçlü oldu ki "Daha kendimi sakin ve titiz bir araştırmaya veremeden, birçok kendinden sarhoşluk günü boşa gitti ya da tadı çıkarıldı" diye yazdı. 1818'de Shelley şehrin anıtlarını "yüce" bulmuştu. Ertesi yıl şehir Byron'ın çok çok "hoşuna gitti": "En azından şimdiye dek görmüş olduğum Yunanistan'ı –Konstantinopolis'i–, her şeyi geride bırakıyor" diye yazdı. Ve 1845'te Dickens şehre ilk kez geldi, daha sonraları biyografi yazarı John Forster'a, Kolezyum'dan, hayatında başka hiçbir anıttan etkilenmediği kadar "etkilendiğini ve onun

altında ezildiğini" söyledi, "bunun belki de tek istisnası Niagara Çağlayanları'nı ilk seyredişinde gerçekleşmişti."

Genç İngiliz şairin keyfi yerindeydi ve yetişkinlik yaşamı boyunca daha önce hiç olmadığı kadar mutluydu. Önceleri yaşadığı büyük bunalımı –dinsel inançlar ile çalışmayı birbirine karıştıran ve üniversite yönetmeliğinin XXXIX Maddeleri'ne artık uyamadığı Oxford'daki hocalığından istifa etmesine yol açan– sona ermişti; sonbaharda onu, University College Londan'da bir memuriyet bekliyordu. Bir şair olduğu kadar eski Yunan ve Latin edebiyatı uzmanıydı, bu yüzden Roma'nın onun üzerinde kendisinden önceki edebiyatçılar üzerinde bırakmış olduğuna benzer bir etki bırakmasını bekleyebilirdik. Ne var ki, ne eski Romalıların ne de modern papaların şehri onu etkilemiş değildi. Annesine şöyle yazdı:

> Aziz Pietro Katedrali beni hayal kırıklığına uğrattı: taşları alçımsı kötü bir malzemeden yapılmış ve aslına bakarsan Roma'ya genel olarak *boktan* bir yer denebilir; Roma'nın antik eserleri bana genelde sadece antikite olarak ilginç gözüküyor yoksa taşıdıkları güzelliklerden falan değil... Hava çok da iyi değildi.

Arthur Hugh Clough'ın yazısındaki tonu, duyarlığı ve modernliği tek kelimeyle ifade etmek isterseniz, bunu italik harflerle dizilmiş (benim değil, onun tarafından) şu tek sözcükte bulabilirsiniz: *boktan*. Eğer vicdanı ve zekâsı ona başka türlü davranmasını söylüyorsa Clough kendi ülkesinin kurumsallaşmış dininin gerektirdiği ilkelere bağlı kalmayacaktır; benzer biçimde, eğer gözleri ve estetik antenleri ona başka türlü davranmasını söylüyorsa büyüklüğün ve güzelliğin haddini bilmeyen tutumlarına sadakat göstermeyecektir. Bu, yolculuk başlangıcında dile getirilen bir saygısızlık ifadesi değildi, bir bagaj kaybı ya da hazımsızlık felaketinin yol açtığı bir huysuzluk da. Clough'ın şehirdeki üç aylık ziyareti sırasında kaleme almış olduğu bir şiirin açılış kantolarına da yazarak pekiştirdiği bir görüştü.

Roma fazlasıyla hayal kırıklığına uğratıyor beni; pek anlamış
değilim henüz ama
boktan desem tam tamına uygun düşen kelime olurdu ona.
Bütün aptalca yıkımları, bütün budalaca ganimetleri,
Geçmişin uyumsuz çağlarının insicamsız şeyleri,
yığılmış görünüyor buraya, geçmiş ve bugünü maskara etmek üzere
Yakarsak Tanrı'ya eski Gotlar Roma'yı silip süpürsün diye!
Yakarsak Tanrı'ya yeniler gelip şu kiliseleri yıksın diye!

Shelley "görünümünün viraneliğine hayran kaldığı" Forum'a düzenli olarak akşam yürüyüşleri yapmıştı. *Amours de Voyages*'ın [Aşk Yolculukları] başkahramanı Claude ise bundan hiç etkilenmez:

Ne buluyorum ki Forum'da? Bir kemerli yol ve iki üç sütun.

Peki ya, Dickens için Niagara Çağlayanları'na eşdeğer şu Kolezyum'a ne demeli?

Kabul, kimse bulamaz kusur boyuna posuna
Büyük Kolezyum'un;
Hiç kuşku yok, debdebeli, büyük kitlesel eğlenceler fikri
Roma sahipti tüm bunlara ama söyleyin bana, bu bir fikir midir ki?

Başkalarının görkem bulduğu yerde, Claude sadece sağlamlık bulur:

"Tuğla halinde buldum, mermer halinde terk ettim seni!"
diye övünüyordu imparatorları;
"Mermer sanıyordum, tuğla buldum seni!" diye cevaplayabilir
Turist.

Clough gibi Claude da fazlasıyla Büyük bir Turist'tir. O da kendini uzun bir uyuşukluktan sonra, tarihin yeniden vuku bulduğu bir şehirde bulmuştur. İki ay önce, Şubat 1849'da, Mazzini Roma Cumhuriyeti'ni ilan etmiştir ve şimdi Garibaldi onu savunmaya hazırlanmaktadır. Clough 22 Nisan'da

Mazzini'yle bir görüşme yapıp cumhuriyetin İngiliz muhibi triumvirine, Carlyle'ın hediyesi bir kutu puro verdi. Ertesi gün dostu F.T.Palgrave'e (*The Golden Treasury*'nin müstakbel editörü), Kolezyum'a yaptığı bir ziyaretin betimlemesini yazdı. Zaman dışı ihtişamın ya da perişan köhneliğin değil, son derece modern bir olayın, politik bir toplantının haberini verdi:

> Girişin üzerinde bir yerde bir bando ulusal marşları çalıyordu. Adını bilmediğim büyük marşın sonunda, insanlar alkış tutar, bir daha bir daha derken, çevreye bir ışık yayılmaya başladı ve birdenbire bütün amfiteatr- *trois couleurs*'le* aydınlanıverdi. En altta kırmızı alevler, hemen ardındaki iki kat yeşil alev ve üstte bildik ışığın yalın beyazı. Çok tuhaf, diyeceksin; ama gerçekten çok iyiydi ve sanırım Kolezyum hiç bu kadar iyi gözükmemişti...

Clough hem üniversitenin İngilizce müfredatında hem de İngiliz edebiyatı kanonunda çoğunlukla marjinal bir kimlik olarak görülmüştür. Çoğu insan onunla muhtemelen ilk olarak Matthew Arnold'ın aynı adı taşıyan anma şiirindeki "Thyrsis" figürü olarak tanışır. Ne var ki, bir anma şiiri bağlamında, ölmüş bir dost üzerinde yeterince konsantre olmuş gibi görünen bir şiir değildir bu (Ian Hamilton onu "kendinden fazla hoşnut bir çalışma denemese de temelde tepeden bakan bir şiir" olarak niteliyordu). Clough'ın erken yaşta ölmüş Arnoldvari bir şair olduğunu düşünebilirler; ya da, şu kışkırtıcı "Mücadelenin Hiçbir Şeye Yaramadığını Söyleme" şiirinin şairi olduğunu göz önünde tutarak onu pek de önemli olmayan, tipik bir Victoria dönemi şairi olarak küçümseyebilirlerdi. Hiçbir şey gerçekten bu kadar uzak clamazdı; gerçi bu geç tarihte insanların düşüncelerini değiştirmek kolay da değildir. Sözgelimi ben, bir keresinde seçkin bir İngiliz edebiyatı profesörüne Clough *okutturabilmek* için aşağı yukarı beş yıl çaba harcayıp durdum. Ona kitaplarını gönderdim ve profesörün kendi oğlunun da şair adına paralel bir kampanya yürüttüğünü keşfettim. Gelgelelim,

* (Fr.) Üç renk. (ç.n.)

bu önemli profesör, İngiliz Edebiyatı dersleri verdiği sürece bir kez olsun Clough okutmaya girişmedi.

Clough'ın adının Matthew Arnold'la birlikte anılması yanıltıcıdır. Arkadaştılar ve kardeş gibiydiler (ailesi uzakta, Amerika'da olduğu için öğrenci Clough Arnold'ın aile mensupları arasına katılmıştı); Rugby ve Oxford'da aynı güzergâhı izlediler ama onları belirgin kılan farklılıklarıydı. Lisans öğrencisiyken kendilerini mastürbasyon denilen "biçare alışkanlığa" kaptırdıklarında söz konusu günleri işaretlemek için bile farklı simgeler kullandılar: Clough güncesinde bir asteriks kullanmaktaydı; Arnold ise bir çarpı işareti. Arnold dört yaş daha genç olmakla birlikte mektuplarında her zaman hem daha büyük hem de daha bilge biri gibi davranıyordu. Clough'ı fazla heyecanlı, politik olarak fazla angaje buluyordu. Ona "Yurttaş Clough" diyerek takılıyor ve onu, kendisinin yaptığı gibi, ulusların "eğilimlerini" incelemek üzere politik olaylardan biraz geri durmamakla eleştiriyordu. Avrupa 1848 Devrimi'nde kıta ölçeğinde darmadağın olduğunda, Clough olaylara birinci elden tanık olmak için Fransa'ya gitti. Arnold "Bir saat için bile Zaman Irmağı'nda sürüklenip gitmeyecekti." O yılın heyecan verici olaylarının doruk noktasında, Arnold Clough'a *Bhavagad Gita*'nın bir nüshasını gönderdi, kitapta sergilenen "düşünceliliği ve ihtiyatı" övüyordu.

Böylesi görüş ayrılıkları şiirlerine de yansır. Arnold Keatsçi Romantisizmden, Clough ise Byroncılıktan gelir; *Don Juan*'ın, tonları kuşkucu, dünyevi, nükteli bir tarzda karıştıran tutumunu benimser. Günümüzde, Arnold ve Clough adlarını kimliklerini belirtmeden yan yana koyacak olsanız, onları ayıran bir iki kuşaklık bir fark olduğunu tahmin edebilirsiniz. Arnold hem anarşi hem de estetik zevksizliğe karşı kültürü savunan, tumturaklı, yüzünü yüce ilkelere dönmüş bir şairdir; ama işin temeline inilecek olursa bizi geriye doğru, kanonlara, Yunanistan ve Roma'da başlayan Batı uygarlığının büyük geleneğine geri götüren bir şairdir. Clough da benzer biçimde bu mirasın far-

kındaydı: Arnold "Homeros'u Çevirmek" başlıklı konferansında ona düzyazı formunda bir övgü sunduğunda, "bazı hayran olunası Homerosvari niteliklere sahip olan" ve "edebiyat yaşamının Homerosçu sadeliğiyle" belirginlik kazanan bir şairden söz ediyordu. Ne var ki burada Arnold Clough'ı kendine benzetmekte, asimile etmekte ve de evcilleştirmektedir. Hamurunda bir nevrotiklik, "tüm organizmasında gevşek bir vida" saptadığı Clough'ın şiirlerinde de fazlasıyla dengesizlik, yeterince yontulup biçilmemiş bir güzellik olduğunu düşünüyordu. Keats kendini Byron'dan nasıl üstün bulmuş idiyse, Arnold da kendini Clough'dan hem daha şairane hem de daha sanatsal buluyordu. Keats, Byron'ın *Don Juan*'ını "gösterişli" bulmuştu ("Lord Byron ile benden söz ediyorsun" diye yazmıştı George Keats'e. "Aramızda şöyle büyük bir fark var: O gördüğünü betimliyor, bense hayal ettiğimi. Benimki daha zor bir görev. Aradaki büyük farkı görüyorsun.") Ne var ki Arnold'ın Clough şiirinin zayıflıkları olarak algıladığı özellikler, zaman içinde tam da onun güçlü yanları haline gelmiş gibidir: Zaman zaman beceriksiz deyişlere sapan düzyazıvari bir gündelik dil kullanımı, dürüstlüğün ve acı alayın tatlı dil ve nezakete galebe çalması, modern yaşamın doğrudan bir eleştirisi, şeyleri kendileri olarak adlandırma. Eğer Arnold Clough'tan önce ölmüş olsaydı ve Clough da onun için bir ağıt yazsaydı, ölmüş arkadaşının adı muhtemelen bir Vergilius çobanının Hıristiyanlaştırılmış adı değil de "Matt" olurdu.

Arnold'ın bugün bize daha doğrudan hitap eden şiiri "Dover Beach"dir [Dover Kumsalı] (gerçi bu şiir kendisinin özellikle değer verdiği bir şiir değildi). Tanrısız bir dünyadaki metafizik halimizi çözümlemesi doğa betimlemesiyle başlar, Sophokles'e yapılan göndermelerle ilerler, sonra da Thukydidesvari bir imayla birlikte kasvetli bir sonuca varmadan önce merkezi konumdaki gelgit metaforunu ortaya koyar; bizi o noktaya götürürken başvurduğu sözcük seçimi ve kullanımı "ayın beyazlattığı toprak", "açılmış parlak bir korsenin katları" ve (herkesin bildiği

gibi) "karanlığa gömülmüş bir ova" gibi ifadeleri içerir. Bu kullanım, heybetli, yaslı ve ihtişamlıdır. Aynı zamanda da, "karanlığa gömülmüş" ifadesini "boktan" ile karşılaştırın. Aynı zamanda, "The Latest Decalogue"u [Son Dekalog], Clough'ın dinsel inanç hakkındaki şiiri ve bu şiirin başına gelenlerle karşılaştırın. Bu şiir, On Emir'in alaycı bir parodisi olarak kaleme alınmıştır; içerdiği özgür düşünüş (ya da kutsal değerlere saldırı) *Life of Brian'ı* [Brian'ın Yaşamı] bir yüzyılı aşkın bir zaman dilimiyle önceler.

Tek bir Tanrı'ya tapacaksın yalnızca;
Kim katlanırdı iki tanesinin masrafına?
Tapılmayacak hiçbir hakkedilmiş imgeye
Paranınki dışında, iyi biline...

Hem Kilise'nin hem de devletin altına dinamit koyan bir şiirdir bu; kiliseye giden her Hıristiyanın gerekçelerinden de kuşkulanır:

Öldürmeyeceksin; çabalaman da gerekmez ama
*yardım eli uzatarak kalayım diye hayatta:*
*Bak sakın işleme zina;*
*pek ender yararı olur sana.*

Herkesin bildiği gibi Bayan Thatcher bizi "Victoria dönemi değerlerini" yeniden keşfetmeye özendiriyordu; Clough bu değerleri o zamanlar çoktan anatomi masasına yatırmıştı.

Çalmayacaksın; boş bir beceri
*Aldatmak kazançlı olunca bu denli...*
*Göz dikmeyeceksin; gelgelelim gelenek*
*Onaylar bütün rekabetleri tek tek.*

Bu ülkeye son otuz yıl içinde yeniden sokulmuş olan Victoria dönemine özgü para kültürü ve paraya tapınma, Clough tarafından üç büyük şiirinin sonuncusu olan *Dipsychus*'ta ye-

niden ele alınmıştır. Günümüzün yollarda alev rengi Ferrariler içinde gezen, Gordon Ramsay restoranlarında dört rakamlı şarap faturaları ödeyen City bölgesi bezirgânlarının tamı tamına Victoria dönemi benzerleri de vardır:

Arabamla geziyorum sokaklarda, umurumda değil dünya;
Bakıp bakıp insanlar kim olduğumu sorarlar bana;
Ve ezecek olsam hırpaninin tekini,
Tuzlu da olsa ödeyebilirim zararın hepsini.
Çok hoştur paraya sahip olmak, öf be!
Çok hoştur paraya sahip olmak...

*Sofraların en iyisi, yemeklerin en iyisi*
*Başkalarına gelince, şeytan görsün yüzlerini;*
Ödeyemiyorlarsa parasını kabahatimiz değil bizim
*Prens gibi yemenin, lord gibi içmenin.*
Çok hoştur paraya sahip olmak, öf be!
Çok hoştur paraya sahip olmak...

*Amours de Voyage*'ın başında dört epigram yer alır. İlk üçü şiirin ana izleklerini bildirir: kendini sevmek, aşk, kuşku, yolculuk; Horatius'tan alınma dördüncüsü ise şiirin tarzını: "Flevit amores/non elaboratum ad pedem" "Aşklarına hayıflandı/ Vezinde incelikten uzaklık" (gerçi Horatius aslında "amorem" diye yazmıştı) Arnold'unkiyle karşılaştırıldığında Clough'ın vezin ölçüsü "incelikten uzaktır." *Amours de Voyage*'da, ilk uzun şiiri "The Bothie of Tober-na-Vuolich"de olduğu gibi, pek ender olarak altı heceli vezin kullanır. Bu, inceltilmiş ve popüler beş heceli vezinden daha güçlü vurgulara sahiptir; ama aynı zamanda kendiliğinden, konuşma diline yakın, seçkinci olmayan bir ton sağlanmasına yardımcı olur. Clough'ın ritimleri gezgin, mırıldanmalı, durmalı-kalkmalıdır; yön ve ton değiştirme, bir dizede kültürel tarihten aşk-dedikodusuna, yüksek analizden kestirme bir şakaya geçebilme ihtiyacı duyar. Clough ilk şiir kitabını planlarken, Arnold kitapta "güzelliğin eksikliğinden" yakınmış ve Clough'a: "Senin bir *sanatçı* olduğundan

kuşkum var" diye yazmıştı. Clough *The Bothie*'yi yayımladığında, Arnold onu fazla uçarı buldu: "Genel olarak beni etkiledikleri biçimiyle şiirlerin hakkında hakikati söylemem gerekse şunu söylerdim: *doğal* olmadıklarını." (Bu Matthew Arnold'dan...) Clough'dan "güzele erişip erişmediğini" düşünmesini istedi ve ona "yaşadıkları çağın ve çevredeki herkesin *şairanelikten ne denli uzak* olduğunu" hatırlattı. Derinlikten değil, büyüklükten değil, heyecandan değil; yalnızca şairanelikten ne denli uzak olduğunu... Arnold'ın önerdiği çözüm şairane olmayışı aşmak ya da dönüştürmek ya da ondan kaçınmaktı; oysa Clough'ınki onu temsil etmekti: o "şairane olmayan" şairdir.

Bu yüzden *Amours de Voyage*'ın dizeleri Arnoldvari olmayan kişilerle – Mazzini, Garibaldi, General Oudinot–, kişisel eşya ve edimlerle doludur: Murray'in rehberinin bir nüshası ve kafelatte istemek için garsona sesleniş. Bu şiir kesinlikle çağdaş bir hava taşır; İtalya'nın acı dolu inşa anında ve bu an hakkında yazılmıştır; top ateşini, savaşı ve cinayet karmaşası denilen şeyin en güzel yazınsal temsillerinden birini içerir; şehirden kaçıp şehri kuşatan orduya katılmak için uğraşan ama meydanın ortasında kurulmuş pusuya düşen bir papazın hikâyesini:

> Ölü adamı görmediniz mi? Hayır;- kuşkulanmaya *başladım;*
> Ben de siyahlara bürünmüştüm, ne olmayabileceğini bilmiyordum;
> Ama yakınımdaki bir Ulusal Muhafız, kalabalığın önünde,
> Tozla kaplı geniş bir şapkayı keserek kılıcına davrandı, ve,
> Kolumun altında Murray'le meydandan geçerek, ve,
> Eğilince, gördüm halkın bacakları arasında bacaklarını bir cesedin.

Bu aynı zamanda tarih, uygarlık ve bireyin eyleme geçme sorumluluğu hakkında insanı son derece derin düşüncelere sürükleyen, savları olan bir şiirdir. Ve başlığının da bize söylediği gibi, bir aşk hikâyesidir: Söz konusu şair Clough olduğuna göre, uyumsuz kişileriyle, yanlış anlamalarıyla, dolambaçlı kendini arayışlarıyla ve bizi bir tür sona götüren çılgınca, umutlu

ya da umutsuz takipleriyle, bir çeşit modern, hedefe teğet geçen, ona tam isabet etmeyen bir aşk hikâyesidir.

1849 yılının baharında ve yazında Roma'da ve kuzeydeki kentlerde Claude'un duygusal yolculuk serüveninin aynı zamanda Clough'ın da başına gelip gelmemiş olduğu şimdi, bereket versin ki, bilinmiyor. Öyle ya da böyle, Clough anlatıcısını ikisi arasındaki farklara işaret eden şekillerde oluşturuyor. Birincisi, Claude, açılış kantosunda, son derece sevimsiz bir tip olarak sunuluyor: Snop, kibirli, dünyada yaşamaktan usanç getirmiş ve içine düştüğü burjuva İngiliz ailesine (aralarında üç evlenmemiş kız da bulunuyor) iyice tepeden bakan bir kimse. Claude'a göre, orta sınıf, "ne insanın ne de Tanrı'nın aristokratları"; kibirli burun delikleri "dükkânın kötü kokusunu" alıyor ve orta sınıf "aşağı tabaka insanlarının hoşuna gitmenin dehşet verici hazzını" açık açık itiraf ediyor. Onun böyle yaratılmış olduğunu, düşünüyoruz; böylelikle o, tıpkı Austen'ın mağrur erkekleri gibi, daha sonra sözde aşağı olanların sevgisiyle evcilleştirilip insanileştirilebilir. İkinci olarak, Claude hem din meselelerinde – Clough inançsızlığa eğilimliyken Claude'un Roma Katoliği olmasından kuşku duyuluyor– hem de siyasette Clough'ın karşıtı. Claude şiirin bu noktasına kadar kamusal meselelerden kaçınıp Halkın Gailelerini hor gördü, bunun yerine hayata karşı mesafeli, eleştirel, estetik bir tutumu yeğledi. Bu bakımdan *Le Citoyen malgré lui** Palgrave'e Roma'dan bir başka mektup gönderen aksiyon peşindeki liberal Clough'tan çok *Bhagavad Gita* okuyan Arnold'a yakın.

Şiirin anlatısı, Claude'un kendinden hoşnut, haddini bilmeyen tavırları ve züppece aylaklıkları birdenbire altüst olduğunda hareket kazanıyor. Romalıların "Papa'yı ve Turist'i eski konumuna yerleştirmek için" şehri kuşatan Fransız ordusuna karşı yeni cumhuriyetlerini savunmaları Claude'u modern siyaset ve savaş dünyasına savuruyor; benzer biçimde Claude'un, kendisinin eksikliğini çektiği bütün coşkuları sergileyen Tre-

* (Fr.) "Kendine rağmen yurttaş." (ç.n.)

vellyn ailesinin etkisinde kalması ("Roma harika bir yer" diye duygularını dışa vuruyor Georgina) onu bir aşk haline sürüklüyor ya da daha doğrusu kendi kendini analiz eden bir entelektüel olan Claude'u bir yarı-aşk, bir mümkün-aşk yahut aşkın öfkeli iç sorgulamalarına maruz kalabileceği bir ruh durumuna sürüklüyor. Arkadaşı Eustace'a verdiği bir karşılıkta (ki metinde Eustace'ın kendi mektupları anılmaz, sadece Claude'un onlara verdiği cevaplar gündeme getirilir; bu, anlatıyı uzatmama taktiğidir) onun yanlış çıkarsamasını düzeltir: "Âşığım, diyorsun; tam olarak öyle olduğunu sanmıyorum."

Şiirin merkezinde "doğru düşünme" ve böyle bir düşünme biçiminin eyleme nasıl dönüştürüldüğü, akla karşıt bir şey olarak duygunun eyleme geçmek için doğrulanabilir bir gerekçe oluşturup oluşturmadığı ve eyleme geçmenin buna ilk elde değip değmediği –tabii eğer buna değmesi söz konusuysa, önce mutlaka doğru bir düşünme üzerine temellendirilmesi gerekir– hakkında bir tartışma yer alır. Her duyarlı okurun çabucak çıkarsayabileceği gibi, bu tamı tamına, ona âşık olduğunuzu düşünmeye eğilimli olabilecek bir kadına son derece cesaret kırıcı gelen, aşırı analitik bir "vesvese"dir (Claude'un kullandığı sözcük). Eğer Clough'ın Roma'ya bakışı post-Romantik bir bakışsa, bir âşık olarak Claude, herhangi bir Byronvari öncelden çok on dokuzuncu yüzyılın Rus romanlarının, şu kararsız, kendi kendini analiz edip duran, felce uğramış yaratıklarına benzer. Claude'un kendisi de kendi "kılı kırk yaran" halinden (bir başka Arnoldvari olmayan ifadeden) pişmanlık duyarken Georgina da Claude, "müterediddit" biri diye gözlemde bulunur... Claude, bir âşık için meselenin öteki yüzünü görmenin ve kendi kendine âşık olmamanın avantajlarını anımsatmanın talihsizliğinin somut örneğini oluşturur: "Ancak, en kötünün de kötüsünde, geriye kitaplar ve bir oda kalıyor." Larkin'in vazgeçişi konu alan "Yola Çıkmalar Şiiri"nin tekinsiz bir ön yankısı gibi görünen bir dize: "Kitaplar; porselenler; bir yaşam/ Kınanası yetkinlikte."

Bu yüzden *Amours de Voyage* –aynı zamanda muazzam bir novella olan bu muazzam uzun şiir– son çözümlemede başarısızlık, günü yaşayamama, yanlış okuma ve aşırı analiz etme ve nihayet korkaklık hakkındadır. Ne var ki, başarısızlığın başarıdan daha ilginç olması gibi korkaklık da bir yazar için genelde cesaretten daha ilginçtir; ve belki de Claude'un daha mesafeli rasyonalizasyonunda gözlemlediği gibi nezakete duyulan ihtiyaç cesareti elde etmeyi engeller.

Başarıya gelince: *Amours de Voyage* ilk kez 1858'de *The Atlantic Monthly*'de yayımlandı. Bugün yazarlar aldıkları telif ücretleri, avanslar, okuma ücretleri, kamu kütüphane gelirleri, telif hakları, telif hakları temsilcileri, statüler hakkında bin bir türlü vıdı-vıdı yaparken, Clough'ın ömrü hayatında yalnızca bir kez, yazmış olduğu herhangi bir şiir için ufacık bir ücret aldığını bir an olsun akıllarından geçirebilirler.

# George Orwell ve Lanet Olası Fil

Bay ve Bayan Vaughan Wilkes için ya da suçlanarak tanındıkları adlarıyla "Sambo" ve "Flip" için birazcık üzüntü duymanız gerekir. Onlar yirminci yüzyılın ilk on yıllarında İngiltere'nin güney kıyısında bir hazırlık okulu işlettiler. Çok sayıdaki benzerinden daha kötü değildi okulları: Yemekler kötüydü, bina yeterince ısıtılmıyordu, fiziksel cezalar da bir normdu. Oradan mezun olmuş birinin daha sonraları yazdığı üzere, öğrenciler "korkunun kendilerine öğretebildiği kadar" öğreniyorlardı. Günü buz gibi ve iğrenç küvet banyosuyla başlıyordu; oğlanlar birbirlerini eşcinsel ilişkiler yüzünden yetkililere ihbar *ediyorlardı; bir oğlanın* moralinin her gün iyi olup olmaması, Flip'in gözüne girmiş olup olmamasına bağlıydı. Okul bazı bakımlardan birçok okuldan daha iyiydi: İyi bir akademik sici-

li vardı; Sambo en önde gelen devlet okullarıyla, özellikle de Eton'la temas kuruyor, iyi ailelerden gelen akıllı erkek çocukları oralara yarı ücretle kabul ediliyorlardı. Bu, hesap edilmiş bir cömertlikti: Buna karşılık, oğlanlardan akademik başarılar kazanarak okulu ödüllendirmeleri bekleniyordu.

Bu sistem büyük oranda yürüdü; Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında Wilkeslerin kendi başarılarını kutlamak için yeterli gerekçeleri olmuş olabilir çünkü emekli Binbaşı Matthew Conolly ile Hindistan hükümetinde Afyon Bölümü'nün eski memurlarından Richard Blair'in oğullarını okula indirimli fiyatlar uygulayarak kabul etmişlerdi. Cyril ve Eric adlarındaki oğlanların her ikisi de Harrow Ödülü'nü kazandılar (ulusal ölçekte bir tarih yarışması), birbirini izleyen yıllar boyunca Eton'dan burslar aldılar. Wilkesler yatırımlarının semeresini verdiğini, bilanço hesaplarının dengeli bir biçimde kapandığını düşünmüş olmalılar.

Gelgelelim, belli bir sınıfa mensup İngiliz gençleri, özellikle de yatılı okullara gönderilmiş olanlar, dört duvar arasına sıkışıp *kaldıkları bu yıl*lara geri dönüp baktıklarında saplantılı anılar geliştirmeye eğilim duyarlar. Ya ailenin cennet bahçesinden kovulup yabancı bir gücün pençesine düşmek gibi travmatik bir deneyim yaşarlar ya da tersine, hayatın gerçekleri kendini göstermeden önce korunaklı bir altın çağı yaşadıklarını düşünürler. Nitekim, İkinci Dünya Savaşı tam başlamak üzereyken Wilkesler, hiç de hoşlanmadıkları bir biçimde, herkesin tartıştığı, haklarında fikir yürüttüğü kişiler haline geldiler. Binbaşı Connolly'nin oğlu genç Cyril, St. Cyprian'da "Tim" olarak yeni bir lakap edinmiş, kendisine İrlandalı bir asinin (en azından evcil bir asinin) okul lakabı yakıştırılmıştı. Evet, genç Cyril *Enemies of Promise*'i [Vaadin Düşmanları] yayımladı. Biraz maskelenmiş bir halde, "St. Wulfric's'deki zor hayatı ve acımasızlığı ayrıntılar vermek suretiyle betimlerken, okuduğu okulun, kendisine "yararları dokunmuş, iyi işletilen, güçlü bir örnek" olduğunu da itiraf etmiş oluyordu Cyril Connoly. Flip "becerik-

li, hırslı, ruh halleri değişken ve enerjik"ti. Cennet Bahçesi'nin ahlaki söylemine meyletmiş Connolly (özellikle Eton konusunda) okumanın, doğal tarihin ve homoerotik dostluğun canlı hazlarını anımsıyordu. Sözü edilen son noktaya özlem ifade eden sayfalar hasretti. 1938'de yayımlanan *Enemies of Promise,* Wilkeslere ertesi yıl St. Cyprian'ı yerle bir edecek yangın kadar yıkıcı görünmüş olmalı. Flip, Connolly'ye "Sevgili Tim" diye başlayan bir mektup yazdı; mektubunda onun için "çok şeyler yapmış iki insana" vermiş olduğu hasardan söz etti. Mektubunda ayrıca kitabın "hasta ve kolaylıkla üzüntülere kapılabilecek" bir durumda olan kocasını bir hayli incitmiş olduğunu da ekledi.

Bunu izleyen otuz yıl boyunca, Wilkeslerin gerçek tabiatları –gayretli pedagoglar mıydı yoksa insanları kullanan sadistler mi– ve küçük erkek çocuklarını sekiz yaşında evlerinden uzaklara göndermenin yol açacağı daha kapsamlı sonuçlar hakkındaki tartışmalarla sürüp gitti. Böyle yapmakla, onların karakterlerini geliştiriyor muyduk yoksa bozuyor muyduk? Fotoğrafçı Cecil Beaton, Connolly ve Blair'le aynı zamanda St. Cyprian'da bulunmuştu; "Dünyadaki tek kız sen olsan, tek oğlan da ben" şarkısını söyleyerek cazibe kazanma ve gönül alma yeteneği sayesinde hayatta kalmıştı. Flip ve çevresinin taşıdığı kibri, snopluklarının iç yüzünü görebildiği için Connolly'ye alkış tutuyordu. Bu tartışmaya doğabilimci Gavin Maxwell ve Flip'in sıkı bir savunucusu olup "hayatım boyunca karşılaşıp karşılaşacağım en muhteşem, seçkin ve unutulmaz kadın" diyerek ona övgüler yağdıran golf muhabiri Henry Longhurst gibi başkaları da katılıyordu. Connolly daha sonraları yazdıklarından dolayı pişmanlık duydu. Flip 1967 Ağustosu'nda doksan bir yaşında öldüğünde, Connolly onun cenazesine hiç kuşkusuz duygusal bir anma toplantısı beklentisiyle, gözü yaşlı ve bağışlayıcı bir el sıkışma umuduyla katılmış ancak bunların hiçbiri olmamıştı. Binbaşının oğlu edebiyatçıların çoğunlukla yaptıkları gibi sütü bozukça ve edep yoksunu davranmıştı. Connolly

kendine acıma duygusuyla "Hiç kimse benimle konuşmadı" diye belirtti notlarında.

Ne var ki Flip'in ölümü, tartışmaya en vahşi ve en çekişmeli türden bir katkıda bulundu yalnızca. *Enemies of Promise*'den on yıl sonra, Eric Blair, yani o zamanki adıyla George Orwell, Connolly'nin anlatısını tamamlayan "İşte Böyleydi Böyleydi Sevinçler" başlıklı denemesini yazdı. İftira davası açılır korkusuyla deneme Britanya'da Orwell ve Flip yaşadığı sürece asla yayımlanmadı; ancak Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1952'de, *Partisan Review*'da çıktı. Longhurst derginin bir nüshasını Honolulu'da ele geçirmiş ve "Öylesine şoke oldum ki bir daha asla okumadım" demişti. Britanya'da ilk yayımlanışından otuz, kaleme alınışından altmış ve bugün, betimlediği olaylardan neredeyse bir yüzyıl sonra, olayları gözler önüne sermedeki açıklığı, canlandıran öfkesiyle uyum içerisinde olan söz konusu deneme, çok büyük bir güç barındırıyor. Orwell denemesinde anlama yetisini geçmişe yönelik geçerli kılmaya çalışmıyor, genç Eric Blair'in içine fırlatıldığı sisteme gösterdiği, filizlenmekte olan duygusal tepkileri aktarıyor. Ama bugün, George Orwell olarak, St. Cyprian'ın ekonomik ve sınıfsal altyapısını, öğrencinin daha sonraları yetişkin biri olarak kamusal ve siyasal biçimler içinde karşılaşacağı iktidar hiyerarşilerini parçalarına ayırıp inceleyecek konumda: Bu bakımdan bu tür okullar gerçekten de "hazırlık" okulları olarak adlandırılıyordu.

Orwell aynı zamanda, istismara uğramış bir çocuğun iyileşmemiş acısıyla, zaman zaman düzyazısına da sızmış olan bir acıyla, yazar. Genç bir öğrenciyi, aristokrat olması nedeniyle, okula yarı ücretle kabul edilen Blair'e tanınmayan ayrıcalıkların sahibi bir öğrenciyi şöyle betimler: "Aptalca şeyler konuşup duran, neredeyse albino, biçare bir yaratık; zayıf gözleri ve ucunda hep bir çiğ damlası titrer gibi duran uzun burnuyla yukarıya doğru bakıyor." Bu oğlan akşam yemeği sırasında boğulma nöbetine tutulduğunda, "Burnundan tabağının üzerine dehşet uyandıran bir sümük akıntısı boşaldı. Daha önem-

siz bir öğrenci, seni gidi pis yumurcak muamelesi görür ve odadan hemen dışarı çıkması emredilirdi" diye yazar. Orwell'in kusurları açığa vurmadaki ateşli gayretkeşliği ters tepecek niteliktedir; okurlar, saç rengi, burun akıntıları ve doğuştan gelen arızaları hiç de kendi elinde olmayan ufaklık için pekâlâ üzüntü duyabilirler.

Şayet Connolly St. Cyprian'da kendi itirafıyla söyleyecek olursak, evcil bir asi olmuşsa, Orwell de gerçek bir asi olmuştu: Connolly, Blair'e ilişkin olarak "Oğlanlar arasında bir tek onun papağan değil de bir entelektüel olduğunu" yazdı. Ve eğer çocuk insanın babasıysa, kendi çocukluğunu anlatması da yazarın yetişkin zihniyeti için çoğu kez güvenilir bir kılavuzdur (St. Cyprian'da Blair, oğlanları eşcinsel davranışları yüzünden suçluyordu: "Gammazlamanın kınanmadığı konulardan biri buydu." Aradan on yıllar geçtikten sonra, Soğuk Savaş sırasında Orwell, siyaseten güvenilir olmayan kişileri Dışişleri Bakanlığı'na gammazladı). "İşte Böyleydi Böyleydi Sevinçler" İngiliz hazırlık okullarındaki hayat hakkındadır ama aynı zamanda siyaset, sınıf, imparatorluk ve yetişkin psikolojisi hakkındadır. Yazarın bu konulardaki olgunluk dönemi görüşleri kişileri ıslah etmeye yönelik coşkunluğunu beslemiştir:

> Hayat hiyerarşikti ve ne olmuş idiyse doğruydu. Kazanmayı hak eden ve her zaman da kazanan güçlüler vardı. Ve kaybetmeyi hak eden ve sonsuza dek hep kaybeden zayıflar vardı.

"İşte Böyleydi Böyleydi Sevinçler"in son, temize çekilmiş kopyasını daktilo eden hanım aynı zamanda *Bin Dokuz Yüz Sekten Dört*'ün de bir taslağını daktilo etti; her iki cümlenin hem sessel ritmi hem de mesajı ona aralarındaki örtüşmeyi hissettirmiş olmalı.

*Hükümetinin tavsiyelerine* uyan İngiltere Kraliçesi şövalyeler, dükler, markiler atar; bir bütün olarak ulus, daha az resmi yollarla, ulusal hazinelerini atamış olur. Bu statüye erişebilmek

için, mesleğinizde sadece önde gelen biri olmanız yeterli değildir; ülkenin nasıl bir ülke olmayı hayal ettiğinin bir yönü üzerinde de kafa yormanız gereklidir (aynı zamanda unvan peşinden fazlaca koşarmış gibi de görünmemeniz gerekir). Ulusal hazineler tipik olarak aktörler ya da sporcular yahut, gitgide artan biçimde, televizyonun ünlülerinden oluşmuş görünür. Yaşayan yazarlar için Ulusal Hazine olmak güçtür ancak olanaksız değildir. Cazibe önemlidir; tehditkâr, gözle görülür biçimde akıllı görünmeme yeteneği de öyle; duyarlı olmalısınız ama çok fazla entelektüel görünmeniz iyi olmaz. Son yüzyılın son derece başarılı ulusal hazinelerinden biri de John Betjeman'di; onun televizyonda sempatik ve beklenmedik boy gösterişleri şair olma handikapını ortadan kaldırıyordu. Betjeman'in çağdaşı Evelyn Waugh gibi biri hiçbir zaman ulusal bir hazine olamazdı; Waugh çok kabaydı, görüşlerini hor gördüğü kişileri çok açıkça küçümsüyordu. Ulusal hazine adaylarının siyasi görüşlere sahip olmalarına izin verilir ama bu kişiler asla öfkeli, kendi görüşlerinin doğruluğunda direten ya da üstünlük taslayan insanlar olmamalıdır. Son zamanlarda, tartışmasız Ulusal Hazine statüsüne erişmiş iki yazar John Mortimer ile Alan Bennett oldu: Her ikisi de eski moda liberallerdi ama şayet azılı, kripto-faşist bir İngiliz milliyetçisiyle yüz yüze gelecek olurlarsa, bir kadeh şampanya (Mortimer) ya da buharı tüten bir bardak kakao (Bennett) ikram edip sonra da çekişmesiz konularda ortak zemin arama peşine düşecek bir duygu uyandırmayı becerebilen kişilerdi.

Ölmüş olanlara gelince, ulusal hazineliği bu durumda elde tutmak ya da öldükten sonra ele geçirmek zordur. Büyük Yazar *olmanın kendi*sinin bu meseleyle pek az ilgisi vardır. Önemli faktörler şunlardır: 1) Elçilik özelliği, tanıtılmasını ve temsil edilmesini arzuladığı biçimiyle ulusu kendi başına tanıtma ve onu yurtdışında temsil etme yeteneği. 2) Esneklik ve yorumlanabilirlik öğesi. Esneklik yazara gerçekleri söylemekten tümüyle kaçınan bir imge vermese bile daha hoşa giden bir imge

vermeye olanak tanır; yorumlanabilirlik ise erkek ya da kadın o yazarda gereksinim duyduğumuz şeyleri az çok bulabileceğimiz anlamına gelir. 3) Yazar, ülkesini eleştirse bile, yurtsever olan ya da yurtsever görünen bir damara sahip olmalıdır.

Böylelikle Dickens, Orwell'in ifade ettiği gibi, "çalınası yazarlardan biridir" (Marksistler, Katolikler ve her şeyden önce de Muhafazakârlar tarafından). O aynı zamanda üçüncü ölçütü de yerine getirir: "Dickens İngiliz kurumlarına görülmemiş bir acımasızlıkla saldırdı. Ne var ki bunu kendinden nefret ettirmeksizin yapmayı başardı ve dahası, saldırdığı kişiler onu öylesine bütün olarak yuttular ki kendisi ulusal bir kurum oldu." Benzer bir şey Trollope'un da başına gelmiştir. Trollope, bir ölçüde insafsız TV uyarlamaları aracılığıyla ama aynı zamanda şu kırmızıya boyanan sütun şeklindeki posta kutularını icat ettiği için, ulusal bir hazine olmanın kıyılarında dolaşır durur. Gerçi Trollope Muhafazakârlardan nefret ederdi ama Ulusal Hazine statüsüne yaklaşmasına, kendisini okuyan iki Muhafazakâr başbakanın, Harold Macmillan'la John Major'ın kamusal desteklerinin büyük ölçüde yardımı dokunmuştur.

Peki ya George Orwell? 1950'deki ölümünden beri kaçınılmaz olarak Ulusal Hazine statüsüne doğru ilerlemiş olduğunu keşfetmek onu şaşırtır ve hiç kuşkusuz rahatsız ederdi. Orwell yorumlanabilirdir, esnektir, elçilik yeteneği vardır ve yurtseverdir. O, Britanya İmparatorluğu'nu şiddetle eleştirmiştir ki bu solun hoşuna gider; komünizmi şiddetle eleştirmiştir ki bu da sağın hoşuna gider. Bizi dilin yanlış kullanımının siyaset ve kamusal yaşam üzerindeki etkilerine karşı uyarmıştır ki bu hemen hemen herkesin hoşuna gider. Orwell "*İyi düzyazının* pencere camı gibi olduğunu" söylemiştir ki bu, Shakespeare'in ve Dickens'in ülkesinde yaşamalarına karşın, "hayal gücüne dayanan" [*fancy*][1] edebiyata güven duymayanların hoşuna gider.

1. Statü eksikliklerinden rahatsızlık duyan "havalimanı romancıları" (kitap satışlarının azlığından yakınıp duran edebi romancılarınki kadar komik bir görün-

Orwell çok "akıllı" olan herkesten kuşkulanıyordu. (Bu, anahtar önemdeki İngilizvari bir kuşkuyu en bilinen şekliyle 1961'de emperyalist Muhafazakâr sağın güçlü savunucularından biri olan Lord Salisbury, Sömürgeler Bakanlığı'nın başkanı ve yeni reformcu Muhafazakâr sağın üyesi Iain Macleod'u "yarı yarıya çok akıllı" diyerek şiddetle eleştirdiğinde, seslendirilmiştir). Orwell "sofistike", "entelektüel" ve "entelijansiya" gibi terimleri sövgü sözcükleri olarak kullanıyor, Bloomsbury Çevresi'nden nefret ediyor ve *Tom Amca'nın Kulübesi*'nin* satışlarının Virginia Woolf'un kitaplarınınkini geçmesini sadece beklemekle kalmıyor aynı zamanda umut ediyordu. Sosyal seçkinler konusunda çok sert sözler söylüyor, yönetici sınıfı "aptal" buluyordu. Britanya yeryüzünde sınıfsal ayrışmanın en fazla olduğu ülkeydi, "yaşlılar ve budalalar", "denetimi elinde tutan kusurlu üyelerden müteşekkil bir aile tarafından" yönetiliyordu; gelgelelim Orwell aynı zamanda yönetici sınıfın "*ahlaken* adil ve güvenilir" olduğunu ve savaş zamanında "ölmeye hazır olduklarını" da kabul ediyordu. İşçi sınıfının çalışma koşullarını duygudaşlık ve öfkeyle betimlemişti, işçilerin entelektüellerden daha bilge olduğunu düşünüyordu ama onları duygusal bir üslupla anlatmamıştı; işçiler verdikleri mücadelede ışığa yönelmeye çabalayan bir bitki kadar "kör ve aptal"dı.

Orwell bütün bunlardan öte, derinden derine İngiliz'dir. Kuramcılığın fersah fersah uzağında olup özgül deneyimlerden kaynaklanmayan genel sonuçlara karşı ihtiyatlıdır. Ahlakçı ve püritendir, bütün popülizmine ve işçi sınıfı duygudaşlığına karşın, kir sözcüğünü duyduğunda midesi bulanan, bedensel ve dışkısal kokulardan iğrenen biridir. Antisemitizm noktasına varasıya Yahudileri karikatürize eder; sanki genel kabul görmüş toplumbilimsel terimlermişçesine "nonoş sol" ya da "şorolo şairler" gibi

tü) kendi değerlerini kanıtlamak üzere genelde iki karşılaştırma öznesinden birini öne sürerler: Herkese ulaşmalarını alkışlayacak Dickens ile, "yavan" (bir başka deyişle bayağı) üsluplarını onaylayacak olan Orwell'i.

* Amerikalı yazar Harriet Beecher Stowe'un 1852'de yayımlanmış, kölecilik karşıtı romanı. (ç.n.)

homofobik ifadeleri sürekli olarak kullanır. Yabancı yiyeceklerden hoşlanmaz ve Fransızların yemekten hiç anlamadığını düşünür; buna karşılık Fas'ta gördüğü bir ceylan ona nane sosu düşleri kurdurur. Çayın nasıl yapılacağı ve içileceği konusunda katı kurallar koyar, oldukça ender rastlanılan duygusal anlarından birinde en mükemmel *pub*ın nasıl olacağını hayal eder. Maddesel konfor konularıyla, giysilerle, modayla, sporla, her çeşit uçarı şeyle, söz konusu o uçarı şey –sözgelimi deniz kıyısı kartpostalları ya da yeniyetme dergileri– daha kapsamlı toplumsal tahayyüllere götürmediği sürece hiç ilgilenmez. Ağaçlardan ve güllerden hoşlanır, seksin ise adını neredeyse ağzına almaz. En çok yeğlediği yazınsal form olan deneme, özünde İngiliz'dir. Hakikati tek tabanca dile getiren beceriksiz bir mangadır o ve İngilizlerin ileri sürmekten hoşlandığı gibi, bundan daha İngiliz ne olabilir? Sonunda, kendine yeni bir ad seçtiğinde, İngiltere'nin koruyucu azizinin vaftiz adını almıştır. Ne azizlerin ne de ulusal hazinelerin listelerinde çok fazla Eric yoktur. Tek Aziz Eric İsveç kökenlidir ve o da, Papa yapılmış doğru dürüst bir aziz bile değildir.

"Tarihini yanlış anlamak" diye yazmıştı Renan, "bir ulus olmanın parçasıdır." Özellikle vurgulayarak, "haline gelmenin" değil de "olmanın" diyordu: öz yanılsamalar yalnızca bir devletin ortaya çıkış mitlerinin bir parçası değil, aynı zamanda sürekli bir gerekliliktir. Benzer biçimde, ikonik figürlerini yanlış anlamak ve onları belirli fasılalarla yeniden adlandırmak ulus olmanın parçasıdır. İngilizlerin kutsallaştırdığı Orwell, taşı tekmeleyen, sığır eti yiyen, sağduyudan şaşmayan Dr. Johnson'ın (bir başka esnek ikonik kurgu) ardılıdır. Yayıncı Frederic Warburg'a 1948 Ekimi'nde, "Sanırım Sartre gevezenin teki ve ben, onun kıçına tekmeyi basacağım" diye yazan da Orwell'dir. Düz düşünmenin, yalın yazmanın, ahlaki açıklığın ve hakikati söylemenin Orwell'idir bu. Ne var ki olup bitenler hiçbir zaman, *hatta hakikati söyleme* konusunda bile bu denli basit değildir; Orwell'in kendi sözünün, "Bütün sanatlar bir dereceye kadar propagandadır" bizi ihtiyatlı kılması (ve bu deyişin daha ziyade

gazetecilik için geçerli olduğunu bize düşündürmesi) gerekir. Sözgelimi Orwell'in St. Cyprian'ı eleştirmesini alın. Genç Eric Blair'in çetin deneyimlerinden otuz yıl sonra yazılmış olmasına karşın, okul konusunda yazmış olan herhangi bir kimsenin anılarından çok daha serttir bu yazılar. Şayet Orwell Flip'in cenazesinde boy gösterecek kadar yaşamış olsaydı, golf muhabirlerinin intikamı St. Cyprian'ın şanına uygun düşebilirdi. Ama acaba Orwell'in hikâyesi, Orwell hakikati bütün ötekilerden daha iyi gördüğü ya da zaman onu duygusallaştırmadığı için mi, her şey olup bittikten sonra, bu tür bir eğitim sisteminin genç zihinleri ve ruhları İngiliz Kurulu Düzeni'nin ve İmparatorluğu'nun kapsamlı amaçlarına nasıl yabancılaştırmış olduğunu tam olarak gördüğü için mi bu denli gevşemek bilmez bir hikâyedir? Ya da propaganda amacıyla mı başparmağını terazinin kefesine koymuştu Orwell?

Edebiyat tarihinde çok sayıda Orwellcinin bulunmuş olmayı isteyeceği küçük bir an da, Bertorelli'nin restoranında Orwell'in biyografi yazarı Bernard Crick'le Orwell'in dul eşi Sonia'nın karşılaştıkları ahdı. Crick, *Orwell'in en ünlü röportajlarından* biri olan "Bir Fili Vurmak"ın saf hakikatine gölge düşürmeye cesaret etmişti. Crick'in anlattığına göre Sonia, "öteki müşterilerin son derece hoşuna gidecek bir biçimde" ona masanın üzerinden şöyle "haykırdı": "Elbette lanet olası bir fil vurdu. Vurduğunu söyledi. Söylediklerinden ne diye hep kuşkulanıyorsunuz ki!" Dul eşin, İngiltere için haykırdığını, hissediyordunuz. Çünkü İngiltere'nin Orwell konusunda inanmanızı istediği şey, Orwell politik ideolojilerin dogmalarını ve sahte sözcüklerinin iç yüzünü gördüğü için, olguların göreçe, esnek ya da amaçlara hizmet ettikleri fikrini çürüttüğü düşüncesiydi; dahası, bize, yüzde 100 hakikat elde edilebilir olmasa bile, yüzde 67 hakikatin yüzde 66 hakikatten her zaman daha iyi olduğunu ve olacağını ve böylesi küçük bir yüzdenin de ahlaksal olarak müzakere edilemeyecek bir birim olduğunu öğretiyordu Orwell.

Gelgelelim, yurtseverlikten uzak şüphecinin direnmesi gerekiyordu ve Crick de direndi. Crick, biyografisinin karton kapaklı bir baskısına yazdığı sonsözde Orwell'in anlattığı olayın yaşlı bir Burmalı işçinin anılarına yansıyan teyp kayıtlarını aktarır. Yaşlı tanığa göre, Orwell gerçekten de "lanet olası bir fili" vurmuştur. Ancak fil, Orwell'in ileri sürdüğü gibi, öfke nöbetine kapılarak bir insanı öldürmemiştir (cesedini ayrıntılarıyla betimlediği bir adam); dahası, filler öyle kolaylıkla ortadan kaldırılamayacak kadar değerli şirket malları olduğu için, filin sahipleri hükümete şikâyette bulunmuşlar, bunun üzerine Blair uzak bir eyalete sürülmüş, Albay Welbourne adında biri de onu "Eton College'in yüzkarası" sıfatıyla nitelemiştir. Dışsal öğelere yer veren böylesi bir kuşku yazınsal türün içsel kuşkularını doğrulayabilirdi. Crick'in ileri sürdüğü gibi, "Bir Fili Vurmak"ın ilk kez göründüğü *Penguin New Writing*'deki on dört yazının on ikisi "Benzer biçimde gerçekle kurmaca arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran, o zamanın moda türünün örnekleriydi: belgesel 'otantik üslup.' "

*Benzer kuşkuculuk ya* da eleştirel araştırma, Orwell'in aynı ölçüde ünlü imparatorluk karşıtı yazısı "Bir İdam"a uygulanabilir, belki de uygulanmıştır. Crick, Orwell'in altı sayfalık "Sickert'in kılı kırk yaran, dünyevi gözlemleriyle birleştirilmiş Goya dehşetini" yansıtan hikâyesine hayran olmakla birlikte, Orwell'in bir idam olayına katılmış olduğuna ya da katılmış olsa bile, onun *bu* idam olduğuna inanmış değildi; denemede sözü edilen idamın kurmaca olduğuna dair izler vardı. Gerçek bu olsa da olmasa da, Orwell'in hikâyesinde ilginç bir boşluk vardı: Adamın asılma nedenine dair beyan edilmiş herhangi bir neden. Eğer genç bir gazeteci olarak bir infaza katılmış ve sonra da bu işi gerçekleştirenlerle viski içmişseniz, zavallıcığın hangi suçu işlemiş olduğunu kesinlikle öğrenirdiniz. O zaman da, onu okurlarınıza niçin aktarmayacaktınız ki? Suç son derece iğrenç olduğu için okurların idam cezası hakkında söyleyecek bir şey olabileceği sonucuna varabileceği kaygısıyla Orwell'in

bunu saklamış olması mümkündür. Ya da bunu her türlü infazın her yerde "konuşulamayacak bir yanlışlık" taşıdığı inancından ötürü anılmaya değmez bulup saklamış da olabilirdi. Yahut, Crick'in şüphe duyduğu gibi, belirli bir idam yerine herhangi bir idamı betimliyor da olabilirdi.

Dirk Bogarde ya da Ronald Reagan savaş hizmetlerini abarttıklarında (ya da uydurduklarında), onların şöyle böyle (ya da ciddi biçimde) yanılsamalar içinde olduklarını düşünüyoruz. Duygudaşlık gösterecek olursak onların hakikati bir iki kez esnettiklerini, sonra de kendilerini uydurdukları hikâyeye kaptırdıklarını hayal edebiliriz. Orwell'i farklı biçimde yargılamak niye? Çünkü o Orwell. David Lodge'un "Bir İdam" hikâyesi için ileri sürdüğü gibi, iki Burma yazısının değerinin gerçeğe dayanmaları olmadığını ileri sürebilirdik. Ama bu, çok yazınsal bir savunmadır; yazara zaten hayranlık duyduğumuz için onu muhtemelen kolluyor olabileceğimiz bir vakanın örneğidir. Oysa biz izlenimlerin hakikatinin, olguların kirli paslı hakikatlerinin üstünde olduğuna inanan Ford Madox Ford gibi biriyle karşı karşıya değiliz; ihmale uğramış Ford bazen "yazarların yazarı" olarak sınıflandırılmışsa, kutsallaştırılmış Orwell onun tam karşıtıydı; bir çeşit yazar-olmayan'ın yazarıydı o. Bazen naif tepki, doğru olan tepkidir. Eğer Orwell'in lanet olası fili vurmadığı ya da o lanet olası infaza katılmadığı anlaşılacak olursa, kendisine hayranlık duyanların çoğu saygılarını, inançlarını yitirebilirlerdi çünkü o, George Orwell, bunları yaptığını söylemişti. Şayet yapmamışsa, o zaman da şiddetle suçladığı, hakikati çarpıtan siyasetçilerin yaptıklarını tıpkı bir ayna gibi yansıtmış olmuyor muydu? Eğer "bütün sanatlar bir dereceye kadar propaganda" ise, o zaman propaganda yasalarının, sizler hakikatin, adaletin ve meleklerin yanında olsanız bile geçerli olduğunu varsaymamız gerekmez mi?

Orwell'in denemelerini bir bütün olarak okumanın etkilerinden biri, onun –ideolojik olmayan anlamda– ne denli dogmatik olduğunu anlamaktır. Johnsonvari İngilizliğinin bir başka yö-

nüdür bu. Bir fincan çay hazırlamak gibi gündelik bir konudan restoranın sosyo-ekonomik analizine kadar (Orwell'inki gibi püriten bir kafa için tümüyle gereksiz bir lükstür bu) o bir yasa koyucudur ve yasaları çoğunlukla, onaylamama üzerine temellenir. O, *karşı* olan büyük bir yazardır. Bu yüzden de "Kitabevi Anıları" –kimilerinin birkaç eğlenceli anekdotla hoş renkli bir şeye dönüştürebileceği bir konu– hafifliği hor görür. Çalışma, hiç de ödüllendirici olmayan ve sizi kitaplardan nefret ettiren *bir angaryadır, diye* beyan eder Orwell; oysaki müşteriler hırsız, paranoyak, yarım akıllı ya da en iyi olasılıkla –gerçekleştirilmesi pek de mümkün olmayan okuma umuduyla Dickens dizilerini satın aldıklarında– sadece kendilerini aldatan kişiler olup çıkarlar. "İngiltere Senin İngiltere'n"de, "genelde negatif" ve "kavgacı" olduğu için sol kanat İngiliz entelijansiyasını şiddetle eleştirir: Bu mesafeden bakıldığında Orwell'e son derece uygun düşen sıfatlardır bunlar. Kırk altı yaşında öldüğü göz önünde tutulacak olursa, emeklilik çağına ulaşmış olsaydı kim bilir ne denli huysuz birine dönüşeceğini hayal etmek ürperticidir.

Orwell başka hiçbir noktada yazma edimine karşı benimsediği dogmatikliği göstermez: Yazı ne işe yarar, nasıl yapılmalıdır ve onu kimler kötü yapar? Auden "saf bir izcibaşıdır"; Carlyle "bütün akıllılığına karşın... yalın, doğru bir İngilizce ile yazma kıvraklığına bile sahip olamamıştır"; Rupert Brooke'un *Granchester*'i "biriktirilmiş bir kusmuktur." Onayladıklarının bile önemli kusurları vardır: Dickens gerçekte hayatın nasıl yürüdüğü konusunda "oldukça cahildir"; H.G. Wells "modern dünyayı anlamayacak kadar aklı başındadır"; beri yandan Orwell'in Kipling'i "savunusu" tuhaf bir biçimde kibirlidir. Yazılarında yazarların gösterdikleri gelişim ve yaşlanmaları konusunda büyük genellemeler vardır; totaliter dil konusundaki bütün ahlaki netliğe karşın kendi dayattığı reçeteler kimi zaman sert, kimi zaman da bulanıktır. "Bütün sanatlar bir dereceye kadar propagandadır" görüşü çarpıcı görünür ama "bir dereceye kadar" ifadesiyle büyük ölçüde zayıflamış hale gelir; sonuç

olarak ne anlama gelir bu? Sadece kendisi hakkında olsa bile bütün sanatların bir şey "hakkında" olması anlamına. "Sanat için sanat" –yani, Orwell'in nefret edeceği bir niteleme– Sanat'ın kendisi için "propagandadır" sadece; söz konusu hareket bunun pekâlâ farkındaydı. O zaman şu söylenebilir: "Anın önemli kamusal olaylarını öylece görmezden gelen bir romancı genelde ya aptalın tekidir ya da düpedüz bir budaladır." Bu ise hem özel yaşam romancılarını hem de (on dokuzuncu yüzyılda yaygın olduğu üzere) hikâyelerini bir iki kuşak geride kuran romancıları kapı dışarı ettiği için onlarla birlikte Austenler, Brontë Kardeşler, Flaubertler, Jamesler vb. de bundan nasibini alır.

"İyi düzyazı pencere camı gibidir." Toy muhabirlere ve para için kalem oynatan yazar eskilerine, aynı zamanda gerçekte kendi tuttukları yolu betimlerken bunu dünyaya duyuran yazar-eleştirmenlerin kendi kendilerine telkin ettikleri bir talimat olarak yeterince makul görünüyor. Ne var ki, Orwell'in "Siyaset ve İngiliz Dili" yazısından alınma öteki önemli talimatın da ortaya koyduğu gibi, sorgulanan meseleleri önceden kanıtlanmış varsayıyor: "Anlam sözcüğü seçsin, sözcük anlamı değil." Bu buyrultular, hep birlikte, yazma ediminin, dünyayı inceleme, üzerinde kafa yorma, söylemek istediğiniz şeyleri çıkarsama, aynı pencereden ve aynı konumdan bakan okura saydamlıkları dünyayı tam olarak sizin gördüğünüz biçimde görmeye olanak tanıyan şu anlamı ya da mesajı sözcüklere dökme meselesi olduğunu varsayar ve öğretir. Ancak herhangi bir kimse, hatta Orwell'in kendisi gerçekte böyle mi yazmaktadır? Sözcükler cam kadar saydam mıdır? Çoğu yazma edimi yeni yeni oluşmakta olan bir süreçten kaynaklanır; fikirler gerçekten de sözcükler doğurabilir ama bazen fikirleri ortaya atan sözcüklerdir (ya da her iki işlem aynı cümlede olup biter). Orwell'in sık sık hedef tahtasına koyduğu bir yazar olan E.M.Forster'ın *Roman Sanatı*'nda[2] belirttiği (ya da daha doğrusu alıntıladığı gibi):

2. E.M.Forster, *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.

"Diyeceğimi görene dek düşündüğüm şeyi nasıl söylerim?" Orwell'e bu ifade nonoş-sol'un kaprisi gibi görünebilir; ne var ki birçok yazarın deneyimle daha yakından uyuşuyor olması muhtemeldir.

*Paris ve Londra'da Beş Parasız*'da[3] Orwell, kendisini yurdu İngiltere'de olmaktan hoşnut kılan şeyleri sıralıyordu: "banyolar, koltuklar, nane sosu, doğru dürüst pişirilmiş taze patatesler, kahverengi ekmek, marmelat, hakiki şerbetçiotuyla yapılmış bira." "İngiltere Senin İngiltere'n"de "pul koleksiyoncularından, güvercin meraklılarından, amatör marangozlardan, kupon kesicilerden, dart oyuncularından, çapraz bulmaca meraklılarından oluşan bir ulusu" kutladı. 1993'te, Trollope seven Başbakan John Major, partisi bölünmüş, ülke parası değer kaybına uğramış ve kendi otoritesi azalmışken, İngilizliğin bu biçimdeki ebedi yanlarında benzer bir sığınak buldu:

> Elli yıl sonra Britanya hâlâ kriket sahalarındaki uzun gölgelerin, sıcak biranın, ele geçirilemez yeşil banliyölerin, köpek sevdalılarının, bilardo tutkunlarının ve George Orwell'in dediği gibi, "sabah pusunda bisikletle kutsal komünyon ayinine giden evlenmemiş yaşlı kızların" ülkesi olacak ve eğer istediklerimizi elde edersek, Shakespeare okullarda bile hâlâ okunacak.

Aradan bu elli yılın üçte birinden daha az zaman geçti ne var ki çoğu bilardo tutkunu şimdi Ulusal Lotarya oynuyor, internet kumar sitelerine abone oluyor; küresel ısınma İngilizlere soğuk bira içme zevkini aşılıyor; bisiklete binen Anglikanların yerini ise arabalarıyla banliyö camilerine giden Müslümanlar alıyor. Tüm peygamberler, ölümlerinden sonra sansüre uğrama, hatta alay edilme riskiyle karşı karşıya bulunuyorlar ve bugün kutladığımız Orwell, öngörü sahibi birinden çok bir toplumsal ve siyasal analizci. Hemen savaş sonrası yıllarda doğmuş olanlarımız 1984'ün, romanın betim-

3. George Orwell, *Paris ve Londra'da Beş Parasız*, Çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.

lediği her şeyi getireceğine dair devam eden bir beklentiyle yetiştiler: değişmez jeopolitik bloklar, artı, şiddete dayanan devlet gözetimi ve kontrolü. Günümüzdeyse İngilizler, evde televizyonlarının başında saatlerce tembellik edebiliyorlar; özgürlükleri bir dereceye kadar azalmış bulunuyor ve sokaklara yerleştirilmiş güvenlik kameraları tarafından yeryüzündeki herhangi bir ülke vatandaşından daha sık kayda alınıyorlar. Ama başka bakımlardan 1984 bize "Oh! O yıldan kurtulduk" dedirterek geçmişken, 1989 daha da yüksek sesle dillendirilen gönül rahatlamalarını getirdi.

Orwell 1936'da "Bakkallarla sütçüleri kapı dışarı eden büyük şirketlerin küçük bağımsız kitapçıları yayın hayatının dışına asla atamayacağına" inanıyordu. Bu "asla" ifadesi riskli bir tahmindi. Daha geniş bir ölçekte, bütün İkinci Dünya Savaşı boyunca barışın arzu ettiği devrimi getireceğine inanıyordu, özel güncesinde ve yayımlanan denemelerinde dile getirdiği gibi "oluk oluk kan" ve "Ritz'de mevzilenmiş kızıl milislerle." Ve devrimden sonra:

> Borsa düşecek, atla çekilen saban yerini traktöre bırakacak, kır evleri çocukların tatil kamplarına dönüştürülecek, Eton ve Harrow maçları unutulacak...

Öngörülen dört şeyden biri isabetliydi ve traktörleri tutturmak da pek zor değildi.

Böylesi bir arkaplan karşısında Orwell'in yapıtlarının geleceğine dair öngörüde bulunmaya çalışmak cüretkârca bir davranış olurdu. Onun kendisine özgü ifadeleri ve zihinsel mecazları uzun zamandır bizlerin bilincine ve bilinçaltına gömülüp kalmıştır ve biz onları kafamızda Freud'un mecazlarını taşıdığımız gibi taşırız, Freud'u okumuş olsak da olmasak da. Bazı İngiliz televizyon müptelaları *Big Brother* ve *Room 101* gibi programlar izliyorlar. Kendimize, Orwell'in bütün uyarılarının başarılı bir biçimde dikkate alındığı, *Hayvan Çiftliği*'nin *Rasse-*

*las** kadar arkaik bir metin haline geldiği bir gelecek umma izni tanıyacaksak, ilk önce dünyanın çok sayıda diktatörün ve baskıcı sistemin cenderesinden geçip kendi yolunu bulması gerekecektir. Burma'da, Orwell'in ülke hakkında sadece tek bir roman değil bir üçleme yazmış olduğuna ilişkin bir şaka vardır: *Burma Günleri, Hayvan Çiftliği ve Bin Dokuz Yüz Seksen Dört.*

Orwell Dickens'le tiranlıktan nefret etme duygusunu paylaşıyordu; Victoria Dönemi romancısı üzerine yazdığı denemede iki devrimci tipini birbirinden ayırmıştı. Bir yanda, insan doğasını iyileştirdiğiniz takdirde toplumun bütün sorunlarının ortadan kalkacağına inanan fikirleri değiştirme yanlıları; öte yandaysa, toplumu bir kez rayına oturttuğunuzda, onu daha adil, daha demokratik, daha az bölünmüş kıldığınızda, insan doğasının sorunlarının ortadan kalkacağına inanan sosyal mühendisler vardır. Bu iki yaklaşım "farklı bireylere çekici gelir ve muhtemelen zaman bakımından almaşıklar oluşturma eğilimi gösterir." Dickens bir fikirleri değiştirme yanlısı, Orwell ise bir sistemler-ve-yapılar insanıydı, özellikle de insanların aynı yanılgılara tekrar tekrar düşme potansiyeli taşıdıklarına ve kendilerine yardım edecek durumda olmadıklarına inandığı için. "Ana problem yani iktidarın kötüye kullanılmaktan nasıl alıkonacağı problemi çözülmeden kalıyor." O zamana kadar Orwell'in yaşayan bir yazar olarak kalacağını öngörmek risk içermez.

* Samuel Johnson'ın 1759 yılında yayımlanan yapıtı. Bu meselsi hikâyede Johnson, Habeşistan Prensi Rasselas'ın mutluluk arayışı temasını işler. Kitap bazı bakımlardan Voltaire'in *Candide*'ine benzetilmiştir. (ç.n.)

# Ford'un İyi Asker'i

İyi Asker'in[1] 1950 Vintage baskısının arka kapağı her zaman dokunaklı okumalara konu oluşturdu. "On beş seçkin eleştirmen" Ford Madox Ford'un 1915 tarihli romanını göklere çıkarmak üzere bir araya gelmişti. Bunların hepsi de tek bir cümlenin altına onay imzası atmışlardı: "Ford'un İyi Asker'i yüzyılımızda İngiltere'de yazılmış en büyük on beş ya da yirmi romandan biridir." İmza atanlar arasında Leon Edel ve Allen Tate, Graham Green ve John Crowe Ranson, William Carlos Williams ve Jean Stafford gibi şahsiyetler bulunuyordu.

Ford konusunda olduğu gibi kitabı göklere çıkarma olayında da hem kahramanca hem de umutsuzca bir şeyler vardı. On

1. Ford Madox Ford, *En Acıklı Öykü* [İyi Asker], Çev. Oya Dalgıç, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999.

beş eleştirmenin beş eleştirmenden daha fazla bir şey ifade etmesi gerekir ama sayı her nasılsa aşırı bir iddiayı dile getiriyor. "En büyük on beş ya da yirmi romandan biri" ifadesi kararsız bir beyan gibi görünüyor; şunu söylemek gerekir ki, son derece Ford'a özgü bir gidip gelme bu ne var ki iddiayı güçlendirmekten çok zayıflatan da bir ifade: Aa, demek Joseph Henry onun ilk on beşe girdiğini düşünüyor ama Williard Thorp romanı sadece ilk yirmiye sokuyor? "Yüzyılımızda" ifadesine gelince: Daha geçecek kırk yılı göz önünde bulundurduğumuzda oldukça iddialı görünüyordu.

Gelgelelim beyan dokunaklı olmaktan çıkmıyor çünkü ardındaki yazınsal erdemi duyabiliyorsunuz: Bakın, bu adamın iyi olduğunu *biz biliyoruz*, bu yüzden onu lütfen, *lütfen* okur musunuz? Ford'un destekçilerden yana hiç eksiği olmadı ama okurlardan yana hep oldu. 1929'da Hugh Walpole "Zamanımızın İngiltere'sinde Ford'un romanlarıyla şiirlerinin uğradığı edebi ihmalden daha büyük bir ihmal yok" diye yazıyordu. Buna Ford şöyle yanıt verdi: "Mesele yalnızca şu ki halk beni *okumayacak*."

1933'te bu konuyu kendisi ve yazıştığı gazete muhabiri Gerald Bullett için açıklığa kavuşturmaya uğraşarak Toulon'dan şöyle yazdı:

> Londra halkı benim eserlerimden niye hoşlansın ki? Benim hayat gözlemlerimin kuşku uyandıran uluslararası bir arkaplanı var; bunlar Britanya'nın kuş yuvaları, yabani çiçekler ya da kayaların üstüne yapılmış bahçeler konusunda hiçbir şey içermiyor; bu eserler, diyelim Cheltenham'in sakinlerine gerçekten de hoş gelmeyecek bir Fransız-Amerikan modernliğiyle "kotarılıyorlar." Onlar açısından bu eserler, "zaman-kayması"ndan ve betimleme yerine projeksiyon yüzünden, tamamen anlaşılmaz ve dile getirilemeyecek ölçüde sıkıcı olmalılar. Bu numaraların gün ışığına çıktığı Pantheon çevresinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin Orta Batısı ve Doğu deniz kıyıları arasında çoktan *vieux jeu** olarak görülüyorlar, bilmeniz gereken ve

* (Fr.) Modası çoktan geçmiş şey. (ç.n.)

Üniversite İngilizce Sınıfları'nın Elkitapları'nda kullanılan klasikler olarak kabul ediliyorlar. Bu yüzden ben, günümüzden yüz elli yıl sonra, ortaya koyduğum şeyler diyelim Durham Üniversitesi'nde alternatif bir inceleme olarak kullanılabilsin umuduyla yazıyorum. Her halükârda, Davis Kupası'na katılan yarışmacılarımızdan hiçbirinin romanlarıma duyduğu kınanacak ilgi yüzünden Eton'ın oyun sahalarından uzak tutulamayacağı yönünde rahatlatıcı bir his taşıyorum.

Ford, problemi tümüyle içsel, metinsel olarak görüyor; ne var ki geçmişteki ve süregiden ihmalin gerekçesi olarak birçok dışsal –ve örtüşen– sebep de var. Kesin hatlarla ortaya konmuş, yararlı olabilecek hiçbir edebi portre sunmuyor Ford; o çok fazla ve çok çeşitli türlerde yazdı; üniversite derslerine kolaylıkla giremiyor. Geç dönem Victoria Edebiyatı'yla modernizm; Liszt'in eserlerine aşina bir çocuklukla Swinburne'un* oyunbazlığı görme ile fark etme arasında bir yerlerde bir delikten düşmüş gibi görünüyor; daha sonraki kariyerinde Pound, Hemingway ve Lawrence gibi yazarlara gönülden destek çıkmasıyla da tanınıyor. Kendini bu yeni kuşak önünde ününü gitgide yitiren yaşlı biri olarak da tanıtmıştı ki, muhtemelen taktik açıdan kötü bir hamle oldu bu. Hırs sahibi romancılar İyi Asker'i anlatı olanakları açısından inceleyecek olsalar (nasıl da sıkıcı geliyor kulağa) kötü kariyer inşasının başlıca örneği olarak Ford'un hayatına bakmaları iyi olurdu.

Onda saldırıları kışkırtan geniş, yumuşak, iyi huylu bir duruş ama aynı zamanda karşılık vermekten geri duran (ki bu da doğal olarak saldırıların yenilenmesini kışkırtıyordu) acılı bir beyefendilik vardı. Yayıncılarıyla sürekli kavga ediyor, onları birer bezirgân clarak niteliyor, satın almadan önce elyazmalarını okumak istedikleri için onları küstah buluyordu. Ford'a hayranlık duyanlar bile çoğu kez ondan rahatsız oluyorlardı.

* Algernon Charles Swinburne (1837-1909): İngiliz şair ve eleştirmen. Elizabeth ve James dönemi tiyatro yapıtlarına yönelik ilginin doğmasına katkıda bulundu. William Blake ve Brontë kardeşler üzerine etkili incelemeler kaleme aldı. (ç.n.)

Rebecca West, Ford tarafından kucaklanmanın "kaynamış su içinde pişirilen yumurtanın altında tost olmak gibi bir şey olduğunu" söylemişti. Robert Lowell'ın "üstada, koca cüsseli huysuza" övgüsü sevecen bir alayla kaplıdır:

*...söyle bana neden*
*Elde kalan romanlarının balyaları*
*Bir sargı bile satın alamıyor gutlu ayağın için.*
*Dolap beygiri, ey unutmayan fil...*

Ford'dan hoşlanmayanlar rahatsızlıktan daha fazla bir şey hissediyorlardı. Ford'un destekleme hatasına düştüğü Hemingway, Stein ve Toklas'a[2] "Her zaman en rafine ve yapmacık İngiliz kibarlığıyla motive olan su katılmamış bir yalancı ve sahtekâr olarak" tanıtıyordu Ford'u. Bir keresinde, Philadelphia yakınlarındayken, Barnes Koleksiyonu'nu* görmek için başvuruda bulundu Ford. İtiraf etmek gerekir ki (gerçi beklenmedik bir yanı da yoktu bunun) girişimini yanlış kişi üzerinden yaptı; ne var ki bu taktik beceriksizlik Dr. Barnes'ın Cenevre'den çektiği telgrafın haşin üslubunu tek başına açıklayamaz: "Ford Madox Ford'un görmesine izin vermektense koleksiyonumu yakarım daha iyi."

Adını Hueffer'den Ford'a çevirdi; oturduğu ülkeyi birden fazla kez değiştirdi; kimi zamanlar edebiyat için kendisi için olduğundan daha fazla tutku besliyordu. Böyle olmakla birlikte, kimilerinin dikkatini çekmemiş olması garip. Edmund Wilson güncelerinde ve eleştiri yapıtlarında Ford'un adını hemen hemen hiç anmıyor: Wilson savaşa Ford'la birlikte katılmış olmasına karşın, acaba Parade's *End*'i [Gösterinin Sonu] ıskalamış mıydı (yoksa romanda anlatılanların özünü mü anlama-

2. Gertrude Stein (1874-1946). Yapıtlarında kendine özgü bir bilinç akışı tekniği geliştiren Amerikalı yazar. En tanınan yapıtı *Alice. B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*'dür [Çev. Nesrin Kasap, İstanbul: Metis Yayınları, 1992].

* Kimyager Albert C. Barnes tarafından 1922'de kurulmuş vakfın sahip olduğu, özellikle izlenimci ve modern resim tablolarına yer veren eserler koleksiyonu. (ç.n.)

mıştı)? Virginia Woolf ile George Orwell sessiz kalıyorlar. Waugh onun adını mektuplarında, güncelerinde ve eleştiri yapıtlarında hiç anmıyor ve bu, Wilson'ın durumundan daha da tuhaf gözüküyor. Ford gibi Waugh da Rossetti hakkında bir kitap yazdı; Waugh'nun İkinci Dünya Savaşı üçlemesi *Sword of Honour* [Onur Kılıcı] Ford'un Birinci Dünya Savaşı dörtlüsüyle gözle görülür biçimde bağlantılı görünür; her iki yapıtta da gerçek savaşın geniş manzarası önünde evlilik savaşı vardır, zamanına ayak uyduramayan beyefendi bir kocaya karşı intikamcı, takipçi bir eşin duruşu söz konusudur.

Ford için bazen övgü bile her nasılsa kendisi açısından bir dezavantaja dönüşmüştür. İyi Asker'in 1927 tarihli yeni basımına yazdığı önsözde, kendisine romanın "İngiliz dilinde yazılmış en güzel roman" olduğunu söyleyen bir hayranının hikâyesini anlatır. Buna Ford'un arkadaşı John Roker şöyle bir yanıt vermiştir: "A, evet, öyle. Ama bir sözcüğü dışarıda bıraktın. İngiliz dilindeki en güzel Fransız romanı." "İngiliz dilindeki en iyi Fransız romanı" cümlesi daha gergin ve daha az otantik biçimde, sık sık anılır, en çok bilinen şekliyle de Lowell'in *Life Studies* [Hayat İncelemeleri] şiirinde. Eğer okurlar kitap başlıklarından yılgınlığa kapılabiliyorlarsa (Ben Çavdar Tarlasında *Çocuklar*'a* yıllarca direndim çünkü onun bir çayır beyzbolu romanı olduğunu sanıyordum), böylesi reklam numaralarına da kapılabilirler. "İngiliz dilinde bir Fransız romanı yazmanın anlamı nedir ki?" diye kabaca sorabilirsiniz. Son derece tuhaf bir şeydir bu, öyle değil mi? Tam ola ak yarışmacı bir alana girmek de olmuyor bu: İngiliz dilindeki en iyi ikinci Fransız romanı nedir?

Fransa, İyi Asker'in taklitçi kökenini kesinlikle önceden ortaya koymuştu: "O günlerde bir tutkum vardı" diye yazıyordu Ford daha sonraları, "bu tutku İngiliz romanı için, Maupassant'ın Ölümden Acı[3] [*Fort comme la mort*] ile Fransız romanı için

* Amerikalı yazar J.D. Salinger'in (1919-2010) Türkçeye *Gönül Çelen* başlığıyla da çevrilen ünlü romanı *The Catcher in the Rye* (1951). (ç.n.)

3. Guy de Maupassant, *Ölümden Acı*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2008.

yaptığını yapabilmekti. Maupassant'ın yaptığı şuydu: Maupassant, romanın büyük bir bölümü boyunca, geç on dokuzuncu yüzyıl Paris'inde *la fine fleur du high-life** arasında yaşayıp bu yaşamın *douces petites gourmandises*'inden** zevk alan sosyete kadınının bir çeşit kendinden geçmiş, Degasvari betimine yavaş yavaş sınırları şiddetle aşan tutku izleğini sokar. Bir sosyete ressamının uzun süredir metresi olan bir kadının kızına duyduğu tutkudur bu. Ressamın trajedisi –eğer buna bir trajedi denebilirse– gençliğin tasasız sevgisiyle yaşlılığın umutsuz sevgisi (istenmediği ve karşılıksız olduğu için daha da umutsuzdur) arasındaki iç parçalayıcı farktan kaynaklanır. "Yaşlanmamak kalplerimizin kusurudur" diye inler kurban-kahraman; yaşadığı duygusal ensest romanın son çeyrek bölümünü duyulan dehşetin doruklarına taşıyıp tonu gitgide artan bir opera tarzına büründürür. Varlığını konuşmaya cesaret edemeyen aşk sonunda ölümü, itirafa yeğleyecektir.

Ford bu mecazları, benzer fırsatlar ve boş zaman sahibi bir sınıftan gelen bir dizi fena halde İngiliz karaktere uygular (Amerikalılar bile öylesine İngilizseverdirler ki onların Amerikalılıkları neredeyse gündeme gelmez.) Ancak İyi Asker Maupassant'ın Ölümden Acı'sından çok daha az toplumsal bir romandır ve iyi bir asker ve görünüşte örnek İngiliz Edward Ashburnham'ın aşama aşama çözülmesi onu çürüten bir mahremiyet içinde olup biter: Başlangıçta Alman kaplıca kenti Nauheim'da Racinevari sürgünlerden oluşan bir dörtlü arasında; son olarak da Ashburnham'ın himayesindeki Nancy Rufford'la birlikte. Maupassant'da olduğu gibi kahramanın kızla ilişkisi duygusal olarak açıkça ensestvaridir ama pekâlâ bunun da ötesine geçen özellikler gösteriyor olabilir: Ford'un biyografi yazarı Max Saunders Nancy'nin Ashburnham'ın kızı olduğunu ikna edici bir biçimde ortaya koymuştur. Duygusal ateşlilik açısından İyi Asker, Ölümden Acı'dan bile daha Fransızdır. Maupassant tutkunun

* (Fr.) "Sosyete yaşamının kaymak tabakası." (ç.n.)
** (Fr.) "Küçük tatlı oburluklar." (ç.n.)

ateşini ancak romanının sonuna doğru artırır. Ford ise hem delilikte hem de dehşette (ve beden denkleme girer) bahsi yükseltir; ancak Ford'un gerçekleştirdiği en cüretli şey hikâyeyi en yüksek duygusal perdede başlatıp, sonra bunu daha da yükseltmektir.

Cyril Connolly *The Modern Movement* [Modern Hareket] adlı yapıtında İyi Asker'i, romanın "enerjisini ve zekâsını" dile getiren oldukça genelgeçer sözcüklerle övdü. Günümüzün gözüyle bakıldığında ise roman modernist yapıtlar arasında çok farklı sebeplerle yer alıyor: Kararsızlıklar içindeki güvenilmez anlatıcı figürünün kusursuzca kullanımıyla, gerçek anlatıyı sahte bir görünüş yüzeyinin ardında ustaca gizlemesiyle, kendi üzerine düşünceler geliştirmesiyle, insani motifler ve niyetle deneyim arasındaki ikiliği vurgulamasıyla ve de tasarı olarak saf bir cesaret örneği olmasıyla. Green 1962'de şöyle yazdı: "Aşağı yukarı kırk yıl içinde Ford'un bu romanına her seferinde hayran olunacak yeni bir yan keşfetmek üzere kim bilir kaç kez geri döndüm."

Romanın açılış cümlesini, yüksek titreşimli ve çok büyük bir iddiayı barındıran şu cümleyi alın: "Duyduğum en acıklı öykü bu." Cümlenin birinci bölümü dikkatimizi çeker ve çekmekte de haklıdır. Mantıksal olarak romanı ancak ikinci okuyuşumuzda (ve üçüncü ya da dördüncü okuyuşa dek bu olmayabilir de) son sözcüğün yanlışlığını fark ederiz. Çünkü bu, anlatıcı Dowell'in "duyduğu" bir öykü değildir. Bu, onun katıldığı, tam gırtlağına kadar içine gömüldüğü, tüm kalbiyle yaşadığı bir öyküdür; onu anlatan kendisidir, onu duyan bizizdir. "Anlattığım" yerine "duyduğum" der çünkü suç ortaklığını kabullenmeye yanaşmayarak "tutku hikâyesi" ile arasına bir mesafe koyar gibidir. Eğer kitabın ilk cümlesinin ikinci fiili güvenilmez bir fiilse –üzerine bastığımızda ayağımızın altında gıcırdıyorsa– o zaman romanın her satırına ihtiyatla yaklaşmaya hazırlıklı olmalıyız; her tahtanın inleyebileceğini ve yakınabileceğini göz önünde tutarak metin içinde ayaklarımızın ucuna usul usul basarak dolaşmalıyız.

İnsan kalbi hakkında bir roman bu. İlk sayfasında da öyle diyor. Ancak sözcük ilk iki zuhurunda farklı biçimlerde yazılır, bir kez yalın olarak, bir kez de tırnak içinde. Bir kalp ne zaman kalp değildir? Tıbbi bir durumu belirttiğinde, bir "kalp"tir. Ford bir süre bu anlam ayrımıyla oynar. Bir "kalbi" olmanın, gönül işlerinin sınırları aştığı anlamına geldiğini düşünebiliriz. Ne var ki bu sahte bir yüzdür: Nauheim'da tıbbi sebeplerle bulunan iki karakter –Florence Dowell ile Edward Ashburnham'ın kendisi– tam da tırnak içine alınmayan kalplerinin yolundan giden iki kişidir; oysaki olup bitenleri seyreden sağlıklı iki karakter, Dowell ile Leonora Ashburnham, farklı türden kalp rahatsızlığı olan kişilerdir: ölü ya da soğuk kalpler. Bununla birlikte, bu paradoksun ikinci bir sahte yüz olduğu anlaşılır: Florence'ın kalbi, kocasını yatak odasının dışında tutmak için uydurulmuş sahte bir kalptir; ne var ki daha sonraları Ashburnham'in de bir "kalbi" olmadığını öğreniriz (ya da öğrenmiş gibiyizdir çünkü bu romanda öğrenirmiş gibi göründüğümüz çok şey vardır): Ashburnhamler tedavi ettirmek için Hindistan'dan kaplıcaya getirdikleri Maisie Maidan yüzünden Nauheim'dadırlar. Maisie romandaki, sözcüğün hem gönül hem de tıbbi anlamında kalbi olan tek karakterdir (ya da öyle görünür). Hiç de şaşırtıcı olmayacak bir biçimde çok geçmeden ölecektir.

Böylelikle romanın dili, stratejisini gösterir. Gerçeği ortaya çıkarırken de gizlerken de okurla oynar. Ford'un büyük başarısının bir bölümü paracoksal anlatı için en yetkin sesi bulmuş olmasıdır. Dowell'ın şahsında bize, anlatı sonlanana dek vaftiz adını *söylemeyi unutan*, daldan dala atlayan tutarsız konuşmasıyla daha ikinci sayfada olayın sonunu söyleyerek kendi hikâyesini mahveden, sözünü sakınmaktan uzak, hiçbir şey bilmeyen bir anlatıcı figürünü verir. Olağanüstü ustalıktaki bir hikâyeyi anlatmak için koltuğundan hiç kalkmayan sıkıcı bir tipi kullanır Ford ama aynı zamanda derin bir duygusal acımasızlığa ve ıstıraba sahip birini. Anlatıyı zenginleştirmek, durumu anlamamızı geciktirmek ve sonunda da bize tüm (ya da

tüme yakın) resmi verebilmek için kötü bir anlatıcının doğal mecazlarını ve unutkanlıklarını seferber eder: Bir başka deyişle, kötü bir anlatıyı iyi bir anlatı haline getirir.

Ford aynı zamanda okurun anlatıcıya güvenmesi arzusuyla acımasızca oynar. Biz, bize anlatılana inanmayı isteriz ya da istemeyi isteriz; ne var ki bizim için kazılmış bütün çukurlara da küt diye düşeriz. Dowell'a güvenemeyeceğimizi bildiğimizde bile, kendi değerimize güvenmeyi sürdürürüz. Anlatısal suça yatkınlığın karşısındaki bu güvenirliğin romanda bir karşılığı vardır, Leonora'nın, Ashburnham'ın cinsel suça yatkınlığı karşısındaki güveni. Hiç kuşkusuz, okurlar olarak bizim kendi "kusurumuzdur" bu: Rastlantısal uyarılar yeterince açıktır. "Karımla ben, Yüzbaşı ve Bayan Ashburnham'ı, bir insanın herhangi birini tanıyabileceği kadar iyi tanıyorduk, yine de bir bakıma onları hiç mi hiç tanımıyorduk." "Onun bu son sözü, bir orospunun sözü müydü; yoksa her iffetli kadın... kalbinin derinliklerinde böyle mi düşünür?" "Bütün bunlar konu dışı laflar mı yoksa değil mi?" Açılış sayfalarından yapılan böylesi alıntılar Dowell'ın içten kararsızlığının göstergelerinden daha fazlasıdır. Bunlar bütün kitabın inişler ve çıkışlarla dolu ritmini oluştururlar; hikâyenin nabzını, paradoksunu ve dualizmini yaratırlar.

Dowell'ı dinlemek her şeyin normal ve kendisinin de iyi olduğunda ısrar eden bir isterikle karşılaşmak gibidir. İsterik kişi geriye doğru, ileriye doğru, yana doğru gider; fiil zamanlarını sürekli değiştirir. Hatta "imkânsız bir zaman kipiyle" konuştuğu bile olur; sözgelimi, sanki böyle bir çıkagelme hâlâ mümkün olabilirmiş gibi, şöylesine başlayan bir cümleyle: "Varsayalım ki siz rastlantı eseri, biz birlikte otururken çıkageldiniz..." Ne var ki romanın merkezdeki dört kişisinden ikisinin ölmüş olduğunu daha önce açıklamıştır ve bunu sanki birdenbire fark etmiş gibi, kendine çekidüzen verir ve cümle "olanaklı bir zaman kipinde" geçmiş zamanın şart kipinde kurulur: "İnsani ilişkiler bakımından bizim olağanüstü bir biçimde güvenilir bir kale olduğumuzu söylerdiniz." Zaman zaman da görünüşte sıradan

bir cümle sonuna dek kendi kendisiyle çelişecek olur; "ve" diye başlayıp önceki cümlenin devamı gibi görünen ama aslında onu yadsıyan cümleler, sahte birleştirmeler ve kuşku götürür dilbilgisel eklemlemeler vardır.

Bu yüzden düzyazının bölünmüşlüğü bize doğrudan hikâyenin gitgide şiddetle artan ya/ya da'larını işaret eder: İyi asker ya da işe yaramaz savaş soyguncusu olarak Ashburnham; evlilik kurbanı ya da yıkım getiren intikamcı bir kadın olarak Leonora; olup bitenleri yanlış anlayan dürüst bir kişi ya da suç ortağı bir sahteci olarak anlatıcı; çekingen bir ev faresi yahut Edward Ashburnham'a karşı homoerotik duygularını bastırmış bir hayran olarak anlatıcı ... ve bunun gibi. Toplumsal tavır ile içsel kışkırtmalar arasında, duygusal beklentiler ile duygusal gerçeklik arasında, Protestan ve Katolik arasında daha geniş kapsamlı bölünmüşlükler vardır (bu son öğe romanda pek işlenmemiş görünür: Katolik öğe esas olarak müstesna masumluk ve evlilik bağı taşıyan kadınlar yaratmak için hikâyeye sokulmuş gibidir; bu yüzden bu tür kadınlar seksin karmaşıklıkları ve kaprisleriyle karşı karşıya kaldıklarında önceden ödenecek bir bedel söz konusudur). Bunun ötesinde bilinçli ve bilinçli olmayan zihin arasında kişilik bölünmüşlüğü vardır. Ve bütün bunların ötesinde, ya/ya da seçeneğine verilecek yanıtın biri ya da öteki olmayabileceğinin farkına varılır: Ashburnham, Dowell'ın sürekli olarak, aslında insanı öfkelendirecek kadar fazla bir ısrarla vurguladığı gibi derin bir duygu insanı mıdır yoksa acımasız bir uçkur düşkünü mü? Ama Ashburnham aynı zamanda her ikisidir. Romanın sonunda Nancy Rufford içine düştüğü derin delilikten kısacık bir an için çıkar ve "kaynana zırıltısı" deyişini söyler; biz bundan, kısacık bir berrak anı olarak, Ashburnhamların ona nasıl davranmış olduğunu anlarız. Bu aynı zamanda, karşıt darbeler arasında süzülerek yükselen okura nasıl davranılmış olduğunun da bir göstergesidir.

Ford'un başyapıtı, bir öykünün nasıl anlatılması gerektiği konusunda sürekli sorular soran, anlatı eyleminde başarısızlığa

uğramış gibi yaparken bunu zengin bir biçimde yerine getiren bir romandır. Roman aynı zamanda bizim karakter olarak düşündüğümüz şey konusunda açıkça kuşkular ortaya koyar. "Çünkü bu dünyada herhangi bir kimseye kim bir karakter verebilir" diye sorar Dowell romanın bir yerinde Ashburnham'e (tipik olarak, burada da yerdeki döşemenin gıcırdaması söz konusudur: "Birisine bir karakter vermek" "betimlemek" anlamına gelebilir ama aynı zamanda "toplumsal onay vermek" demektir). Dowell'ın kendi sorusuna yanıtı şudur: "Bir kimsenin nasıl davranacağı konusunda ortalama bir tahmin yürütülemez demek istemiyorum. Ama insan bir kimsenin her durumda nasıl davranacağından emin olamaz. Bunu başarana kadar da bir 'karakterin' artık hiç kimseye bir yararı yoktur." Ford bu cümlesini daha sonraları *The New Humpty-Dumpty* adlı romanında daha rafine bir hale sokmuştur; cümle Kintyre Dükü'nün ağzından şöyle çıkar: "Herhangi bir kimse" dedi Dük yavaşça, "her çeşit insan, günün birinde, bilirsiniz işte." Ford'un yaklaşımı sadece dolaylı ya da çelişik bir şekilde değil, çoğu kez bilip de bilmezlenme yoluyla karaktere ve daha geniş kapsamlı olarak da, gerçeğe ulaşmaktır.

Bir süre önce, Ford hakkında yazarken, ondan çok daha fazla tanınan edebi romancılarımızdan biriyle karşılaştım; yapıtlarındaki dolaylı anlatımlar ve sözü tutarsız bir biçimde uzatan anlatıcı figürü bana doğrudan doğruya *Ford'dan türemiş* gibi geliyordu. Burada kullandığımdan biraz daha usturuplu bir dille bu konudan söz ettim ve ona hiç Ford okuyup okumadığını sordum. Evet, gerçekten de okumuştu. Acaba bu konuyu bir yazımda anmamın bir sakıncası olabilir miydi? Yanıt vermeden önce bir duraksama oldu (aslında iki gün süren bir duraksama): "Lütfen İyi Asker'i okumamış olduğumu farz et. Bu şekilde olmasını yeğlerim."

Daha yakın bir zamanda, dostum Ian McEwan'la konuşuyordum, bana birkaç yıl önce çok iyi bir kitaplığı olan bir evde kalmış olduğundan söz etti. Orada İyi Asker'in bir nüshasını

bulmuş, kitabı okumuş ve çok hayran olmuştu. Bir süre sonra, *Sahilde* başlıklı parlak bir novella yazdı McEwan; tutku, İngilizlik ve yanlış anlamaların insanları duygusal bir felakete götürdüğü bir yapıt. McEwan, kitap yayımlandıktan sonra iki ana karakterine, yazarken bilincine hiç mi hiç varmadan Edward (Ashburnham'de olduğu gibi) ve Florence (Dowell'da olduğu gibi) adlarını vermiş olduğunu fark etmişti. Bu anekdotu aktarmış olmamdan da son derece memnun.

Demek oluyor ki Ford'un yazınsal varlığı ve bilinçaltına ulaşan etkisi sürüp gidiyor. Bir romancı için "değeri bilinmemiş" demenin meseleye bir çözüm getirip getirmediğinden emin değilim. Belki de böyle olduğunu varsaymak ve Ford'un değerini onaylamak daha iyi olurdu. Ford yazarların yazarı olmaktan çok (ki bu insana belli bir hermetizmi düşündürebilir) doğru dürüst bir okurun yazarı. İyi Asker İyi Okur'a gereksinim duyuyor.

# Ford ve Provence

Çoğu Fransızseverin, Fransız âdetlerine ve kültürüne genel bağlılığının yanında özel bir bölge ya da kent için duyduğu bir sevgi de vardır: Bu, manzara ressamları için Burgondiya, anıt meraklıları için Loire, yalnızlığı sevenler ve yürüyüşçüler için Massif Central olabilir. Kendilerine İngiltere'nin belli bir yöresinin anımsatılmasını isteyenler *Daily Mail*'in kolaylıkla bulunabildiği Dordogne'dan hoşlanırlar. Çoğu sadece, her şeyi bünyesinde barındırırmış gibi görünebilen ve –Londra'dan farklı olarak– çoğu kişinin hâlâ büyük şehir sakinleri kadar güçlü bölgesel bağlılıkları bulunduğu Paris'i seçebilir. Ford Madox Ford bütün 1920'ler boyunca çeşitli aralıklarla Paris'te yaşadı ve bu arada *Transatlantic Review*'u yayımladı, Avustralyalı ressam Stella Bowen'la birlikte yaşadı, Jean Rhys'la bir gönül

serüveni oldu, Pound'u, Joyce'u, Hemingway'i ve Fitzgerald'ı tanıdı, genç Basil Bunting'i yanında ofis yardımcısı olarak çalıştırdı. Montparnasse'ın bohem çevresinde (büyük ölçüde Fransız olmayan çevrede) doludizgin bir edebiyat ve sosyal yaşamı oldu. Bir keresinde Jean Rhys ve James Joyce'la birlikte asansöre binmişti; Joyce gözlerinin kötü görmesine karşın Rhys'ın elbisesinin sırt kopçalarının çözülmüş olduğunu fark edip onları yerine taktı. Ancak *New York Amerika Değildir* adlı bir kitap yazmış olan Ford Paris'in Fransa Olmadığını da biliyordu. Onun için gerçek Fransa resmi "Fransa'nın –kuzeyde yer alan, bürokratik, merkezileştirilmiş Fransa'nın– uzun zaman önce fethettiği, hem dağıtıp hem de dilinden koparmaya giriştiği bir bölgeydi: yani, Provence.

Bölgeye olan tutkulu bağlılığı Trobadurlar üzerine bir kitap yayımlamış ve Provence dilinde [Provençal] şiirler yazmış, *The Times*'ın müzik eleştirmeni babası Francis Hueffer'den geliyordu. Hueffer, Provençal yeniden doğuşunun kalbinde yer alan, 1854'te yedi şair arkadaşıyla birlikte Félibrige'i, yani dili yeniden düzene sokmak için yaratılmış bir akademiyi (sonuç *Trésor du Félibrige* [Félibridge Hazinesi] olarak tanınan büyük sözlük oldu) kuran şair Frédéric Mistral'i (1830-1914) tanıyordu. Ford'a göre, babası Mistral'le satranç oynadı ve Félibrige'e alındı. Ford'a göre, babasının ona öğrettiği iki şey, "çok az Provençal" ile satrancın temel kurallarıydı. "Ford'a göre" ifadesinin, özyaşamöyküsel nitelikteki çoğu yapıtına (böyle sekiz cilt çalışması vardı) uygulanmasına yönelik örtük bir ihtiyaç vardır çünkü Ford olgu denilen şeye büyük bir horgörüyle bakıyor ve onun tam karşısında, izlenimlerin "mutlak kesinliğine" inanıyordu. Yalanları zamanla belki daha da inanılmaz yalanlar oldu. Ford'a göre, Henry James'in gözünde yaşlarla kendisine gelip de romanında kullanacağı bir olay örgüsü için yardım isterken, büyük şef Escoffier de bir keresinde ona "Yemek pişirmeyi senden öğrenebilirdim" demişti. *A Mirror to France*'ta [Fransa'ya Tutulan Ayna, 1926] Ford, Dreyfus'ün

1899'da Rennes'deki ikinci duruşmasına nasıl katıldığını ve "Birbirine karşıt Fransız düşünce okulları arasında ortaya çıkacak derin ayrılığın farkına ilk kez o mahkemenin değişen ışıkları ve gölgeleri içinde" tanık olduğunu açıklar. Gerçekte Ford, bütün bu zaman boyunca Kent yöresi kıyılarında Conrad'la ortak bir çalışma yapmakla meşguldü (bir Fransız mahkemesinin ona duruşmaya katılma izni vermiş olması da çok az muhtemeldir). Ford'un çok katmanlı uydurmalarıyla yüz yüze gelmiş olan biyografi yazarı Max Saunders haklı olarak "Ford'un söylediklerinin *doğru* olup olmadığını sormaktan çok, onların *ne anlama geldiğini* sormanın" meselenin özünü oluşturduğu sonucuna varır.

Bununla birlikte, Ford'un Provence sevgisine, hem büyük bir olgu hem de ömür boyu sürecek bir izlenim statüsü verilebilir. Birkaç yıl boyunca o ve Stella Bowen, Gare de Lyon'dan kalkan gece treniyle ülkenin güneyine doğru yol alacaklardır. Zenginler ve moda takipçileri (İyi Asker'deki Florence Dowell dahil) ünlü Mavi Tren'e bineceklerdir. Özel olarak işletilen ve sadece birinci sınıf yolcuları olan bir servistir bu; yolcuları daha önceden aynı adı taşıyan ve tren yoluna tepeden bakan restoranda yemek yiyebiliyor ve uzun süre dünyadaki en cakalı istasyon birahanesinin keyfini çıkartabiliyorlardı. Ford ve Bowen mütevazı 9.40 treniyle ikinci mevkide yolculuk yapacaklardı. Günümüzde TGV sizi Gare de Lyon'dan Avignon'a sadece iki buçuk saatte ulaştırır; şehre o zamanlar on buçuk saatte, sabahleyin yaklaşık olarak sekizde, "hızlı hızlı çamurlu akan Rhône" yanı başınızdayken ve günün ilk ışıkları gökyüzündeyken varılıyordu. Ancak Bowen'ın dediği gibi, yavaş yolculuk yapmanın, değişen manzara duygusunun, uyuklamanın ve uyanmanın avantajları da vardır; kendinizi "solgun görünümlü zeytin ağaçlarının, koyu servilerin, gri kayaların ve yoksul ve sade görünümlerine karşın kuru eski duvarları arasında daha tatlı bir hayatın vaadini içerir gözüken düz çatılı, düz cepheli evlerin arasında" bulursunuz.

Provence'ın tam da başladığı nokta, Ford'un değişken olgularından bir başkasını oluşturuyordu: Onun bazen Lyon'da, bazen de Valence ya da Montélimar'da başladığını söylüyordu. Belki de bu, trenin onu sarsarak uyandırdığı zamana bağlıydı. Bölgenin ortasına doğru inen Rhône Irmağı'yla Provence'ın oluşturduğu şekil her zaman bir üçgendi: eğer Provence Lyon'dan başlıyorsa tıpkı bir dilim Brie peyniri gibi dar bir Provence, eğer daha aşağılardan başlıyorsa daha kalın, her iki tarafa daha eşit uzaklıkta bir Provence. Rhône aynı zamanda Ford'un doğu yakasının "gerçek Provence'ı" olarak gördüğü kentleri –burada A harfiyle başlayan üç kent, Arles, Avignon ve Aix ve bir de Ford'un en gözde kenti Tarascon bulunuyordu– Montpellier, Béziers, Carcassone ve Perpignan kentlerinden oluşan bir çeşit Provence benzeri bölgeden de ayırıyordu. İmparatorluk ya da doğu yakası ile Krallık ya da batı yakası arasındaki eski bölünmeyi yansıtan bir bölünmeydi bu. Böylelikle, Ford'a göre, on dokuzuncu yüzyılın en ünlü güneyli yazarı Alphonse Daudet "gerçek bir Provençal değildi" çünkü o, "bütün hoş yanlarına karşın" –bu hoş yanlar Maison Carré, boğa güreşleri ve "akılda kalan bir tıkınma yeri"dir– "gerçek Provence olmayan" Nîmes'den geliyordu.

*Ford ile Bowen* güneye ilk kez 1922-23 kışında, Şiir Kitabevi'nin kurucusu Harold Monro'nun "büyülü" ama aynı zamanda "oldukça sıradan küçük villasında" kalmak üzere davet edildiler. Buradan sonra da Tarascon'u denediler, Ford orası üzerine: "Fransa'da hayat nispeten o kadar ucuz ki... buraya temelli yerleşirsek hiç şaşmam. Zaten Fransızlar beni gözlerinde çok büyütüyorlar; bu da benim yaşımda esin verici bir şey" diye yazıyordu. Daha yabanıl görünümlü Ardèche'te kısa bir oyalanmadan sonra İspanyol Kübist ressam Juan Gris ile karısı Josette, şimdi olduğu gibi o zaman da bir denizci kenti olan, dolayısıyla ucuz olan Toulon'u önerdi. Stella'ya göre, Bowen ve Ford birbirlerine benziyorlardı, şöyle ki her ikisi de "ev hayatı güdüleri olan ve bir ev, bir bahçe ve bir manzaraya sürekli özlem

duyan, yuvarlanan birer taştı." Eğer istediklerini herhangi bir yerde buldularsa, bu Toulon'un dışındaki Cap Brun'du. Orada iki kış geçirdiler; Ford, Bowen'dan ayrıldıktan sonra oraya onun selefiyle geri döndü. Bowen hayran olunası ölçüde aklı başında, cömert ve Fordvari olmayacak kadar güvenilir anılarında, *Drawn from Life*, Provence'ın kendilerini büyülemesini analiz eder:

> Sanırım, ışıkla ilgili bir şey bu; hayatın Güney'deki havadarlığı, çıplaklığı ve ucuzluğuyla ilgili bir şey; insanı bir düşünce yalınlığına ve önünüzdeki mesele ne olursa olsun bir çeşit en azla yetinmeye götürüyor. Kırmızı fayanslı döşemelerden beyaz badanalı duvarlara yansıyan güneş ışığı, kapalı panjurlar ve açık pencereler; hava öylesine yumuşaktır ki hem içeride hem dışarıda yaşarsınız, size öylesine tatlı ve basit bir deneyim sunar ki hayatın gerçekten de bir zamanlar olduğunu düşündüğünüz karışık, koşuşturmalı ve dikkat dağıtıcı şey olup olmadığını merak edersiniz. Zihniniz gevşer, düşünceleriniz dağılır ve şekil kazanır, fobiler ortadan kalkar; tutkular canlanırsa da, aynı zamanda öldürücü ve boğucu güçlerini yitirir. Akıl kazanır. Ve şeylere sahip olma zorunluluğundan kurtulursunuz. Kendinizi sıcak ve rahatta hissetmeye hiç ihtiyacınız yoktur. Bir saksı çiçeğiniz, duvarda bir kumaş parçanız varsa odanızın mobilyası var demektir. Konforunuz, ışık ve doğanın sağladığı sıcaklıktır, süsleriniz ise dışarıdaki portakal ağaçları.

Hayat ucuzdu ve Ford coşkulu bir amatör bahçıvan olduğu için daha da ucuz hale geliyordu. Bahçıvanlığı Paris'te usta Profesör Gressent'ın yanında öğrendiğini ileri sürüyordu ki bu tamamen ihtimal dışıydı; gerçi onun kitaplarını en azından okumuştu, "toprağı üç kez çapalamanın iki kez gübre atmaya eşdeğer olduğunu" biliyordu. Ne var ki bilimi boş inançlarla bir araya getiriyor, cuma günleri ya da ayın on üçünde asla bir şey dikmiyor, hep dokuzuncu, on sekizinci ve yirmi yedinci günü bekliyor ve Ay ancak büyürken tohum ekiyordu. Britanyanlılara daha sonraları Elizabeth David tarafından tanıtılacak olan Akdeniz sebzelerini –patlıcan, sarmısak, biber– yetiştiriyordu. "Mutfağı tam bir kaosa dönüştürmüş olsa da" Bowen Ford'un

mutfak hünerlerini doğruluyor. Ford aynı zamanda yörenin şarabına da merak sarmıştı. Kolay hastalanan Gris onun için, "Korkunç miktarda alkol tüketiyor. Bir insanın bu kadar içebileceğini hiç düşünemezdim" diyordu. (Büyük bir yasa koyucu olan Ford, bir mektubunda James Joyce'u "Şarabın başlıca sorumluluğunun kırmızı olmak" olduğuna ikna etmişti.) Bu arada Bowen, Toulon'da çeşit çeşit zeytinyağından başka bir şey satmayan küçük bir dükkân keşfetti; zeytinyağı bir dizi musluktan bir parça ekmeğin üzerine dökülerek tadılıyordu. Oysaki Britanya yurttaşları bu sıralar zeytinyağını ağızlarına değil de tıkalı kulaklarına dökerek kullanıyorlardı. Ford Fransa'da, sırf bir yazar olduğu için kendisine gösterilen davranış biçiminden hoşlanıyordu. Bowen, Ford'un *Cher et illustre Maître** diye başlayan bir mektup aldığında duyduğu hazzı betimler. Ford'un anlattıklarına bakılırsa, Toulon'daki eve taşındıklarında, emekli bir deniz subayı olan ev sahibi, bir şairi evine kiracı olarak alacağı için öylesine sevinmişti ki, ona bir çirişotu (*asphodel*) kökü getirebilmek için arabasıyla yüz elli mil katetmişti. Çünkü çirişotları sadece Elysée Tarlaları'nda yetişiyordu ve her şairin bahçesinde "o efsanevi bitkiye" sahip olması gerekirdi. Keşke Ford "yüz elli mil" diyerek bu kadar ayrıntı vermemiş olsaydı, o zaman ona daha çok inanırdık.

"Bu dünyada yalnızca iki yeryüzü Cennet'i vardır... Provence... ve British Museum'un Okuma Salonu." Provence yalnızca kendisi değil, aynı zamanda bütün insani zaafların biriktiği Kuzey'in yokluğuydu. Kuzey, saldırganlık, Gotik; "Kuzey Ortaçağları'nın *sadist* ve çılgınca zalimlikleri" ve "Kuzeye özgü can sıkıntısı ve hazımsızlık işkenceleriydi." Ford insan davranışının kontrol mekanizmaları olarak diyete ve sindirime fazlasıyla inanan bir kişiydi (Conrad da, Amerika Yerlileri'nin "iyi pişmemiş yiyeceklerinin alt edilmez hazımsızlıklara" neden olduğunu ileri sürüyor ve onların "makul olmayan şiddetleri"nin doğrudan bundan kaynaklandığı görüşünü paylaşıyordu) Güney

* (Fr.) "Aziz ve meşhur Üstat." (ç.n.)

iyiydi, Kuzey ise kötü: Ford hiç kimsenin diyetinde "makul bir miktarda "sarmısak" kullanmadan "ne fiziksel ne de zihinsel olarak tam olarak sağlıklı" olabileceğine inanmıştı ve kuzeye özgü zararlı bir yiyecek olan Brüksel lahanasının kötücül yanına da kafayı takmıştı. Provence iyicil düşünceler ve ahlaki eylemler yeriydi, "çünkü orada elma boy vermez ve Brüksel lahanası da hiç yetişmezdi." Kuzey aynı zamanda aşırı miktarlarda et yeme yeriydi, bu ise sadece hazımsızlığa yol açmakla kalmıyor aynı zamanda deliliğe de neden oluyordu. "Bir ruh hekimi size insan öldüren bir manyakla yapacağı ilk şeyin onu bir tımarhaneye soktuktan sonra, midesindeki sığır etlerini ve Brüksel lahanalarını büyük yıkamalar yaparak dışarı çıkarmak olacağını söyleyecektir." Ford'un sevimli ve uyduruk teorilerinden bir başkası greyfurt hakkındaydı. Kitab-ı Mukaddes'in İngiliz çevirmenleri Havva'nın bir elmayla ayartıldığını yazarak yanlış yapmışlardı. Asıl kullanmaları gereken sözcük, greyfurtun bir başka adı olan *shaddock*tu. Günümüzde greyfurt Provence'ta bol bol yetişiyor ama yöre sakinleri tarafından burun kıvrılan bu meyve ara sıra mutfakta birazcık çeşni olsun diye kullanılsa da, genelde domuzlara veriliyor. Provençaller hiç greyfurt yemedikleri için, hiç düşmediler, bu yüzden de zorunlu olarak Cennet'te yaşıyorlar.

Ne var ki Provence Ford için kolay yaşamak ve iyi diyetten daha fazla bir şey ifade ediyordu; onun yüzeydeki hazlarının altında mitik ve tarihsel bir altyapı yatıyordu. Provence, Çin'den başlayıp Asya'yı, Küçük Asya'yı, Venedik'i, Cenova'yı katedip Akdeniz'in kuzey kıyıları boyunca ilerleyerek sonunda Marsilya'da kuzeye doğru dönen Büyük Ticaret Yolu'nun bulunduğu yerdeydi. Daha sonra "Rhône'u izleyerek yukarı çıkıyor... karadan, Beaucaire ve Lyons yoluyla Paris'e ulaşıyor; sonra Seine boyunca ilerleyerek ve Rouen'ın önünden geçerek Manş Denizi'ne varıyor, onu en dar yerinden geçtikten sonra İngiltere'nin güney kıyısı boyunca ilerliyor ve Ottery St. Mary's'in önünden geçtikten sonra da ansızın son bulduğu Scilly Adaları'na

varıyordu." Kendisiyle birlikte uygarlığın akışını ya da en azından uygarlığın sergi mallarını getirmişti ve Ford'a göre "Provence, doğru dürüst bir insanın Büyük Ticaret Yolu üzerinde yaşamasına elverişli tek bölgeydi." Bütün kent ve şehirler arasında "dünyada en çok" Tarascon'u seviyordu; burası İyi Kral René'nin sarayının bulunduğu ve Ford'a bakılırsa, bülbüllerin gürültüsünden uyuyamadığınız bir yerdi. Kral René'nin aynı zamanda Aix-en-Provence'da da bir sarayı vardı ama Ford bu şehri sevmiyordu; "hem de Cézanne'ın doğum yeri ve yeryüzünde bulabileceğiniz en ağırbaşlı ve en heybetli on sekizinci yüzyıl kenti olmasına rağmen." Sorun, Aix'in Parlemento'ya yani art arda gelen Fransız krallarının aracı olarak kullandıkları bir kuruma sahip olmasıydı: "Parlamento'nun hukukçuları... oradan Provence'a bir memurlar ordusunun insanı at sineği gibi rahatsız eden boyunduruğunu vurdu, bu ordu o zamandan beri sadece Provence'ın kanını emip onu kötürüm bırakmakla kalmadı, bütün Zambaklar Ülkesi'ni de mahvetti."

Provence'ta cisimleşmiş biçimiyle bir uygarlık neden oluşur? *A Mirror to France*'ta Ford kendi yanıtını verdi:

> Şövalyece cömertlik, azla yetinme, saf düşünme ve sanatlar, bir Uygarlık'ın ilk olmazsa olmazlarıdır ve bir Uygarlık'ın yegâne olmazsa olmazları; işte bizim savaş öncesi, beyaz ırklardan oluşan Avrupa uygarlığımızın sergileyebildiği böylesi bir şövalyece cömertliğin, azla yetinmenin, saf düşünmenin ve sanatların izleri bize tam da Akdeniz'in kıyılarındaki Güney Fransa bölgesinden geldi, öyle bir bölge ki orada Toulouse Kontları, zeytin ağaçları, mistral rüzgârı, Romans Geleneği, Bertran de Born, Aşk Sarayları ve bildiğim gerçekten tek sevimli Sapkınlık boy verdi.

Bu dönem kabaca on ikinci yüzyıldan on beşinci yüzyıla dek süren zamanı kapsar. "Sevimli" sapkınlık, dindarlıkları ve erdemleri (ve de Manikeist öğretileri) İngiliz Simon de Monfort önderliğinde 1209-13'te yürütülen çok acımasız bir papalık haçlı seferi sırasında yıkıma uğrayan Katharizm sapkınlığıydı.

Trubadurlar ki Bertran de Born (~1140-~1215) en ünlülerinden biriydi ve onların Saray Aşkları on üçüncü yüzyılın sonuna dek sürdü; gerçi Rhône'un batısındaki Provence bölgesi 1229'da Kral XI. Louis'ye boyun eğdiğinde etkileri bir hayli azaldı. İyi Kral René (1408-80) Provençal kültürünün son çiçeklenmesine başkanlık ederken –bundan sonra Rhône'un doğu bölgesi de Fransız kralına boyun eğecekti– Avignon 1309 ile 1408 arasında yedi papa ve iki papa muhalifinin oturduğu yer olarak gelişti. Bütün bu dönem daha sonraki yüzyıllarda, turnuvalarıyla, şövalye ve saray aşkıyla, barışa ve insani hoşnutluğa önem veren bilge yöneticileriyle bir çeşit Neşeli Fransa'yı temsil eder oldu. Ford'un anlattıklarına bakılırsa, öğrencilik döneminde okuduğu ilk Fransız edebiyatı metni Daudet'nin papalık yönetimi altındaki Avignon'daki hayatı, kendinden geçerek betimlediği bir metindi: geçit alayları, hacı kafileleri, çiçeklerle süslenmiş sokaklar, her saat çalınan çan sesleri, dantela bobinlerinin "tik-tak"ları, papazların giydiği sırmalı kolsuz mintanların kumaşını dokuyan mekiklerin çıkardığı uğultu, ayin için kullanılan altar kaplarına tık-tık şekil veren kuyumcuların küçük çekiçleri ve "Köprü'den gelen teflerin sesi." Daudet şöyle sürdürüyordu sözünü:

> Çünkü, ülkemizde, insanlar hoşnut olduğunda dans olmalı, dans... olmalı! Ve o günlerde, şehrin sokakları *farandole* dansı için çok dar olduğundan, düdükler ve tefler Avignon Köprüsü'nde tutuluyordu; Rhône'un serin esintilerinde gece gündüz dans vardı; [...] dans vardı! Hey gidi mutlu günler, hey gidi mutlu şehir! İnsanı delip kesmeyen kargılar; şarabın serinletildiği devlet hapishaneleri! Açlık yok, savaşlar yok... Papalar halklarını nasıl yöneteceklerini iyi biliyorlardı; işte bu yüzden halkları onları bu kadar özlüyordu!

Güney'i değerlendirişinde Daudet'den daha kendine özgü bir yazı üslubu ve örgüsü sunar Ford. Provence sadece kayıp bir altın ülke değildi; fetihlere karşın, hem daha dirençliydi hem de çevreye yayılmaya eğilimliydi. Dilin bölgeden sökülüp atılması XI. Louis, I.François ve XIV. Louis yönetimlerinde karara

bağlanmıştı ancak Provençal yüzyıllar boyu konuşulmaya devam etmişti ve Félibrige tarafından yeniden canlandırılmak ve resmileştirilmek üzere bu topraklarda beklemeyi sürdürüyordu. Fransa "modern ulusların doğuşu anlamında ilk Seri Üretim denebilecek ülke" olmasına karşın, Provence ezilmiş ve boyun eğdirilmiş olsa da yenilmişlerin intikamını aldı: Egemen kültürün içine sızdı. Provence'ın erdemleri ve değerleri Büyük Ticaret Yolu'nun kalıntıları aracılığıyla kuzeye doğru yayıldı, öyle ki Fransa bu ters kontrol değişimine maruz kaldığı ölçüde uygarlaştı. Ve Provence sadece bir bölge değil aynı zamanda bir ruh haliydi: zevkine düşkün, fantastik, kolay inanır. Bu öğe Kuzey'deki sert ve pragmatik mal mülk sahiplerini besledi.

Ford'un tarih ve yolculuk yazıları canlı, çoğunlukla yanlı ve her zaman kişiseldir. Sözgelimi, Trubadur şairlerinin yaptıkları hizmetler karşısında aldıkları ödüllere ve kamusal mevkilerine bakarken, nostaljisi fazlasıyla göze çarpan bir biçimde tekbencileşir. Kendisi sürekli olarak yoksullaşmış biriydi: 1907'de altı kitap birden yayımlayarak bir çeşit rekor kırdı ve bu arada aynı zamanda parasal yardım almak üzere Kraliyet Edebiyat Fonu'na başvurdu. Ta gerilerde, on ikinci yüzyılda durum ne kadar farklıydı:

> Trubadur, Hollywood yıldızının yerini almış görünüyor ama sadece bir icracı olan Hollywood yıldızının değil olağanüstü ölçülerde becerikli bir yazar ve besteci olan bir yıldızın... Yazar ve icracı olarak Peire Vidal ülkede en yüksek mevkideki kişinin eşitiydi, gerçi soylu kocaların korktuğu biri olsa da küçük ticaretle uğraşanların evladıydı.

Ford için bu, Trubadur sanatının anahtar özelliğiydi: bu sanat "özünde hem demokratik hem de aristokratikti." Ford bununla Trubadurların kökenlerinin mütevazı olabileceğini ancak aşk şarkılarını aristokratik kadınlar için yazdıklarını söylemek istiyordu. Ama aynı zamanda bütün sanatların nasıl olması gerektiğini de söylemek istiyordu: herkesin bu işi yapa-

bildiği ve bu işten zevk alabildiği ölçüde "demokratik"; ne var ki süreç son derece hünere dayanan, zor ve ender olması bakımından "aristokratikti."

Ford kendini "şatafattan, debdebeden, tanrısal haklardan, makul olmayan törenlerden ve törensellikten" hoşlanan "duygusal bir Muhafazakâr" olarak tanımlıyordu. Kendini oldukça eski moda bir İngiliz memuru ve beyefendisi olarak takdim ediyordu. "Büyükbabam, oldukça karakteristik bir biçimde bir insanın Fransızcayı hatasız olarak bilmesi gerekmekle birlikte onu belirgin bir İngiliz aksanıyla konuşması lazım geldiği çünkü böylelikle bir İngiliz beyefendisi olduğunu gösterebileceği konusunda ısrar ediyordu. Ben de hâlâ ısrar ediyorum." (Ne var ki söz konusu Ford olduğundan, Stella Bowen'ın onunkiyle çelişen bir açıklaması var: Ford'un Fransızcası İngilizceye benziyordu çünkü dudaklarını asla yeterince kımıldatmıyordu). Onun erdemlerini anlamaktan uzak modern bir dünyada elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışan onurlu, şövalye tavırlı adam, Ford'un yapıtlarında sık sık ortaya çıkan bir figürdür. İyi Asker'in metinsel altyapısında da aynı sakin ve ısrarlı şövalyece öğe vardır. İki çift, bu yıkıcı tutku hikâyesinin kalbinde, ilk kez bir Alman kaplıca kentindeki bir otelin restoranında tanışırlar. Kendilerine uygun bir masa bulurlar; masa yuvarlaktır; Florence Dowell, Malory'den* alıntı yaparak: "Ve böylelikle bütün yuvarlak masa hikâyesi başlıyor" diye bir yorum yapar. O ve kocası "en acıklı hikâyelerin bile neşeli olduğu" Provence'ı gezmişlerdir ve hikâyenin anlatıcısı Dowell, bir noktada, sıkıcı ve anlayıştan uzak üslubuyla Peire Vidal'in hikâyesini anlatır. Kitabın başlığını oluşturan İyi Asker, Edward Ashburnham, başkalarına yardım etmek için sürekli bir "feodal" arayış içinde bulunan tam bir İngiliz beyefendisi olarak sunulur; Ashburnham'in koruması altında bulunan ve ona âşık olan Nancy Rufford, onu üç farklı kültüre ait üç şövalye figürüyle

* Sir Thomas Malory (?- 1471), özellikle *Arthur'un Ölümü* başlıklı kitabın yazarı olarak tanınır. (ç.n.)

birleştirir: Lohengrin, Chevalier Bayard ve El Cid. Nancy'ye âşık olan Dowell kendini, romanın ünlü, son derece Romantik satırıyla ifade eder: "Bazı kişilerin Carcassone'a gitmek istemesi gibi onunla evlenmek istedim sadece." Ve romanın sonunda, büyük duygusal "sarsıntı" sona erdikten sonra, Dowell Provence'ı yeniden ziyaret eder: "Hızla giden bir trenden, bir anlığına, güzel beyaz kulesiyle Beaucaire'i, kare biçimli şatosuyla Tarascon'u, büyük Rhône'u, Crau'nun çok büyük düzlüklerini yeniden gördüm. Provence'ın içinden hızla geçip gittim; ve bütün Provence artık önemli değil."

Artık önemli değildir çünkü kalplerde büyük sarsıntılara yol açmış gerçeklerin birer yanılsama olduğu gösterilmiş bulunmaktadır. Ford Provence'ı ve onun altın mitolojisini sevmiş olabilir ama o aynı zamanda Flaubert'le Maupassant'ın duygusal doğruculuğunun kılavuzluğunda ilerlemiş modern bir romancıydı. Günümüzde "en acıklı hikâyelerin" pek ender olarak neşeli, bir insanı öldürecek kadar şiddet içermese de çok hüzünlü olduklarını ve görünürde var olan her neşenin de muhtemelen bir yanlış anlamadan ve kendini aldatmaktan kaynaklandığını biliyordu. Aynı zamanda insan kalbinin "kusurlu" olduğunu da biliyordu. Bütün inandırıcılığıyla kendini güve yemiş yaşlı bir beyefendi olarak tanıtmasına karşın Ford –E.M.Forster ona snobca bir tavırla "eti kurtlanmış edebiyatçı" Paul Nash ise "tüvit elbise giymiş Silenos"* diyordu– evet Ford, dünyayı ve geçmişin sürüp giden mitlerine karşı duran yeni gerçekliği anlıyordu. Sonuçta, İyi Asker'in yayımlanmasından iki yıl önce, 1913'te, Dowell ve diğerlerinin böylesine romantik bir iç yönelim hissettikleri şu totemvari Carcassonne'u ziyaret etmişti. Peki Ford orada ne keşfetmişti? Kar ve kuduz.

Ford'un Provence'ı ideal bir kayıp dünyaydı, uygarlığın bir beşiği ve kendi kurmaca yapıtlarında bir referans noktasıydı. Ne var ki bölge sadece geçmişi ve şimdiyi içermiyordu; aynı zaman-

* Silenos, Yunan mitolojisinde satir özellikleri olan yaşlı bir orman tanrısı olarak betimleniyordu. (ç.n.)

da mümkün bir geleceği de akla getiriyordu. *Provence* (1935) adlı yapıtında bir noktada bir ahlakçı ya da tarihçi olarak değil "sadece bir peygamber olarak" görülmeyi ister Ford. "Kendi sonuna doğru sendeleyerek ilerleyen" uygarlık "kendisine model olarak 13. yüzyılın Provence'ını almazsa neler olacağını" göstermek ister. Ford, gazdan zehirlenme tehlikesi geçirdiği Birinci Dünya Savaşı'nda nakliye subayı olarak hizmet etmişti ve (1939'daki ölümünden önce) son yirmi yılını ulusların ve ideolojilerin Avrupa'nın her yerinde göğüslerine vura vura tehditler savuruşunu seyrederek geçirmişti. Boş kafalı milliyetçilikten, şiddetten, ulus ötesi standartlaşmadan, mekanikleşmeden ve maliyecilerin yaptığı çoğu şeyden nefret ediyordu. Aynı zamanda bir yazardı, yani herhangi bir ülkenin yurttaşı değil bir dünya yurttaşıydı; bu dünyanın gelmekte olan büyük sarsıntıyı nasıl atlatabileceğini ve başka sarsıntılardan nasıl kaçınabileceğini merak ediyordu. İnsan denilen kaba yaratık nasıl evcilleştirilebilirdi? Daha büyük gruplar haline gelerek, daha baskıcı *izm*lere destek çıkarak, dilleri ve bireysellikleri ortadan kaldırarak değil. Belki de yeniden yerelleşmemiz, daha küçük topluluklar halinde yaşamamız, çetelerin ve grupların isterik bağırıp çağırışlarından kaçınmamız gerektiğini düşünüyordu. Hayal ettiği ve de Provence'da bulmuş olduğu türden yaşamdı bu. *The Great Trade Route*'da [1937, Büyük Ticaret Yolu] şöyle yazdı:

> Provence'da yaşıyorum ama bir Provençal olamam çünkü bu, her şey kendi yolunda olup biterken, Fransız olmak demektir ki anlatması çok uzun sürecek nedenlerle Fransız olmak istemiyorum... Hayır, ben, bir Küçük Üreticiler ulusuna ait olmak istiyorum, yerel bir yanı olan ama hiçbir ulusal duygu empoze etmeyen bir topluluk. Sınırı olmayan, silahlı gücü, gümrüğü ya da bir hükümeti olmayan. Bu topluluk bir grup duygusu uğruna benim hiç kimseyi öldürmemi istemezdi. Provençal olmak gibi bir şey, yani. Şayet Gard yöresinden biri bizim Var'da yetiştirdiğimiz kabaktan daha iyi bir kabak yetiştirebileceğini söylerse ona hakaret etmek isterdim. Ama bu ancak yerel duyguların erişebileceği bir sınırda olurdu.

İnsanın kendi bahçesini ekip biçmesi hakkındaki eski tavsiye her zaman pratik olduğu kadar ahlaki bir tavsiye de oldu; bu, insana hiçbir şey yapmamayı vaaz eden bir öğüt de değildi. İnsanlar dünyanın kaynaklarını düşüncesizce tüketip gezegeni soyup soğana çevirirken, küreselleşmenin çılgınlıkları daha da görünür hale gelirken, bizler sarsıntıların en büyüğü gibi görünen bir yöne doğru giderken, Ford Madox Ford'un, yani edebiyatın iyi askerinin, Provence'da bulduğu bilgelik ve yaşam tarzı belki daha da üzerinde durulmaya değer.

# Ford'un Anglikan Azizi

Ford Madox Ford kendini 1927'de, büyük bir deniz kuşuna, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar avlanıp öldürülen şu hantal Kuzey Atlantik penguenine benzetti. Kırk bir yaşında yayımladığı ilk büyük başyapıtı İyi *Asker'in* (1915), bu "büyük deniz kuşu yumurtası"nın, yeniden yayımlanması vesilesiyle yapmıştı bu benzetmeyi. Ta o zamanlar bile, kendini "sönmüş bir volkan" gibi hissettiğini, kendi zamanını çoktan geride bırakıp bayrağı, yükselen kuşakların "patırtıcı genç yazarlarına" devretmeye fazlasıyla istekli olduğunu ileri sürmüştü. Ancak bu yeni sesler, İmgeciler, Vortisistler,* Kübistler, Büyük Savaş

* 1912 ile 1915 arasında ortaya çıkan yenilikçi bir edebiyat ve sanat akımıydı. On dokuzuncu yüzyıl sanatının duygusallığına cephe alıyor ve sert, saldırgan bir üslubu benimsiyordu. (ç.n.)

tarafından darmadağın edilmişti ve o, her nasılsa hâlâ ortalıktaydı. Daha fazla kitap yazmak için "deliğimden yeniden çıkmış bulunuyorum" gibi şaşırtıcı ifadeler kullanıyordu... Böylesi usanç belirten, sağlığının yerinde olmadığını dile getiren yapmacık rafinelikteki ifadeler tam da Ford'un ağzından çıkmasını bekleyebileceğimiz şeylerdi. Ford öldüğünde Graham Green bunun insanda, "Eski bir askerin, mesela Jena'dan Sedan'a uzanan dönemin anılarını taşıyan inanılması güç bir Napoléon dönemi askerinin karanlık ölümü" gibi bir duygu uyandırdığını yazdı.

Ancak, Ford'un böyle kendi kendini tanıtmasıyla yol almak, geçmişte yanlış olmuştu ve her zaman da yanlıştır. Ford kafası karışık biri gibi görünüyordu ve çoğu kez başkalarının da kafasını karıştırıyordu; bir şey söylüyor ve muhtemelen başka bir şeyi kastediyordu ancak çok geçmeden bir karşı-kesinlik olarak onun tam karşıtını bildiriyordu; kendini hayallere kaptıran, güvenilmez ve usandırıcı bir kimseydi. Bazıları ona düpedüz bir yalancı gözüyle bakıyordu, gerçi Ezra Pound Hemingway'e sevecen bir tavırla, Ford'un "sadece yorgun olduğunda yalan söylediğini" belirtmişti. Böylelikle Ford, 1927'de, kendisi için söylediği bütün yergi dolu sözlere karşın, ileride ikinci başyapıtı olacak romanın dörtte üçünü bitirmişti: dört kitaptan oluşan *Parade's End* idi bu. Emekliye havale edilmiş yaşlı bir yazar eskisinin yazabileceğinden fersah fersah uzak bir roman söz konusudur: kitap edebiyat tekniği ve insan psikolojisi açısından olabildiğince modern ve yenilikçidir. Ve şimdi araya yıllar girdiği için, tersi doğru olacağına Green'i modası geçmiş gösteren Ford'dur.

İyi Asker'in başkarakteri Edward Ashburnham, kahraman şövalyenin bir versiyonuydu *Parade's End*'in başkarakteri Christopher Tietjens ise, Anglikan azizin bir versiyonudur. Her ikisi de bir modernlik ve kaos dünyasında idare eden büyük penguenlerdir. Tietjens –ataları "Hollandalı William'la gelmiş olan bir Kuzey Yorkshire'lı– on yedinci yüzyılın "İngiltere'de tatmin edici tek çağ" olduğuna inanır. "Nesli tükenmiş türden bir Muhafazakâr"dır ve "on sekizinci yüzyılda tedavülden kalkma-

mış hiçbir politik görüşe sahip değildir." Byron'ınkiler dışında hiç şiir okumaz, Selborne'lu Gilbert White'ı "yazmayı bilen son İngiliz yazarı" olarak görür ve on sekizinci yüzyıldan beri yazılmış tek bir romanı onaylar (bu romanı okuyamayız çünkü o *Parade's End*'deki bir karakter tarafından kaleme alınmıştır). Hem Ashburnham hem de Tietjens romantik feodalizmin bir özelliğini paylaşırlar: haklar, görevler ve sözümona bir düzen zamanına duyulan özlem. Ancak Ashburnham, şövalye kisvesinin altında yoldan çıkmış bir zevk düşkününü barındırdığından, çarpıcı bir zekâ da taşımadığından modern dünyaya daha uygun birisidir. Buna karşılık, Tietjens, "Ben, tekeşlilik ve iffet yanlısıyım. Ve bunlardan hiç söz etmeme yanlısı" diye bildirir. Aynı zamanda son derece zekidir, ansiklopedik bir belleği vardır. İlk ciltte, *Some Do Not*'ta [Bazıları Böyle Değil] bize sık sık onun "İngiltere'nin en parlak zekâlı adamı" olduğu konusunda güvence verilir. İngiltere için karmaşık hesaplamalar yapabileceği Kraliyet İstatistik Bölümü'nde bunun bir avantajı olabilir ama yaşadığı dünyada böyle bir yeteneğe sahip olmak pek de iyi bir fikir değildir.

Orada zekâya kuşkuyla bakılır, iffet ise tuhaf görülür; erdem kendinden hoşnutluk hali ve azizlik ise doğrudan bir kışkırtmadır. Bir romancı için uzun bir romana, içindeki başka pek az karakterin hayranlık duymak şöyle dursun hoşlanmadığı bir esas karakterle başlamak büyük bir cürettir. Tietjens sosyal olarak acemi ve duygusal olarak dilsizlik derecesinde suskun bir tiptir: Kitabın açılış sahnesinde, karısı Sylvia, onu dört ay önce terk ettikten sonra, eve geri dönmeyi istediğinde, Tietjens için "Bu konuda hiçbir duygusu yokmuş gibi görünüyordu" denir. O "anlayabileceği herhangi bir heyecan duygusundan tamamen yoksundu" ve "olay hakkında yirmiden fazla sözcük sarf etmemişti" diye belirtilir. Daha sonraları ise, "insanı dehşete düşüren bir ifadesizliğe sahip olduğu" söylenir. Erkekler onu hem fikir hem de para açısından sömürürler, kadınlarsa onu genel olarak itici bulurlar; "görünümü, suskunlukları on-

ları ürkütüyordu" diye yazar Ford. Romanın akışı içinde çeşit çeşit hayvana benzetilir: delirmiş bir ata, bir öküze, şişmiş bir hayvana, hadım edilmiş deliren bir boğaya, yalnız bir bufaloya, bir şehir boğasına, öfkeli bir aygıra, ölen bir buldog köpeğine, gri bir ayıya, bir çiftlik yabandomuzuna, bir dişi domuza ve son olarak da terk edilmiş bir buldog köpeğine. Aynı zamanda da bir yol işçisine, bir baca temizleyicisine, kaskatı bir Hollanda kuklasına ve koskoca bir kuştüyü şilteye benzetilir. "Koskoca elleri" vardır ve "hantal, beceriksiz"dir. Karısı sürekli, onun yemek çuvallarından yapılmış olduğunu tahayyül eder. Hatta sonunda bu Anglikan azizine bir çeşit kurtuluş sağlayacak boyun eğmez kadın hakları savunucusu Valentine Wannop bile, onu başlangıçta "iğrenç olduğu kadar deli" bulur; "bir istakozunki gibi pörtlek pörtlek bakan" nefret dolu gözleri vardır; onun "golf oynayan bir diğer şişman budala" olduğunu düşünür. Gelgelelim, bütün bu görünür uygunsuzluklarına karşın her zaman Christopher Tietjens'in lehine söylenebilecek tek bir şey vardır: atlardan çok iyi anlaması.

Tietjens'in aşk ve seks anlayışı, ki bu anlayışın geleneksel olabileceğini ummazdınız, bir noktada şöyle özetlenir: "Genç bir kadını, onunla sohbetlerinize son verebilmek için baştan çıkardınız." Geleneksel erkek görüşünün tam karşıtı bir görüştür bu; geleneksel görüşte "sohbet etmek" talihin de yardımıyla sekse götürür ve sonra ne konuşacağınızı merak edersiniz. (Tietjens'in fikri, Ford'un kendisinin inandığı şeyin daha az hoşa giden bir versiyonudur. Oldukça tatlı bir üslupla, *in propria persona** dile getirdiği biçimiyle: "Sohbeti sürdürmek için evlenirsiniz." Tietjens'in zihninde, "ruhlarınızın sonul birlikteliğine götüren şey... ki gerçekte bu aşktı, mahrem sohbettir" diye yazar Ford. Böyle bir Anglikan azizinin gereksinim duyduğu kadın "tutkulu ama ölçülü olmalıdır" der. Kullanılan ikinci sıfat Sylvia'ya hiç uygun düşmez çünkü Sylvia onu önce, bir tren kompartımanında ölçüsüzce baştan çıkarmıştır.

* (Lat.) "Şahsen." (ç.n.)

Graham Green için, "Modern romanın, kesinlikle içine cin kaçmış en kötü ruhlu karakteridir" Sylvia Tietjens. Her şeyi bilen, iffetli ve antika bir kocaya bağlanmış, canı sıkılan, önüne gelenle yatan bir zamane kadını: Cehennemde yapılmış evlilikler vardır. Christopher şövalyelikle mazoşizmin (eğer acı veriyorsa, doğru şeyi yapıyor olmalıyım), Sylvia ise aldırışsızlıkla sadizmin bir karışımıdır (eğer onun canını acıtıyorsa, doğru şeyi yapıyor olmalıyım). Christopher, bir kadın nasıl davranırsa davransın bir beyefendinin karısını boşamayacağına inanır ama kadın kendisinden boşanmak istiyorsa, bunu kabul eder. Sylvia'yı aynı zamanda ruh için "muazzam bir disiplin" olarak görür; tıpkı, Fransız Yabancılar Lejyonu'nda bulunmanın beden için olacağı gibi. Öte yandan Sylvia, Christopher'dan boşanamaz çünkü o bir Katoliktir. Böylelikle çift bir ateş çemberi içinde birbirine bağlanmıştır. Sylvia'nın kocası için planladığı işkenceler seçkin bir titizlikle anlatılır. Sylvia on üç yaşındayken (Bunu ancak dördüncü cilt olan *Last Post*'un [Yat Borusu] sonuna doğru öğreniriz) bir kedi yavrusunun patilerini ceviz kabuğunun içine sokmayı düşünmüştür; bu bize erken yaşlarda ortaya çıkan sadist bir mizacı gösterir. Sylvia kocasını roman boyunca toplumsal, parasal ve psikolojik aşağılamalara maruz bırakabilmek için incelikli söylentileri, doğrudan yalanları ve kötücül eylemleri seferber eder. Son kötü kalplilik edimi Tietjens'in atalardan kalma evininin bahçesinde bulunan Büyük Groby Ağacı'nı kestirmek olmuştur. "Tietjens'in kuşaklar boyu benzerini görmediği iğrenç bir darbeydi bu" diye yazar Ford. Sylvia, bir keresinde, acı acı bağrışan bir ringa martısı sürüsünün üzerinde daireler çizen bir balık kartalını seyretmiştir. Sırf varlığıyla bile zarar veren bir görüntüdür bu; öz imge olarak hoşlandığı bu görüntüyü hep hatırlayacaktır Sylvia. Ancak görünürdeki bütün kötücüllüğüne karşın, her zaman Sylvia Tietjens'in lehine söylenebilecek tek bir şey vardır: Atlardan çok iyi anlaması.

Kocasına niçin bu kadar azap veriyor, diye sorabilirsiniz. Ya da, daha özel olarak, genç oğlanlardan yaşlı generallere kadar

ona yaltaklanan, hem sevgisini hem de vücudunu isteyen bunca hayranı varken, bu azabı yıl be yıl niçin sürdürmektedir? Sylvia'nın vereceği yanıtın bir kısmı Christopher'ın söz konusu azizliğinde yatmaktadır: Christopher'ın ona karşılık veremeyip hiç yakınmadan acı çekmesi Sylvia'yı daha da kışkırtır. Christopher aynı zamanda, insanı öfkelendirecek biçimde olup bitenleri Sylvia'nın bakış açısından görmeye çalışır. Sylvia gibi birinin ruhuna anlaşılmak ve bağışlanmaktan daha kudurtucu gelebilecek ne olabilir? Bu yüzden de her seferinde *büyük yiyecek çuvalı* kocasının üzerine saldırmak üzere geri döner Sylvia. Ondan tiksinir; beyefendiliği ve ağırbaşlılığı yüzünden, edilgenliği, "gösterişli mağrurluğu" yüzünden, "zekâsı" ve o parlak zihnin yaydığı görüşlerin "ölümsüzlüğü" yüzünden. Sylvia'nın günah çıkardığı Peder Consett, *Tout savoir, c'est tout pardonner** diyerek bir görüş ileri sürdüğünde Sylvia, "Bir kişi hakkında her şeyi bilmek sıkılmak... sıkılmak... sıkılmaktır!" diye yanıt verir. Sylvia evlilikten ama daha da fazla onunla bununla yatmaktan sıkılmaktadır. "Bütün erkekler tiksinçtir" diye temin eder annesini. Ve "erkek-delisi" görünmesine karşın, âşıklarına horgörüyle davranır: Onlar doğru dürüst işkence edilmeye bile layık değillerdir. "Bir erkekle ilişki kurmak" diye düşünür, "okuduğun ama okuduğunu unuttuğun bir kitabı okumak gibiydi. Bir erkekle on dakika bile herhangi bir yakınlığa girmemişken şöyle deyiverirdin: 'Ama ben bunların hepsini daha önce okudum.' "

Ve bu da, bir bakıma, kocasının suçudur. İlişkileri sadece acı çektirmek ve acıya katlanmak üzerine bir ilişki değildir. Sylvia'yı *anlamanın anahtarı*, derin bir psikolog olan Ford'un bize Sylvia'nın sadece kötülüğün pençesindeki intikamcı bir ruhtan daha fazlası olduğunu düşünmemize olanak verdiği ender anlarda bulunur. Tietjens insanı ne denli öfkelendiren biri olursa olsun, *görüşleri ne denli* "töretanımaz" olursa olsun, Sylvia'nın birlikte olduğu tek olgun adamdır, sohbeti ilgisini çekebilen tek kişidir: "Onun yanında diğer erkekler hiç de yetişkinmiş gibi

* (Fr.) "Her şeyi bilmek, her şeyi bağışlamaktır." (ç.n.)

gelmiyorlardı ona." Christopher onu bütün öteki erkekler için şımartmıştır ve bu yüzden de cezalandırılmalıdır. Christopher onu hâlâ harekete geçirebilecek tek kişi olduğu için bu daha da böyledir. Fransa'nın ortasında, savaşın ortasında, zehir saçan yaşlı bir Fransız düşesi bir evliliği rayından çıkaracak gibi göründüğünde, Tietjens zekâsını, pratikliğini ve "fena halde" eski moda Fransızcasını ortaya koyarak kadını susturur: "Christopher'ın doğru olan şeyi tamı tamına yaptığını görmek Sylvia'nın kalbini neredeyse parçalıyordu." Romanın iki ciltten fazla bir bölümü bittiğinde, Tietjens Valentine Wannop'la yaşıyorken, Sylvia da işkenceler çukurunun neredeyse dibine düşmüşken, Sylvia kocasının metresiyle karşı karşıya geldiğini hayal eder: "Ama Christopher içeriye kayıtsızca girdiğinde yüzü ansızın kaskatı bir ifadeye bürünebilirdi... büyük, hantal –ah hayran olunası– taş gibi bir yüz." İşte bu "ah, hayran olunası" ifadesi her şeyi söyler. Sylvia sevebildiği kadarıyla Tietjens'i sevmektedir; ona karşı duyduğu öfke cinsel tutkunun bir işlevidir. Onu hâlâ arzulamaktadır, ona hâlâ "azap vermek ve aklını başından almak" istemektedir ama Anglikan azizin Sylvia'nın evliliğe geri dönebilmesi için koyduğu şartlardan biri de onunla yatmayacak olmasıdır; azap dolu bir karşılık.

Bütün bunların düşündürdüğü gibi, romanın duygusal düzeyi yüksek, çoğu kez bir isteriye yakındır. Kitabın şu ya da bu yerinde deli ya da delilik eşiğinde betimlenmeyen hemen hemen hiçbir karakter yoktur; bunun belki de tek istisnası, Christopher'ın erkek kardeşi Mark'ın yarı Fransız iş bitirici metresi Marie-Léonie'dir. Sadece tek bir kişi, Yüzbaşı McKechnie, kesin olarak delilik damgası yemez ama çoğu için "normallik" bir çeşit gergin yarı delilik halidir. Sözgelimi Valentine Wannop'un, Sylvia'nın duygusal karşı kutbunun, onun zinalarına tezat oluşturan bakirenin, Tietjens'le çok şey paylaşan bu kadının – her ikisi de "geçimlerini sağlayacak kadar beyin" taşıyan, Latin edebiyatı uzmanlarıdır, her ikisi de "pek romantik özellik" taşımazlar, her ikisi de azla yetinmeyi severler– sağlıklı olduğundan kuşku

duymadığımız bedeninde sağlıklı bir kafaya sahip olacağını bekleyebiliriz. Ama o bile sinirlerinin sürekli gergin ve zihninin hep başka yerlerde olduğunu fark eder: başında "ayrı ayrı çözülen iki sicim yumağı varmış gibi görünüyordu." Bir noktada, panik içindeki düşüncelerine bir buyruk savurur: "Safları sıklaştırın!" Çalışan zihin ateş altındaki bir alay gibidir, yerini hep yeniden tespit etmeye çalışır ama nereye gitmektedir, onu kim yönlendirmektedir, hayatta kalacak mıdır?

Romanın ortada yer alan iki cildi Batı Cephesi'nde geçen olaylara ayrılmıştır. Daha geleneksel romancılar savaşın çılgınlığını aşk ve seksin sakinliğinin ve yumuşaklığının karşısında konumlandırabilirlerdi; Ford daha fazlasını bilir ve daha derini görür. Savaş ve cinsel tutku karşıt şeyler değildir: Onlar aynı işin içinde yer alır, bireyin ruh sağlığı üzerine yapılan aynı saldırının parçasıdırlar. *Parades's End*'in seksle doymuş olma derecesi –Seks anılarıyla, umutlarıyla ve onun hakkındaki söylentilerle– önceleri belirgin değildir. (Roman dedikodunun yapıp ettikleri ve insanlara zehir saçacak ölçüde elden çıkışı üzerine ustaca bir yapıttır. Dördüncü ciltte, Tietjens Kardeşler hakkındaki söylentiler iki kardeşin "adı çıkmış çapkınlar" olarak görülmelerine kadar varır ve Mark'ın frengiden öldüğü söylenir. Nesnel okur, kardeşlerin bütün yaşamları süresince kaç kadınla yatmış olduklarını hesaplayabilir: ikisi arasında bu sayı üçtür. Merkezde yer alan duygusal ve cinsel girdap Sylvia, Christopher ve Valentine'i ilgilendiren girdaptır. Ancak daha önemsiz karakterlerin yaşamları, hatta okurun vizyonunun dış çeperinde yer alan benekler bile, seks tarafından sonsuzca eğilip bükülür. Karısı ödül peşindeki bir boksörle gönül serüveni yaşadığı için ev izni başvurusunda bulunan O Nine Morgan vardır; eğer Galler'de ortaya çıkacak olursa boksörün Morgan'ı öldüreceğini duymuş olan Tietjens, ricayı reddeder. Böylelikle O Nine, ölesiye dayak yemek yerine, siperlerde parça parça olur: Seks onu iki şekilde de alt eder. Başka yerlerde, çavuşların karıları Belçikalılarla ilişkiye girerler; bir aşçı "kız kardeşi" yüzünden izinsiz ortadan kaybo-

larak mesleğini mahveder; bir alay komutanı yaveri terfi ister çünkü böylelikle kendi yurdundaki çılgın kızını "ayartan kötü oğlanlar" onun bir subayın kızı olduğunu bilerek daha dikkatli olacaklardır; buna karşılık Yüzbaşı McKechnie boşanabilmek için sürekli ev izni alır ve sonra da boşanmaz ("İşte bu modernlik" diye homurdanır General Campion). Sylvia'nın askerlere bakışı çok serttir: "Sayısız kadının ırzına geçmeyi arzu ettiğinizde savaşa gittiniz" der. Savaşa bir *agapemone* (serbest aşkın uygulandığı bir yer) ve "çok büyük bir büyücünün iştahlar, şehvetler, sarhoşluklar karnavalı" olarak bakar.

Ne var ki romandaki hiç kimse seksi ve cinsel tutkuyu doğru biçimde yaşamaz. Seks hemen hemen her zaman zarar veren ve felaketlere yol açan bir şeydir; o kadar ki Mark ile Marie-Léonie arasındaki iş ilişkisine benzer ilişkiler, Marie-Léonie'nın onun metresliğini yaptığı on üç yılda "İşi"nin ne olduğunu, nerede çalıştığı ve hatta soyadının ne olduğunu" asla öğrenemediğini göz önünde bulundurduğunuz ana kadar gözünüze neredeyse normal gözükür. Romanın sonuna doğru Christopher ve Sylvia'nın oğlunun figüran olarak yer aldığı bir bölüm vardır. Yaşlı bir kadının çekiciliğini hissetmeye başlayan gözü açılmış bir delikanlıdır bu ama annesini çeşitli erkeklerle iş üzerinde yakalayacak kadar da yaşı büyüktür. Bu saf delikanlının bütün bu meselede vardığı sonuç nedir? "Ama seks korkunç bir şey değildi." Bu içgüdü insanları sadece öldürmez. Christopher, savaş bir kez uzaklarda kalınca, Seine vadisinde çok güzel bir gün, gökyüzünde o kadar zamansız öten bir tarlakuşu işitir ki "kuşun aşırı seks içgüdüsüyle dolu olması gerektiği" sonucuna varır. İki cilt sonra, erkek kardeşi Mark, uyanık yatarken, bülbüllerin normal, güzel seslerini değil de, çok daha kaba, ona, başka erkeklerle ilişkiye girme ve kuluçkaya yatmış dişilerine böbürlenme sesleri gibi gelen birtakım sesler işitir. Onun ifadesiyle, "seksin acımasızlığının" sesidir bu.

Green, "İyi Asker ve Tietjens dizisi bana cinsel hayatla ilgili İngilizce kaleme alınmış tek yetişkin romanı gibi görünüyor.

Onlar bizim Flaubert'e verdiğimiz yanıttır" diye yazdı. Konu olarak, kesinlikle öyle ama teknik açıdan da bir akrabalık var. Flaubert'in en büyük yeniliklerinden bir tanesi (icatlarından değil; gerçekte romanda hiç kimse herhangi bir şey icat etmiş değildir) *serbest dolaylı anlatım*, yani bir karakterin bilincinin içine nüfuz etmek, bir paragraf, bir cümle, birkaç sözcük, bazen sadece tek bir sözcük süresince, olup bitenleri erkek ya da kadın karakterin bakış açısından göstermek, sonra da yeniden o bilincin dışına çıkmak. Bu, Ford tarafından sıklıkla kullanılan bilinç akışının dolaysız bir atasıdır. *Parade's End*'deki olayların birçoğu anı, öngörü, düşünme, yanlış anlama ve kendini doğrulama olarak karakterlerin zihinlerinde olup biter. Çok az romancı, isterik beynin aşırı, hasar görmüş beynin ise yetersiz faaliyetini (Tietjens cephede geçirdiği ilk nöbetten sonra, kısmi bellek kaybıyla geri döner), zihnin bütün kendine gelişleri ve kopuşlarıyla birlikte gidip gelmelerini Ford kadar iyi anlamış ve aktarmıştır.

Freud'un adı sadece bir kez, Sylvia'nın ağzından anılır: "İnancımdan Bayan Vanderdecken'ı (bir sosyete rol modeli) sorumlu tutuyorum. Ve elbette, Freud'u." Sylvia aydınlatıcı bir açıklama getirmez, gerçi biz okurlar makul bir biçimde Freud'un ona, Tietjens'in, "Sylvia'nın sadakatten başkalarının duygularını hiçe sayan uzaklaşmaları" olarak adlandırdığı şey için kuramsal bir doğrulama sağladığını çıkarsarız. Ancak Freud kitapta incelikli, İngilizleştirilmiş bir biçimde olsa da –çünkü bu, fazlasıyla İngilizlere özgü bir romandır– daha geniş bir yer tutar: "Her insanda yan yana çalışan, biri ötekini denetleyen iki zihin vardır." "*Bilinçdışı*" sözcüğü hiç kullanılmaz; bunun yerine, Tietjens bir noktada "alt zihniyle düşünmektedir." Daha sonraları, Valentine "zihninin altında hep bir şeyleri bilmişti"; Tietjens "zihninin ardındaki bir şeye" göndermede bulunur; buna karşılık General Campion'ın "alttaki zihni [*sic*] şaşkın ve depresif olsa da, yüzeyde şimdilik son derece keyifli[dir]." Ford olgu ile anı, kesinlik ile izlenim arasında gidip gelirken bu iki

zihin düzeyi arasında gidip gelir. Tietjens zihni yarı itaatkâr bir köpeğe benzetir. Sürçen ve kayıp giden sadece zihin, bellek ve olgular değildir; aynı zamanda onları betimlemek için kullanılan dilin ta kendisidir. Romandaki karakterlerin en az isterik olanı General Campion, "Dil ne *cehenneme* yarar ki? Etrafında döndükçe dönüyoruz" diyerek hayrete sürüklenir.

Anlatı da, oradan oraya, geriye dönüşlerle, zikzaklarla döndükçe döner. Ortaya bir olgu, bir görüş yahut bir anı konur ve çoğu kez on sayfa ya da yüz sayfa boyunca hiç açıklanmadan kalır. Bu bazen geleneksel tarzda bir gerilim yaratma amacına yönelik olabilir: Roman elli altmış sayfa boyunca Batı Cephesi'nde olup bitenlere dalmışken bir karakter duygusal bir kriz halinde bırakılır. Daha da sık olarak, bu araç daha bireysel ve daha Ford'a özgü bir şeye dönüşür. Büyük bir heyecan yaratabilecek bir bilgi, cinayete neden olabilecek bir yalan ya da insanı öfkelendiren duygusal bir sonuç hikâyeye gelişigüzel bir biçimde katılabilir, bunun üzerine anlatı, böylesine kesin bir biçimde bildirilmiş bir şeyden ötürü şoka girmişçesine, izlediği çizgiden ayrılacak, sonra konunun etrafında dönecek, konuya yeniden yaklaşacak, yeniden çizgiden ayrılacak ve sonunda konuya doğrudan yaklaşacaktır. Bir başka deyişle anlatı çoğu kez zihnin işlediği gibi hareket etmektedir. İnsanın kafasını karıştırabilir bu ancak V.S.Pritchett'in Ford hakkında dediği gibi, "Kafa karıştırmak bir romancı olarak onun sanatının ana zembereğidir. Aydınlığa kavuşturmak üzere kafa karıştırıyordu o." Büyük bir romanın büyük dikkatle okunması gerektiğini söylemek sıradan bir şey söylemekle hakaret etmek arasında bir yerde durur. Ama bu görüş özellikle *Parade's End* için geçerlidir. Ara sıra okuduğu sayfadan başını kaldırıp da "Ama bunu biliyor muydum ben? Bize bu daha önce söylendi mi?" diye sormayan çok az okur vardır. Christopher babasını hangi anlamda "öldürmüştür"? Bayan Macmaster'ın bir çocuk kaybetmiş olduğunu bilmek şöyle dursun hamile olduğunu bile biliyor muyduk? Tietjens'in tutuklandığı bize söylendi mi? Sylvia Tietjens'i terk ettiğinde

üvey annesinin kederden öldüğü? Macmaster'ın ölü olduğu? Mark'ın gerçekten de dilsizleştiği? Bu tür sorular, kafamızı karıştırarak ve aynı zamanda aydınlatarak romanın sonuna dek sürüp gider.

Ford konusunda hiçbir şey basit olmadığı için, *Parade's End* konusunda da basit olmayan şeylerden bir tanesi, dördüncü cilt *Last Post*'un statüsü ve niteliğidir. Green, Ford'un Bodley Head baskısını bir araya getirirken (1962-63) onu bütüne dahil etmeyi unuttu, böylelikle de dörtlüyü bir üçlemeye indirmiş oldu. Bu kitabın "bir yanlıştan daha fazla bir şey" bir felaket, *Parade's End*'in tam bir eleştirel değerlendirmesini geciktirmiş bir felaket olduğunu düşünüyordu. Kitabı duygusal olarak nitelendiriyor, "teknik açıdan değer taşıyan ikircikli durumları" bozacak ölçüde açıklığa kavuşturarak, onları "Christopher'ın Kent yöresindeki küçük bir tarım işletmecisinin hayatına başarıyla kaçışının cennetvari güneşi"ne çevirmekle eleştiriyordu.

Yarım yüzyıl sonra, *Last Post*'u, *Parade's End*'in "tam bir eleştirel değerlendirmesini geciktirmiş" bir şey olarak görmek zordur. Cyril Connolly, *The Modern Movement*'ta Green'i izleyerek Ford'un "savaş üçlemesi"nden söz etti (ve tepeden bakan bir tavırla hepsini göz önünde tutmayı reddetti) ancak ondan sonra gelen çoğu editör *Parade's End*'i bir üçlemeden çok bir dörtlü olarak görmeyi yeğledi. Ve bütün bu yıllar boyunca, hem Ford'un hem de romanın ünü geçmişte ne olduysa büyük ölçüde öyle kaldı. Ford tutkunları öteden beri azınlıktalar ve öteden beri görüşlerinden dönmüş değiller. Bir Ford tutkunu olmak Britanya'nın kanal sisteminin restorasyonuna yardım eden şu gönüllü gruplarından birine üye olmak gibi bir şey. Onlarla pazar öğleden sonraları toprağı kan ter ve çamur içinde kazarlarken karşılaşırsınız, uzun süre kullanılmayan bir silahı topraktan çıkarmakla meşguldürler. İyi bir şey yaptıklarına kesinlikle eminsinizdir, ta ki hendeğin içine atlayıp kendiniz de çamurlara batana kadar, bu görevin, aslında bütün kanal sisteminin erdemleri size tümüyle anlaşılmaz görünebilir.

*Last Post*'un lehine gösterilebilecek açık bir yapısal argüman var: Dörtlünün ilk cildinde savaştan önceki ve ortadaki iki ciltteyse savaş sırasında geçen olaylar anlatılmakta; böylelikle savaş sonrası konuları ele alan bir dördüncü cildin anlamı var. Ama şu da bir gerçek ki, üçüncü cildin, *A Man Could Stand Up*'ın sonuna ulaşıp Ford'un Tietjens hakkında söyleyip söyleyeceklerinin bundan ibaret olduğunu öğrenseniz, şoka ya da hayal kırıklığına uğramayabilirsiniz. O roman 1918 Ateşkes Gecesi'nin kaosuyla son bulur; sarhoşlar ve yarı delirmişlerle, kutlamalarla ve büyük kaygılarla, mümkün yeni başlangıçlarla dolu bir karışımdır ve Tietjens ile Valentine'ın sonunda birlikte dans edişlerine de yer verir. Üçüncü cildin bitiminden altı sayfa önce, Valentine ona ilk kez gülümsemiştir. Ve romanın Valentine'ın kafasının içinden verilen son satırı Ford'a özgü, hikâyeyi tipik ve görkemli bir biçimde kesintiye uğratmasıdır: "Valentine şey yapmaya hazırlanıyordu ki..."

Roman orada son bulabilirdi. Kendi kendimize onun (ve Tietjens'in) ne yapmaya hazırlandıklarını hayal edebilirdik; hiç kuşku yok, ayrı ve birlikte düşledikleri bir yaşam olacaktı bu; konuşmakla, konuşmakla, sohbeti sürdürmekle geçecek bir yaşam; aynı zamanda, geçmişten, savaştan, delilikten ve Sylvia'dan kaçmakla. Muhtemelen ikisi için yazacağımız şey bu olurdu. Ford'un gerçekte yazdığıysa farklıdır ve daha karmaşık ve daha karanlıktır; hakikatte, Green'in onu pek betimlediği gibi de değildir: "Christopher'ın Kent yöresindeki küçük bir tarım işletmecisinin hayatına başarıyla kaçışının cennetvari güneşi..." Aslında, kastedilen, Kent yöresi değil Batı Sussex'tir ve Christopher küçük bir tarım işletmecesinden çok bir mobilya taciridir ama biz bunları bir yana bırakalım. "Cennetvari", "başarılı"? Doğrusu şu ki, Aziz Christopher bütün dünyayla yatan kötücül Sylvia tarafından hâlâ aldatılmakta olup, o ve Valentine (artı Christopher'ın dilsiz, felçli kardeşi Mark ve onun bir zamanlarki metresi, şimdiki karısı Marie-Léonie) ara sıra baş gösteren talih rüzgârları ve Fransızlara özgü etkili ev idare-

si sayesinde parasal olarak ayakta durmaktadırlar. Valentine giysilere ve her tarafı dökülen iç çamaşırlarına yama yapmaya başlamıştır, azla yetinme konusunda büyük çaba harcamalarına karşın iki yakalarını bir araya zor getirmektedirler. Kaygılar azalmaz (Valentine Tietjens'i elde ettikten sonra şimdi sürekli onu kaybetme korkusu çekmektedir); bir delilik duygusu başlarından hiç eksik olmaz; ve şu sözde cennetvari kaçışın üstünde balık kartalı Sylvia dönüp durmaktadır; Sylvia sadece yabancılaşmış kocasına değil, Tietjens'in hamile kız arkadaşına ve onun felçli kardeşine de başka başka saldırılar tasarlamaktadır.

Ford devam niteliğindeki bu çetin dördüncü cildi karakteristik bir gözü peklikle yapılandırır. İlk yarı, geçmişi özetleyen, yeniden düzenleyen ve yeniden inceleyen dilsiz Mark'ın gözünden anlatılır; daha sonra her şeyi yeni intikamlar peşinde koşan ve kendi toplumsal yükselişini gözeten Sylvia ile birlikte gözlemleriz; bunlara elma şarabı üreten Marie-Léonie'nin ve cildin sonuna doğru, Valentine'in yapıp ettikleri eklenir. Böylelikle bu son cilt boyunca zihnimizde gitgide şu soru belirir: Christopher Tietjens nerededir? Ondan sık sık söz edilir ama Büyük Groby Ağacı'nı kurtarmak için yaptığı başarısız girişimden yıpranmış bir halde geri döndüğü son iki sayfaya dek varlığı ve bakış açısı gözümüze sokulmaz (burada "başarı" yoktur). Valentine ile birlikte olacağı bu cennet nerededir? Bu cennet sadece evin dört ilçeyi gören yerleşim düzeninde, bakımlı bahçe sanatında, korularında ve çitlerinde vardır. Çevre cennet gibi olabilir ama romansın kendisi kesinlikle doğada yatar, insanlıkta değil. O konuşma, sürüp giden sohbet nerededir? *Last Post*'ta değildir, daha önce olup bitmiş olmasına ilişkin bir geçmiş referansı da yoktur. Sylvia, "huzur" buldukları için ev halkına öfkeyle gıpta edebilir ancak okur bunun azına tanık olur; bütün bunlar Sylvia'nın fantezi dünyasında geçiyor olabilir.

Şu son iki sayfada Tietjens ile Valentine'ın bir araya geldiği tek sahneyi düşünün. Tietjens yanında "bir kütük parçası"yla

Yorkshire'den döner ("aromalı" bir kütüktür bu, dolayısıyla muhtemelen Büyük Ağaç'ın bir parçasıdır). Valentine'ın selamlaması Tietjens'in bir antika tüccarı olarak yetersizliğini yüzüne vurmaktan ibarettir: Şimdi başka birisi tarafından alınıp götürülmüş bir çömleğin içinde aptalca bazı resimler bırakmıştır. "Nasıl yapabildin bunu? Nasıl yapabildin? Eğer böyle şeyler yaparsan bir çocuğu nasıl besleyip giydirebileceğiz?" Valentine ona hemen gidip resimleri geri getirmesini söyler. Mark (şimdi yeniden konuşmaktadır) ona "zavallı adamcağızın çok bitkin olduğunu" söyler. Ama bu söylenenin hiçbir etkisi olmaz ve sonra: "Christopher ağır ağır, terk edilmiş bir buldog gibi bahçe kapısına yöneldi. Çitin ötesindeki yeşil patikayı tırmanırken, Valentine hıçkırmaya başladı. 'Nasıl yaşayacağız? Bundan sonra nasıl yaşayacağız?' "

Bu, cennetvari bir kaçış mıdır? Metinde Tietjens'in absürd azizliğinin Valentine'daki horgörüyü ortaya çıkardığını gösteren birden fazla ima vardır. Sylvia'nın balık kartalı silueti sonunda gökyüzünden kaçıp gitmiş olabilir (bundan önce fikrini öylesine sık değiştirmiş olmasına rağmen onun kişisel ateşkesinin sonlanacağını kim söyleyebilecektir?); ama Ford, tıpkı kaygılı insanların her zaman eskilerin yerine koyacak yeni kaygıları bulması gibi, işkencecisinden kurtulmuş böylesine dertli bir azizin, başına en olmadık biçimlerde yeni bir işkenceciyi musallat edebileceğini düşünmemize olanak tanır. Anglikan azizleri öteden beri, tıpkı büyük denizkuşları gibi avlanıp öldürülmüşlerdir.

# Kipling'in Fransa'sı

1878'de, Lahore'daki Mayo College of Art'ın müdürü Lockwood Kipling, on iki yaşındaki oğlunu Paris Sergisi'ne götürdü. Lockwood serginin sanatlar ve mamul eserler Hint seksiyonunda görevliydi; genç Rudyard'a yiyecek için günde iki frank, sergiye bedava girmesi için de bir izin kartı verip onu kendi haline bıraktı. Bütün yaşamı boyunca şeylerin nasıl bir araya getirildiğini görmekten hoşlanmış olan delikanlı, "ambalajlarından çıkan bütün dünyaların bütün harikaları karşısında" büyülendi kaldı.

En sevdiği eserlerden biri, yakında Amerikan cumhuriyetine gecikmiş bir yüzyıl hediyesi olarak verilmek üzere New York'a gemiyle nakledilecek olan, Bartholdi'nin Özgürlük Heykeli'nin

başıydı. Beş Fransız kuruşu karşılığında –ya da bir izin kartıyla– heykelin içindeki bir merdivenden tırmanıp oyuk göz yuvalarından dünyaya bakabilirdiniz. Rudyard sık sık heykelin tepesine çıktı; bir keresinde, yaşlı bir Fransız nüktedanı ona şu tavsiyede bulundu: "İşte şimdi Özgürlüğün kendisinin gözlerinden baktığını söyleyebilirsin, genç İngiliz." Elli beş yıl sonra, yaşlı Kipling yerinde söylenmiş bu kehaneti anımsadı ve nükteci Fransızın sözünü düzeltmeyi seçti: "Pek de gerçeği söylememişti ihtiyar. Fransa'nın gözlerinden görmeye başlamıştım."

Kipling ve Fransa? Besbelli ki Kipling ve Hindistan. Kipling ve İngiltere, Kipling ve İmparatorluk, Kipling ve Güney Afrika, Kipling ve Amerika Birleşik Devletleri, Kipling ve nefret edilen Almanya (Orwell'in analizine göre, çoğu kez yanlış yere yerleştirilmiş "daha az önem taşıyan kanunsuz soylar" için gerçek yurt). Ama Kipling ve Fransa? Anlaşılır bir eşleşme değil bu. Kipling'in yayımlanmış yapıtlarında Fransa ve Fransızlar çok az yer alır. Britanya İmparatorluğu'nun bu halktan gelen, pragmatik, kendi kendini yetiştirmiş temsilcisinin, Britanya'nın en yakın emperyal rakibinin mağrur ve teori meraklısı sakinlerinden çok fazla hoşlanacağını da bekleyemezdiniz. Ne var ki 1878'deki o ilk ziyaret, Kipling'in 1936'daki ölümüne dek sürmüş olan bir şeyleri başlattı. Kızı Elsie'nin babasının ölümünden sonra belirttiği gibi, "Fransa'da her zaman mutluydu."

Fransa'da kesinlikle mutluydu ama Fransa'yla birlikte, her *zaman değil*. Yaşamının daha sonraki yıllarında ülkeyle ilişkisini çatlakları hiç gözükmeyen büyük bir mutluluk olarak göstermeye eğilimliydi Kipling. Ancak 1880'lerde ve 90'larda, emperyal rekabet en keskin dönemindeyken, Kipling tam bir Fransız karşıtıydı; Hindistan'dan Britanya'yı savunan gazete yazıları yazıyor, bunları "O zamanlar Victor Hugo'nun daha uçuk düzyazılarının parodileri biçiminde tasavvur ettiğim şeyler" diye niteliyordu. Boer Savaşı ki bu savaşta Fransızlar gözle görülür biçimde İngilizlerin tarafında değildi, her şeyi daha da kötüleştirdi. "Disiplinin Sınırları" başlıklı alaycı bir öykü yazdı,

bu öyküde bir İngiliz yolcu gemisinin mürettebatı gemiye kaçak olarak binmiş bir Fransız casusunu faka bastırıyordu.

Jeopolitik soğukluk taşıyan bu ara dönem 1904'te *Entente Cordiale* ile sona erdi.* Bu tarihten sonra Fransa'ya çatmak için hiçbir gerekçe kalmadı. Şimdi aynı zamanda romancının bu ülkeye olan tutkusunu ve bilgisini derinleştirebileceği bir araç da söz konusuydu: motorlu araba. Edith Wharton, Conrad ve Ford Madox Ford gibi Kipling de yeni yüzyılın ilk büyük icadından büyülenmişti. 1899 sonbaharında, isabetli bir biçimde Embriyo diye adlandırılmış bir araba kiraladı; ertesi yaz buharla işleyen bir Amerikan Lokomobili satın aldı; bunu da ünlü yazara bizzat Bay Lancester'ın kendisi tarafından teslim edilmiş bir Lancester izledi.

Kipling Mart 1910'da, karısı Carrie'nin yıllık kükürt banyolarını aldığı kaplıca kenti Vernet-les-Bains'de kalıyordu. Rolls&Co.'nin yönetici ortaklarından ve aynı zamanda Kraliyet Otomobil Kulübü'nün ilk sekreteri olan Claude Johnson, işbilirlik ederek Kipling'e hiç reddetemeyeceği bir öneride bulundu: "Ben arabamı Paris'e boş geri gönderiyorum. Onu almayı arzu ederseniz, arabam emrinizdedir." Araba "Güneşin Atlarının beygir gücüne sahip olduğundan" ve dünyayı "avcunun içi gibi" bilen Kraliyet Deniz Kuvvetleri mensubu bir sürücüyle çıkageldiğinden, Kipling çok sevindi. Gümüş Hayalet onları "bir tarlada nergis çiçeği topladığımız ve mor salkımların çiçek açtığı" Banyuls-sur-Mer'den alarak Perpignan, Narbonne, Montpellier, Nîmes, Arles, Avignon, Tournon, St-Etienne, Moulins, Nevers ve Montargis yoluyla Fontainebleau ve Paris'e götürdü. Ölü kent Les Baux'dan Kipling ilk kez bu gezide son derece etkilendi: "Tasavvur edilemeyecek kadar delice, grotesk ve dokunaklı, devasa bir taş olan Golgotha"; Fransa'nın yollarını keşfetti: "Düz, geniş, aynı hizada, mükemmel." Sonraları nitelikle ilgili bazı

* Britanya ile Fransa arasında imzalanan "dostluk antlaşması." Siyaseten tam olarak bir ittifak sayılmasa da, Britanya'nın öteki Avrupa devletleri karşısındaki yalıtılmışlığına son verdi. (ç.n.)

açıklamalara ihtiyaç duyacak bir değerlendirmeydi bu. Ve Rolls-Royce'a tutulup kalmıştı Kipling. Ertesi yıl kendi Rolls-Royce'unu satın aldı, bundan sonra da hiç marka değiştirmedi (Sussex'teki evi Bateman's'de, sonuncu arabasını, parlak lacivert Roller'ını inceleyebilirsiniz). 1920'lerin sonlarına dek süren Büyük Savaş'ın araya girmesiyle Fransa'daki yıllık araba gezintilerini de itiyat haline getirmişti. 2000'de, Macmillan'ın yayın yönetmeni, firmada geçirdiği kırk yıldan sonra yazı masasını boşaltıyordu. Yazı masası daha önce, Kipling'in editörü Thomas Mark'a aitti. Çekmecenin en dip köşesinden deri kaplı, altı küçük defter çıktı. Bunlar Kipling'in 1911'den 1926'ya dek tuttuğu araba gezintileri günceleriydi; 1884 tarihli bir Hindistan güncesinden bir alıntı dışında Kipling'den kalan biricik günceler. Henüz yayımlanmış değiller; ancak aşağı yukarı yüz sayfayı bulan elyazmaları bu gezgin-yazarın zihniyetini ve saplantılarını çok canlı biçimde yansıtıyor.

Bu tür gezintilerin Edith Wharton gibi ilk meraklılarının bazıları için araba, büyük ölçüde bir amaç için kullanılan bir araçtı: Amaç uzaklardaki insanlar ve kolayca erişilemeyen kültürel anıtlardı. Wharton arabayla gezintiler yapmanın verdiği büyük zevkin tadını çıkardı ama onun özel ve teknik yanlarını bilmezden geldi; araba akıllı bir mekanik hizmetkârdı, eğer kaprisler yapıp onları yolda bırakacak olursa, kocası Teddy ve şoförleri bunun icabına hemen bakarlardı. Aynı zamanlarda Fransa'nın tozunu atmakla meşgul Kipling ise aracı amaç kadar ilgi çekici buluyordu.

Diğer tuzukuru turistler gibi doğal olarak önemli yerleri gezip gördü Kipling: Carcassonne, Chartres, Brou'daki kilise, Bayeux Duvar Halıları, Albi Katedrali, Fontaine-de-Vaucluse. Vitraylı bir pencerenin arkasını incelemek için Chartres Katedrali'ni ya da "Cro-Magnon insanın yaptığı bizon, at, kurt ve gergedan betimlerini" görmek için bir Dordogne mağarasını tırmanarak keşfe çıkmaktan hoşlanıyordu. Ne var ki Kipling İngiliz dahilerinin en demokratik olanıydı, generallerle ve köy-

lülerle aynı rahatlıkla konuşurdu ve yüksek sanatla ilgilendiği kadar bir otomobilin iç lastiğiyle de ilgileniyordu. Bu yüzden Rolls-Royce'una binmiş büyük adam, V.George'un özel kalem müdürü ve Clemenceau'nun dostu olarak (Fransız Başbakanı, Kipling'in evini, Bateman's'ı birden fazla kez ziyaret etmişti) yolculuklar yaptı ama aynı zamanda bir araba delisi olarak da yolculuk yapıyordu. Katettiği mesafeleri hesaplamaktan hoşlanıyor; Rolls'unun karşı karşıya kaldığı her lastik patlamasını not ediyor –"bir lastik terörü"– ve her lastik çeşidini, hatta Rus Provodnik'leri bile deniyordu. "Yeni Goodyear lastikleri" diye yazıyordu, "arabayı ipek gibi çekiyor." "İngiliz yayları Fransız yolları için yeterince güçlü değil; bu bir gerçek." "T karbüratörü ayarladı ve araba ejder gibi çekti." "Bunu izleyen günler Düşes'in bakımına ayrıldı ve... yalnızca yayları yenilenmekle kalmadı aynı zamanda şanzıman gürültüsü de Parsons tarafından giderildi." "Lastikler açısından çok sıkıcı bir gün ama bu manzara ve iklim, sözcüklerin ifade edebileceğinin ötesinde"; bu ifade de, pek ender olarak sözcüklerin ötesinde kalan birine ait.

Kipling'in en az bilinen edebi tarzlarından biri de, onun hem yollar hem de Otomobilciler Derneği ve Kraliyet Otomobil Kulübü için kaleme aldığı konaklama raporlarıydı. 1911'de, kendi arabasında gerçekleştirdiği ilk geziden sonra, Kraliyet Otomobil Kulübü'nün az çok gizlilik içeren gezi rapor formunu doldurdu. "Hôtel Metropole, Montpellier. Kötü, pahalı ve açgözlü. Müşterinin hesap pusulasının üzerinde fark etmeyeceğini umarak şarap listesinden ısmarlanan şarap için ekstra ücret almak gibi eski bir numaraları var. Ciddi bir şekilde uyarılmalılar." "Angoulême-Hôtel de France. Sadece öğle yemekleri çok iyi, hijyen ve sağlığa uygun." "Bergerac-De Londres et des Voyageurs. *Çok temiz değil*; yemekler idare eder; fiyatlar makul; *tavır güler yüzlü. Hijyen* eski usül, kirli; hanımlar için ek bir temizlik şart. Banyo mevcut değil." Fransız otellerini teftiş eden Kipling özellikle kılık kıyafetleri pejmürde otel görevlileriyle yüz yüze gelen bir levazım binbaşısı gibidir. Gün sonundaki

hasılatınız tatminkâr olsa bile, Üstad her zaman tozluğunuzun üzerindeki o ufak lekeyi gözden kaçırmayacaktır. Carcassone'daki Hôtel Bernard üzerine raporu şöyle sona erer: "Not. Holdeki mektup kutusu küçük ve uyduruk olduğu için tatminkâr değil."

Şunu unutmamalıyız ki, tuvaletlerin ve mektup kutularının Kraliyet Otomobil Kulübü müfettişi, daha dört yıl önce Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştü. Ancak bu, onun, yerinde duramayan gündelik merak duygusunu gemleyemedi. 24 Mart 1914'te şöyle yazar: "Grand Hôtel de Grenoble çok iyi değil. Üstelik arabamı yıkamak için fazladan 5 frank aldılar; bunu Otomobilciler Derneği'ne rapor etmeliyim." Beş gün sonra, Chartres'da bu kez şunu kaydeder: "Her zamanki gibi, banyodaki *Sıcak* soğuktu. 1905 model Wolseley'in direksiyonunda oturan bir adamla bir süre konuştum." 4 Mayıs 1921'de yazdığı şudur: "Vardım. Newhaven 4.25 ancak 5.20'ye kadar yerimden ayrılmadım (ağır sağanakta). Her şey son derece pürüzsüz ama yavaş. Otomobilciler Derneği'ne yazmalıyım." Şoförlü bir Rolls-Royce'u olmasına, yüzbaşılar ve krallarla birlikte yürümesine karşın, bu notlardan çıkan Kipling portresi, zaman zaman neşeli ama çoğunlukla homurdanıp duran, hayal kırıklığına uğramış, ataerkil bir otomobil meraklısıdır. "Cabourg'dan Caen'a: yol kalabalık. 31 milde 76 araba!" "Dreux ile Nonancourt arasında yolumu kaybettim; nazik yabancılara asla güvenme." "Michelin haritasını ilk kez kullandım ve çok kullanışlı buldum." "Yol kenarındaki ıslak çamların arasında öğle yemeği yedim; yanımda bir türlü açamadığım bir kutu ciğer ezmesi vardı."

Kipling Fransa'yı niçin seviyordu? Birçok başka Fransızsever gibi "çok büyük ve şaşırtıcı bir güzelliğe" karşılık veriyordu. Yemeklerini seviyordu; tercihen de gösterişli olanlardan çok güvenilir olanları ve de makul bir fiyatla sunulanları. "Alsace'da sakatat servisinden anlıyorlar" diye yazdı; Kipling'in kızı ise "Domuz paçasıyla ünlü bir kentte bu paçadan bulabilmek için tam bir gün süren dolaşma"yı anımsıyordu, "çünkü bir Fransız

generali bunu kaçırmamaları gerektiğini" söylemişti. "Fransa" başlıklı şiirinde (1913) ülkeyi "Lükste taşkın, çalışmada yorulmak bilmez" olarak betimledi. Kipling Fransız lüksüyle çok ilgilenmiyordu; başkaları, işe ülke manzarasına ve yemeklerine hayran olarak başladıklarından, kültür, üslup duygusu, toplumsal ve entelektüel çevreler ve *douceur de vivre** üzerinde oburluk etmeyi sürdürebilirlerdi ama o, çoğu kişinin görmezden geldiği şeyi yeğliyordu: yorulmak bilmez çalışmayı.

Çalışan, sıkı ve etkili bir biçimde çalışan bir ülkeydi Fransa. Kipling Hindistan'da, Nancy'de Fransızlar tarafından çok iyi eğitilmiş orman görevlileriyle karşılaşmıştı. Büyük Savaş'tan sonra Fransızların enkazı kaldırıp yeniden işe koyulmak konusunda gösterdikleri olağanüstü esnekliğe ve metanete tanık olmuştu. Araba gezintileri sırasında pastoral ve tarımsal erdem örnekleri keşfediyor, kadınların, çocukların, hatta köpeklerin bile tam kapasiteyle çalıştıkları köylere ve çiftliklere hayran kalıyordu. 1933'te, altmış sayfalık bir anı, övgü, nostalji ve minnet toplamı olan *Souvenirs of France*'ı [Fransa Anıları; kitabın o zamandan beri yeni baskısı yapılmadı] yayımladı. Bu kitapta taşra eyaletlerindeki bir tarım fuarını ziyaret edip çeşitli aletleri dikkatle inceleyişini anlatır. "Bir görevliye bir gübre pompasının ne kadar dayanacağını sordum ve sorarken de *marche*** sözcüğünü kullandım. Görevlinin yanıtı aydınlatıcı oldu: 'Şayet kışın, siz İngilizlerin yaptığı gibi dışarıda bırakırsanız, iki yıldan daha fazla *marche* etmez. Onu kapalı bir yere koyun, 10 yıl boyunca *marche* edecektir.' "

1922'de St. George Kaliyet Derneği'nde yaptığı bir konuşmada, İngilizler açısından Fransızların "dünyada kendisi dışında önem taşıyan tek halk" olduğunu ileri sürdü Kipling (büyük olasılıkla o zaman için doğru olmayan ama bugün kesinlikle doğru olan bir saptama). Söz konusu kitabında, iki ülkeyi "her biri ötekinin gizemi, dehşeti, ihtiyacı ve sevgisi" olarak adlan-

* (Fr.) "Yaşamın hoşluğu." (ç.n.)
** (Fr.) "yürümek." (ç.n.)

dırıyor. Belki de Fransa'da en çok hayranlık duyduğu şey kendi ülkesinin daha fazlasına sahip olarak yapabileceğini düşündüğü şeydi. Çalışma etiği, tutumluluk, yalınlık; "küçük çakıltaşlarının kümes hayvanlarının sindirim sistemine yardımcı olması gibi iç ahlakı güçlendiren sıkı çalışmanın benimsenmesi." Öz disiplin ama aynı zamanda dış disiplin. Büyük Savaş'tan önce Britanya'yı Fransa'dan ve çoğu Kıta Avrupa ülkesinden ayıran toplumsal yaşamın bir yönü askere alma meselesiydi. Kipling zorunlu bir askeri hizmet döneminin sadece yurttaşlık erdemlerini geliştirmekle kalmadığına ama aynı zamanda kendi vatandaşlarında eksik olduğunu hissettiği, zihinsel bir ciddiyet kazandırdığına da inanıyordu. Bir Fransız bir keresinde ona şöyle demişti: "Siz İngilizler bu hizmet yıllarını, hepimiz için zorunlu olan bu hizmet yıllarını kavrayamazsanız bizim zihinlerimizi nasıl anlayabilirsiniz? Size hayattan bahsetmemiz çocuklara ölümden bahsetmek gibi."

Eğer Fransa Kipling'in kalbinde yer ettiyse, bu bağlanma karşılıklı oldu. O bize öylesine su katılmamış bir İngiliz yazarı, öylesine Britanyalı bir emperyalist, kendi kabilesinin âdetlerini ve dilini öylesine keskin bir üslupla yayan biri gibi geliyor ki, onun Fransa'da ne kadar çok tanındığını ve ne kadar çok okunduğunu görmek bizi şaşırtıyor. 26 Mart 1913'te kayıt düştüğü gezi notlarında, yağmurdan kaçmak için Bourges Katedrali'ne sığındığını görüyoruz: "Katedralde Cengel *Kitabı*[1] ile ilgili her şeyi bilen son derece zeki genç bir Fransız papazıyla karşılaştım. *Uygarlığın Galya*'da yayılmış olduğunun farkına varmak gönendirici." General Nivelle Kipling'e arabasıyla 1915'te cephe hattını gezdirdi, komutası altındaki Fransız bölüklerini işaret ederek şunu söyledi: "Bütün bu adamlar kitaplarınızı biliyorlar." Kipling nezaketen yapılan bu jeste gülümsedi ama Nivelle onu birliklerin bir başka bölümüne götürdü: "Buradaki tüfekli nöbetçiler de bana aynı şeyi söylediler. Bana, bunun, generalin bir tür gönül alma tezgâhı olduğunu düşündürtene kadar siper

1. R. Kipling, *Cengel Kitabı- Ormanın Öyküsü*, Çev. Kamer Mengütürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

barakalarındaki tuhaf çavuşlar aynı şeyi yankılayıp durdular. Ama tezgâh falan değildi. Doğruydu."

Hayranları yalnızca Fransız askerleri arasında da bulunmuyordu: "Ben cengeli sadece düşledim" diye yazdı Jules Renard güncesine, "Kipling orada bulunmuştu." 1893'teki ölümünden birkaç ay önce, eleştirmen ve filozof Hippolyte Taine yeğeni André Chevrillon'a *The Light That Failed*'i [Sönen Işık] okutmuştu. *C'est un homme de génie** diye yorumda bulundu Taine ve Chevrillon da amcasının daha önce yaşayan hiçbir yazar için bu dahi sözcüğünü kullanmamış olduğunu doğruladı. Roman, ki Kipling'in daha uzun bir formdaki tek girişimiydi bu, genelde Fransa'da, İngiltere'dekarşılandığından daha büyük bir hayranlıkla karşılandı. Sarah Bernhardt onu sahneye uyarlamayı önerdi ve ipling özyaşamöyküsünde bundan şöyle bir sonuç çıkardı: "[Sönen Işık'ın] Çeviride, özgün dilde olduğundan daha iyi yürüdüğünü (*sic*) düşünmüşümdür."

Fransa'da kazanılan bu ünün bir sonucu da araba gezilerinde tanınmamayı sürdürmenin güç olmasıydı. ipling'in ailesi, bir yerde babalarının kimliği ortaya çıkmaksızın en fazla üç gün kalabildiklerini söylüyordu. Sokakta yanına bir asker yanaşır, onu subayların birlikte yemek yedikleri en yakın yere götürürdü; bir papaz onun kiliseye yaptığı bir ziyareti anında fırsata çevirirdi; üçüncü gün belediye başkanı hep birlikte bir resepsiyon verme tehdidini savurur ve hepsi de kaçmak zorunda kalırlardı.

Biyografi yazarı Charles Carrington'in söylediklerine bakılırsa, Kipling'in Fransızcası "Akıcıydı, gerçi yanlışlardan arınmış değildi ve konuşmasına güçlü bir biçimde el kol hareketleri yardımcı oluyordu." Okulda bu dil ona akıllıca bir numara sayesinde öğretilmişti.

Fransızca öğrenmeye "davet edildim." Öğretmenin söylediği şuydu: "Fransızcayı hiçbir zaman konuşamayacaksın ama senin yerinde olsam, onu okumaya uğraşırdım. Öğretim yöntemini burada aktarıyorum. Bir İngiliz delikanlısına *Deniz Altında Yirmi Bin Fersah*'ın ilk

* (Fr.) "Bir dahi o." (ç.n.)

yarısını kendi ana dilinde verin. Kendini metne iyice kaptırdığında, onu elinden alıp özgün metnin ikinci yarısını verin. Sonra da –önce değil– *amuseurs*'ün* Prensi Dumas'yı ve Tanrı neyi uygun görürse onu verin.

Verne ve Dumas onu, Balzac'a, Rabelais'a ve Maupassant'a götürdü; Scarron'u "kasvetli" ve Anatole France'ı "numaracı" buldu. Aynı zamanda Colette'i okudu ve onun hayvan hikâyelerinin kendininkilerden "çok daha iyi" olduğunu söyledi. André Chevrillon'a yazdığı 1919 tarihli bir mektupta, ilk okumalarının adını anıyor, başını "heyecan ve yeni fikirlerle" döndürmüş olan bir Dumas biyografisini ekliyor ama şu sonuca varıyor: "Diğer taraftan, Fransız etkileri (1878'de Paris'te geçirdiği birkaç gün dışında) çok az gözüküyor." İki yıl sonra, Sorbonne'da onursal doktora unvanını alırken ve hiç kuşkusuz biraz da tribünlere oynayarak Fransa'ya olan borcunu olduğundan daha büyük gösterdi: "Sanatımda ne kadar çok şeyi hem bilinçle hem de bilinçdışıyla, ülkenizin sanat üstatlarından öğrenmiş ve uygulamış olduğumu itiraf etmeyeceğim (burada bulunan meslektaşlarım açısından aşikâr bir şey bu)."

Gerçek, arada bir yerde bulunur. Doğrudan bir yazınsal etkilenme azdır. Kipling *The Light That Failed*'i, Prévost'un *Manon Lescaut*'su üzerine "bir çeşit tersine çevrilmiş, abartılmış fantasmagori" olarak adlandırdı. "Aziz Jubanas'ın Mucizesi", "Düşünen Boğa" ve "Bereket" gibi son öykülerinde Fransız mekânlarını kullandı; gariptir ki bunların son ikisinde Fransız hayvanlarını (bir Camargue boğasıyla bir Périgord mantar tazısı) sanatçı ve onun yaratma sancılarının metaforu olarak kullandı. Ama genel olarak, Kipling üzerindeki Fransız etkisi daha yaygın türden bir etkidir. Geç on dokuzuncu yüzyıl İngiliz edebiyatının oluşturduğu fon önünde Rabelais'ı, Balzac'ı ve Maupassant'ı bir araya getirin, kibar, iyi yetişmiş olanın aleyhinde bir argüman oluştururlar. Kipling "vülgerlikle" ve "acımasızlıkla" bir başka de-

* (Fr.) "Eğlendirici, matrak." (ç.n.)

yişle roman kişileri açısından demokratik, izlek ve ayrıntı bakımındansa hakikat yanlısı olmakla bir hayli suçlandı. Erken bir dönemde Fransız edebiyatının etkisi altında kalması da bu estetiği pekiştirmişti.

Angus Wilson, Kipling'in Fransızseverliğine enikonu tepeden bakıyordu. "Belki de birçok İngiliz yurttaşının, özellikle de üst orta sınıftan olanların 1920'lerde Fransa'ya yerleşme kararı aldıklarında duydukları sevgi biraz sıkılgan bir sevgiydi, biraz da bu yurttaşların yarattığı yerleşik bir davranış kalıbıydı." Ancak Kipling'in Fransa'ya bağlılığı, orasının iklimini daha iyi ve köylülerini de daha pitoresk bulan arabalı bir turistin bağlılığından çok daha fazla bir şeydi. Büyük Savaş'la ömür boyu sürme niteliği kazanmış ve kanla mühürlenmiş bir bağdı bu. Bu mühür hem genel hem de kişiseldi. 1921'de Strasbourg'da bir üniversite yemeğinde konuşurken, Britanya kayıplarını doğrudan doğruya dinleyicileri için bir karşılaştırma yaparak dile getirdi Kipling. Calais'den Reims'e, "Biz İngilizler, orada, Napoléon'un Rusya'da bıraktığından daha büyük bir ordu bıraktık: kendi evlatlarımızın 400.000 bedeni ve kendilerinden hiç iz kalmamış olan birçok kişi" dedi onlara. Sözünü şöyle sürdürdü: "Sizin evlatlarınızla birlikte öldüler. Nerede öldüklerini unuttuk mu? Herhangi bir İngiliz sokağında ya da tarlasındaki herhangi bir adama ya da kadına sorun. Size hemen, belki sizin bile hiç duymadığınız, yıkılmış küçük bir Fransız köyünün adını verecektir. Size o köye giden yol kavşağını, adamlarının öldüğü meyve bahçesinin yanındaki çiti anlatacaktır."

Oradaki dinleyicilerin bazıları, "kendilerinden hiç iz kalmamış birçok kişi" arasında, Kipling'in tek oğlu John'un da bulunduğunu bilirlerdi; baba aslında onun bilinen son adresini de verebilirdi: Chalk-Pit Wood'un kıyısında, cüruf yığınlarıyla *madenci kulübelerinin* arasındaki Kırmızı Ev yakınlarında. John Kipling on yedinci doğumgününden birkaç gün önce, savaşın patlamasıyla orduya gönüllü yazıldı ne var ki gözleri iyi görmediği gerekçesiyle oldukça küçük düşürücü bir tarzda reddedil-

di. Kendisi de miyop olan baba nüfuzunu kullanıp delikanlıyı İrlanda Muhafız Birliği'ne girebilmesi için bir komisyondan geçirdi; oğlan Ağustos 1915'te bir gemiyle Fransa'ya yollandı, eylül ayının sonunda Loos Muharebesi'nde ölen 20.000 Britanya askeri arasındaydı. Kipling'in yanıtı keder, gurur, sessizlik ve savaştan sonra da, Savaş Mezarlar Komisyonu için durmak bilmeyen, ayrıntılı çalışmalar yapmak oldu. Askeri mezarlıklarda Fedakârlık Anıtı'nın üzerine şu kitabenin konulmasını öneren de oydu: "Adları her daim yaşıyor." Fransız katedrallerindeki Britanyalı ölülerin hatıralarını anma amacıyla metinler hazırladı; Menin Gate'deki İhtiram Duruşu için yapılan gece töreninin sorumlusu ve Meçhul Asker'in Westminster Abbey'e gömülmesi planına ön ayak olan kişilerden biriydi.

Araba gezilerinin ortaya koyduğu şey, onun Fransız otellerinin olduğu kadar mezarlıkların da yorulmak bilmez bir teftişçisi olduğudur. 1924'te üç günlük bir periyot içinde yirmi dört mezarlık ziyaret etti. Bugün, Kipling'in oğlunun ölümünün gölgesinin düştüğü kuru, metodik notları müthiş bir dokunaklılık barındırır. "Dury. Hiç mezar taşı yok. Taşlar bir yıldır yığılmış durumda." "Ferme Buterne: kabirler arasında kötü yol; erişilemezlik." "Mezarlık sicil odasının üstü ve yanları boyanmaya ihtiyaç duyuyor, içerideki defterlerin hepsi de rutubetli, eğer kuru tutulmazsa un ufak olup gidecekler." "4.50. St. Mary's A.D.S. bahçıvan kulübesiyle bozulmuş." "Arras Road. (Kayıt defteri yok), sürülmüş bir tarlanın ortasında, güzel çiçeklendirilmiş ufak bir (Kanada) mezar; çiftçi sabanıyla yol hakkı noktasına dek çalışmış. Bunu rapor etmek gerek." "NOT. Mezar taşlarının önüne sadece küçük bitkiler konmalı çünkü hısım akrabaların yazılarını gizliyorlar."

13 Mayıs 1922'de, Meerut'ta: "Köşede Hinduların yakıldığı bir fırın krematoryumu bulunmasına karşın, mezarlık sade ve yüce... Hepsi burada taş duvarın içinde yakılmışlar; mezarlık her daim yeşil kalan ağırbaşlı bitkilerle (serviler gibi) düzenlenmiş... Kabirlerin etrafında dolaştım, bahçıvanlarla konuştum,

vb vb. Gunga Din'in kabrini gördüm." Kipling ömrünün son on sekiz yılı boyunca, 1918'den 1936'ya dek Savaş Mezarlıklar Komisyonu üyesi olarak çalıştı. Ulusal hatırlamayı öne çıkaran bu engin ve tarihte öncesi olmayan eyleme çok büyük bir destek verdi. Savaşta şehit düşmüş her askerin önceden belirlenmiş bir kabre kendi mezar taşıyla birlikte yeniden gömülmesi gerekiyordu. Gunga Din'in ve diğer 400.000 askerin kabri önünde saygıyla eğilen Kipling'in, cesedi ancak 1990'larda teşhis edilebilen oğlu John'unkinin önünde eğilememesinde şahsi, yatıştırılamaz bir acı vardı.

Komisyon üyesi olarak çalışmasının bir parçası olarak Rouen'daki askeri mezarlığı ziyaret etti Kipling. "13 Mart 1925" diye yazıyor araba güncesi kayıtlarında, "Rouen'a girdim (de la Poste) @ 10.30. Odalarımıza küçük şeyler koydum, dosdoğru Mezarlık'a gittim (11.000 mezar taşından 3.400'ü ayakta); orada bahçıvanı ve müteahhiti gördüm. Her yer düzlenmiş, bakımsız ve kirli gözüküyor." Elbette o güne kadar Kipling yüzlerce mezarlık teftiş etmiş, çok sayıda bahçıvanla karşılaşmıştı; günlük notlarının geri kalan kısmından bunun farklı olduğunu gösteren herhangi bir işaret yok. "Jeanne d'Arc'ın yakıldığı yerde kefaret gösterisinde bulunmak üzere" Rouen'daki pazar yerine gitti (Kutsal Bakire'nin fanatiğiydi, yakılarak öldürülmesi konusunda ciddi ıstıraplar duyuyordu), sonra "kötü bir akşam yemeği ama iyi bir şampanya ve derken yatma vakti."

Ancak ertesi günkü araba güncesinde sürüp giden çalışmasına daha önce hiç görülmemiş bir gönderme vardır. "Helen Turrell'la 'yeğeninin' öyküsünü ve 20.000 askerin yattığı büyük mezarlıktaki bahçıvan üzerine birkaç satır yazarak işe başladım." Bunu izleyen on gün boyunca fasılalarla en büyük öykülerinden biri olan "Bahçıvan" üzerinde ilerlemelerini kaydeder; kendi *savaş sonrası yaşamı* gibi amansızca bastırılmış kedere dair bir masaldır bu. Kipling'in yeğen sözcüğünü tırnak içine almasının düşündüreceği gibi, Michael Turrell, Helen'in yeğeni değil, gayrimeşru oğludur. Kipling'in on yıl öncesinden tanıdığı acı

döngüsüne katlanırken, duyduğu toplumsal utanç Helen'in ıstırabını daha da derinleştirir: Michael kayıplar listesinde yer aldığında "Nafile duyguların oluşturduğu kaçınılmaz zincirden", "Sağ olarak geri dönmüş gencin yarattığı fiziksel tiksintiye" kadar uzanan bir döngüdür bu; gencin mevcudiyeti kadının kaybını öne çıkarır. Helen Turrell'ın hayatındaki en önemli şeyi kavraması Belçika'daki Hagenzeele Üçüncü Mezarlığı'nda gerçekleşir. Sayısız, sayılan ölüler arasında kaybolmuşken, bir bahçıvana "yeğenini" nerede bulabileceğini sorar; bahçıvan, tıpkı İsa gibi "sonsuz bir merhametle" şöyle yanıt verir: "Benimle gelin, size oğlunuzun nerede yattığını göstereceğim." Öykü, aşkın bir öte âlemler tınısıyla sona erdiği için öyküyü bitirmesinden bir gün önce Kipling'le Rolls-Royce'unun Lourdes'dan geçmiş olduğunu dile getirmek değer taşıyabilir; her ne kadar yazar güncesinde, kentin "enikonu boş olduğunu ve hiç gerçekleşmediğini" belirtmiş olsa da.

Kipling yaşlılığında arabalarını "garajına kapatmış" olmasına karşın, Fransa'yı gezmeyi sürdürdü. Monte Carlo ve Cannes'da kışlarken, 1926 gibi erken bir tarihte, "motorlu taşıtların Riviera'yı cehenneme çevirdiğini, bütün kıyının gürültülü ve pis kokan bir yere dönüştüğünü" yazdı. Ömrünün son yirmi yılı, kahramanca direndiği, sürekli nükseden keskin karın ağrılarıyla yaşandı (bir keresinde, Paris'te, büyük bir ıstırapla iki büklüm olmuşken bir minderi kucaklayıp "Sanırım bu kez ikiz doğuracağım" demişti). Kansere yakalanmaktan korkuyordu; on yedi yılı aşkın bir süre boyunca dokuz farklı İngiliz doktor sekiz farklı tanı koydu; 1921'de bütün dişleri kökünden çekildi ama bunun hiçbir yararı olmadı.

1933'te Paris'te ciddi biçimde hasta düştü; Fransız bir doktor, doğru bir tanıyla yazarın onikiparmak bağırsağı ülserinden mustarip olduğu sonucuna vardı. Ameliyat için artık çok geçti. Kipling, üç yıl sonra Cannes'a gitmek üzere çıktığı yolda, Londra'da öldü. Eğer "Fransa'nın gözleriyle görmeye başladı[ysa]" Fransa'nın da onunla son bir kez doğru bir tanıyla konuşması yerinde bir davranıştı.

# Fransa'nın Kipling'i

Zaman zaman, romanım *Arthur ve George*'dan söz edecek olduğumda kitapçının kuytularında kalmış geyik avcısı şapkalı bir profil tarafından Sir Arthur Conan Doyle'un büyüsüne kapılmamamın nasıl başladığına dair sorguya çekiliyorum. Verdiğim yanıt çoğu kez bir hayal kırıklığı yaratıyor: Beni hikâyeye çeken kişinin, romanın öteki kahramanı, George olduğunu, söylüyorum. Arthur kaçınılmaz olarak onunla birlikte geldi. Eğer eylem adamı olarak romancım başka biri, sözgelimi Kipling olsaydı en az o kadar –gerçekte belki daha da fazla– mutlu olurdum... Bu adı bilerek seçiyorum çünkü iki yazar gerçekten de çağdaştılar, dahası, dosttular, Britanya emperyalizminin yoldaşlarıydılar; görüşlerini halka yüksek sesle

anlatan kişilerdi. Bir keresinde Vermont'un karlarında kırmızıya boyanmış toplarla bir raunt golf oynamışlıkları bile vardı.

Bana bu soruyu yönelten kişide belli belirsiz bir bozulma havası sezerken, aynı zamanda soruları kamu önünde yanıtlarken genelde olduğu gibi, zihnimden verdiğim yanıtta çelişik bir üstyazının geçtiğini de fark ediyorum. En az o kadar mutlu olur muydum? Daha mutlu olur muydum? Doğru, Kipling estetik spektrumun karşı ucunda yer alan kişiler tarafından bile (Henry James ve Max Beerbohm gibi) bir deha olarak kabul edilen çok daha büyük bir yazardı; ancak bu özelliği onu yazınsal bir arketip yaratmayı bir şekilde başarmış profesyonel bir hikâye anlatıcısındansa daha ehven ya da daha isabetli bir özne yapar mıydı? Ya Kipling kafamdaki hikâyeyle birlikte gelseydi de onu hayal gücümde yeniden yaratmayı olanaksız bulsaydım ne olurdu? Alıngan ve özel yaşamını gizli tutan biriydi Kipling (gerçi bunlar bir avantaj olabilirdi); her türlü yaşamöyküsel girişime "Yüksek Derecede Yamyamlık" olarak bakıyordu; hatta bize uyarı niteliğinde ünlü bir "Yakarı" şiiri bıraktı: "Kısa, kısa ömrümüzde/Ölüler akılda taşınır/Başkaca sorgulamaya gayret etme/Arkada bıraktığım kitaplardır." Gerçekte Kipling'i bir romana koymak acaba mümkün müydü?

Jérome ve Jean Tharaud apaçık böyle düşünüyorlardı: *roman á clef*leri*, *Dingley, l'illustre écrivain*** Charles Péguy'nin editörlüğünde ilkin 1902'de yayımlandı, sonra 1906'da yeniden yazılıp yayımlandı. Popüler bir başarıya ulaştı, Prix Goncourt'u kazandı; o yıl içinde İspanyolcaya ve Almancaya çevrildi ama İngilizceye hiç çevrilmedi. Kipling'in biyografi yazarı Charles Carrington bu çalışmayı, "Rudyard Kipling'in romans biçiminde sunulmuş düşmanca bir eleştirisi" olarak sertçe dışladı ama başkaları onda daha fazla yazınsal değer buldular. André Gide 9 Ocak 1907 tarihli Günce'sinde: "Tharaud Biraderler'in gözden geçirilmiş mükemmel versiyonunu okuduğum *Dingley* üzerine

* Gerçek kişi ve olayların kurgu gibi gösterildiği roman türü. (y.h.n.)
** (Fr.) "Dingley, Ünlü Yazar." (ç.n.)

çalışmalarına büyük hayranlık duyuyorum. Ama olaydan birkaç yıl sonra kotarılan bu çeşit bir yeni versiyon, beni nasıl da şaşırtıyor ve bana nasıl da yabancı geliyor!" diye yazdı. Kabul etmek gerekir ki, Gide'in övgüsü, kendini övme şeklinde sunulmaktadır ("Ben bir cümleyi daha sonra yeniden yazamam, bunu şimdiye dek asla başaramadım; ona verdiğim bütün emek, çalışma hâlâ bir ergime hali içindeyken gerçekleşmeli; her bir cümle bana ancak ona yeniden dokunmak mümkün gözükmediğinde mükemmel geliyor.") ama durum böyle bile olsa, Gide nadiren pek de ciddi olmayan bir şey okuyordu.

Tharaud Biraderler Haute-Vienne Saint-Junien'de doğdular (Jérôme 1874'te, Jean üç yıl sonra); Angoulême'de, sonra da Paris'te yetiştiler. Jérôme, Ecole Normale Supérieure'de Péguy'nin okul arkadaşıydı; Jean ise romancı ve mistik milliyetçi Maurice Barrès'in sekreteri oldu. Tharaud Biraderler, hiç kuşkusuz Goncourtların örneğini izleyerek, 1898'de *Le Coltineur débile* [Dermansız Hamal] başlıklı bir romanın ortak yazarları olarak boy gösterdiler; bunu izleyen yarım yüzyıl boyunca da yaratıcı birlikteliklerini sürdürdüler. Genç olanı ilk müsveddeyi kaleme alıyor, sonra ağabeyi metinde düzeltmeler, ekleyip çıkartmalar ve rötuşlar yapıyordu. Pierre Loti'nin bir modelini oluşturduğu egzotizm tutkunu yazarlardı (Filistin, İran, Romanya üzerine yazdılar; Edith Wharton'la aynı dönemde Fas'ta bulundular), 1920 tarihli *Larousse*'umdan öğrendiğim kadarıyla, aynı zamanda "kurnaz ve sağlam Limousinlilerdendiler." "Doğaları gereği iyimserdirler; talihsizliğin karşısında hissettikleri acıma duygusu, ıstırap çeken kalplar taşımaktan ziyade her şeyi anlama kapasitelerinden kaynaklanıyor. Her koşulda açık görüşlü tanıklar olarak kalan çok okumuş kişilerin melankolisi var onlarda." Evet, Fransızlar edebiyat hakkında her zaman farklı bir tarzda yazmışlardır.

Tharaud Biraderler yazmaya Fransız ve Britanya imparatorluklarının kıyasıya bir rekabet içinde bulundukları bir zamanda başladılar; Fransızların Kipling'e verdiği karşılıklar daha geniş

jeopolitik tutumların bir mikrokozmosuydu. Tıpkı en ünlü romancıları gibi, Britanyalılar daha aktif, daha vülger, daha azimli ve hırslıydı. İmparatorlukları Fransızlarınkinden daha büyük ve daha ataktı. Yakın zamanlarda patlak veren Faşoda Olayı iki gücü karşılıklı sömürge savaşının kıyısına getirmişti. Britanyalılar için Faşoda belleğin kıyılarında ve ötesinde garip bir yerdi; hep de öyle kaldı. Fransızlar içinse, propaganda ve kaybedilen onurun gereksiz yere büyüttüğü bir olay. Temmuz 1898'de sekiz Fransız ve 120 Senegal askeri Afrika kıtasını geçmek için iki yıl harcadıktan sonra Sudan'ın Yukarı Nil bölgesinde bulunan harap bir kaleye vardılar (Fransızlara uygun bir tarzda, 1300 litre Bordeaux şarabı, 50 şişe Pernod ve mekanik bir piyanoyla donanmış olarak yola çıkmışlardı). Fransızlar *tricolore*'u* çektiler ve bir bahçe düzenlediler. Amaçları İngilizleri taciz etmekti ve bunu az da olsa başardılar: Kitchener büyücek bir kuvvetle ortaya çıkıp onlara buradan ayrılmalarını öğütledi. Onlara aynı zamanda Fransız gazeteleri verdi, öyle ki Fransızlar bu gazetelerde Dreyfus Davası'nı okuyup ağladılar. İki taraf yumuşayıp birbirine yaklaştı, mesele politikacılara devredildi. Altı ay sonra Fransızlar çekilirken bir Britanya bandosu Marseillaise'i çalıyordu. Hiç kimse ölmek şöyle dursun, yaralanmadı bile. Bu sadece komik, önemsiz bir olaydı, öyle değil mi? Ama bu, İngilizlerin verdiği bir yanıttı (aynı zamanda, çekilmeyi zorlayan taraftan gelen bir yanıt). Fransızlar içinse ulusal aşağılanma ve utancı gösteren çok önemli bir andı. Bu olay aynı zamanda onu daha sonraki yıllarda "bir çocukluk trajedisi" olarak anımsayacak altı yaşındaki bir Fransız çocuğu üzerinde derin bir etki bıraktı. Kitchener o uzak kalede sekiz Fransızla birlikte sıcak şampanyasını yudumlarken, bu karşılaşmanın kırk yıl sonra, de Gaulle'ün savaş zamanı Londra'sındaki sürgün yıllarında sergilediği İngiliz düşmanı yaygaralarına ve altmış yıl sonra da, Britanya'nın Ortak Pazar'a katılma talebini üç kez reddetmesine neden olabileceğini nereden bilecekti!

* (Fr.) Fransız bayrağı. (ç.n.)

Dingley adının Kipling'le sadece, kulağa uyumlu gelen bir benzerliği olsa da, Tharaudların romanının açılış sayfalarından itibaren sanatsal ya da yasal kılık değiştirme bahanesi ortadan kalkar: "İngilizcenin konuşulduğu her yerde, ünlü yazar Dingley'nin adı biliniyordu. Çocuklar bile bunun farkındaydı, okumayı onun kitaplarından öğreniyorlardı. Gerçekte o, eşi bulunmaz bir hayal gücü tazeliği olan bir adamdı. Bizim uzak atalarımızın duyumlarının hâlâ hayvanlarınki kadar keskin olduğu bir zamanda o, dünyanın tam da doğuşunda doğmuş gibi görünüyordu." Dingley denilen bu adam hem hayatında hem de yapıtlarında yerkürenin her bir köşesine gidip geldi, kendi içinde "İngiliz ırkının aktif içgüdülerini Hinduların düşçülükleri ve arayan ruhlarıyla" birleştirdi; "bir insanın şan ve şöhretten hâlâ zevk alabileceği bir yaşta şan şöhretle tanıştı" ve İngilizceye "Dünyanın En Güzel Hikâyesi" olarak çevrilebilecek bir masal yazdı. Şimdi kırklı yaşlarında, "kuru, kemikli yüzü, üstdudağında kırlaşmış bir bıyığı ve çelik çerçeveli gözlüklerinin ardında beklentiyle bakan gri gözleri olan ufak tefek bir adam."

Böylelikle bir iki küçük farkla ya da bilgisizlikle (yazara bir Oxford eğitimi yakıştırmak gibi)... Kipling. Ancak Kipling'in eşsiz hayal gücüne yapılan göndermenin düşündürdüğü gibi Carrington'ın çizdiği portreden daha incelikli bir portre bu. Dingley'nin dehası, enerjisi, dur durak bilmeyen merakı, hepsi teslim ediliyor; sorgulanan yalnızca ünlü hayal gücüyle kamusal ününün kullanılma şekli. Aynı zamanda, yazarın mizacının estetiğini tehlikeye attığını öne süren suçlama var; benzer suçlama Kipling'e karşı İngiltere'de yöneltildi. Belki de romanın anahtar önemdeki satırı şu: "Pitoresk olma tutkusu insani duygudaşlık hissini boğmuştu." Benzer bir yakınma Flaubert'e annesi tarafından yöneltilmişti: "Senin bu cümle kurma düşkünlüğün kalbini kuruttu."

*Dingley* Güney Afrika savaşının (bu savaşta Fransızlar Boerlerin tarafını tutmuştur) ilk haftalarında başlar. Londra sokakları savaş naralarıyla çınlamaktadır; bunlara asker toplayan

çavuşların ve onların hedefindeki gıdasızlıktan çöp gibi olmuş Doğu Londralıların sesleri karışır. Dingley bir tavernadaki tuzağa düşürme sahnesini gözlemleyip bundan bir roman fikri çıkarır. Romanda Londra'da böylesi bir sokak temizleme harekâtı ele alınıp işlenecek, askeri disiplinin ve savaşın verdiği deneyimle ahlaki bir dönüşüme uğratılacaktır. Ancak Dingley, hikâyesinin geçeceği pitoresk yerlerin incelemesini yapmaksızın böyle bir hikâyeyi nasıl yazabilir? Bu yüzden de tıpkı Kipling'in ve aslında Arthur Conan Doyle'un da yaptığı gibi Güney Afrika'ya gitmeye karar verir. Kipling oraya bir gözlemci ve propagandacı olarak, Doyle ise bir doktor olarak gitmiştir (gerçi bir propagandacı olarak döndü); her ikisi de 1900'ün bahar aylarında oradadırlar ama birbirleriyle karşılaşmış görünmezler.

Tharaudların Kipling'in özel hayatı konusunda bir şeyler bildiği açıktır. Böylelikle, Dingleylerini Fransız kanı taşıyan Amerikalı bir kadınla evlendirirler (Kipling'in karısı Caroline Balestier, Huguenot* kökenliydi). Ancak Carrie Kipling kocasını her sözcüğü ve her hareketiyle desteklemişken –o kadar ki Büyük Savaş sırasında sergilediği askeri gayretkeşlik ve bencil bir hazla dolu intikam ifadeleri hâlâ insanın içini ürpertmektedir– Bayan Dingley'nin Fransız kanı onu makul uyuşmazlığın ve bir eşe yakışan karşıt fikirliliğin sesine dönüştürür. Böylelikle Dingley ona yazmayı planladığı kitabın konusunu açtığında, karısı sıkı bir edebiyat eleştirmeni olur çıkar: Ona göre, sokaklarda böylesi temizleme harekâtları yapanlar pek ender olarak birer kahraman olurlar. Gerçekten de bir adam, uzak bir ülkedeki çiftçileri katlederek ahlaken nasıl daha iyiye gidecektir? Bu deneyim onu kesinlikle daha az değil daha kaba bir adam yapacaktır. Kendisi böyle düşünmüyor mudur? Romancı bu düşünceleri "Bir din adamının ya da bir Fransızın argümanları" olarak kafasından çıkarıp atar. Karısıysa onu, yanıt olarak, "sert ve bencil bir emperyalizmin havarisi" olmaya karşı uyarır.

* Katolik baskısı sonucu Fransa'yı terk etmek zorunda kalan Fransız Protestanları. (ç.n.)

Tharaudlar böylesi bir İngiliz-Fransız çatışmasını romancılık açısından kazançlı görürler. Dingley'yi Britanya emperyalizminin timsali olarak yaratırlar ama aynı zamanda onun ağzından Fransa'nın daha incelikli eleştirilerini ve Fransız emperyal projesinin aksamalarını dile getirirler. Cape'e yaptıkları deniz yolculuğu sırasında (Dingley'ye her şeyi eleştiren karısı ve küçük erkek çocukları Archie eşlik etmektedir) Fransız bir gazeteciyle bir araya gelir; bu gazetecinin "Gaskonyalılara özgü heyecanlılığı" İngiliz'i İmparatorluğa dair gelenekçi bir savunu yapmaya kışkırtır: Fetih değil uygarlıktır söz konusu olan, açgözlülük ya da altın değil demiryolları ve telgraf. Ama sonra ayrıntılara girmeye başlar: "Siz Fransızların iki yüz yıl önce başlatıp sonra hevesinizi kaybettiğiniz bu projeyi sürdürmekten başka bir şey yapıyor muyuz biz? Elbette, anlaşılabilir bir şey bu. Siz yurdunuzda kalmayı yeğliyorsunuz, niye olmasın? *La Belle France*'ı* kim bilerek terk ederdi ki? Oysa biz Britanyalılar dünyanın Auvergnatlılarıyız." (Auvergnatlılar yoksulluk ve verimsiz topraklar yüzünden doğdukları eyaletleri terk etmek zorunda kalmış, gelenek olarak Fransa'nın gezgin işçileriydi) Britanyalılar ıkına sıkına çalışan kişiler olabilir ama inşa ettikleri şeyler sürüp gider; Fransızlar sadece gelgeç ve göz boyayan şeylerde uzmanlaşırlar. St Helena'dan geçerken, Napoléon'un kariyeri üzerine düşüncelere dalar Dingley: Bütün dünyayı sarsan bir adam olmasına karşın Korsikalı'nın hırsları, Disraeli ya da Cecil Rhodes'un başarılarıyla karşılaştırıldığında bir İtalyan *condottiere*'sinin** başarıları olarak görünüyordu yalnızca.

Dingleyler Cape Town'da gemiden inerlerken (tıpkı Kipling gibi onlar da Mount Nelson Hotel'de kalacaklardır) roman daha *maceralı bir hale gelir* ve daha ciddileşir. Dingley'nin daha *önceki kesin görüşleri* tehdide uğrar. Bir kere, savaş kötü gitmektedir: Şayet Britanya Ordusu bir avuç azimli Boer çiftçisi

* (Fr.) "Güzel Fransa." (ç.n.)
** (İt.) "Paralı asker komutanı." (ç.n.)

tarafından kuşatılıp alt edilecek olursa İmparatorluk ne hale gelecektir? Dingley'nin kendisine ne olacaktır? Gerçek askerlerin ve gerçek eylemin karşısında, kendini bir erkek olarak yeterli hissetmeyecektir; o sadece, kumandanı Esin tanrıçası olan bir yazardır, "anlaşılmaz bir otoritedir, korkak ve dişil bir güçtür." 1915'te savaş muhabiri olarak Batı Cephesi'ne gittiğinde Kipling'in hissettiklerinin çarpıcı bir isabetli öngörüsüdür bu. Üniforma giymeye hakkı olmasına karşın, birliklerden farklı olarak haki üniforma giymeye hak kazanmadığı gerekçesiyle bu öneriyi geri çevirmiştir. *France at War*'da [Fransa Savaşta] teftiş turunu anlatırken, ölmeleri muhtemel birliklerin karşısında yetersiz bir sivil –daha da kötüsü, bir yazar– olma duygusunu özellikle dile getirmiştir: "Askerler haklı bir horgörüyle, yaşamlarının arasında korkak korkak dolaşan sivile dik dik bakıyorlardı; birkaç duygusal an için onların kanlarından sözcükler devşirmeye çabalıyordu sivil."

Melton Prior adlı bir fotoğrafçının eşliğinde çayırlık arazilerden geçerek ön cepheye yapılan bir yolculuk Dingley'nin sanatçı huzursuzluğunu daha da derinleştirir. Prior'ın manzara ve savaş meydanı imgeleri insana korku verecek ölçüde tez elden ve doğrudur. Eğer fotoğraf sanatı onu esas gücünden, pitoreski aktarma kudretinden yoksun bırakırsa Dingley'nin sanatı ne olacaktır? Meslektaşlarının geri kalan kısmı gibi birtakım "Psikolojik romanlar, Fransız usulü zina romanları ve Slav ahlak hikâyeleri" kotarmakla sınırlı kalacaktır. Ülkenin içlerine doğru yapılan bu keşif gezisi sırasında Dingley oğlu küçük Archie'nin bir humma ateşiyle yatağa düştüğü haberiyle Cape Town'a çağrılır. İnanılması güç bir biçimde gece vakti tek başına yola koyularak başında Lucas du Toit adlı birinin olduğu bir Boer kampına rastlar; adam Oxford'dan eski bir okul arkadaşı çıkar (Fransız romancıları genellikle İngiltere'de herkesin Oxford'dan mezun olduğuna inanır gibidir). Dingley'nin yolculuğunun amacını öğrenen Du Toit onu yolundan alıkoymaz. Bu merhametli davranış romanın ana izleklerinden birine işaret eder:

merhamet, merhametin etkisi ve yokluğu. Eğer bir imparatorluğu kurarken ruhunu kaybediyorsan onu kurmanın ne önemi vardır ki?

Dingley oğlunun yatağının başına varmayı başarır. Küçük Archie şimdi acınacak kadar zayıftır ve hikâyeler anlatılarak oyalanmayı istemektedir. Ne var ki Dingley'nin elinin altındaki bütün hikâyeler genç oğlanı kurtarmaya yetmez; delikanlı son nefesini verirken ağzından dökülen sayıklamalar, babasının militarist ruhunun yankısı ve taklididir: "Zaferler" der çocuk hırıltılı bir sesle, "zaferler istiyorum." Archie, Dossieclipp yakınlarındaki çıplak bir tepede toprağa verildiğinde, "Dingley oğluyla birlikte en güzel sırrını, mutluluk sırrını da gömdüğünü" hissetmiştir. Tharaud Biraderler bu satırı yazdıklarında Kipling'in kendisinin de kısa bir zaman önce bir evlat yitirmiş olduğunu biliyorlar mıydı? Yazarın kızı Josephine, 1899'da zatürreeye yenik düşmüştü. Belki de biliyorlardı. Ama Kipling'in tamı tamına aynı tepkiyi gösterebileceğini bilemezlerdi: Kuzeni, yazar Angela Thirkell'e göre, Rudyard da neredeyse kızıyla birlikte ölmüştü. "Ve onu o yıldan itibaren bir daha gerçek bir kişi olarak görmedim" diye belirtir Thirkell. Dahası, Tharaudlar babasının militarist yaptığı bir oğulun ölümünü betimledikleri satırlarda, Kipling'in biricik oğlu John'un yazgısını da çağırdıklarını, bilemezlerdi. Babanın mutluluğunun son kalıntılarının da yok olup gittiği bir andı bu.

Dingley oğlunun ölümüyle krize girer: İmparatorluk nasıl bir avuç Boer çiftçisi tarafından raydan çıkarılabiliyorsa, bir adamın güçlükle inşa ettiği öz inancı da bir çocuğun ölümüyle parçalanıp dağılabilir. Yazarın sanatı şimdi ona boş ve aynı zamanda kusurlu gelir: Bütün betimleme gücüne ve keskin zekâsına rağmen onda ruhu yenileyecek çok az şey kalmıştır. Bu, zorunlu bir kurmacasal krizdir; belki de, oldukça Fransız bir kriz. Zira gerçek Kipling iki çocuğu için korkunç bir kedere gömüldüyse de, sanatından hiç kuşkuya düşmemiş ya da umutsuzluğa kapılmamıştır. Aslında, sanatının ihmale gelmez talep-

leri onu çalışmaya sevk ediyordu. Bununla birlikte, okurlar, bu noktada *Dingley, l'illustre écrivain*'in nereye doğru gitmekte olduğunu tahmin ettikleri için kendilerini kutlamaya başlayabilirler. Keder, romanın başkahramanını acıya açacak ve insanlık için duyduğu bu yeni merhamet de, yapıtlarını zenginleştirip doğruluk kazandıracaktır. Kim bilir, belki de ıstırabı onu İmparatorluğun arsız borazanlarından ve ikiyüzlü ihtişamından kuşkulanmaya götürecektir.

Ne var ki Tharaudlar ondan daha iyi yazarlardı. Dünyayı ve onunla birlikte Britanya emperyalizmini anlıyorlardı. Tam da bu anda acının Dingley'nin ruhuna girmesine bir şans tanınır ama bu şans geri çevrilir. Lucas du Toit tutsak düşmüştür; Dingley'den aracılık etmesi istenir. Dingley dostluğun ve gönül borcunun taleplerini, İmparatorluk'un daha yüce taleplerini, savaşın acımasız mecburiyetlerini tartıya vurur. Bayan Dingley otoritelere yakarış dolu mektuplar yazarken, kocası bir anı şiiri yazma dışında hiçbir şey vaat etmez; Boer kurşuna dizilir. Dingley İngiltere'ye döner; Tharaudlar romanın olay örgüsünü ustalıkla önce bir yana, sonra öteki yana yönlendirirler. Gururla dolu Dingley, Güney Afrika'daki savaş girişimini eleştirerek bir gazete yazısı yazar, (Kipling'in tekrar tekrar yaptığı gibi) asker toplanması, kıta ölçeğinde bir ordu kurulması talebinde bulunur. Gazete yayıncıları, ulusun henüz böyle bir eleştiriye hazır olmadığını ileri sürerek onu görüşünden döndürmeye çalışırlar ama Dingley mağrurca ısrar eder. Anında, her bir taraftan kınamalar gelir; okurlar ve eleştirmenler onu terk eder. İki bin sözcükte önceki yirmi kitabının ortaya koyduğu her şeyi mahvetmiş görünür. Reddedilmek kendini "iktidarı elinden alınmış bir monark" ya da "kör olmuş bir ressam" gibi hissetmesine yol açar (Kipling'in romanı *The Light That Failed*'e [Sönen Işık] belirgin bir gönderme vardır).

Hikâyeden çıkarılacak ahlak dersi bu mu olacaktır? Kınanan bir gurur öyküsü. Tharaudlar bizi bir kez daha şaşırtır. Dingley bir Londra müzikholünde Güney Afrika Savaşı üzerine sine-

matografik bir haber bülteni seyreder. Bültende birçok bildik sahne vardır; Lucas du Toit'nın filme alınmış infaz sahnesi de bunların arasındadır. Dingley seyircilerin coşkulu tepkilerinden yola çıkarak Boer tutsağından acıma duygusunu ve yardımını esirgediğinde aslında Britanya halkıyla derinden derine aynı ruh halini paylaştığını anlar. Böylelikle de ne yapması gerektiğini bilir: Savaş sayesinde gerçek bir erkeğe dönüşen o sefil Doğu Londralının sıradan ama vefakâr hikâyesi üzerine kurulan romanını yazacaktır. Roman, barış ilan edilirken yayımlanır; bu sırada East End'li kadınlar "yurtsever edepsizlikle dolu dans gösterileri" yapmaktadırlar. Kitap "muazzam bir başarı" kazanır. "Ünlü Yazar" önceki hiçbir kitabının hiçbir yerinde "ana yurdun bencilliğini daha büyük bir gururla dile getirmemişti[r]."

Böylelikle roman hem Britanya emperyalizmine karşı bir eleştiri –sert etkilerine, acımasızlıklarına ve öz aldanışlarına– hem de edebiyattaki popülizme karşı bir uyarıdır. Ama aynı zamanda insani başarısızlık, insan kalbinin bir bölümü bastırıldığında ödenen bedel (ve devşirilen kamusal kazançlar) hakkında eli yüzü düzgün bir romandır. Kipling'in *Dingley*'i duymamış olması olanaksız görünüyor; aynı zamanda da, onu okumuş olması da ihtimal dışı (özellikle de Archie'nin ölümünden dolayı). Kipling'in romana yönelik yayımlanmış ya da yayımlanmamış, kaydedilmiş hiçbir göndermesi yok gibi; ben, hayatını böylesine kurmacalaştıran Galyalı bir küstahlığa karşı onun tepkisinin, susarak horgörü göstermek olduğunu sanıyorum.

*Dingley, l'illustre écrivain* Tharaud Biraderler'in ilk ve büyük olasılıkla en büyük başarılarıydı; Tharaudlar bu işbirliklerini endüstriyel bir ölçekte yarım yüzyıl boyunca sürdürdüler; yayımladıkları kitapların sayısı yetmişi aşıyor. Aynı kitabın iki yazarından biri tek bir koltuk işgal edebilir mi gibisinden Fransızlara özgü uzun bir tartışmadan sonra Jérôme 1938'de Académie Française'e kabul edildi. Jean 1946'da Académie çatısı altında ona katıldığında sorun çözüme kavuştu ya da belki

de iki katına çıktı. *Dingley*'den yola çıkarak konuşulacak olursa, Tharaud Biraderler eline çabuk becerikli hikâyecilerdi; aslında, her şey bir yana, Kipling'in ya da onun bir versiyonunun, yahut onun hayatının bir bölümünün kurmaca şeklinde yeniden canlandırılabileceğini gösteriyorlardı. André Gide, Tharaud Biraderler konusuna Günce'sinin 12 Temmuz 1912 tarihli notlarında yeniden döndü; orada ortak yazarlığın onların hem gücü hem de zayıflığı olduğunu ileri sürüyordu: "Tharaud Biraderler'den şimdiye dek okuduğum her şey bana birinci kalite gözüktü; onların kitaplarına karşı yöneltebileceğim tek eleştiri bu kitapların hiçbir zaman bir iç zorunluluk tarafından dikte edilmemiş olmasıdır; onlar yazarla kurulacak ve kendisine yazgının bağlandığı şu derin ve zorunlu ilişkilere sahip değiller."

Jean 1952'de, Jérôme ertesi yıl öldü. Jérôme'un Académie'deki 31 numaralı koltuğu son derece gözde olan Jean Cocteau tarafından devralındı; geleneksel nezaket sözcükleri etmeyi bilmeyen Cocteau önceli hakkında "olabildiğince az şey" söyleyip Académie'ye "dalkavukça bir saygı gösterisinde bulunmayı" yeğledi. "Cocteau'nun *bypass* ettiği Tharaud'ya saygı gösterisinde bulunmak" ise Cocteau'nun resmi karşılayıcısı André Maurois'ya düştü. Yarım yüzyıl sonra, Cocteau'nun kendi gelgeç ünü parıltısını büyük oranda yitirmişti. Tharaud Biraderler'in bir yeniden doğuş yaşamaları olası gözükmese de, *Dingley* romanı hem ciddilik hem de ustalık taşıyan bir roman olarak Kipling'in en azından zihinlerde taşındığı o "kısacık süre" boyunca, salt ilginç bir şey olmanın ötesinde hayatta kalacak.

# Chamfort'un Bilgeliği

Camus onun ahlakçıların en öğreticisi ve La Rochefoucauld'dan çok daha büyük olduğunu düşünüyordu; Nietzsche ile John Stuart Mill ona saygı duyuyorlardı; Puşkin onu okumuş, Yevgeni Onegin'in de aynısını yapmasına izin vermişti; Stendhal ile *Goncourt Kardeşler*'in güncelerinde hayran olunan bir yazar olarak anılıyordu; özdeyiş zevkiyle tanınan bir başka melankolik Epikürcü Cyril Connolly, *The Unquiet Grave* [Huzursuz Kabir] adlı yapıtında, ondan uzun uzun alıntılar yaptı. Ne var ki Nicolas-Sébastien Roch de Chamfort (1741-94) bu ülkede hemen hemen tanınmayan biri.

Bu kısmen, yeterince çeviri yapmamak gibi yaşadığımız adaya özgü bir kusurdan kaynaklanıyor: son Britanya baskısı, ta 1926'larda, Golden Cockerell Press tarafından yapılmış (550

nüsha) gibi görünüyor. Ama belki aynı zamanda, Chamfort'un tek kalıcı yapıtını kaleme aldığı türün de bir kusuru var bunda: *Maximes et pensées, Caractères et anecdotes, et petits Dialogues philosophiques* [Özdeyişler ve düşünceler, karakterler ve anektodlar ve küçük felsefi Diyaloglar]. Bizler bu adalarda küçük bilgelik kitaplarından pek hoşlanmıyoruz. Sofra sohbetlerine, Boswell'in Samuel Johnson'ından alınma derin sözlerine ya da daha da iyisi, romanlardan alınan sözlere ("Evrensel olarak kabul edilmiş bir gerçektir bu...") bir şey demiyoruz. Ne var ki toplumsal ya da ahlaki bir gözlemi alıp onu yazınsal bir biçime dökmek için cilalamak ve tıpkı bir mücevher ustasının nadide bir kuyumu siyah kadife üzerine yerleştirmesi gibi onu kendi başına beyaz bir sayfa üzerine yerleştirmek; işte bu bize biraz kuşkulu geliyor. Bazı ellerde, lordlara özgü, snobca görünebiliyor; diğerlerindeyse, sadece parıltılar saçıyor.

Üç ünlü sözü alın, onları, nasıl arzu ediyorsanız, özdeyiş, vecize, özlü kısa deyiş olarak adlandırın. Connolly: "Her şişman adamın içinde dışarı çıkarılmaya çılgınca can atan ince bir adam vardır." Tanıdığınız şişman adamları düşünün. *Her* şişman adam mı? Çılgınca mı? Biz burada yalnızca ağırlık kaldıranları seyretmekten söz etmiyoruz. Bu dize, yazıldığı şekliyle, etli butlu olan Connolly'nin kendisinden daha şişman birçok kişi için mi doğrudur? Wilde şunu yazmış: "Çalışma, içki içen sınıfların lanetidir." Yaygın bir deyişin gösterişli, kolaylıkla tersine çevrilmiş biçimi. Ama doğru mu? Bir doğruluk payı içeriyor mu? Yoksa sadece sözsel bir el çabukluğu ortaya koyan, bakın-dane-inciler-saçıyorum ifadesi mi? Yani, sonuçta, kurumlu olduğu kadar cahilce bir söz mü? La Rochefoucauld şöyle yazmış: "Aşktan söz edildiğini daha önce hiç işitmemiş olsalar hiçbir zaman âşık olmayacak olanlar vardır." Bu söz, çok daha etkili ve otoriter. Ama sonuçta doğru mu? Hepimiz de, "yanlış sebeplerle" âşık olan ya da bize göre âşık olmadıkları durumlarda öyle olduklarını ileri süren kişiler düşünebiliriz ama La Rochefoucauld'nun söylemek istediği şey bu değil. İddia bir kez

daha çok fazla şey ileri sürerek gücünü yitiriyor. Bundan, hayatın nadiren tek bir kısa cümleye sığabileceği sonucuna varabiliriz.

Chamfort böyle bir yazar değil. Camus özdeyiş yazarı ile ahlakçı arasında ayrım yapar. Bir özdeyiş bir matematik denklemi gibidir: Terimleri çoğu kez tersine çevrilebilir. Ve aynı yüzyılın, on yedinci yüzyılın, Fransa'da hem büyük bir matematik çağı hem de özdeyiş çağı olmuş olması bir rastlantı değildir. Ne var ki "Bütün doğruluğu kendi içinde yatar ve bir cebir formülü deneye ne kadar karşılık gelirse o da deneye ancak o kadar karşılık gelir." Aynı şey La Rochefoucauld için de geçerlidir. Oysa Chamfort gibi bir ahlakçı pek ender olarak özdeyiş yazar; pek ender olarak antitezlere ve formüllere bağlı kalır. Onda Haftanın Ünlü Sözü yok gibidir. Goncourt Kardeşleri'n 1866'da güncelerinde dile getirdikleri gibi, "Chamfort düşüncelerini kaleme alan bir edebiyatçının fersah fersah ötesindedir. O bize dünyanın anlaşılmasının yoğunlaşmış halini, deneyin acı iksirini sunar."

Auvergne'de gayrimeşru bir çocuk olarak dünyaya geldi; zekâsı, nükteli sözleri, çekiciliği ve yakışıklılığı onu Paris sosyetesinin doruklarına taşıdı. Talleyrand'ın, d'Alembert'in ve Hélvetius'un dostuydu; Mirabeau onun başının "elektrikli" olduğunu ve fikir kıvılcımları çıkarması için onu şöyle bir ovuşturmanızın yeterli olduğunu söylüyordu. Entelektüel salonlarının aşina bir müdavimiydi, Académie'ye seçilmişti; XV.Louis ona kraliyet üyelerinin gözyaşı kanallarını harekete geçiren vasat bir oyun için emekli aylığı bağladı. Böylesi doğrudan ve görünür başarılar normalde yalnızca hırsı olanları tatmin edebilirdi; gelgelelim Chamfort mutlu olmak şöyle dursun, tatmin bile olamayacak kadar zekiydi ya da fazla gururluydu ya da kendinden nefret ediyordu. Başarısı sadece, hem iç çelişkilerini hem de onu alkışlayan toplumun çelişkilerini vurgulu hale getirdi. İşte otoportresi (Düşünce 2):

Benim bütün hayatım ilkelerimin görünür bir çelişkisidir: Monarşiden hoşlanmıyorum ama bir prense ve prensese hizmet ediyorum. Cumhuriyetçi ilkelerimle tanınıyorum ancak kraliyet nişanı takmış çok sayıda aristokrat dostum var. Zamanımı zenginlerle birlikte geçirirken yoksul olmayı ve bundan zevk almayı seçtim. Rütbeleri hor görüyorum, ancak bu rütbeler önerildiğinde, bazılarını kabul ettim. Tek avuntum edebiyat ama zeki, nüktedan insanlarla görüşmüyorum, Fransız Akademisi'nin oturumlarına da katılmıyorum. Üstelik, kendim hiçbir yanılsamaya sahip değilken insanların yanılsamaya gereksinimleri olduğunu düşünüyorum. Tutkunun akıldan verecek daha çok şeyi olduğunu tasavvur ediyorum ama kendim artık herhangi bir türden hiçbir tutku hissetmiyorum. Gerçekte, liste sonsuz.

Kişiliğinin tam ortasından geçen bu fay hattı, Chamfort'u bir ölçüde çekici, insani ve modern kılan şeydir. Chamfort, insani güdüyü mahkûm etmede La Rochefoucauld kadar acımasız ve alaycı olabilir. Ne var ki La Rochefoucauld, öz çıkarın bütün insani etkinliklerin itici gücü olduğu bir sistem ortaya koyduğunda La Rochefoucauld'nun kendisinin bu suçlamadan her nasılsa bağışık kaldığı ima edilir; o, anatomisini yaptığı ahlaki ayaktakımının üstündedir. Chamfort ondan önemli bir farkla ayrılır: Onun insanlığı mahkûm edişi, özellikle kendini de kapsar. "Eğer bana bakılıp bir hükme varılabilecekse, insan aptal bir hayvandır."

Bilgeliğin güç ve servetten ziyade zayıflık, başarısızlık ve sefaletle içlidışlılıktan doğması da daha olasıdır. "Bana öyle geliyor ki, her ikisinin de eş ölçüde idrakli ve zeki olduklarını varsayarsak, zengin doğmuş bir insan, doğayı, toplumu ve insan kalbini yoksul bir insan kadar asla tanımayacaktır. Sorun şu ki, zengin adamın eğlendiği yerde yoksul adam avuntuyu düşüncede buluyordur." Chamfort ancak görüştüğü kişilerle karşılaştırıldığında yoksuldu; gerçekten yoksul olanların "avuntuyu düşüncede" bulmak için zamanları da enerjileri de yoktur. Ancak Chamfort gayrimeşruluğun utanç izlerini tanıyordu; bedeni çirkinleştiren hastalıklardan mustaripti (frengi, cüzam ve fil hastalığı teşhisleri konulmuş, modern görüşlerse granulomato-

sis* üzerinde yoğunlaşmıştır) ve aşk ilişkisi inişli çıkışlıydı. Kırk yaşına dek sefih bir bekâr ve zaman zaman da kadın düşmanı olan Chamfort, günün birinde bir cerrahın karısına fena halde âşık oldu ve kadın da bu aşka aynı şekilde karşılık verdi. Bereket versin ki, kadın çok geçmeden dul kaldı, bunun üzerine çift her hevesli kentlinin pastoral özlemini yaşamak üzere taşraya taşındı. Kadın altı ay sonra öldü.

İkinci bir fay hattı Chamfort'un yapıtlarından geçer; ironisini takdir etmiş olabileceği bir fay hattıdır bu. Ömrü boyunca yayımlamış olduğu her şey, adını ünlü kılan her şey, oyunlar, denemeler, gazetecilik çalışmaları, büyük edebiyatçılar için yazılmış anma yazıları, tümüyle unutulmuştur. Oysaki hayatı süresince sayesinde tanınmadığı tek şey, onun sınırlı ama kalıcı ününü yaratmıştır. 1780'lerin ortalarına doğru Chamfort, küçük kâğıt parçaları üzerine hayat hakkında oluşturduğu hükümleri, destekleyici anekdotlar, alıntılar ve diyalog parçalarıyla birlikte not etmeye koyuldu. Neyi ne zaman yazdığına ve bu birikimle, tabii eğer böyle bir niyeti varsa, ne yapmaya niyet ettiğine ilişkin hiçbir gösterge yok; bu notların yayımlanıp yayımlanmayacağı, eğer yayımlanacaksa nasıl düzene sokulacakları gibi. Bundan başka, ölümüyle entelektüel mirasının basılmış ilk seçkisi arasında birçok parça –belki de yaklaşık iki bin parça– büyük ihtimalle suçlayıcı ya da küçük düşürücü oldukları gerekçesiyle bilinmeyen bir kişi ya da kişilerce ortadan kaldırıldı. Yeni çevirmeni Douglas Parmée'nin belirttiği gibi, sonuç "Akademik bir kâbus ve bu notları dilediğince eğip bükebilen antolojici için bir cennettir." Bunların ara sıra yeniden yayımlanması Chamfort'un adını canlı tutmuştur. Gerçi biz, gelecek kuşaklar olarak, onu takdir edecek zekâ inceliğine sahip olduğumuz için kendimizi çok da açık övmemeliyiz. "Gelecek kuşaklar sırf..." diye yazdı Chamfort, "... bir dizi halkın görüşünden oluşur. Siz bugünün kuşaklarına bakın sadece!"

* Boyun lenf bezlerinde görülen bir çeşit tümör. (ç.n.)

On dokuzuncu yüzyıl ortasının en çalışkan ve en nüfuzlu eleştirmeni Sainte-Beuve, Chamfort'u oldukça sert bir biçimde yargılamıştı: cümlelerinin bazıları "hâlâ geçer akçe olan" ifadelerdi ama birçoğu da havada ıslık çalan, sivri uçlu oklar gibiydi. "Düşünceleri dehşet verici ve yıkıcıydı"; oysa yeteneği nükte gücünden ve fikirlerinden aşağıydı. Ahlakçı, kendi yalıtılmışlığını ve gözle görülür talihsizliğini acı bir sisteme doğru yüceltmişti. "Kırk yaşına dek mizantrop olmayan hiç kimse insan ırkı için asla en küçük bir sevecenlik duymamıştır" dediğinde, bu "sadece bir bekâr için" doğruydu. Daha genel olarak, Chamfort'un evrensel olduğu varsayılan hükümleri ölümü çok önce gerçekleşmiş bir toplumun en yüksek mevkilerine gönderme yapar sadece. "Bereket versin ki, daha az yapay bir topluma, aile duygusunun korunduğu ve doğal duyguların ortadan kalkmadığı bir topluma bakarsanız bu hükümler doğru olmaktan çıkar." Sainte-Beuve için Chamfort son hakikat testinde başarısızlığa uğrar.

Dar kapsamlılık suçlamasına nasıl yanıt vermek gerekir? Önce, temsili toplumsal örneklemlerin ancak Gallup kamuoyu yoklamaları için bir gereklilik olduğunu, bilgelik için vazgeçilmez bir önem taşımadığını belirterek: Freud'un hakikatleri sadece Viyanalı nevrotiklerin dar, ölü dünyasına mı uygulanabilir? Bunu söyledikten sonra, yerel bir kapsamı olduğu varsayılan bu özdeyişlerden birkaçını inceleyebiliriz. İşte ün hakkında bir özdeyiş: "Herkesin gösteriş yapmaya hevesli olduğu bir ülkede, çoğu insan önemsiz biri olmaktansa müflis olmayı yeğler, müflis olmak zorundadır ve gerçekten de olur." İşte statü hakkında bir özdeyiş: "İnsanların toplumsal statü tarafından nasıl yozlaştığını keşfetmek isterseniz, yaşlılıklarında, statünün etkisine uzun zaman maruz kaldıktan sonra ne olduklarına bir bakın. Sözgelimi, yaşlı saray adamlarına, yargıçlara, hukukçulara ve cerrahlara." Ve işte siyaset hakkında bir özdeyiş: "Bakanların ve diğer yüksek mevkideki görevlilerin ilkeleri olduğunu düşünürsünüz çünkü onların öyle oldukları-

nı söylediklerini duymuşsunuzdur. Sonuç olarak, onlardan bu ilkeleri çiğnemelerine yol açabilecek herhangi bir şey istemekten kaçınırsınız. Ne var ki, çok geçmeden, bu bakanların tamamen ilkesiz olduklarını kanıtlayan işler yaptıklarını gördüğünüzde aldatıldığınızı keşfedersiniz: kapıldıkları şey bir alışkanlıktan, otomatik bir refleksten başka bir şey değildir."

Bunlar modası geçmiş hakikatler gibi mi görünüyor? Chamfort Mirabeau'dan alıntıyla, bir siyasal sistem bir kez doğru dürüst kurulunca, özel bir bakanın seçiminin bu sistemin kendisiyle ilgisi kalmaz, der. "Bu tıpkı köpeklerin salya akıtması gibi bir şeydir, bütün yapmaları gereken patilerini hareket ettirmeyi sürdürmektir, soyları sopları önemli değildir, zeki olmaları ya da iyi bir koku duyusuna sahip olmaları gerekmez, salya akmaya devam eder ve önlerindeki yemek az çok yenilebilir bir şey olur." Bu benzetmenin çağrıştırdığı çağdaş köpekgillerden bakanları hepimiz aklımıza getirebiliriz.

Siyasal yapılar değişir; siyasal içgüdüler ve alışkanlıklarsa pek az gelişime uğrar. Toplumsal yapılar çürümeye uğrar ve sönüp gider; *toplumsal* tutku ve kişisel tekamül teknikleri ise sürer. Cinsellik, aşk ve sonuçları? Chamfort ara sıra sergilediği kadın düşmanlığında modası geçmiş ve dar kafalı biri gibi görünebilir; nitekim Camus onu "En sıradan ve en aptalca duygulardan birini paylaştığı, yani yaygın bir tutum olan kadınlara horgörüyle bakma taraftarı olduğu için" şiddetle kınıyordu. Ama Chamfort olduğu gibi, bir başka deyişle karmaşık, bölünmüş ve insani nitelikler sergileyen bir kişi olduğundan gözlem yapan bir kişilikti (neredeyse duygusal olarak): "Evlilik hakkında yapılan bütün şakalara karşın, elli altı yaşındaki bir kadınla evlenen altmış yaşındaki bir erkeğe karşı söylenen sözleri anlayamıyorum." Peki aşk hakkında şu derin kavrayış yalnızca *bekâr ve de yalnızca* kadın düşmanı olan biri tarafından gerçekleştirilebilir mi?: "Aşkta her şey hem doğrudur hem de yanlış; aşk, saçma bir şey söylemenin olanaksız olduğu tek konudur." Chamfort çeşit çeşit konuşur, çelişkilidir ama her zaman uya-

rıcıdır, hiçbir zaman okurun kendinden hoşnutluğuna yaltaklanacak biri olmaz; cebelleşecek onca özdeyiş varken karşılığının "Doğru değil işte o, o zamanlar doğru değildi, şimdi de doğru değil" olduğu çok az özdeyiş vardır. Benim en beğendiğim satırlardan birinde yazarın aynı zamanda kendisini hedef aldığı duygusunu edinirsiniz: "Çok fikrinizin olması akıllı olduğunuz anlamına gelmez, çok askerinizin olmasının iyi bir general olduğunuz anlamına gelmediği gibi."

Camus, Sainte-Beuve'ün adını anmaksızın, dar kapsamlılık suçlamasını oldukça farklı biçimde ele alır. Evet, Chamfort toplumsal bir elit hakkında yazıyordu, der ama o dar temelden yola çıkarak bütün insan ırkı hakkında genellemeler yapmıyordu. Özdeyişler yazarından farklı olarak gerçek ahlakçı tıpkı bir romancı gibi insani özgül durumların gözlemcisidir. Dolayısıyla "Düşünceler ... bir çeşit organize olmamış romandır", "itiraf edilmemiş bir romandır", "yergisel bir romandır." Gerçekten de, "yazarın esirgediği tutarlılığı yapıta geri verebilecek olsanız, *pensées* [düşünceler] koleksiyonundan çok daha üstün bir şeyler elde ederdiniz; göründüğünden daha üstün şeyler."

Bu, cömert ve hayal gücü yüksek (ve biraz da abartılmış) bir iddiadır ve Chamfort'un yapıtının daha geniş kapsamlı doğasını çok iyi gösterir. "Düşünceler" insan doğası ve davranışı hakkında uzun uzun düşünülüp taşınılmış hükümler içerir ama aynı zamanda anekdotlara, hikâyelere, kısa karakter betimlemelerine ve nüktelere yer verir (Düşünce 67: "Herhangi bir yaşamdaki en boşuna harcanmış gün gülmeyi başaramadığınız gündür.") Kitaba tonunu ve örgüsünü aynı zamanda da bir yazarın bir okura hitap ettiği duygusunu veren şeydir bu. Gölge romancı Chamfort bilgeliğini bizimle paylaşmak ister ama aynı zamanda dedikodusunu da:

> XV. Louis metreslerinden birine: "Bütün tebaamla yatmışsınız" dedi.
> "Aman, Majesteleri!"
> "Dük de Choiseul ile yatmışsınız."
> "Çok güçlü o."

"Mareşal de Richelieu ile.'
"Çok nükteli biri..."
"Manville."
"Çok güzel bacakları var."
"Peki bu özelliklerin hiçbirine sahip olmayan Dük d'Aumont ne oluyor?"
"O efendim, majestelerine çok sadık!"

Chamfort'un onaylanmak istediği toplum hakkındaki ikircikli tutumu, önceleri kendisini geri çekilme ve felsefi inziva dönemlerine, daha sonralarıysa o toplumun reddini örgütlü biçimde desteklemeye, yani Devrim'e götürdü. İlkeli olduğu kadar mantıklı gözüken bu tutumun gerekçelerinin ayrıntıları daha az açıktır. Chateaubriand, insanlığı böylesine derinlemesine kavrayan birisinin sonunda herhangi bir davayı kucaklaması karşısında büyük şaşkınlığa düşmüştü. Sainte-Beuve'ün bu konudaki kuramıysa Chamfort'un *ancien régime*'e* karşı duyduğu ölümcül hıncın aslında edebi olduğu yönündeydi: Saint-Beuve onu yalnızca hoş bir genç şair olarak değerlendirmiş, bu kimliğiyle ona tepeden bakan bir tavır sergilemişti. Connolly ise onun "bir aşk çocuğu olma mizacına" işaret ediyor, bu mizacın hem büyük bir sevgi ihtiyacı doğurduğunu, hem de, ana babası belli olmayanlarda görüldüğü üzere, "topluma karşı şiddetli bir kızgınlık duygusu sergilemesine yol açtığını" ileri sürüyordu.

Hangi gerekçeyi yeğlersek yeğleyelim, bu tutum, Connolly'nin *The Unquiet Grave* [Huzursuz Kabir] kitabında adlandırdığı gibi, "Chamfort'un Açmazı" ile sonuçlandı.

> İçinde bulunduğu açmaz hepimizin aşina olduğu bir durumdur... oturuşu kalkışı, hayat tarzı eski rejime, idealleri ve sadakatleri ise yenisine ait olan ve bir çeşit cüretkâr teşhircilikle her ikisi hakkında da gerçeği söylemeye zorlanan, söylediği nükteli sözler için Kurbağa Kral'ın saray adamlarının gösterdiği hayranlığın aynısını Leylek Kral'ın komiserlerinden de bekleyen birinin içinde bulunduğu zor durum.

* (Fr.) "Fransız Devrimi önceki dönem. Eski rejim." (ç.n.)

Devrim patlak verdiğinde, Chamfort dostu Mirabeau'dan yana çıktı; sokak köşelerinde konuştu, popüler sloganlar uydurdu: "Şatolara savaş, kulübelere barış!" Baskın yapılan Bastille'e giren ilk kişilerden biriydi. Devrim'i kendi türünden olan diğer kişilerden daha uzun bir süre ve daha hararetle destekledi: "Etrafa gülsuyu kokuları saçarak devrim mi yapılabileceğini sanıyorsunuz?" diye sordu kararsız kalan birine. Ancak bağımsız düşünme alışkanlığı onu terk etmedi. Jacobenler'in duvarların üzerine tebeşirle yazdığı "Ya Kardeşlik ya ölüm!" sloganını hiç duraksamasız yeniden formüle edebilecek kadar siyaseti ve insan doğasını iyi tanıyordu: "Kardeşim ol yoksa seni öldürürüm."

Çok geçmeden Leylek Kral kurbağaları midesine indiriverdi. Chamfort ihbar edildi, hapse atıldı, serbest bırakıldı, yeniden tutuklanmakla tehdit edildi. Ve o, bir filozofun çıkış yolunu denemeye karar vererek başına bir silah dayadı. Gelgelelim bütün başarabildiği burnunu parçalamak ve sağ gözünü çıkarmak oldu. Derken eline aldığı usturayla –bazılarına göre bir bıçak– boğazına, bileklerine, ayak bileklerine şiddetli darbeler indirdi; çok geçmeden de kapının altından akmaya başlayan bir kan deryası içinde yere yığıldı. Çok şaşırtıcıdır ki, hayatta kaldı ve ondan beklenebileceği gibi yoksulluğun kendisini bir kez daha yarı yolda bıraktığından yakındı: "Seneca zengindi, içinde bunu yapacak sıcak bir banyosu da dahil olmak üzere ihtiyaç duyduğu her şeyi vardı oysa ben bunların hiçbirini yapamayacak zavallının tekiyim... Yine de, en azından kafamın içinde bir mermi var, önemli olan da bu." Bu hem önemliydi hem de değildi; gerçekten de, kendini toparlamak üzereydi ki bir doktorun beceriksizliği bu işi onun için halletti. Son sözcükleri şunlar oldu: "Kalbin, ya parçalanması ya da tunçlaşması gereken bu dünyadan ayrılıyorum." Doğru mu? Kısmen mi doğru? Hiç mi doğru değil? Tartışın.

# Eski Fransa'yı Kurtaran Adam

Fransa'ya ilkin, hemen hemen elli yıl önce, annemle babam ve erkek kardeşimle birlikte, arabayla yaptığımız tatil gezilerinde gitmeye başladım. O zamanlar ziyaret ettiğimiz kasabalarla köylerin –tuhaftır ki hâlâ sadece Fransızlarla doluydu– katı, değişmeyen bir dokusu, tanınabilir bir morfolojileri vardı: şık *mairie** ve PTT'den, harap *lavoir*'a ve pis kokan *pissoir*'a, üzerinde unutulmuş ölüleri sıralayan savaş anıtından koskoca sözcüklerle "*DEFENSE D'AFFICHER-LOI DU 29 JUILLET 1881*"** yazılı bir afiş yapıştırılmış boş duvarlara kadar (küçük el ilanının caydırıcı tasarımından daha da dikkat çeken bir beyan). Ona daha geniş ve daha derin bir anlam veren bu sıradan,

* (Fr.) Sırasıyla, "belediye binası", "çamaşırhane"; "ayakyolu." (ç.n.)
** (Fr.) Afiş Yapıştırmak Yasaktır; 29 Temmuz 1881 tarihli kanun. (ç.n.)

gündelik Fransa'nın ardında, öğretmen anne babamın beni tanıştırdığı (zaman zaman bana dayatılmış) anıtsal Fransa vardı: şatolar, katedraller, müzeler, kamu binaları, sanat yapıtları ve harabeler. Bir tarih, güç ve para Fransa'sı, resmi, ulusal güç taşıyan bir Fransa. Bunlardan çevrede olağanüstü miktarda var gibiydi, öyle ki simgeleri Michelin sarı yol haritasının her kıvrımından fırlıyordu. Bir arka koltuk navigatörü olan ben, annemle babamı bundan sonraki kavşakta karşımıza çıkacak şeylere hazırlardım. Siyah renkli sağlam görünüşlü bir dikdörtgen yavaşlamamıza değecek bir şatoyu gösteriyordu; her bir köşesinde bacakları olan benzer bir dikdörtgen, bir durağı, siyah noktalı bir üçgen harap durumdaki bir kaleyi, titrek bir pi'ye benzeyen ilginç işaret de tarihöncesi bir kalıntıyı ifade ediyordu. Bütün bunlar en az gündelik yaşam kadar sağlam ve öncesiz sonrasız görünüyordu.

Loire şatolarını turladığımızda, bu büyük sarayların birçoğunun dikkat çekici bir biçimde mobilyasız olduklarını fark ettim ve mobilyaların Devrim günlerinde ortadan kaybolmuş olduğunu anladım. Zihnime belli belirsiz, *Sans-culottes*'un gözleri dönmüş, sakalları uzamış bir halde yağma yaptıkları imgeler üşüştü; belki de İki Şehrin *Hikâyesi*'den* devşirilmiş imgeler. Şimdi anlıyorum ki, bilgi almak için başvurduğumuz yeşil Michelin rehber kitapları, Fransız düşüncesini incitmemek için diplomatik bir özen gösteren bir ekip tarafından yazılmış ve yayına hazırlanmıştı; bu yüzden kitaplarda dışarıda bırakılmış çok sayıda nokta vardı ve Fransa'nın uzun içsavaş tarihinde tartışmalı (hatta gözle görülür) herhangi bir taraf tutma konusunda duyulan taktik bir isteksizlik söz konusuydu. Rehber kitaplar bizim görev duygusuyla ziyaret ettiğimiz bu sarsılmaz anıtsallığın önceki yaşamının ne denli tekinsiz olduğunu da göstermiyordu. Dahası, kalıcı etkisi ve yaptıkları olmasaydı, Fransızların bugün ulusal kültür varlığı olarak adlandırdıkları şeylerin büyük ölçüde kayba uğramış olacağı, her şeyi borçlu

* Charles Dickens'ın 1859 yılında yayımlanan romanı. (ç.n.)

oldukları kişiyi selamlamak şöyle dursun, adını bile anmıyorlardı: Prosper Mérimée.

Manş'ın bu tarafında, esas olarak *Carmen* adlı operanın uyarlandığı novellanın yazarı olarak anımsanır Mérimée (1803-1870); gerçi, Mérimée'nin Britanyalı en iyi biyografı yazarı olan Alan Raitt'in sözlerine bakacak olursak, Bizet'nin operası "Mérimée'nin hikâyesinin güdükleştirilmiş ve hoş bir kılığa sokulmuş versiyonundan başka bir şey değildir." Mérimée kurmaca yapıtlar –acımasızlık, intikam ve Yatıştırılamaz Kadın izleğinde uzmanlaşarak–, oyunlar ve şiirler yazdı. Bir keresinde Mary Shelley'ye evlilik teklifinde bulunmuş ciddi bir İngiliz hayranıydı; British Museum'da öylesine iyi tanınıyordu ki müzeye geldiğinde kapıdaki muhafızlar ona selam duruyorlardı. Aynı zamanda bir İspanya tutkunuydu; ömrünün daha sonraki yıllarında Puşkin, Turgenyev ve Gogol çevirmiş bir Russeverdi. Gezgindi, saray adamıydı, Fransız Akademisi üyesiydi, Stendhal'in dostu, George Sand'ın âşığıydı, gelgeç cinsel hazlar takipçisiydi ve III. Napoléon döneminde senatördü. Ama büyük ölçüde unutulmuş olsa da gerçek kalıcı ününü Tarihsel Anıtlar İkinci Başmüfettişi olarak sağlamıştı; 1834'ten 1860'a kadar elinde tuttuğu bir makamdı bu.

Fransa'nın mimari tarihini kataloglamak ve korumak için daha önce de girişimler olmuştu; bunların çoğu ya bazı şeylerden özveride bulunularak ya da pek de gönüllü olmaksızın yapılmıştı. Fransız Devrimi zaman zaman intikamcı davranacak ölçüde yıkıcı olmuşsa da, ilk kez sanat ve mimari yapıtlarını resmi olarak koruma fikrini de ortaya atmıştı. Bu yüzden her el koyma kanunnamesi aynı zamanda bir koruma talebini içeriyordu: Şu binalar, şu tablolar, şu duvar halıları şimdi halkın gözetimi altındaydı. 1790 ile 1795 arasında, bölgesel muhabirlerin yardımıyla korunmaya değer her şeyin envanterini çıkarmak üzere kurulmuş bir Anıtlar Komisyonu vardı. Korunmaya değer olan, her şeyden önce Devrim'in kendisi olsa da, Devrim karşı-devrimcilerin ve yabancı güçlerin saldırısına uğradığında,

çok sayıda gümüş, altın, değerli kumaşlar, vazolar vb. yurtseverlik duygularıyla hükümete teslim edildi. Bronz heykeller eritilirken, Chartres Katedrali'nin kurşun çatısı Devrim'in üçüncü yılında "Bizim başlıca hedefimiz düşmanları ezmektir" gerekçesiyle yerinden söküldü. Komisyon Saint-Denis'deki kraliyet mezarlarını korumayı umut ediyordu; "onları sevdiği için değil, tarihin ve felsefi fikirlerin yüzü suyu hürmetine." Ne var ki monarşi fikrinin ta kendisini söküp atmaya niyetli olan Konvansiyon*, "gurur ve methiye adına dikilmiş bu anıtların" yıkılmasına onay verdi. Daha sonraları bir ulusun kültürel (ve turistlerin ilgisi çekecek) mirası, böylesi şan şeref dolu varlıkların sergilenmesiyle başlayacağından, Konvansiyon'un kararının daha kapsamlı uygulanmaması talihin bir eseridir.

Bununla birlikte Kral Fransa'ya geri döndü; 1830 Temmuzu'nun "Üç Şanlı Günü"nün getirdiği Louis-Philippe'in burjuva monarşisiyle birlikte, ulusal kültürel varlıklarının korunması en yüksek düzeylerde desteklenen acil bir meseleye dönüştü. Tarihsel Anıtların ilk Başmüfettişi olarak atanan Ludovic Vitet, kendi görevini, "Yapılış tarihlerinden, mimari özelliklerinden ya da tanıklık ettikleri olaylardan dolayı" arkeologların, sanatçıların ve tarihçilerin ilgisine layık bütün binaların envanterini çıkarmak olarak tanımladı. Böylesi bir listeleme açıkça çok kapsamlı bir görevdi: Mérimée alaycı bir dille bunun muhtemelen 250 yıl sürebileceğini, metinlere eşlik edecek 900 cilt resim gerektirebileceğini belirtti. Ama aynı zamanda, 1830'da iktidara gelmiş yeni kuşağı tipik olarak simgeleyen heyecan verici, cömertçe bir fikirdi bu; Bir uzmanın sevimli deyişiyle "idari romantizmdi." Sainte-Beuve daha sonraları şöyle yazdı: "Bir çeşit hac yolculuğu gibiydi. Uzmanlar eyaletleri tarıyorlar, gökyüzüne bir parmak gibi uzayan çan kulesi olan her kasabaya, her kilise kulesine ve her Gotik kemere akın ediyorlardı. Kasabaların en eski bölümlerinde eser avı-

* Convention: 1792 ile 1795 arasında anayasayı değiştirmek üzere oluşturulmuş "Kurucu Meclis". (ç.n.)

na çıkıyorlar, en dar sokakları keşfetmeye çabalıyorlar ve üzerine figürler hakkedilmiş ya da süslü her taş parçası önünde zınk diye duruyorlardı"

Bu coşku patlaması birden fazla kaynaktan geliyordu. Öncelikle, Fransa'nın eserlerinin önemli bir bölümünün yıkılıyor olmasının, arabalarla taşınmasının, parçalanmasının bir panik duygusuyla farkına varılmasından. Devrimcilerin hem Aristokratların hem de Kilise'nin mülküne duydukları ilkeli (ya da intikamla dolu) düşmanlıkları eski anıtları sadece birer taş ocağı olarak gören inşaatçıların yararcı yeniden dönüştürme etkinliklerine ve yurtdışında satmak üzere yağma peşine düşen antikacılara zemin hazırlamıştı. Nisan 1839'da İçişleri Bakanı, Paris Polis Şefleri'nden *départements*'larında* bulunan en önemli binaları "İngilizler tarafından sökülüp götürülmesini engellemek" amacıyla rapor etmesini istedi. Victor Hugo *Guerre aux démolisseurs!* [Vandallara Savaş] ilan etti ve 1825'te şunu yazdı: "Tarihi bir binanın iki yönü vardır; kullanımı ve güzelliği. Kullanımı sahibine ait bir meseledir oysa güzelliği herkese aittir. Bu yüzden bir bina sahibi onu yıkmakla haklarının sınırını aşar." Bu, Devrim'in kamu sahipliği beyanının daha az politize ama yine de militan olan bir versiyonuydu. Hugo giriştiği seferberliğe *Notre-Dame'ın Kamburu* (1831) romanıyla kurmacanın itici gücünü kazandırdı; bu romanında katedral Quasimodo'nun kendisi kadar canlı bir karaktere bürünmüştü.

Hırsızlığa soyunmuş İngilizlerin istediği şey Gotikti çünkü kendileri Diriliş hareketinin tam içindeydiler. Fransızların Gotik olanı yeniden keşfi daha sonraları ama daha derin bir ulusal amaçla oldu. Klasik olan yabancı bir etkiyken, Gotik, Fransa'nın otantik mimarisi olarak görülüyordu. Çalışma hayatına Mérimée'nin himaye ettiği biri olarak başlayan ve daha sonraları on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının en ünlü mimar ve restorasyon uzmanı olan Viollet-le-Duc, "Bizim ülkemiz Ortaçağ Fransası'na klasik Roma'ya olduğundan daha yakın. Dinimiz

* (Fr.) "Eyalet, il." (ç.n.)

ve iklimimiz aynı kaldı. Bina malzemelerimiz de aynı kaldı; biz kendimizi bir on üçüncü yüzyıl Fransız malikânesinde Lucullus'un saraylarından birinde hissedebileceğimizden daha çok evde hissederdik" diye yazdı. Gotik yurtseverdi; Gotik aynı zamanda şimdi yeniden moda olmuş Katolisizmi en iyi ifade eden şeydi.

Ne var ki yeni rejimin eski anıtlara duyduğu coşkunun siyasal bir yönü vardı. Temmuz Monarşisi'nin gerçek bir meşruluğu olmamıştı, bu yüzden bir meşruluk yaratması gerekiyordu. Ülkeye yeni bir rejim getirerek bu yüzden hem yeniyi hem de eskiyi temsil etme iddiasında oldu: Fransa'nın yeni devrimci mirasından esin almak ama aynı zamanda bugün yeniden keşfedilen ve gerçek değeri bilinen Eski Fransa fikrini buna katmak. Gerçi bu noktada potansiyel bir problem vardı: Eğer yeni rejiminizi çöken ve çökmekte olan bir binalar koleksiyonuyla özdeşleştirecek olursanız bundan ne çeşit bir mesaj çıkardı? Bu yüzden sadece koruma değil aynı zamanda restorasyon kavramı da hem yaşamsal önemdeydi hem de sembolik değer taşıyordu. Yeniden keşfedilen mirasın, bir kez daha, restorasyon uzmanının bildiği –ya da tahmin ettiği veya umduğu– başlangıçtaki formuyla sunulması gerekiyordu. Eski günlerde, bir kilisenin kırık on ikinci yüzyıl sütun başlığı, yerine on üçüncü, on dördüncü, on beşinci vb. yüzyıllara ait çağdaş bir sütun başlığı konularak onarılırdı. Oysa şimdi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, bir binayı yeniden hayal etmek ve sonra da onu tekrar özgün haline getirmeye çalışmak nosyonu ilk kez daha geniş kapsamlı olarak ortaya atılıyordu. Bu, kolay bir mesele olmayacaktı.

Mérimée 17 Mayıs 1834'te Vitet'nin yerine atandığında daha ancak otuzundaydı. Sanatlar konusunda geniş bir altyapısı vardı (babası Ecole des Beaux-Arts'da daimi sekreter, annesiyse yetkin bir portre ressamıydı), buna karşılık arkeolojide deneyimsizdi. Alexandre Dumas alaycı bir dille Mérimée'nin işe, başkalarına öğretmesi beklenen şeyleri öğrenmek zorunda ka-

larak başlayacağını söylüyordu. Ancak Mérimée gerçekten de, her şeyi çabucak öğrendi. Göreve atandığında, İngiliz dostu Sutton Sharpe'a "iş, zevklerime ve mizacıma mükemmelen uyuyor: Hem aylaklığıma hem de gezginliğime karşılık veriyor" dedi. Ne var ki yeni Baş Müfettişte çok az aylaklık vardı. İşe girişinin üzerinden daha altı hafta geçmemişti ki yıllık teftiş dizisinin ilkini gerçekleştirmek üzere Fransa'nın güneyine doğru yola koyuldu. Bunu izleyen on sekiz yılda, her yaz, ülkeyi haftalar ve aylar boyunca bir baştan bir başa katediyor, incelemelerde bulunup raporlar hazırlıyor, sürekli iş takip edip kovuşturmalar yapıyordu. Yollar kötü, arabalar rahatsız, konaklanan yerler haşaratla dolu, yiyecekler çoğunlukla berbat, kadınlar (ve Mérimée kadınlara çok düşkündü) çoğu kez acımasızca iffetli ve yerel uzmanlar da bazen taş kafalıydı. Mérimée'nin özel mektupları alaycı öfkeyle doludur.

> Gerçek şu ki sürdüğüm hayat kesinlikle çok yorucu. Arabayla yolculuk etmiyorken, dokuzda kalkıyorum, kahvaltı ediyorum, sonra da kütüphanecilerle, arşivcilerle ve benzerleriyle toplantılar yapıyorum. Beni alıp perişan harabelerini görmeye götürüyorlar, eğer bunların Karolenj dönemi harabeleri olduğunu söylemezsem, bana sanki alçağın tekiymişim gibi bakıyor ve maaşımı indirtmek için yörenin milletvekiliyle kumpaslar çevirmeye başlıyorlar. Vicdanla öz çıkar arasına sıkışmış bir durumda, onlara anıtlarının olağanüstü olduğunu, kuzeyde onunla kıyaslanacak hiçbir şey olmadığını söylüyorum. Sonra beni akşam yemeğine davet ediyorlar; yerel gazete benim son derece akıllı biri olduğumu yazıyor. Benden bir albüme konulmak üzere yüce bir düşünce rica ediyorlar; ben de içim ürpererek boyun eğiyorum. Akşamın sonunda, otelime kadar tören havasıyla bana eşlik ediyorlar, bu da beni küçük zaaflara kapılmaktan alıkoyuyor. Odama bitik bir halde geri dönüyor, oturup notları, çizimleri, resmi mektupları vb. kotarmaya çalışıyorum. Keşke bana gıpta edenler beni o zaman görebilseler.

Mérimée bazı yerel antikacıları gülünç bir biçimde kendini beğenmiş buluyordu; öyle ki, kuşkuya düştüklerinde, eşyaları

"Fenike kökenli" olarak sınıflandırmaktan medet umuyorlardı. Mimarların bazılarıysa deyim yerindeyse kara cahildi: Béziers'deki adam "elinde bir çizim kalemi tutan en büyük eşekti" Saint-Savin'dekiyse "tamamen eğitimsiz ve son derece aptal bir adamdı." Taşra görevlilerinin bazıları pürüz çıkaran kişilerdi ve din adamlarının bazıları mülkiyet hırsıyla doluydu: Chauvigny'deki papazın "kilisenin kendisine ait olduğu fikrinde ısrar ettiğini" büyük bir şaşkınlıkla belirtiyordu Mérimée. Ne var ki Başmüfettiş eğer beceriksiz biri ya da patronluk taslayan bir Parisli olsaydı pek bir ilerleme kaydetmezdi. Sadece olağanüstü çalışkan, bilgili ve dürüstlük yolundan sapmaz değil aynı zamanda çekici ve ikna ediciydi. Onunla birlikte birden fazla yolculuğa çıkmış olan Viollet-le-Duc şöyle yazıyordu: "Konuştuğu kişi neler olup bittiğinin bile farkına varmaksızın istediği bütün bilgiyi ona vermeye ve her şeyi itiraf etmeye sürüklenirdi. Hayal edilebilecek en cana yakın sorgu yargıcı olurdu o. Aynı zamanda, iyi bir diplomat ve akıllı bir politikacıydı."

Öyle olmak zorundaydı da, özellikle kendisinin ve Komisyon'unun ahlaki otoriteden fazla bir şeyi olmadığı için. Bir anıtı listeye geçirmek (1840'ta 1076 anıt, 1849'a kadarsa hemen hemen 4.000 anıt) komisyona yasal bir koruma sağlamıyordu. Şayet bir mal sahibi bir binayı yıkacak olsa ya da bir belediye ayağa kaldırılması güç bir ortaçağ kalıntısı zararına bir caddeyi genişletme kararı alacak olsa, Paris'in bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktu: Zorunlu koruyucu yasalar ancak 1887-89'da, Mérimée'nin ölümünden hemen hemen yirmi yıl sonra çıkarılabildi. Bu yüzden rolü kâh estetik uzmanı, kâh ahlaki bir otorite ve bazen de yurtsever bir amigoydu. İçişleri Bakanı Guizot 1830'da Başmüfettiş'in görevini tanımladığında onun sözleşmesini son derece geniş bir alana yaymakla kalmadı (binalar ve sanat yapıtlarının yanı sıra müzeler, özel koleksiyonlar ve elyazmaları da bu göreve dahil ediliyordu), sözleşmeye eklenecek cesaret verici ilkeyi de ilan etti. "Bir Başmüfettiş'in görevi" diye

yazdı, "yerel otoritelerin gayretini arttırmaktır, öyle ki değeri tartışılmayacak olan hiçbir bina cahillikten ya da çürümekten dolayı kaybolup gitmeyecektir." Bölgesel ve belediyeye ait otoritelerle bu işbirliği demokratik sebeplerle arzu edilir, ekonomik sebeplerle ise gerekli bir şeydi. Üç listelemeden sadece bir tanesi devlet fonundan yararlanıyordu; böylelikle anıttan duyulan bölgesel gururu harekete geçirip yörenin parasını bu uğurda harcamak da niyet ediliyordu.

Yıllık turlarını sürdürürken Mérimée'nin keşfettiği şey, Fransa'nın anıtsal kültürel varlığının büyük bir bölümünün çöküşe yakın bir durumda olduğuydu. Chartres Katedrali'nin çatısı yıkılma noktasındaydı; Saint-Savin'deki duvar resimleri, Fransa ve muhtemelen Avrupa'daki en geniş ortaçağ freskleri dizisi, badanayla çok kaba bir biçimde kapatılmıştı; Mérimée'nin Kral Naibi Yardımcısı kulesini teftiş edişinden birkaç gün sonra, "ki bu kule Avignon'un en eski yapılarından biriydi" kule yıkılıverdi. Başka yerlerdeki birçok şeyin simgesi Vézelay'deki büyük manastır kilisesinin içinde bulunduğu durumdu. Sol taraftaki kulesi 1569'da Protestanlar tarafından yıkılmıştı; Devrim kabartma süslerini tahrip ederek zarar vermiş ve sonra da, "on dokuzuncu yüzyılın Vandalizm konusunda geçmişten geri kalmadığını kanıtlamak istercesine" ülkenin haritasını çıkarmaya girişmiş Ordu Mühendisler Birliği kulenin geri kalan kısmının tam üstüne "gülünç bir sekizgen gözlemevi" inşa etmişti. Kilisenin duvarları içeri göçmüştü ya da rutubetten çürüme noktasındaydı; taş işçiliğinin arasından ağaçlar çıkıyordu; çatı tonozu artık güçlükle ayakta duruyordu; Mérimée kilisede oturmuş bu berbat görünümün bir eskizini yaparken, çatıdan aşağı etrafına taşlar düşüp duruyordu. Sadece bin kişinin yaşadığı ve önemli bir endüstrisi de bulunmayan kentin kendisi, kiliseyi içinde bulunduğu acınası durumda tutmak için bile yeterli paraya sahip değildi. "Bu yüzden her şey her gün daha kötüye gidiyor" diye yazıyordu Mérimée bakana gönderdiği raporda. "Eğer desteğimizi daha

geciktirecek olursak, kilise öyle tehlikeli hale gelecek ki onu yıkmak zorunda kalacağız."

Ulusal kültürel varlığı tehdit altında tutan sadece Zaman ve Tarih de değildi. Hırsızlık, Vandalizm ve çıkarlara dayalı şehir plancılığı her hafta görülen şeylerdi. Saint-Rémy'nin dışındaki ünlü Roma mozolesi on sekiz metre yüksekliğinde olabilir; gelgelelim Mérimée'nin onu Ekim 1834'teki teftişinden kısa bir zaman önce, "bir İngiliz (eğer kuşku içindeyseniz *les Rosbifs*'leri* suçlayın) gecenin ortasında mozoleye tırmanıp tam tepesinden yürüttüğü iki figürün kumaşlara sarılmış başlarıyla kaçmayı başardı. Avignon'da Palais des Papes'a [Papalık Sarayı] yerleşmiş Korsikalı askerler yerlerinden söktükleri ortaçağ fresklerini satarak maaşlarına ek para kattılar; beri yandan bir bahçecilik girişimcisi şehrin ünlü köprüsünün güzelleştirilmesi işini üstüne almış, köprü boyunca badem ağaçları dikip lahana ekmişti. La Charité-sur-Loire'da iki çilingir, evlerini manastır duvarının dibine inşa etmişti, bu yüzden uyudukları içerlek yatak odaları gösterişli on birinci ve on ikinci yüzyıl kabartmalarıyla dekore edilmişti. Mérimée'nin gelişinden bir ay önce, bir asker çilingirlerden birinin yanında kalmış, azizler ve meleklerle çevrelenmiş bir Hazreti İsa heykelinin yanında uyumuştu. Geceyi pek de kolay geçiremedi. Sabahleyin sopasını eline aldı, "Tahtakurularını sen icat ettin, bu yüzden bu senin için" deyip Tanrı figürü heykelinin başını kopardı ve onu cezalandırdı.

Bir de kurumsal Vandalizmle mücadele edilmesi gerekiyordu. Tarihi binalar şimdi depo, dükkân, ahır ve bira salonu olarak kullanılıyordu. Papalık Sarayı bir kışlaydı. Noirlac Manastırı bir porselen fabrikası. Devrim'den beri, Strasbourg'daki St-Etienne Kilisesi önce bir müzikhol, sonra da bir tütün deposu olarak kullanılmıştı. Poitiers'deki Saint Savinien Kilisesi bir hapishane ve koro yeri ise tıpkı akıl hastanelerinde olduğu gibi duvarları yumuşak dolgu malzemesiyle kaplanmış bir

* Fransızların İngilizlere verdikleri takma ad. *Beefsteak* (Biftek) sözcüğünden esinlenerek uydurulmuş bir lakap. (ç.n.)

odaydı: Başmüfettiş kilisenin içinde kalan az sayıdaki değerli heykeli ortadan kaldırmak ricasıyla karşılaştı, sözde bu, hapishane tutuklularını heykellere tırmanma taşı muamelesi yapıp kaçmaya çalışmaktan alıkoyacaktı. Mérimée'nin görevine diğer hükümet makamları da pek yardımcı olmuyorlardı: Din İşleri Bakanlığı'nı engelleyici; Bayındırlık Bakanlığı'nı yıkıcı ve Savaş Bakanlığı'nı "Fransa'daki en büyük Vandal" olarak görüyordu. Carnac yakınlarında, yolu birkaç metre öteden geçirmeye gönülsüz davranan yol işçileri, "güzel Erdeven menhirlerini" paramparça etmişlerdi. Orléans şehri eski Belediye Binası'nı yıktı. Bourges'da, geç dönem Gotik üslubunda zengin eserler barındıran Jacques Coeur Evi* bir mahkeme salonuna çevrilmişti, iç düzenlemeleri ve dekorasyonu mahveden bir kullanım değişikliğiydi bu. Mérimée evin içini eski haline getirmenin olanaksız olduğunu düşünüyordu çünkü bu "*icat etmek* zorunda kalacağız" anlamına gelecekti. Kendisi böyle kararlarla sürekli yüz yüze geliyor ve ilkelerini şu düsturla dile getiriyordu: "Eseri onarmaktansa sağlamlaştırmak, restore etmektense onarmak, güzelleştirmektense restore etmek daha iyidir ve eser hiçbir koşulda yıkılmamalıdır."

Ancak bireysel ya da kurumsal vandalizmden daha da kötüsü, daha az belirgin, aslında paradoksal bir şeydi: iş bilmez restorasyon uzmanları tarafından verilen zararlar. Mérimée'nin yüz yüze geldiği bütün düşmanlar içinde, kafasına en çok takılan ve onu en çok öfkelendiren bunlardı. "Ne Protestanlığın ikonkırıcı öfkesinin ne de Devrim'in aptalca vandalizminin anıtlarımızın üzerinde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların beğenisizliği kadar acıklı izler bıraktığını söylemekte hiçbir tereddüt duymuyorum. Barbarlar en azından harabeleri bir kenara bırakırlardı; sözde onarımcılar bize sadece kendi acınası çalışmalarını bıraktılar." Ortaçağ fresklerinin üzeri badanayla kapatılıyordu; kabaca sürülmüş yeni yağlıboyalar, kiliseleri

* Jacques Coeur (1395-1456): Değerli maden spekülasyonundan büyük kazanç sağlamış bir işadamıydı. (ç.n.)

tavernalara benzetiyordu; eski taşlar yan yana getirildiği yeni taşın rengine uyana dek haşince yontuldukça yontuluyordu. Bayeux'de eski vitrayın yerine gururla "cafcaflı ve iddialı bir pastişten" başka bir şey olmayan yeni vitray koydular. Gönlünü en çok kazanmış binalardan biri olan Saint-Savin Kilisesi'nde, fresklerin coşkulu bir şekilde yeniden boyandığını ve doldurulduğunu görünce küplere bindi Başmüfettiş: "Dünyada insanı en çok isyan ettiren manzara" diye niteledi durumu. Renkler aşırı canlı bir modernlik taşıyordu; "müthiş şaşı bakan" grotesk bir Hazreti İsa portresi ve ayrıca daha çok "genç bir horoza" benzeyen Aziz Yuhanna kartalı vardı. Mérimée bir saat içinde bu yıkıcı restorasyonu tamamen sildirdi.

Bütün bu düşmanlarla birlikte, Mérimée'nin hem akıl sağlığını hem de çalışma gücünü korumuş olması çok şaşırtıcıdır. "O kadar çok kentle savaş halindeyim ki" diye yazdı 1840'larda, "bir eksik bir fazla olması bana endişe vermiyor." Komisyon'un yalnızca ahlaki ve bağlayıcılığı olmayan bir otoriteye sahip olması bazı yenilgileri ve kayıpları kaçınılmaz hale getiriyordu. Bunların bazıları bir bina sözde kurtarıldıktan sonra ortaya çıkıyordu. Devlet bir kiliseyi listeye alabiliyor, onu büyük paralar harcayarak restore ettirebiliyor ancak geri verdiğinde yöre cemaati işi son derece kötü bir biçimde sonlandırıyordu. Mimarlık tarihçisi Paul Léon'un konusunda büyük bir otorite olan yapıtı *La Vie des monuments français*'de [Fransız Anıtlarının Yaşamı] dile getirdiği gibi, "Barbarca cahillikleri çoğu kez, yapının bir sanat eseri olarak bütün değerini alıp götürmeyi başarıyordu." Mérimée Eylül 1834'te Carpentras üzerine bir rapor hazırladığında, tıpkı Avignon'un daha genç bir modeli gibi zevkli bir tarzda duvarlarla çevrilip tahkim edilmiş bir kenti betimledi. Bu övgüsüne karşın, on bir yıl sonraki geri dönüşünde, nispeten daha iyi durumdaki güney surlarını yıkmış ve geri kalanını da harıl harıl mahvetmekle meşgul bir kentle karşılaştı. "Kenti tanıyamazdınız" diye yazdı Vitet'ye, "bugün hayal edip edebileceğiniz en pis ve en iğrenç virane." Avignon da benzer

biçimde demiryolu hattının yapımını kolaylaştırmak için surlarını gözden çıkarmak istiyordu, hattın güzergâhı ünlü eski köprünün içinden geçecekti; bereket ki bu vandallık tasarısına başarıyla direnildi.

Mérimée ve Komisyon'u tarafından yaratılmış mimar-restorasyon uzmanları okulunun onun dikkatli ve sadelik içeren talimatlarına her zaman uymamış olduğu bir gerçektir. Blois'da, "kamusal bir başarı peşinde koşan" mimar Duban, at üstünde bir XII. Louis heykeli, ayrıca her çeşit bahçe çiti, süslemeler ve pencere çerçeveleri siparişi aldı; bunlar son derece zevksiz güzelleştirme öğeleri ve icatlarıydı. Viollet-le-Duc özellikle Mérimée'nin doğrudan etkisinin azaldığı 1860'tan sonra yeniden icat edilmiş ortaçağ üslubunda gitgide daha çok eser verdi. Bu üslup "yepyeni eski" anlamına geliyordu. Henry James (1882'de) ve Edith Wharton (1908'de) gibi daha sonraki kuşağa mensup bilgi sahibi turistler, onun yaptıklarının çoğundan nefret ediyorlardı. Onlar daha çok, geçmişi çağrıştıran ve iyice harap durumdaki şeyleri görmeyi yeğliyorlardı. Wharton şöyle yazmıştı: "Bu dökülen taşlar kendi hikâyelerini nasıl da belagatle anlatıyorlar, bizi geçmişin derinliklerine ne kadar da çok götürüyorlar, oysaki restorasyoncu başının üzerlerinde iradesini kullanarak salt müze numunelerine, arkeolojik oyuncaklara indirgediği ve kendilerinden zamanın bütün izlerini acımasızca soyup aldığı şu düzgün mü düzgün, havadan sudan hiç etkilenmeyen şatolar – Pierrefonds, Langais ve diğerleri– hiç de böyle bir izlenim bırakmıyor insanda."

Mérimée geçmişi yeniden icat etmenin tehlikelerinin pekâlâ farkındaydı, gerçi bazen bu konuda diplomatik bir suskunluğa bürünüyordu. Viollet-le-Duc, adını üne, Vézelay'yi kurtararak ve Carcasonnne'u Edith Wharton'un bile hoşuna gidecek tarzda restore ederek kavuşturmuştu; ancak gitgide daha çok kendi hayal gücüne bel bağlamaya yönelmişti. Pierrefonds şatosuna İmparatoriçe Eugénie'nin buyrukları doğrultusunda Viollet tarafından "her şeyi alt üst eden bir restorasyon" uygulanmıştı.

İmparatoriçe daha sonra Mérimée'ye bu konuda ne düşündüğündü sordu, Mérimée de ona, "karşısında kendimi tamamen ezilmiş hissettiğim bir iş" diye yanıt verdi. Verilen yanıttaki iki anlamlılığı anlayamayan İmparatoriçe ise, "Teşekkür ederim, siz gerçek bir dostsunuz" diye karşılık verdi.

1840'larda, "Bir Tarihsel Anıtlar müfettişinin işi, vahşi doğada haykıran bir ses olmaktır" diye yazmıştı Mérimée; ne var ki sesi o yüzyılda ve ötesinde yankı buldu. 1920'lerin bir Fransız eleştirmeni Mérimée'nin yaşamındaki paradoksal dönüm noktasının altını çizdi. Mérimée "Voltaire gibi yazıp Beau Brummel gibi giyinmek için her şeyini ortaya koymuş genç bir adamken, bürokratların en gayretlisi ve arkeologların en çok çaba harcayanı olmuştu." Bir başka paradoks da, vaftiz bile olmamış bu sıkı tanrıtanımazın, Kilise kurumuna ait çok sayıda binayı önce yıkılıp gitmekten ve sonra da hiçbir şeyden anlamayan restorasyoncuların ve mülkiyet hırsına kapılmış kilise adamlarının parlak süsleyici vandalizm niyetlerinden kurtarmasıydı. Mérimée'nin başarılarını özetleyen Paul Léon, "onun sayesinde Laon, Vézelay katedrallerinin ve Saint-Savin Manastırı'nın hâlâ ayakta olduğunu, Caen, Avignon, Cunault, Saulieu ve Narbonne gibi kentlerin hâlâ büyük anıtlarla süslü olduklarını" yazdı. Göklere doğru işaret eden uzaktaki o sivri kule tepesini gören, ormanlık arazide yarı kaybolmuş biberlik şeklindeki şu kulelerin pırıltısını fark eden ya da bakışlarını yukarıya doğru, zarif bir manastırın kasnaklı tonozlarına çeviren modern turistler, bir an durup da sonsuz çabaları olmasaydı Fransız kentlerinin birbiri ardından Carpentras'ya benzeyeceğini düşünerek Mérimée adındaki adama teşekkür etmelidirler.

A evet, ben de Carpentras'ya gittim. Bütün hatırlayabildiğim orada yediğim pizzaydı.

# Félix Fénéon'un Profili

1880'de, yeni-İzlenimci Paul Signac, dört yıl önce "yeni-İzlenimci" terimini uydurmuş olan Félix Fénéon'a resmini yapmayı önerdi. Tablosunun yapılması söz konusu olan eleştirmen, örnek alınabilecek kaçamak bir yanıtla ve sonra da bir koşul ileri sürerek şu karşılığı verdi: "Yalnızca tek bir görüş bildireceğim: Kesinlikle tam cepheden bir yüz resmi. Kabul ediyor musunuz?" Signac kabul etmedi. Beş ay sonra, Félix Fénéon'un en çok tanınan görüntüsü ortaya çıktı: Sol profilden yapılmış resimde figür, elinde bir silindir şapka ve bir baston tutuyor, noktacı üslubun göze çarptığı canlı renklerden oluşan bir sirk çarkıfeleği fonu önünde, tuval dışındaki bir alıcıya (bir sanatçıya saygı mı? bir kadına aşk hediyesi mi) bir zambak sunuyordu. İster kendini beğenmişlikten olsun isterse ressamın sözünü

tutmamasına duyduğu içerlemeden, eleştirmen bu görüntüden hiç mi hiç hoşlanmadı ve "portre ressamı ile portresi yapılan kişinin karşılıklı olarak birbirlerine acımasız bir yanlış yaptıkları" yorumunda bulundu. Bununla birlikte, resmi kabul etti, Signac'ın kırk beş yıl kadar sonraki ölümüne kadar da odasının duvarlarında muhafaza etti. Gelgelelim ne bu olay ne de zamanın geçmesi değer yargısını yumuşatmadı: 1943'te, dostu ve gelecekteki edebi vasisi eleştirmen Jean Paulhan'a bunun, "Signac tarafından yapılmış en başarısız çalışma" olduğunu söyledi.

Fénéon için daha da kötüsü, bu resim bir profilcilik modeli oluşturdu. Bonnard, Vuillard ve Vallotton gibi ressamların hepsi de onu aşağı yukarı aynı pozda betimlediler: Resimde *Revue Blanche*'daki yazı masasında, sol profili ve bir keşişin saçları gibi kesilmiş saçlarıyla, öne doğru eğilmiş bir vaziyette resmedilmişti. Vuillard'ın versiyonunda ise neredeyse imkânsız bir konumda görünüyordu. Toulouse Lautrec ve van Dongen de aynı yolu izlediler. Fénéon bundan hoşlanmamış olabilir ama bu daha ilginç bir pozdu. Tam cepheden sanki bir başkası olabilirmiş gibi görünüyordu: Yaşlılığında Gide'e benziyordu. Oysaki profilden görünüşü, sanatçılar açısından çok daha vaatkâr bir malzeme sunuyordu: Büyük kemikli bir burun, çıkık bir çene ve onun altında, bir keçisakalın kabarık tüyleri. Son derece kendine özgü ama aynı zamanda, belli bir kategoriyi akla getiren bir portre. Bu açı insanlara, Sam Amca'yı ya da Abraham Lincoln'ü (Apollinnaire ona "sahte Yankee" lakabını takmıştı); aynı zamanda da bazen yanlışlıkla o sandıkları Moulin Rouge dansçısı Valentin le Désossé'yi çağrıştırıyordu. "Öyle görünüyor ki her birimiz için pek de hoş olmayan benzerliklere sahiptik" diye itiraf ediyordu Fénéon.

Ancak profilcilik, psikolojik ve estetik olarak da doğruydu: Fénéon'un, ne okurları ne de hayatını inceleyen kişiler olarak yüzümüze doğrudan bakmama kararlılığının, gözlerini bizden sürekli kaçırma isteğinin bir temsiliydi. Fénéon edebiyat ve sanat tarihinde bize küçük parçalar halinde, kaleydoskopik bir

görüntüyle intikal ediyor. *Novels in Three Lines*'a [Üç Satırda Romanlar] yazdığı girişte Luc Sante onu haklı olarak "görünmez ünlü" olarak betimliyordu. Joan Ungersma Halperin'in güzel incelemesi 1988'de boy gösterene dek İngilizce okurları için daha da görünmezdi Fénéon: Sanat eleştirmeni, sanat eserleri koleksiyoncusu, yüzyıl dönümünde Paris'te en iyi gözlere sahip estet, Seurat'nın teşvikçisi, Matisse'in güvendiği tek galerici; gazeteci, Colette'in Willy'si için gölge yazar, *Revue Blanche*'in önce edebiyat danışmanı sonra baş editörü; Verlaine, Huysmans ve Mallarmé'nin arkadaşı, Laforgue'un yayıncısı, Rimbaud'nun *Les Illuminations*'unun editörü ve organizatörü; hem Joyce'un hem de *Northhanger Abbey*'in çevirmeni. Bir ölçüde yaratıcı birinden ziyade işleri kolaylaştıran biri olduğu için görünmezdi ama aynı zamanda kaçamaklı, ironik, az konuşan tavırlarından ötürü de görünmezdi. Bazıları onu acı alaycı ve oldukça korkutucu buluyordu; gerçi davranışları çoğu kez nazikti. Valéry onu "adil, acımasız ve kibar" buluyordu. Goncourt Kardeşler'in *Günce*'si şair Henri de Régnier'nin şu hükmünü aktarıyor: "İtalya'da doğmuş ve bir Amerikalıya benzeyen gerçek bir orijinal. Kendini bir karaktere dönüştürmeye ve insanları epigramlarıyla etkilemeye çalışan zeki bir adam... Ama tümüyle eksantrikler, ayrıcalığı olmayanlar, çulsuzlar dünyasına ait bir gönül, iyilik ve duyarlılık adamı."

On üç yıl boyunca, başkâtip konumuna yükselerek, Savaş Dairesi'nde çalıştı. Fransız bir tarzda, söz ve eylemleriyle angaje bir anarşist olması ile bu görevi bir araya getirmeyi başardı. Anarşizm davasını gazeteci, editör ve kuvvetle muhtemeldir ki bombacı olarak destekledi. 1894'te, anarşistlere karşı gerçekleştirilen bir baskında tutuklanıp terör saldırılarından yılmış hükümetlerin önüne çıkan herkesi yakalamak için yürürlüğe koydukları aptal bir yasa bahane edilerek suçlandı. Ona karşı gösterilen kanıtların bir kısmı, ofisini arayan polislerin bulduğu küçük bir cıva şişesiyle içinde on bir patlatıcı fünye bulunan bir kibrit kutusuydu. Fénéon, gerçekdışı özürler gösterme tari-

hine şu bahaneyi ileri sürerek katkıda bulundu: Tüm bunları, kısa bir süre önce ölen, dolayısıyla da kanıtlarını doğrulayamayacak olan babası sokakta bulmuştu. Savunmasının masrafları sanatçıları destekleyen hami Thadée Natanson tarafından karşılandı. Fénéon, avukatlarla rekabete girmiş olmaktan zevk almış gibi görünüyordu. Mahkemeye başkanlık eden yargıç ona bir gaz lambasının arkasında tanınmış bir anarşistle konuşurken görülmüş olduğunu söylediğinde, Fénéon sakince, "Bay Başkan, bana bir gaz lambasının lambanın hangi tarafı olduğunu söyleyebilir misiniz?" diye karşılık verdi. Burası Fransa olduğundan, espri yapmanın jüri karşısında ona hiçbir zararı dokunmadı ve aklandı. Ertesi yıl, Wilde, mahkeme salonunda yapılan bir esprinin kötü yüzünü keşfedecekti. Tuhaf bir şekilde, bu aynı zamanda Lautrec'in, iki katili yan yana –ve doğal olarak profilden– Moulin Rouge seyircileri olarak resmettiği yıldı.

Duruşma, Fénéon'un görünürlüğünün en yüksek noktası oldu. Çünkü bunu izleyen yarım yüzyıl boyunca giderek ortalıktan yok oldu. Kendini 43 sayfalık *Les Impressionists en 1886* [1886'da İzlenimciler] monografisiyle sınırlayarak hiç kitap yayımlamadı. Monografinin 227 nüshalık bir baskısı yapıldı; ve Fénéon, bundan sonraki bütün yeniden basma önerilerini de geri çevirdi. Yazdığı makalelere tam olarak koyduğu imzasını zamanla yalnızca baş harflerini koyarak attığı, sonra da bunları bile koymadığı bir gazetecilik hayatı oldu. Bir yayıncı bir keresinde onu anılarını yazmaya davet etti; Fénéon doğal olarak reddetti. Bir başkası *Nouvelles en trois lignes*'i [Üç Satırda Haberler] çıkarmayı önerecek oldu, Fénéon ona, "Sadece sessizliği özlüyorum" diye öfkeli bir yanıt verdi. Bu, yarı yarıya çağdaşı sayılabilecek İsviçreli yazar Robert Walser'in yanıtıyla eş düzeyde bir yanıttı; Walser bir keresinde yattığı akıl hastanesinde bir arkadaşı tarafından ziyaret edilmişti; arkadaşı ona çalışmalarının nasıl ilerlediğini soracak oldu: "Buraya yazmak için değil delirmek için geldim" diye yanıt verdi Walser.

Fénéon'un kaçamaklı tavırları başkalarının onun hakkında yazma tarzına da sirayet etti. Jules Renard'in *Journal*'inin [Günce] Pléiade baskısındaki biyografik not ona ayrılmış iki girişten daha fazla yer kaplar, bunların birinde sadece: "Fénéon'un keçisakalı" yazmaktadır. Mallarmé, duruşmasında Fénéon'un karakterine tanıklık etmek üzere bulunmuş yakın bir arkadaşıydı. Ama şair, olaydan hemen sonra, metresi sayılabilecek Méry Laurent'a şunu yazmaktadır: "Zavallı dostum Fénéon (hayır, çok ilginç bir fizyonomisi var) aklanmış bulunuyor, bu da beni mutlu ediyor. Meyve henüz gelmiş ya da yenmiş değil. Egemenlik jambonda; Geneviève onu yemekten sonra hemen kılıfına (torbasına) koymamız gerektiğini düşünüyor." Evet, bütün bunlar aynı paragrafın parçası. Fénéon'un hayatındaki büyük kamusal kriz sözde daha önemli olan yiyecek meselesiyle birlikte anılmakta. Gerçi Fénéon bu cümleyi pekâlâ onaylardı, özellikle de "egemenlik jambonda" ifadesini.

Şimdi İngilizceye ilk kez çevrilmiş olan *Nouvelles en trois lignes*, eğer kitap sözcüğü yazarın niyetini ima ediyorsa, bilinen anlamıyla bir kitap sayılmaz. Fénéon 1906'da *Le Matin* gazetesi için çalışmış, birkaç ay boyunca *faits divers** sütununu –gazetecilik argosunda bu, *chiens écrasés* (ezilmiş köpekler) olarak bilinmektedir– düzenlemekle görevlendirilmişti. Emrinde üç telgraf servisi, yerel gazeteler, taşra gazeteleri ve okurlardan gelen mektuplar vardı. Akşam vardiyası sırasında bu üç satırlık haberlerden yirmi kadar metin oluşturuyordu. Metinler –elbette, imzasız– basıldılar ve okundular; bazıları gülümsemeyle karşılandı, bazılarına iç geçirildi, bazılarına kafa sallandı ve hepsi de unutuldu. Şayet Fénéon'un metresi Camille Plateel bu metinleri özenle kesip de –hepsi 1220 taneydi– bir albüme yapıştırmamış olsaydı (görünüşe bakılırsa karısı da aynısını yapmıştı) bunlar *faits divers*'lerin oluşturduğu genel bütünden ayırt edilemeyeceklerdi. Derken, Jean Paulhan onları keşfetti ve yayımladı. Ömrü boyunca yalnızca sessizliği özlemiş, çalışma-

* (Fr.) Gündelik olayları konu alan gazete yazıları. (ç.n.)

larını yayımlamayı kesinlikle reddetmiş bir yazarın edebi vasisi olmak ilginç bir konum. Paulhan bu niyet edilmemiş, yetki verilmemiş, şekilsiz, resmi olmayan "kitabı" kendi bildiğince ortaya çıkardı ve böylece Fénéon'un edebiyattaki yeraltı ünü yer üstüne çıkmaya başladı.

Renard'ın *Günce*'si hakkında yazan Sartre, Fransız düzyazı yazarının on dokuzuncu yüzyılın sonundaki ikilemini betimledi. Gerçekçi romanı oluşturmuş betimleyici ve eleştirel büyük proje, Flaubert'den başlayıp Goncourtlar ve Maupassant'dan geçerek Zola'ya ulaşan proje yolunu tamamlamış, dünyayı kendinde özümlemiş ve gelecek kuşakların yazarı için geriye pek az şey bırakmıştı. İleriye atılacak tek adım sıkılaştırma, yorumlayıcı notlar düşme, noktacılık* gibi yöntemlerde yatmaktaydı. Tumturaklı ve haset dolu bir saygı yazısında Sartre, Renard'ın *Journal*'inin "o tek şeyin özünü yakalamak üzere başlatılmış başka birçok modern girişimin kökeninde yer aldığını" yazdı. Kendi güncesi de yıllardır Renard'ınkiyle aynı şeyleri ele almış olan Gide, belki de bir rekabet duygusuyla, Renard'ın güncesinin "bir ırmak değil ama bir damıtım evi olduğundan" yakındı.

Bonnard'ın *Revue Blanche* ofislerinin kara kalem resminde de yer alan Renard damıtım yapıyordu; Fénéon daha da ileri gidip yalnızca bir damlayı şişeledi. Sante buna "Maleviç'in siyah tuvali kadar yüklü, yoğun ve yansılamalı saldırgan bir sessizlik" adını veriyor. "Her türlü yazının uzlaşma olduğunu, tasarlamanın her zaman icraya galebe çaldığını, egonun ve siyasetin herkesin ortak-yaratıcıları olduğunu ileri sürer. "Sessizlik, kökünü umutsuzluktan alabilir ama aşkınlık doğrultusunda büyür. Şiiri kitaplardan özgür kılmayı ve onu yeniden gündelik yaşama sokmayı arzular." Bu oldukça büyük lokmalar hemen iki karşılığa yol açarlar: Birincisi, Maleviç'in siyah tuvalinin en azından gerçekten de vardır ve ikincisi, eğer yazarın sessizliğinin ardın-

* Seurat'ya mal edilen bir resim tekniği olan noktacılık (*pointilllism*), tuval üzerindeki ışığı ve renk parlaklığını artırmak amacıyla birbirine karışmamış renklerden oluşma benek öbeklerini tuval yüzeyine uygulamaya dayanmaktaydı. (ç.n.)

daki niyet gerçekten de bu idiyse, önce Paulhan'ın ve sonra da Sante'ın eylemlerindeki itaatsizlik ne anlama gelmektedir?

1914'te Apollinaire, bir gazete sütununda –beklenildiği gibi imza taşımıyordu bu sütun– "Fütüristler tarafından benimsenen, özgürlüğe kavuşmuş sözcükleri icat ettiklerini" ileri sürdüğü *Nouvelles en trois lignes*'e daha geniş bir açıdan yaklaşma farkındalığını gösterdi. Bu sözcüklerin gizli ünleri ve anlamları yüzyıl içinde bir *idée reçue** olmuş bulunmaktadır. İşte Hilary Spurling tarafından Matisse biyografisinde belirtildiği şekliyle onlardan bir tanesi: "Yıllarca [*sic*]** ulusal bir gazete sütununda da yazdı; bu sütun tümüyle basından derlenip veciz, insanı afallatan nükteli ifadelerle çeşnilenmiş alışılmadık türden yazı parçalarından oluşmuştu ve bu özelliği onları proto-Gerçeküstücü denilebilecek bir sanat formuna yükseltmişti." Sante'ın başka savları da vardır: *Nouvelles*'in "1906'nın Fransa'sını bütün kapsamıyla betimlediği"; *haiku*ların yetkinliğini barındırdığı; onların "Fénéon'un İnsanlık Komedyası"sayılabileceği; noktacı ressamların elmas kadar sert benekleriyle aynı özü taşıdıkları; bir sandıkta bulunan hiç beklenmedik fotoğraflar gibi oldukları; Braque ve Picasso'nun kübist kolajlarda gazete sayfalarını kullanmasına paralel öğeler içerdikleri; son olarak da, modernizmin tarihinde kesin ve şimdiye dek görmezden gelinmiş önemli bir kilometre taşını temsil ettikleri." Yayıncılar, son bir dokunuşla, denkleme Andy Warhol'u dahil ederler.

Baştan başlayacak olursak: Onlar *nouvelles en trois lignes*'dir. *Le Matin* gazetesinde Paris Banliyöleri, *Départements* (bir başka deyişle, taşra hikâyeleri) alt başlığıyla yayımlanmış üç satırlık haberler. Sante'ın baskısında bu niteleyici ifadeler kullanılmamıştır; öte yandan belki Camille Plateel'in müsvedde defterinde de kullanılıklarına ilişkin bir emare yoktur. Fénéon'un kısalığı ve ironiyi talep eden form denemeleri olmuştu daha önce. 1886'da, tam üç gün içinde, *Petit Bottin des*

* (Fr.) Herkes tarafından benimsenen, yerleşik fikir. (ç.n.)
** (Lat.) Metinde geçtiği gibi, aynen. (ç.n.)

*lettres et des arts*'ı [Edebiyat ve Sanat'ın Küçük Telefon Rehberi] üreten dört ortak yazardan biriydi; kültür hayatının kalburüstü kişileri üzerine kaleme alınmış matrak ve gelgeç tanımlamalardan oluşan bir çalışmaydı bu. Daha sonraları, 1890'larda çıkan anarşizm yanlısı bir gazetede, acı alaylarını daha ciddi hedeflere yöneltmişti:

> Samuel Smiles'ın yazdığı kitabı (*Know Thyself* [*Kendini Bil*]) okuduktan sonra kendinden tiksinti duyan bir yargıç Coulange-la-Vineuse'de suya atlayarak intihar etti. Keşke bu mükemmel kitap, yargıçlığı boyunca okunabilmiş olsaydı.

Ya da:

> Bir polis memuru, Maurice Marullas, beynini dağıtmış bulunuyor. Bu dürüst adamın adını unutulmaktan kurtaralım.

Politik görüşler şimdi geri planda tutulacak olsa bile, bu, *Nouvelles en trois lignes*'in on yıl sonraki üslubu olacaktı.

"Başlığın Fransızca orijinali" diye yazıyor Sante, " 'üç satırda haberler' ya da 'üç satırda hikâyeler' anlamına gelebilir." Gazete sütunu söz konusu olduğunda elbette sadece birinci anlama gelecekti; *nouvelles* sözcüğü normalde Fransızca'da "kısa hikâye" anlamına geliyor. Kurmacada adlandırmanın kaypaklığını kabul etsek bile, kelimenin "uzun öyküler" anlamına gelmesini sağlamak bir hayli abartılı olurdu, "romanlar" anlamına gelmesini sağlamaksa tamamen olanaksız bir şey. Gelgelelim Üç Satırda Romanlar çok daha çarpıcı ve paradoksal bir başlık. Eğer "her türlü yazı bir uzlaşmaysa" yayınlama işini ne duruma getiriyor bu?

Bini aşkın yazının büyük bölümü (Sante bunların 154'ünü anlaşılmaz oldukları gerekçesiyle kitaba almamıştı) şu ya da bu şekilde şiddetten söz ediyor. Listede şunlar var: Cinayet, intihar ve ırza tecavüz; anarşistlerce koyulan bombalar ve asit saldırıları; hırsızlık, kundaklama ve zehirlemeler; kazara ya da kasti

çok sayıda ateşli silah kullanımı; tren, araba, at, otomobil ve otobüs tarafından ezilmeler. İntiharlar, kimi zaman anlaşmalı, kendini asarak, zehirlenmeyle, kendini yakmakla, tren raylarına yatmakla, ırmağa ya da kuyuya atlamakla gerçekleştirilebiliyor. Kuduz, insan bedenine saldırıyor, grevlerse ekonomik ve toplumsal bedene. Kitapta tuhaf eksantrik durumlar, en yüksek noktada bulunurken en dibe düşmeleri ifade eden başarısızlıklar, aldatmacalar ve etkileyici bir özgünlüğe sahip dalavereler var.

> "Ay!" diye bağırdı kurnaz istiridye yiyicisi. "Bir inci!" Bitişik masadaki biri onu 100 franka satın aldı. Oysa kendisine 30 sente malolmuştu.

Kitapta çok az olan şey, normalliğin kendisi (bu yüzden de, Balzac'ta olduğu gibi ya da başka türlü, düşünce özgürlüğü); tabii, *faits divers* sütunlarının geleneği kabul edilirse, bu hiç de şaşırtıcı bir şey değil. Düşünce özgürlüğü yalnızca iki alanda göze çarpıyor: Fransız bahriyesindeki dümen yekesiyle tekne gövdesine verilen küçük zararlar gibi küçük olaylara büyük bir yer ayırılması ve mayıs kraliçelerinin seçimine gösterilen garip ama ısrarlı ilgi.

Bu gazetecilik formatının bazı verileri var. Adları, yerleri, yaşları ve mümkünse, meslekleri anmalısın; haber vermeye değer olayları özetlemeli ve eğer biliniyorsa ya da tahmin edilebilir yahut uydurulabilirse gerekçelerini belirtmelisin. Bütün bunlar üç satırda olacak. Bu, bazen yalnızca adların verildiği bir araba kazasının haberi olabiliyor:

> Bir intikam davası: Monistrol-d'Allier yakınlarında, M. Blanc ve M. Boudoissier öldü ve M. Plet, M. Pascal ve K. Gazanion tarafından sakatlandı.

Ticaretler ve meslekler, özellikle gazete okurlarının mesleklerinden uzaksalar, renkli noktalar oluşturur: işte kestane satıcıları, paçavra toplayıcıları ve reçine akıtıcıları. Bu karşıt meslekler bazen birbirleriyle çatışır:

> Askeri bölgede, sıska Adeline uğruna yapılan bir düelloda, sepet örücüsü Capello ayılara yiyecek veren Monari'yi karnından bıçakladı.

Ayılara yiyecek veren sepet örücüsünü bıçaklamış olsaydı, durum daha az alışılageldik görünebilirdi; olayın askeri bölgede meydana gelmesi merak duygusunu daha da kamçılıyor; soyadları güneyin sıcakkanlılığını çağrıştırıyor ve Adeline'in sıska olması –gerçi öyle olup olmadığı neredeyse önemsiz– haberi minyatür bir hikâyeye dönüştürüyor.

Bu hikâyeler pek ender olarak bir anlatı bağı oluşturmak üzere birbirlerine ekleniyorlar (bir haberde, bir deniz topçuları grubu, bozulmuş etten ishal oluyorlar; birkaç paragraf sonra, bir düzeltme var: İshale sebep olan, et değil sıcaklıkmış). Bununla birlikte, bunlar Fénéon'un kişisel ilgilerini temsil ediyor olsun ya da olmasın bir iki koşut izlek ortaya çıkıyor: Yazı örneklerinin seçiminde Fénéon'un editoryal bir kılavuzluk alıp almamış olduğu açık değil. Birinci izlek, ülkenin her yerinde, telgraf ve telefon tellerinin sürekli çalınmasıyla ilgili. Büyük uzunlukta teller sürekli olarak makasla kesilip sessizce ortadan kaldırılıyor. Suçlular pek ender olarak yakalanıyor, ta ki, görevinin bitimine yakın Fénéon olayı rapor edene kadar:

> İnsanlar telgraf kablosu hırsızlarının doğaüstü olduklarını düşünmeye başlamışlardı. Ancak bir tanesi yakalanmış bulunuyor: Boulogne'lu Eugène Matifos.

Haç ve öteki dinsel simgelerin okullarda sergilenmesi üzerine Kilise ile Devlet arasında süregiden çatışma kitaptaki ikinci yarı-izleği oluşturur. Bir belediye başkanı "İsa'yı okullarda tutma gayretkeşliği yüzünden" görevinden alınır; diğerleri "Tanrı'yı yeniden okullara soktukları ya da varlığının okullardan kaldırılmasını engelledikleri için"; "İsa bir kez daha duvarların üzerindedir..."; dört belediye başkanı daha "Tanrı'nın ölümü görüntüsünü öğrencilerin gözleri önünde sergilemeyi" istemekten görevden el çektirilir; diğerleri "tanrısal işkence imgesini

sınıf duvarlarına yeniden götürmeyi" isterler. Olayların birbirini art arda izlemesi şu parçada komik bir anlatısal finale ulaşır:

> Bu kez haç Bouillé'de duvara sağlamca mıhlandı. Maine-et-Loire polis şefi de.

Görüldüğü gibi, zarif varyasyonlar kullanmak Fénéon'un en sevdiği tekniklerden biridir. Şiddet içeren ancak hüzünlü bir şekilde birbirini yineleyen en son cinayetlerden birini betimlemek için hangi yeni yol bulunabilir? Bir kurban "cinayetin tutkulu yanını ortaya çıkaracak" bir başkası ise "erkekliğini kalıcı olarak ortadan kaldıracak" bir tarzda sakatlanır. Bir baba cinsel olarak aktif kızını "sadeliğini yeterli bulmadığı için" öldürür; gündelikçi bir işçi "karısının yerine sık sık 14 yaşındaki kızı Valentine'i koyar, bu işlere başladığında kız 8 yaşındadır." Düşük yaptıran Félicie de Doncker "Brabant'daki doğum oranlarını aşağı çekmekte ustadır." Köylü ırz düşmanları şu parçada olduğu gibi birer "Pan"* olarak sahne alır.

> *Madam Olympe Fraisse, Gard yöresi Bordezac korularında bir panın, 66 yıl kendisini fena halde istismar ettiğini nakletliyor.*

Ya da:

> Bay Pierre de Condé, Crashes'ta ırza tecavüzden tutuklandı. Kendisi de olaya karışan Alcide Lenoux kaçtı. İki pan 16 ve 18 yaşlarındalar.

Zarif varyasyonlar yavaş yavaş ironik örtmece ifadelere, örtmece ifadeler ise züppece bir mesafeliliğe. Fransız-Prusya Savaşı sırasında umutsuzluğa kapılan ve sanatın üstünlüğünü korumaya çalışan Flaubert, böylesi bir kıyımın uzun vadede belki de tek yararının yazarlara birkaç güzel sahne sağlaması olduğu yorumunu yapmıştı: Kendini asan seksenlik bir Bröton kadının ya da bowling sahasında kalp krizinden ölen 75 yaşın-

* Roma mitolojisinde insan yüzlü ve gövdeli, keçi ayaklı satirler. (ç.n.)

daki yaşlı bir adamın ("Topu hâlâ yuvarlanırken o artık yoktu"), yahut güneş çarpmasından ölü bir halde yere yığılıp kalan 70 yaşındaki bir adamın ("Köpeği Fido başını çabucak yedi"), sofistike bir Parisliye nükteli bir paragraf oluşturma olanağı sağlamasıdır. Estet bir anarşist olarak Fénéon her zaman mesafeli neşesini muhafaza etmeye önem verdi: "Hoş bir çaydanlık" haline gelen bir bombanın altı kişiyi öldürmesi "yürekten bir sevimlilik" taşıyordu (Stockhausen'ın Dünya Ticaret Merkezi saldırılarını "şimdiye dek yapılmış en büyük sanat çalışması" olarak betimleyen ama bu ifadeyi çarçabuk geri alma gereği duyan bakış açısından uzak değiliz). *Nouvelles* için de aynı şey söz konusu: Bu haberler zorlu ve absürd bir dünyanın birer modernist canlandırması mı, propagandanın sözle incelikli bir şekilde sürdürülmesi mi; yoksa basının geleneksel kalpsiz sansasyon düşkünlüğünün sadece daha klas bir ifadesi mi? Gerçi, elbette, her ikisi de olabilir.

Clive James bir keresinde, *Observer* dergisinin, düzyazı üslubunu keskinleştirip nüktelerinin etki gücünü artırmaya çalışan yardımcı editörünü, "Dinle hele, eğer senin gibi yazacak olsam *sen* olurdum" diye acımasızca kınamıştı. Félix Fénéon mükemmel bir karşı-örnek olabilirdi: Gazeteye katkı sağlayan esas yazarlardan daha iyi yazan bir yardımcı editör. Bir cümleyi nasıl şekillendireceğini, üç satıra nasıl soluk aldıracağını, önemli bir bilgi parçasını nasıl geciktirerek vereceğini, alışılmadık bir sıfatı metne nasıl sokacağını, kullanacağı gerekli fiili son ana dek nasıl tutacağını çok iyi biliyordu. Gerekli olguları bulup metne uydurmak profesyonel bir hünerdir; bir bütüne form, zarafet, nükte ve sürpriz vermekse bir sanat.

Ama ne kadar sanat ve ne gibi titreşimler yaratan sanat? Apollinaire'in özendirmelerine karşın Fütüristler Fénéon'un modelini kabullenmediler çünkü pek muhtemeldir ki bu modelin kesinlikle farkında değillerdi. Sante onların *parole in libertà** ile ne demek istediklerini alıntılıyor: "Edebiyat şimdiye

* (İt.) Özgürlüğüne kavuşmuş söz. (ç.n.)

kadar düşünceli hareketsizliği, esrimeyi ve uyuşukluğu yücelttiğinden biz saldırgan anı, hummalı uykusuzluğu, koşan, tehlikeli sıçrayışı, darbe indirmeyi övmek arzusundayız." Bu alıntı Fütüristler'de bir hayli aptalca gevezelik olduğunu onaylıyor; Sante'ın ileri sürdüğü gibi, Fénéon'un *nouvelles*'leriyle birlikte Marinetti'nin sözcüklerinin, "ortak bir özün" kanıtı olduğu fikri bana fantastik geliyor. Onların "proto-Gerçeküstücü bir sanat formu" olduğu da.

Gelecek kuşaklar kendilerini öngörülmüş görmekten hoşlanır; olguların uydurulması gerekse bile modernizmin modernistlere *avant la lettre** ihtiyacı vardır. Fénéon yeni-İzlenimcilik'in kurulmasına yardımcı oldu ve Seurat'nın *Asnières'de Banyo* tablosunun ilk sahibiydi (bir sanat koleksiyoncusu ona tablo için büyük bir tutar önerdiğinde, "Ama onu senden geri almak dışında o kadar parayı ne yapayım ki?" diye yanıt verdi Fénéon.); Matisse'i destekledi ve bir Braque satın aldı. Ama Apollinaire onu 1907'de Bateau-Lavoir'da *Les Demoisselles d'Avignon*'u görmeye götürdüğünde, Picasso'ya dönüp "Karikatüre sadık kalmalısın" diyen de yine aynı sanat eleştirmeniydi.

Kuramsal bir yaklaşımı benimseyecek olursak, *Nouvelles*'i Sartre'ın betimlediği edebiyat krizleri açısından görebilirdik. Her şeyin kendisiyle başladığı Flaubert *Madam Bovary*'nin hikâyesini bir taşra gazetesinin *faits divers* sütununda buldu. Mesele, gerçek bir gazete kupürü olup olmaması değil; ama Fénéon bunu şöyle dile getirmiş olabilirdi:

> Ry'de bir askeri hekimin karısı olan 27 yaşındaki Delphine Delamare, yeterince sade bir hayat yaşamadı. Daha kötüsü, borçlara girdi. Onları ödemekten kaçmak için, zehir içti.

On dokuzuncu yüzyıl romanı o noktadan genişleyip ilerledi, ta ki gidebileceği başka hiçbir yer kalmayıncaya dek, böylelikle yeniden geldiği biçime, *nouvelles en trois lignes*'e büründü ve

* (Fr.) Kesin biçimini almadan. (ç.n.)

kendini bir kez daha açabilmenin fırsatlarını bekledi. Yorumlardan biri bu olabilirdi ve kurmaca canlılığını yeniden kazandığında kendini Fénéon'a Fütüristlerden daha fazla borçlu hissetmemesi de uygundu: "görünmez" yazarın "görünmez" etkisi olmuştu.

Yahut, son derece zeki ve ironik biri olan Fénéon'un kendini hayatının belli bir noktasında, bir gazetecilik angaryasına itilmiş bulduğunu söyleyebilirdik. *Le Matin*'deki yazı masasında geçirdiği uzun akşamlar boyunca bu yerin ihtiyaçlarıyla uyumlu biçimde her şeyi kendisi ve okurları için olabildiğince eğlenceli kıldı. Yerleşik bir formu alıp onu eğip büktü, on dokuzuncu yüzyılın anlatı ve olgu aktarma konusundaki temel ilkelerine saygı göstermeyi kabullenmekle birlikte ona üslupsal anlamda kişisel bir dokunuş da kattı. *Nouvelles* kokteyl zeytininin yazınsal karşılığıdır ve Fénéon keskin lezzette yeni bir tat icat ettiği için anımsanmalı ve hayranlık uyandırmalıdır.

# Michel Houellebecq ve Umutsuzluk Günahı

1998'de, Paris'te, Prix Novembre'ın jüri üyelerinden biriydim: Adının da ifade ettiği gibi, edebiyat sezonunun sonlarında verilen bir ödüldü bu. Goncourt jürisi Houellebecq'in romanını yanlış anlamasından ve Goncourt'un hatalarını düzeltmek için de başka jürilerin beceriksizce çabalar harcamasından sonra, Prix Novembre bu yılki son ve kati hükmünü verecekti. Bir Fransız ödülünün, dönüşümlü bir jüriye sahip olması, bünyesinde yurtdışından değerlendirmeciler barındırması –aralarında Mario Vargas Llosa da bulunuyordu– ve ödülün ciddi bir para tutarını bulması –kazanan aşağı yukarı 30.000 dolar alacaktı– alışıldık bir şey değildi.

O yılın önemli ödüllerinin hepsi de Michel Houellebecq'in *Temel Parçacıklar*[1] romanını onurlandırmaktan geri kalmıştı ve *Le cas Houellebecq** aylardır fıkır fıkır kaynıyordu. Öğretmenler kitabın aleni cinselliğini protesto etmişler, yazar entelektüel sapkınlık gerekçesiyle mensup olduğu yazınsal-felsefi gruptan kovulmuştu. Provoke ettiği düşünülen sadece kitap değildi; adamın kendisi de öyle görülüyordu. Jürinin kadın üyelerinden bir tanesi yazarını televizyonda görene dek romana hayran kaldığını bildirmişti. Ödülün, önceki yılki müdahaleleri biraz sönük kalmış olan işadamı hamisi, Houellebecq'e karşı uzun ve ateşli bir saldırıya geçti. En azından, parasının nereye gitmesini istemediğini göstermek istiyordu.

Oldukça yoğun bir tartışma sürüp giderken, *Temel Parçacıklar*'ın en iyi tanımını yapan kişi Vargas Llosa oldu: "Küstah" bir kitap. Tabiatıyla bunu bir övgü ifadesi olarak kullanıyordu. Geçerli bütün okuma alışkanlıklarımızı sistematik olarak karşısına alan ve zihnimizdeki varsayımları safdil kişilerin yanılsamaları olarak gören bazı kitaplar vardır; acı alayla dolu ve derinden derine kötümser kitaplar. Edebiyat alanındaki küstahlığın en yetkin örneği olarak Voltaire'in *Candide*'i gösterilebilir. Farklı bir tarzda, La Rochefoucauld derinden küstahtır; Beckett'in sevimsiz, Roth'un coşkun bir küstahlığı vardır. Küstahlık kitabı, hedeflerini amaçlı bir Tanrı, iyicil ve düzenli bir evren, insani özgecilik, özgür istencin varlığı gibi kavramlarda bulur.

Houellebecq'in romanı –ikinci romanıydı bu– entelektüellikle erotizmi harman etmesiyle son derece Fransızdı; kendi kuramsal iskeletinden aldığı belirgin gururla Tournier'yi çağrıştırıyordu. Romanın kusurları da vardı: belli bir benbilirimci ton ve de karakterlerin diyalog kurma yerine söylevler çekme eğilimi. Ancak büyük hırsı ve uzlaşmazlığı bakımından, ödülün

1. Michel Houellebecq, *Temel Parçacıklar*, Çev. Osman Senemoğlu, İstanbul: Doğan Kitap, 1999.

* (Fr.) Houellebecq vakası. (ç.n.)

öteki yarışmacısından açıkça üstündü; bu bir açıdan son derece Fransız bir romandı: zarif, denetimli ve eski moda ya da daha doğrusu, jüri üyeleri jargonunda öğrendiğim biçimiyle bir *classique*.

Houellebecq tek bir oy farkıyla ödülü kaptı. Sonradan, jürinin yazar ve gazeteci başkanı Daniel Schneidermann'la ödülü kazanan yazarımızın basın ve televizyonda yarattığı dedikodular konusunda konuşuyordum. Belki de Houellebecq *médiatique* değil de, mediagenic'tir* diye, bir düşünce ortaya atacak oldum. "Tam tersine" diye yanıt verdi Schneidermann (ki kendisi Houellebecq'e oy vermişti), "*anti-médiatique* olarak *médiatique*'lik kazanıyor o. Çok akıllıca." Bir saat kadar sonra, Hotel Bristol'ün yaldızlı bir salonunda, edebiyatçılar Paris'inin en şık giyinmiş kişileri önünde, bol bir süveter ve kızıl renkli buruşuk bir jean giymiş pejmürde bir tip çekini aldı ve romanının ruhuna uygun olarak son derece burjuva haz ve minnet ifadesi ayartmasından geri durdu. Salondaki hiç kimse bundan hoşnut kalmış görünmüyordu. "Yıkanmadan ya da kuru temizleyiciye gitmeden ödülü kabul etmesi jüri üyelerine bir hakaret" diye kulağıma fısıldadı bir Fransız yayıncı.

Hamimiz de alınganlaşmıştı; önümüzdeki yıl Prix Novembre'ın on iki ay askıya alınacağını bildirdi, böylelikle ödülün geleceğini tartışma olanağına sahip olabilecektik. Çoğu jüri üyesi bunun, küstahça denmese bile gereksiz bir şey olduğunu düşünüyordu; biz kendimize yeni bir sponsor bulma yoluna gittik; ödülün adını da Prix Décembre olarak değiştirdik. Bu arada roman İngilizceye *Atomised* başlığıyla çevrildi. İngilizce konuşan okur kitleleri Schneidermann'ın bana söylediği şeylerin farkına vardı: yazar *anti-médiatique* kalarak *médiatique* olan biriydi. Edebiyat dünyası kötü bir üne sahip olmanın en kolay olduğu dünyalardan biridir; Houellebecq de ondan istenilen şeyi hakkıyla yerine getiriyordu. *Observer*'ın kadın muhabiri akşam vakti kendisiyle görüşmeye geldiğinde, Houellebecq

* Medya'ya uyumlu, hoş gelen anlamında. (ç.n.)

hiç kımıldayamayacak kadar içmişti, başı önündeki yemek tabağının üzerine düşüp duruyordu; muhabir kadına eğer onunla yatarsa bundan sonraki sorularına yanıt vereceğini söyledi. Houellebecq'in karısı da fotoğrafçılara iç çamaşırlarıyla poz verip oldukça dikkate değer inciler saçarak bu pandomime dahil oldu. Muhabir kadına, "Michel depresyonda değil, depresyonda olan dünyanın kendisi" demişti.

*Temel Parçacıklar* romanı kanıt gösterilerek, eğer Houellebecq, Tournier'den bu yana potansiyel olarak en ağır Fransız romancısıysa (bekleyiş uzun sürmüştü, bu yüzden de aşırı övgü anlaşılır bir şeydi), onun üçüncü romanı *Plateforme*, sabık bir yöne selam durarak açılır. Hiçbir Fransız yazarı Camus'nün *Yabancı*'sını özellikle aklına getirmeden bir romana "Babam geçen yıl öldü" diye başlamaz. Houellebecq'in anlatıcısının adı Renault'dur, belki de yazar böyle bir adamın mekanize toplumun sadece bir dişlisi olduğunu ima etmektedir ama bu ad aynı zamanda Camus'nün anlatıcısı Meursault adıyla uyak yapar. Ve şu nokta da belirleyici bir önemdedir: Renault'nun babası Ayşe adında Kuzey Afrikalı temizlikçisiyle yatmaktadır ve Ayşe'nin erkek kardeşi de yaşlı adamı öldüresiye dövmektedir. Oğul babasının katiliyle yüz yüze getirildiğinde şöyle düşünür: "Şayet elimde bir silah olsa, hiç düşünmeden ateş ederdim. O pis herifi öldürmek... bana ahlaken nötr bir eylem gibi geliyordu." Bu, Meursault'nun Cezayir'in bir plajında Arap'ı vurup öldürmesiyle tıpatıp örtüşür ve onun bu eyleme gösterdiği benzer ahlaki kayıtsızlığı dışa vurur.

Gelgelelim, *Yabancı* ile *Plateforme* arasında geçen altmış yıl içinde, yabancılaşma ve anomi* ilerlemiş bulunuyor. Ana babaya gösterilen saygısızlık ifadeleri de öyle. 1960'lardaki öğrencilik yıllarımda, Meursault'nun romanın açılışındaki had aşan sözlerini, "Annem bugün öldü. Ya da belki de dün, bilmiyorum" bir tokat gibi algılamıştım (ki dindar bir oğul da sayılmazdım). Bugün, daha sert bir tokat vurmanız gerekiyor.

* Anomi: "Bir toplumsal gruptaki ortak değerlerin ortadan kaybolması." (ç.n.)

İhtiyarın tabutunun önünde ayakta dururken, nahoş düşünceler aklıma geldi. Hayattan istediklerinin çoğunu almıştı ihtiyar orospu çocuğu; akıllı bir amcık ağızdı o. "Çocukların oldu, pis herif" dedim şevkle, "koca kamışını annemin amına soktun." Şey, itiraf etmeliyim, biraz gergindim; insan ailesinde her gün bir ölümle karşılaşmıyor.

Houellebecq oyundaki bahisleri yükseltiyor ama "Şey, itiraf etmem gerekir, biraz gergindim" gibisinden ironik ifadelerle tabut önündeki verip veriştirmeleri sürdürmek de onun bir alametifarikası sayılır. *Temel Parçacıklar* metni ağırlaştırmaksızın özetlemesi zor bir romandı (son iki bin yılın üçüncü "metafizik mutasyonu" hakkında bir roman; klonlamanın ölüm korkusuna ve genetik bireyciliğin sefaletlerine son verdiğini görecek olan moleküler biyolojinin mutasyonu hakkında); sayfalarında, kendisini suçlayanlara yöneltilmiş yergisel bir zafer işareti, karşı ütopyasında bir eğlenme duygusu vardı.

*Platforme* aynen *Temel Parçacıklar*'ın tarzında, dünyanın sahteliğini şiddetle eleştiren, bilgi çağının bir çocuğu olan, köktenci bir mesafeliliğin izlerini taşıyan erkek bir anlatıcının sözleriyle başlar. Hemen hemen her şeye yönelik olarak "Bir müşteri yöneticisine özgü, çıkar gözetmez tavır takınmayı" över. Duygusal ve de sosyal olarak tepkisizdir, bu yüzden Ayşe'yle hemen hemen hiç konuşmaz. Ayşe İslam'ı eleştirmeye başladığında, onunla az çok aynı görüştedir, gerçi bu konuda tümüyle sert bir tavır almaz. "Entelektüel olarak, Müslüman vajinalarına belli bir arzu duymayı başarabiliyordum."

Henüz alınganlık gösteren yok mu? Ne var ki Houellebecq ya da daha doğrusu romanın anlatıcısının kestirmeden anıldığı adıyla Michel, konuşmaya daha yeni başlamıştır. Şu aşağıda sıralananlar için burnundan soluyan bir horgörüyü dışa yansıtır: *Frederick Forsyth ve* John Grisham; Jacques Chirac; *Guide du Routard*; paket turlar; Fransa ("uğursuz bir ülke, tümüyle uğursuz ve bürokratik"); Çinliler, Omaha Kumsalı'nda "demokrasi uğruna ölmüş olan" "moronlar yığını"; çoğu erkek; çoğu kadın; çocuklar; çekiciliği olmayanlar; yaşlılar; Batılılar; Müs-

lümanlar; Fransız kanalı TV5; yine Müslümanlar; çoğu sanatçı; bir kez daha Müslümanlar ve son olarak, sık sık ifade edildiği gibi, anlatıcının kendisi.

Michel neleri onaylıyor? Dikiz şovlarını, masaj salonlarını, pornografiyi, Thai fahişelerini, alkolü, Viagra'yı (alkolün etkilerini alt etmenizde size yardımcı olur), sigaraları, beyaz olmayan kadınları, mastürbasyonu, lezbiyenliği, üçlü cinsel ilişkileri, Agatha Christie'yi, çift taraflı duhulu, oral seksi, seks turizmini ve kadın iç çamaşırlarını. Bu listede ötekilerle eşleşmeyen bir çift görmüş olabilirsiniz: Frederick Forsyth "yarım akıllı'nın teki olabilir; John Grisham'ın kitaplarıysa içine otuzbir çekmeye yarar sadece: "Bir haz iniltisiyle iki sayfa arasına boşaldım. Sayfalar birbirine yapışacaktı; önemi yoktu, ikinci bir kez okuyacağınız türden bir kitap değildi." Oysa Agatha Christie, esas olarak "umutsuzluk günahı"nı anladığını ortaya koyduğu *The Hollow* [Oyuk] adlı romanıyla Houellebecq'in iki sayfa boyunca büyük övgülerini alır. Bu, "Kendinizi sıcak ve canlı bütün insani temaslardan koparmanın günahıdır" ki bu da, elbette, Michel'in günahıdır. "Başka insanlarla kurduğumuz ilişkiler içinde" der Michel, "kendi varlığımızın farkına varırız; başka insanlarla ilişkileri katlanılmaz kılan da daha çok budur." Dahası şunları söyler: "Hayattan vaz geçmek en kolay şeydir." "Hayatta her şey olabilir, özellikle de hiçbir şey."

Acı çeken kişi bir hedonist olduğunda umutsuzluk günahı katmerleşir. *Platforme* büyük ölçüde turizm, seks ve bu ikisinin kombinasyonuyla ilgili bir romandır. Şu an için turizm, gezegendeki yegâne büyük endüstridir, arzın ve kasıtlı olarak yaratılmış bir talebin saf buluşma noktasıdır. Romancı için bunun en çekici yanı turizmin psikolojisidir: Özellikle de beklentinin ve anımsayışın (broşürlerin sahte mutluluk vaadi ve tatillerde çekilmiş şipşak fotoğrafların sırıtan yalanları) anın kendisinden daha canlı ve güvenilir olduğu Flaubert'e özgü ironi. Romancı için anahtar önemde olan bir tehlike, ki bu tehlikeden burada

her zaman kaçınılamaz, zahmetsiz hiciv tehlikesidir: Turistler yalnızca teröristler için kolay hedef oluşturmaz.

Houellebecq Michel'i güneşlenmek ve seks yapmak için gidilen bir tatil beldesine gönderir; bir hayli kalın kafalı dostları arasında kabul edilebilir, aslında pozitif anlamda çekici Valerie de vardır; kadın, söz konusu seyahat şirketi için çalışmaktadır. Romanın olay örgüsünün büyük bir bölümü, onun ve meslektaşı Jean-Yves'in, çalıştıkları şirketin zarar etmekte olan bir bölümünü yeniden canlandırma çabaları üzerine kuruludur. Bütün bunların hepsi romanda yeterince işlenir, gerçi Houellebecq'in romancı olarak güçlü yanları ve ilgileri özellikle geleneksel bir anlatı kurma üzerinde yoğunlaşmaz. Onun bir sahneye, bir temaya yaklaşımı bana çoğu kez euro çevrelerinde uzun süredir anlatılmakta olan bir fıkrayı çağrıştırır. Avrupa Birliği komitesinin Britanyalı delegelerinden biri kendi ülkesinin getirdiği önerilerin ana hatlarıyla bir özetini yapar; Britanyalı olduğu için bu öneriler beklenildiği gibi pragmatik, akla uygun ve ayrıntılıdır. Fransız delegesi bu öneriler üzerinde başını sallayarak uzun uzun düşünür ve sonunda şu yargıya varır: "Şey, planın uygulamada yürüyeceğini anlayabiliyorum ama kuramda yürüyecek mi?"

Böylelikle seksle turizm arasındaki birincil, apaçık bağlantı tensel, kişiler arası (ve kişisel olmayan) bağlantıdır. Ancak Houellebecq için bir o kadar önemli olan kuramsal bağlantıyı bulmaktır. Houellebecq bunu bulur: Hem seks hem de turizm en özgür noktasında serbest pazarın bir örneğini oluşturur. Seks Houellebecq'e her zaman kapitalizme özgü bir şey olarak gözükmüştür. İşte ilk romanı *Extension du domain de la lutte*'den [Mücadele Alanının Genişletilmesi] alınma formülasyonu:

> Haksız işten çıkarmaların yasaklandığı ekonomik bir sistemde, her kişi aşağı yukarı yerini bulmayı başarır. Zinanın yasaklandığı cinsel bir sistemde, aşağı yukarı herkes bir yatak arkadaşı bulmayı başarır. Tümüyle liberal bir ekonomik sistemde bazı insanlar çok büyük servetler biriktirirler; bazılarıysa işsizlik ve sefalet içinde atalete gömü-

lürler. Tümüyle liberal bir cinsel sistemde bazı insanların değişik ve heyecan verici bir erotik yaşamları vardır; bazılarıysa mastürbasyona ve yalnızlığa mahkûm kalırlar.

Bu çeşit tez elden ve cüretkâr bağlantılar kurmak Houellebecq'in en iyi yaptığı şeydir; Houellebecq *Temel Parçacıklar* adlı romanında "Kuzey Amerikalı libidinal-hedonist seçenek" olarak adlandırdığı şey üzerinde çalışmaktan hoşlandığı kadar hiçbir şeyden hoşlanmaz. Ancak *Platforme* romanında seks hakkındaki yazısı, ilginç bir biçimde hem pornografik hem de duygusalcadır. Bütün hamlelerini ve imgelerini pornografiden alması bakımından pornografiktir; kim neyi nereye koydu ve çırpınmalar içinde bir fışkırtma ve inildeme gerçekleşene dek nereye kadar hareket ettirdi; roman aynı zamanda da, aşırıya kaçmayan, orta yolu tutturan bir pornografi gibi kaleme alınmıştır. Romanın, gerçekten iyi, dobra karakterlerinin Uzakdoğulu masör kadınlar ve fahişeler olmaları bakımından duygusaldır; bunların hepsi de kusurlar, hastalıklar taşımayan, pezevenkleri, uyuşturucu bağımlılıkları ya da duygusal problemleri olmayan kişiler olarak sunulurlar. Cinsel edim açısından hiçbir şey asla aksamadığı için pornografik *ve* duygusalcadır: cinsel organların işlevsel mutluluğu her zaman elde edilir, hiç kimse Hayır ya da Dur, hatta Bekle bile demez, hotel taraçasındaki beyaz-derili-olmayan hizmetçinin odaya şıp diye girivermesi, sutyensiz olduğunu çabucak faş etmesi ve üçlü cinsel ilişkiye teklifsizce katılması için ona bir el işareti yapmanız yeter. Houellebecq parayla yapılan seks dışında dünyadaki her şeyin içyüzünü görür, o bu seksi, belki de gerektiği şekilde, bir tatil broşüründe gördüğü her sözcüğe ve resme inanan biri gibi betimler.

Ve aşk vardır. "Kadınları gerçekten seviyorum" der bize Michel romanın açılış sayfasında. Daha sonra, ayrıntılı anlatımlara başvurur: "Amlar için duyduğum coşku, geriye kalan, tanınabilir, az sayıdaki tümüyle insani niteliklerimden birisidir." "Kadınları sevmesine" karşın, Michel amaçlı olarak annesinin hiç adını anmaz. Bu depresif, kırkında ihtiyarlamış seks turisti

Valérie'ye kendini gitgide daha yakın hisseder bulduğunda, Houellebecq'in bu işin altından nasıl kalkacağını merak edersiniz. Ne de olsa, böylesi bir karakteri ilk elde birine âşık etmek yazınsal bir küstahlık gibi görülebilir. Michel için aşk paralı seksten ne bakımlardan farklıdır? Bereket versin ki, çok farklı değildir. Valérie, başlangıçta oldukça kılıksız ve sert görünmesine karşın, sonunda harika memeli bir kadın olduğu anlaşılır; aynı zamanda yatakta da Thai fahişeleri kadar iyidir; dahası üçlü cinsel ilişkilere kolaylıkla girmekle kalmaz, bu tür ilişkileri teşvik eder. Mizaç olarak uysaldır; iyi bir işi vardır ve iyi para kazanır; Michel gibi o da ünlü tasarımcıların marka giysilerini hor görür. Ve mesele de budur gerçekte. Duygulardan söz etmek ya da onları düşünmek gibi şu eski moda şeylerin hiçbirini yapmazlar; birlikte çok fazla dışarı çıkmazlar, gerçi Michel onu bir partner değiştirme barına ve bir Sado-Mazoşistler kulübüne götürür. Michel mutfak işleriyle şöyle böyle ilgilenir; Valérie işten çoğu kez öylesine yorgun dönmektedir ki ancak ertesi sabah Michel'e şöyle bir oral seks yapabilmektedir. Bu ifadeler küstah olmaktan çok kurmaca açısından hayal kırıklığı yaratıcıdır. Aa, Valérie mutluluğu bulup da çift bir cennet adasında yaşamaya karar verdiğinde Valérie'nin elbette ölmesi gerekir. Bunun kurgulanması ve yerine getirilmesi Grisham ya da Forsyth tarafından daha ileri götürülebilirdi.

Başlangıca dönecek olursak, Michel babasından niçin bu kadar nefret ediyor? Babasının tabutu başında yapılan o suçlamadan sonra normalde meraklı bir okurun soracağı türden bir soru bu. Bu "ihtiyar orospu çocuğu" bu "akıllı amcık ağızlı" bu "şortlu moron", "yirminci yüzyılın çirkin yüzünü temsil eden bu kişi" üzerine ne öğreniyoruz? Öldüğünde yetmiş yaşında olduğunu, Ayşe'nin "ondan çok hoşlandığını" sürekli fiziksel egzersiz yaptığını ve bir Toyota Land Cruiser'a sahip olduğunu. Bunlar pek de ihtiyardan nefret edilmesine yol açabilecek gerekçeler değil, diye düşünebilirsiniz. Ancak daha sonra şunu da öğreniyoruz ki, bu canavar herif bir keresinde ansızın sebeple-

ri açıklanamayan bir depresyona girmiş. "Dağcı arkadaşları çevresinde beceriksiz tavırlarla dikiliyorlardı, hastalığın karşısında güçsüzdüler. Bu kadar çok spor yapmasının sebebinin, kendini aptallaştırmak, düşünmekten alıkoymak olduğunu söyledi bir seferinde bana." Bütün bunlar yenidir (babanın bir dağcı olduğu bize daha önce söylenmemişti); ve Michel'in kendisi de depresyonda olduğu için, bunun ona sempati duymak için bir gerekçe oluşturduğunu düşünebilirsiniz. Ne var ki bütün öğrendiğimiz bundan ibarettir çünkü baba, Michel'in düşüncelerinden ve de anlatıdan çabucak çıkıp gider.

Romandaki oğulun babaya duyduğu bu nefret açıklanamayan bir veridir. Bununla birlikte, kitaplar hakkında sohbetler (her zaman küçümsenmemelidir) Houellebecq'in birkaç yıl önce *Lire** dergisine verdiği bir mülakatı gündeme getirmiştir. Romancı beş yaşındayken anne ve babası onu büyükannesinin himayesine bırakarak terk etmiştir. "Babam" diyor Houellebecq, "çok geçmeden aşırı bir suçluluk duygusu geliştirdi. Bir keresinde bana çok garip bir şey söyledi: bu kadar yoğun fiziksel egzersiz yapmasının nedeni, egzersizin onu düşünmekten alıkoymasıydı. O bir dağ rehberiydi."

Bu garip itirafın bir kurmaca yazarı tarafından kullanılmaması için hiçbir sebep yok ama eğer bu itirafın bir işe yaraması gerekiyorsa, kurmacasal olarak desteklenmesi gerekir. *Plateforme*'da "Michel R." ile Michel H. arasındaki bağ bu küçük otobiyografik ayrıntının düşündürebileceğinden daha ciddidir. Michel R. tarafından birinci tekil şahıs gözünden anlatılan ancak bize sadece Michel H.'nin bilebileceği şeyleri söylemek istediğinde bunları kaçamak bir şekilde üçüncü şahıs gözünden gerçekleştiren anlatıda bazı sorunlar vardır. (Hatta Michel R.'nin, bize henüz tanışmamış olduğu bir karakter hakkındaki yargısını yansıttığı, kurmaca açısından sorunlu bir an söz konusudur). Michel'in içinde de, ilginç bir ikiye bölünme mevcuttur. Böylelikle tatile "havalimanında tamamen rastlantısal olarak satın

* Özellikle kitap tanıtımlarına yer veren bir edebiyat dergisi. (ç.n.)

aldığı iki Amerikan *bestseller*ı ile" çıkar (bunu da Forsyth ve Grisham konusundaki *de haut en bas** duygularına rağmen yapar); ve yanında aynı zamanda *Guide du Routard* vardır. Seks turizmi yapan biri için bunun yeterince anlamlı olduğunu düşünebilirsiniz. Daha sonraları, biraz şaşırtıcı bir biçimde, yanında okuyacak hiçbir şey olmadığını düşünerek paniğe kapılır. Daha da sonraları, yurda döndüğünde, Auguste Comte ile Milan Kundera'nın sıkı bir okuru olarak boy gösterir; Kant'tan, Schopenhauer'den ve toplum kuramcılarından özgüvenli alıntılar yapmaktan da geri kalmaz. Acaba bu inandırıcı olacak şekilde aynı karakter midir yoksa anın ihtiyaçlarını karşılamaya yönelen biri mi?

Houellebecq'in akıllı bir adam olup da pek de akıllı bir romancı olmaması durumu romanın İslam'ı ele alışında birçok noktayı çıkmaza sokar. Yapısal olarak, Michel'in "saçma din" olarak adlandırdığı dinin işlevinin, finalde, mutlu seks turistlerinin ölçüsüz ve kanlı reddi olduğu ortaya çıkar. Bununla birlikte, bunun süregiden varlığı, art arda gelen üç infial durumuna dayanır. Birincisi, kendisinden istenilmediği halde Mekke zihniyetinin aptallaştırdığı babasıyla işe yaramaz erkek kardeşlerinin suçlamasına girişen Ayşe'nin söylemiyle. "Pastis içerek bir yandan körkütük sarhoş oluyorlar ama bir yandan da tek gerçek inancın muhafızları olarak etrafta kasıla kasıla dolaşıp duruyorlar. Onlar gibi aptal bir orospu çocuğuyla evlenmekten se dışarıya çıkıp çalışmayı yeğlediğim için bana orospu muamelesi yapıyorlar." Bundan sonra sırada, Michel'in Krallar Vadisi'nde karşılaştığı son derece kültürlü ve zeki bir genetik mühendisi olan Mısırlı vardır; onun için Müslümanlar "Sahra'nın Kaybedenleri"; İslam ise "develerini düzmekten" başka hiçbir şey yapmayan "pis Bedeviler" arasında doğmuş bir dindir. Sonra Bangkok'ta karşılaşılan Ürdünlü banker vardır; o da, genel suçlamaları arasında, İslam şehitlerine vaat edilen cinsel cennetin herhangi bir otelin masaj salonunda çok daha ucuza elde edilebilir bir şey olduğuna işaret eder. Üç farklı kıta üzerinde

* (Fr.) "Tepeden bakan." (ç.n.)

rastgele seçilmiş bu üç karşılaşmanın, İslam'a veryansın edip duran, onu aşağılayan üç Arap'a yer vermesi ve bunların işleri bittikten sonra anlatıdan hemencecik kayboluvermeleri olağanüstüdür. Bu, denge sağlamak amacıyla başparmağını kefelerin tam ortasına koymuş bir yazardan ziyade, kefelerden birinin üstüne çıkmış ve orada step dansı yapıp duran bir yazarın tutumudur. (Kitap-sohbeti parantezi: Houellebecq *Lire* dergisine annesinin Müslüman olduğunu söylemiş, "İslam'a tahammül edemediğini" eklemişti.)

Bu kitabı okumaya başlamadan önce, bir Fransız arkadaşım bana beklenmedik bir uyarıda bulundu: "Dinard'daki deniz suyu tedavi merkezinde bulunan hamamda, anlatıcının, kız arkadaşının ve bir başka kadının üçlü ilişkiye girdikleri bir sahne var. Eee, ben de orada bulundum" diye sürdürdü sözünü arkadaşım konuşma tonunu sertleştirerek, "bu iş *hiç de mümkün değil.*" Ukala biri değildir, bu yüzden tavrı beni şaşırttı. Ama şimdi bunu tümüyle anlayabiliyorum. Kurmaca küstahlığı denilen şey yüksek riskli bir girişimdir: *Temel Parçacıklar*'ın yaptığı gibi, sizi kulağınızdan, beyninizden kavrayıp karga tulumba sürüklemesi, retoriğinin gücü ve umutsuzluğunun tutarlılığıyla ikna etmesi gerekir. Bekle, bu doğru değil; ya da, insanlar kesinlikle o kadar kötü değiller; hatta, aslında şu noktayı bir kez daha iyice düşünmek isterdim gibi tepkilere hiç zaman tanımamalıdır. *Plateforme*, gücünü anlatının kendisinden, çok çeşitli görüşlerden, yinelenen ifadelerden ve kışkırtma anlarından aldığından, böylesi sorgulamaların okurun kafasına çok daha sık girmesine olanak tanıyor. Seks böyle bir şey mi? Aşk böyle bir şey mi? Müslümanlar böyle mi? İnsanlık böyle mi? Michel mi depresyonda yoksa depresyonda olan dünya mı? Meursault'da savaş sonrası edebiyatın en uyumsuz karakterlerinden birini yaratarak romancılık yaşamına başlayan Camus, sonunda, sıradan yaşamların son derece zengin gözlem gücü ve duygudaşlıkla betimlenmiş olduğu İlk Adam'ı yazdı. Houellebecq'in umutsuzluk günahından kurtulmayı başarabilmesi daha az olası gözüküyor.

# *Madame Bovary*'yi Çevirmek

Restoran *L'Huitrière'in* web sayfasına girip de (3 rue des Chats Bossus, Lille) "çevir" sekmesini tıklayacak olursanız, hareket geçirdiğiniz gayretkeş otomat sizin için adres dahil her şeyi anında İngilizceye çevirecektir.* Ve bu ibare "sırtını kamburlaştırmış 3 sokak kedisi" olarak ekranda belirir. Çeviri kesinlikle makinelere bırakılamayacak kadar önemli bir iştir. Peki ama ne çeşit insanlara verilmelidir çeviri?

Büyük bir Fransız romanını ilk kez okumak üzere olduğunuzu, bunu da ancak kendi ana dilinizde gerçekleştirebileceğinizi hayal edin. Kitabın kendisi 150 yıldan eski bir kitap. Neyi isterdiniz ya da istemeniz daha iyi olurdu? Olanaksızı elbette.

* Restoranın Fransızca'daki sözcük anlamıyla çevirisi: "No: 3, Kambur Kediler Sokağı" anlamına geliyor. (ç.n.)

Ama ne çeşit bir olanaksızı? Bir kere, onu muhtemelen "bir çeviri" gibi okumak istemezdiniz. Onu sanki özgün haliyle, İngilizce yazılmış gibi okumak istersiniz; zorunlu olarak, Fransa konusunda derin bilgi sahibi bir yazar tarafından kaleme alınmış olsa bile. Kitaptaki her bir özgün nüansı sıkı sıkıya aktaran çevirinin takır tukur olmasını, metni, romanın kendisinden çıkarıp onun bir yorumuna dönüştürmüş olmasını istemezdiniz. Onun sizde bir Fransız okurunda uyandıracağı tepkileri uyandırmasını isterdiniz (gerçi belli bir mesafe duygusunu, farklı bir dünya keşfetmenin hazzını da isterdiniz). Ama ne çeşit bir Fransız okuru? 1850'lerin sonlarından mı yoksa 2010'ların başlarından mı? Romanın özgün etkisini mi yoksa söz konusu romanın varlığının yarattığı sonuçlar da içinde olmak üzere Fransız edebiyatının daha sonraki tarihiyle renklendirilmiş bir etki mi taşımasını isterdiniz? İdeal olarak, ikide bir dipnotlara başvurmak zorunda kalmaksızın dönemlere ilişkin her göndermeyi anlamak isterdiniz; sözgelimi, Trafalgar pudingine ya da Ignorantine keşişlerine yahut *Mathieu Laensberg*'e yapılan göndermeleri. Son olarak, kitabın "İngilizce" olmasını isterseniz, ne çeşit bir İngilizceyi seçersiniz? Basitçe ifade etmek gerekirse, romanın ilk sayfasında, öğrenci Charles Bovary'nin giydiği pantolona eski tip bir pantolon askısı takılmış olmasını mı yoksa pantolonunun daha çağdaş bir askıyla donatılmış olmasını mı istersiniz? Kararlar ve ayrıntılar geriye döndürülemez niteliktedir.

Böylelikle düşlerimizin çevirmeninin fantezisini kurabiliriz: Doğal olarak romana ve yazarına hayran olan ve kadın kahramana sempati duyan birisi; zamanın cinsel politikasını daha iyi seferber etmemize yardımı olsun diye bir kadın kahraman belki de; mükemmel bir Fransızcası ve iyi derecede İngilizcesi olan, belki tercihen iki taraflı çeviri yapma deneyimine de sahip birisi. Sonra anahtar önemde bir karar alırız: Bu çevirmenin eski mi yoksa modern mi olması gerekir? Flaubert'in mi yoksa bizim mi çağdaşımız? Biraz kafa yorduktan sonra, oyumuzu

Flaubert'in zamanından bir İngiliz kadın çevirmen lehine kullanabiliriz, bu çevirmenin düzyazısı kaçınılmaz biçimde anakronizmlerden ve diğer üslup sorunlarından uzak olacaktır. Eğer çevirmen o zamandan seçilmişse, yazarın ona yardım ettiğini de hayal edemez miyiz? Daha da ileri gidelim: Çevirmen yalnızca yazarı tanımakla kalmıyor, onun evinde de yaşıyor, böylelikle de onun hem konuşma dilini hem de yazılı Fransızcasını gözlemleme olanağına sahip olabiliyor. Metin üzerinde gerektirdiği kadar uzun süre yan yana çalışabilirler. Ve şimdi de varsayımımızı limit bir noktaya vardıralım: İngiliz kadın çevirmen Fransız yazarın sevgilisi olabilir; bir dili öğrenmenin en iyi yolunun yatak odası sohbetlerinden geçtiği söylenir hep.

Aslı aranırsa, bu düş bir zamanlar gerçek olmuştu. *Madame Bovary*'nin bilinen ilk çevirisine, 1856-57'de, Flaubert'in yeğeni Caroline'in mürebbiyesi Juliet Herbert'in elyazmalarının temize çekilmiş bir kopyasından hareketle girişildi. Büyük bir olasılıkla, Gustave'ın sevgilisiydi Juliet; ona kesinlikle İngilizce dersleri veriyordu. "Altı ayda, Shakespeare'i açık bir kitap gibi okuyacağım" diye böbürleniyordu Flaubert; Byron'ın "Chillon Tutsağı'nı birlikte Fransızcaya çevirdiler. (Daha 1844'te, dostu Louis de Cormenin'e *Candide*'i İngilizceye çevirdiğini iddia ediyordu Flaubert). Mayıs 1857'de, *Madame Bovary*'nin Parisli yayıncısı Michel Lévy'ye, "Gözlerimin önünde beni tümüyle tatmin eden bir İngilizce çeviri yapılmakta. Eğer roman İngiltere'de çıkacaksa onun başka bir çeviri değil de bu çeviri olmasını istiyorum" diye yazıyordu. Beş yıl sonra, Juliet Herbert'in çalışmasını "bir başyapıt" olarak niteleyecekti. Ne var ki bu sıralar Herbert'in kendisinin ve de çevirisinin izleri edebiyat tarihinden silinmeye başlıyordu. Flaubert yayıncısı Lévy'den Juliet'e bir İngiliz yayıncının yanında iş ayarlamasını istemişti. Yayıncının Richard Bentley & Sons'a meseleyle ilgili bir mektup yazdığına inanmış olsa da, Bentley arşivlerinde Paris'ten gelen böyle bir mektup bulunmamaktadır (belki de

Lévy böyle bir fikre gizliden gizliye karşı çıktı ve harekete geçmeye yanaşmadı). Çevirinin elyazması ve denilebilir ki Juliet Herbert'in kendisi ortadan kayboldu, ta ki 1980'de Hermia Oliver'ın *Flaubert and an English Governess* [Flaubert ve Bir İngiliz Mürebbiye] başlıklı çalışmasında yeniden dirilene dek.

Bu yüzden *Madame Bovary*'nin yayımlanmış ilk çevirisini okuyabilmek için Britanyalı okurun bir otuz yıl daha beklemesi gerekti. Çeviri ancak 1886'da, yazarının ölümünden altı yıl sonra yayımlandı. Bu çeviri de, Eleanor Marx-Aveling adlı bir kadın tarafından yapıldı (Marx'ın kızıydı; Flaubert'in Paris Komünü üzerine dile getirdiği sert görüşler göz önüne alınırsa, bu tam bir ironi sayılmalı), tıpkı en son çevirinin Lydia Davis adlı Amerikalı bir kısa öykü yazarı ve Proust çevirmeni tarafından yapılmış olması gibi. Bu iki çeviri arasındaki on dokuz ya da yirmi versiyonun birçoğu da erkekler tarafından yapılmıştı. Bunların en tanınmış olanları Francis Steegmuller ve Gerard Hopkins'in yaptığı çevirilerdir; Steegmuller'in kendisi bazı kurmaca yapıtlar kaleme almış olsa da –David Keith takma adıyla yazdığı bazı gizem hikâyeleri dahil– Davis'in, söz konusu romanı çevirmiş en iyi kurmaca yazarı olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Bu durumsa açılış listesine eklenecek bir başka soruyu akla getiriyor: Büyük romanınızın iyi bir yazar tarafından mı çevrilmiş olmasını yeğlerdiniz yoksa daha az iyi bir yazar tarafından mı? Bu göründüğü kadar yersiz bir soru sayılmaz. Erkek ya da kadın, o mükemmel çevirmenin kendini büyük yazarın metnine ve kimliğine büründürebilme yeteneğini taşıyan bir yazar olması gerekir. Kendi üslupları ve dünya görüşleriyle yazar-çevirmenler zorunlu bir kendinden feragat konusunda hoşnutsuz olabilirler; öte yandan, bir başka yazar olarak kılık değiştirmek bir hayalgücü meselesidir ve belki de iyi yazar için daha kolay bir şeydir. Bu yüzden Rick Moody bizlere Lydia Davis'in "Amerika'nın en iyi düzyazı üslupçusu" olduğunu ve Jonathan Frazen da "İş başındaki çok az yazarın sayfa üzerindeki sözcükleri bu denli değerli kıldığını" söylüyor-

sa bu keyfiyet onu, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının en iyi düzyazı üslupçusunu yirminci yüzyılın Amerikan İngilizcesine aktarmak için daha donanımlı yapar mı yapmaz mı? İki üç satırlık olanlardan iki üç sayfalık olanlara kadar Davis'in öyküleri çalışma alanı ve kapsam bakımından kesinlikle Flaubert'e özgü olmayan bir yapı barındırır; bu öyküler kuru ve alaycı bir mizahı yansıtan epizotlarla öznenin kendinden geçtiği düşlerini anlattığı öykülerden, az çok oyunbaz iki satırlık öykülere kadar değişiklik gösterir; eğer bir Fransız etkisi söz konusu edilecekse bu, çok daha sonraki döneme ait bir etkidir (nitekim Davis'in "Sabırlı Motosikletçinin Yarışı" başlıklı öyküsü Jarry'ye çok şey borçluymuş gibi görünür). Davis'in kendi yaşamı da açık bir şekilde kimi öykülerinin temelini oluşturur oysa Flaubert'in estetiği herkesçe bilindiği gibi kişisel olanın dışarıda bırakılması üzerine temellenmiştir. Öte yandan Davis'in yapıtları Flaubert'e özgü yoğunlaştırma, ironi ve denetimli anlatım duygusunu son noktaya götürme erdemlerini paylaşır. Şayet Flaubert münzeviliğinde ve nam salmış titizlik ısrarında bir yazarların yazarıysa, Amerikalı bir romancının bana geçenlerde tarif ettiği gibi Davis de bir "yazarların yazarının yazarıdır." Onun *Madame Bovary* çevirisinin *Playboy* dergisi tarafından bir dizi halinde yayımlanmaya değer bulunması –dergi onu kapağında "Gelmiş geçmiş en skandal roman" olarak göklere çıkarmıştır– Flaubert'in bekâlâ onaylamış olabileceği, patırtı yaratmış bir ironidir. The Viking baskısının (ABD) reklam broşüründe Emma "Mutsuz ev kadınının timsali" olarak adlandırılır; biraz ucuz görünse de bu tanımlama, gerçeği yansıtmaktan uzak değildir. *Madame Bovary* aynı anda birçok şeydir: yetkin bir kurmaca örneği, gerçekçiliğin doruk noktası, Romantizmin katli, karmaşık bir başarısızlık incelemesi ama aynı zamanda ilk büyük alışveriş ve düzüşme romanı.

En azından on dokuz ya da o civardaki çevirmenin hiçbiri de romanın başlığını yeniden çevirme gereği duymamıştır; problemler, daha çok, romanın alt başlığında ortaya çıkar: *Mo-*

*eurs de province*. Böylelikle art arda: "Taşra Adetleri" (Marx-Aveling), "Bir Taşra Kasabasında Yaşam" (Hopkins, 1948), "Bir Taşra Hayatı Hikâyesi" (Alan Russel, 1950), "Taşra Yaşamları" (Geoffrey Wall, 1992) ya da "Taşra Görenekleri" (Lydia Davis) ortaya çıkar. Görebildiğim kadarıyla hiç kimse, *Middlemarch*'ın* benzer alt başlığını uyarlamış değildir: "Bir Taşra Yaşamı İncelemesi." Birkaç versiyon –çok şaşırtıcı bir şekilde, içlerinde Francis Steegmuller'ınki de vardır (1957) – alt başlığa yer vermez. Alt başlıklar aşırı ayrıntıcı ve eski moda gözükebilir (nitekim mevcut Penguin *Middlemarch* versiyonu Eliot'ın dört ek sözcüğünü tamamen dışta bırakır) ama bu görmezden gelme biraz haddini aşmış görünür. Birçok çevirmen (ya da yayıncı) da romandaki bunu izleyen ithaf sözcüklerini çıkarır. İthaf, roman tefrika edilirken kamu ahlakını bozma ve dine aykırı sözler sarf etme gerekçesiyle kovuşturulduğunda Flaubert'i bu suçlamalara karşı savunmuş olan Avukat Sénard'dır. Etkileyici bir tammetinci olan Lydia Davis, hem bunu hem de diğerini ve daha da önemlisi, ilk baskının ithaf sayfasında yer alan, Flaubert'in edebiyatçı dostu Louis Bouilhet'ye yönelik yazısını romana dahil eder. Gerçi burada bile çevirmen küçük bir bilgiçlik dünyasına adım atmış olur çünkü bir düzen seçimi söz konusudur: otantiklik Bouilhet ithafıyla başlayan ilk baskıyı öne çıkarabilir (aslında bu, bir dizgici hatasıdır), öte yandan daha gerçekçi bir bakış, Sénard'a teşekkür yazısıyla açılan düzeltilmiş 1873 baskısını yeğleyecektir.

Ancak çeviri, dilsel hayal gücünün tam ama denetimli kullanımı kadar mikro ölçekte bir bilgiçliği de gerektirir. En yalın cümle tuzaklarla doludur; çoğunlukla seçenekler farklı kayıp yüzdeleri arasında bulunur gibidir. Lydia Davis'in *Madame Bovary*'yi çevirmesinin üç yıl alması hiç de şaşırtıcı değildir; bazı çeviriler kitabı yazmanın kendisi kadar hatta bazıları daha da uzun bir zaman gerektirir. John Rutherford'un, Leopoldo Alas'ın *La Regenta*'sının –bir çeşit İspanyol *Bovary*'si– muhteşem çeviri-

* George Eliot'ın, 1871-72'de yayımlanmış ünlü romanı. (ç.n.)

si için harcadığı zaman onun hesaplamalarına göre özgün yapıtın yazarının hayatından çaldığı zamanın beş katıdır. "Hiç kuşku yok ki çeviri" diye işaret etmiştir kitaba giriş yazısında, "makul insanların kaçındığı garip bir iştir." Flaubert'in romanının ilk sayfalarından basit bir ayrıntıyı alın. Ergenlik yıllarında, anne babası Charles Bovary'ye biraz haşarılık etme olanağı tanır. Charles saban süren köylüleri takip eder, kargalara toprak kesekleri atar; hindilere bakar ve zaman zaman da kilise çanlarını çalar. Flaubert bu etkinliklere bir paragraf ayırır ve sonra da bu yeniyetmelik öncesi hayatın sonuçlarını iki kısa cümle halinde özetler; bunu amaçlı olarak ayrı bir paragraf olarak belirlemiştir yazar:

*Aussi poussa-t-il un chêne. Il acquit de forte mains, de belles couleurs.*

Anlam tamamen açık; gizli tuzak ya da sahte dost yok. Şayet bunu İngilizceye ilkin kendiniz aktarmaya uğraşmak isterseniz, o zaman aşağıdakilere şimdilik hiç bakmayın. İşte son 125 yılın, kısa cümleleri çevirme ama anlamı yanlış aktarmama uğruna ortaya koyduğu altı girişim.

1) *Meanwhile he grew like an oak; he was strong of hand, fresh of colour.* [Bu arada bir meşe gibi boy attı; güçlü, renkleri canlı elleri vardı.]
2) *And so he grew like an oak-tree, and acquired a strong pair of hands and a fresh colour.* [Ve böylelikle bir meşe ağacı gibi boy attı, elleri güçlü ve canlı renkteydi.]
3) *He grew like a young oak-tree. He acquired strong hands and a good colour.* [Genç bir meşe ağacı gibi boy attı. Hoşa giden renkte, güçlü ellere sahipti.]
4) *He throve like an oak. His hands grew strong and his complexion ruddy.* [Bir meşe gibi serpildi. Elleri güç kazandı ve renkleri kırmızılaştı.]
5) *And so he grew up like an oak. He had strong hands, a good colour.* [Böylelikle bir meşe gibi boy attı. Hoşa giden renkte, güçlü elleri vardı.]
6) *And so he grew like an oak. He acquired strong hands, good colour.* [Böylelikle bir meşe gibi boy attı. Hoşa giden renkte, güçlü ellere sahipti.]

Bütün bu cümleler aynı bilgiyi içeriyorlar ama sadece "o", "gibi" ve "güçlü" sözcükleri altı cümlede de mevcut. Bu çevirmenlerin göz önünde tutacağı meselelerin bazıları (konuyla doğrudan ilgili kafa yormalardan içten gelen sezinlemelere uzanan bir ölçekte) şunları içerirdi:

- Söz konusu paragrafı iki cümle olarak mı yoksa tek bir cümle olarak mı kurmak gerektiği: Eğer ikincisi söz konusuysa, o zaman kesinti virgülle mi yoksa noktalı virgülle mi belirtilmeli?
- Cümleyi gerçekten de ayrı bir paragraf olarak kurup kurmamak gerektiği: Böylelikle, (1) Onu önceki paragrafın sonunda alıp sürdürmeyi seçiyor ve bu da onun özetleyici etkisini daha az belirgin kılıyor.
- Fransızca'daki *pousser* fiilinin İngilizce'deki *grow*dan daha fazla güç içerip içermediği: dolayısıyla (4)'ün "serpilmek"i ve (5)'e yoğunlaştırıcı bir *up* ilgecinin eklenmesi.
- Fransızca'daki *acquit* geçmiş zaman ortacının İngilizce'deki *had* ya da *was* gibi nötral bir yardımcı fiille en iyi şekilde karşılanıp karşılanmayacağı; ya da, onun, *poussa* geçmiş zaman ortacıyla paralellik kurmaya yönelik bir çeşit eylemi gösteren fiil olup olmadığı. Dolayısıyla da *acquired* ya da *grew* fiilleri seçilmiş; gerçi eğer buraya *grew*i koyacak olursanız, ilk cümleye de farklı bir fiili koymanız gerekir: dolayısıyla *throve*.
- *De fortes mains, de belles couleurs* ifadesinin dengesini koruyup korumamak gerektiği ya da bunun olanaklı olup olmadığı. Sadece (1) numaralı şık, her ikisini de tekil vererek bunu gerçekleştiriyor; geriye kalan şıklar sayısal bir dengesizlik ortaya koyuyor.
- *Belles couleurs* ifadesini nasıl karşılamak gerekir. Altı çevirmenin altısı da çoğul biçimi korumanın yolu olmadığı görüşünde. Ama a) bu ifadeyi biraz açıp genç delikanlının "canlı" ya da "kırmızımsı" bir renk ya da aslında bir "ten rengi" kazandığını göstermek gerekir mi (ki bu, *couleurs* ifadesinin yüz rengiyle sınırlı kaldığı anlamına geliyor; gerçi romanın ilk sayfasında Charles'ın 'kırmızı bileklerine' daha önce bir gönderme yapılmıştı); ya da b) delikanlının nerede bulunduğu ve tenine ne olduğu apaçık mı, böylelikle özellikleri belirtilmemiş bir "hoşa giden" sözcüğü, özellikleri belirtilmemiş *belles* sözcüğünü mü yankılamış oluyor?

Bütün bu kronolojik düzende verilen altı çevirinin kendilerine özgü erdemleri var; hiçbiri de belirgin bir üstünlük taşımıyor. 1) Marx-Aveling'in çevirisi, Davis'in giriş yazısında belirttiği gibi, Nabokov'u "sayfa kenarlarına düştüğü notlarda bir hayli kızdırmış ama roman üzerine dersler verirken başvurmaktan geri durmadığı" bir versiyon; 2) Russell'ın çevirisi; 3) Hopkins'in çevirisi; 4) bu kısacık cümlede bile ötekilerden daha serbest görünen Steegmuller'ın çevirisi; 5) Wall'un çevirisi ve 6) Davis'in çevirisi. Wall ile Davis özgün cümle yapısına en çok bağlı kalan ve en az "yorumlayıcı" olan iki çevirmen.

Şarap tatma ve şaraplar üzerine yazma konusunda "ağız hissi" denilen biraz iddialı bir terim vardır. (Aynı zamanda biraz da kafa karıştırıcıdır bu terim - şarabı ağzınızda değil de başka nerede hissedebilirsiniz ki? Ayağınızda mı?) *The Oxford Companion to Wine* [Oxford Şarap Rehberi] bunu "ağız boşluğunun yüzeyindeki dokunma duyumlarını yaratan ve yumuşaklık gibi nitelikleri göstermek üzere özellikle kırmızı şaraplar için kullanılan, belirginlik taşımaktan uzak, bir tatma terimi" olarak adlandırıyor. Çeviri konusunda da benzer bir ağız hissi mevcuttur. Son yüzyıl içinde çeviri etkinliğinin genel eğilimi, pürüzsüzlükten uzaklaşıp otantikliğe, İngilizce düzyazının akıcılığını hedefleyen yeniden düzenleyici yorumlayıcılıktan uzaklaşıp özgün dilin yankılarını yaratmaya çalışan –şu tanenlerin zevkini çıkarın!– yakın okumaya sadakate doğru bir gidişat olmuştur. Artık bizler "İngilizceleştirmek" fiilini kullanmıyoruz –mülkiyetçi, hatta emperyalist bir tınısı var– ama Flaubert'in yapıtlarının ilk çevrildiği zamanlarda hâlâ kullanılıyordu bu fiil: Nitekim *Salammbô*'nun ilk Londra ve New York baskısı –1886'da, Marx-Aveling'in *Madame Bovary* çevirisiyle aynı yıl yayımlanmıştır– başlık sayfasında "M. French Sheldon" tarafından (çevirmenin adı ayrıca manidar) "İngilizceleştirilmiş" olarak piyasaya sunuldu. "İngilizceleştirmek'ten bu gitgide uzaklaşma Charles'ın büyümesinin anlatıldığı, yukarıda alıntılanan altı çeviride görülebilir. Benzer biçimde, Çehov çevirilerinde

de, Constance Garnett'ın versiyonlarını Ronald Hingley'in versiyonları izlemiştir. İzlemiştir ama henüz onun yerini almış değildir: Bazılarımız Garnett'ın çevirilerini okumayı sürdürürüz. Esas olarak da zamanda yolculuk işini anında yaptıkları, uzun zaman öncesine ait bir metni şu anda son derece hassas optik aygıtlarla inceleyen bir okur gibi görünmektense, o zamanların bir okuru olma yanılsamasını daha iyi yarattıkları için. Bununla birlikte, farklı ya da ek bir şey de söz konusu olabilir: bir çeşit iz bırakma. Klasik bir romanı okuduğumuz ilk çeviri, tıpkı klasik bir müzik parçasını dinlediğimiz ilk plak gibi, "o" roman, "o" senfonidir ve öyle kalır. Daha sonraki yorumcular, yapıtın dilini daha iyi kavramış olabilirler ya da daha sonraki müzikçiler parçayı o dönemin özgün enstrümanlarıyla çalabilirler ama o ilk versiyon her zaman ayrıcalıklı bir yer tutar.

Anlamın her nihai nüansını otantik olarak aktarma, çevirinin tek amacı olamaz. Çünkü eğer öyle olursa, Nabokov'un *Yevgeni Onegin*'inde örneği görülen eksantrik meydan okuma durumuna yol açar. "*Yevgeni Onegin*'i Çevirmek Üzerine" adlı 1955 tarihli şiirinde Nabokov, Puşkin'e hitapla, "Sone biçiminde kurulmuş kıtaların/ dönüşür benim dürüst yol kenarı nesrime/ Hepsi de diken ama akraba senin gülüne" der.* Nabokov'un söz konusu şiire yaptığı çeviri 1964'te yayımlandı, kıtalar biçiminde düzenlenmiş bir düzyazıydı ve dikenden ziyade yabani gül saplarından ibaretti. En iyisi, şiirin İngilizce okurlarına Nabokov'un başöğretmen tarzındaki yorumunun iki cildini ellerinde bulundurmaları ve bu arada da şiirin ritmini ve akışını, diyelim, Charles Johnston'ın çevirisinden kavramaya çalışmaları tavsiye olunur. Sadakatin sapkınlığa varan daha da tuhaf bir örneği Dillwyn Knox'un Loeb Klasikler Kütüphanesi için yaptığı 1929 tarihli Herodas çevirisidir. Knox'ın parlak zekâlı yeğeni Penelope Fitzgerald, *The Knox Brothers*'da [Knox Biraderler] sonucu bir çeşit keyifli duygudaşlıkla betimler.

* Sonenin İngilizcesi şudur: "Your stanza patterned on a sonnet / Into my honesnt roadside prose- / All thorn, but cousin to your rose." (ç.n.)

Hoş olmayan yapmacık arkaizmlerle dolu Mimes'in dili özentilidir, Dilly'ye öyle geliyordu ki, dürüst bir çevirinin de aynısı olması gerekir. Çalışma odasına kapanmış... Herodas'ın İngilizcedeki eşdeğerli sözcüklerini bulmaya çabaladı: "Dediğimin La no reke hath she'si ama orada şehvetle durmuş, bana bir yengeçten daha agape bakıyor" ifadesi tipik bir cümledir; buna karşılık "Neye mal olduğunu bana niye söyleyemiyorsun?" ifadesi "Niye mırıldanmıyorsun dilini çözerek fiyatı?" olur. Dilly, yaptığından tatmin olmuş, dizilmiş prova metinlerini düzeltti; hepsi de metnin doğruluğunu öven ama çeviriyi, kayıtsız bir ifadeyle, tam bir başarısızlık olarak gören eleştirileri okudu. "Eğer anlaşılır olamamışsam" diye yazdı, "Herodas geçmişte anlaşılır olmadığı içindir."

Davis, giriş yazısında, Gerard Hopkins'in çevirisinin hemen hemen her cümleye bir şeyler eklediğini; buna karşılık Steegmuller'in, "cümleleri düzenli bir biçimde yeniden yapılandırarak ve aklı başında atlamalar ve eklemeler yaparak Flaubert'in versiyonundan bile daha pürüzsüz, güzel yazılmış, hoşa giden bir çevirisi olduğunu" belirtir. Şu örnek, Amerika'nın en büyük Flaubert uzmanına, biraz tepeden bakan bir tutum gibi görünüyor mu? Okur tepkisinin iyi bir sınaması olması bakımından işte size tipik bir ekleme (ya da, daha doğrusu, yerine bir başka şey koyma). Léon, Rouen Katedrali'nin içinde Emma'yla buluşmaya gittiğinde, önce, sol taraftaki kapıda ayakta duran bir kilise görevlisinin önünden geçmesi gerekir; kapının üst tarafında Flaubert'in *Marianne dansant* olarak sözünü ettiği bir heykel bulunmaktadır. Eu, Herod'un önünde, elleri üstünde dans eden Salome heykelinin popüler takma adıdır. Bu ibareyi nasıl karşılarsınız? Hemen hemen bütün çevirmenler "Marianne Dans Ediyor" ya da "Dans Eden Marianne" olarak aktarıyorlar. Bu sözcükleri dipnot düşmeden bırakacak olursanız, okur doğal olarak neşeli bir folklorik imgeden söz edildiğini hayal edecektir. Eğer dipnot açıklaması getirirseniz, o zaman da okurun dikkatini bir rehber kitabına bakıyormuşçasına bir an başka yere çekmiş olursunuz. Léon ve Emma'ya engel çıkarabilecek kilise görevlisi dikkati ancak bu kadar başka tarafa çekebilirdi.

(Davis'in yaptığı gibi, bu problemi metnin sonuna notlar düşerek ama metinde bu notların varlığından hiç söz etmeksizin şöyle böyle çözebilirsiniz; böylelikle okurlar çözümü bulabilirler ama belki de doğru zamanda değil.) Ya da bir tek Steegmuller'in, hiç dipnot düşmediği versiyonunda yaptığı gibi, konuyu kestirmeden ele alıp şöyle yazabilirsiniz: "Kilise görevlisi tam da o sırada kapının sol tarafında, dans eden Salome figürünün altında ayakta duruyordu." Bu çözüm anında anlaşılabilir bir çözümdür ve Léon'un buluşma yerine giderken altından geçtiği söz konusu şehvet imgesine işaret etmesi bakımından ek bir erdeme sahiptir. (Bu izlek, katedralin içinde sürdürülür: kilise görevlisi Comte de Brézé'nin kabrinin yanına vardığında, vakur bir edayla Diane de Poitiers'yi kederli bir dul olarak anar oysa biz okurlar onu kralın metresi olarak tanırız; tıpkı Emma'nın yakında genç bir adamın sevgilisi olacağını bildiğimiz gibi.). Rouen'da heykeli hâlâ *Marianne dansant* olarak tanıyan muhtemelen hiç kimsenin olmadığı göz önünde tutulursa Steegmuller'ın bulduğu çözüm için söylenecek çok şey olabilir. Ancak bazıları bu çözümü aşırı müdahaleci bulurdu.

Davis'in çevirisinin en temel özelliği Flaubert'in dilbilgisi ve cümle yapısına çok sıkı bir dikkat yöneltmesi ve onu İngilizceye tıpkı bir ayna gibi yansıtma girişimidir. Sözgelimi, "virgül bölünmelerinin" gözetilmesi –iki ana cümlecik bir "ve" ilgecinden çok bir virgülle birleştiriliyor– ya da başka çevirilerde fark edilmeyen (ve bazen İngilizcede fark edilmeyen) küçük zaman değişikliklerine gidiliyor. Daha önceki örnekte (*Il acquit de fortes mains, de belles couleurs*) Wall'un *the boy had a good colour* diye çevirdiği yerde Davis *the boy had good colour** diye çevirir: belirsiz harf-i tarif'i dışta bırakmakla özgün dildeki yalın sıfat-isim dengesini korumuş olmaktadır. Davis giriş yazısında, kendisinden önceki bazı çevirmenleri, "Bu merak uyan-

* Delikanlı Charles'ın "hoşa giden renkte, güçlü ellerinin" olduğunu anlatan bu pasajda, Türkçe açısından, belirsiz harf-i tarif kullanımının hiçbir anlamı olmayacağı için, fazladan bir açıklama getirmeye gerek yok. (ç.n.)

dırıcı hikâyeyi basitçe kendi yeğledikleri tarzda anlatmayı" istedikleri için kıyasıya eleştirir. *The Times*'a verdiği mülakatta, bu konudaki görüşlerini ayrıntılı şekilde dile getirmiştir: "Tadı tuzu olan ve hayat katarak yapılmış olanların özgün metne o denli yakın olmadıklarını; daha sadık olanlarınsa bir çeşit takır tukur yan taşıyabildiğini fark ettim." Çevirinin paradoksu ve çıkmazı da budur. Eğer "sadık" olmak "takır tukur" olmaksa, o zaman aynı zamanda sadakatten uzaklaşmak demektir çünkü Flaubert "takır tukur" bir yazar değildi. O, tonlar arasında gidip gelir; düzyazısal bir üsluptan lirik bir üsluba geçer; ama bu, her bir cümlesi, sözcüğü, hecesi yeniden yeniden yüksek sesle testten geçirilmiş bir dildir. Flaubert bir düzyazı satırının bir şiir dizesi kadar ritmik, ses uyumu taşıyan ve değiştirilemez olması gerektiğini söylüyordu. Sadece güzelliği hedef aldığını ve *Madame Bovary*'yi gerçekçilikten nefret ettiği için (öfkeyle söylenmiş, kendini aldatmayla dolu bir sav ama yine de doğru) yazdığını söylüyordu. Düzyazının kıl gibi olduğunu, taranarak parladığını söylüyordu. Sürekli de tarıyordu. Romana yine de "tat tuz" ve "hayat' katan şu gevşek çevirmenlere gelince: o tat tuz ve hayat genelde romanın kendisinden gelmiyorsa nereden geliyor? Davis şu sonuca varır: "Bu yüzden benim yapmaya uğraştığım şey şimdiye dek yapılmamış olduğunu düşündüğüm şey oluyor, yani aynı zamanda Fransızcaya çok yakın, çok sadık olan iyi yazılmış bir çeviri yaratmak." İddialı bir söz bu; gerçi ben, önceki çevirmenlerin herhangi birinin farklı bir şey yapmaya uğraştığını düşünmüş olacağını sanmıyorum.

Davis'in Fransızca metne "çok yakın, çok sadık" olma arayışı en iyi, Flaubert'in cümleleri yalın ve bildirim kipindeyken yürür. Suçluluk öz bilinciyle dolu şu büyük anı alın: "Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage." Davis'in "Emma zinada evliliğin bütün yavanlıklarını yeniden keşfediyordu" çevirisi Fransızca cümleyi tamı tamına yeniden üretir ve tamı tamına aynı etkiye sahiptir. Öteki versiyonlarla karşılaştırana dek onunkinin en apaçık çeviri olduğunu düşü-

nebilirsiniz. Hem Steegmuller hem de Hopkins cümleyi yeni bir kalıba dökerek satırı kısaltırlar, hatta Davis'e en yakın duran Wall bile, gerekli, yoğunlaştırıcı "bütün" sıfatını dışarıda bırakır. Öte yandan, bir iki sayfa sonra, eş ölçüde anahtar önemde olan şu cümle karşımıza çıkar: *Tout et elle-même lui étaient insupportables.* Bu, alışılmadık bir cümledir. Alışılagelmiş bir cümle şöyle olabilirdi: *Tout lui était insupportable; elle-même comprise.* Flaubert *Tout* ve *elle-même*'i özellikle birleştirir ve Davis'in "Her şey ona katlanılmaz geliyordu, kendisi dahil"* çevirisinde yaptığı gibi bu sözcük çiftini birbirinden ayırmak yanlıştır. Wall da bu cümlenin çevirisinde baltayı taşa vurur: "Kendisinden başlamak üzere, her şey tamamen katlanılmazdı." Hopkins cümleyi belki de çok fazla açar: "Kendisi dahil, her şey ve herkesten nefret ediyordu." En iyisi Steegmuller'ın çevirisidir: "Her şeyden iğreniyordu, kendisi dahil." Ancak bu versiyon bile, o yalın *et* [ve] ilgecinin tam etkisini aktarmaz; bu ilgeç sayesinde Flaubert benliğin dünyadan ayrılışını göstermeyi istemiştir; yani sonunda Emma'nın benliğini dünyadan ayırmaya götürmüş olan edimin doruk noktasını.

Böylelikle Davis'in kendinden önceki çevirmenleri tat tuzkatanlar ve takır-tukurcular diye iki sınıfa ayırması gerçekte pek yürümüyor; her iki dünyanın en iyi taraflarını sunma iddiası da geçerlilik kazanmıyor. İki örnek daha:

1) Emma'nın Rodolphe tarafından baştan çıkarılmasından sonra, onun cinsel ilişki sonrası şimdilik uyum içinde olduğu çevresindeki doğayla yarı panteistik deneyimini betimleyen bir paragraf vardır. Ancak son cümleyle birlikte, Flaubert bu ruh haline sertlikle son verir: *Rodolphe, le cigare aux dents, racommodait avec son canif une des deux brides cassée.* Bu anti-romantik an Rodolphe'u hem bir başka fiziksel hazza (Gurov'un

* Julian Barnes özgün metinde parantez içinde; İngilizce iki cümlecikte yinelenen İngilizce *her* (ona) zamirini vurguluyor ve bunun bir çeşit "takır tukurluk" etkisi yarattığını söylüyor. Türkçe çeviri açısından böyle bir yineleme durumu söz konusu olmadığı için metne dahil edilmedi. (ç.n.)

Çehov'un "Küçük Köpekli Kadın" eserinde karpuzuyla yapacağı gibi) ve erkeksi, pratik meselelere doğru döndürür. Burada anılan bütün versiyonlar, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, "Rodolphe, dişleri arasında bir puro..." diye başlar ve Wall çevirisini şöyle sürdürür:

"Küçük bıçağıyla, kopmuş iki başlık kayışından birini onarıyordu."

Steegmuller:

"Çakısıyla, kopmuş bir dizgini onarıyordu" diye,

Hopkins:

"Bıçağıyla, dizginlerden birindeki bir kopukluğu onarmakla meşguldü" diye,

Davis:

"Çakısıyla, kopmuş olan dizginlerden birini onarıyordu" diye çevirir.

Başlık kayışı mı yoksa dizgin mi? Bıçak mı, küçük bıçak mı yoksa çakı mı? Farklar çok küçük; bütün versiyonlar aynı bilgiyi içeriyor. Flaubert'in cümlesi dikkati kendine çekmeyerek işlevini yerine getiriyor; kendisinden önce gelen daha coşkulu anlatımdan sonraki sönüklüğü asıl vurgulanan nokta. *Wall*, Steegmuller ve Hopkins hepsi de bunu anlamışlar. Davis anlamamış. Bunu yapacak yerde, Flaubert'in cümle yapısına "sadakatle" sıkı sıkıya bağlı kalıyor. Gelgelelim, İngilizce gramer Fransızca gramer değil ve böylelikle de sessiz *cassée* [kopmuş] sıfatı (*bütün sessizliğine* karşın aynı zamanda Rodolphe'un Emma'dan kopuşuna da anıştırmada bulunuyor) bir "kopmuş olan" ifadesiyle fazlaca açılıp genişletilmiş oluyor; kopmamış olan hiçbir şeyin onarılması söz konusu olamayacağına göre tamamen gereksiz görünen bir cümlecik bu. Cümle, sadakatle

aktarılmış olmaktan çok ithal edilmiş bir takır-tukurluk taşıyor ve Flaubert'e özgü üsluptan tamamen uzak.

2) Charles'la Emma'nın Rouen'daki operaya gidişleri sırasında – romandaki birbirine karşıt sesler kullanılarak kurulmuş üç sahneden en büyüğü– Emma'nın iç duygusal yaşamı, umutları ve anıları *Lucia di Lammermoor*'un abartılı bir biçimde dışsallaştırılmış duygularının karşısına konulur. Kadının düşünceleriyle hisleri girdap gibi dönerken Emma bir noktada hem sanatın hem de hayatın farklı biçimlerde yetersiz olduğunu anlar. Şu, romandaki anahtar bir cümledir: *Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait.* Üç bölümden oluşan sakin, dengeli bir cümle bu; ikinci ve üçüncü *p* harfini içeren kısım merkezdeki cümleciği oluşturuyor. *Petitesse* sözcüğünün seçimi normalde "değersizlik" ile "küçüklük" arasında yer alıyor ve *petitesse* sözcüğünden birazcık daha olumsuzlayıcı bir tona sahip olduklarından hiçbiri de mükemmel değil. Wall'un versiyonu özgün metindeki ağırlığı ve ilerleme duygusunu taşıyor:

> Çünkü şimdi sanatın abarttığı tutkuların küçüklüğünü biliyordu.

Hopkins harf yinelemesini başka bir yerde yapmakta:

> Şimdi sanatın hayattan çok daha büyük resmettiği bu tutkuların boşunalığını biliyordu.

Steegmuller üçlü harf yinelemesini korumakta:

> Şimdi sanatın bu denli büyük resmettiği tutkuların değersizliğini iyi biliyordu.

Davis ise şöyle çevirmekte:

> Şimdi, sanat tarafından abartılan tutkuların ne denli değersiz olduğunu biliyordu. [*She knew, now, how paltry were the passions exaggerated by art.*]

Davis, gereği olmadığı halde ilk önemli ismi bir sıfata dönüştürmüş, sonra da son cümleciğin gramerini tersine çevirmiş. Ama İngilizce cümlenin[1] başlıca kusuru bu ilk üç sözcük: *knew, now, how;* özgün metinden hem uzak bir ses uyumsuzluğu hem de bir ritim kekelemesi söz konusu.

Bir çeviri, yazılmış olduğu dönemden önce okunamaz: Bu, hem gün gibi ortadadır, hem de hayvani bir öfkedir. Ve çeviri, özgün yapıtın dönemine özgü bir pastiş halinde yazılamaz ya da, en azından, yazılmamalıdır. Çeviri çağdaş okur için yazılmalı ancak o okura, özgün bir okurun karşılaşmış olabileceği aynı ya da benzer bir rahatlığı ya da güçlüğü vermelidir. Nitekim suçlu bir serbestlik olabildiği gibi, yanlış yönlendirilmiş aşırı bir kesinliklik de olabilir. Bir kitabın yazılmış olduğu genel yazınsal bağlamı, ki bu, yazar açısından merkezi önemdedir, ortaya koymak çok güçtür. Kitaplar çoğunlukla *muhalif* bir konumda yazılırlar: romantizme karşı, yazar egosuna ve müdahaleye karşı, kimi izleklerin ötekilerden "daha yüce" olduğu fikrine karşı. Dilsel bir bağlam da söz konusudur: Böylelikle *Dönüşüm* çevirisini tanıtan Michael Hofmann, "Kafka'nın karakteristik saflığının, cümlelerinin ağırbaşlı yapısının ve sözcük dağarının sınırlılığının Prag Almancasının arkaplanı göz önünde tutulmaksızın anlaşılamayacağını" söyleyerek Klaus Wagenbach'tan alıntı yapar. Dahası, hiçbir iki dilin grameri birbiriyle örtüşmez ve sözcük dağarları da farklılık gösterir (İngilizce Fransızcadan daha çok sözcüğe ve seçme olanağına sahiptir). Noktalama işaretlerinin bile farklı ağırlıkları vardır: Böylelikle İngilizce ünlem işareti Fransızcasında olduğundan daha bağırtkandır, bu yüzden Flaubert'in bazı ünlemlerinin çeviride metinden çıkarılması gerekir; Wall, Davis'ten daha fazla çıkarma yapar, ki Davis, zaman zaman, fazladan ünlemler ekler. Diller zaman içinde aynı oranda da gelişmezler. Bu yüzden, *Madame Bovary* örneğinde görüleceği üzere, o zamanın Fransız yazarını, o zamanın ve şimdinin Fransızca okurunu, şimdinin

1. *She knew, now, how paltry were the passions exagerated by art.*

İngilizce çevirmenini, o zamanın ve şimdinin İngilizce okurunu yanlış temsillerle çarpıtmak zorunda kalırsınız.

Günümüzde, kitaplar, hiç olmazsa, daha az bir gecikmeyle çevriliyor (*La Regenta* ilkin 1884-5'te yayımlandı ve 1984'e değin İngilizceye çevrilmedi). Çevirmenler yazarlara ne demek istediklerini e-posta aracılığıyla ya da şahsen bile sorabiliyorlar: Don Delillo *Underworld* adlı yapıtının Avrupalı çevirmenleri için Londra'da bir konferans düzenledi ve konferansın problemleri romanınkiyle benzer biçimde başladı: Altmış sayfalık bir beyzbol maçıyla. Ne var ki çeviri her zaman ya da zorunlu olarak anlam kayıpları meselesiyle uğraşmaz. *Flaubert'in Papağanı* adlı romanım Almanca'ya çevrilirken, Zürih'teki editörü alçakgönüllü bir tavırla, metni süsleyecek küçük bir ek yapmamı önerdi: Sözgelimi, Flaubert üzerine *flea-bear* olarak cinaslı bir söz oyunu; Alman argosunda mastürbasyon demek olan bu ifade kelime anlamıyla "palmiye ağacının tepesinden meyve düşürmek" anlamına geliyor. Romanımın bu pasajında, Flaubert de Mısır'da birtakım mastürbasyon olaylarına karıştığı için, İngilizce metin üzerinde talihli bir iyileştirme gibi geldi bu bana. Almanca okurları için fazladan bir şey eklemek bir çeşit tatminkâr bir algülüm-vergülüm gibi görünüyordu. Ne var ki bu avantaj bünyesinde yeni bir tehlikeyi barındırmaktadır: Yazarın çevirmen ya da yabancı editörle sürdürdüğü ve öngörmeye çalıştığı acabaonlar ne düşünürler tehlikesini. Britanyalı bir romancının bir radyo konuşmasında şunu itiraf ettiğini anımsıyorum: Romanını yazarken bir noktada duraksamış, İskandinav çevirmenlerine veriyor olabileceği ıstırabı aklına getirmiş ve sonra da yazdıklarını onlar için daha kolay hale getirmeye karar vermiş. Bunun kendi dilinizi yadsımak anlamına geliyor oluşu bir yana, bu tutum, uçak menülerine benzer uluslararası bir düzyazı örneğine de kolaylıkla götürebilir: Herkesi doyurur, aslında hiç kimseyi de zehirlemez, gelgelelim dikkate değer bir besleyiciliği yoktur.

*Madame Bovary*'nin birkaç farklı versiyonunu karşılaştırmak bir birikim sürecine, kesinliğe ve otoriteye doğru yavaş yavaş ama kaçınılmaz bir ilerlemeye gözlemcilik etmek değildir (ara sıra hataları saf dışı bırakmak dışında); daha çok, bir aşağı yukarı oluşlar sıralanmasına, bir kaynaştırmalar dizisine dikkatli bir bakış yöneltmektir. Fransızcanın hemen hemen her sözcüğü birden fazla farklı biçimde çevrilebilirken başka türlü nasıl olabilir? Emma, Charles ve Léon'un *Lucia*'nın son sahnesi bitmeden dışarı çıkıp liman yakınlarındaki bir kafede dondurma yedikleri anı düşünün. Charles naiflikle karısının bundan sonraki performansı yakalayabilmek için şehirde kalmasını önerir, ki bu eylem Emma'nın Léon'la sürdürdüğü gönül ilişkisini hızlandıracaktır. Charles karısına *mon petit chat**diye hitap eder (ifadenin banalliği Donizetti'nin en son taşkınlıklarıyla karşıtlık oluşturmaktadır). Marx-Aveling ifadeyi *pussy* [pisicik] diye, Mildred Marmur (1964) *my kitten* [yavru kediciğim], Wall *my puss-cat* [pisi-pisiciğim] Hopkins *darling* [sevgilim], Steegmuller *sweetheart*[canım, sevgilim], Russell ve Davis *my pet* [kuşum, canikom] olarak çevirirler. Marx-Aveling'in sevgi ifadesi o zamanlar iş görürdü ama günümüzde ne yazık ki hiç işe yaramaz; Marmur'unki iyi sayılır; Wall'unki kötü bir Dean Martin filminin pek de hoşa gitmeyen tadını gündeme getirir; Steegmuller ve Hopkins kedigilliği kasten hasıraltı etmişlerdir

(Fransızca'nın ondan zaten kurtulmuş olduğunu ileri sürebilirsiniz); Russell'la Davis ise banallikle mesafeli hayvansallığı birbirine karıştırarak en iyi çözümü bulmuşlardır. Büyük olasılıkla. En azından, şimdilik. Rutherford'un çeviriye niçin "makul insanların" kaçınmakla iyi edecekleri "garip bir iş" dediğini anlayabilirsiniz.

Davis'in *Madame Bovary*'si modern üslupta kaleme alınmış, dikkat çekici olmayan bir Amerikan İngilizcesiyle çevrilmiş, dilbilimsel olarak dikkatli bir versiyon. Çeviri en iyi yönüyle, Flaubert'in bu romanındaki düzyazısının netliğini –bazıları

* (Fr.) "Küçük kedim." (ç.n.)

buna kuruluk diyecektir– aktarıyor; Fransızcayı sözdizimsel olarak bir ayna gibi yansılamasıysa bazen bizi Flaubert'e daha yaklaştırıyor. Çeviri en kötü yönüyle, bizi İngilizceden çok fazla uzaklaştırıyor ve doğrudan Flaubert'in düzyazısından ziyade Flaubert'in düzyazısının farkında olan Davis'i fark etmemize yol açıyor. Böylesi kusurlar sıradan ama şaşırtıcı bir şeyden kaynaklanabilir: Çevrilen yapıt için yeterince sevgi duymamak. *Times* mülakatında, Lydia Davis şu açıklamayı yapmıştı:

> Benden Flaubert çevirmem istendi ve bir başka büyük kitaba –sözüm ona– hayır demem zordu. Aslında *Madame Bovary*'yi sevmiyordum. Flaubert'in dille yaptığı şeyi gerçekten ilginç buluyorum ama ona bir kitap olarak ısındığımı söyleyemem... Ben, düşünen ve hisseden bir kadın kahramandan hoşlanırım... şey, Emma Bovary'yi hayran olunası ya da sevilesi bulmuyorum ama Flaubert de bulmuyordu. İnsanların bir çevirmenin yaptığını düşünmediği çok şey yapıyorum ben. Şöyle düşünüyorlar: "*Madame Bovary*'yi seviyor, onu Fransızcadan üç kez okumuş ve her zaman çevirmek istemiş ve yayıncıları da bir başka çeviri yapmaya teşvik edip bu konuda bütün arkaplan okumalarını da yerine getirmiş..." ama bunların hiçbiri doğru değil.

Belki de söylenen bu sözler terhis olmaktan son derece mutlu bir askerin çevirmen muadili gibi bir şeyi akla getiriyor. Tevekkeli değil Lydia Davis işgal Fransa'sında üç yıl boyunca taban teptikten sonra bu işten sağ çıkışının sevinciyle kepini havalara fırlatıyor. Ama çevirmen, Emma Bovary "düşünmüyor" ve "hissetmiyor" demekle ne demek istiyor? Romanın bütün meselesi (yanlış) düşünmenin ve (sahte ya da akılsızca yönlendirilmiş) hissetmenin tehlikeleri üzerine zaten. Belki de Davis "benim onayladığım şekilde düşünmüyor ya da hissetmiyor" demek istiyor. Emma'nın "hayran olunası ya da sevilesi" biri olmadığı şikâyetine gelince: Kitapları gruplara bölerek itiraz etmenin en temel örneklerinden biri gibi görünüyor bu. Davis'in *Madame Bovary*'si, kıyaslar yaparak pek sempati duymadığınız bir kitabın az çok kabul edilebilir bir çevirisini yapmanın olanaklı ol-

duğunu ortaya koyuyor. O anlamda, çeviri denilen şeyin, teknik bir yeterlilik kadar bir hayalgücü öğesini gerektirdiğini de doğruluyor. Eğer daha serbest bir çeviri istiyorsanız Steegmuller versiyonu en iyisi; daha sıkı bir yorum için Wall'un versiyonuna başvurun. Belki de günün birinde Juliet Herbert'in kayıp "başyapıtı" ortaya çıkacak ve onu kendisinden sonra gelenlerle karşılaştırabileceğiz, yetersizliğe düşmemek için zorunlu olarak yeni yollar deneyeceğiz.

# Wharton'ın *The Reef*'i

Romanlar, eşit ve demokratik biçimde sıralanmış sözcüklerden oluşur; gerçi bazı sözcükler italik ya da büyük harf dizilerek daha yüksek bir toplumsal mevki kazanabilir. Bu demokrasi, çoğu romanda, daha geniş bir alana yayılır: Her sözcük bir diğeri kadar önemlidir. Daha iyi romanlarda, bazı sözcükler öteki sözcüklerden daha yüksek bir özgül ağırlığa sahiptir. Daha iyi romancının dikkat çekmediği ama daha iyi okura keşfetme olanağı tanıdığı bir şeydir bu.

Bir romanı okumaya hazırlanmanın birçok yolu vardır. Okumaya, duruma uygun ve halinizden memnun bir bilgi eksikliği içinde yaklaşmayı yeğleyebilirsiniz. Yazar hakkında (Wharton, 1862-1937), onun toplumsal kökeni hakkında (New York, aileden gelen servet), edebiyatçı dostları hakkında (Henry James),

sürgün yeri hakkında (Fransa), mali durumu, medeni durumu ve cinsel hayatı hakkında (zengin, sıkıntılarla dolu, büyük ölçüde tatminsiz) vb. birkaç temel şey bilmek isteyebilirsiniz. Bunu yapmak mümkün olduğu için sizi romanı özyaşamöyküsel bir şekilde okumaya eğilimli kılan bilgiler isteyebilirsiniz (bu durumda başka bir yere gitmeniz gerekecektir). Daha az önyargılı bir biçimde, edebi kronolojisine ve konumuna ilişkin bazı basit gerçekleri bilmeyi yeğleyebilirsiniz: *The Reef* [Kayalık] 1912'de, Wharton'ı üne kavuşturan *Keyif Evi*'den (*The House of Mirth*)[1] yedi yıl sonra yayımlanmıştır ve tamı tamına yazarın en amansız romanı *Ethan Frome* ile Fransız-Amerikan ilişkisini ele aldığı en büyük romanı *The Custom of the Country* [Ülke Âdetleri] arasında bulunmaktadır. Yazarı sıcak yüzüyle tanıtan birtakım edebiyat dedikodularıyla süslü bilgilerden de hoşlanabilirsiniz: Wharton *The Reef*i yayımladığı yıl, daha önce Nobel Ödülü'nü alması için başarısız bir kampanya yürütmüş olduğu Henry James'e şimdiye dek hiç görülmemiş ve günümüzde hayal etmesi bile güç bir cömertlikte bulunmuştu. Yayıncıları Scribnerlerden, kendi hesabından 8.000 dolarlık tutarındaki telif ücretini "önemli bir Amerikan romanının" yazılmasını özendirmek amacıyla James'e avans olarak vermelerini istemişti. Şimdiye dek almış olduğu bu en büyük avans James'i çok memnun etti ama James yayıncılarının bu acil cömertliğinin arkasında yatan şeyin içyüzünü hiçbir zaman tahmin edemedi (karşılığında avans aldığı *The Ivory Tower*'ı da [Fildişi Kule] tamamlamadı).

Ya da *The Reef* gibi bir romana birkaç anahtar sözcük arayışı içinde yaklaşmayı yeğleyebilirsiniz. İşte bunlardan bazıları:

*Doğal.* Romanın başlangıcında otuz yedi yaşında, bekâr bir diplomat olan George Darrow, ilk aşkı ve şimdi yeniden yakınlaştığı sevgilisi Anna Leath'le, rastlantı eseri karşılaştığı Sophy Viner'ın birbiriyle tezat oluşturan çekici yanları üzerinde uzun uzadıya kafa yorar. Anna dul, zengin ve iyi bir ailedendir; Sophy

1. Edith Wharton, *Keyif Evi*, Çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Can Yayınları, 2010

ise genç, bağımsız, toplumsal kökeni bilinmeyen ama bohem çevreden dostlukları olan bir kızdır. Bu durumun, doğallığın çekiciliğiyle yol yordam bilmenin daha sağlam çekiciliği arasında uçarı bir yarışma olduğu ortaya çıkar (çünkü Darrow gönlünün sadece bir tarafa meyyal olduğunu bilmektedir). Sophy'nin girişkenliği ve canlılığı onunla arkadaşlığı kolay ve doğrudan kılar, Darrow'a onunla ilişkilerinde ender görülen bir tazelik verir; öte yandan, böylesi bir doğallığın sakıncaları da vardır, özellikle de mahcup olma durumlarına yol açma eğilimi taşır. Sophy'nin birinci ve başlıca etkisi, Darrow'la Anna'nın dünyalarını bütün kaçamaklı resmiyeti içinde gözler önüne sermesidir; bu etki, Darrow'u iyi bir toplumda bir "hanımefendi" yetiştirmenin ölümcül süreci üzerinde derinden düşünmeye iter. Sophy'le birlikte Paris'e tren yolculuğu yaparlarken, Darrow romanın "doğallığa" karşı kutup oluşturan durumunu gösterir. Aynı kompartımanda, aynı koşullarda Anna'yla birlikte olması durumunda Anna'nın bu kadar delişmen ve konuşkan davranmayacağı hükmüne varır; Anna Sophy'den "daha iyi" davranmış olabilirdi, "ama onun çevreye uyarlanma yeteneği, uygunluğu" doğal değil sadece "anlayışlılık" gereği olurdu. Sophy Darrow'un gözüne "çiyle ıslanmış bir ormandaki peri" doğallığında görünür; ancak ne yazık ki ya da ne iyi ki, artık ormanlarda yaşamıyoruzdur ve "Darrow, eğer insanlık ilkin toplumsal karmaşıklıkları icat etmemiş olsaydı anlayışlılığı da asla icat etmek zorunda kalmazdı diye düşün[mektedir]."

Sophy'nin Paris planı, sahneye çıkmak için eğitim almaktır; olup bitenlere karşı açık, zeki, içten, naif ve kösteklenmemiş yaklaşımı –doğallığı– okuru bunun büyük olasılıkla uygun bir kariyer olacağına inandırır. Ne var ki Darrow okurdan daha açıkgözdür: Onun deneyimlerine göre bir aktrisin sahnedeki canlılığı bir kişinin hayattaki canlılığından tümüyle farklıdır; bu ikinci canlılık öncekine yardımcı olmaz. Darrow'a Sophy "Hayatın herhangi bir taklidinden ziyade hayatın kendisinde çalışmaya yazgılıymış" gibi görünür. Bu noktada haklı çıkar:

Sophy'nin herhangi bir taklit yeteneği taşımadığını teslim eder; bir aktrisin ya da "bir 'hanımefendi' yetiştirmek denilen ölümcül sürecin" gerektirdiği yetenek.

Romanın bu aşamasında, görüş açısı ve değerlendirmeler Darrow tarafından ortaya konur; "doğallık" ile "anlayışlılık" arasındaki rekabet onun gözlerinden görülür. Bununla birlikte, Darrow'un hangi dünyaya ait olduğu – meslekten olduğu kadar içgüdüsel olarak da bir diplomattır o– her zaman ortadadır. Romanın daha sonraki bir aşamasında Anna, Sophy Viner'ın sevdiği adama başlangıçta niçin çekici geldiğini anlamaya çalışmakta, onların "yakınlaşmalarına" haset etmekte, kendi kalbinin "karanlığını" anlamaya ve kendi cinselliğini dışavurmaya uğraşmaktadır. Sophy'nin üstünlüğünün farkındadır. Bu koşullar altında Darrow'un kadınlara yaklaşımını büyüsünü yitirmiş bir gözle görür ve ona, Darrow'un daha önce kendisine karşı (gerçi bunda aynı zamanda kendi övgüsü de vardır) kullandığı sözleri yöneltir: "Darrow'un anlayışlılığının bir çeşit mesleki uzmanlık olduğu fikri içini bir çeşit tiksintiyle dolduruyordu; bilincine varamadan ondan uzaklaştı."

Örtü. "Anlayışlılığın" bir "hanımefendi yetiştirmenin" yarattığı korku sürecinin sonucu nedir? İnsanın benliğiyle duyguları arasına bir örtü yerleştirmektir. Romanın en güçlü biçimde yoğunlaştırılmış ironik satırlarından biri, içinde yetiştiği dünyanın toplumsal kuralları üzerine düşüncelere dalan Anna'nın, "duygulara sahip insanların aranıp sorulmadıkları" düşüncesini aklından geçirdiği zamandır. O zaman ve daha sonra Leath'le evliliği sırasında, kendisiyle hayat arasındaki örtü, "Arkadaki boyanmış sahneye yanılsamalı bir gerçeklik havası veren ama sonuçta boyanmış bir sahneden başka bir şey olmadığı anlaşılan saydam bir sahne dekoru gibi olmuştu." Bu, aldatıcı bir imgedir: örtü sadece kendisiyle hayat arasında bir bariyer değildir, aktif bir biçimde yanıltıcıdır da aynı zamanda. Onun arkasında gerçeklik değil teatral bir sahtelik bulunur. Eğretilemeyi çevirmek gerekirse şu söylenebilir: Toplumsal eğitim size, enfiye kutusu

koleksiyonu yapan sıkıcı ve pısırık bir kocanın hakiki bir romantik bağlanma nesnesi olduğu yanılsamasını verir. Anna'nın hikâyesi kendisiyle hayat arasındaki örtünün çekilip atılması hakkındadır; mesele şudur ki, örtü bir kez çekilip atıldığında, yerine bir daha konamaz.

*Hayat.* Bu, bir romanda önemsiz olması beklenebilecek bir sözcük değildir. Ama bu romanda özellikle anlam yüklüdür: Sözcük –şey– anlayışlılık ile doğallık arasındaki mücadeleyi odak noktasına oturtur. Romanın daha başlarında bize Darrow'un "hayattan sağlıklı bir haz" aldığı söylenir; Anna ise "hayattan hâlâ korkmaktadır." Oysa Sophy hayat sözcüğünü "dilinden neredeyse hiç düşürmez"; gerçi, Darrow'a bakılacak olursa, Sophy hayattan söz ettiğinde, "bir kaplan yavrusuyla oynayan bir çocuk gibi" görünür; Darrow kendi kendine, çocuğun ve elbette kaplanın da günün birinde büyüyeceğini söylemiştir.

Darrow'un hayata karşı aldığı bir tutum vardır; Sophy'nin *kendisi* hayata karşı bir tutumdur. Romanın büyük psikolojik dramı Anna'nın içinde olup biter: Hayatın ne olduğunu ya da olabileceğini, harika mı yoksa korkunç mu olduğunu anlama mücadelesi ve bunu anlamanın bedelinin ne olabileceği. Anna, Eski New York'ta yetişmiş ve eski taşra Fransa'sına götürülmüştür. Evliliğinde, "gerçek hayat"ın, o tatlı ama hakiki olmayan ifadenin, kendisi için "ne ölü ne de canlı" olduğunu keşfetmiştir. Daha sonra dulluğunda, üvey oğlu Owen'ın isyanının aynı zamanda kendi isyanı olduğunu fark ederek, onun "uygunsuz bir kızla" evlenme arzusunu destekler; her ne kadar bu isyan bir çeşit geriye dönük, Anna'nın geçmişteki ürkekliğinin ve anlayışlılığının reddi olsa da. Hayat davasındaki bu ilk, nişan vekilliğinde atak ve serbest düşünceli olma gücünü bulur. Gerçek mücadele ileride yatmaktadır: Sophy'nin kadınlık, modernlik ve cinsellik açısından temsil ettiği şeylerde; bu tür kadınların Darrow ve öteki erkeklerde uyandırdığı tepkilerde; kendi duygusal ve cinsel bastırmalarında. Yapılacak seçim –Sophy'nin yaşında olmadığı için daha da zordur bu– başı dik ve gözleri

başka bir yöne çevrilmiş sınırlı bir hayat yaşamak ile "hayata getireceği bütün ıstıraplarla birlikte bakabilme" arasında gibi görünür. Durum böyle olsa bile, içine atıldığı eziyet verici sıkıntının nasıl olup da gerçekten "hayat" olduğundan emin olabilir? Anna'nın 30. Bölüm'ün sonunda sorulmuş, "hayatın gerçekten 'öyle' olup olmadığı"na dair büyük sorusu, bir başka deyişle hayatın "grotesk, adi ve sefil" ya da kendi "serüveni"nin "iğrenç bir rastlantı" olup olmadığıdır.

*The Reef*'te geçen "hayat" sözcüğü çevresinde güçlü kuvvetli yararlılık metaforları birikir. Leath için hayat "özenle sınıflandırmalar yapılmış bir müzede yürümek gibi bir şeydi"; onunla evliyken Anna içinse, "Merakın keşifçi ışınlarının kâh nefes alan bir güzelliği, kâh bir mumyanın sırıtışını aydınlattığı karanlık ve kocaman bir sandık odasıydı." Darrow onu kurtarmak üzere ortaya çıktığında Anna ona, "Hayatımızın, bütün pencereleri aydınlatılmış bir ev gibi olmasını istiyorum; çatıdan ve bacadan aşağı fenerler asmak isterdim!" der. Daha sonraları, Darrow'un yardımının beklenen bir şey olmaktan çok hayatı tehdit eden bir şey olduğu ortaya çıktığındaysa daha geniş kapsamlı bir mimari metafor kullanır: "Gerilere dönüp eski hayat anlayışına melankolik bir alaycılıkla baktı; onları insanın hakkında asla bir şey bilmesi gerekmediği karanlık yerlerin bir çeşit iyi aydınlatılmış ve denetim altına alınmış banliyöleri olarak düşündü." Ancak romanın gerçeği, varoluşun bu kent planlama nosyonunu desteklemez. Bu gerçek daha çok, Darrow'un hayatı, büyüyen bir yavru kaplana benzetmesi tarafındadır. Hayatın içgüdüleri yapıcı değil yıkıcıdır. Ya da Darrow'un Anna'ya tumturaklı bir dille açıkladığı gibi:

> *Biraz daha uzun yaşadığında* hepimizin ne kadar de karmaşık gafçılar olduğumuzu göreceksin: Bazen nasıl da körleştiğimizi ve delirdiğimizi ve sonra, görme duyumuz ve aklımız geri geldiğinde çalışmaya nasıl yeniden koyulduğumuzu, bilmeden atomlarına parçaladığımız değerli şeyleri azar azar, parça parça nasıl inşa ettiğimizi. Hayat sadece, bu kırılmış parçaların sürekli bir araya getirilmesidir.

Buradaki metafor daha az belirgin, hiç kuşkusuz kasten böyle olması istenmiş. Bir idolün, ikonun ya da heykelin yıkılmasını hayal edebiliriz; ancak "kırılan parçalar" daha çok çömlek parçaları gibi görünüyor. Bu noktada Darrow'un daha önce, zihninden kaçıp giden Anna'yı arayışını ayaklı bir Yunan vazosu üzerindeki figürlere benzettiğini, bu figürlerin sonsuzluk boyunca birbirlerini takip edip durduklarını aklımıza getirebiliriz. Şimdi paramparça olan ayaklı vazodur. Elbette, insanlar "hayat"tan söz ettiklerinde kendi deneyimlerinden yola çıkarak birtakım genellemelerden başka bir şey yapmazlar; bu yüzden Darrow'un "Hayatın sadece kırılmış parçaların sürekli bir araya getirilmesi olduğu" yolundaki savını yazara ait bir çıkarsamadan ziyade söz konusu çömleği düşürmüş adam tarafından yapılan özel bir savunma olarak görebiliriz.

*Ev.* Eğer Anna, Darrow'la birlikte yaşayacağı hayatın, bütün pencereleri aydınlatılmış bir ev gibi olmasını istiyorsa, onun bu evlerden birine zaten sahip olduğu gözümüzden kaçmaz. Wharton'ın kaleminden sevecenlikle betimlenen Givré tam da böyle bir ev gibi gözükür. Ev "Sakin çizgilerinin ve ağırbaşlı bir tarzda bir araya getirilmiş yüzeylerinin yarattığı yüksek terbiyeyi" yansıtan ahlaki bir güce sahip olduğunu belli eder gibidir. Ne var ki ev romanda monolitik bir referans noktası olmaktan çok değişken bir karakterdir; "Terbiye" "anlayışlılığa" çok yakın bir kavramdır ve aynı bina, başka ruh halleri içinde, "darlığın ve tekdüzeliğin söz konusu simgesini" temsil ediyor olabilir. Bir ev yaşanılan bir ortamı içerir; bu roman duygusal olarak "evsiz kalma" ve çatınızın tepenizden uçması üzerine bir romandır.

*Racine'e özgü.* Bu niteleme *The Reef*'te geçmez ancak başlangıçtan beri onunla bağlantısı kurulmuştur. Aralık 1912'de romanı için Wharton'a bir teşekkür yazısı yazan Henry James, şu övgüde bulunmuştur: "Kitabınızın güzelliği şu: Söylediklerimin garantisini verememekle birlikte bu bir dram ve bana öyle geliyor ki neredeyse Racine'e özgü birlik, yoğunluk ve süssüz yalınlığın psikolojisini taşıyor." Aynı niteleme kısa bir süre önce

*Keyif Evi*'nin Fransızca çevirmeni Charles du Bos tarafından da kullanılmıştı; çevirmen *The Reef*'in baskı provalarını okuduktan sonra Wharton'a "Hiçbir romanın Racine trajedisinin niteliğine bu kadar yaklaşmadığını" söylemişti. Romanda az sayıda karakter olduğu doğrudur; olay (birinci kitaptan sonra) kapalı bir ortamda cereyan eder; karmaşık ve yoğunlaşan duygusal bir çıkmaz dört ana karakteri gitgide daralan bir çember içinde kuşatır, böylelikle hiç kimse uğursuz bir sonuçlar zincirine vurulmaksızın hareket edemez, yalan söyleyemez ya da gerçeği dile getiremez. Anna'nın Darrow'a söylediği gibi "Hepimiz birlikte burada bu sarmala dolanmışızdır." Ancak Wharton'ın Fransız çevirmenlerinin romana alkış tutarken metni Fransızlaştırma eğilimi içinde olduğunu da gözden ırak tutmamalıyız; keza, dost romancıların Wharton'ın en çok kendi yapıtlarınınkine benzeyen özelliklerini onaylama eğilimlerini de. James'in onay vermesiyle start alan *The Reef*'teki eleştirel çizgi bu yapıtın Wharton'ın en Jamesvari romanı –daha özgül bir ifadeyle geç dönem James romanı– olmasıdır. Romanda Üstat'tan yadsınamayacak yankılar olmasına karşın, Wharton'ın geç dönem James romanlarından hiç mi hiç hoşlanmadığı, burada alkış tutulan söz konusu kapalı mekân duygusunda bir havasızlık bulduğunu anımsatmakta yarar var.

Peki, Racine'e özgü ifadesinden aynı zamanda "trajik" olanı mı anlamalıyız? Muhtemelen hayır: Sarmal sonunda çözüldüğünde, Sophy roman başlamadan önce içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik duruma dönmüş olur, Anna'yla Darrow istedikleri şeylerin biraz donuk bir versiyonunu elde ederler, Owen ise kaçar (en azından tehlikeli bir evlilikten yakayı kurtarmış olur). Doğru, çok büyük bir darbe yemişlerdir; dördünün de yaşamları bir daha asla aynı olmayacaktır: Anna'nın pek de imrenilemeyecek son seçimi, Darrow'dan umudunu kesmenin uzun süren perişanlığıyla, sözlerine güvenemeyeceğiniz biriyle yaşamanın aynı derecedeki perişanlığı arasındadır. Bununla birlikte, diyelim, bir başka büyük ve az çok çağdaş sayılabilecek

sarmal-esaret romanıyla, Ford Madox Ford'un İyi Asker'i (1915) ile karşılaştıracak olursak, *The Reef*'te ölü sayısının çok az olduğunu söyleyebiliriz. Bu büyük olasılıkla, trajik olanın artık modern hayatta, dolayısıyla da modern romanda var olmamasından kaynaklanmaktadır. Trajik olanın başlangıç noktası olarak, Wharton üzerindeki etkisinin gözle görülür olduğu *Madame Bovary*'yi görebiliriz; bu aynı zamanda trajik olanın günümüzde kabul edilebilir yumuşatılmış versiyonunu tanımlayan bir romandır: Toplumun kuralları, biçimleri ve aynı zamanda başkarakterin yanlış kavrayışları ve özyıkım eğilimiyle daha da acımasız hale gelmiş acımasız bir olaylar zinciri. Ford'un romanı "Duyduğum en trajik öykü bu" diye değil, "Duyduğum en acıklı öykü bu" diye başlar. Bunun bir sebebi tanrıların yerine başka tanrılar konulmuş olmasıdır. Darrow Sophy'yi *Oidipus*'un bir Fransız versiyonunu görmeye götürdüğünde, karakterler kızın "sanki tanrılar oradaymışlar, onların tam arkasında, ipleri çekiyorlarmış gibi" bir duyguya kapılmasına neden olur. Kontrolü ellerinde tutan bu tanrıların yokluğunda, ipleri çeken, ünlü özgür iradelerimizle *biz* kendimizmişiz gibi boş bir yanılsamaya kapılırız. *The Reef* bundan kuşku duyan bir romandır: Darrow'un romanın başlangıcında Sophy'ye söylediği gibi, "Niyetlerimiz konusunda ne saçma şeyler konuşuruz!" Bizler de öyle yaparız: Bunlar duygusal yaşamlarımızın uçuşan çamaşırlarına amaç ve akıllsallık empoze etme girişimleridir. Darrow romanın sonunda yeniden, Anna'yla yaptığı son derece önemli konuşmada (Bölüm 32) Yunan tragedya dünyasını anar ve şöyle sorar: "Bizi çeken ipler konusunda bu kadar az şey bilmek gururlanılacak bir şey mi? Bu, yalnızlığımızın, trajik boyut eksikliğimizin ölçüsüdür: Bizler hâlâ iplerle oynatılan kuklalarızdır ancak kuklacının tepedeki yerinde artık hiç kimse yoktur."

*Talih.* Tragedyada, buna eskiden yazgı denilirdi. Kendi indirgenmiş durumumuzda, o kavram için daha az ağırlıklı bir sözcük kullanıyoruz. *The Reef*'te terim Sophy Viner'la bağlan-

tılı olarak kullanılır (bu da uygun düşer çünkü Sophy Viner'ın varlığıyla havaya uçurmak üzere olduğu "anlayışlılık" dünyası talihi çok fazla onaylamaz: öyle yapmak liyakati, doğumla gelen şeyleri, mevkii, parayı yadsımak olurdu).

> Darrow, Sophy'nin insanları, hayatta daha çok ya da daha az "talih"e sahip olmalarına göre sınıflandırdığını algıladı ama Sophy bu armağanı böylesine eşitsiz ölçüde dağıtan belirsiz güce karşı hiç kırgınlık duymuyordu. Bazı şeyler insanın karşısına çıkıyordu ya da çıkmıyordu...

Sophy klasikler konusunda hiçbir şey bilmemesine karşın, *Oidipus*'u seyrettiğinde, bir talih kâşifi olarak rolü onu, "Oyunun nabzına dokunmaya, hikâyenin kaçınılmaz yazgısallığını, kendi küçük yazgısının iplerini çeken aynı gizemli 'talih'in onda oluşturduğu korku egemenliğini hissetmeye muktedir kılar." Hiç kuşkusuz bu kavramı şöyle böyle ortaya koyduğunda, kendisinin ve başkalarının yazgısını belirleyecek "talih" çoktan ortaya çıkmıştır. İlkin esas olarak, posta servislerinin azizliği gibi görünür (her zaman için bir romancının emrine amade olan şeydir bu): Keşke Darrow, tam da vapura aktarma yapacağı tren yola çıkarken Anna'nın kompartımanının içine fırlatılmış telgrafını bulmasaydı... Keşke Sophy, Farlows'tan gelen ve planların değiştiğini açıklayan herhangi bir mektup kendisine ulaşmadan önce Londra'dan alelacele ayrılmasaydı... Bunlar kesinlikle birer etkendir ancak yüz sayfa kadar ileride, büyük darbeden sonra, Darrow Sophy'le kurduğu önemsiz ilişkinin nasıl başladığını açıklamaya çalıştığında, bu ilişkinin farklı bir rastlantısal yönünü ortaya çıkarır: "Belki de yağmur yağmış olmasa hiçbir zaman olmayabilirdi." Tam da, yağmurun onları otellerine her zamankinden daha erken dönmeye sevk ettiği *Paris'teki günden söz* etmektedir. Ama bu da okuru (gerçi Darrow'u değil) Darrow'la Sophy'nin karşılaştıkları Dover'da daha önceki bir yağmur konusunda uyarır. Darrow bir rüzgâr fırtınasıyla boğuşmaktadır ki o anda "kapatılan bir şemsiye

köprücük kemiğine gelir." Aslında bu, Sophy'nin şemsiyesini kırıp onu Darrow'un şemsiyesi altına sığınmaya götüren bir çarpışma olmanın yanı sıra, gelecekteki darbenin de simgesel bir öngörüsüdür. Bütün suç yağmurda mıdır? Eski Yunanların yaşadığı günlerde tanrılar yazgılarımızı belirlemek üzere şimşekler gönderiyorlardı; günümüzdeyse talihimize meteorologlar kılavuzluk ediyor.

Son bölümde Anna, kendini George Darrow'la sürdürdüğü yaşamın kaçınılmazlığından kurtarıp kurtaramayacağı üzerinde kara kara düşünür. "Bu yaşamdan sızıp kaçmanın dışsal bir şanstan gelmesi gerektiği konusunda belli belirsiz bir bilinç edinir." Anna, kibar sınıftan biri olduğundan, talihi, daha kibar bir sıfatla adlandırma dışında kabullenmeyecektir ama "talih'in Sophy Viner'da bir şekilde bulunduğunu çıkarsarken pek de haksız değildir. Eğer Sophy'yi bulup da ona Darrow'dan vazgeçtiğini söyleyebilirse, kararından dönmüş olmayacak ve özgür kalacaktır. Anna Paris'e gider ne var ki Sophy çoktan Hindistan'a gitmiş, talihini ve de Anna'nın "dışsal şansını" yanında götürmüştür.

*Reef* [Kayalık]. Sözcük karşımıza başlıkta monolitik olarak çıkar ve biz de onun metinde görünmesini bekleriz. Boşuna bekleriz. İkinci kitabın sonuna doğru denizle ilgili birtakım metaforlar dikkatimizi uyarır gibidir: Darrow güçlüklerin içine "karanlık bir dalış" yapıyor; "gizli gelgitlerin çekimini" hissediyor; bu arada Sophy dalgalara kapılmış "sürüklenmektedir"; Anna ise bir "mutluluk gelgiti" üzerinde "yüzmektedir." Suyla ilgili bu imalar bizi şimdilik hiçbir yere götürmez. Daha sonraları, Darrow, Anna'nın gözlerinin ışığının kendi önünde "denizin üzerindeki bir geminin önünde günbatımının hareket etmesi" gibi hareket ettiğini hisseder; yine, daha sonraları, Anna "bastırılmış kaygılar taşkınına" uğrar; metafor gücünü yitirip basmakalıp bir ifadeye dönüşür. Ama tam biz beklentilerimizden vazgeçmiş olabilecekken, Wharton geri planda tutulan imgeyi ustalıkla ortaya çıkarır; ancak sözcüğün kendisini kul-

lanmaz. Darrow, Anna'yla yaşadığı doruk sahnede, büyük darbenin nasıl olup bittiğini açıklamaya uğraşır: "Öylesine önemsiz bir şey gibi görünüyordu ki –her şey yüzeydeydi– ve yüzeyde *olduğu* için de dibe vurdum." Bir kez daha imgeyi erkeklere özgü bir savunma olarak görebiliriz (Tek işlevi şık deniz teknelerinin gövdelerini parçalamak olan son derece hareketsiz mercan kayalığı olarak Sophy). Metaforun daha geniş bir uygulama alanı olup olmadığını ve bunun aynı zamanda, Darrow'un üzerinde karaya oturduğu Anna'nın tensel tepkisizlik kayalığını gösterip göstermediğini de merak edebiliriz. Ve Wharton'ın, imgenin ortaya çıkmasını bu denli geciktirerek ondan daha fazla yararlanmış olup olamayacağını ya da başlığın bu işi kendi başına yapmasına olanak tanıyıp, bundan tamamen vazgeçip vazgeçmediğini de merak edebiliriz. Metnin son okuma provaları Amerika ile Fransa arasında gecikmeye uğradığı için (yine posta servislerinin yarattığı "talih") *The Reef,* Wharton'ın yazı tarihinde alışılmadık bir yer kaplar; yazar her zaman yapageldiği son dakika düzeltmelerini yerine getirecek vakit bulamamıştır. Neleri değiştirmiş olabilirdi?

*Sessizlik. The Reef*'in ana olay örgüsü konuşmalar ve konuşmalara girizgâh niteliğindeki zihinsel evirip çevirmelerden oluşur (Wharton 1921'de Mary Cadwalader Jones'a "*The Reef*'te çıkarılmaya tamamen hazır bir oyun bulunduğunu hiç kimsenin bilmemesi ne kadar tuhaf!" diye yazmıştır). Ne var ki romanın sayfalarında ilerledikçe, söylenmeyen şeylerin ve bunların söylenmeyiş biçimlerinin sözcükler kadar etkili olduğu ortaya çıkar. "Sessizlik tıpkı konuşma gibi çeşitli biçimlerde muhafaza edilebilir" diye yorum yapar Wharton. Sözgelimi, Owen'ın Sophy ile Darrow'un ilişkisi hakkındaki kuşkuları tam da, onları her zaman birlikte sessizliğe gömülmüş olarak baş başa bulduğunda ortaya çıkar; eğer ilişkileri başlangıçta düşündüğü gibi olsaydı, arkadaşça gevezelik ediyor olurlardı. Benzer biçimde, Darrow'un Sophy hakkında "konuşmaması" ya da bir görüş ortaya koymaktan geri durması, onun bir mürebbiye olarak

yetenekleri konusunda istenmeyen kuşkular uyandırır. Ve her şeyin ta başlangıcında, Darrow'la Sophy'nin Pariste'ki tanışma anı, "konuşmanın yerine geçen doğal unsur [*aynen bu terimle*] bir öpücük olduğunda" gerçekleşir. Bir konuşmama ve aynı zamanda Darrow'un insafsızca anımsadığı gibi "dinlemek zorunda olmama" şekli olarak seks. Başlangıçtaki gibi sonda da, Darrow'un Givré'ye ilk gelişini izleyen felaketlerle dolu olaylar zinciri üzerine dönüp düşünen Anna:

> Hiç kimsenin hiçbir zaman kasıtlı olarak konuşmadığını ya da ortaya herhangi bir şeyin kazara vurulmadığını fark etti. Gerçek gün ışığına direnilmez baskının gücüyle çıkmıştı... Konuşmanın yararsızlığını yeniden hissediyordu.

Dünyayı tanımlamak ama onu aynı zamanda manipüle etmek, denetim altında tutmak için sözcükler kullanan açık görüşlü, sofistike insanlar üzerine varılacak derin bir kavrayış bu. "Gerçek gün ışığına direnilmez baskının gücüyle çıkmıştı": Belki de bu noktada gizlenen, romana verilebilecek alternatif bir başlık daha var. Aynı zamanda da, günümüzün modern tragedya anlayışında –daha az büyük ama daha kasvetli olan bu anlayışta– soyluluğun ötesinde olduğumuzun, ipleri çeken tanrıların ötesinde olduğumuzun, Racine'in ötesinde olduğumuzun, talihin, yardımın, hatta sözcüklerin bile ötesinde olduğumuzun kabullenilmesi var.

# Hemingway'e Saygı: Kısa Bir Öykü

## 1. Sayfiyedeki Romancı

Çamdan yapılma bir mutfak masasının etrafında resmiyetten uzak oturmuşlardı. Arkasında masayla uyumlu bir büfe, karşısındaysa bir küme ıslak koyunu ve yükselerek alçak bulutların içinde kaybolan otlakları görebildiği büyük bir pencere vardı. Burada bulundukları beş günün her birinde yağmur yağmıştı. Broşürde çok hoş ve demokratik gözüken bu tür komünal yaşam tarzının ona uygun olduğundan emin değildi. Hiç kuşkusuz, yemek pişirmesi, bulaşık yıkaması ve ortalığı temiz tutması beklenen kişiler öğrencilerdi ama öğrencilerin yarısı ondan daha yaşlı olduğundan söz konusu görevleri paylaşmamak kendini beğenmişlik olurdu. Bu yüzden tabakları istifliyor, tost

yapıyordu, hatta son gece onlara büyük bir kuzu yahnisi yapmaya söz vermişti. Geç vakitte yenilen akşam yemeğinden sonra su geçirmez elbiselerini giyiyor, patika boyunca bir pub'a kadar tempolu adımlarla yürüyerek bir millik bir mesafe katediyorlardı. Her akşam formda kalabilmek için önceki akşamdan biraz daha fazla içmeye gereksinim duyuyor gibiydi.

Ciddilikleri ve iyimserlikleriyle öğrencilerinden hoşlanıyor, onlardan kendisine ilk adıyla hitap etmelerini istiyordu. Bill dışında hepsi de öyle yapıyordu; Bill ona "Şef" diye hitap etmeyi yeğleyen, oldukça kavgacı eski bir ordu mensubuydu. Şurası bir gerçek ki, bazıları edebiyattan anlamaktan çok ondan zevk alıyor ve kurmacanın yalnızca yazınsal bir numara içeren özyaşamöyküsü olduğunu sanıyordu.

"Diyorum ya, kızın bunu niçin yaptığını anlamıyorum."

"Şey, insanlar çoğunlukla şeyleri niçin yaptıklarını anlamazlar."

"Ama, karakterin kendisi bilmese bile, biz okur olarak, bilmeliyiz."

"Zorunlu değil."

"Aynı görüşteyim. Demek istiyorum ki, artık, ona ne diyordun, Şef'e inanmıyoruz, öyle değil mi?"

"Her şeyi bilen anlatıcı, Bill."

"Aynen."

"Benim bütün söylediğim, her şeyi bilen bir anlatıcıya inanmamakla bir karakterin kafasının içinde geçenleri anlamamak arasında bir fark olduğu."

"İnsanların çoğunlukla şeyleri niçin yaptıklarını anlamadıklarını söyledim."

"Ama baksana, Vicky, sen iki küçük çocuklu ve görünüşe bakılırsa mükemmel bir kocaya sahip bir kadın hakkında yazıyorsun ve bu kadın kalkıp ansızın kendini öldürüveriyor."

"Ee?"

"E'si, belki de –belki de– bir gerçeğe uygunluk sorunu var."

Öfkesinin yükseldiğini hissedebiliyordu ama araya girmekten geri durdu. Düşüncelerini gerçeğe uygunluk sorunu üzerinde yoğunlaştırmayı yeğledi. Onun kendi durumunu ele alın. Ya da daha doğrusu, onun ve Angie'nin. Yedi yıldır birlikteydiler; Angie onun yazar olmak için verdiği mücadelenin her gününü paylaşmıştı. İlk romanını ortaya koymuş ve Angie romanın yayımlandığını görmüş, roman iyi eleştiriler almış, hatta bir ödül kazanmıştı. Bunun üzerine Angie onu terk etmişti. Erkekleri başarısız oldukları için terk eden kadınları anlıyordu ama başarı kazandığı için terk etmek? Bunun motivasyonu neredeydi? Gerçeğe uygunluk neredeydi? Birçok sonuçtan bir tanesi: Kendi hayatını kurmacaya dökmeye uğraşma. Yürümez.

"Öykümün gerçeğe uygun olmadığını mı söylüyorsun?"

"Pek değil, ben sadece şeyi söylüyordum..."

"Böyle kadınların var olmadığını mı?"

"Şey..."

"Söyleyeyim sana çünkü *varlar.*" (Vicky'nin sesi şimdi titriyordu). "O kadın, gerçek olmadığını düşündüğün o kadın, o kadın *benim annem* ve sana şunu söyleyebilirim ki annem hayattayken bana gerçek yaşamda yeterince gerçeğe uygun gözüküyordu."

Uzun bir sessizlik oldu. Herkes kontrolü ele almasını bekleyerek ona bakıyordu. Elbette kontrolü ele alacaktı ama onları yargılayarak değil, daha çok onlara bir hikâye anlatarak. Daha geldiği ilk sabah tasarladığı bir stratejiydi bu: Her toplantıya bir anekdot, bir anı, uzun bir fıkra, hatta bir düş katmak. Bunu niçin yaptığını asla açıklamıyordu ama serbest formdaki her müdahale onlara şunu sordurmak için tasarlanmıştı: Bu bir hikâye mi? Eğer değilse, onu nasıl hikâyeye dönüştürebiliriz? Neyi dışarı atmamız, neyi tutmamız, neyi geliştirmemiz gerekir?

Ve böylelikle onlara, belki on bir on iki yıl önce, altmışların sonlarında Yunanistan'a gidişini anlattı. İlk kez dilini hiç anlamadığı bir ülkede bulunuyordu. Arkadaşlar Nakşa Adası'nda üç haftalığına bir ev kiralamışlardı. Yazın en sıcak aylarıydı; Pire'den

itibaren açık güvertede geçirdiği altı saat onu, midesini bulandıran ve ilk iki gün dışarı çıkmamasına yol açan bir güneş yanığıyla bırakmıştı. Adada bulunan az sayıdaki öteki yabancılar bu küçük İngiliz grup kadar göze çarpıyor olmalıydı. Özellikle bir Amerikalıyı anımsıyordu, beyaz saçlı ve kısa kesilmiş beyaz sakallı tıknaz bir adamdı; kemerli şortu üzerine gevşek beyaz bir gömlek giyiyor ve sahil yolunda olduğu kadar kumsalda da iyi çalışan beyaz bir cip ya da üstü açık bir plaj aracı sürüyordu. Adam, bir bacağı kontrol panelinin üstünde, bir kolu yanık tenli ve pek de inandırıcı olmayan bir sarıya boyanmış siyah saçlı bir kadının omzunda –kadın belki de kırklarına merdiven dayamıştı– önlerinden gürültüyle geçip giderdi. Besbelli ki kadın adalıydı ve ağırbaşlı genç Britanyalı (ama zımnen artık değildi) kadının, adanın fahişesi olduğunu ve belki de cip gibi haftalığına ve belki de aynı ücretten ya da aslında, cipin de dahil olduğu paket içerisinde kiralandığı hükmüne varmıştı. Çifti ara sıra bir barda ya da restoranda görürlerdi ama çoğunlukla, hareket halindeydiler, caka satmakla meşguldüler. Herif açık bir şekilde kendine Hemingway'i model alıyordu; bu maçoca böbürlenmeden hem etkilenen hem de tiksinen ağırbaşlı Britanyalı, adamdan anında nefret etmişti. Cip kumsalda ne zaman önlerinden geçse, uzakta bile olsa, yüzüne kum sıçratıyor gibiydi.

Öğrencilerinin, insanlar hakkında otomatik olarak oluşturduğumuz varsayımlar üzerinde, hatta, söz konusu çiftin mutlu bir evliliği olan turistler oldukları, kocanın hep öyle giyinip sakalını öyle kestiği olasılığına kadar, kafa yoracaklarını umarak hikâyeyi burada kesti. Ayrıca hayatın sanat üzerindeki etkisi ve sanatın da hayat üzerindeki etkisi üzerinde kafa yoracaklarını da umuyordu. Ve eğer soracak olurlarsa onlara, kendisi açısından Hemingway'in bir romancı olarak, streoid alarak kas yapmış bir atlete benzediği yanıtını verecekti.

"Pekâlâ, şimdi hepiniz, şu satırda neyin aksadığını söyleyin bana bakalım: 'Kadının sesi çello çalan Pablo Casals kadar güzeldi' "?

Onlara bu satırın, *Irmaktan Öteye Ağaçların İçine* romanından, kendisi açısından Hemingway'in en kötü yapıtından olduğunu söylemedi. Üniversitedeyken, o ve arkadaşları, başka çellocuların, başka enstrümanların, başka fiziksel özelliklerin adlarını anarak bu satırla alay eder olmuşlardı. Sözgelimi, kadının göğüsleri caz kemanı çalan Stéphane Grapelli kadar güzeldi, gibisinden cümleler kuruyorlardı. Sürdükçe süren bir oyun olmuştu bu.

"Bence oldukça güzel bir ifade."

"Gösterişli, sanki kafamıza yüksek kültürle vuruyor."

"Bu satırın bir erkek tarafından yazıldığını söyledim mi?"

"Belli. Bir kadın bunu anlayabilir."

Elle dokunulabilir bir vuruşa izin verircesine başıyla onayladı.

"Yazar niçin sadece 'Casals' demiyor da 'Pablo Casals' diyor?"

"Belki de onu Rosie Casals'tan ayırt etmek için?"

"Rosie Casals kim?"

"Bir tenis oyuncusu."

"Özür dilerim ama aynı zamanda çello mu çalıyordu?"

Böylelikle sabahı geride bıraktılar. Sekizi birden iyi bir grup oluşturuyorlardı: beş kadın ve üç erkek. Bir şair arkadaşı, yaratıcı yazarlık kurslarının temelde, kurs hocasının otomatik olarak *jus primae noctis*'ten* yararlandığı seks akademileri olduğunu ileri sürmüştü. Ama belki de hırslı şairler düzyazıyla uğraşan edebiyatçılardan farklıydı. Kursta seve seve özel ders verebileceği bir kadın vardı ama kadını, sürekli klişeler kullanmasını "Klişe değil, yerli dil bu" diyerek savunan Yeteneksiz Tim'le kol kola gördüğünden beri ders verme fikrinden vazgeçmişti.

Bir pub'da sandalyeleri çekerek yerlerine yerleşiyorlardı ki Bill avucunu masanın üzerine şap diye indiriverdi.

"Hey, Şef, aklıma bir düşünce geldi de. Ya sizin şu adadaki adam Hemingway'in ta kendisi *idiyse*?"

"İntihar edenler mezardan çıkmazlar."

* (Lat.) "İlk gece hakkı." (ç.n.)

Hay Allah kahretsin! diye düşündü, Vicky söylenenleri duydu mu diye etrafına bakınarak. Bereket versin ki Vicky barda çevresindekilere bir şeyler ısmarlamakla meşguldü. Öylesine soruyormuş gibi görünmeye çalışarak aralarından herhangi birinin Hemingway okuyup okumadığını sordu. Sadece iki evet yanıtı çıkmıştı ve ikisi de erkeklerden gelmişti. Ama herkesin yazarın hayatı hakkında bildiği bir şeyler vardı; boğa güreşi, safari avcılığı, Paris'te sürgün, savaş muhabirliği, çok sayıda eş, içki, intihar. Bu yüzden de herkes bu bilgilerden yola çıkarak yapıt hakkında bir görüşe sahipti. Bu görüşlerin toplamı şuydu: Çağını tamamlamış ve görüşlerinin artık modası geçmiş bir yazar. Vicky hayvanlara yapılan acımasızlık üzerine uzun bir söyleve başladı ve evet, bunu mükemmel bir iğneleme fırsatı olarak gören Bill ona, ayakkabılarının deriden yapılıp yapılmadığını sordu.

"Evet deriden yapıldı ama ayakkabılarım boğa güreşi ringinden gelmedi."

Böylelikle dinledi, gülümsedi ve biraz daha içti. Pub'da bir hoca olmaktan çıkıyordu; ne isterlerse onu söyleyebiliyorlardı.

Son akşam, koskoca bir kuzu yahnisi pişirdi; o kadar çok şarap açtı ki pub'a gitmeye gerek duymadılar. Övgülerine karşılık vererek, onlara yazarlar ve yemek pişirme hakkındaki kuramını anlattı. Uzun soluklu çalışmaların insanları olan romancılar mizaç olarak kısık ateşte pişirme ve közleme yapmak için donanımlıydılar, onlar çok sayıda malzemeyi yavaş yavaş karıştırarak yemek pişiriyorlardı; oysa şairlerin yüksek ateşte hızlı hızlı karıştırarak pişirmeleri gerekiyordu. "Peki ya kısa öykü yazarları?" diye sordu birisi. Biftek ve patates kızartması. Drama yazarları? A, drama yazarları... Onlar, şanslı tiplerdi, temelde sadece başkalarının yeteneklerinin düzenleyicisiydiler, bu yüzden de mutfak personeli yemeği harıl harıl kotarmakla meşgulken onlar ağırdan alarak bir kokteyli sallamakla yetinebilirlerdi.

Kuram bayağı kabul gördü; şimdi ünlü yazarların servis yapacağı yemekler üzerine fanteziler oluşturmaya başladılar.

Jane Austen ve Bath çörekleri. Brontë Kardeşler ve Yorkshire gözlemesi. Virginia Woolf'un adı salatalıklı sandviçlerle bir arada anıldığında bir tartışma bile oldu. Ama Hemingway'i, aralarında hiçbir anlaşmazlık çıkmaksızın, parti bütün hızıyla devam ederken bir elinde bira öteki elinde spatula, üzeri biftekler ve buffalo pirzolalarıyla dolu kocaman bir barbekünün önüne koydular.

Ertesi sabah istasyona gitmek üzere bir minibüse doluştular. Yağmur hâlâ dinmiş değildi. Swansea'de birbirlerinden ayrılırken el sıkıştılar; bazı çekingen yanaktan öpüşmeler oldu; arzuladığı kadın ona şöyle dercesine baktı: Hayır, anlamadın mı, hoşlandığım Tim değildi, sırf ona üzüldüğüm için koluna girdim. Bütün yapman gereken bana biraz bakman, bir işaret göndermendi. Bu düşüncenin, hayal gücünü kullanarak başkalarının duygularını tahmin etme üzerine temellenen doğru bir hüküm mü yoksa yalnızca çılgınca bir kendini beğenmişlik mi olduğunu merak etti. Ama öyle ya da böyle, kendisi şimdi trende pencere kenarında tek başına oturmuş, ıslak Gal manzarasına bakarken kadın şimdi farklı bir trende, farklı bir yaşama doğru yol alıyordu. Sürücüsü bir yana, beyaz bir plaj arabasının sorgulanmaz bir parıltısı olduğunu düşündüğünü fark etti. Eğer böyle bir arabayı Londra'da kullanacak olsanız, insanlar sizin yazar falan değil, bir rock grubu üyesi olduğunuzu düşünürlerdi. İşin acıklı tarafı, böyle bir arabayı alamayacak olmasıydı. Parası bir tek ikinci el bir Morris Minor'a yeterdi.

## 2. Alpler'deki Profesör

Her bir tarafta üçer üçer düzenli aralıklarla sıralanmış altı öğrenciyle birlikte uzun, koyu renkli bir masanın başında oturuyordu. Beş metre kadar ötede, masanın öteki ucunda, asistanı Guenther vardı; asistanının geniş omuzlarıyla canlı renkler taşıyan süveteri orman manzarasını, sarkan kabloları ve yüksek dağları örtüyordu. Temmuzun ortasıydı: restoranların yarısı kapalı olduğu gibi kayak malzemesi satan ya da kiralayan

dükkânlar da kapalıydı. Çevrede birkaç turist, bazı yürüyüş grupları ve onu buraya altı günlüğüne ders vermeye davet etmiş –bereket versin ki, İngilizce– bu yaz okulu vardı. *Business class*'ta yolculuk, uygun bir ücret, sağlıklı bir mönü ve boş olduğunda kullanabileceği bir okul minivan'i önerilmişti. Bunun dışında tek sorumluluğu final gecesi herkese açık bir okuma yapmaktı. Dört gözle bunu bekliyordu: Onun yazarlar kuşağı tek başlarına hakikat arayıcısı ve hakikat anlatıcısı olmanın yanı sıra birer icracı olmalarına dair beklentiye de uyum sağlamıştı. Kendisiyle mülakat yapanlara karşı rahattı, siyaset meselelerinde yararlı bir kışkırtıcılığı vardı; özellikle de yeni bir kitabı çıktığında. Mikrofonu eline aldığında az biraz orospulaşıyordu. Ah, hazırlanmış doğaçlamaların ayartıcılığı! Onun bu yanı kendisi için hoş ama onu kısa bir zaman önce terk eden karısı Lynn için tatsız bir sürpriz olmuştu. Son zamanlarda araları iyi değildi. "Angie'ye yaptığın gibi ikimizi konu alan bir kitap yazma." Lynn'in ayrılırken söylediği sözlerden biri bu olmuştu. Avuçlarını açarak ellerini yukarı kaldırmıştı, bunu bir daha asla yapmayacağını, ilk durumda da kesinlikle yanlış bir şey olduğunu söylemek ister gibiydi. Roman bir iki ödülün aday listesine girmiş olsa da. Söylemekten hoşlandığı gibi, kurmaca denilen şey her şeyi yiyen ve temelde töredışı bir şey olsa da.

"Ama Herr Profesör bu konuda ne düşünüyor?"

"Ben önce diğerlerinin ne söyleyeceğinizi duymak isterdim. Mario? Dieter? Jean-Pierre?"

Düşünmek için daha fazla zamana gereksinimi vardı. Konuların daha geniş boyutlu olarak ele alınması için öngörülmüş bir öğle sonrası dersiydi. Sabahleyin öğrencilerin sınanacağı metinleri çözümlerlerdi; öğleden sonraysa onlara beyin jimnastiği yaptırması, daha geniş kültürel bağlantılar oluşturması, toplumsal ve siyasal konuları tartışması bekleniyordu. Bunun kolay bir iş olması gerekirdi ama onların soyut ve kuramsal olanla doğal bir rahatlık içinde bulunan Kıta Avrupası kafalarının kendi İngiliz pragmatizmini zihinsel bir şapşallık gibi

gösterdiği zamanlar da oluyordu. Yine de, onlardan hoşlanıyordu, onlar da kendisinden hoşlanıyorlardı, özellikle de ondaki kesinlik eksikliğini hayal gücünün çok hareketli olmasına mal eder göründükleri için. Şunu hiç unutmuyorlardı, o Herr Profesördü, kitaplar yazmış bir kişiydi. Başka her şey aksasa bile, onlara her zaman bir anekdot, bir düş, bir anı, sonu gelmez bir hikâye anlatabilirdi. Çok kibardılar ve ünlü İngiliz mizah duygusunu duymuşlardı, bu yüzden söylediği tuhaf ya da tutarsız herhangi bir şey saygılı bir gülüşle selamlanıyordu.

Jean-Pierre, Mario ve Dieter dışında hepsi de görüşlerini bildirmişlerdi, şimdi konuşma sırası ondaydı.

"Aranızda Sibelius'un müziğini bilen var mı?"

Sadece ikiniz. İyi.

"Şey, doğru müzikal dile konuşamazsam beni bağışlamalısınız. Bu konularda sadece amatörüm ben. Her neyse, tamam, Sibelius, yaklaşık 1865 ila yaklaşık 1957 arası yaşadı. (Bunların tam tarihler olduğunu biliyordu; "orospuca konuşmak" derken kastettiği buydu). "Yedi senfoni, bir keman konçertosu, orkestra için yazılmış senfonik şiirler, şarkılar, *Voces intimae,* mahrem sesler adlı bir yaylılar dörtlüsü. Senfonileri ele alalım." (Özellikle de öteki çalışmalar hakkında söyleyecek bir şeyi olmadığı için.) "Senfoniler –ilk ikisi– melodik açıdan büyük duygu coşkunluğuyla başlar. Bir hayli Çaykovski, birazcık Bruckner, belki Dvorjak, yani, on dokuzuncu yüzyılın büyük senfonik geleneğini duyarsınız. Sonra Üçüncü Senfoni: Daha kısa, en az öncekiler kadar melodik ancak daha dizginlenmiş, geride tutulmuş, yeni bir doğrultuda hareket eden. Sonra büyük Dördüncü Senfoni: Sade, ürpertici, sert, modernizme en fazla angaje olduğu çalışma (O ifadeyi bir radyo konuşmasında dile getiren Avusturyalı bir piyanistten yürütmüştü: "Hayır, modernizme angaje olduğu Dördüncü Senfoni dışında Sibelius beni fazla ilgilendirmiyor.") "Sonra Beşinci, Altıncı ve o kompakt hale getirme timsali Yedinci Senfoni. Kulağımın iyi olmadığına hiç kuşku yok ama Sibelius'un, Üçüncü Senfoni'den Yedinci'ye

kadar sorduğu şeylerden bir tanesi bir melodinin ne olduğu. Bir melodiyi ne kadar kompakt hale getirebiliriz, onu bir müzikal cümleciğe nasıl indirgeyebiliriz ama aynı zamanda o müzikal cümleciği eski iyi günlerden kalma bir Büyük Ezgi kadar yüklü ve akılda kalabilir nasıl kılabiliriz? Sizi cezp ederken bile kendini ve altta yatan doğrulamalarını sorgularmış gibi gözüken müzik. Keşke size biraz çalabilsem."

"Her Profesör, konferans salonunda bir piyano var."

"Teşekkür ederim, Guenther."

Düşünce akışı kesintiye uğramış gibi kaşlarını çattı. Asistanı her zaman ona yardım etme yolları arıyordu, bu mantıklı ama bazen de insanı şaşırtan bir şeydi. Guenther, Herr Profesör'e kahvesini getirmek üzere kuyruğa utanmazca kaynak yapmakta çok ustaydı.

"Yani sanırım söylemeye çalıştığım şey şu: bir hikâye değimiz bu şey –bu eski, harika şey– nedir? Bu, modernizmin sorduğu ve diyebilirsiniz ki bizim hâlâ sormamız gereken bir soru. Ve şu basit, temel soruyu –"anlatı nedir?" sorusunu– düşünecek olduğumda kendimi çoğunlukla kudretli Finlandalıya başvurmuş buluyorum. Sibelius'a." (Bestecinin Finlandiyalı olduğunu bilmiyor olabilirler diye eklemişti.) "Evet, Sibelius. Şey, belki bir mola versek iyi olacak, evet, teşekkürler Guenther, süt istemem."

Yirmi dakika sonra, toplantıya bıraktıkları yerden yeniden başladıklarında, asistan bir pikap ve birkaç eski plakla çıkageldi.

"Birinci, Dördüncü ve Yedinci Senfonileri buldum, Herr Profesör."

"Guenther sen bir sihirbazsın, nasıl başardın bunu?"

Asistanı sıkılgan bir edayla gülümsedi "Kasabada bir müzik profesörü buldum. Plakları size ödünç vermekten memnuniyet duydu. İçten selamlarını gönderiyor. Pikap okula ait."

Kendisine beklenti içinde bakan öğrencilerin farkındaydı.

"Pekâlâ. Sizce bir sakınca yoksa, Dördüncü Senfoni'nin ilk bölümü."

Ve böylelikle oturup, sadece sekiz dakika kırk yedi saniye sürse de Sibelius dinlemek için kendisine para ödenmesinin ne kadar harika olacağını düşündü. Uzun ağaçlardan, temiz havadan ve mavi gökyüzünden oluşan bu manzaranın içinde müzik de ne harikaydı, karanlık bir gizem içeren notalarında derinden derine Orfeusvari bir hava vardı. Hayatı karmakarışıktı, son romanı Londra'nın boktan eleştirmenlerince yerden yere vurulmuştu, bundan böyle kalıcı değerde bir şey yazacağından da kuşkuluydu, gelgelelim –tonlarını ürkek ürkek yükselten yaylılarıyla, şimdiye dek asla yapılmamış büyük bir beyanatta bulunmak istercesine gırtlaklarını temizleyen nefesli çalgılarıyla– hâlâ bu zavallı varoluşumuzda yaşanacak aşkın anlar vardı.

Bölüm sona erdiğinde, pikabın iğnesini kaldırması için Guenther'e baş işareti yaptı. Tek bir sözcük söylemeden orada oturuyor ama sessizliğiyle sanki şunu ima etmeye çalışıyordu: Haklı olduğumu kanıtladım. Daha sonraları, herkesin kendi başına yediği akşam yemeğinde, bazı öğrenciler ona müzikten çok hoşlandıklarını söylediler. Bir başka ruh halinde olsa, bunu yanlış anlayabilir ve başka bir şeyden –ders anlatma tarzından, giysilerinden, görüşlerinden, kitaplarından, yaşamından– hoşlanmadıklarını söylediklerini düşünebilirdi. Ne var ki müzik, varlığına bir huzur vermiş olmasa bile en azından durup sessiz bir soluk alma olanağı sağlamıştı. Ve giderek hayatta umabileceğiniz en iyi şeyin bu olduğunu düşünüyordu: bir çeşit duraklama anı.

Ertesi öğle sonrası, onlara Hemingway'den bahsetmeye karar verdi. Sözlerine, kendisi için, bir yazarın hayatı sanatına galebe çaldığında yıllar içinde olabileceklere dair simgesel bir uyarıya dönüşen, Nakşa Adası'ndaki beyaz cipli adamdan başladı. "Niye biri çıkıp da etrafta Hemingway gibi boy göstersin ki?" diye sordu. İngiltere'de sahte Shakespeare'lerin, Almanya'da *ersatz** Goethe'lerin, Fransa'da dolanıp duran *faux*** Voltaire'le-

* (Alm.) "Bir şeyin yerine geçen, yapma, sahte." (ç.n.)
** (Fr.) "Sahte." (ç.n.)

rin olabileceğini hayal edemiyordu. Öğrenciler buna güldüler; "sahte" sözcüğünün İtalyancasını bilmiş olsaydı, Mario'nun hoşuna gitmek için Dante'nin adını da anardı.

Onlara Hemingway'i uzun yıllar boyunca nasıl görmezden geldiğini ama son yıllarda ona büyük hayranlık duymaya başladığını anlattı. Romanlarından çok öyküleri için: ona göre, Hemingway metodu kısa mesafede daha iyi yürüyordu. Aslında, James Joyce için de aynı şey söz konusuydu. *Dublinliler* bir başyapıttı oysa *Ulysses*, başlangıçtaki bütün parlaklığına karşın, temelde streoidlerle, grotesk bir biçimde hacim kazandırılmış kısa bir öyküydü. Şayet *Ulysess* Olimpiyatlar'a katılmış olsaydı, doping testinden geçemezdi. Bu düşüncesinden ve bu düşüncenin her zaman rahatsızlık yaratmasından hoşlanıyordu; ki burada her zamankinden daha fazla rahatsızlık yarattığı dikkatini çekti.

Ama onları, içinde bulundukları duruma uygun olabilecek, "İsviçre'ye Saygı" adlı bir öyküye yönlendirmek istedi. Hemingway'in en ünlü çalışmaları arasında yer almıyordu bu öykü ama biçimsel olarak en yaratıcı öykülerden biriydi. Üç bölümlü bir yapısı vardı. Her bir bölümde, bir adam –sürgün bir Amerikalı– farklı bir İsviçre istasyonunda tren bekliyordu. Hepsinin de beklediği aynı trendi ve adamlar, farklı adları olmalarına karşın, birbirlerinin değişik versiyonlarıydı ya da büyük olasılıkla –gerçek anlamda değil ama metaforik ve kurmacasal olarak– aynı adamın değişik versiyonlarıydı. Tren rötar yaptığı için istasyon kafesinde bekliyordu adam. İçiyor, garson kıza evlenme teklifinde bulunuyor, yöre sakinlerine takılıyordu. Biz okurlardan Amerikalının hayatında bir şeylerin olup bittiği sonucuna varmamız bekleniyordu. Belki fiziksel olarak harap bir haldeydi. Belki evliliği darmadağın olmuştu. Trenin varacağı yer Paris'ti: Belki bir şeyden kaçıyordu ve şimdi kaçtığı şeye dönüyordu. Ya da belki son gideceği yer Amerika'ydı. Yani bir kaçış ve eve dönüş öyküsüydü bu; aynı zamanda, belki de, kendinden kaçış ve kendine yeniden umut

dolu mümkün bir dönüş. Adamların, barların, trenlerin ve nihayet hikâyenin üç bölümünün birbiriyle örtüşmesi bize kendi yaşamlarımızın birbiriyle nasıl örtüştüğünü düşündürüyordu. Hepimizin de birbirimizle ne kadar bağlantılı olduğunu, kabahatlerimizde ne kadar birlikte hareket ettiğimizi.

Konuşmasını bitirdiğinde bir sessizlik oldu. Uzunca bir süredir yeniden okumadığın bir şey hakkında konuşmanın bu kadar kolay olması tuhaf, diye düşündü. Özel ayrıntılara fazlasıyla saplanıp kalmıyordunuz; konuşurken kurmacanın daha geniş kapsamlı hakikatleri doğal olarak ortaya çıkıyor gibiydi.

Sonunda Karin, sessiz ama kararlı bir Avusturyalı kız, sessizliği bozdu.

"Yani, Herr Profesör, bize Hemingway'in tıpkı Sibelius gibi olduğunu söylüyorsunuz, öyle mi?"

Gizemli bir tebessümle gülümsedi, Guenther'e kahve getirmesini işaret etti.

## 3. Ortabatı'daki Maestro

Görünen tek manzara sınıflar ve öteki ofislerdi, gerçi pencereye yeterince yaklaşırsanız aşağıdaki solgun çayırları ve yukarıdaki gökyüzünü görebiliyordunuz. Başlangıçtan beri, gevşek bir biçimde birleştirilmiş üç madeni masanın başındaki kendisine ayrılan yeri almaktan geri durmuştu. Çalışması tartışılan öğrenciyi masanın başına, baş eleştirmenle ona yanıt veren kişiyi ise masanın dibine oturtmuştu. Kendisi masanın bir yanında, sona doğru üçte birlik mesafede yer alıyordu. Aldığı konum şunu der gibiydi: Ben hakikat yargıcı değilim çünkü yazınsal yargılarda sonul hakikat diye bir şey yoktur. Elbette ben sizin hocanızım, yayımlanmış birden fazla romanım var oysa siz ancak kampus dergilerinde bir şeyler çıkarttınız ama bu beni zorunlu olarak sizin en iyi eleştirmeniniz yapmaz. Çalışmalarınızı en yararlı bir şekilde değerlendirebilen kişiler sınıf arkadaşlarınızın arasından çıkabilir.

Sahte bir alçakgönüllülük değildi bu. Öğrencilerinin hepsinden hoşlanıyor ve bu duygunun karşılıklı olduğuna inanıyordu; aynı zamanda, her birinin, yetenekleri bir yana, bireysel bir sesle yazması da onu şaşırtmıştı. Ama herkesin eleştirel sempatisi ancak belli bir yere kadar uzanıyordu. Sözgelimi, ona taktığı lakabıyla Tabancalı Oğlan'ı ele alın; Tabancalı Oğlan sadece Chicago'nun isyankâr semtlerinde geçen gangster öyküleri yazıp veriyor ve bir başkasının yazdıklarından hoşlanmadığında da, elini bir tabanca gibi yapıp onlara "ateş" ediyordu, üstelik silahın geri teptiğini vurgulamak istercesine ek bir jest yapmaktan da geri kalmıyordu. Hayır, asla Tabancalı Oğlan'ın en iyi okuru olmayacaktı.

Kendine Amerika'nın normalliğini ve sıradanlığını anımsatmak üzere Ortabatı'daki bu kampusa gelmek iyi bir fikirdi. Uzaktan bakıp iktidar konusunda ara sıra deliren ve kendini aşırı streoid kullananların şiddetli infiallerine kaptıran bir ülke görmenin ayartıcılığı söz konusuydu her zaman. Burada, ona o kötü adı veren yerlerden ve politikacılardan uzakta, hayat başka her yerdeki gibiydi. İnsanlar kendilerine büyük gibi gelen bildik küçük şeylerden kaygı duyuyorlardı. Tıpkı kendi kurmacalarında olduğu gibi. Ve burada, bir parya ya da başarısız biri değil, onların görmediği birkaç şeyi de gören ve kendine ait bir hayatı olan biri, el üstünde tutulan bir konuk muamelesi görüyordu. Zaman zaman, anlayışlar arasında bir uçurum olduğu da fark ediliyordu: Dün öğle yemeği sırasında masasında otururken masa komşusu nazik bir tonda: "Peki o zaman Avrupa'da hangi lisanı konuşuyorlar?" deyivermişti. Ama böylesi ayrıntılar Amerika'da geçen romanında yararlı olacaktı.

Tabii onu yazacak olursa. Hayır, elbette yazacaktı. Sorun şuydu: Kitabı yayımlayacak biri çıkacak mıydı? Bu işi kısmen son romanı *Bir Çeşit Soluklanma*'nın on iki yayıncı tarafından reddedilmesinin utancından kurtulabilmek için almıştı. Ancak kötü bir kitap olmadığını biliyordu onun. Herkes onun bütün öteki kitapları kadar iyi olduğunu söylüyordu; sorun

da burada yatıyordu zaten. Satışları yıllardır azalmaktaydı; ününü artırmaya yarayacak artı bir kimliği olmayan –sözgelimi, *kendini beğenmiş* bir televizyon panelisti– saçları ağarmış, orta yaşlı bir adamdı. Ona göre, roman –aslında büyük harfle Roman– nadir hakikatlerini mahrem seslerin ustalıklı karışımı aracılığıyla ortaya koyuyordu; ancak insanlar günümüzde daha gürültülü patırtılı şeyler istiyorlardı. Kendine acıdığı hallerde, "Belki de karımı öldürüp sonra bu konuda bir kitap yazmalıyım" diye yakınıyordu. Ancak bir karısı yoktu, yalnızca kendisine karşı duygusal hislerden ziyade öldürücü hisler beslediği eski karısı vardı. Hayır, romanları iyiydi, sadece yeterince iyi değildi, gerçek buydu. Bir yayıncı kendi telif ajansı görevlisine *Bir Çeşit Soluklanma*'nın "Klasik, ustalıkla kotarılmış, listelerin ortasında yer alabilecek bir kitap olduğunu ama tek sıkıntının artık listelerin ortalarında yer alan kitaplar kategorisinin bulunmadığını" yazmıştı. Menajeri, belki de biraz fazla açık sözlülükle, bu değerlendirmeyi ona aktarmıştı.

"Maestro?"

*Öykülerinde çok fazla* köpek olsa da, en akıllı öğrencisi Kate'ti konuşan. Bir keresinde sayfanın kenarlarına kırmızı kalemle, "Köpeği öldür" yazmıştı. Kızın sınıfa sunduğu bir sonraki öykünün başlığı "Ölümsüz Dachshund"du. Bundan hoşlanmıştı. Dalga geçme, diye düşündü, neredeyse sevgi kadar iyi, bazen daha iyi bile olabilir.

"Sanırım üzerinde durmak istediğim bütün hususları ele aldın" dedi. Gerçi üzerinde durmak istediği ana husus, eğer bunu yapabilecek kadar sert olabilseydi, şu olurdu: Daha önce verdiğin bütün öteki öyküleri anımsatan varoluşsal sıkıntı konusundaki bu eril yaklaşım niye? Ama böyle bir şeyi söylememişti; öğrencilerinin incinebilirliğini adeta kendi incinebilirliği gibi hissediyordu. Üç saatlik dersin neredeyse yarısını bitirdiklerinden, bunu yapmak yerine sadece, "Sigara Molası" demişti.

Sık sık, sınıfın çöp sepetinin etrafında sigara içen üç öğrencisine sohbet etmek üzere katılırdı. Bugün, sanki başka bir yerde işi varmış gibi yürüyüp gitti. Aslında, vardı. Kampusun bir yükselti üzerine inşa edilmiş, düz, etkileyiciliği olmayan tarım arazilerine bakan en yakın ucuna doğru yürüdü. Bir sigara yakmaya bile ihtiyacı yoktu. Manzara ve manzaranın muazzam sıradanlığı nikotin kadar iyiydi. Gençken, kendini başkalarından farklı, potansiyel olarak zengin hayal etmekten tatmin olurdu; şimdiyse, kendi önemsizliğini –kendimizin önemsizliğini– anımsatan şeyler onu rahatlatıyordu. Onu sakinleştiriyordu.

*Maestro.* Kendi kendine sessizce homurdandı. Sınıfla ilk tanıştığında, öğrencilerden biri ona "Profesör" diye hitap etmişti. Bununla dalga geçmişti çünkü sonuçta bir akademisyen falan değildi ve kendini yazar meslektaşları arasında görmeyi yeğlerdi. Öte yandan, onların kendisine ilk adıyla hitap etmelerini de istemiyordu. Araya belli bir mesafe koymak gerekliydi. Ve "Bay..." hitabı da iyi gelmiyordu kulağa.

"Size niye Maestro diye hitap etmiyoruz ki?" diye bir fikir attı ortaya Kate.

Gülmüştü. "Ancak bu kadar ironik tonda söylerseniz."

Şimdi, bir kez daha homurdandı. Zaman zaman, etiketler insanı incitiyordu. Yıl be yıl, adını ilk sayfada ve kitap kapağında gördüğünde ne kadar gururlanmıştı. Ama ne anlama geliyordu ki bu? Jane Austen'ın adı yaşadığı süre boyunca yalnızca iki kez basılmıştı; üstelik başka yazarların kitapları için hazırlanmış abone listelerinde. A, yeter, yeter.

Zaman zaman, sınıfın diyetini değiştirmek için, onlara yardım edeceğini ya da en azından bir perspektif anlayışı kazandıracağını umduğu kısa bir öykü dağıtırdı. Bu yüzden o öğle sonrası, "İsviçre'ye Saygı"nın fotokopilerini dağıttı.

"A, Maestro" dedi Kate, "galiba önümüzdeki hafta hasta düşeceğim."

"Birtakım önsezilerim mi var demek istiyorsun?"

"Onlara sonradan oluşturulmuş seziler diyelim."

Kate'in kafasındakileri açık etmemesinden hoşlanıyordu.

"Sözgelimi?"

İç geçirdi. "A, son ölü beyaz erkek. Hemingway Baba. Maçoluğun kutsanması. Oyuncaklı oğlanlar." O sırada ona kasten nişan alıp ateş eden Tabancalı Oğlan'a kasten baktı.

"Pekâlâ. Şimdi hikâyeyi oku." Ve alınma ihtimaline karşı "Köpekkatili" diye ekledi.

Ertesi hafta söze onlara Yunan adasındaki klon Hemingway'den bahsederek başladı; sonra da İsviçre Alpleri'nden ve kendisine Hemingway'i Sibelius'la karşılaştırıp karşılaştırmadığının sorulmasından söz etti. Bu, ya Sibelius'un adını hiç işitmemiş olduklarından ya da daha muhtemeldir ki konuyu doğru dürüst açıklamadığı için pek karşılık bulmadı. Pekâlâ, başka konulara geçelim.

Sınıfın cinsiyet konusunda bu kadar çabuk bölünmüş olması canını sıkıyordu. Zarf kullanma fobisi olan Steve, Hemingway'in sözcük ekonomisinden hoşlandı; biçimsel üslup oyunları çoğu kez konu yoksulluğunu gizleyen Mike öykünün yapısını onayladı; belki de öyküde ateşli silahların eksik oluşuna hayıflanan Tabancalı Oğlan, öykünün iyi olduğunu söyledi ama Hemingway'i göklere çıkarmadı. Linda öyküdeki eril bakıştan söz etti ve Hemingway'in kadın garsonlara niçin ad vermemiş olduğunu merak etti; Julianne öyküyü yinelemelerle dolu buldu. Güvendiği Kate, bir övgüde bulunmaya çalıştı ama o bile sonunda, usançla,

"Bize *söyleyecek neyi* var anlayamıyorum doğrusu" dedi.

"O zaman daha dikkatlice dinlemeye çalış."

Şok duygusu yaratan bir duraklama oldu. En gözde öğrencisine saldırmıştı; daha kötüsü, kendi kendisiyle tutarsızlığa düşmüştü. Kampusta öğrencilerini aşağılamakla ün salmış, *öğrencilerin şiirlerini dize dize* yerin dibine batıran uzun boylu bir şair vardı. Ama şairlerin delibozuk ve edep dışı davranışlara eğilimli olduklarını herkes biliyordu. Düzyazı yazarlarının, özellikle de yabancıysalar, nazik olmaları bekleniyordu.

"Özür dilerim. Bağışlayın."

Ne var ki Kate'in yüzünde onun kendini suçlu hissetmesine yol açan bir gerilme oldu. Sizin değil, benim problemim, demek istiyordu. Kendisine ilişkin yakın bir zaman önce farkına vardığı bir şeyi açıklamayı denemeyi düşündü: Şayet birisi çıkıp da ona ya da arkadaşlarından birine hakaret edecek olursa, aldırış etmiyordu ya da pek aldırış etmiyordu, diyelim. Ama eğer birisi sevdiği bir romana, bir öyküye ya da bir şiire hakaret edecek olursa, ta içinden gelen volkanik bir şeyler harekete geçiyordu. Bunun ne anlama gelebileceğinden emin değildi; belki de hayatla sanatı tamamen birbirine karıştırıyordu, bunlar iç içe geçiyor, biri ötekinin yerini alıyordu.

Ama onlara bunları söylemedi. Bunu yapmak yerine, sanki ilk kez konuşuyormuş gibi söze yeniden başladı. Yazar mitinden ve bu mitin tuzağına düşenin sadece okur değil, bazen yazarın kendisi de olduğundan bahsetti. Bu durumda yazarı kınamak yerine onun için acıma duymalıydık. Bir yazardan nefret etmenin ne anlama gelebileceğinden söz etti. Katil olduğu için Marlowe'dan nefret ediyor muyduk? Görüşlerinden dolayı Kipling'i bağışlayan Auden'dan anında alıntı yaptı: "Ve bağışlayacağız Paul Claudel'i / bağışlayacağız yazdığı için şiirlerini iyi." Önceleri kendisinin Hemingway'den hoşlanmadığını ve adamı görmeden sözcüklerini okumanın uzunca bir zamanını aldığını itiraf etti. Bu, gerçekten de düzyazıyı karanlıklaştıran yazar mitinin en aşırı örneği olabilirdi. Bu düzyazının göründüğünden ne kadar farklı olduğundan söz etti. Basit, hatta fazla basit görünüyordu ama en iyi örnekleriyle ele alındığında Henry James'in yazdığı herhangi bir şey kadar incelikli ve derindi. Hemingway'in bir hayli görmezden gelinen mizahından bahsetti. Ve övüngenlik gibi görünebilecek özelliklerinin yanı sıra çoğu kez nasıl da şaşırtıcı bir alçakgönüllülük ve güvensizlik taşıdığından. Aslında, bir yazar hakkında belki de temel nitelikteki en önemli şeydi bu. İnsanlar onda erkek cesareti, maçoluk, taşaklılık saplantısı olduğunu düşünüyordu. Onun gerçek konusunun ço-

günlukla başarısızlık ve zayıflık olduğunu görmüyorlardı. Boğa güreşi kahramanının değil de bir boğa tarafından öldüresiye boynuzlanmış mütevazı bir güreşçi adayının başarısızlığı ve zayıflığı. Büyük yazarlar zayıflığı anlarlar, diyordu onlara.

Bir soluk aldı, sonra "İsviçre'ye Saygı"ya yeniden döndü. Üçü bir arada Amerikalı sürgünün espri yeteneğine, görmüş geçirmişliğine ve parasına rağmen, son derece dürüst ve gerçeklikten kopmayan İsviçreli basit garson kızlardan ve bar patronlarından ahlaken nasıl aşağıda olduğuna dikkat edin. Ahlaki bilançoya bakın hele, ahlaki bilançoya bakın, diye onları özendirdi.

"Peki, kadınlara niçin birer ad vermiyor?" diye sordu Linda.

Hangisi en tepeye çıkıyordu, kızgınlık mı yoksa depresyon mu? Belki de her zaman okunacak ama yanlış nedenlerle okunacak ve gerçekte kurtarılamaz olan bazı yazarlar vardı. Yapıtlarını yaşamının son yıllarında yeniden gözden geçiren Auden, Kipling ve Claudel hakkındaki şu ünlü dizeleri çıkarmıştı. Belki de bu dizelerin doğru olmadığına ve sonunda zamanın bağışlamadığına inanır olmuştu.

"Onlar birer kadın garson. Hikâye Amerikalı yabancının gözünden görülüyor."

"Garsonlar sanki fahişeymiş gibi onlara parayla seks yapma teklifinde bulunan biri."

"Anlamıyor musunuz, üstünlük konumu kadınlarda?"

"O zaman niçin hiçbirine adlarıyla hitap etmiyor?"

Bir an, onlara kendi hayatının hikâyesini anlatmayı düşündü: Angie'nin onu başarılı Lynn'in ise başarısız biri olduğu için terk ettiğini. Ama onlara bunları anlatmadı. Bunun yerine, son bir şey yapma girişimiyle –bunun ne olduğundan bile emin değildi– Kate'e doğru dönüp sordu:

"Peki ya bütün bunları yazsam ve sizlerin adlarınızı vermeyip yalnız kendi adımı versem, gerçekten de kötü olur muydu bu?"

"Evet" diye yanıtladı Kate. Kız şimdi ona daha az değer veriyormuş gibi geldi.

"Peki kendi adımı dışta bıraksam ve sizinkileri versem, daha iyi olur muydu?"

"Evet" dedi kız.

Ve o da öyle yaptı. Hikâyeyi baştan sonra, ahlaki boyutlarını açık açık ortaya koyarak, basitçe ve dürüstçe yazmayı denedi.

Ama yine de, onu hiç kimse yayımlamak istemedi.

# Lorrie Moore Kanatlanıyor

Lorrie Moore kötü şakalar yapmakta usta. İyi şakalar yapmakta da usta ve bol bol yapıyor. Ama iyi şakalar dünya üzerinde belli bir denetimin ya da en azından yerleşik bir vizyonun, bir yazarın sahip olduğu vizyonun, işaretidir. İyi şakalar sonuçta sadece şakadır; oysa kötü şakalar karakter ve durumları çok daha fazla açığa vurur. İki yana çekilebilecek sözcük oyunları, aşırı özgüvenle söylenmiş tek cümlelik ifadeler, kendinden emin hali münasebetsizlik içeren sert yanıtlar: Bunlar zorunlu olarak mizah eksikliğini göstermezler, daha çok, dünyanın temiz, iyi ışıklandırılmış bir yer olmadığının ya da bazıları için olup sizin için olmadığının çünkü ışığın sizin üzerinize iyi düşmediğinin ve gizemli bir biçimde hiç gölge oluşturmadığının keşfine yönelik neşeli bir duruştur.

Moore'un üçüncü öykü kitabı *Birds of America* [Amerika'nın Kuşları] akıllıca düzenlenmiş bir öykü derlemesi. Yazarın her zaman son derece usta olduğu türden yedi öyküyle başlıyor kitap: Çözülmenin kıyısında, zekice kotarılmış, kara mizah tonu taşıyan kadın hikâyeleri; umutsuz olmasalar durumları o kadar da kötü sayılmayacak zeki kadınlar. Görünüşte son derece işbilir annesiyle İrlanda'da bir araba yolculuğuna çıkmış, evliliği belirsizlikler taşıyan bir kız evlat; bir politik aktivistle birlikte yaşamaya çalışan ve kişisel bağlanmayı herhangi bir bağlanma kadar zorlu ve garip bulan çekingen bir kütüphaneci kadın; Noel'de evine giden ve kendini her seferinde aile üyeleri arasında sürdürülen acımasız sessiz sinema oyunlarıyla yüz yüze bulan kadın avukat; kedisini uyutarak öldürme yolları arayan evli bir kadın ve anne. "Yasın geçilen bütün aşamaları: kızgınlık, inkâr, pazarlık, Häagen-Dazs, öfke."

"Hiç kimsenin hüzün ve özlemi onunki gibi değildi." "Ona gerçek bir yaşam kurmasına yarayacak uygun gereçler verilmemişti, diye düşündü, sorun tam da buydu. Ona bir et suyu konservesi ve bir saç fırçası verilmiş ve 'Haydi git' denmişti." "Orman bir ahşap bank için neyse *boş duygular* da kalp sızısı için odur" (bu, doğal olarak, skolastik bir kitaptan alınma). "Joe'ya baktı kadın. Hayattaki her düzenleme, yedeğinde, hüznü, duygusal gölgeyi, başka bir şeyi değil, sadece kendi oluşunu taşıyordu." Bir eleştirmen olarak bu duygusal topraklarda ilerlerken alıntılar yapma ayartısına kapılıyorsunuz sadece; bu topraklarda sivri dilli ya da en azından alaycı gözlemler yapma yeteneğine sahip güçlü kadınlar kendilerinden daha ağır, genelde iyi niyetli ama sonuçta umutsuz erkeklerle ilişki kuruyorlar. Hayat böyle kadınlara olay örgüsünü göstermeyi ya da onlara yeterince büyük bir rol vermeyi, yahut koronun arasında tanınmamaları için yeterli makyaj malzemesini vermeyi sürekli reddediyor. Aşk mı? Aşkın "uçamayan bir Dodo kuşu" olduğu ortaya çıkıyor ve aşkın fay hatları bildik olduğu için daha az acılı olmuyor. Kütüphaneci Olena (adı zaten "yalnız" [*alone*]

anlamına gelen sözcüğün bir anagramı) âşığının bir gönül ilişkisi olduğunu keşfediyor. Âşığının kendini haklı çıkarma gerekçesi ise ikna edici olmayacak kadar zayıf: "Özür dilerim... Altmışlardan bir şey oldu." Kitabın en güçlü kuvvetli kadın karakterlerinden biri olan Simone, aşk ilişkilerinin evdeki bacanın içine rakunların girmesi gibi bir şey olduğunu düşünüyor. Nasıl oluyor bu?

> Bazen şömine bacasının içine rakunlar girdiği oluyor... Bir keresinde onları dumanla dışarıya çıkarmaya çalıştık. Orada olduklarını bilerek, ocakta ateş yaktık, dumanın onları yukarı doğru kaçmaya ve bir daha da geri dönmemeye iteceğini umuyorduk. Öyle olacağına, tutuştular ve aşağı oturma odamıza düştüler, hepsi de kavrulmuş, alevler içinde, düşüp ölene dek etrafta delice koşturup duruyorlardı. Simone birkaç yudum şarap içer. "Aşk ilişkileri de öyle" der. "Hepsi öyle."

Bu hikâyelerin bazılarının kıyısında ciddi bir acı var (kistik fibrozisli bir çocuk, Down sendromlu bir başkası) ama yazarın odaklandığı nokta otuz yaşlarında Ortabatılı kadının acı, zaman zaman da acı-tatlı tondaki büyük sıkıntıları. Sahnenin ön sıralarında oyuncu seçen bir yapımcı gibi yayılarak oturmuş sert eleştirmen, yüksek perdeden "İyi ama başka ne yapabilirsiniz?" diye konuşmanın ayartısına kapılabilir. Bunun üzerine, Lorrie Moore bize bunları göstermeye girişiyor. Bundan sonraki iki öykü eril bakış açısından anlatılmış (belki böyle olup olmadığını merak ediyoruzdur diye); kırıcı sözlerin edildiği akademik bir akşam yemeği partisi ("Albert genelde nereye oturmaları gerektiğini gösterir, kasırga adları gibi sıraya dizerek bir erkek bir kadın oturtur) ve kör bir avukatla Güney eyaletlerinde taban tepip duran umutsuz bir boyacı hakkında bir öykü. Bu bakış açısından öyküler daha da kasvetli bir tona bürünüyor ("Öylesine keskin ve derin bir pragmatizme sahipti ki ötekiler bunu yanlışlıkla akıl sağlığı sanıyordu") ve daha geniş kapsamlı çıkarsamaları davet ediyor.

Audubon'un, *Amerika'nın Kuşları* adlı tablosunu yapmazdan önce, bu kuşları vurduğu, bize hatırlatılır. Kitabın her sayfasında başıboş gezen kuşlar vardır; şiddetle pencerelere çarparlar, yemek tabaklarına konarlar, uçamadan aşkın timsali olurlar. Kısacası, yola düşen çift, Memphis'teki Peabody Hotel'de ünlü ördek gösterisine katılıp "bu *zengin, talihli* ördeklerin" kırmızı halı kaplı yolda fuaye çeşmesinden asansöre dek yürüyüşlerini seyrederken, ördekler paytak yürüyüşleriyle sahnenin orta yerini kaplarlar. Peki bu pohpohlanmış hayat neyi işaret eder? "Dünyanın bütün öteki kuşlarının –uyuz olmuş şahinlerin, Tanrı'nın yüzüstü bıraktığı tavukların, bütün aptallar sürüsünün– dinlenebilecekleri bir yer arayışıyla kuzeyden güneye, oradan buraya savrularak yorucu, mutsuz hayatlar yaşayacaklarını.

Son üç öyküde hikâyelerin tonu daha da kararıp insanı delirten parlak gerçeklerle aydınlatılır. Kanseri nükseden travma içinde bir kadın; kanserli bir bebek; kaza eseri bir çocuğu öldürmüş ve bu olaydan ansızın evlenerek kurtulma yolunu seçmiş bir kadın. Ne var ki, ona katlananların dile getirdiği gibi, Moore'un edebiyat âleminde evlilik asla sığınılacak bir liman olmamıştır. "Evliliğin anahtarı, diye sonuca vardı, onu çok kişisel olarak almamaktı sadece. Evlilik, diye hissediyordu, genel olarak iyi bir düzenlemeydi ancak insan onu asla genel olarak yaşamıyordu. İnsan onu çok, çok özel olarak yaşıyordu." Evlilik bir kurumdur, diye belirtir bir başka karakter; tıpkı akıl hastanesinin de bir kurum olması gibi. Kansere gelince: Moore'un son kitabındaki kitaba adını veren öykü aklımıza gelir; bu öyküde bir kadına sırtından alınan benin kanserleşme riski taşıdığı söylenir. "Kanserleşme" diye yineler kahraman. "Tıpkı... hayat gibi değil mi?"

"O Tip İnsanlar Buradaki Yegâne İnsanlar" başlıklı öykü yeniden okumaya en çok istek duyduğum ama aynı zamanda kaygı da hissettiğim öyküydü. İstekliydim çünkü öykünün konusu –kanserli bir bebek– Moore'u kendi âlemindeki en çetin

bölgeye, iyi ya da kötü her bir şaka şöyle dursun her bir ton renginin bile en çok duyarlı gözüktüğü topraklara götürüyor. Kaygı duyuyordum çünkü *New Yorker* öyküyü ilk yayımladığında, onu resimlemek için Moore'un kendisinin çok büyük ve albenili bir fotoğrafını seçmişti. Öyküdeki bebeğin adı verilmemiş olan annesi tıpkı Moore gibi bir yazar olduğu ve "Modern Ortabatı'da dersler verdiği" için, kitabın üzerindeki "kurmaca" ifadesine karşın, dergi, okurları, onu gerçek hayat hikâyesi gibi görmeye kışkırtıyordu. Buysa öyküyü çarpıtan ve Moore'a haksızlık eden bir şeydi. *Birds of America*'da öykü kurmacalığına kavuşuyor; kitabın geriye kalan bölümü de onu destekliyor, aslında kendini onu inşa etmek üzere oluşturuyor.

Tabii bu durum onu tam da bu nedenle daha az rahatsız edici kılıyor değil. Sonuçta, Pediatrik Onkoloji teriminin özgüven ifade eden kısaltılmış bir biçimi olan şu Peed Onk tamlamasından daha kozmik bir eşek şakası ne olabilirdi ki? İşte küçük çocuklarını gömmeye hazırlanan, saçları kazınmış küçük oğullarının (istatistiki olarak, oğlanlar daha fazla) acılarını üstlenmeye güçleri yetmeyen, suçluluk duygusuyla dehşet arasında gidip gelen ana babalar, sıkışık Ufak Tim Koğuşu ile (Ufak Tim'in çocuğu ölmeyip de hastaneden sağ çıksaydı bu koğuş daha geniş olurdu) hastane personelinin kestirip atan profesyonel jargonu arasında gidip geliyorlar: "Hızlı gelişen ama etkisiz bir tümör bu" diyor onkolog, avutucu bir tonda. Bu deneyim üzerinde düşürcelere dalan anne, "Nasıl tanımlanabilir bu?" diye merak ediyor. "Yolculukla yolculuğun hikâyesi her zaman iki farklı şey." Başka yerde olduğu gibi, bu hususta da doğru; ve Moore bunu vurgulamak üzere "O Tip İnsanlar Buradaki Yegâne İnsanlar"a bazı hafif metakurmaca süslemeler de katıyor. Ama hikâye ancak özgün yolculuğun bütüncül tonalitesine sadık kalırsa, bunu yaparken onun dehşetlerini ve sıradanlıklarını, sıkıntısını ve ölüme meydan okuyan şakalarını birbirine eklemlerse –ki ilgi uyandıracak tarzda bunu yapmaktadır– kendini okutabilir.

Lorrie Moore her zaman akıllı, nüktedan bir yazar oldu. İlk yapıtlarındaki deneycilik bugün artık göze çarpmıyor gibi; *Birds of America* biçimsel olarak muhafazakâr yapıda bir kitap (aslında, öykülerin sadece birinde ana anlatı yardımcı bir anlatıyla kesintiye uğruyor). Buna karşılık duygusal yelpazesi genişlik kazandı ve ilk yapıtlarının keskin portreleri yerlerini daha zengin otuz-kırk sayfalık anlatılara bıraktı. Yetenek ve geleceğe yönelik vaatler, bir kariyer boyunca, çoğunlukla değişmeden kalır. Truman Capote'nin bütün hayatı boyunca dikkate değer bir yeteneği ve geleceğe yönelik vaatleri vardı. Moore ilk yapıtlarının kuşbakışı gözünü ve aynı sarsılmaz toplumsal tonu korumayı sürdürüyor; bereket versin ki hâlâ akıllı ve nüktedan tona sahip ama odak derinliği ve onunla birlikte duygusal ciddiyeti artmış bulunuyor. Onun yaşında biri için "bilge" sıfatını kullanmakta tereddüt ediyorum. Ama bir yazarın tam olgunluğa eriştiğini görmek her zaman heyecan vericidir. Kanatlarını çırparak havalanmak eğlendirici olabilir ama bir sanatçının göklerde süzüldüğünü görmek insana kıvanç veriyor.

# Updike'ı Anımsamak, Tavşan'ı Anımsamak

1.

John Updike'ın ölümünü duyunca, iki ani, olağan tepkim oldu. Tepkilerimin ilki bir protesto tepkisiydi: Ama bir on yıl daha bizimle birlikte olacağını sanıyordum onun; ikincisi, Stockholm'un onu bugüne dek ödülle onurlandırmamış olmasından kaynaklanan hayal kırıklığıydı. Bu ikincisi Updike ve Amerikan edebiyatı için, öncekiyse, kendim için, bizim için, dünyanın her köşesindeki Updikeçılar için bir temenniydi. Gerçi okumamız için bize yeterli sayıda kitap bırakmış da görünüyordu Updike. Ömür boyu yayıncısı olan Knopf yıllardır özyaşamöyküsüyle ilgili yaklaşık bilgiler vermekte. Doksanlı yılların ortalarında, sevimli birçok çocukluluk bilgisi veriyordu:

"Dört çocuk babası ve kırktan fazla kitabın yazarıydı Updike." *Early Stories* [İlk Öyküler, 2003) yayımlandığında, eller zafer edasıyla havaya kaldırılmış olarak, "elli kadar antika kitabın yazarı" unvanıyla sunuluyordu okura. Şimdiyse, son şiir kitabı olan *Endpoint*'le [Uç Nokta] birlikte, onu "altmıştan fazla kitabın" sahipliğiyle ödüllendiriyorlar. En sadık Updikeçılar bile yapıtlarının büyük olasılıkla yarısını ya da üçte ikisini okumuşken (*Bütün* Updike kitaplarını okumuş tek bir kişiyle karşılaştım: Britanyalı bir sanat muhabiri) ondan bir on yıl ve bir on kitap daha istemek niye? Nicholson Baker'ın saygı kitabı *Updike ve Ben*'de[1] yazar, Updike'ın bütün kitaplarını hiçbir şekilde okumayı düşünmediğini ya da okuduklarını tam olarak anımsamadığını, saygı borcunu ödemeden önce fazladan bir ev ödevi yapmayacağını pişkince bir açık sözlülükle dile getiriyordu. Taklitçiliği tehlikeli bir şekilde davet etse de Updikeçıların duygudaşlıkla karşılayacağı tuhaf bir yaklaşımdı bu. Kendimi hepsini okumak zorunda hissetmeden Baker'ın kitabından zevk aldım ben.

Updike'ın verimliliğine nezaketi de eşlik etti; hem insan olarak hem de yazar olarak. Kurmaca yapıtları hiçbir zaman afallatmak ya da gözdağı vermek için kaleme alınmadı; gerçi gözdağı verme potansiyeline kesinlikle sahipti. Philip Roth, yalancıktan kederlenmiş bir cömertlikle, *Rabbit is Rich* [Tavşan Zengin][2] üzerine akıllarda yer eden şu satırları yazdı:

> Updike golf konusunda, porno konusunda, küçük çocuklar konusunda, Amerika konusunda çok şey biliyor. Ben hiçbir konuda hiçbir şey bilmiyorum. Onun kahramanı bir Toyota satış elemanı. Updike bir Toyota satış elemanı olma konusunda her şeyi biliyor. Ben burada şehir dışında yaşıyorum ve ağaçların adını bile bilmiyorum. Yazmayı bırakacağım.

1. Nicholson Baker, *Updike ve Ben*, Çev. Sema Bulutsuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
2. Updike'ın "Tavşan Dizisi"nin 1981'de yayımlanmış olan son kitabı. *Tavşan Kaç*, Çev. Meram Arvas, İstanbul: Alef yayınları, 2008. *Tavşan Dibe Vurdu*, Çev. Meram Arvas, İstanbul: Alef yayınları, 2011.

Ancak Updike okura her zaman sanatsal sürecin bir ortak partneri olarak, merakın ve dünyadan zevk almanın paylaşılabileceği eşit bir yetişkin olarak bakıyordu. Aramızdan ayrılırken, bize yalnızca fazladan tek bir kitap değil, iki kitap bıraktı. Bu bir nezaket ama aynı zamanda zorunluluk edimiydi. Soluk aldığı sürece yazdı ve dünyaya kendinden geçercesine yönelttiği dikkat, ölüm döşeğine kadar sürüp gitti. Son çalışmaları, konuyla sınırlı olarak da "2 Kasım 2008'den 22 Aralık 2008'e dek yazdığı şiirler, hastane hayatı, zatürree, ölmüş dostlar, iğne biyopsisi, CAT-tarama, "uç nokta"; ve çevreye bu son bakışın tonu ve doğruluğu:

*Günler sonra, sonuçlar öylesine geliverdi:*
*Biyopsiden geçmiş salgı bezi, sıçrama gösteriyordu.*

Bu gözlemler hem herhangi bir yazar içir örnek niteliğindedir, hem de uzun vadeli bütün okurlar açısından son derece dokunaklıdır.

Ölümün ilk şokundan sonra bir Nobel'in bile ancak geçici bir kalıcılık garanti edebileceğinin kabulü geldi. (*Bech Döndü*'de,[1] Izzy Bech'e bir edebiyat jürisinde hiç yer almak isteyip istemediğini sordu. "Hayır, istemedim" diye itirafta bulundu Bech. "Bundan hep kaçınırım." "Ben de. Peki kim kabul eder bunu? Cüceler. Peki ödül için kimi seçerler? Bir başka cüceyi.") Derken Updikeçılar arasında bu "altmıştan fazla kitap"tan hangilerinin kaçınılmaz tarihsel elemeden sonra kalburun üstünde kalacağı konusunda ihtiyatlı ve geçici bir değerlendirme başladı. Çoğu kişi, Tavşan Dörtlüsü ve öykülerin kalacağı görüşünde buluşuyor; bunun ötesinde, çok az görüş birliği var. Eğer *Couples* [Çiftler] romanı en ünlü tek romanıysa, aynı zamanda en tartışılan kitabı; ona muhalif olanlar *The Maples Stories*'in aynı dönemde Amerikan evlilik hayatının daha hızlı ve daha yalın bir çözümlemesine işaret ettiğini ileri sürebiliyorlar. Oylarını

1. John Updike, *Bech Döndü*, Çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

*Of the Farm* [Çiftlik] ve *The Coup* [Darbe] için kullananlar da var (benim oyum *Roger's Version* için olurdu). Updike'ın kendisi (1985'te) "kendi favorisi"nin son derece atipik (çünkü ötekilere oranla metaforik) *The Centaur* olduğunu söyledi. Updike'in daha sonraki yapıtları enikonu görmezden gelindi ve bazen çok yıpratıcı eleştiriler aldı; belki de *In the Beauty of the Lilies* zamana dayanacak ya da *Terrorist* (2006). Bu son kitap yazarlık açısından Roth'un *The Plot Against America*'sı kadar gözü peklik taşıyor, gerçi her ikisi de anlatıyı mantıksal sonuçlarına götürme bakımından aynı isteksizliği paylaşıyorlar (Roth böylelikle sonunda ilk Amerikan toplama kampını kurmuş olacak, Updike ise kitabını Lincoln Tüneli'nin başarılı infilakıyla sonlandıracaktı). Lorrie Moore'un dile getirdiği gibi, Updike "tartışmasız tek bir büyük romanı olmayan en büyük yazarımızdır"; utanç verici olmaktan ziyade ilginç bir durum.

Updike'in öyküleri genelde, kendi hayatına romanlarından daha yakın bir mercekten kaleme alındı; son öykü kitabı *My Father's Tears* [Babamın Gözyaşları] çok sayıda ailevi mecazı, kurguyu ve durumu içerir. Halının ya da muşambanın üzerine çökmüş, çevresi boya kalemleri ve kocaman yetişkinlerle sarılmış küçük çocuk; onu şımartıp koruyan dört kişilik aileyle (anne ve baba, büyükanne ve büyükbaba) çevrelenmiş çocuk; bir mağazada annesinin elini bırakıp kaybolan ve altını ıslatan küçük oğlan; sanatçı mizaçlı ama anı anına uymayan anneyle beğenisiz ama güçlüklere göğüs geren baba; kentten (babanın mekânı) çiftliğe (annenin mekânı) taşınmanın getirdiği önemli değişiklik; aileden üniversiteye, sonra mesleki yaşama ve evliliğe zorunlu kaçış; dört çocuk babası olma; Boston'da tek başına geçirilen bir yıllık bir dönem; boşanma, bunun ardından ikinci bir çocuksuz evlilik; güneşin hasar bıraktığı cildiyle yaşlı bir adama dönüşen, sedef hastalığından mustarip genç adam; kekemeliği bunalım ve sıkıntı anlarında yeniden ortaya çıkan yetişkin; lise toplantılarının şaşmaz müdavimi; ister yabancı kentlerde olsun isterse bir zamanların bildik, şimdinin sürekli

değişen ev çevresinde sürekli yolunu kaybeden büyükbaba... Bu kurgular o denli tutarlıdır ki, Updike "Mavi Işık"ta (deri hastalığından mustarip büyükbaba) boylu poslu üç eş ve kızamıklı üç çocuk sahibi bir başkahraman ortaya attığında, inanmamaktan ziyade biraz alınmış olarak şöyle bir gerileriz. *Bunu* göremeyeceğimizi düşünmek mi? Sonuçta, üç üç daha ya da iki dört daha, yine altı eder, öyle değil mi?

Aynı zamanda, böylesi mecazların söz konusu varlığı Updike'çıların indirgemeci olmayan bir biyografi yazarına sahip olmayı ummalarını sağlayacaktır. Sunduğu verilerle yaptığı da budur onun; önemli olan, bu verilerin kökeninin ortaya çıkarılması değildir. Nitekim, "Mavi Işık" Fritz Fleicher'in bir dermatoloğa gitmesiyle başlar; doktor ona kanserleşme riski bulunan hücreleri yok edebilmek için yeni bir tedavi önerisinde bulunur. Ne var ki her bir ayrı ayrıntı, öykünün daha geniş kaygılarını ortaya koyar: Hasar ve onun sürüp giden sonuçları (Fleicher'in önceki dermatoloğu ona, "deri anımsar" demiştir), acı duyma, genetik kalıtım ve yaşlanma (kanserleşme riski taşıyan hücrelerle birlikte, "Olgunlaşma" ölüm sözcüğü yerine kullanılan örtmece bir deyiş gibi görünüyordu). Anlatı "kişisel arkeoloji" hakkında (bir başka başlık da bunu içerir) bellek ve aile hakkında, masumiyet ve yaş hakkında, bencillik ve sonuçları hakkında bir öyküye dönüşür. Son iki cümle öyküyü ustalıklı bir dil işle sıkı sıkı tutturur: "Torunlarının dünyada ne yapacaklarını, yaşamlarını nasıl kazanacaklarını hayal edemiyordu. Onlar, potansiyel acı merkezleri, olgunluktan uzak hücrelerdi."

Genç yazar dünyaya ve onun betimlenmesine aç; yaşlı yazar da dünyanın betimlenmesine açtı ve ayrıca dünyanın ne olduğu ve de kimin için olabileceği konusunda daha kuşkuluydu. "Dolu Bardak"ın anlatıcısı, "dünyanın gençler için var olduğunu anlamam için yaşlanmam gerekmişti" diye düşünür. Ne var ki yaşlı yazar aynı zamanda kendi mit hazinesinin ölçüsünü ve sınırlarını kavramış, onu nasıl idareli kullanacağını öğrenmiştir.

Herkesin bildiği üzere yaşlılıkta yeniden ortaya çıkan şu ilk anılar yalnızca bir katman üzerinde, hey-bak-şimdi-neyi-hatırladım hikâyesi üzerinde boşa harcanmayacak kadar değerlidir. Yaşlı yazar (aslında, Updike gibi yaşlı bir yazar) aynı zamanda zaman içinde nasıl hareket edeceğini de öğrenmiştir; bu, kısa hikâyede, romanda olduğundan çok daha güç bir görevdir. Sadece bandı hızla ileri geri almanın, çerçeveyi dondurmanın ve geniş açıları kullanmanın teknik yanları değil, aynı zamanda eli çabuk gençlik anılarının yaşlılığın daha yavaş anımsamalarıyla nasıl uyuştuğu ya da onları nasıl bozduğu bizim sadece şimdiki zamanın bildirim kipinde değil aynı zamanda edilgin kipte, şart ve dilek kiplerinde yaşıyor olmamızın psikolojisidir ("Almanca Dersleri"); keza, suçluluğun uzun vadede nasıl işlediğinin, bazı şeyler hiçbir şeyi tetiklemezken bazı şeylerin bizi beklenmedik bir şekilde nasıl harekete geçirdiğinin ve en derin, en benimsediğimiz kesinliklerin çoğu kez yanlış olduğunu ne denli kabullenebileceğimizin psikolojisidir.

Updike'ın dünyası çoğu kez esas olarak beyazlardan, esas olarak orta sınıf banliyölerden, evlerden, ailelerden, çocuklardan, golften, içki içmekten ve elbette zinadan oluşan –Nabokov'un ifadesiyle, geleneksel olanın üzerine yükselmenin en geleneksel yolu– yüzeysel bir istikrara sahip gibi gözükür. Ama nasıl erkek cesaretinin sözde methiyecisi Hemingway en iyi korkaklık hakkında yazıyorsa, geleneksel, sürüp giden Amerika'nın portre ressamı Updike da sürekli olarak kaçış hakkında yazıyordur. "Veliler" adlı öyküde baskıcı bir annesi olan küçük çocuk için, "renkli kalemlerle resim çizmek Lee'nin annesinden kaçış biçimiydi." Daha sonraları aileden, gerçek, zorunlu kaçış gelecektir (Bakınız "Kaçış" başlıklı ilk büyük öykü), genelde evlilikle ve yeni bir aile kurmakla sonuçlanan bir eylemdir bu. Updike'ın anne ve babalarından oluşan kuşak için bu her şeyin sonu olurdu: Elvis öncesi, hap kullanımı öncesi hâlâ püriten olan Amerika için kaçış kuramsal olarak mümkün ama nadiren gerçekleştirilebilir bir şeydi. Bir sonraki kuşak için, sadece ara

sıra kurulan bir düş değil sürekli bir olanak haline geldi ama hiçbir zaman basit bir şey olmadı. Sözgelimi, Küçük Lee, anne babasıyla büyükannesi ve büyükbabasının, kendisi "güvenle üniversiteye gidene dek" ölmeyecekleri duygusuyla avunur. Bu, belki de, Updike'ın karakterlerinin altta yatan paradoksal düşüdür: Çekip gitmek ama güvende olmak. Tavşan Dörtlüsü Harry Angstrom'ün güneye doğru iki içgüdüsel kaçışıyla sonlandırılır: *Tavşan Kaç* romanındaki (Updike'ın, Dörtlü'nün tek ciltlik baskısına yazdığı önsözde belirttiği gibi, "başlık bir tavsiye olarak okunabilir") 55 model Ford'la evden, aileden ve yaşamdan panik içinde kaçışı anlatan açılışla; *Rabbit at Rest*'teki ayna yolculuk; yani Harry'nin öleceği yeri bulmak üzere Toyota Celica'sına atlayıp Florida'ya indiği, kapanışta yer alan göç niteliğindeki yolculuk. Updike'ın timsal oluşturan evlileri, Maples'lar, evlilikten en kolay kaçış yolunu, zinayı, sonra da ikincisini, boşanmayı denerler. Ama daha ötede ne bulunmaktadır? İkinci bir evlilik, belki de yeni kaçış düşleri ve böylelikle yaşamın son kaçışına, ölüme dek uzanan bir yol. Şayet Lee "Veliler" öyküsünün sonunda kendi DNA'sının ona en azından uzun ömür vaat ettiği gerçeğinde geçici bir avuntu buluyorsa, "Evrenin Hızlanarak Genişlemesi" öyküsünde Martin Fairchild, kozmolojik açıdan "bizim hiçbir yere götürmeyen amaçsız bir patlamayla sürüklendiğimizi" biliyordur.

Kendisinden kaçılamayacak olan ve bu son öykü kitabını bir baştan bir başa kateden şey, anıdır. Kaçılan şeyin, ikisi bir arada olmasa da, ya zihinsel ya da fiziksel olarak, her zaman dönmesi gerekir. "Eve Giden Yol" öyküsünde David Kern (kendisine birçok mecaz uygulanabilir) annesinin çiftliğine ve babasının kentsel manzarasına geri döner, buralar bütün aile bireyleri arasında "bir tek onun kaçmış olduğu" yerlerdir. *Dönmüş olan kişinin tedirgin* nostaljisini ve aynı zamanda suçluluğunu taşır: Eğer döndüğü yer kabul edilemeyecek kadar değişmişse, o zaman kendisi, seçtiği yokluğuyla, bu çöküşte suç ortaklığı yapmış olacaktır. Geçmiş, içinde kaybolduğunuz

bir yerdir, sözcük anlamıyla ve mecazen: Anılarınız tam değildir, yerin kendisi de değişmiştir. Siz de değişmişsinizdir. Yağmur suyu basmış tarlaların ayakkabılarını ve pantolonunu kirletebileceğinden endişe eden çıtkırıldım şehir sakini David Kern, "ata toprağının" onun için "sadece çamur" olduğunu keşfeder. Ve bazen bu bile değildir. Bir zamanlar Route 14'ün yol kenarında, küçük düşürücü bir biçimde çilek satan oğlan, meyvelerin bugün nasıl yetiştirildiğini görür: Mevsim koşullarına meydan okuyan plastikler altında, yerden bir buçuk metre yukarıda, hiç toprak kullanılmaksızın ve bir hortumdan yavaş yavaş akıtılan besleyici maddelerle. Eğer "atalar" anlamını yitirmişse, "toprak" da yitirmiştir.

Kaçışın son paradoksu ve çelişkisi "Özgür" başlıklı öyküde ortaya konulur. Hiçbir zaman bir araya gelme şansı bulamamış küçük kasaba zinacıları Henry ile Leila, altmışlarında yeniden karşılaşırlar. Henry'nin karısı ölmüştür, şimdi üçüncü başarısız evliliğini sonlandırmış bulunan Leila ise, Florida'da sosyal mesken tarzı bir apartmanda "madeni mobilyaları ve alışveriş merkezlerinden satın alınma suluboya tablolarıyla" yaşamaktadır. Onu orada ziyarete giden Henry randevusuna bir saatlik bir gecikmeyle gelir çünkü hakiki bir geç dönem Updike erkeği olan Henry yönünü bulamamıştır. Leila'yı yüzü güneşten kırışmış, anımsadığından daha sivri dilli, daha vülger, hoş ve çekici olmaktan ziyade koket bulur. Aynı zamanda eski günlerin, kendisi açısından her zaman bir üslup meselesi olmuş "İşi çabucak bitir ve kaç" düsturunun yerinde daha çok zaman ve daha fazla gevezelik olması karşısında şaşkınlığa uğrar. Bu değişmiş durumlar onu kararsız bırakır, sonunda yenilgi duygusuyla oteline geri dönme fikrini ortaya attığında, Leila'nın onu, "eskiden hep geri dönüyordun... ama şimdi özgürsün" demek suretiyle birlikte yatmaya ikna etmesi gerekir. Ancak zamanla, yalnızca anılar değil yeniden değerlendirmeler de gelir. Sonradan, batan güneşe doğru uzun bir araba gezisine hazırlanırken, "Peki, özgür olan nedir?" diye sorar Henry. "Sanırım bir ruh

halidir o. Geri dönüp bakışlarını bize yönelten; belki de şeylerin olabildiği kadar özgür."

Bu noktada yaşın insanı yalnızlaştırıcı avuntuları gelir. Kaçış özgürlüğe götürmeyebilir; deri anımsar; vücut isyan eder. Şu eski güvenilir zina bile daha az buyurucu bir itki olur, çekiciliğini kolaylıkla yitirir. "Elektrik Kesintisi" öyküsünde, elektrik yeniden gelip de ev ışıkları birdenbire çevreye ışık saçtığında, ev aletleri birtakım uğuldamalar ve bip sesleriyle yeniden çalışmaya başladığında bir sadakatsizlik girişimi komik bir biçimde hedefinden saptırılmış olur. "Hayalet" başlıklı öyküde, yetmişlerinde emekli bir profesör olan Henry Milford, Hindistan'a yaptığı bir kültür turundan yarı sıkılmış bir ruh hali içinde evli genç bir kadınla "kasti cahillikle donanmış yanlış bir birlikteliğin içine" düşer. Ne var ki –belki de "istatistik ve olasılık teorisi" öğretmekle geçirilen bir ömürden sonra– "şehvetin çılgınlıklarını" sadece belli bir mesafeden tatmaktan hoşnuttur; gerçeği yerine bir tapınağın erotik heykelleriyle temsil edilen ten zevkleriyle.

Her şey geriye bakış değildir: "Dinsel Deneyimin Çeşitleri" başlıklı öykü (ilk kez Kasım 2002'de *Atlantic*'te yayımlandı) Updike'ın 11 Eylül'e verdiği ilk tepkidir ve böylelikle de *Terrorist*'in kısmi bir öncüsü sayılır. Kızıyla birlikte Brooklyn Heights'da yaşayan Episcopalion Kilisesi mensubu, 63 yaşındaki Dan Kellogg Güney Kulesi'nin çöküşünü izlediği an, Tanrı'nın var olmadığını kavrar. Binalardan çıkan yağlı duman üzerinde hayretle kafa yormaktadır ki "Bütün gökdelen bir kızın ipek elbisesini yere düşürüşü kadar ansızın, hafifçe dalgalanan bir gürültüyle örtüsünü düşürüp gözden kayboldu." Updike dışında çok az yazarın yapmaya cesaret etmek bir yana, aklına getirebileceği bir benzetmedir bu. Mecaz, televizyon görüntüleriyle gerçekte doğrulanmış olmasa da: kulenin kaplaması onun örtüsü olup bu örtü binanın gövdesini ortaya çıkarmak üzere düşmemiştir; dahası, bina çökerken, duman onun çöküşünü gizleyecek şekilde yükselmiştir; gösterişli ve tek ke-

relik bir şey değildir, tam tersine, tematik çağrışımları olan bir imgedir. Yıkımda bir güzellik (ve bazıları için, bir erotizm) olabileceği tartışma götürmez; bu an, doğrudan doğruya hikâyenin ikinci epizoduna bağlanır; yani, uçağı kaçıran hava korsanlarından birinin Florida'daki bir striptiz kulübünde sarhoş halde kurtlarını döktüğü *flashback* görüntüye. İki kurbanın tasavvur edilen bakış açılarından sonra (Dünya Ticaret Merkezi'deki bir adam, Tanrı'dan merhamet dileyen dördüncü uçaktaki bir kadın) altı ay sonra yeniden Kellogg'la karşılaşırız ki, daha önce inancını yitirdiği gibi şimdi de tanrıtanımazlığını yitirmiştir. Niçin? Çünkü insan bilinci her zaman bir anlatı ve anlam üzerinde ısrar eder; Kellogg için bu, inanç üzerinde ısrar etmektir. Hikâye kısmen inanç düzeyleri hakkındadır –tıpkı bir gökdelenin katları gibi– tanrıtanımaz zemin kattan görünmez bir tanrılığın bulunduğu uzaya yakın bir noktaya dek.

"Peggy Lutz, Fred Muth" başlıklı son şiirlerinden birinde, Updike hem eski dostlarına hem de temel kaynaklarına hitap eder:

> *Sevgili çocukluk arkadaşları, sınıf arkadaşları, teşekkürler size sadece yüz kadarınız sağladığınız için insan tipi yeterince:*
> güzeli, zorbası, askıntı takipçisi, doğalı, ikizi ve şişmanı
> bir yazarın muhtaç olduğu her şeyi, ne varsa Shillington'da,
> alışveriş arabaları, küçük fabrikaları, mısır tarlaları ve ağaçları, yaprak yangınları, kar taneleri, balkabakları, sevgililer kartları.

Bunun doğrulanması (tabii buna ihtiyaç varsa) son öykü kitabının, kitapla aynı adı taşıyan "Babamın Gözyaşları" öyküsünde gelir; bu öyküde ikinci karısı Jim'e (evden kaçmıştır / dört çocuk babasıdır / iki kez evlenmiştir / lise toplantılarına katılır) yaşadığı ortamdan kaçışının tam olamayacağını söyler: "Sylvia... benim Pennsylvania'dan gerçekte hiç ayrılmadığımı, durumunu ne kadar seyrek kontrol etsem de değer verdiğim benliğimin orada saklandığını kabul ediyor." Bu ciltteki öykülerin çoğu o ilk, sürüp giden ruhun çeşitli karşılaştırmaları

olarak görülebilir. Jim'in zamanı ve yaşadığı yer: Savaş sonrası Alton –iki ikonik bina içermekteydi–. "Uzun arkalıklı bekleme salonu banklarının kilise sandalyeleri kadar ağırbaşlı olduğu" eski istasyon ve Franklin Caddesi'nin iki blok aşağısında Carnegie tarafından bağışlanmış görkemli kütüphane." Her ikisi de elbette kaçış mekânlarıdır. Aynı zamanda "her ikisi de demiryollarıyla kitapların bizimle sonsuza dek var olacakmış gibi göründüğü ebediyet için inşa edilmişti." Ne var ki on yıl içinde, Alton İstasyonu "Doğu'daki bütün istasyonlar gibi yıkımını beklemek üzere kapısına bir kilit vurulacak ve çevresi tahta perdelerle çevrilecekti."

Kitabın Ölümü hakkında yapılan imalar, ki burada sadece anıştırılır, "Yazar Doğumgününü Kutluyor, 2005" şiirinde kötümser bir tonda gözler önüne serilir:

*Sözcüklere dökülmüş bir yaşam - apaçık israf*
*Tüketilmiş olanı korumak için kotarılmış.*
*Kim okuyacak ki basılı sayfayı ben öldüğümde?*
*Sadece yarım binyıllık kısa bir şaşkınlık,* o düşünülmez gelecekte...

Belki de öyle; ama Updike'da (ve hayatta, edebiyatta, kötülenen kitapta ve okurda) bunun olamayacağı kadar fazla yaşamsallık vardır. "Babamın Gözyaşları" öyküsü tez elden, Jim'in ilk karısının ailesine ait olan Vermont'daki çiftlik evine götürür; bu çiftlik evinde Jim, genç bir kocayken bir keresinde olağanüstü ama sıradan bir olayı gözlemlemiştir:

> Issız banyo, hem alçı duvarları hem de ahşap döşemesi çıplak, uzun bir odaydı; güneş açı değiştirip de gün içinde ecza dolabı aynasının eğik yüzeyinde yansıdıkça duvarların etrafında hareket eden küçük *ama yoğun bir gökkuşağı* meydana geliyordu. Gündüz banyo yapabilmek için gaz ocağı sobasının üzerinde yeterince su ısıtma zahmetine katlandığımızda, prizmalar oluşturan gökkuşağı bize eşlik ediyordu; yürüyen kişilerin adımları ya da bir rüzgâr esintisi evi titreştirdiğinde o da ürperiyor ve yükseliyordu.

Jim için, bu "Arielvari fenomen" ekstra bir titreşime sahiptir çünkü o zamanki ilk karısı burada, çiftlik evinde, gebe kalmıştır: "Genç karımın ta derinlerindeki bu mikroskobik olay zihnimde banyo duvarının üzerindeki küçük gökkuşağıyla birleşti, yansımalardan oluşan ev yaramazımız.'

Updike ile Cheever 1981'de birlikte *The Dick Cavett Show*'a çıktıklarında (birlikte göründükleri tek TV şovu), karşılıklı hayranlığın yarattığı ortam atipik bir sakinlikteki televizyon şovunu ortaya çıkardı: Updike aklından bir an, Cavett'ın programa kendi yerlerine Mailer ile Vidal'i davet etmemiş olmaktan pişmanlık duyuyor olabileceğini geçirdi. Cavett birbirini tanımamanın bazen bir araya getirdiği bu iki yazarı farklılıklarından söz etmeye teşvik ettiğinde, Cheever Updike'ın, kendilerinden kaçan bir büyüklük ortamında yaşanan Amerikan hayatlarının duygusunu yansıtabilen tek yazar olduğunu söyledi. Buna bir yanıt ve karşı övgü olarak Updike da Cheever'ın bir transandantalist olduğunu, kendisinin hissedemediği ve aktaramadığı bir duygu ışımasını hissedip aktarabildiğini vurguladı. Gerçek, karşılaştırmalı olarak şudur: Updike kendi içinde ve kendince, bir transandantalist olmasa da, en azından banyoda gökkuşağı, yansıma yaramazı arayan bir dönüşümcüdür.

"Dolu Bardak" başlıklı söz konusu son öyküsünde (26 Mayıs 2008'de *New Yorker*'da yayımlandı) şimdi seksenlerine yaklaşan ve döşeme cilacılığı işine başlamış olan eski bir sigorta satış elemanı, yaşamını su prizmasından görerek gözden geçirir (deniz, vücudun yapısı, insanın gözyaşları, "hayat-uzatan haplarını" yutmak için ihtiyaç duyduğu şeyin bardağı). Çoğu insan hayatı, mizacına göre, yarı dolu yarı boş bir bardak olarak görme eğilimindedir. Bu (ilk kez adı verilmez) birinci tekil şahıs anlatıcı geçmişi "bardağın tamamının dolu olduğunu hissederek" anımsamayı yeğler. Anlatıcının geri çekilip de kendine baktığı öykünün son cümlesi –ya da Updike'ın geri çekilip de anlatıcıya baktığı ya da Updike'ın geri çekilip de kendisine baktığı– şöyledir: "Eğer bu garip yaşlı adamın zihnini iyi okuyabiliyorsam,

görünen dünyaya, yakında oradan lanet olsun diyerek çekip gidecek oluşuna bardak kaldırıyor.'

Updike'ın bu cümleyi ortaya koyup sonra da son noktasını, kurmacadaki son noktayı eklediğini düşünmemek ya da hissetmemek olanaksız. Onu aynı zamanda bir okurun havaya kaldırılmış bardağıyla –ağzına kadar dolu ama tercihen suyla değil– onurlandırıp ona teşekkürlerimizi sunmamak da olanaksız.

2.

Hayran olduğunuz bir yazar öldüğünde, onu yeniden okumak normal bir nezaket ve gönül borcu gibi görünüyor. Zaman zaman, eskilere dönmeye direnmek ihtiyatlı bir tutum olabilir: Lawrence Durrell öldüğünde, yazarın uzun soluklu yapıtlarına yeniden gömülme riskine girmektense İskenderiye Dörtlüsü'nün kırk yıllık anılarıyla yetinmeyi yeğledim ben. Bazen de bir yazarın yapıtlarının yapısı seçme problemleri yaratır. John Updike'da da bu oldu. Kapağı hiç açılmamış önceki kitaplarından birini mi seçmelisiniz (benim örnek oluşturduğum durumda iki düzine kadar var) yoksa yanlış okuduğunuzdan yahut o zamanlar yeterince değer vermediğinizden kuşkulandığınız birine mi yönelmelisiniz? Ya da *Couples* [Çiftler] gibi, o zamanlar bir dereceye kadar yazınsal olmayan nedenlerle okumuş olabileceğiniz bir romanı mı?

Sonunda karar kendi kendine verildi. "Tavşan Dörtlüsü"nü ilk kez 1991'de, pek de konforlu koşullarda okumuştum. Amerika Birleşik Devletleri'nde bir kitap tanıtım turuna çıkmış ve dörtlünün ilk cildi olan *Tavşan Kaç*'ı, Penguin baskısından Heathrow Havalimanı'nda satın almıştım. Ötekileri farklı Amerikan şehirlerinde, karton kapaklı, kısa ve tıkız Fawcett Crest baskılarından buldum ve onları ülkeyi bir baştan bir başa arşınlarken okudum, biniş kartlarım kitap ayraçlarım oldu. Tanıtım görevlerinden kurtulduğumda, ya otel odamda Updike'ın düzyazısıyla baş başa kalırdım ya da dışarıda, sıradan Amerikan

caddelerinde yürüyor olurdum. Yarattığım bu ikili ortam, okumama daha derin bir boyut katıyor gibiydi. Hatta herhangi bir şey yapamayacak kadar yorgun düşüp de kendimi otelin minibarında televizyonun karşısında bulduğumda, "Tavşan" lakaplı Harry Angstrom'un politikayı ve gündelik olayları yalayıp yutmayı yeğlediği yöntemi taklit ettiğimi fark ettim. Üç hafta sonra, hem Harry hem de ben kendimizi, kahramanın kitabın son cildi olan *Rabbit at Rest*'te dile getirdiği biçimiyle "ölümün gözde eyaleti" olan Florida'da bulduk; kitap sona erdi, benim tanıtım turum da bitti.

Dörtlü'nün savaş sonrası dönemin en iyi Amerikan romanı olduğuna inanmış olarak döndüm yurda. Aşağı yukarı yirmi yıl sonra, Updike kısa bir zaman önce ölmüşken ve yeni bir Amerika yolcuğu da ufuktayken, vardığım bu yargıyı gözden geçirmenin zamanı geldiğini düşündüm. Şimdi bu dört cilt, yazarın son bir gözden geçirmesiyle, *Rabbit Angstrom* başlığı altında 1516 sayfalık kalın karton kapaklı, tek bir cilt halinde yayımlanmıştı. Başkahramanın söz konusu lakabı güdülerin ve iştahların meydana getirdiği zikzaklar yapan bir yaratığa işaret ediyorsa, İskandinav kökenli soyadın *angst** ilk hecesi de Harry'nin aynı zamanda daha metafizik bir yük altında olduğuna işaret etmekte. Bu durum, başkahramanın bunun pek de farkında olmasından kaynaklanmıyor ve farkında olmaması onu daha da simgesel biçimde Amerikalı kılıyor.

Harry kendine özgü bir Amerikalı, lise takımı basketbol yıldızı, alt düzey alışveriş merkezi çalışanı, linotip operatörü ve sonunda da Pennsylvania'nın canlılığını yitirmiş bir endüstri kenti Brewer'da Toyota arabaları satış elemanı (Updike romanın hikâyesini, delikanlılık döneminden bildiği bir kent olan Reading üzerine kurmuş). Tavşan son ciltte Florida'da konaklayana dek, New Yorklu bir film şirketi tarafından *Tavşan Dibe Vurdu*'da Orta Amerika'yı temsil etmek üzere seçilmiş bir yerleşim yeri

* Germen kökenli dillerin çoğunda "iç daralması, sıkıntı, kaygı" gibi duyguları ifade eden sözcük. (ç.n.)

olan Brewer'dan hemen hemen hiç ayrılmaz. Harry yaşadığı yerin özelliklerini taşıyan, kaba saba, uçkuru düşük, edilgen, yurtsever, taş kalpli, önyargılı, kafası karışık ve kaygılı bir tiptir. Ne var ki samimiliği insanların ondan hoşlanmasına yol açıyor; mizah yeteneği, tuttuğunu koparması, içtenliği, meraklılığı ve de yanlış değerlendirmeleri için (sözgelimi, Perry Como'yu Sinatra'ya yeğliyor). Ancak Updike, okurlar daha da ileri gidip Tavşan'ın sevilesi bir kahraman olduğunu ileri sürdüklerinde, hayal kırıklığına uğradı: "Niyetim hiçbir zaman onu ya da başka herhangi bir karakteri sevilesi yapmak olmadı" diye belirtti. Sevilesi olmak yerine, Harry tipik bir Amerikalı ve ona öyle olduğunu söylemek yabancı bir görüş açısını gerektiriyor. Tavşan'ın tekleyen kalbinde ne olduğunu soran Janice'e Avustralyalı bir doktor şu yanıtı verir: "Her zamanki şey, ham'fendi. Kalp yorgun, katı ve damarları tıkalı. Yaşına, ekonomik durumuna, vb. şeylere göre tipik bir Amerikalı kalbi." Harry'nin sıradan bir Amerikalı olarak sessiz rolü *Rabbit at Rest*'te ikinci kez, kısa bir süreliğine kamusal ün için seçildiğinde herkesin önünde onaylanır: Kentte yapılacak bir gösteri yürüyüşünde Sam Amca olarak giyinir kuşanır.

Dörtlü'yü yeniden okurken, kaçış izleğiyle bu denli yüklü oluşu beni çarptı: Harry, Janice ve Nielson hepsi de farklı noktalarda kaçış eylemine girişirler ve hepsi de yenilmiş olarak dönerler (Updike *Tavşan Koş*'un Kerouac'un *Yolda*'sına[2] kısmen bir karşı yanıt oluşturduğunu ve "genç bir Amerikan ailesi yollara düştüğünde olup biten her şeyin –aile incinir, kaçışı gerçekleştiren suçluluk duygularıyla eve döner– gerçekçi bir ispatı olarak kotarıldığını açıklamıştır. Dörtlü'de ne denli sert transseksüel bir cinselliğin olduğunu, Tavşan'ın yaşlandıkça ne denli *tuhaflaştığını unutmuştum* (Reagan ona Tanrı'yı anımsatır, şu nedenle ki "onun ne kadar bildiğini hiçbir zaman bilmiyordunuz, hiçbir şey bilmiyor muydu yoksa her şeyi biliyor

2. Jack Kerouac, *Yolda*, Çev. Güzin Özkan, Ferruh Armutçuoğlu, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1993.

muydu"; buna karşılık Museviliğin "sünnet aşamasını bir kez arkada bıraktınız mı, büyük bir din olması gerekir." Updike bizi ana karakterlerin bilinçlerinin içine sokup çıkartarak serbest dolaylı anlatımı büyük bir ustalıkla kullanır, romandaki her bir olay dizisini ard arda dizmekle kalmaz, önceki kitapları sürekli yeni bilgilerle doldurur (bunun en uç örneği Janice'in Tavşan-öncesi cinsel öyküsünü ancak 2000'de, bir devam novellası olan *Rabbit Remembered*'da [Anımsanan Tavşan] öğrenmemizdir; yani öğrenmiş olabileceğimiz zamandan kırk yıl sonra).

Hiçbir zaman unutmadığım Updike'ın başlangıç noktasının cüretkârlığı oldu. Harry henüz yirmi altı yaşında olmasına rağmen bunun ötesine geçer: Ün kazandığı kısa sporculuk yaşantısı geride kalmıştır ve karısı Janice'den çoktan sıkılmıştır. İkinci sayfada, kendinden "yaşlanmak" ifadesini kullanarak söz eder ve kullanabileceği birkaç yüz bin sözcük daha vardır. *Rabbit is Rich*'te aptalca bir hoşnutluğa ve maddi başarıya erişmesi bile her şeyin gerçekte başlamadan bittiği genel bir arka plan önünde cereyan eder. Her bir kitabın olay örgüsü amaçlı olarak bir on yılın ölümü üzerine kuruludur –ellilerden seksenlere doğru– bu yüzden taze başlangıçlar diye bir şeyden söz etmenin fazlaca bir anlamı yoktur. *Tavşan Dibe Vurdu*'nun altmışlar Amerikası, on yıl sona ererken aşk, barış ve umutla değil, tersine, nefret, şiddet ve çılgınlıkla doludur. Belki de Amerika'nın kendisi ölmekte ya da en azından dünyaya ayak uyduramamaktadır: Harry ve romanın hayret ettiği budur. Vietkonglular tarafından yenilgiye uğratılabiliyorsa Amerikan gücü nedir; Japonlar tarafından daha iyi icatlarla alt ediliyorsa Amerikan icatçılığı nedir; ulusal borçlar dağ gibi artarken Amerikan serveti nedir? *Tavşan Dibe Vurdu*'da Harry "Amerikan düşünün sona erdiği noktada", "dünya, içi çürümüş bir elma gibi büzülürken" sahneye çıktığı duygusunu taşır; *Rabbit is Rich*'in başında "büyük Amerikan ilerlemesinin sona erdiğini" hisseder; *Rabbit At Rest*'in sonunda ise "bütün özgür dünya tükenmektedir."

Dörtlü'yü ilk okuyuşumda Updike'ın betimlemeden duyduğu coşkudan, "açılıp kapanan buzdolabı kapısının şık-şık eden lastik sesi" gibi şeylere tutkulu bir dikkat yöneltmesinden –*Early Stories*'e yazdığı önsözde "dünyevi olana hakkını vermek" olarak tanımladığı şeyden– çok etkilenmişken, ikinci okuyuşumda, çoktan sona ermiş şeylerin yarattığı duygunun, ölmekte olmak ile ölümün çekişmesinin gitgide daha farkına varır oldum. Böylelikle Janice'in yaşamının bütün güzergâhı, içkiliyken kaza eseri boğduğu bebeğinin günahının kefaretini ödeme girişimidir. Beri yandan Harry kendini kibar ve zararsız bir hayat çoğaltıcısı olarak hayal ederken, başkaları onu tamamen farklı bir gözle görürler. *Tavşan Kaç*'ın sonunda fahişe kılıklı sevgilisi Ruth ona, "Oğlum, sende gerçekten ölümün dokunuşu var, tamam mı" der. "Sakin dur. Orada kal. Seni ansızın apaçık görüyorum. Sen Bay Ölüm'ün ta kendisisin." Harry'nin oğlu Nelson da bu analizle görüş birliği içindedir. *Tavşan Dibe Vurdu*'da, evi yanıp kül olan, kaçak hippi Jill'i öldüren Harry bütün bunlar olup biterken cinsel bir macera peşindedir; Jill'e tutkun olan yeniyetme Nelson, babasına bir katil gözüyle bakar. *Rabbit at Rest*'te de Harry, kiraladığı *Sunfish* adlı tekne alabora olup da torunu Judy ortalıkta görünmediğinde bir kadın öldürmüş olmasının lanetinin onu üçüncü kez çarptığından korkmaktadır. Gerçekte, bu sefer, yapılan büyü tersine çevrilir: Judy sadece yelkenin arkasında saklanmaktadır ve kahramanın duyduğu korku, Tavşan'ın ilk kalp krizine, kendi ölümüne doğru kaçışına yol açar.

Peki ya ölümden sonra? Harry'nin ölümsüzlüğü değilse bile tanrısal olanı ilk sezinlemeleri bu yeniden okuyuşta daha açık olarak belirir. Updike dine tam olarak sırtını dönmediğini çünkü ötelerde ve yukarıda bir şeylerin var olması ihtimali ya da düşü olmaksızın, bu dünyadaki yaşamımızın katlanılmaz olduğunu söylemiştir. Tavşan da ondan miras kalan bu ihtiyacı paylaşır. "İnanmamazlık etmiyorum" diye güvence verir ölmekte olan sevgilisi Thelma'ya; kız da ona, "Bu yeterli değil, korka-

rım. Harry, sevgilim" diye yanıt verir. Ama Harry'nin bütün elinden gelen budur: "Lanet olsun, din hakkında düşünebildiğim şey şu ki... onun küçücük bir parçası olmasa, batıp gidersin." Ancak "bu küçücük parça" Updike'da olduğu gibi, kendini kiliseye gitmekte bulmaz ya da ifade etmez. Dörtlü'deki Tanrıya inananlar ya Skeeter gibi çılgın fanatikler ya da Nelson gibi Adsız Narkotikler sonrası dindar asalaklar olma eğilimindedirler. Harry tam olarak bir düşünür sayılmaz ama zaman zaman sorgulayıcı bir zihne, bu hantal dünyevi yaşamın ötesinde bir şeylerin olabileceği duygusuna sahip biridir. Yetkinlik gösterdiği, Dörtlü'nün hem açılış hem de kapanış sayfalarında yaptığı sporun, yerden yükselip daha yüksek bir şeye, bir basket potasına erişmeyi gerektirmesi anlamlıdır. Daha büyük bir erişme biçimi, başarıları (ve *Challenger'ın* fırlatılmasındaki gibi başarısızlıkları) bütün kitap boyunca anlatılan Amerikan uzay programı tarafından ortaya konulur; Harry'de bu programa karşı, bütün gün evde oturup tembel tembel televizyon seyreden birinin büyülenmişliği vardır, tıpkı tuhaf bir biçimde, alaycı bir kahramanlıkla kendini özdeşleştirdiği Dalai Lama'nın yazgısına karşı bir büyülenme duyduğu gibi. Ama aynı zamanda özlemlerini daha tam olarak tanıyabildiği anlar da vardır. Janice'in anne babasına ait yalancı mermerden yapılma büyük evin yanında, yıllar boyunca Harry ile Janice'in yatak odalarına gölge yapmış kocaman bir kayın ağacı bulunmaktadır. *Rabbit At Rest*'te, Nelson ailenin sahip olduğu bu eve yerleşince, ağacı kestirir. Harry tartışma çıkarmaz; oğlana "o büyük kayın ağacındaki yağmur sesinin ve kusursuz bir golf vuruşunun yaşamının en büyük dinsel deneyimi olduğunu" söyleyemez. Tavşan dünyevi olana manevilik hakkını teslim ederek bir çeşit banliyö panteizmini somutlaştırır.

*Rabbit Angstrom*'ün aynı zamanda kusurları vardır. İkinci cilt genelde dördü arasında en zayıfı olarak görülür ve Skeeter'ın beyaz Tavşan'ı didiklemesi çok uzun sürer ve gitgide azalan bir etkiye sahiptir. Bu belki de, Updike'ın doğru sesi bulmuş olmak-

tan duyduğu ve sonra da ona kapılıp gittiği yazarlık zaferinin sevincine mal edilebilir. İlk yapıtlarındaki örtbas edilmiş Joyce etkisinin ön planda olduğu ilk ciltten sonra –bunlarda kendini henüz tam bir romancı olarak değil de bir kısa hikâye yazarı ve şair olarak görmektedir– yazı tonunda bir değişiklik söz konusu olur. (Updike ancak ikinci ciltten sonra bir dörtlemeye doğru yol aldığını fark etmiştir). Öte yandan, bu uzunlukta bir yapıt için yazılan sayfalar çoğaldıkça daha iyiye gitmek çok enderdir, oysaki *Rabbit At Rest* dört cilt arasında en güçlüsü ve en zenginidir. Kitabın son yüz sayfasında kasten yavaşladığımı fark ettim ama bunun nedeni kitabın bitmesini değil, Tavşan'ın ölmesini istememedi. (Ve Tavşan öldüğünde, çığlıklar atan oğluna söylediği son sözler, belki de aynı zamanda onu avuturcasına okura da söylenir: "Size bütün söyleyebildiğim, o kadar kötü olmadığı.") 1950'ler ile 1990'lar arasının orta sınıf Amerika'sında vasıflı ve vasıfsız işçi yaşamının dokusunu, kokusunu, duyuş tarzını ve anlamını anlamak isteyen herhangi bir müstakbel tarihçi açısından Tavşan Dörtlüsü ele almak için biçilmiş kaftandır. Ancak bu durum, sanatsal erdemden çok toplumbilimsel bir erdemi içerir. Bu yüzden şunu yineleyelim: Tavşan Dörtlüsü hâlâ savaş sonrası en büyük Amerikan romanı.

# Kederle Baş Etmek

"Kederle Baş Etmenin Uygun Araçları" başlıklı denemesinde (*The Rambler*, 28 Ağustos 1750) Dr. Johnson insani tutkular arasında kederin korkunç biricikliğinin altını çizer. Erdemli ya da kötü nitelikli sıradan arzular, içlerinde tatminlerinin kuramsal olanağını içerir:

> Cimri kişi her zaman kalbini tepeleme doldurucak belli bir tutar olduğunu hayal eder: Kral Pyrrhus gibi her hırslı adam düşüncelerinde, harcadığı emekleri sona erdirecek bir kazanıma sahiptir, öyle ki bundan sonra ömrünün geri kalan kısmını rahatlık ya da neşe içinde, dinlenerek ya da dua ederek geçirecektir.

Ne var ki acı ya da "keder", tür olarak farklıdır. Korku, kıskançlık, kızgınlık gibi ıstıraplı tutkularda bile doğa bize her zaman bir çözüm sunar ve o baskıcı duyguya bir son verir.

Oysa keder için doğanın sağladığı bir çare yoktur. Kedere çoğunlukla onarılması olanaksız kazalar yol açar ve keder, varoluşlarını yitirmiş ya da değiştirmiş nesneler üzerinde sürüp gider. Keder umulamayacak olanı gerektirir, evrenin yasalarının feshedilmesini, ölülerin yeryüzüne dönmesini ya da geçmişin yeniden şimdiye çağrılmasını.

Bedenin bütünsel yeniden dirilmesini zihnimizde canlandırmamızı sağlayan dinsel bir inancımız olmadıkça yitirdiğimiz sevdiklerimizi dünya gözüyle bir daha asla görmeyeceğimizi biliriz: Onları hiçbir zaman görmeyeceğimizi, onlarla bir daha konuşmayacağımızı, onları asla dinlemeyeceğimizi, onlara hiçbir zaman dokunmayacağımızı, onları hiçbir zaman tutmayacağımızı. Johnson'ın, bu eşi benzeri olmayan keder ağrısını betimlediği zamandan bugüne dek geçen çeyrek bin yıl içinde –en azından sekülerleşen Batı'da yaşayan bizler– ölümle ve onun duygusal sonuçlarıyla baş etme konusunda eskisinden daha kötü durumdayız. Elbette, bir düzeyde, hepimizin öleceğini biliyoruz; ne var ki ölüm insani bir norm olmaktan çok tıbbi bir başarısızlık olarak görülür oldu. Ölüm gitgide evden uzağa taşınıyor, hastanelerde olup bitiyor ve bir dizi dış uzman tarafından ele alınıyor. Kısacası, profesyonellerin bir meselesi haline geliyor. Ama sonradan, biz, amatörler, kederin mağdurları, onunla –bu biricik, bayağı şeyle– elimizden geldiği kadar baş etmek zorunda kalıyoruz. Ve günümüzde keder mağdurunu sarıp sarmalayacak, destekleyecek daha az toplumsal form var. Kederin ne olduğuna ilişkin bir kuşaktan ötekine çok az şey aktarılıyor. Bizden görece bir suskunluk içinde acı çekmemiz bekleniyor; davranış kuralı "güçlü" olmak; çünkü ağlayıp sızlanmak "kedere boyun eğmenin" bir işareti olarak görülüyor ve kimileri tarafından da "onunla baş etmenin" kötü bir yolu olarak niteleniyor. Hiç kuşkusuz bel bağlayabileceğimiz aile sevgisi ve dostlar da var ama onlar bu konuda bizden çok daha az şey bilebiliyorlar ve ilgilerini dile getiren ifadeler – "*Gerçekten de* iyileşiyor"; "İki yıl sürüyormuş diyorlar"; "Daha çok kendiniz *gözüküyorsunuz*"– çoğu kez belirsiz bir otorite ve genel bir umut

üzerine temelleniyor. Dış ülkelere yolculuk, eve yoldaş olarak bir köpek almak salık veriliyor. Sözümona kayıp ve kedere paralel başka vakalar yardım amacıyla dillendiriliyor; zaman zaman hakarete varan bir yanları oluyor bunların, çoğu kez de konuyla ilgisiz görünüyor. Forster'ın *Howards End*'de yazdığı gibi: "Bir ölüm kendini açıklayabilir ama bir başkasına ışık düşürmez."

Ölüm insanları sınıflandırır: Hem keder mağdurlarını hem de onların çevresinde olanları. Hayatta kalan kişinin yaşamı zorunlu olarak yeniden kalibre edildiği gibi dostluklar da çoğu kez testten geçer; bazıları başarılı olur, bazıları başarısız. Erkekler genelde kadınlardan daha beceriksiz, daha suskun ve daha yararsızdır. Tuhaf olaylar meydana gelir: Keder ortakları kendilerini rekabetçi bir yas olayına kaptırabilirler: Ben o erkeği ya da kadını daha çok seviyordum; fazladan döktüğüm gözyaşlarıyla bunu kanıtlayacağım. Arkada kalan keder mağdurlarına gelince: Dul kadın, dul erkek ya da evlenmemiş partner... Bunlar hastalıklı bir duyarlılık edinebilirler, çok fazla ya da çok az sözle kederlerine fazla burun sokulduğu ya da fazla mesafeli davranıldığı için kolaylıkla kızgınlık nöbetlerine kapılabilirler. Aynı zamanda kendilerine özgü tuhaf bir rekabetçilik yaşayabilirler: Kendi kederlerinin daha büyük, daha ağır, daha saf (kiminkinden?) olduğuna ilişkin akıldışı bir kanıtlama ihtiyacına (kime?) sürüklenebilirler.

Altmış yaşlarında dul kalmış bir arkadaşım bana, "Altmış yaşın dul kalmak için boktan bir yaş olduğunu" söyledi. Sanırım, eğer bu felaket başına yetmişlerinde gelmiş olsaydı durumu tevekkülle karşılayıp ölümü bekleyebileceğini söylemek istiyordu; oysa ellilerindeyken dul kalmış olsaydı, hayatına yeniden başlayabilirdi. Ancak her yaş bu şeyin başa gelmesi için boktan bir yaştır ve bu hangisini-yeğlerdiniz-oyununda doğru bir yanıt yoktur. Küçük çocuklarıyla tek başına kalmış genç bir anne ya da babanın acısıyla elli ya da altmış yıllık hayat arkadaşını yitirmiş yaşlı bir insanın acısını nasıl karşılaştırabilirsiniz? Duy-

gu meseleleri dışında acının hiyerarşisi yoktur. Elli yıllık bir evlilikten sonra dul kalmış bir başka arkadaşım –bir havalimanının bagaj kontrol turnikesinde düğüm olmuş yolcu kalabalığı kadının ansızın ölüvermiş kocasının etrafını sarmıştı– bana şunu yazdı: "Doğa bu meselede hiç şaşmıyor. Değeri ne kadarsa o kadar acı veriyor."

John Gregory Dunne Aralık 2003'te akşam yemeği öncesi ikinci viskisini içmek üzereyken ağzından çıkan cümlenin tam ortasında öldüğünde Joan Didion onunla kırk yıldır evliydi. Joyce Carol Oates ile Raymond Smith "kırk yedi yıl yirmi beş gün"dür birlikteyken, Smith, görünüşe bakılırsa geçirdiği zatürreeyi hastanede atlatmışken, Şubat 2008'de baş gösteren ikinci bir enfeksiyonla dünyadan ayrılıverdi. Her iki edebiyatçı çift de birbirlerine son derece yakın ama rekabetçi olmaktan uzaktı, çoğunlukla aynı mekânı paylaşıyorlar ve nadiren ayrılıyorlardı: Didion-Dunne örneğinde "aramızdan biri bir şeyle uğraşırken şurada burada bir, iki ya da üç hafta geçirmek"; Oates-Smith örneğindeyse bir ya da iki günden asla daha fazla ayrı kalmamak. Didion, Dunne'ın ölümünden sonra şunu fark etti: "John'dan hiç mektup almadım, bir tane bile" (John'un kendisinden mektup alıp almadığını söylemiyor); buna karşılık Oates ile Smith hiç mektuplaşmadılar: "Birbirimize tek bir kez yazmadık." Benzerlikler sürüp gidiyor: Her iki evlilikte de yıldız olan kadındı ve ölmüş kocaların her biri dinle ilişkileri zayıflamış birer Katolikti; hiçbir kadın dul kalacağını önceden hayal etmiş görünmüyor ve bu eşlerin her biri kocalarının seslerini ölümlerinden sonra da telesekreterde bir süre muhafaza ettiler. Dahası hayatta kalan her eş dulluğunun ilk yılını kâğıda dökmeye karar verdi ve kitaplarının her biri söz konusu on iki ay içinde tamamlandı.

Gelgelelim, Oates'un *A Widow's Story* [Bir Dulun Hikâyesi] ile Didion'un *The Year Of Magical Thinking* [Büyülü Düşünme Yılı] ancak bu denli farklı olabilir. Didion'ın açılış satırları (dördüncüsü "Kendine Acıma Sorusu"dur) Dunne'ın ölümünden

bir iki gün sonra kaydedilmiş olmasına karşın, Didion yazmaya başlamadan önce sekiz ay beklemiştir. Oates'un kitabı büyük ölçüde günce kayıtları üzerine temellenir ve bunların çoğu da söz konusu yılın ilk bölümündendir: böylelikle 415 sayfalık bir kitapta, 125. sayfaya kadar dulluk döneminin sadece bir haftalık bölümünü okuduğumuzu ve 325. sayfaya kadar da hâlâ sekizinci haftada olduğumuzu fark ederiz. Her iki kitap da özyaşamöyküselken, Didion dışsal karşılaştırma noktaları aramasıyla, durumunu daha geniş bir bağlama oturtmaya çalışmasıyla veciz sözler kullanan denemeci yanını öne çıkarır. Oates ise romancı ve duyguları ön plana çıkaran kimliğiyle boy gösterir, birinci ve üçüncü şahıslar arasında gider gelir, kendini "dul" olarak nesneleştirmeye çalışır (bunda tam anlamıyla başarılı olduğundan söz edilemez), zaman zaman Pascal, Nietzsche, Emily Dickinson, Crashaw ve William Carlos Williams gibi kişiliklerde birer tutamak bulmaya yönelse de, esas olarak acının karanlık iç bölgelerinde, ruhsal kaosunda odaklanır. Bir başka deyişle her bir yazar kendi gücüne göre oynamaktadır.

Hem Didion'ın hem de Oates'un, kitaplarını dulluk dönemlerinin ilk yılıyla sınırlandırmaları mantıklıdır. Uzun süredir evli çiftler yıllık döngü açısından belli bir ritim, ağırlık ve renk geliştirirler, bu yüzden bu ilk on iki ay her kavşakta korkunç bir seçimi gündeme getirir: Geçen yıl birlikte yaptığınız şeyi bu kez tek başınıza yapmak ile geçen yıl yaptığınız şeyi bu yıl kasten yapmamak, dolayısıyla kendinizi belki daha da kendi başınıza hissetmek arasında bir seçim. O ilk yıl, ıstırabı taşımanın birçok duraklarını içerir. Sessiz, boş bir eve dönmeyi öğrenmek. Oates'un "batış delikleri" diye adlandırdığı şeyden –"duygusal anılarla yüklü yerler"– kaçınmayı öğrenmek. Zorunlu yalnızlıkla zorunlu sosyallik arasında denge kurmayı öğrenmek. Çok anlaşılmaz bir şekilde kaybedilen hayat arkadaşının adını anamayan arkadaşlara nasıl tepki vereceğinizi öğrenmek ya da Oates'u "samimi bir kınama" tavrıyla selamlayıp "Ee, Joyce, bir fırtınayı yazıyorsun, değil mi?" diyen şu "Princetonlı tanış" gibi

meslektaşlara nasıl bir tepki vereceğinizi öğrenmek. Ya da acının "nörolojik" olduğunu söyleyerek onu avutma yolunu tutan kadın arkadaşına. Sonuç olarak nöronlar "yeniden devre oluşturmaktadır." Eğer durum buysa, sadece *bilmek* yoluyla süreci hızlandırabileceğinizi düşünüyorum. Niyet kibarca, etki ise tepeden bakan bir tutum içeriyor. Aa, o zaman mesele sadece nöronların yerlerine yerleşmesini beklemekten ibaret, öyle mi? Sonra pratik problemler var: Sözgelimi, kocanızın sevecenlikle baktığı ama sizin daha az ilgi gösterdiğiniz bahçe; sonuçların zevkini çıkarabiliyor ama bahçe merkezine yapılan ziyaretlerde ona nadiren katılıyorsunuz. O zaman aynı işi sadakatle yerine getirir misiniz yoksa sadakatsizce davranıp bahçeyi kendi haline mi bırakırsınız? Burada Oates akıllıca üçüncü bir yol buluyor: Smith'in sadece yıllık bitkiler ektiği yerde o, uzun ömürlü bitkiler ekiyor ve fidelik uzmanından "Minimum çalışma gerektiren ve hayatta kalma güvencesi olan bitkiler" istiyor.

Dulun karşı karşıya kaldığı problem şu: İlk yıldan nasıl sağ çıkılacak, sonraki yıllar nasıl uzun ömürlü biri olunacak. Bütün bunlar, hiçbir deneyimin bulunmadığı korkuları ve kaygıları aşmayı gerektiriyor. Daha önce Oates, konuşma gereksinimi duymaksızın Ray'le aynı mekânı saatlerce işgal etme yeteneğini "yakınlıkların en seçkin olanı" diye nitelendiriyordu; şimdiyse, farklı türden bir sessizlik söz konusu. "Ne olduğum" diye yazıyor Oates, "şimdi tek başıma olduğum için açığa vurulmaya başlıyor. Böylesi bir ifşaatta dehşet var." Bir noktada "yarı ciddi olarak arkadaşlara bir e-posta gönderip" onlardan biriyle temas kurmayı aklından geçiriyor, kendisini hiç olmazsa bir yıl süreyle canlı tutabilmek için bir alışveriş önermeyi, "dostluğun kaygılarını yenip kendilerine fiili ödeme yapıp yapamayacağını" sormayı düşünüyor. "İyi bir dul" olmayı istiyor ve "Ray'in benden yapmamı isteyeceği şeyi yapacağım" diyor; ama aynı zamanda –klasik olarak– onu bu duruma soktuğu için Ray'i suçluyor; uykusuzluk çekiyor ve kızgınlık nöbetleri yaşıyor; acısının ve uykusuzluğunun on yıl boyunca süreceğini aklından geçiriyor

ama aynı zamanda yaşadığı yasın "gerçek" olduğundan kuşku duyuyor. İntihar etmeyi düşünüyor ama yalnızca teorik olarak; bu arada "intiharı ciddi biçimde düşünmenin insanı intihar etmekten caydırdığını da biliyor." Çalışmanın kendisine her zamankinden daha zor geldiğini fark ediyor, yazılacak yeni bir hikâyenin "abartısız, haftalar gerektireceğine" dikkat çekiyor (çoğu başka yazarı kıs-kıs güldürecek bir yakınma. Ve keder mağduru çoğu kişi gibi kendi akıl sağlığı için korkuyor: "Günün yarısı, sanırım aklımı tamamen yitirmiş gibi olmalıyım." Oates içsel olarak kaotik benlik ile dışsal olarak tüm işlerini yerine getiren kişi arasındaki kopukluğu yetkin bir biçimde aktarıyor (ve bu işleri dikkate değer bir hızla *yerine getiriyor;* Smith'in ölümünün üzerinden bir hafta geçmişken baskı provalarını düzeltiyor ve bir öykü üzerinde çalışıyor, üç hafta içinde kitap tanıtım gezilerine çıkıyor). Başkalarına göründüğünden daha az kontrol sahibi ama muhtemelen kendine karşı hissettiğinden de daha fazla. Acı mağduru kişiler çoğunlukla yarı akıllı ya da yarı deli denebilecek şekillerde davranıyorlar ama pek ender olarak masum olduklarına ilişkin inanç besliyorlar. Sözgelimi Ray'in ölümünden sonraki gün, Oates yatak odasındaki giysi dolabına doğru gidiyor ve dolaptan kocasının giysilerini çıkarıp atacağına, *kendi giysilerinin* yarısını çıkarıp atıyor. Bunu, kendini beğenmişliğini cezalandırmak için yapıyor çünkü bu giysiler onları Ray'in önünde mutlulukla giydiği bir zamandan söz ediyorlar; bu yüzden de şimdi hiçbir anlamları ve değerleri yok. Acının doğası işte bize böylesi ussal akıldışılık anlarında açık açık görünüyor.

Acı mağdurlarının çoğu –özellikle ilk aylarda– kaybettikleri kişiyi unutma dehşetinin ıstırabını yaşıyorlar. Çoğunlukla ölümün yarattığı şok önceki zamanların anılarını siliyor ve bu anıların bir daha asla ele geçirilemeyeceğine dair hastalıklı bir korku başgösteriyor: Kaybedilmiş olan şimdi iki kez kaybedilmiş, iki kez ölmüş olacak. Joyce Carol Oates bu korkunun ıstırabını yaşamış görünmüyor; onun yerine, daha ender görülen, daha

ilginç ve potansiyel olarak daha yıpratıcı bir korkunun, kocasını öncelikle tam olarak asla tanıyamamış olmanın yarattığı korkunun, ıstırabını yaşıyor. Oates ile Smith Ocak 1961'de evlendiler ve Oates'un birlikte geçirdikleri ilk yıllara, yani, karşılıklı sırların söylendiği, ötekine yoğunlaşmanın doruk noktasında olduğu ve partnerliğin sınır çizgilerinin ve kurallarının konulduğu zamanlara ilişkin anlatımı hem canlı hem de dokunaklı. Bu aynı zamanda 1960'tan çok 1950'lerle renklenen bir ilişki. Oates, Smith'den sekiz yaş daha gençti; evliyken bile birbirlerinden çekiniyorlardı; kendi anlattıklarına bakılırsa kocasıyla tartışmak şöyle dursun onu bir kez bile üzmek istememişti. Böylelikle, Oates'un ağzından sözgelimi şöyle bir anekdot dinleyebiliyoruz:

> Ray'in stereo setinde sık sık dinlediği müziklerin bir kısmından gerçekten hoşlanmadığımı ona açacak cesareti toplamam yıllar aldı; bu müzikler Prokofyev'in *Alexandre Nevsky*'si gibi birtakım maço-hummalı besteler, Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'nin insanın kafasına çekiç gibi inen ve o acımasız *sevinç, sevinç* ünlemeli koral son bölümü ve Mahler'in birçok yapıtıydı...

Bereket versin ki, Smith, pikap iğnesinin ucunu plağın üzerine indirirken erkekliğin "maço-hummalı" tarafıyla sadece temas halindeymiş gibi görünüyor. Sakin, sadık ve evcimen bir erkek portresi çiziyor; bir aşçı, aktif bir bahçıvan ve *Ontario Review*'un titiz editörü. Smith karısının kurmaca olmayan yapıtlarının çoğunu okumakla birlikte kurmaca olanları çok az okudu. Oates'un yapıtları, hiç kuşku yok ki, herkesin bildiği gibi bir hayli geniş kapsamlı bir toplam oluşturuyor (elli beş roman artı yüzlerce kısa öykü); durum böyle olsa bile, Oates şunları yazdığında okur bir an duraklıyor: "Ray'in ilk romanım *With Shuddering Fall*'u okuduğunu sanmıyorum." En çok şaşırtıcı olan da şu: Ray'in karısının ilk romanını okumamış olması, Oates'un kocasının onu okumuş olup olmamasından emin olmaması ya da kocasının ilk romanını es geçmesinden rahatsız-

lık yahut hayal kırıklığı duymaması. Beri yandan Oates'un cinsiyetler arasındaki ilişki konusunda görüşleri de biraz alışılmadık:

> Bir kadın için, en mükemmel erkek bilinmez, anlaşılmazdır. Bizim evliliğimizde üzücü, depresyona sokucu, moral bozucu, sıkıcı hiçbir şeyi paylaşmamak esastı; tabii bunlar kaçınılmaz olmadıkça.
>
> Kadınlar erkekleri, bütün kadınları, bütün erkekleri, hiç ayrım gözetmeksizin bütün koşullarda avutmaya eğilimlidir.
>
> İdeal evlilik bir yazarla, erkek ya da kadın, o yazarın editörü arasındadır.
>
> Bir kadın kocasının ailesine –bazen olduğu gibi– kocası onunkilere tümüyle saygı duymasa da saygı duymalıdır.
>
> Bir kadın kocasının *başkalığına* saygı duymalıdır; onu kabullenmelidir, onu tam olarak hiçbir zaman tanımayacaktır.

Evlilik ilkesi düzeyine yükseltilmiş çekingenlik gibi duruyor bu ve kadın dul kalıp da kocasının evraklarını inceleyecek olduğunda, yedeğinde hiç kuşkulanmadığı şeyleri keşfedeceği tehlikesini de getiriyor. Ray Smith'in durumunda: sinirsel çöküntü, bir sanatoryumda yaşanan gönül macerası, bir psikiyatrın onu "aşka aç" olarak betimlemesi ve babasıyla kurduğu zor ve mesafeli ilişkiyle ilgili başka kanıtlar. "Ray'i çok iyi tanımama karşın" diye sözünü sonlandırıyor Oates, "onun *hayal gücünü* tanımıyordum." Smith'in karısının kurmaca yapıtlarını okumadığı göz önünde tutulursa belki o da Oates'un hayal gücünü tanımıyordu. Ama o Oates'un hayatındaki "ilk erkek, sonuncu erkek, tek erkekti."

Bazı bakımlardan, acının özyaşamöyküsel dökümleri çarpıtılamaz, dolayısıyla da herhangi bir normal ölçüt tarafından gözden geçirilemez. Kitap yinelemelere mi dayalıdır? Acı da öyledir. Kitap saplantılara mı dayalıdır? Acı da öyledir. Kitap

bazen tutarsız mıdır? Acı da öyledir. "Dostlar beni evlerine davet etmekle harika şeyler yapıyorlar" gibi ifadeler yavan sözlerdir; ama acı da yavan sözlerle doludur. "Öfke!" başlıklı bölüm şöyle açılır:

> *Sonra ansızın, çok kızgınım*
> Çok çok kızgınım, öfkeliyim.
> Yaralı bir hayvan gibi, öfke beni hasta düşürüyor.
> Kalbe yürüyen adrenalin akışı, kalbim sert bir yüzeye-kilitli bir kapıya, bir duvara-sertçe inen bir yumruk gibi hızlı hızlı ve öfkeli atıyor.

Şayet bir yaratıcı yazarlık öğrencisi bunu bir öykünün parçası olarak öğretmenine teslim edecek olsa, öğretmen kırmızı kalemini eline alabilirdi; ama aynı öğretmen acı hakkında bir bilinç akışı güncesi tutuyor olsa, paragraf garip bir biçimde geçerlilik kazanırdı. Acı insana böyle duygular *yaşatmaktadır* ve acı bazen bir araba kazası klişesinden başka bir şey değildir. Birkaç sayfa sonra, Oates şimdi "Joyce Smith" ya da "Bayan Smith" olarak özel bir kimliğe sahip oluşu üzerinde düşünmektedir; şimdi resmi dul, üç isimden oluşma yazarlık adıyla kamusal bir kimliktir:

> "Oates" bu çalkantılı sabahta tıpkı küçük bir kayıkta, beceriksiz kürek hareketleriyle kendisine kürek çekebildiğim bir ada, bir vaha; yol su derin olduğu için çetin değil, tersine, su sığ ve yosunlu olduğu ve kayığın dibi alttaki kayalara çarpma tehlikesi taşıdığı için çetin. Ancak bu adaya, bu vahaya, hayatımın kaosu arasındaki bu sükûnet özüne bir kez kürek çektiğimde, bir kez Üniversite'ye vardığımda...

Ne denli genişletilirse genişletilsin bir kayık ve suyu geçme imgesi ölü ve yeniden canlandırılamayan bir imge, öyle mi? Önemli değil. Bu cümle dünya edebiyatında yazarın bir vahaya kürek çekebileceğini hayal ettiği ilk cümle olabilir, öyle mi? Ama şunu anlamıyorsunuz: İmgenin tutarsızlığı, aklı geri dönüşsüz bir biçimde başından gitmiş bir zihnin adil bir temsili. Oates'un baskı provalarını okurken de bunu fark etmediğini mi, söylemek

istiyorsunuz? Bir kez daha yineliyorum, onları okuyup okumamış olması önemli değil. Bunun nasıl bir şey olduğunun anlamını sordunuz: İşte bu öyle bir şey.

Acı hem uzamı hem de zamanı yerinden ediyor. Acı mağdurları kendilerini, başka insanların haritalarının ancak bir aşağı yukarılık taşıdığı yeni bir coğrafyada buluyorlar. Zaman da güvenilir olmaktan çıkıyor. C.S. Lewis, *A Grief Observed* [Gözlemlenen Acı] adlı yapıtında, karısının ölümünün üzerindeki etkisini betimliyor:

> Bu ana dek hep çok az zamanım oldu. Şimdiyse zamandan başka bir şey yok. Neredeyse saf zaman. Boş art arda geliş.

Ve zamanın bu güvenilmezliği kederli kişinin zihninde acının bir durum mu yoksa bir süreç mi olduğu karışıklığına eklenir. Kuramsal olmaktan uzak bir meseledir bu. Sorunun kalbinde yatar: Hep böyle mi olacaktır? Her şey daha iyiye mi gidecektir? Niçin gitsin? Ve eğer gidecekse bunu nasıl dile getirebileceğim? Lewis, kitabını yazmaya başladığında şunu kabul eder:

> Bir *durumu* betimleyebileceğimi, kederin bir haritasını yapabileceğimi düşünüyordum. Oysa, kederin bir durum değil bir süreç olduğu anlaşılıyor. Bir haritaya değil bir tarihe gereksinimi var onun.

Büyük olasılıkla, her ikisine aynı zamanda gereksinimi var. Bunu, acının durum, yasın ise süreç olduğunu söyleyerek belirleyebiliriz. Ne var ki birine ya da her ikisine de katlanan kişi için, olup bitenler nadiren bu denli açıktır ve "süreç" "durumun" felçli haline sürekli geri kayma içeren bir süreçtir. Çeşitli nesnel işaretler vardır: gözyaşlarının –düzenli, gündelik gözyaşlarının– durduğu nokta; beynin az çok normal işleyişine geri döndüğü nokta; sahip olunan şeylerin elden çıkarıldığı nokta; kayıp kişinin anısının dönmeye başladığı nokta. Ancak genel bir kural da, standart bir zaman ölçeği de olamaz. Şu rahatsızlık verici nöronlara güvenilemez.

Peki bundan sonra, durum ve süreç, tam olarak olmasa bile, en azından temellendirilip tanınabildiklerinde ne olacaktır? Bir kez daha, çevrede şu özgüvenli sesler vardır ("O erkek ya da o kadın o kadın ya da erkekle birlikte yaşadıktan sonra yeniden nasıl evlenebildi?"den başlayarak "Mutlu bir evliliği olanların, çoğu kez altı ay içinde, çabucak yeniden evlendiklerini söylüyorlar"a varan sesler). Uzun süredir birlikte olduğu sevgilisi AIDS'ten ölmüş olan bir arkadaşım bana: "Bu şeyin tek bir yararı var: canın ne isterse onu yapabilirsin" demişti. Güçlük şu ki, kederli olduğunuzda, "istediğiniz şeyler" gibi fikirler, kaybettiğiniz sevdiğiniz kişinin varlığını ve evrenin yasalarının feshedilmesi gibi olanaksız talepleri içerecektir. Peki o zaman: Bir çeşit elini eteğini çekme, kendini kapama, belleğin ölüm sonrası sadakatine gerileme mi? Raymond Smith Dr. Johnson'dan pek fazla hoşlanmıyor, onu fazla didaktik buluyor, Boswell'ın biyografisindeki Doktor'u kendi yazılarının doktoruna yeğliyordu. Ne var ki keder üzerine yazdıklarında Johnson didaktik olmaktan ziyade bilge, açık ve kesindir:

> Hayatı nötralite ve kayıtsızlık durumunda korumaya çalışma girişimi akıldışı ve boştur. Eğer sevinci dışta tutarak acıyı kapı dışarı edebilseydik, bu plan çok ciddi bir dikkate layık olurdu. Ama kendimizi mutluluktan ne kadar alıkoyarsak alıkoyalım, sefalet birçok giriş noktasında kendi yolunu bulacağına ve acının saldırıları bakış açımızı zorlayacağına göre, onu hazzın çağrılarından alıkoyabilsek bile, hayatı kesinlikle bir seferinde duyumsamazlığın orta noktasının üstüne yükseltmeye çalışabiliriz çünkü hayatın bir başka seferinde bu noktanın altına batması gerekli olacaktır.

Böylelikle yastaki "başarı"yı ne oluşturmuş oluyor? Yoğunlaşmaya ve çalışmaya dönebilme yeteneği; şu anki hazzın geçmişin sevincinden çok uzak olduğunu kabul etmekle birlikte *hayata yeniden ilgi duymayı* ve ondan haz almayı yeniden keşfetme yeteneği. Kaybedilen erkek ya da kadın sizden yaşamınızı sürdürmenizi isteyebileceği şekilde yaşamayı sürdürme

yeteneği (gerçi burası netameli bir alan, bu alanda acının mağdurları sonunda çoğunlukla kendilerini serbestçe verebiliyorlar). Peki sonra ne var? Nötralite ve kayıtsızlıktan kaçınan bir çeşit kendine yeterlik mi? Ya da, kayıp ilişkinin ya yerini alacak ya da belki ondan güç devşirecek yeni bir ilişki mi?

*The Year of Magical Thinking* ile *A Widow's Story* arasında bir başka garip paralellik mevcut. Bu paralellik, her iki kitap da yayımlandığında, ek bir anahtar olgunun metinlerde yer almadığını birçok okurun bilmesiydi. Didion'ın durumunda, yazarın kızı Quintana'nın ölümü (Didion bunu bir sonraki baskıda ele alacaktır); Oates'da ise, yazarın varlığı kitabın son sayfasında oldukça çekingen bir üslupla ima edilen, bir nöroloji uzmanıyla yeniden evliliği. Acı hakkında yazanların kendi yazınsal koşullarını çoğu kişiden daha fazla dayattıklarını ileri sürebilirsiniz; ama durum öyle olsa bile, Oates'un durumundaki bu unutma ediminde mutsuz bir şeyler var. 18 Şubat 2008'de başlayan on iki ay hakkında yazıyor Oates; kendi ağzından ikinci kocasıyla Ağustos 2008'de tanıştığını (*The Times*'a verilen bir mülakattan), eylül ayında yürüyüşler ve gezintiler yapmaya başladıklarını, Mart 2009'da da evlendiklerini biliyoruz. Eğer Didion kitabının ilk satırlarında "kendine acıma" sorununu ortaya koyuyorsa, Oates, "Tabu" başlıklı bir bölümde, benzer biçimde meselenin güçlükler içeren kalbine yaklaşıyor.

> Tabu bir konu bu. Ölüler yaşayanlar tarafından nasıl ihanete uğrar. Biz yaşayanlar –hayatta kalmış olan bizler– suçumuzun bizi ölülere bağlayan şey olduğunu anlıyoruz. Onların bize sürekli, seslerinde artan bir inanamazlık duygusuyla şöyle çağrıda bulunduklarını duyabiliriz: *Beni unutmayacaksın, değil mi? Beni nasıl unutabilirsin? Senden başka hiç kimsem yok.*

Ne var ki bu izlek ortaya konulur konulmaz bir kenara bırakılıyor; aslında, Oates, kocasına "ihanet" etme fikrine yeniden döndüğünde, bunu okura Ray Smith'in ailesi ve yetişme koşulları hakkında sırlar ifşa etmek gibi çok daha dar bir bağlamda

gerçekleştiriyor. Ama bunu, "Eğer dürüstçe değilse, anı yazmanın anlamı yoktur. Tıpkı, eğer dürüstçe değilse aşk ilanında bulunmanın hiçbir anlamı olmaması gibi" diye açıklıyor. Kitabı "Dulun El Kitabı" başlıklı bir bölümle sona eriyor:

> Dulun sayısız ölümle ilgili görevlerinden gerçekte sadece bir tanesi önemlidir: kocasının ölümünün yıldönümünde dul *kendimi hayatta tuttum* diye düşünmelidir.

Ama dul kadın aynı zamanda "Birkaç hafta sonra evlenebilirim" diye de düşünüyorsa, söylediğinin doğasını değiştiriyor mudur bu? Bu, ahlaki bir yorum değildir: Oates, Marianne Moore'un "tek başınalığın tedavisi yalnızlıktır" diyen satırını alıntılayabilir ama çoğu insanın evlenmeye ve bu nedenle de, bazen, yeniden evlenmeye ihtiyacı vardır. Bununla birlikte, bazı okurlar, anlatı vaadinin bozulmasını gösteren iyi bir vaka örneğiyle karşı karşıya oldukları duygusuna kapılacaklardır. Ray "hayatımdaki ilk erkek, son erkek, tek erkek" değil miydi? Peki ya, yazarın ektiği bütün şu uzun ömürlü bitkiler?

Dr. Johnson "Kederle Baş Etmenin Uygun Araçları"nı yazdığında, henüz dul kalmış değildi. O olay iki yıl sonra, kırk üç yaşındayken meydana gelecekti. Yirmi sekiz yıl sonra, karısı yeni ölmüş olan Dr. Thomas Lawrence'a yazdığı taziye mektubunda şöyle diyordu Johnson:

> Uzun zamandır sevdiği karısından daha çok yaşayan erkek, kendini aynı umutlara, korkulara ve ilgilere sahip yegâne zihinden ayrılmış görür; çoğu iyiliği ya da kötülüğü paylaştığı yegâne hayat yoldaşından ve de kendisiyle birlikte aklını özgürlüğe kavuşturabileceği, geçmişi yeniden canlandırabileceği yahut geleceği öngörebileceği hayat yoldaşından. Varlığın sürekliliği parçalanır; duygu ve eylemlerin yerleşmiş akışı sona erer; hayat havada asılı ve kımıltısız olarak kalakalır, ta ki dış nedenlerle yeni bir kanala sürüklenene kadar. Ama asılı kalma zamanı korkunçtur.

# Teşekkürler

Bu yazıların özgün versiyonları aşağıdaki gibi yayımlanmıştır:

Fitzgerald: *Guardian,* 26 Temmuz 2008.
Clough: Persephone Books, 2009.
Orwell: *New York Review of Books,* 12 Mart 2009.
Ford ve İyi Asker: *New York Review of Books*, 9 Ocak 1997.
Ford ve Provence: *Guardian*, 21 Ağustos 2010.
*Parade's End:* Penguin Books, 2012.
Kipling'in Fransa'sı: *Guardian,* 11 Kasım 2003.
Fransa'nın Kipling'i: *Guardian,* 5 Kasım 2005.
Chamfort: *Guardian,* 4 Ekim 2003.
Mérimée: *Guardian,* 7 Temmuz 2007.
Fénéon: *London Review of Books*, 4 Ekim 2007.
Houellebecq: *New Yorker,* 7 Temmuz 2003.
*Madam Bovary*'yi Çevirmek: *London Review of Books*, 18 Kasım 2010.
Wharton: *Everyman's Library*, 1996.
Hemingway: *New Yorker*, 4 Temmuz 2011.
Moore: *New York Review of Books*, 22 Ekim 1998.
Updike: *New York Review of Books,* 11 Haziran 2009; *Guardian*; 17 Ekim 2009.
Oates: *New York Review of Books*, 7 Nisan 2011.

# Dizin

A
Ackroyd, Peter 18
*Amours de Voyage* 33, 34, 37
Apollinaire, Guillaume 152, 157, 158
Arnold, Matthew 29, 30, 31, 33, 34, 35
Auden 50, 223, 224
Austen 35, 212, 221
Avignon 69, 70, 75, 98, 140, 141, 143, 145, 158

B
Baker, Nicholson 233
Balzac, Honoré de 105, 154
Beaton, Cecil 40
Bennett, Alan 43
Bernhardt, Sarah 104
Betjeman, John 43
*Birds of America* 227, 230, 231
Bizet, Georges 134
Bloomsbury 45
Bogarde, Dirk 49
Booker Ödülü 15, 18
Bowen, Stella 67, 69, 70, 71, 72, 77
Bradbury, Malcolm 18
Brooke, Rupert 50
Burma 49, 54
Byron, Lord 26, 31, 83, 174

C-Ç
Camus, Albert 122, 124, 128, 129, 163, 171
Capote, Truman 231
Carcassonne 78, 99
Carpentras 143, 145
Cecil, Lord David 18, 40, 116
Chamfort, Nicolas-Sébastien Roch de 122, 123, 124, 125,

126, 127, 128, 129, 130, 131, 265, 269
Chartres 99, 101, 135, 140
Cheever, John 243
Chevrillon, André 104, 105
Christie, Agatha 165
Clough, Arthur Hugh 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 265, 269
Cocteau, Jean 121
Connoly, Cyril 39
Conrad, Joseph 69, 72, 98

D
Daudet, Alphonse 70, 75
Davis, Lydia 57, 175, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191
Delillo, Don 189
Dickens, Charles 18, 26, 28, 44, 45, 50, 54, 133
Didion, John 254, 255, 263
*Dingley, Ünlü Yazar* 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121
Doyle, Arthur Conan 110, 115
Dreyfus Davası 113
Durham Üniversitesi 57
Durrell, Lawrence 244

E
Eliot, *George 177*
Eric 39, 41, 46, 47

F
Faşoda Olayı 113
Fénéon, Félix 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 265, 269
Fitzgerald, Penelope 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 68, 181, 265, 269
Flaubert, Gustave 78, 90, 114, 151, 156, 158, 165, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191
Ford, Ford Madox 49, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 201, 238, 265, 269
Forster, Edward Morgan 26, 51, 78, 253
Freud, Sigmund 53, 90, 127

G
Garibaldi, Giuseppe 28, 34
Gaulle, Charles de 113
Gide, André 111, 112, 121, 147, 151
Goncourt Kardeşler (Edmond ve Jules) 122, 148
Grisham, John 164, 165, 168, 170

H
Hemingway, Ernest 57, 58, 68, 82, 206, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 222, 223, 237, 265, 270
Herbert, Juliet 4, 174, 175, 192
Houellebecq, Michel 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 265, 270
Hugo, Victor 97, 136
Hurd, Douglas 18

I-J
İyi Asker 55, 57, 59, 60, 61, 65, 66, 69, 77, 78, 81, 82, 89, 201, 265
James, Clive 57, 68, 72, 111, 144, 157, 193, 194, 199, 200, 217, 223
Jeanne d'Arc 108
Johnson, Dr 46, 54, 98, 123, 251, 252, 262, 264
Joyce, James 68, 72, 148, 217, 250, 254, 255, 257, 260

K
Kafka, Franz 188
Keats, John 31
Kipling, Rudyard 50, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 223, 224, 265, 269
Knox 13, 181

L
*La Regenta* 177, 189
Larkin, Philip 36
La Rochefoucauld 122, 123, 124, 125, 161
Léon, Paul 143, 145, 182, 183, 190
Les Baux 98
Lewis, C.S 261
Llosa, Mario Vargas 160, 161
Lodge, David 49
Lowell, Robert 58, 59
*Lucia di Lammermoor* 187

M
Macmillan, Harold 44, 99
*Madam Bovary* 158, 265, 270
Major, John 44, 52
Marx-Aveling, Eleanor 175, 177, 180, 190
Maupassant, Guy de 59, 60, 78, 105, 151
*Mavi Çiçek* 12, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 24
Mazzini, Giuseppe 28, 29, 34
McEwan, Ian 65, 66
Mérimée, Prosper 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 265, 269
Mirabeau 124, 128, 131
Moore, Lorrie 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 264, 265, 270
Mortimer, John 43

N
Nabokov, Vladimir 180, 181, 237
Napoléon 82, 106, 116, 134
Nobel Ödülü 194

O-Ö
Oates, Joyce Carol 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 265
Orwell, George 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 97, 265, 269

P
Palgrave, E.T 29, 35
*Parade's End* 58, 82, 83, 90, 91, 92, 265
Pritchett, V.S 91
*Prix Novembre* 160, 162
Provence 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 265

R
Racine, Jean 199, 200, 205
Raitt, Alan 134
Reagan, Ronald 49, 246
Renan, Ernest 46
Renard, Jules 104, 150, 151
Rhys, Jean 67, 68
Roth, Philip 161, 233, 235
Rushdie, Salman 18

S-Ş
Saint-Beuve 130
Sartre, Jean-Paul 46, 151, 158
Saunders, Max 60, 69
Sempé 269
Seneca 131
Shelley (Percy ve Mary) 26, 28, 134
Sibelius, Jean 214, 215, 216, 218, 222
Signac, Paul 146, 147
Skidelsky, Robert 18
Smith, Raymond 254, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263
Steegmuller, Francis 175, 177, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 190, 192
Stravinski, Igor 24

T
Taine, Hippolyte 104
Tharaud, Jérôme ve Jean 111, 112, 118, 120, 121
Thatcher, Margaret 32
*The Reef* 193, 194, 198, 199, 200, 201, 204
Theroux, Paul 15
Trollope, Anthony 44, 52

U-Ü
Updike, John 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 265, 270

V
Vallotton, Félix 147
Verne, Jules 105
Viollet-le-Duc 136, 139, 144
Vitet, Ludovic 135, 137, 143
Voltaire 54, 145, 161, 216

W
Walser, Robert 149
Waugh, Evelyn 43, 59
Wharton, Edith 98, 99, 112, 144, 193, 194, 199, 200, 201, 203, 204, 265, 270
Wilde, Oscar 123, 149
Wilson, Angus 58, 59, 106
Woolf, Virginia 45, 59, 212

Julian Barnes'ın "Önsöz"de çarpıcı bir betimlemesini yaptığı Sempé karikatürü ve o karikatürde öne çıkan "pencere" metaforu *Penceremden* başlıklı bu denemeler toplamının da simgesi. Kitapta yer alan denemelerin neredeyse tamamı "kurmaca" denilen türün öteki yazınsal türlere oranla başatlığı fikrinden yola çıkıyor: Julian Barnes'a göre, bizi hayata ilişkin hakikate en çok yaklaştıran, roman ve öykülerin ta kendisidir. Bizler hayatı "nasıl yaşadığımızı, hayatın ne için yaşanabileceğini, ondan nasıl zevk alabileceğimizi, ona nasıl değer verebileceğimizi, onun nasıl aksayabildiğini ama aynı zamanda onu nasıl kaybedeceğimizi" kurmaca sayesinde keşfederiz.

Barnes, "kurmaca" kavramına odaklanırken, bu kavram sayesinde öne çıkan "deneme" türüne de hakkını fazlasıyla teslim etmiş oluyor. Kitaptaki denemelere konu olan yazar, şair ya da sanatçılar çok büyük bir çeşitlilik sunmakta: Değeri yeterince anlaşılmamış Penelope Fitzgerald'ın "aldatıcılığı"ndan erken modernizmin temsilcisi "şairane olmayan" şair A.H.Clough'a, George Orwell'in doktriner edebiyat anlayışından Ford Madox Ford'un kendine özgü "uydurmacalığı"na, Rudyard Kipling'in emperyal duygularla yüklü ulusalcı yazarlığından 18. yüzyılın özdeyiş yazarı Chamfort'un "bilgeliği"ne, *Carmen* yazarı Mérimée'nin kültürel varlıkları koruma tutkusundan nev-i şahsına münhasır resim eleştirmeni Félix Fénéon'un "profil"ine kadar geniş bir yelpaze söz konusu. Julian Barnes, kitabında ayrıca, Fransa'da bir çeşit tartışmalı edebiyat fenomenine dönüşmüş olan Michel Houellebecq'in yazarlığıyla dünya görüşünü de masaya yatırıyor; *Madam Bovary*'nin şimdiye kadar yapılmış çeşitli İngilizce çevirilerinin ayrıntılı bir karşılaştırmasını ortaya koyuyor; biri geçen yüzyıl başından ötekisi çağdaş, sevdiği iki Amerikalı kadın yazarın, yani Edith Wharton ile Lorrie Moore'un yazarlıklarına eğiliyor; bir başka gözde yazarı olan John Updike'ın romancılığının derin bir çözümlemesini yapıp ona olan kişisel edebiyat hazzı borcunu ödüyor.

Denemeciliği kurmaca yazarlığıyla her zaman kıyasıya bir yarış halinde olan Julian Barnes, bu on yedi denemenin arasına "kurmaca" kavramını sorguladığı bir de kısa öykü sıkıştırm "Hemingway'e Saygı."

AYRINTI • LACİVERT
ISBN: 978-605-314-098-6
9 786053 140986