

Tim Parks

Yaşam ve Yapıt

Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları

İngilizceden Çeviren: Şakir Özüdoğru

AYRINTI

Sanat ve Kuram

TIM PARKS: 1954'te Manchester, İngiltere›de doğdu. Cambridge ve Harvard üniversitelerinde öğrenim gördü. 1981'den beri İtalya›da yaşıyor. *Europa* (1997; Alef 2016), *Kader* (1999; Alef 2016), *Cleaver* (2006) başta olmak üzere 14 roman yazdı. Kurmaca olmayan iki kişisel anlatı kaleme aldı: *Italian Neighbours* (İtalyan Komşular, 1992) ve *An Italian Education* (İtalyan Eğitimi, 1996). Kurmaca olmayan eserleri: *A Season with Verona* (Verona ile Bir Mevsim, 2002), *Medici Money* (Medici Parası, 2005), *Teach Us to Sit Still* (Bize Sakin Sakin Oturmayı Öğretin, 2010) ve son olarak 2013'te yayımladığı *Italian Ways* (İtalyan Yolları).

Tim Parks, Moravia, Calvino, Calasso, Machiavelli ve Leopardi'nin eserlerini İngilizceye çevirdi. İngiliz modernistlerin İtalyanca çevirilerini incelediği *Translating Style* (Üslubu Çevirmek, 1997) kitabını yazdı. Halen Milano'daki Uluslararası Diller ve Medya Üniversitesinde (IULM) çeviri alanında lisansüstü dersleri veriyor. *New York Review of Books* ve London Review of *Books*'ta düzenli olarak yayımlanan metinlerinin yanı sıra, son üç yıldır da *New York Review* online'da yazmak, okumak ve çeviri üzerine düzenli olarak denemeler yazıyor.

TIM PARKS

Yaşam ve Yapıt

Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları

Tim Parks

Ayrıntı: *1306*
Sanat ve Kuram Dizisi: 63

Yaşam ve Yapıt
Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları
Tim Parks

Kitabın Orijinal Adı
Life and Work
Writers, Readers and the Conversations Between Them

İngilizceden Çeviren
Şakir Özüdoğru

Yayına Hazırlayan
Bülent Usta

Son Okuma
Derya Şahin

© 2016 by Yale University - Originally published by Yale University Press

Bu çevirinin Türkçe Yayın Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Stone / Paul Taylor / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Müsellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım: Mayıs *2019*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-378-9
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

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Yaşam ve Yapıt

Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları

Tim Parks

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

İçindekiler

Giriş 9
Charles Dickens 15
Fyodor Dostoyevski: Suç ya da Ceza 35
Thomas Hardy 57
Anton Çehov 74
James Joyce 86
Samuel Beckett 104
Georges Simenon 123
Muriel Spark 135
Philip Roth 146
J. M. Coetzee 159
Julian Barnes 170
Colm Tóibín 179
Geoff Dyer 189
Peter Stamm 200
Graham Swift 211
Dave Eggers 223

Haruki Murakami 235
Peter Matthiessen 247
Stieg Larrson 257
E. L. James 270
Teşekkür 282
Kaynaklar 283
Dizin 284

Giriş

Edebiyat üzerine nasıl yazılır? Daha doğrusu, okumak ve yazmak üzerine nasıl yazılır? Bu ikisi aynı şey midir?

Eğitim yaşantımız boyunca öğretmenlerimiz, bize edebi metinlerden nasıl mevzubahis edileceğini öğretmiş olsalar da bu metinleri okuma deneyimimiz hakkında nasıl konuşacağımızı öğretmediler. Anlam karmaşasını ve çok anlamlılığı, anlam alanlarını ve yansımalı sözcükleri fark etmemiz için ritmi ve ünlü yinelemesini, imgelemi ve mecazı çözümleyeceğimiz araçlar hâlihazırda bize verilmiş olmasına karşın, yapıta yönelik düşünümümüzün gerçek doğasını saptamamız, bizden hiç istenmedi. Metnin nesnel bir var oluşu vardır. Şeyler gösterilebilir. Metne yönelik tepkimiz özneldir. Benim tepkimle sizin tepkiniz aynı değildir. Bugün verdiğiniz tepkiyle yarın vereceğiniz tepki birbi-

rinden farklı olabilir. En iyisi bundan hiç söz etmemeli. Yine de okuduğumuzda, bunu kendi kişisel tepkimiz için yaparız ve edebi eleştiri eğer az okunuyorsa, bunun nedeni edebi eleştirinin sıradan okura verebileceği pek de bir şey olmadığındandır.

Kişisel tepkimizin kapı dışarı edilmesi, yazar hakkındaki biyografik bilginin küçümsenmesiyle yakından ilişkili. Eleştirmenden, yazarın yaşamının yapıtıyla ilişkisi üzerine derinlemesine düşünmesi beklenmez. Bunun için "biyografik yanılgı" ifadesi icat edilmiştir: İmgelemin kutsal güçlerini, yazarın yaşamından alınan bir dizi unsurdan meydana gelen bir metne indirgemek, bir hata ve aşağılama olacaktır. Buna karşın, edebi biyografiler, edebi eleştirinin aksine, yaygın ve arzulu bir biçimde okunur, bu da *David Copperfield*'ın ya da *Middlemarch*'ın hangi kısımlarının hangi deneyimlerden kaynaklandığını keşfetmek için yapılmaz. Okurlar, yazdığı romanlar aracılığıyla karşılaştıkları o kişinin kim olduğunu bilmek isterler. Edebiyattaki bu yaşam ve yapıt bağdaşması, şu ya da bu fikrin sadece nereden gelmiş olabileceğinin saptanmasından çok daha karmaşıktır.

Bu nedenle, eleştirel tutuculuk hem yazarı hem okuru tasfiye ederek metne odaklanmıştır. Bu, psikolojinin karmaşasından, öznelcilikten, gevezelik etmekten korunmanın bir yolu olagelmiştir. Üreticisi de tüketicisi de hesaba katılmamış, insanlarla alışverişi dikkate alınmaksızın kendi kendine bir değeri ve özü varmışçasına metnin kutsal bir önemi olduğu varsayılmıştır. Çelişkili bir biçimde, "nesnel", "bilimsel" yaklaşım, edebiyatı onunla olan aracısız deneyimimizin ötesine yerleştiren, dile getirilmemiş bir mistisizm tarafından desteklenmiştir. Bir vaizler soyu yetişmiştir: Onlar ki yapıta, doğrusunu söylemek gerekirse, "kelimeye" vaizlik etmişlerdir ve onlar hâlâ aramızdalar. Bir kaide olarak, bu müderrisler insanlara sırtlarını döner ve genellikle insanlar bu vaizlerin yazdıklarını hiçbir zaman okumasalar da insanların onların bu tutumlarıyla bir sorunları olmadığı varsayılabilir.

Yirmi yıl önce, *New York Review of Books*'a yazar olarak davet edilme bahtına eriştim ve bundan birkaç yıl sonra da *London Review of Books*'a. Bunun bir sonucu olarak, şimdilerde belki de yüz kadar edebi deneme kaleme almış bulunuyorum. Şurası açık ki *New York Review* ve *London Review*, üniversitede bana öğretildiği biçimde akademik değerlendirmelerin kaleme alındığı yayınlar değil. Bu gibi yerlere neyin uygun olacağını düşündüğümüzde,

kişisel tepkiler ve hatta yazarın yapıtıyla ilişkisine dair kimi yansımaların yazılmasına izin verildiğini görürüz. Buna karşın, başından beri mücadelem, geleneğin yanlış olduğunu kanıtlamak ve bütün bir okuma deneyimi hakkındaki bu tartışmaya *tamamen* kişisel, hepsinden önemlisi de *tamamen* spekülatif olmadan nasıl biçim verebileceğim oldu.

New York Review'ün ayırt edici özelliklerden biri de bir yazarın tek bir roman hakkında çok seyrek yazmasına karşın, bir yazarın bütün külliyatı ya da en azından aynı yazarın bir dizi yapıtı üzerine kalem oynatmasıdır. Yani, eleştirmen, geniş bir zamanda başka birinin düşünce ve his dünyasına dalma deneyimini yaşar. Kitaptan kitaba geçtikçe üslup ve içerik, sözü edilen yazara özgü bir iletişim örüntüsü sunar; sanki romanların yazımı da yazarın genel davranış tarzının bir parçasıdır ya da en azından onunla bir ilişki içindedir. Bu durumda, okurun bu örüntüye tepkisi, ister kitaplarda olsun, ister kitapların dışında olsun, bu genel davranış tarzından farklı olmayabilir.

Bu düşünüm çizgisini geliştirirken, her zaman, ele aldığım yazara dair bir biyografi, otobiyografi ya da ulaşabildiğim herhangi bir biyografik materyali okuma alışkanlığı edindim. Bununla beraber, sistemik psikoloji ve konumlandırma teorisindeki yeni çalışmalardan yararlanmaya başladım. Valeria Ugazio'nun *Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family: Permitted and Forbidden Stories* kitabı, epey kullanışlı olduğunu kanıtladı. Ugazio, kimlik inşasını birtakım "semantik kutuplaşmalar" (korku / cesaret, iyi / kötü, başarı / başarısızlık, ait olma / dışlanma) üzerinden ele alarak her ailenin kökeninde insanların birbiri hakkında söylediği ve birbirine tayin ettiği, diğerlerinden hiyerarşik olarak daha önemli olma eğiliminde olan bir değer kriteri olduğunu söyler. Bunun bir sonucu olarak, gruptaki her bir birey için bu baskın kutuplaşmayla ilişki içinde sabit ve rahat bir konum bulmak kaçınılmaz bir mesele hâlini alır. Örneğin, bu ailede bağımsız ve cesur olarak görünmek mi yoksa saf ve iyi ya da galip olarak görünmek mi daha önemlidir? Nedeni nerede ve ne olursa olsun, bir birey sabit bir konum bulamadığında -belki iyi olmak istiyor ama aynı zamanda günah işlemeyi özlüyordur ya da şiddetli bir biçimde ait olmayı arzuluyor ama akran kümesine alınmanın onu küçülttüğünü hissediyordur- bu, akıl hastalığıyla ilişkilendirdiğimiz türden

çatışmalara ve salınımlara ya da yaratıcı sanatlarda karşılaştığımız türden gerilimlere ve tuhaflıklara yol açabilir.

Şematik olmaktan kaçınarak, bu tarz bir yaklaşımın imkânını bir çeşit roman okuma deneyimi olarak ve romanların sadece ne hakkında olduklarından öte, okurların onlara ne şekilde tepki verdiğine dair bir kavrayış oluşturmak için de kullanmaya başladım. Basit ya da daha doğrusu basitleştirilmiş bir örnek sunmama izin verin. Thomas Hardy'nin bütün romanları, kökenlerinin kısıtlamalarından ve toplumsal geleneklerinden kurtulmaya çalışarak kariyerlerinde ve en önemlisi de aşklarında riskler alan karakterler sunar. Dil, korku ve cesarete, ataklık ve korkaklığa, cüretkârlık ve çekingenliğe göndermelerle dolup taşar. Bilgelik, her daim bir ihtiyatlılık biçimi olarak belirir. Roman romanı takip ettikçe, kahramanın özgürlük mücadelesi git gide daha şiddetli hatta gülünç bir şekilde cezalandırılır. Bu nedenle, *Tess of the D'Urbervilles*[1] ve *Jude the Obscure*[2] 20. yüzyılda liberal düşünürler tarafından benimsenmiş ve Viktoryen bağnazlığa bir saldırı olarak okunma eğiliminde olagelmiştir; ancak, D. H. Lawrence'ın ortaya koyduğu gibi, Hardy, karakterlerine karşı kendine sanki kişisel özgürlüğe ulaşmak için girişilen her türlü cesur girişimin başarısızlıkla lanetlendiğini kanıtlamak ister gibi zar tutmaktadır. Kendilerindeki ve mücadele ettikleri öznelerdeki cesaret. Romanları cesaretin bir aptal oyunu olduğunu söyler gibidir. Aslında, Hardy'nin yaşamına göz atarsak, özgürlük arzusu ve onunla beraber gelen kendini cesur görme ihtiyacı, her zaman felç edici bir teşhir, eleştiri ve toplumsal ret korkusuyla karşıtlık içindedir. Romanlar, Hardy'nin kâğıt üstünde cesur olmasına olanak tanımıştır; bu sırada o, ateist olsa da vaktini kilisede sessizlik içinde geçirir ve durmadan karısına yönelik ihanet planları yaparken, gerçek yaşamda bunu asla gerçekleştirmeyerek ihtiyatlı davranmıştır.

Bu çatışmaya dair farkındalığımız, pek çok üslup unsurunu anlamamızı kolaylaştırır ama daha da önemlisi, Hardy'nin hikâyelerine verdiğimiz tepkilere yönelik ilginç sorular ortaya koyar. Eğer cesaret ve bağımsızlık bizim vazgeçilmezlerimizse ve bunlar özsaygımızı inşa etme yolumuzsa, bu kitaplar bizimle daha

1. Thomas Hardy, *Yalan Bahçesinde Bir Gül: Tess*, Çev. Özgür Umut Hoşafçı, Martı Yayınları, İstanbul, 2016.

2. Thomas Hardy, *Adsız Sansız Bir Jude*, Çev. Taciser Ulaş Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

dolaysız bir biçimde konuşacak ya da belki sadece ait olma ya da iyilik meselelerini daha öncelikli meseleler olarak atfedenlerle olduğundan farklı bir biçimde iletişim kuracaklardır. Kendi yapıtları da cesaret, bağımsızlık ve meydan okuma etrafında dönen Lawrence, Hardy'e hikâyelerini doğru ve yanlış açısından düşünmeye alışkın olan eleştirmenlerden daha farklı bir biçimde tepki vermiştir.

Bu denemelerdeki yaklaşımımın temelinde yatan fikirler, hiçbir yerde açıkça beyan edilmedi ya da sistematik olarak incelenmedi –*The Novel: A Survival Skill* kitabımda yapmaya çalıştığım bir şeydi bu–, ben de bu fikirlere körü körüne bağlı değilim ama yıllar içinde şunu fark ettim ki bir kurgu yapıtta mevzubahis olanın ne olduğunu ve insanların buna yönelik tepkisini anlama konusunda bir olanak sunuyorlar. Özünde her bir deneme, hangi değerlerin, daha doğrusu rekabet hâlindeki değerler arasındaki hangi gerilimlerin incelenen roman için en önemlileri olduğunu saptamaya ve ardından bu gerilimlerin yapıt aracılığıyla oluşan okur ve yazar arasındaki ilişkiyi nasıl biçimlendirdiğini göstermeye çalışıyor.

Bu çıkarım, daha belirgin kılınmalı. Her bir okurun tepkisi, büyük ölçüde nereden geldiği, kendini yazarın mesele ettiklerine istinaden nasıl konumlandırdığıyla ilgili. Salt bir metnin ya da bir kitabın doğru bir okunma biçiminin olduğu fikri, işlemez hâle gelmeye başladı. Ancak bu, yine de her şeyde özgür olduğumuz anlamına gelmez. Bilakis, yazarla, daha doğrusu diğer okurlarla olan ilişkimizi, aramızda duran yapıta hepimizin nasıl tepki verdiğine bakarak anlamaya başlayabiliriz. Bunun altında yatan iddia şudur ki yine de bu hiçbir zaman benim kalkış noktam olmamıştır; edebiyat, kimliklerimizi her daim keşfetmemizin ve yeniden inşa etmemizin bir sonucu olarak son derece zengin, dallanmış ve incelikli bir "sohbetler" ve "karşılaşmalar" dizisi sunar.

Charles Dickens

1850'de Charles Dickens, yedinci çocuğu, kısa boylu ailedeki en ufak tefek oğlan olan 3 yaşındaki Sydney için küçük bir oyun icat etti. İlkin, Dickens, çocuğa yalancıktan bir arkadaşıyla buluşması için tren istasyonuna gitmesini istedi; çocuk, etraftakilerin eğlenen bakışları altında masumca ve cesurca bahçe kapısından geçerek sokağa doğru yola koyuldu; bunun üzerine biri aniden ortaya çıkıp onu geri getirmeliydi. Bu şaka, sonradan 5 yaşındaki Alfred'i de Sydney'le birlikte göndererek tekrarlandı; ancak, çocuklar kurtarılmaya alıştıklarında Dickens bu kez sokağa çıkışlarında kapıyı kapatıp onlardan daha yetişkin bir çocuğu bahçeye saklayarak kuralları değiştirdi. *Great Expectations: The Sons and Daughters of Charles Dickens* (Büyük Umutlar: Charles Dickens'ın Oğulları ve Kızları) kitabında Robert Gottlieb, Dickens'ın karısına yazdığı ve

bu oyun esnasında neler olup bittiğini anlattığı bir mektuptan alıntı yapar: "Bir süre sonra geri geldiklerini ve birbirilerine telaş içinde 'Nasıl olur, kapılar kapalı ve hepsi gitmiş!' dediklerini duyduk. Ally [Alfred] korku içinde ağlamaya başladı ama Phenomenon [Sydney] 'Kapıyı açın!' diye bağırarak uyarı mahiyetinde (başlarımızın üzerinden) uçup giden iri bir taşı bahçeye fırlattı." Gottlieb, içtenlikle bu anekdota kitabı boyunca dikkat çekerek, "İşte bu" der "babasının istediği gibi bir çocuktu."

Gottlieb'in *Great Expectations*'ı basit, neredeyse şematik bir biçimde Dickens'ın on çocuğunun yaşamlarını bir araya getirir. Dickens'ın yaşamındaki önemli olayları bize hatırlatan bir giriş bölümü vardır, bunu Dickens'ın ölmeden önce her bir çocukla kurduğu ilişkiler ve her bir çocuğun yazarın ölümünden sonra yoluna nasıl devam ettiği izler. İlginç olan şudur ki hırstan arınmış, mütevazı yaklaşımına karşın –bazen bu kısa kitap Gottlieb'in taparcasına sevdiği bir adam üzerine tefekküre dalmasının verdiği hazla yazılmış gibidir- *Great Expectations* uzun ve yoğun bir biyografide karşılaşamayabileceğimiz belli başlı davranış örüntülerini ve takıntıları gözlemlememize olanak sağladığı için ondan daha ağır birçok yapıttan daha ilgi çekici ve açıklayıcıdır; bu nedenle, sonradan fark ederiz ki bu davranış örüntüleri ve takıntılar, sadece Dickens'ın romanlarının olay örgülerinde değil, aynı zamanda yazmaya ve okumaya dair yaklaşımında da merkezi bir rol oynar. Dickens, okurlarıyla sanki onlar da ailesinin bir parçasıymış gibi konuşur; Dickens'a yönelik tepkimizi anlamak için çocuklarıyla ilgilenme biçimine göz atmak kötü bir fikir olmasa gerek.

Sydney'e oynanan oyunun –başta çocuksu coşku desteklenmiş ve hemen ardından engellenmiştir, çocuk aile için faydalı bir iş yaptığına inanmaya teşvik edilmişken kendini korkutucu bir biçimde dışlanmış bir hâlde bulmuş, baba ve kardeşler ortadan kaybolmuş, kapı kapamıştır- Dickens'ın yaşamındaki çok önemli iki olayla tam anlamıyla ilişki içinde olduğu düşünülebilir ki bu olaylar kaçınılmaz olarak onun aile, fakirlik ve Viktoryen emek temsiline dair bütün tartışmalarını şekillendirir. Bunlardan ilkini, Dickens efsanesini meydana getirdiği için hepimiz okul günlerinden biliriz: Dickens'ın çocukken bir fabrikaya çalışmaya gönderilmesi. Dickens'la ilgili akademik olmaktan ziyade popüler kitaplar yazanlar, bu hikâyeyi başlarda anlatmayı severler. Gottlieb, hikâyeye ilk sayfada yer verir:

Charles, zorlu bir çocukluk geçirdi: Henüz 11 yaşındayken, donanmanın vezne dairesinde yazman olarak çalışan, iyi niyetli olmasına karşın müsrif bir adam olan babası, borçlular hapishanesine gönderildi; küçük Charles da bir boya fabrikasında vasıfsız bir işe yerleştirildi, bu asla tam anlamıyla kurtulamadığı, dünyadan (hatta çocuklarından bile) ölümüne kadar sakladığı ve onun cesaretini kıran toplumsal bir utançtı.

Bu deneyimi, Dickens'ın yetişkinliğindeki kentli yoksullara yönelik ilgisini tasdik etmek ve devamında çok sayıdaki kimsesiz çocuk tasvirini (bir eleştirmen Dickens'ın kurgularında 318 yetim olduğunu tespit etmiştir) açıklamak için kullanma arzusu, dostu ve biyografi yazarı John Foster'a göre, sanki Dickens bunu sonraları çok duygusal bir biçimde anımsamışçasına, genç Charles'ın acısının gerçek doğasını karartma eğilimindedir. Dickens dayak yememişti, açlık çekmemişti ya da herhangi bir kötü muameleye maruz kalmamıştı. Fabrika, Charles'ın halası ile evlenmesiyle kuzeni olan dul bir erkeğin oğlu tarafından işletilmekteydi. Charles, okula ve sıradan bir orta sınıf yaşamına dönmeden önce, burada 1 yıl ya da 1 yıldan da kısa bir süre çalışmıştı. Çocuğun içerlediği şey, zorlaşan koşullar altında harçlığını kazanmaya gönderilen tek aile bireyinin kendisi olmasıydı. Ablası Fanny, yıllığı otuz sekiz gine olan Kraliyet Müzik Akademisi'nde eğitimine devam etmişti (Charles çalıştığı fabrikada haftada altı şilin kazanıyordu). Görünürde, kızın parlak bir geleceği varken, Charles'ın böyle bir şansı yoktu. Küçük kardeşi, Marshalsea Hapishanesi'nde anne ve babasıyla birlikte yaşamıştı. Ucuz pansiyonlarda tek başına, "tamamen ihmal edilmiş" bir biçimde kalan Charles için, bu durumda, sözü edilen deneyimi yaşamanın hiçbir gereği yoktu hatta bu deneyim onun için kindar bir biçimde aile çevresinden bir çeşit dışlanma deneyimiydi –kapı izahı mümkün olmayan bir biçimde kapalıdır, baba saklanmıştır– ve Charles'ın öncelikli olarak istediği şey fabrikadan kurtulmaktan ziyade, Marshalsea'ye yakın bir yere yerleşmek, böylece öğünlerini ailesi ile paylaşabilmekti. Bu hırslı orta sınıf çocuğunun gözünde, bir de "sıradan adamlar ve delikanlılarla" arkadaşlık etme, en kötüsü de fabrikanın dükkânına gelen aile dostları tarafından onların arasında görülme zorunluluğunun utancı vardı. Charles, daha iyi şeyleri ve arkadaşları hak ediyordu.

Gelgelelim, biri dışlanmaya layık görüldüyse, bunun kimi dayanakları olabileceğinden şüphelenmek akla yatkındır; öyle ki kişi,

en azından akranlarının gözünde, bir biçimde değersizleşebilir. Sonraları Dickens, "herhangi birine asla zarar vermediyse" de bu dönemini "Küçük Kabil" diye anmıştır. Pekâlâ, bu deneyime yönelik tepkinin hane içinde ve genel olarak toplumda tekrar güvenli bir konum edinmek için ne pahasına olursa olsun kişinin değerini göstermeye yönelik bir kararlılığa dönüşebileceğini düşünebiliriz. Dickens'ın küçük Sydney'in dışlanma karşısında gösterdiği tepkide böylesine hayran olduğu şey, çocuğun büyük bir taş yardımıyla ait olduğu bahçeye geri dönmeye şiddetli bir biçimde kararlı olmasıydı. Gottlieb'i sevinçle gülümseten hikâyeden çıkarabilecek ahlaki ders, Sydney'in, yazık ki ağlak bebek Alfred'in değil, mücadeleci bir babanın kıymetli oğlu olduğudur.

Diğer üzücü olay, doğrudan ilkiyle ilişkilidir ama bu olay, pek seyrek su yüzüne çıkarılmıştır. Dickens üzerine tutkuyla yazanlar, Dickens'ın çocuk hâliyle fabrikada çalışmak zorunda kalmasından hayıflanır gibi görünmemektedirler çünkü yazarın bu deneyimi olmadan belki de saygı duyduğumuz romancı olamayacağına dair bir fikir birliği vardır. Ancak bu kişiler, Dickens'ın, 34 yıl süren evliliklerinden sonra karısını (ve on çocuğunun annesini) sadece ondan ayrılmakla kalmayıp, aileye ait evi ve çocukların velayetini (bu sırada çocukların en küçüğü 6 yaşındaydı) de kendi üstüne geçirip anne ve çocuklar arasındaki her türlü irtibata hoşnutsuzlukla yaklaşarak aileden dışlamasından epey hayıflanmaktadırlar. *Charles Dickens: A Life* (Charles Dickens: Bir Yaşam) isimli kitabında Claire Tomalin şöyle der: "İyiliği ve ailevi erdemleriyle ünlü bir adamın, birdenbire ahlaki pusulasını yitirdiği bu gösteri korkutucudur" ve Tomalin oldukça isabetli bir biçimde şöyle devam eder: "Gözlerinizi ondan kaçırmak istersiniz." Gottlieb de benzer olarak [Dickens'ın] "eşine ne kadar duyarsız davrandığı" konusunda kaygılıdır, tekrar ve tekrar onu ne kadar çok sevdiğinin altını çizse de bu mevzudan uzak durmaya çalışır.

Böylece tekrar bir dışlama edimiyle birlikte –bir aile ferdi karanlığa savrulmuştur– kabahat ve değer sorunu gündeme gelir. Arkadaşı Forster'a yazdığı bir mektupta Dickens, evliliğinin yıpranması hususunda tamamen masum olmadığını kabul etmiştir ancak bilfiil ayrılığı dayattığında, Catherine'i özel hayatındaki ve kamunun içindeki rolünü yerine getirmemekle, tembellik ve bitkinlikle, "zayıflık ve kıskançlıkla", "kurtulmaktan memnun olacağı" çocuklarla "ilgilenmemekle" suçlayarak bütün kabahati eşinin

üstüne yıkmıştır. Onun ya da çocukları için Catherine'in bir değeri yoktur. Hatta eline büyük bir taş alıp kendi konumu için mücadele edecek cesareti bile yoktur. Sürgününü böyle bozguncu bir biçimde kabul etmesi, kabahatinin bir parçasıdır.

Biyografi yazarlarının kaygısı, Dickens okunurken, yazarın değer verme, dahil etme ve dışlama meselelerinde kendini değişmez bir biçimde ve duygusal açıdan son derece bulaşıcı kılmasıdır. Tomalin ve Gottlieb, bu olayda mazlum eşin tarafında olduklarını bize bildirme zorunluluğu hissetmişlerdir. Bu yüzden, neşeli bir ateş etrafındaki saygın bir grup ya da dışarıda boğucu karanlığın içindeki biri için, bütün bu endişe verici ait olma ve ait olmama, arzulanma ya da arzulanmama sorusudur ki işte bu soru Dickens'ın romanları boyunca takıntılı bir biçimde tekrarlanır, aynı zamanda okurun yazara yönelik tepkisini de etkiler. Mutlu bir aileye davet edilmiş gibi hissederiz ancak bu sadece bir adamda umduğunu bulamamak içindir. Gottlieb, durmadan bize Dickens'ın çocuklarıyla olan tanımlayıcı ve kalıcı deneyiminin büyük beklentilerin boşa çıkması olduğunu söyler. "Onlardan asla övgüyle söz etmedim" diye yazmıştır [Dickens], "çünkü beni çok sık hayal kırıklığına uğrattılar."

Dickens, Catherine Hogarth ile 1836'da kendisi 24, Catherine 20 yaşındayken evlendi. İyi bir kariyer olasılığından mahrum olması nedeniyle ailesinin onu reddettiği hâli vakti yerinde bir kızla arasındaki ilişki yeni bitmişti, işte başka bir dışlanma. Dokuz çocuğun en büyüğü olan Catherine'in sosyal konumu, Dickens'ınkinden daha iyiydi; babası, Dickens'ın yazdığı bir gazetenin editörüydü. Dickens, onunla evlenerek daha saygın bir topluluğa girme şansı yakaladı. Bu hareket, öncelikli projesi olan edebi dünyanın bir parçası olma ve okurlar tarafından kabul edilip sevilme projesinden tamamen ayrı değildi. Herkesi Picwick Kulüp'ün üyesi olmaya davet eden *The Pickwick Papers*[1] tefrikası yoldaydı. 1837'de, kitabın başarısı Dickens'ın daha iyi bir kulüp olan Garrick Kulüp'e kabul edilmesini sağladı.

Evlilik töreni 2 Nisan'da gerçekleşti ve izleyen Ocak ayının altısında, çiftin ilk çocukları dünyaya geldi. Evlilikten doğuma neredeyse tamı tamına 9 ay. Bu tarihten itibaren, Noel'in 12. gecesi, Dickens'ın yaratıcısı ve ana aktörü olduğu taşkın aile kutlamaları-

1. Charles Dickens, *Mister Pickwick'in Serüvenleri*, Çev. Tektaş Ağaoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

nın ve özenli temsillerin gecesi olacaktı. Takip eden 15 yıl içinde düşükleri saymazsak, diğer dokuz çocuk dünyaya gelecekti. Dickens, çocuklarının sayısına dair giderek artan bir kaygı duysa da bir yerde iddia edildiğine göre sadece üç çocuk istemişti ve hatta çocuk sahibi olmamayı dilemişti; bu üretim ritminde bir inatçılık söz konusuydu ve bu inatçılık, *Pickwick*'i ve *Oliver Twist*'i[2] aynı anda yazmaya ve devamında *Oliver Twist* bitmeden 9 ay önce *Nicholas Nickleby*'e başlamasındaki, sonu gelmeyen aylık tefrika takvimlerinde teslim tarihinden teslim tarihine yetişmesindeki bu muazzam kendini zorlamadan ayrı değildi. Son çocuk doğduğunda ki bu onuncu çocuktu, Dickens dokuzuncu romanını yayımlıyordu. Aynı zamanda, *Household Words* isimli bir derginin ve kısa süreliğine de bir gazetenin editörlüğünü yapmış, tüm kutlama döneminde hayli popüler olan Noel hikâyelerinin yanı sıra yıl boyunca birçok deneme ve makale yayımlamış, düşkün kadınlara yönelik bir rehabilitasyon merkezi işletmişti: Onu, diğer insanların ilgisinin ve (büyük) umutlarının merkezine yerleştiren etkinlikler. Çocukları, ilgisini çekmek için durmadan birbirleriyle aşık atıyor; okurları hevesle onun kaleminden çıkacak aylık metinleri bekliyor; diğer yazarlar dergisine kabul edilmeyi diliyor (Charles Dickens ismi her sayfada beliriyordu); muhtaç kadınlar, merkeze girişlerini onaylayacak ya da reddedecek kişi olan Dickens'a merkeze kabul edilmek için kendilerini takdim ediyordu. Mümkün olan her yoldan topluma dahil edilmişti, ziyadesiyle ülkedeki en popüler yazardı. Aitti. Kimse onu dışlayamazdı, yine de artık kendini gruba indirgemek için fazla değerli ve dikkat çekici bir hâle geldiğinde ya da kendini gruba gereğinden fazla kaptırdığında, ikinci kişiliği David Copperfield'ın toplumun sadece hayal kırıklığı vaat ettiği o depresyon zamanlarında sık sık yaptığı gibi yalnız çıkılan uzun yürüyüşler ve geziler düzenleyerek her zaman kendini soyutlama olasılığı vardı. Garrick Kulüp'e kabul edilmesinden 1 yıl sonra Dickens kulüpten istifa etti. İzleyen 30 yılın her bir 10 yılında, çarpıcı bir biçimde ona sunulan topluluğun bir içine bir dışına hareket ederek Garrick'e tekrar katılacak ve şunu ya da bunu protesto ederek kulüpten ayrılacaktı.

Bu büyük beklenti algısı, Dickens'ın çocuklarının isimlerinde açıkça görülmektedir. Gottlieb, bu isimleri Charles'ın tek başına

2. Charles Dickens, *Oliver Twist*, Çev. Sevgi Atlıhan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

seçtiğini yazar. Catherine'in bu konu hakkında bir şey söyleme hakkı yoktu. İlk çocuğun ismi Charles Culliford Boz Dickens'tı. Elbette, kendi isminden hareketle Charles ismini seçmişti; Boz da erken dönem çalışmalarında kullandığı mahlastan geliyordu. Culliford, Charles'ın anne tarafından amcasının, Thomas Barrow'un ikinci adıydı ve Dickens'ın babasını iki yüz poundluk bir krediyi ödemeyi beceremediği için evine adım atmaktan men eden görgülü bir adamdı. Dickens ailenin bu daha saygın kısmıyla özdeşleşmişti ve babasının sonsuza kadar dışlandığı bu evi sık sık ziyaret ederdi.

1838'de ikinci çocuk, bir kız çocuğu dünyaya geldi; çocuğa Catherine'in değil de birkaç ay önce yaşamını yitiren, annesinin kız kardeşi Mary'nin adı verildi. İkinci ismi Angela, Dickens'ın her zaman ve bazen de aşırıya kaçacak denli, Mary'nin "bir melek" olduğuna dair inancını yansıtıyordu. Burada, Dickens'ın hiçbir zaman yalnız yaşamadığını –ve çok seyrek olarak eşiyle zaman geçirdiğini– söylemek için durmamız gerekiyor. Başından beri Dickens, 17 yaşındaki Mary'ye onlarla birlikte yaşaması için evlerinin kapısını açmıştı; Mary'nin ölümünün ardından öteki kız kardeş Georgina, onun yerine getirilmişti; Georgina, Dickens'a öylesine bağlanacaktı ki Catherine'in evden uzaklaştırılmasını izleyen yıllarda da Dickens'la kalacaktı. Özel olması ve kişisellik içermesi beklenen anlarda bile –örneğin evlilik yıldönümleri– Dickens, genellikle üçüncü bir kişiyi, çoğunlukla yakın arkadaşı Forster'ı kutlamaya davet ederdi. Dickens'ı ilgilendiren kişisellikten çok şenlikti; bu öyle bir şenlikti ki Dickens gösterişli bir biçimde renkli ipekler ve kadifeler giyer, eğlendirici rolünü oynardı. Ünlü karakterlerinden birçoğunun komedi ikililerine benzemesi gerçekten ilginçtir; *David Copperfield*'ta[3] erkek ve kız kardeş Murdstonelar, Steerforth ve annesi, Micawbers çifti, Uriah Heep ve annesi, Trotwood Hala ve Bay Dick, Dora ve arkadaşı Julia, Agnes ve babası yer alır; ancak, David'in kendisi diğer ikinci kişilikler gibi herhangi bir ilişkinin içine kısılıp kalmaz. Sanki Dickens'ın hayal edebileceği en doğal buluşma, biri onu ayartan ya da reddeden en az iki kişinin mevcudiyetinde kendisinin yalnız olduğu buluşma gibidir. David evlenip bundan böyle bir çift olduğunda, hemen farkına varırız ki bu korkunç bir hatadır ve Dora ona layık değildir.

---

3. Charles Dickens, *David Copperfield*, Çev. Azize Bergin, Alfa Yayıncılık, 2004.

Tek başına daha iyi olacaktır. Dora evi idare edemez, entelektüel bir sohbet yürütemez. Romanın sonunda David, ruh ikizi Agnes'le bir araya geldiğinde yalnızlığından anca kurtulur; ancak, bu noktada da bir kişinin kaderinin diğeriyle karışması sanki hayal edilemez bir şeymiş hatta bir çeşit ölümmüşçesine Dickens bundan sonra hikâyeye devam edemez.

Charles Culliford Boz Dickens ve Mary Angela Dickens'tan sonra gelen çocuk Catherine Macready Dickens, annesinin isminin ardından önde gelen bir aktör ve Dickens'ın yakın bir arkadaşı olan William Macready'nin ismini almıştır. Bu noktadan sonra isimler giderek daha ihtişamlı hâle gelir: Walter Landor Dickens (şair bir arkadaştan gelmektedir), Francis Jeffrey Dickens (Edinburgh Review'ün kurucusu olan başka bir arkadaştan gelmektedir), Alfred D'Orsay Tennyson Dickens (ikisi de Dickens'ın arkadaşı olan züppe bir Fransız sanatçıdan ve bir İngiliz şairden alınmıştır), Sydney Smith Haldimand Dickens (ünlü nüktedan ve hayırseverden alınmıştır, ikisi de Dickens'ın arkadaşıdır), Henry Fielding Dickens (Forster'a söylendiğine göre, "yazmak üzere olduğu romanın üslubuna bir çeşit saygı niteliğinde"dir). Dokuzuncu çocuk Dora Annie Dickens bir istisnadır, David Copperfield'ın âşık olduğu ve doğurma sürecinde, Dickens'ın kahramanına bu uygunsuz evliliğinden kolay bir kaçış yolu sunmak için, kâğıt üzerinde "öldürmek" üzere olduğu kuş beyinli kızın adını almıştır. Annie ismi, bir romancının kızı ve yeni doğanın ablasının bir arkadaşından gelmektedir. Dora bebek, kurgusal adaşından sadece birkaç ay sonra hayatını kaybetmiştir. Son oğlan Edward Bulwer Lytton Dickens ismini, tabii ki Dickens'ın bir arkadaşı olan ve Dickens'ın dergisi *Household Words*'te yazan oldukça popüler, aristokrat bir romancıdan almıştır.

Dora gibi bir istisnanın dışında ([Dickens] Dora'nın en iyi karakterlerinden biri olduğunu düşündüğünden, belki de bu kendi dehasına bir övgüdür) Dickens ailesini zamanın kültürel yaşamının merkezine yerleştirip sanatsal başarı idealinden her zaman haberdar kılarak, ailesi için kayda değer bir aidiyet ağını sıkı sıkı örüyordu. Bu resmi isimlerin yanında, Dickens, yine de çocuklarına vaftiz isimlerinin ihtişamına karşıt olan genellikle karikatürize isimler verirdi. Yani, Charles sonradan onu ayırt etmek adına Charley olacaktı ama aynı zamanda küçültmek için Flaster Floby ya da Snodgering Blee idi. Mary, Mamie ya da Mild Glo'ster idi.

Catherine, Katey idi ama aynı zamanda Lucifer Box idi. Walter, Young Skull idi. Francis, Frank idi ama aynı zamanda Chickenstalker (Dickens'ın *The Chimes/Çan Sesleri*'indeki komik bir karakter) idi. Alfred, Skittles idi. Sydney, Ocean Spectre ya da sadece Spectre idi. Henry, Jolly Postboy ve Comic Countryman idi. Edward 3 yaşındayken evdeki bir *12. Gece* temsilinde gösterişli bir biçimde ilan edildiği hâliyle Mr. Plornishmaroontigoonter idi, bu Plornish hâlini aldı ve sonradan bütün yaşamı boyunca onunla kalacak olan ve bundan böyle vaftiz ismiyle hiçbir zaman çağrılmayacağı Plorn'a dönüştü.*

Dickens'ın kurgularında isim takmak iyiye ya da kötüye işaret eder ve bir karakterin diğerleri üzerindeki gücünün bir göstergesidir. *David Copperfield*'ta, David'in dediği dedik Betsey Halası, David'i hanesine kabul etmenin bir koşulu olarak onu Trotwood, sonrasında da sadece Troot diye çağırmakta diretir; Dora'ya Little Blossom[4] ismini takar. David, fesat Steerfoth'un onu Daisy[5] diye çağırmasına müsaade eder ki bu isim doğrudan doğruya ilişkilerindeki eşitsizliği ve tuhaflığı teyit etmektedir. Dickens'ın ihtişamlı isimler taşıyan çocuklarının saçma takma isimlerinin yüce ve absürt arasında gidip gelerek bir çeşit aşırı uçlar algısı yarattığını düşünebiliriz: Şairler ve sanatçılar arasında hedefi yüksek tutmaları istenmişken, aslında genellikle eğlence figürleri hâlinde babalarının coşkulu duygulanımları olarak kabullenilmişlerdir.

---

* Dickens'ın çocuklarına taktığı bu isimler, döneminin popüler kültür karakterlerine göndermeler içermekle beraber zekice kurgulanmış nükteli sözcük oyunlarıdır da; bu nedenle, Türkçeleştirilmeleri anlam kaymalarına ve kayıplarına yol açacağından bunları her Türkçeleştirme girişimi bir öneri olmaktan uzağa gitmeyecektir. Bunu akılda tutarak şu öneriler sunulabilir: Charley, Charles ismini küçültmek için kullanılmaktadır. Flaster Floby, "sıvışık tükürükçük"; Snodgering Blee, "sümüklü baca" olarak çevrilebilir. Mamie, Mary ismini küçültmek için kullanılmaktadır. Mild Glo'ster biraz fazlaca uyarlama katarak "nazenin müteşekkir" olarak düşünülebilir. Katey, Catherine ismini küçültmek için kullanılmaktadır. Lucifer Box ise Türkçeye "şeytan tüyü" olarak uyarlanabilir. Young Skull, "toy kurukafa" olarak karşılanabilir. Frank, Francis ismini küçültmek için kullanılmıştır. Chickenstalker için "kümes hırsızı" denilebilir. Skittles ise "elma şekeri" olarak düşünülebilir. Ocean Spectre, "deniz canavarı" olarak uyarlanabilir; buradan yola çıkarak Spectre'a "canavar" denilebilir. Jolly Postboy, "şen postacı"; Comic Countryman, "gırgır köylü" olarak uyarlanabilir. Mr. Plornishmaroontigoonter, birden fazla anlamı olan birkaç sözcüğün birleştirilmiş hâlidir; "Bay matraksı velveleci" olarak uyarlanabilir; buna göre, Plornish, "matraksı" ve Plorn da "matrak" olarak düşünülebilir. (ç.n.)

4. Minik Çiçek. (ç.n.)

5. Papatya. (ç.n.)

Charley'nin doğumundan kısa bir süre sonra Dickens, arkadaşlarına yazdığı mektuplarda çocuğu bolca tarif ediyordu. Her başarılı doğum sonrasında yinelenecek bir uygulamaydı bu. Dickens abartılı taklitlerin her zaman popüler olduğunu ergenliğinde öğrenmişti; bu, hukuk firmalarında çalıştığı zamanlarda diğer kâtip arkadaşlarının hayranlığını kazanma yoluydu (ve David Copperfield'ın okuldaki arkadaşları arasında kendine bir yer edinme biçimi). Dickens yetenekli bir taklitçiydi ve insanların diğerlerinin zayıf yanlarını görmekten her zaman nasıl da heyecan duyduğunu anlamıştı. Bu yeteneğini *Sketches by Boz*'un sayfalarında ve devamında okurun ve yazarın paylaştığı bir dünyadan gelen keyif verici karikatürler aracılığıyla bu ikili arasında mutlu bir suç ortaklığının geliştiği *Mister Pickwick'in Serüvenleri*'nde geliştirdi. Bu noktada, Gottlieb'in işaret ettiği gibi, yazarın çocukları da arkadaşlarını eğlendirmek ve Dickens'ın ailevi mutluluğuna onları hayran bırakmak için çarçabuk komedi taslaklarına dönüşmüştür. Takma isimlerin başta geldiği, çocukların şaşılacak becerilerini ve çocuksu başarılarını konu edinen masallar anlatılır, Dickens'ın kendisi de seremonilerin şamatacı efendisi olarak baştan sona orada olurdu. Yazma edimine dair neredeyse her itki, okurun hayranlığını dayatan bir çeşit şenlikli aidiyet hissi yaratarak taklit aracılığıyla dünyayı büyülemek içindi.

Biyografi yazarları da görünüşe göre, bu coşkunluğa kişisel bir yatırım yapmışçasına bu şöleni ve Dickens'ın babalığının çokça belgelenmiş yanını nakletmekten haz alırlar: "Fevkalade bir babaydı" der bize Gottlieb, "Sevgi dolu, cömert ve ilgili... Onlarla beraber kudururdu, -bazen onları olağanüstü enerjisi ile tükettiği- uzun yürüyüşlere çıkarırdı. Her Noel'de hediyelerini almak için onları Holborn'daki ünlü oyuncak dükkânına götürürdü. Her biri için ayrı, özel bir ses tonu kullanırdı. Ona nasıl hayranlık duymasınlardı ki?"

Charley, kaçınılmaz olarak, bu eğlenceli ilişkinin biri yetişkinliğe eriştiğinde zorlu olabileceğini anlayan ilk çocuktu. Bir çocuksanız, Dickens hanesinin kıymetli bir üyesi olduğunuzu, babanızın çekidüzen ve dakikliğe ilişkin katı kurallarına uyarak basit bir biçimde kanıtlayabilirdiniz (Dickens her sabah çocukların yatak odalarını denetleyip herhangi bir şey olması gereken yerde değilse cezalar verirdi) ama büyüdüğünüzde işler daha karmaşık bir hâl alırdı. Charley 12 yaşındayken Eton'a gönderildi; orada gayet ba-

şarılı olmasına karşın Dickens 3 yıl sonra onu geri aldı. Dickens, salahiyet hissine sahip bir çocuk değil kendisi gibi işçi ve girişken bir çocuk istiyordu; Charley "yoklukla terbiye edilmeliydi." Dickens, çocuklarının kendisi gibi kararlı ve çalışkan olmamasına şaşırmaya başlamıştı. Charley, "oğlunda olacağını düşünebileceğinden daha az sabit bir amaca ve enerjiye" sahipti. Aslında, "bunu annesinden miras al[mıştır] (...) tarif edilemez bir karakter yorgunluğu." Eşinin bu belirgin edilgenliği Dickens'a hiç uğramamış gibidir; çocukları da ev ortamındaki enerji dolu tekelinin, aile bakkaliyesini kendi sipariş etmesinin ve mobilyaların belirli bir düzende yerleştirilmesindeki ısrarının doğal karşılığı olabilir. "Yirmi yıl boyunca" diye yazar Gottlieb, bu durumdaki hüzünlü komediyi görmeden Dickens "kendini" çocukları "güçlü olsun ve kariyerlerini ilerletsinler diye yiyip bitirdi."

Dickens, çocuklarının gerçekten ne kadar ona benzemesini istiyordu? Muhteşem taklitçi olarak sık sık kendinden "Taklit edilemez olan" diye bahsederdi. Charley 8 yaşındayken bir oyun yazıp, çeviri ve yazarlığa yönelik kimi beceriler sergiledi ama Dickens çocuğun geleceğinin iş dünyasında olduğuna karar verip geleceğin iş dünyası dili olacağına inandığı Almancayı öğrenmesi için onu Almanya'ya gönderdi. Bir banka çalışanı olarak birkaç mütevazı başarının ve Çin'le yapılan bir iş anlaşmasındaki utanç verici, büyük bir başarısızlığın ardından Charley'nin nihayet *Household Words*'un yerini alan *All the Year Round* isimli dergide Dickens'ın yardımcısı olmasına izin verilecekti. Devamında yazmaktan zevk almasına karşın devam etme konusunda cesareti kırılan kişi, ikinci çocuk Walter Landor olacaktı. Gottlieb, Dickens'ın soyundan gelen ve biyografisinin de yazarı olan Lucinda Hawksely'den alıntılayarak, yazarın muhtemelen, Dickens'ın da şımartması sayesinde, Walter'ın yazma işinde "ekonomik anlamda başarılı olabilmesi için yeteri kadar merakı ya da tutkusu" olmadığının farkında olduğunu söyler. İsmini bir şairden almasına rağmen, erken bir yaşta yazmaya yönelik cesaretinin kırılması kafa karıştırıcı olsa gerek. Öte yandan, ikinci ismini müthiş bir aktörden alan Walter'ın ablası da babası tarafından oyunculuk alanında kariyer yapmaktan men edilir. Bu etkinlikler, "Taklit Edilemez Olan"ın taklit edilmesi riskini taşır.

Dickens üzerine yazdığı hayranlık ve şaşkınlık bağdaştırması bakımından ilgi çekici olan denemesinde George Orwell, yazarın

sosyal meselelerdeki cömert katılımında ve hayırseverlik yemeklerindeki sonu gelmez konuşmalarında, romanlarındaki dünyaya dair ufak bir temsilin ya da kavrayışın söz konusu olduğunu ortaya koyar; karakterler yoğun bir biçimde ve doğrudan doğruya çarpıcıdır ama dahil oldukları melodramlar karışıktır ve hatırlanmaları zordur; "rastlantılardan, entrikalardan, cinayetlerden, kılık değiştirmelerden, örtülü isteklerden, uzun zamandır ortada görünmeyen kardeşlerden meydana gelen bulmacalar" herhangi bir gerçek ruhsal yaşamın ya da karakterin gelişimine izin vermez. Orwell, özellikle "her şey güvenli, sakin, barışçıl ve hepsinden önemlisi de evcimen" olduktan sonra "kadın kahramanın evlenmesinin, yuva kurmasının, rahat bir biçimde yaşamasının ve mutlu olmasının akla yatkın bir beklenti olmamasından" yakınır: "Çocuklar bacaklarına dolanıp gevezelik eder, (...) muhteşem yemeklerin, soğuk pançların, şerilerin, kuş tüyü yatakların ve yatak ısıtıcılarının bitmek bilmeyen silsilesi vardır ortada, (...) ama yılda bir gerçekleşen bir çocuk doğumundan başka bir şey olmaz. İlginç olan, bunun gerçekten de mutlu bir tablo olmasıdır ya da Dickens bunu böyle sunmayı başarır."

Gerçekten de Dickens bunu böyle sunmayı başarmaktaydı ama romanların zayıflığını bu şekilde ortaya koymakla Orwell, Dickens'ın yaşamındaki gerçek bir soruna da dokunmuştu. Mutlu aile nihai hedefti ama Dickens çocukların büyüyeceğini, çocuk doğumlarının son bulacağını, depresif ve genellikle hasta olan eşinin pek de neşeli ve hayranlık dolu biri hâline gelmeyeceğini hesaba katmamıştı. Hayal kırıklığına uğrayıp sevgi dolu evlatlarından son derece memnun oyuncu baba ve dalkavuklar kabilesinden sıtkı sıyrılmış depresif uzun yol fatihi arasında gidip geldikçe, çocukları ve ailesi hakkındaki değerlendirmelerinden şüphe duymaya başladı. Bir mektubunda oğullarından söz ederken "Bunun ne demek olduğunu bilemezsin" diye yazıyordu bir arkadaşına, "masaya bir göz atıp her bir sandalyeden (nereye oturmuşlarsa) sana yansıyan bazısı şiddetli bir biçimde kendini hatırlatan bu her şeye intibaksızlık ifadesini görmenin." Walter hakkında özellikle şöyle diyordu: "Gerçekten, onun nasıl benim olduğunu ya da benim nasıl onun olduğumu anlayamıyorum."

Kızlar daha az sorun teşkil ediyordu; münasip bir biçimde yaşayıp gitmeleri ve evliliğe hazırlanmaları gerekiyordu sadece; yine de yaşamlarında babalarının yerine kimi koyabilecekleri belli de-

ğildi. Mamie, en büyük kız çocuğu, Dickens'ın gözdesiydi ve annesini terk ettiğinde de onu destekleyerek babasıyla kaldı; yıllar sonra, bir kız kurusu olduğunda şöyle diyecekti: "Damarlarımda Dickens kanı taşımak muhteşem bir miras. İsmimi değiştirmediğim için mutluyum." Daha küçük olanları, Katey, dikkat çekmek için hastalandığında onunla babasının ilgilenmesi için diretecekti ve bu, Dickens'ı son derece memnun eden bir şeydi. Annelerinin ilgisini çekmeye çalışan çocuğa dair herhangi bir bilgi yok.

Dickens, oğlanlarla ne yapacağını bilmez bir hâldeydi ve ne yapacağını bilmez bir hâlde olduğu zamanlarda Dickens'ın çözümü, insanları mümkün olduğunca uzağa göndermekti. Bunu daha önce utanç duyduğu ebeveynleri üzerinde, onlara Devon'da bir ev kiralayarak denemişti; şüphesiz bu, rezalet çıkarmadan dışlamanın bir biçimiydi (*David Copperfield*'ta ebeveynlerinden esinlendiği çekilmez Micawberler Avustralya'ya gönderilirler). Yazmaktan keyif alan Walter, 16 yaşında kıtaya gidip bir daha geri dönmemek üzere Hindistan'da orduya katılmaya hazır edildi; diğer tüm oğlanlar Boulogne'daki ucuz, kasvetli yatılı okula gönderildi ve (babaları tarafından eğlendirilmek için) eve yılda bir ya da iki kez döndüler. Son olarak, Francis Jeffrey (Frank) 19 yaşında Hindistan'a, Alfred 20 yaşında Avustralya'ya gitmek için evden ayrıldı; Sydney, 14 yaşında donanmaya katılıp ilk 3 yıllık görevine çıktı; takımın en hüzünlüsü ve en utangacı Plorn, 16 yaşında ebeveynlerini bir daha görmemek üzere Avustralya'ya yelken açtı. Sadece sekizinci çocuk Henry, babasını Londra'da Dickens ismini taşımaya layık olduğuna ikna edebildi ve aşırı külfetli bir hukuk eğitimi için kendini Cambridge'e göndertti.

Artık, harcamalar çok önemli bir mesele idi, İngiltere'yi terk eden ya da Dickens tarafından İngiltere'den uzaklaştırılanların hepsi -Walter, Frank, Alfred, Sydney ve Plorn- Gottlieb'in üstü kapalı bir şekilde bir kez daha bir Dickens ailesi nosyonu olan bu kalıtsal niteliğin, borca saplanmanın, bu kez ailenin Dickens tarafı için söz konusu olduğunu kabul ederek "onulmaz ailevi mali sorumsuzluk" dediği şeyin derdini çekti. Walter, Hindistan'da yüklü miktarda borç almıştı ve sık sık evden para istiyordu; Alfred, babası gibi şık giysiler giymeyi seviyor, dolayısıyla borçları giderek artırıyordu; donanmadaki Sydney, babasının ünlü ismini güvenliklere vererek her limanda yüklü miktarda para harcıyordu. Bu noktada, Dickens'ın herhangi bir mali sorunu yoktu ama buruk bir

biçimde dert yanıyordu, nihayetinde Walter ve Sydney ile irtibatını kopardı; bir zamanların Phonemenon'unun eve dönmesini yasaklamış, ağabeyi Alfred'e yazdığı bir mektupta Phonemenon'dan şöyle bahsetmişti: "Dürüst olmak gerekirse onun ölmüş olmasını dilemeye başladım." Walter, utanç içinde, borçlarından kurtulana kadar eve tekrar yazmayacağını söyleyecekti. 1863 yılında henüz 22 yaşındayken Kalküta'da anevrizmadan öldü. Dickens tarafından sipariş edilip ödemesi yapılan mezar taşında Charles Dickens'ın oğlu yazar, annesinin ismi dahil edilmemiştir.

Aile ocağında kalan çocuklar Charley ve Henry, borca girmediler ama Cambridge'teki Henry'e, sürgündeki çocukların harcadıklarından çok daha fazla para verilmiştir. Dickens'ın aklına, birinin varlıklı babasının ismini borç almak için kullanmanın uzaktan bile olsa kan bağını üstlenmenin "bizden o kadar kolay kurtulamazsın" gibi bir şey demek olduğu fikri gelmemiştir. Bermuda ya da Vancouver'dan Dickens'ın çalışma masasına düşen Sydney'in faturaları, kapılar kapalıyken bahçeye fırlatılan şu taşla benzer bir ruhun tezahürüydü. Dickens'ın ölümünden sonra da uzaktaki çocuklar evde kalanlardan geri ödemeksizin borç almaya devam etmiştir; özellikle Plorn, Henry'ye olan sekiz yüz poundluk borcunu ödemeyi reddetmişti. Eğer bunun için ortaya sürdüğü neden, paranın Henry'nin eğitimi için harcanan paranın bir kısmı olduğuysa, tutarı doğru hesaplamıştı.

Aleni bir biçimde otobiyografik olan *David Copperfield*'ın temel olay örgüsünü, yazarın yaşamındaki dışla(n)ma örüntülerine dikkat ederek özetlemeye kalkarsak, şunu görürüz: Küçük David, ölümün alıp evlerinin yakınındaki mezarlığa götürdüğü babasından mahrum bir biçimde, uysal ve çıtkırıldım annesinin yanında büyür. Annesinin hizmetçisi Pegotty, David'e ara ara sığınacağı ama hiçbir zaman tam anlamıyla içinde olmak için can atmayacağı mutlu bir orta sınıf ailesini gözlemleme şansı verir. Yeniden evlenerek, annesi yuva yıkıcı Murdstone ve kız kardeşini David'in ailesine sokar. Murdstonelar, David'in değersiz olduğunu ileri sürerek onu gaddar Bay Creakle'ın okuluna, David'in akranları tarafından dışlanmaktan korktuğu ama son derece değerli olan (David böyle düşünmektedir) Steerforth'un ilgisini çekmeyi başardığı yere gönderirler. Annesinin ölümünün ardından, ailesinden köklü bir biçimde dışlanarak bir fabrikaya gönderilir; burada diğerleri her ne kadar arkadaş canlısı olsa da David'in sosyal konumu onlardan yüksek-

tir. David kaçıp babasının kız kardeşi Trotwood Hala'nın izini sürer (aile bireylerini aramak daimi bir Dickens mecazıdır); Trotwood Hala, onu hanesine alıp Doktor Strong'un okulundaki eğitimini karşılar; onunla aynı sınıftan gelen ve aynı tutkuları paylaşan onurlu insanlardan oluşan ama zayıflıkları yüzünden diğer bir yuva yıkıcı ve ikbal düşkününün, Uriah Heep'in kötü emellerine hedef olan Wickfield ailesinin yanında kalmasına izin verir. Çalışkanlığı ve yeteneği sayesinde David'in yıldızı önce mahkemelerde parlar, bunu yazarlık kariyeri izler; toplumda hak ettiği yeri alarak ona inananları haklı çıkarır ama yüksek bir sosyal sınıftan gelmesine karşın entelektüel ve ruhsal açıdan ona layık olmayan Dora ile evlenme hatasını yapar. David iki arada bir derede kalır; varını yoğunu hane içindeki mutluluk fikrine vermiştir ama Dora'nın bunun önüne geçmesiyle hüsrana uğrar. Ne yazık ki ve şükür ki Dora ölür ve Avrupa'yı bir uçtan bir uca turlayarak kendini mağrur bir depresyonla bir ya da 2 yıl soyutlamasına karşın David, nihayet evlenmesi gereken insanın Agnes olduğunu anlar çünkü Agnes güzel, sadık ve hepsinden önemlisi de David'e layık biridir. Cinsel cazibesinden ise söz etmeye gerek yok.

Dickens'ın bütün kurguları gibi roman, çarpıcı bir biçimde okuru, yaşayan ve hareketli bir toplumun içine çeker ve pek çok sınıfı, dilsel alışkanlığı ve aksanı kapsar; bununla beraber, hangi kötü sakinin bu toplumdan dışlanması, mümkünse öldürülmesi ya da hapsedilmesi gerektiğini de gösterir. Diğer bir aile bireyi arama macerası da Bay Pegotty'nin İtalya'ya kadar uzanan, Steerforth'la ilişkisi yüzünden bir rezalete karışan kuzeni Küçük Em'ly'i arama macerasıdır. Küçük Em'ly amcasının onu kabul etmeye dünden razı olduğunun farkında olmadan kendini aileden soyutlamıştır. Em'ly bulunduğunda, ikilinin sözü edilen rezaleti kimsenin bilmediği Avustralya'ya göç etmesine izin verilir.

Orwell ve birçok eleştirmen, kuşkusuz karakter geliştirme ya da George Eliot'ta rastlayabileceğimiz türden bir içsel yaşamın yokluğuna işaret ettiklerinde haklıdırlar ama olay örgüsü diğer Dickens romanlarındaki gibi bir melodram karmaşasına dönüşmekten uzaktır. Karşımızda duran birçok karakterin gerçekten pek gelişmeden de olsa ve pek açıklama içermese de içeride ve dışarıda, değerli ve değersiz, zengin ve fakir olmasıyla değişen her çeşit dışlama ve içerme şeklinin yer değiştirmesidir; sanki bunların ikisi de her zaman olanaklıdır. Bir örnek vermek gerekirse:

Yaşlı, boş kafalı akademisyen Doktor Strong, fakir ama güzel ve genç Annie'ye evlenme teklif eder. Bir sevgilisi olmasına karşın Annie, ikbal düşkünü annesinin evlenmek için onu ikna etmesine izin verir. Mevzuyu adabına uydurmak için, Doktor Strange'in arkadaşı Wickfield, Jack'i Hindistan'da orduya gönderir. Annie güçten düşer; Dickens, doğal cinselliğini annesinin sosyal emellerine kurban eden genç kadının acısını görmemizi sağlar. Ama yüzlerce sayfa sonra Jack, Hindistan'dan dönüp Strong'un evine tekrar sık sık uğramaya başladığında, Uriah Heep iyi doktora bütün okurların düşündüğü şeyi söyler, eşi sadakatsizdir. Hem doktor hem de Annie depresyona girer. Çift için üzülen kaçık Bay Dick, Doktor Strong'u sahip olduğu her şeyi Annie'ye bırakan bir vasiyet yazmaya ikna eder ve bu yüce güven ve kucak açma hareketi (Dickens diğer kitaplarında vasiyeti bir dışlama aracı olarak kullanır) Annie'yi dizlerinin üstüne çöküp bir itiraf olmasa da atlatılan şeylerde masum olduğunu gösteren bir açıklama yapmaya teşvik eder. Diğerlerinin aşağılık Jack'le kırıştırdığını düşündüğünün bilincinde, kendini bu konu hakkında başka bir kadınla "daha değerli bir hane" kurabileceğini düşünerek onurlandırdığı kocasıyla konuşmak için fazlaca kepaze olduğunu hissetmiştir. David'in ve diğerlerinin önünde gerçekleştirilen bu konuşma, hiç de gerçekçi olmayıp son derece duygusaldır. Bilhassa, genç kadının karakterinin yıllar içinde gelişip yavaş yavaş kocası ve Jack'e ilişkin konumunun değişmiş olabileceği ihtimalini göz ardı etmektedir. Diğer taraftan, bu beklenmedik dönüş (son sahnelerin okunması için aylar geçmesi gerektiğinden tefrika sayesinde daha da kolaylaşmıştır) Dickens'ın takıntılı olduğu ve karakterlerinin yaşadığı ev ortamına hayat veren kutuplaşmış değerleri açığa çıkarıp pekiştirir. Bu bağlamda, bu sahne, Raymond Williams'ın Dickens'ın yapıtlarında olduğunu söylediği birleşik "duygu yapısı"nı yansıtır.

Kıymetli evinden eşini sürgün eden Dickens, oğlu Charley'nin evlilik törenine gitmemiştir çünkü oğlan, Catherine'e yönelik tutumunu eleştirmiş olan eski bir yayıncısının kızıyla evlenmiştir. Ayrıca, Charley babasına baş kaldırıp annesi ile yaşamayı seçen tek çocuktur. Kısa bir süre sonra Dickens, genç adamın Garrick Kulüp'e katılımı için yapılan oylamada karşı oy kullanmıştır. Bununla beraber, Katey'nin Wilkie Collins'in erkek kardeşiyle evlenmesine karşı çıkmıştır; Gottlieb'in ifadesiyle "çünkü hiç kimse onun kıy-

metli kızına layık değildi". Evlilikten bir çocuk dünyaya gelmemişti ve görünüşe göre çiftin cinsel hayatı sönüktü; Charlie'nin eşcinsel olduğuna dair iddialar vardı.

Şaşaalı mutlu aile gösterisinin sona ermesiyle Dickens'ın yaşamı iki parçaya ayrılır. Çocuklarıyla gerçekleştirdiği tiyatral oyunlar İngiltere ve Birleşik Devletler'deki daha geniş kamusal bir dinleyici ailesine yaptığı dramatik okumalarla yer değiştirmiştir. Burada aidiyetin yeni, heyecan verici ve son derece kârlı bir biçimi vardı ve Dickens tüm o olağanüstü inatçılığıyla durmadan seyahat edip saatler süren gayretli ve tüketici okumalar düzenleyip şampanya ve şeri kadehleriyle kutlamalar yaparak bu aidiyetin peşinden gitti. Ama çocuklarının yerine geçen ve sömürmektense para getiren bu hayran kitlesi, şimdi aktris Ellen Ternan gibi çok genç bir metresi olduğunu bilmemeliydi; bu ortaya çıktığı takdirde rezilliğin ve dışlanmanın derecesi boya fabrikasında çalıştığının bilinmesinden kat be kat fazla olabilirdi.

Dickens, Ellen'in annesini ve iki kız kardeşini mali yönden destekleyip imparatorluğun en uzak köşesindeki oğullarının borç isteklerini reddederek (Bayan Ternan ve kızları son derece değerliydi) okumadan okumaya ve Gad's Hill'de karısının kız kardeşi Georgina ve kızı Mamie ile yaşadığı resmi evi ve farklı zamanlarda Ellen'i sakladığı farklı yerler –Paris, Londra, Slough– arasında koşturup duruyordu. Ellen'i tamamen kendine bağlamış, oyunculuk kariyerine devam etmekten onu men etmişti. Gelecek 10 yılda devam edecek olan dur durak bilmez seyahatleri, Tomalin'in biyografisinde belgelendiği gibi, takıntılı bir biçimde sürdürülen ve derinden bölünmüş, hiçbir istikrar planı aramayan merkezsiz bir yaşama işaret etmektedir; inandığı yaşam çoktan sona ermiş gibidir. Bu koşullar altında yazdığı iki fevkalade roman *Great Expectation*[6] ve *Our Mutual Friend*[7], ikincisi dışlama ve kapsamanın bir kaleydoskobudur, dehasına ve enerjisine dair bir övgü niteliğindedir. Ama henüz 58 yaşındayken, 1870'te gerçekleşen nihai çöküşü ve ölümü çok önceleri sezilmiştir. Mamie, bu çöküşün ve ölümün bir çeşitlemesini erkek kardeşlerinin varlığını reddedip kendini en yakın çocuk olarak ödüllendirerek kaleme almıştır. Katey'nin tepesi atmıştır.

---

6. Charles Dickens, *Büyük Umutlar*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, 2016.
7. Charles Dickens, *Müşterek Dostumuz*, Çev. Aslı Biçen, İthaki Yayınları, 2010.

Gottlieb, Henry ve Katey'den kalan açıklamaları ve Claire Tomalin'in araştırmalarını birleştirerek Dickens'ın Ellen'den 1863 yılında Fransa'da doğan ama birkaç ay sonra yaşamını yitiren bir oğlu olduğunu iddia eden "On Birinci Çocuk" başlıklı bir bölüme yer verir. "Bu usta taktikçinin, Dickens'ın onu nasıl kabul edebileceğini ya da saklayabileceğini sadece tahmin edebiliriz" diye yazar Gottlieb. Biyografi yazarlarının bu ölüm hikâyesinin sempati kazanıp soruşturmadan kaçınmak için uydurulmuş olup olmadığını ve çocuğun evlatlık verilmiş olup olmadığını merak etmemeleri ilginçtir. Böylesi bir davranış, Dickens'ın o dönemki yaşamından kendisine yük olan herkesi dışlama alışkanlığıyla tam anlamıyla uyum içinde olurdu ya da şeref ve prestij kaybına neden olabilirdi. Hiçbir zaman Ellen'la aile kurmaya yönelik bir planı olmamıştı. Ellen'dan bir çocuğunun (ya da başka bir çocuğunun) olmaması, Catherine'le bir zamanlar ne tip bir aile olmayı istediğini göstermektedir.

"Şundan memnun olabilir ki" diye yazar Gottlieb, duygusal tepkimizi yazarın hikâyesine yönlendirmeyi mesele edindiysek, "Dickens can sıkıcı oğullarından en az birinin" Henry'nin "babasının takdirine layık olduğunu bilerek öldü." Yazarın yaşamını ve yazınını yönlendiren duygusal ortamın, ölümünden sonra çocuklarıyla ve günümüzde hayranlarıyla arasında devam ettiğini görmek büyüleyicidir. Cenaze töreninin üstünden çok geçmeden Charley, Dickensların evini açık artırmaya çıkarıp diğerlerinin aşık atamayacağı bir bedelle satın alarak aile bireylerini, özellikle Georgina'yı, şaşkına çevirip çileden çıkardı. Charley, kendi rolünü önde gelen çocuk olarak belirlemiş ama çokça harcama yapmıştı; sonrasında Dickens'ın içinde yazılarını yazdığı küçük prefabrik limonluğu sattı. Aghast, Georgina ve kız çocukları, limonluğu geri almaya çalıştı; Georgina, herhangi bir katkıda bulunmayı reddeden Sydney'den umudunu kesti. "Muhteşem babanın bir sürü değersiz oğlu" diye hayıflandı. Biyografi yazarları, onun bu fikrini paylaşmaya meyillidirler.

İleriki yıllarda, çocuklar bazı yerlerde babaları hakkında yazdılar ya da onun yapıtlarından halka açık okumalar düzenlediler. Bazıları kendilerini uzak yerlerde soyutladı; diğerleri onları aramaya gitti ya da reddetti.

Erkekler ve kızlar olmak üzere 7 çocuğunun hepsinin de ismi Dickens'tan hemen önce gelen bir Charles içeren Henry, amacı

"mizah ve acının büyük ustasının sevenlerini arkadaşlık ağıyla bir araya getirmek" olan Boz Kulüp ve Dickens Birliği'nin kuruluşunda bulundu. Taklit Edilemez Olan, topluluğun ve aidiyetinin merkezi hâline geldi. Mamie bir anı kitabı yazıp babasının mektuplarının editörlüğünü yaptı ("o sevgili ölü elin"den çıkan bir diğer kitap). Yaşamının büyük bir bölümünü Avustralya kırsalında koyun yetiştirerek geçiren Alfred D'Orsay Tennyson Dickens nihayetinde İngiltere ve Birleşik Devletler'de bir dizi başarılı ders verip okumalar yaptı. "Bir an bile babamı unutmadım" dedi. Henry aile anılarında okumalardan söz etmekten kaçınır. Mamie, "kalbimin derinliklerinde" babamı "diğer insanlardan, diğer her şeyden ayrı bir adam olarak saklıyorum" dedi. En büyük oğlan Charley, bir kadın barmenle evlenerek kendini rezil rüsva etti ve bütün aile tarafından reddedilip dışlandı.

"Babamın gençlere zarar verecek ya da miadı dolmuş herhangi bir şey yazmamış olmasından çok memnunum" dedi Frank Dickens, ölümünden çok kısa bir zaman önce. Frank, Hindistan'daki askerlik kariyerini terk ederek babasından miras kalan parayı har vurup harman savuran en melankolik çocuklardan biri olagelmişti. Uzun arayışların ardından Georgina tarafından kurtarıldıktan sonra, bu kez Kanada kırsallarında atlı polis olarak hizmet etmek üzere tekrar yurtdışına sürülmeye boyun eğdi. Acaba, Dickens'ın yazınında değil ama yaşamında zarar verdiğini mi kast etmişti? Ya da yazarların zarar verebileceğini ama babasının bunu yapmamış olduğundan mutlu olduğunu mu? Dickens, ölmeden kısa bir süre önce *Oliver Twist*'te Sikes'ın Nancy'yi öldürdüğü sahneyi geliştirmişti; okurlarını korkutmak istediğini söyledi. Önce Nancy'nin hayırsever Brownlow ile uzak, sisli bir nehrin köprüsünde buluştuğu ve ona Fagin'i asla ele vermeyeceğini, kötü olsa da yaşamlarının birbirine bağlı olduğunu söylediği bölümü okudu. Okuma için düzenlenen nüshada Nancy, sevgilisi Sikes için aynı şeyi söyler. Geçmişine "zincirlenmiştir", topluluğuna bağlıdır. Brownlow ona, "Sen kendini kabul edilemez kılıyorsun" der kendini soyutlamaktan vazgeçtiği takdirde toplumun hâlâ onu Oliver'ı kabul ettiği gibi kabul etmeye hazır olduğunu belirterek. Sonrasında, ona sadık olduğunu ve onu vahşice ölesiye dövdüğünü reddettiğinde Sikes etkilenmemiştir. Kadınını öldürmüş hâliyle Londra'dan uzaklarda fink atar ama yalnızlıktan bunalmıştır. Geri dönerse en azından "konuşacak biri" olacaktır. Onu kovalayanlar tarafından kuşatılan,

suç ortaklarının birinin evinde tuzağa düşer ve kaçmaya çalışırken ölür.

Dickens, bu bölümü dehşet verici bir enerjiyle okur. Soyutlamanın acısını ifade etmiştir, katilin hareketlerini yapmıştır. Kalp atışı (sonrasında ölçmüştür) yükselmiştir. Ortamda bir toplu histeri hissi hâkimdir. Belki de Dickens'ın romanlarını sessizce yalnız başına okumak bu ani etkiyi yaratmaz ama bu muhteşem yazın, asla masum değildir. Yazarın düşünüp hissettiği gibi düşünüp hissetmemize ve yaşamlarımızı buna göre düzenlememize bizi zorlayan gerçek bir ilişkinin başlamasına önayak olur.

Aidiyet meselelerinden etkilenen aileleri tartışırken Psikolog Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories* isimli kitabında, "iki, eşit derecede kabul edilemez alternatifin arasında gidip gelen" aynı ailenin ihtilafa düşmüş bireylerinden söz eder: Bu bireyler, ait olmak ve ailenin merkezinde kalmak zorundadırlar, doğrusunu söylemek gerekirse kendilerine bundan öte bir yaşam düşünemezler ama aynı zamanda diğer aile bireylerinin şereflerini lekelediklerini ve bu bireylerin onlara layık olmadıklarını da hissederler. Hareket etmek zorundadırlar. Bunun üzerine kafa yorup Gottlieb'in Dickens'ın çocuklarıyla ilgilenme biçimi hakkındaki tasvirlerini okurken, bütün ilişkilerinde olduğu gibi Dickens'ın okurları hakkında da bir an ona tamamen layık olup olmadıklarını düşündüğü bir anın gelip gelmediğini merak etmeye başladım. Birçok eleştirmen, Dickens'ın romanlarında belirli bir noktada, hikâyenin gelişmek yerine zıtlıklar ya da rastlantılardan farklı bir biçimde nasıl pozitif ve negatif ifşaatların git gelinde kısılmış hâle geldiğini yazdı. Bazı kitaplarda –*Dombey and Son* (Dombey ve Oğlu), *Müşterek Dostumuz*– başlardaki bölümlerin enerjisi ve yaratıcılığı şiddetle düşüşe geçer; bildiğimiz Dickens metinden silinmiş, onun yerine başlanılan işi bitirmek için talimatlar almış bir gazeteci geçmiş gibidir. "Okuyan herkes bir şeylerin ters gittiğini hisseder" der Orwell, *David Copperfield*'ın sonu hakkında. "Ne kadar kötü olduğuna hayret etmeden" demiştir Wilkie Collins, hiç kimse "Dombey'in ikinci yarısını" okuyamaz. Belki kitabın başlarında korkuyla karışık saygımızı kazandıktan sonra yazarın fikri geri çekilmek ve bir sonraki, bundan daha önemli projesine yönelmektir. Bu esnada, Dickens'ın çocuklarının sık sık yaşadığı gibi, bu "Büyülü Baba"nın bizi eğlendirme hevesinin neden kaçtığını merak ederken buluruz kendimizi.

Fyodor Dostoyevski: Suç ya da Ceza

"Baştan ayağı mücadeleden meydana gelen bir adamı alıp" diye yazar Tolstoy, büyük rakibi Dostoyevski'nin ölümünün ardından, "onu bir gençliğe hitabe anıtının tepesine koyamazsınız."

Kont Tolstoy, tam olarak hangi mücadeleye işaret etmektedir? Şurası açıktır ki Dostoyevski'ye 4 yılını Sibirya çalışma kampında ve ardından alelade bir er olarak 6 yılını da orduda geçirmesine mal olan liberal/devrimci meselesi değildir bu. Fyodor Mihayloviç müthiş bir şevkle Saint Petersburg'daki edebiyat suarelerinde konuşmalar yapmıştır. Azimli devrimci Nikolay Speshnev'in karizmasına kapılıp onun gizli topluluğuna katılmış ve hemen ardından kaygılanmaya başlamıştır Dostoyevski: Speshnev, yazara yüklü miktarda borç para vermiştir. Genç yazar "kendi Mephistopheles'inin üstesinden gelip bu tavizden nasıl kurtulabilirdi?" Tutuk-

lanıp askeri hapishaneye yerleştirilmesinden üç gün sonra Dostoyevski, muazzam bir ferahlık ve dinginlik hissine kapıldığını söyler. Otoriteye büyük bir saygı duymuştur. Sonrasında şöyle diyecektir: "Ağır hapis cezası beni kurtardı."

Böylesi ferahlama ve iç çatışma anlarının uç noktalardaki bir esenlikte çözülmesi Dostoyevski'nin yaşamında ve yapıtlarında belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Genellikle bu anlar güçlü bir kişiliğin, bir katilin itirafının, tam anlamıyla bir özgürlük yitiminin dramatik bir biçimde gerçekleşen onurlu teslimiyetinin ardından gelir. Ya da o ulu kişi basit bir köylünün, kutsal münzevinin, masum fahişenin önünde, daha öncesinde hiçbir zaman belirsizliğin ve isyanın ıstıraplarını atlatmamış olsa da diz çöker. Cennet, Dostoyevski'nin sandığı biçimiyle –kesinkes cennetin varlığına inanmıştır– her şeyin ötesinde çelişkilerin çözümlendiği "tamamen birleşimsel" bencil egonun kendisinden kurtulup her şeyle uyum içinde olduğu bir yer olacaktı. Aslında, "insanın egosunu en yüce biçimde kullanması" diye yazmıştır bir yerde, "bu egoyu bir bütün hâlinde ve cömertçe herkese tamamıyla vermesi olurdu." Kafasında bu fikirlerle, *The Life of A Great Sinner* (Muazzam Bir Günahkârın Yaşamı) ismini vereceği ("*Savaş ve Barış*'tan[1] daha oylumlu") epik bir yapıt planlamıştı. Bu yapıtta, kahramanın yüceliği günahlarının büyüklüğünden ziyade tövbesinin coşkusundan ve köktenliğinden dolayısıyla da Rus halkının refahına kendini özverili bir biçimde adamasından gelecekti. Hatta romancının epilepsi nöbetlerinin başlangıcına dair hikâyesi, yaşamın sıradan arbedesinden onu alıkoymaya kadar götüren havale ve bilinçsizlikten önce, aşırı derece esenlik içinde olmaya, yani "mahpusluk tarihine" işaret eder. Dostoyevski'nin nöbetleri, burası dikkate şayandır, Batı'yı asla fanatik bireyciliği, materyalizmi ve nihilizmi yüzünden kötülemekten vazgeçmemiş olsa da edebi polemiklerden ve Saint Petersburg'daki evlilik yaşamının sorumluluklarından Batı Avrupa'daki seyahatleri için uzaklaştığında seyrekleşmiştir. Eşlerinden hiçbirine evlenmeden önce sağlık durumundan bahsetmemiş, bütün eşlerinin önünde evlendikten çok kısa bir süre sonra şiddetli bir nöbet geçirmiştir. Evlilik bağı, onun asla hafife aldığı bir şey olmamıştır.

Ama bu hâlâ ne Dostoyevski'nin mücadelesini ne de bu mücadelenin yazarın yapıtlarında oynadığı rolü açıklar. İç çatışmadan

1. Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Savaş ve Barış*, Çev. Leyla Soykut, İletişim Yayınları, 2013.

havalelere ya da esir kamplarına kaçmak ruhsal gerilimin çözülmesinin her zaman olumlu olması gerekmediğini gösterir. *Yeraltından Notlar*'ın[2] Dostoyevski'nin yapıtları arasında özgün bir yeri vardır ki bu yapıt çözümlenmiş bir mücadelenin tarif edilmesiyle *başlar*; yine de bu mücadele olabilecek en kötü biçimde çözümlenmiştir ve yazarın olay örgülerinde genellikle kullandığı karmaşık ve çoğunlukla şaşırtıcı düzenek olmaksızın bize "baştan ayağa mücadeleden ibaret" olarak yaşanmış bir yaşamın ne olabileceğine dair bir fikir sunar. O insafsız açıklıktır ki bu görece kısa yapıt, yazarın en içsel temalarıyla böylesi bir açıklığın zorunlu kıldığı biçimsel devrimi karşı karşıya getirir ve bu da *Yeraltından Notlar*'ı sonraki nesiller için oldukça önemli bir yapıt kılmıştır. Dostoyevski her daim son derece özel bir olaya bağlı kalsa da burada dramatize ettiği ruhsal durum modern deneyim açısından hep merkezi bir konumdadır hatta yapısaldır. İlk elden bir sonuca varmaya çalışırsak, bireyciliğin topluluğun önüne geçtiği, Dostoyevski'nin deyişiyle insanın "topraktan koptuğu" bir dünyanın bedelinin; suçluluğun uğultusu, kasvetli bir tedirginliğin bitmek bilmeyen vızıltısı olduğunu söyleyebiliriz.

"Hasta biriyim ben... Huysuz adamın tekiyim"[3] diye başlar monoloğuna isimsiz "yeraltı" anlatıcımız, Richard Pevear ve Larissa Volokhonski'nin 1993 tarihli çevirisinde. "Ben hasta bir adamım..."[4] diye çevirmiştir bu cümleyi Jane Kentish Oxford Dünya Klasikleri için. Penguin edisyonunda Jessie Coulson bu cümle için "Ben hasta bir adamım... Kötü bir adamım"ı önermiştir.[5] Çok geçmeden okur da takdir edecektir ki bu üç tarif de yerindedir ve içlerinden hiçbiri tek başına yeterli değildir.* Her olayda hem hastalık hem sinirlilik hâli; yani bu kindar kötülük, "bilinç" meselesiyle ilişki içindedir ki bu mesele de her daim bir "hastalık" biçi-

---

2. Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, Can Sanat Yayınları, 2012, 3. Baskı.

3. *A.g.e.*, s. 11.

4. *Yeraltından Notlar*, Çev. Mehmet Özgül, Can Sanat Yayınları, 1999, 1. Baskı.

5. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, Ayrıntı Yayınları, 2017.

* *Yeraltından Notlar*'ın Türkçe çevirilerinde benzer bir durum söz konusudur. Burada üç farklı kullanımı da örneklemeye çalıştım. Yazar, metnin devamında farklı İngilizce çevirilerden alıntılar kullanıyor, ben de kaynak metne uygunluk açısından ve çeviriler arasındaki farklılıkları göstermeyi umut ederek farklı Türkçe çevirilerden faydalandım. (ç.n.)

mindedir (Coulson).[6] Anlatıcımız durmadan çirkin ve itici bir biçimde davranmayı seçerken onu güçlü bir biçimde iyiye ve güzele duyarlı olmaya yönlendirir. Anlatıcının ahlaklı bir yaşamın güzelliği fikri ve bitmek bilmez ahlaksız seçimleri arasındaki uzaklık, işte bu sancılı çelişki mutsuz mücadele yıllarının temelinde yatan şeydir. Ama nihayetinde mütevazı bir miras elde ederek emekli olan bu kıdemsiz memur bitap düşmüştür. "Savaşma isteği de bit[miştir]"[7] (Coulson). Daha bilinçli ve entelektüel anlamda her zamankinden daha ateşli olmasına karşın "öyle gerektiği için" o zaman "benim en olağan durumumdu bu" düşüncesiyle kendini teselli ederek karanlıkta dişlerini gıcırdatır[8] (Coulson).

Dostoyevski'nin rahatsızlık verici bu başlangıcı kaleme almak için masa başına oturduğu ya da ileride göreceğimiz gibi, belki de ayağa kalktığı koşulları göz önünde bulundurmak dikkate değer. Aşağı yukarı 10 yıl öncesinde, 1854'te, çalışma kampı sonrasında ve ordudaki zorunlu hizmeti sırasında Dostoyevski, evli bir kadınla ilişki yaşamaya başlamış, kadının eşi yaşamını yitirdiğinde kadınla evlenebilmek adına bir yandan hem ekonomik güçlüklerle hem kadın için ondan daha cazip taliplerle baş etmek için her türlü çareye başvurmuştu. Özgürlüğünü kazanmasının üzerine, eşini Saint Petersburg'a getirmiş, edebi ününü yeniden tesis etmek için harcadığı 1 yılın ardından vefalı abisi Mikhail ile birlikte politik ve edebi bir dergi olan *Time*'ı yayımlamaya başlamıştı. Yıl 1861'di ve Dostoyevski 41 yaşındaydı. Dergi başarılıydı, yazarın kariyeri yükselişteydi ama mutsuz bir evliliği vardı. Kuruntulu ve kavgacı Maria Dimitrievna tüberkülozdan mustaripti ve eşini "dolandırıcı, hovarda, suçlu" olmakla itham etmeyi alışkanlık edinmişti. Belki de bu ithamların hakkını vermek için, Dostoyevski 23 yaşında biriyle bir ilişkiye başladı ve ruletin hazlarını keşfettiği yer olan Avrupa'ya yola çıkmak için her şeye ara verdi.

1863'te yazarlarından biri, 1863 Leh Ayaklanması üzerine Rusya karşıtı bir tutum aldığı sanıldığından *Time*, sansürcüler tarafından kapatıldı. Derginin kapanması, Dostoyevski biraderler açısından ekonomik bir felaketti. Derginin yayın hayatına tekrar dönmesi için izin çıkmasını beklediği sırada Fyodor Mihayloviç, meteliğe kurşun atması ve eşinin hastalığının son aşamasına girmek

6. *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, s. 14-15.
7. *A.g.e.*, s. 15.
8. *A.g.e.*, s. 15.

üzere olması gibi sorunlara rağmen, bir kez daha Avrupa'ya doğru yola çıktı.

Dostoyevski'nin bu seyahat için bahanesi, epilepsisini Batılı doktorlara göstermek zorunda olduğuydu; gerçekteyse gizli planı genç metresiyle Paris'te buluşmaktı. Ama yazar, her şeyden önce Wiesbaden'deki bir rulet masasına biraz para koymak için mola verdi. Kazandığı zamanlarda, bu Tanrı'nın onu affettiğinin bir işaretiydi ve borçlarını geri ödeyebiliyordu. Kaybettiği zamanlarda ise, şiddetle "suç işlediği"ni söylediği incitici bir itirafla dizlerinin üzerine çöküp oyuna biraz daha devam edebilmek için borç para dilenebilirdi. Dostoyevski, tuhaf bir biçimde, bu anlık kutsal ödül ve anlık kutsal ceza arasındaki uzaklığın irade gücü olduğuna kumar masasında ikna olmuştu. Rulette, ona göre şaşmaz bir kazanma sistemi vardı; tek sorun, kendine hâkim olup oyunun heyecanından sıyrılarak kendi kurduğu sisteme bağlı kalıp kalamamasıydı. Ne yazık ki bu, heyecanlı Fyodor Mihayloviç için o kadar kolay bir şey değildi. *Yeraltından Notlar*'a dair şunu söyleyebiliriz ki anlatıcı her zaman dünya ve diğer insanlarla iletişime geçmek adına yaşama ne şekilde tutunmaya başlarsa başlasın, her daim davranışları üzerindeki sıkı denetimi devam ettirmesi gerektiğini kendine hatırlatsa da acı verici bir biçimde farkındadır ki bunu beceremeyecektir.

Paris'e vardığında Dostoyevski onu bekleyen sevgili Apollinaria Suslova'nın genç bir İspanyol'la kısa süreli mutsuz bir ilişki yaşamış olduğunu anladı. Suslova, ahlaki ve entelektüel nitelikleri sebebiyle son derece saygı duyduğu yazarın onunla sadece bedeni için birlikte olduğundan endişe etmişti her zaman. Suslova, yazarla birlikte İtalya'ya seyahat etmeyi bundan böyle aralarında herhangi bir cinsel ilişki olmaması koşuluyla kabul etti. Eşini aldatan alelade bir adamdan biraz daha hâllice bir biçimde ya da tam da bu olduğuna dair farkındalığı biraz daha artan Dostoyevski, bu moral bozucu teklife razı oldu ama çarşafların arasında kadınını geri almak için durmadan çeşitli girişimlerde bulundu. Kadın reddetti, buna rağmen kumar müsabakaları yazarı beş parasız bıraktığında, Suslova cömertçe ona evine geri dönebilmesi için borç para verdi.

Dostoyevski, böylece neredeyse üç aydır uzak olduğu Rusya kışına geri döndü. Eşi ölüm döşeğindeydi; abisi sansürcülerin nihayet yayımlamalarına izin verdiği yeni dergi için yeterli malzemeyi bir araya getirmek konusunda çaresizdi. Fyodor Mihayloviç,

kendine müsamaha göstermeyi kesinlikle bırakmalı, özenli bir eş olmak için sıkı bir çalışma yürütmeli ve her şeyden önce *bir kerede* bir şeyler yazmalıydı. Ama yozlaşmış Batı'dan uzaklaşınca yazarın epilepsisi geri döndü; bu sefer onu oturmaktan hatta rahat bir biçimde uzanmaktan alıkoyan bir sidik kesesi enfeksiyonu da vardı. Bu nedenle, teslim tarihine sadece iki ay kala kalemi kâğıda değdirip şu sözcükleri yazdığında pekâlâ ayakta dikiliyor olabilir: "Hasta biriyim ben... Huysuz adamın tekiyim."[9] Sadece birkaç sayfa sonra şöyle aksettirecekti: "Gelgelelim, ne kadar uğraşırsam uğraşayım, asıl suçlunun ben olduğum sonucu çıkıyordu ortaya..."[10] (Coulson).

Böylece, Dostoyevski için bilinç musibetinin; herhangi bir manevi üstünlüğün sadece feragat etme ve özveri aracılığıyla mümkün olabileceğine yönelik bir inançla birlikte zorlu arzuları, muazzam tutkuları ve büyük bir kişisel gösterişi uzlaştırmak için girişilen zorlu bir mücadele anlamına geldiği açıktır. Büyük bir yazarın alamet-i farikası da böylesi bir manevi üstünlük değilse başka ne olabilir? Ama bir yazar olarak herhangi biri hem sansürcüleri hem eleştirmenleri hem de yazdıklarına para veren okurları amansızca kendi reklamını yapmaya başlamadan nasıl ikna edebilir? Uzun bir sefahat dönemini takip eden bir cefa, fedakârlık ve feragat döneminde kaleme alınan *Yeraltından Notlar* (Dostoyevski, ağabeyine "yine de şevkle yazıyorum" demişti) iyi ve kötü kutupların bir arada sunulması hatta birleştirilmesi, bunu da görünürde herhangi bir uzlaşma umudu ya da anlatıcının oradan oraya savrulan fikirleri dışında bir uzlaşma zemini olmadan yapma tarzıyla dikkate değerdir: " 'Tüm bu güzel ve yüce' duyguların içimde kabarmasının" anlatıcımız daha asil fikirlerden söz etmektedir "tam da serserilik yaptığım, bilhassa rezilliğin dibine battığım zamanlara denk düşmesi; adeta ben buradayım demek ister gibi ayrı ayrı patlamalar hâlinde gelmesi ne var ki yaptığım serseriliğe dokunmadan geçip gitmesi hatta serseriliğimi daha da kızıştırmak ister gibi, lezzetli bir sos için ne kadar gerekiyorsa o kadar gelmesi şaşılacak bir şeydi doğrusu. Bu sos, ıstıraplardan, çelişkilerden, acı verici ruhsal analizlerden, tüm bu büyüklü küçüklü işkencelerden meydana geliyordu; tüm bunlar serserilik âlemlerime hoş kokulu

9. *A.g.e.*, s. 11.
10. *A.g.e.*, s. 17.

bir baharat hatta anlam katıyordu, kısacası lezzetli bir sosun gerektirdiği her şeyi yapıyorlardı. Bütün bunların kendilerine özgü bir derinlikleri de yok değildi."[11] (Pevear)

Ama bu mutsuz anlatıcı, monoloğunu tamamen kişisel bir mesele, uzun bir bencillik [solipsism] olarak görse de bu durum, önsel olarak yapıtın Dostoyevski'nin gelecekte yayımlanacak olan diğer yapıtlarıyla herhangi bir ilişki kurma konusunda başarısız olduğunu gösterir, ayrıca hoşunuza gitsin ya da gitmesin, 19. yüzyıl ortaları Rusya'sında kurgusal bir hikâye yayımlamak, sürmekte olan kutuplaşmış kamusal bir tartışmaya katılmak anlamına gelmekteydi. Pek çok konu hakkında doğrudan beyanlar sunmayı imkânsız hâle getiren katı sansürcülük nedeniyle daima kurgusal karakterlere başvurulmuş, bu karakterler kaçınılmaz bir biçimde politik fikirlerin örnekleri ve sözcüleri olarak yorumlanmıştır. Dostoyevski de ne bu tartışmadan kaçınmış ne de kaçınmak istemişti. Kamusal bir tartışmaya dahil olmak hem asil bir davranıştı hem kavgacı bir benlik için bir çıkış noktasıydı hem de okurlarını arayan bir dergi söz konusu olduğunda elzemdi. Bu nedenle *Notlar*'ın anlatıcısı sapkın hatta rezil psikolojisini tesis eder etmez bu sapkınlık gerçeği Dostoyevski tarafından kamusal alanda devrimci teorisyen Nikolay Çernişevski'nin o dönem yeni yayımlanan ve son derece başarılı olan romanı *Nasıl Yapmalı?*'ya bir saldırı olarak kullanılmıştır. Bu saldırı *Yeraltından Notlar*'ın ilk bölümü boyunca devam eder.

Burada, Dostoyevski'nin politik münakaşaya girerken kullandığı kendine has üslubuna dair birkaç şey söylemek gerek. 19. yüzyıl boyunca yüzlerini Batı'ya dönen reformcu liberaller bir yanda, sadık çarcı muhafazakârlar diğer yanda, şiddetli bir tartışma süregeldi. En önemli mesele, serflerin durumu ve çarın otoritesiydi. Yüzyıl ilerledikçe, hayırsever liberalizmin Bakunin'in daha gaddar ve sistemli komünizmine dönüşmesiyle birlikte özellikle sol kanattaki konumlar sertleşti. 1861'de yayımlanan *Time*'ın başlangıç sayısındaki başyazısında Dostoyevski, kendi makalesini diğer makalelerden ayıran şu tuhaf iddiayı öne sürdü: Bu tartışmaya katılanlar tam anlamıyla kendi konumlarına inanmamakla beraber açıkça kendilerini buna ikna etmeye çalışıyorlardı, hâlbuki o, makalesi saçma bir "basmakalıp özdeyişler" bileşkesi gibi görünse bile, söylediği

11. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, s. 83.

şeylere gerçekten inanıyordu. Bundan sonra gelecek olan başyazılarda, sehven bu tip devrimci görüşleri savunan gençlerin asil ruhlarına ve Batılılaşma yanlısı liberallerin politik fikirlerine sempati duyarken de Çarcı kanadın muhafazakâr fikirlerini desteklerken de genellikle bu ruhun temelindeki adi ruha saldıracaktı. Kamusal tartışma buna mukabil psikolojikleşmiş, bu tartışmanın temeli oyulmuştu. Hiç kimse gerçekten doğru ya da yanlış değildi. Hiçbir fikir, bu fikri savunan zihniyet değerlendirilmeden yargılanmamalıydı. Yazarın rızasını candan etkileyen tek şey, pek çok kötülük içerse de baştanbaşa bir iyilik gücü olan Yüce Rusya halkıydı; doğrusunu söylemek gerekirse bu, dünyadaki temel iyilik gücüydü, Dostoyevski'nin inandığı hâliyle dünyayı kurtarma göreviydi. Dergisinin *Pochvennichestvo*, (Doğal Toprak) isminde bir hareket başlattığını duyurdu. Rusya toprağı, görünüşe göre, içindeki fevkalade ve her şeyden önemlisi şuursuz kimyasal bileşenle hasreti çekilen iyi ve kötü uzlaşısını vaat ediyordu.

Söylemeye gerek yok ki kamusal tartışmaya yönelik bu tuhaf yaklaşım, Dostoyevski'ye herhangi bir yoldaş kazandırmadı, herhangi bir politik etkisi de olmadı, sansürcülerin aklını tamamen karıştırdı ve *Time*'ın 1863'te verilen kapanma kararında bir nebze de olsa bu yaklaşımın da payı vardı. Bu nedenle, ailesinin ekonomik refahının bağlı olduğu yeni dergi *Epoch* (Çağ) için yazdığı ilk yazı, *Notlar*'ı yazmaya giriştiğinde, hata yapmamaya adanmıştır: Romanını yazdığı sırada, kendisinin de başına geldiği gibi Sibirya çalışma kampında alıkonmuş olan devrimci Nikolay Çernişevski'ye tam anlamıyla ve acımasızca karşıdır. Uzlaşmaz ve fikirlerinden sapmaz hilaflarıyla mücadele etmek şöyle dursun, *Nasıl Yapmalı?*'daki karakterler, bir kişinin kişisel çıkarının düzgün ve akılcı bir biçimde anlaşıldığı takdirde bu çıkarın nasıl da halkın iyiliğiyle her zaman uyum içinde olduğunu gösterir. Ütopya mümkündür. "Nasıl yapmalı" sorusunun cevabı aşikârdır. Bu nedenle, romanın aynı kadına âşık olan iki karakteri de herhangi bir acıya ya da çatışmaya mahal vermeksizin sorunlarını halletmeye muktedirdirler. Dolayısıyla, herkes (doğru düzgün anlaşılmış) *bencilce kendi çıkarına* yönelik hareket ederse toplum baştan aşağı herkesin yararına olacak biçimde yeniden organize edilebilir.

İlk bakışta bu hedefin, ilginç olmak şöyle dursun, fazlaca kolay olduğu söylenebilir. *Notlar*'ın anlatıcısı şöyle başlar: "Ah, söyleyin lütfen, insanoğlunun sırf gerçek çıkarının nerede olduğunu bilme-

diği için alçakça şeyler yaptığını; eğitilecek olursa, gerçek ve olağan çıkarlarının nerede olduğunu görmesi için gözleri açılacak olursa alçaklıklar yapmayı hemen bırakacağını; hemen iyi, temiz bir insan olacağını çünkü bilgili olur, gerçek çıkarlarını anlarsa ve özellikle de çıkarlarının iyilikte olduğunu görürse, (hiç kimsenin çıkarının tersine bir şey yapmayacağına göre) zorunlu olarak iyi şeyler yapacağını ilk kez kim söyledi, kim açıkladı bunu ilk kez? Ah, çocuk! Temiz, saf çocuk!"[12] (Coulson)

Bunun ardından, anlatıcı şu aşikâr itirazı ortaya koyarak bu durumu çözümlemeye devam eder: Eğer kişinin en büyük çıkarları akılla saptanabiliyorsa ve bunun ardından kişi kaçınılmaz olarak bu çıkarlara uygun biçimde hareket ediyorsa, bütün herkesin eylemleri öngörülebilir demektir ki bu da kişinin içten içe karşı koyduğu bir durumdur. Anlatıcı, sık sık özellikle en büyük çıkarlarının aksine hareket ettiğini söyler çünkü en büyük iyi, mutluluk ya da maddi zenginlik değil, basitçe söylemek gerekirse, her şeye karşın kişinin içinden nasıl geliyorsa öyle davranmasını söyleyen içsel arzuya göre davranmaktır. Bu akıl yürütmenin bir sonucu olarak genellikle, özellikle Dostoyevski'nin ayrıntılı ve yorucu biyografisinin yazarı Joseph Frank tarafından, *Notlar*'ın ilk kısmı, *Nasıl Yapmalı?*'nın neşe saçan yaratıklarına tercihen hasta ve kindar anlatıcımız gibi mutsuz ve gösterişsiz bir olguyu kabul etmek anlamına gelse de belirlenimciliğe karşı özgür iradenin kuvvetli bir savunusu olarak kabul edilir.

Ama *Notlar* bundan çok daha radikal ve rahatsız edici bir belgedir. O zamanki düşmanı, ona bireysellik ve kişisel çıkara dair epey mühim bir konuşma imkânını keşfetmesi için tam da gerekli olan dürtüyü verdiğinden harikulade talihli olan Dostoyevski'nin o dönemki dengesiz ve eziyetli davranışları göz önüne alındığında, aklında bundan çok daha fazlası olduğu söylenebilir. Buradaki monolog biçimi hayati bir öneme sahiptir. "Zalim bir adamım ben" diye tanıtır anlatıcı kendini.[13] Ama çok geçmeden şunu ekler: "Yalnızca zalim olmayı değil" aslında, "hiçbir şey olmayı becerememiş herifin biriyim işte: Ne kötüyüm ne iyi ne alçağım ne namuslu ne kahraman ne de bir böcek."[14] (Pevear)

---

12. *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, s. 29.
13. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, s. 21.
14. *A.g.e.*, s. 23.

Burada, Dostoyevski'nin, anlatıcımızın aklını ne tarafa yaslarsa yaslasın içinde "bunun tam tersi duyguların depreşmekte olduğunu"[15], her biri de eşit derecede imkânsız olan, sadece karşıt ve bilmukabele şahsına münhasır karakter özelliklerini görme eğilimi gözlemlenebilir. (Pevear) Bununla beraber, anlatıcının neden anonim kalması gerektiği de su yüzüne çıkmaya başlar çünkü Çernişevski'nin ya da aslında bütün politik polemikçilerin bu gibi ölçülemeyen şeylere dair düşündükleri hâliyle sabit bir benliği yoktur. "19. yüzyılın akıllı insanı" diye uyarır bizi anlatıcı, olağan rehavet ve ümitsizlik karışımı ruh hâliyle "esas itibariyle kişiliksiz olmalıdır, böyle olmaya mecburdur çünkü kişiliği olan adamın sınırları vardır."[16] (Pevear) "-meli/-malı" kipini gördükten sonra metni özgür iradeye dair basit bir hürmet gösterisi olarak düşünmeyi nasıl sürdürebiliriz? Temel özgür irade fikri, bütünsel bir benlik nosyonuna dayandırılacaktır.

Ama anlatıcı neden tanımlanabilir bir benliğe ulaşamaz? Çünkü entelektüel düşüncenin yıpratıcı doğası durmaksızın eylemin temelini oyar, böylece beyhudelik hissi potansiyel aktörü ele geçirir ve bu aktörün dünyadaki anlamlı herhangi bir rolü etkin bir biçimde reddedilmiş olur. Eylemeye, öç almaya muktedir biri, hiçbir şeyi enine boyuna düşünmez; şöyle der anlatıcı: "Efendim, benim için gerçek ve normal insan, onu özenle doğuran şefkatli doğa ananın görmek isteyeceği şekilde içinden geldiği gibi davranan, doğal olan insandır. Böyle bir adamı deli gibi kıskanırım ben. O aptaldır, bunu inkâr edecek değilim ama kim bilir belki de normal bir adam aptal olmalıdır, neden biliyor musunuz? Hem çok güzel bir şeydir belki de bu. Beni bu düşünceye iten başka neden de normal adamın antitezinin, yani doğanın bağrından kopup gelmemiş de deney tüpünden fırlamış aşırı farkındalık hâlindeki adamın (beyler bu biraz mistik bir anlatım oldu ama pek de emin değilim) normal adam karşısında pes etmesi, tüm farkındalığıyla kendisini bir insan değil de fare olarak görmesidir. Bu aşırı farkındalık hâlindeki fare, en nihayetinde faredir, karşısındaki ise insandır... Bunun gibi bir şeyler işte. Asıl önemli nokta şudur ki kimse ona fare demediği hâlde, o kendisini bir fare olarak görür."[17] (Pevear)

15. *A.g.e.*, s. 22.
16. *A.g.e.*, s. 23.
17. *A.g.e.*, s. 29-30.

Bu takıntılı, kendini yiyip bitiren düşünüş, yüzyıllarca süren Aydınlanma iyimserliğini kapı dışarı etmekle kalmaz (düşünmeyen kişi güzeldir; sadece gerçekten özgür iradeyi uyguluyordur), bununla beraber okurun, anlatıcının sesiyle kurduğu ilişkiyi de zedeler. Konuşan kişi kimdir gerçekten? Ona nasıl sempati duyabilirim? Madem "imbik adam"ın ya da "fare"nin herhangi biriyle gerçekte alakası yoktur (hitap ettiği dinleyicilerin kurgusal olduğunu itiraf eder, retorik gereği vardırlar), madem durmadan kendiyle çelişir (sonradan kendisinin eylem adamından çok daha kıymetli olduğunu iddia edecektir), bu durumda, anlatıcının sadece zamana gerili bir ses olduğunu düşünmeye başlarız; Beckett'ın *Üçleme*'sinin[18] uzun monologlarındaki durmadan uzaklaşıp üst üste binen kimliklere yakın bir şeydir bu. Anlatıcı çoğu zaman yalan söyleyip söylemediğinden emin olmadığını iddia eder. Üç noktalı yerlerde (epey vardır bunlardan) ortadan kaybolur adeta.

Dostoyevski'nin üslubu, şüphelerimizi doğrular niteliktedir. *Yeraltından Notlar* sahnelere, sloganlara göndermelerle, iyi bilenen romanlardan ve yakın geçmişin düşünürlerinden retoriklerle dolup taşar. Bu Gogol'den, şu Puşkin'den, diğeri Turgenyev'den alınmıştır. Anlatıcı rüya görmeye başlar, sonra sadece bir yerlerden okuduğu bir şeyin hayalini kurduğunu fark eder. Bitmek tükenmek bilmeksizin kitabi hayal gücüne göndermeler yapar, durmadan aklının aynı rahatlık ve tarafsızlıkla basmakalıp ama çelişkili konumları barındırabileceğini ya da ne söylendiğini zerre umursamadan belli bir retoriğe kapılıp gidebileceğini söyler. Ya da işin daha da kötüsü, gerçekten umursayıp umursamadığını bile *bilmeden*. Bu söz bize, politik rakipleri çoğunlukla kendi kendilerini ikna etmeye çalışarak inanmadıkları konumlar önerirlerken, Dostoyevski'nin "basmakalıp özdeyişler" gibi duran konumundaki ısrarını hatırlatır. Bu noktada, Hollywood'un sonu gelmeyen, halkın bildiği ya da bilmediği daha önce çekilmiş filmlerden alıntı yapma alışkanlığında olduğu gibi, her sözün, önümüze parodinin yapışkan katmanına sarılı olarak geldiğine dair giderek artan şu pek modern endişeye kapılırız. Hiçbir şey ciddiye alınamaz, tanınabilir ve güvenilir bir kimliğin yok olmasıyla ortaya çıkan inandırıcı ciddiyetin genel anlamda kaybolmasını bu hesaba dahil etmezsek.

---

18. Samuel Beckett, *Üçleme*, Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Öte yandan, alıntı yapmadığı zamanlarda Dostoyevski'nin yeraltı sesi yeni sözcükler ve sözdizimsel tikler icat eder. Böylece dil ya dinleyiciyi dışlayacak denli özelleşir (dinleyici retorik bir inşaysa bu neden mümkün olmasın?) ya da kırık dökük ve kamusal olarak hiçbir şey ifade etmeyen sadece oraya buraya atılmış alıntı yığınlarına dönüşür. Tabii ki bu, çevirmenin sırtına kayda değer bir yük bindirir. *Everyman* için yaptığı çeviriye yazdığı giriş yazısında Pevear, kendisinin ve Volokhonsky'nin kitabın kendine has özelliklerini yeniden üretecek cesarete sahip olduklarını söyleyerek diğer çevirilerin kitabın üslubunu normalleştirme eğilimlerine savaş açmıştır. Sorun şudur ki kitabın orijinalinin kendine has özellikleri, Rus dili ve edebiyatına özgü bir bağlamdan ve bu ikisinin yakın ilişkisinden doğmuştur. Anlamları ya da anlamın altının oyulması, okurun alıntıyı tanımasına, belirli bir özellik ve normal kullanım arasındaki algılanan uzaklığa ve daha genel olarak söylersek sıradan konuşma ve gazetecilik alışkanlıklarına bağlıydı. Okurlar bağlamlara gereksinim duyarlar. Pevear'ın amacı takdire şayandır ve yeni metin ilgi uyandırıcıdır ama öyle anlar vardır ki bu çeviri çok hantal görünür; çeviride tuhaf bir biçimde yer değiştiren ifadeler, sanki yaratıcı nesirden ziyade edebi çeviriyle ilgilidir. Yine de bu sorun bize metnin modernizmden ne beklendiğine dair fikirler verir. Yazarın nesri, geleneksel 19. yüzyıl romanında olduğu gibi parodik görünmeden kamusal olabilseydi, bu gibi zorluklar ortaya çıkmazdı.

Rulet masasının ötesinde, Dostoyevski'nin oynamaktan keyif aldığı diğer bir kumar biçimi de tuhaf ve tehlikeli yayın anlaşmalarıydı. *Yeraltından Notlar*'ı bitirmesinden iki yıl sonra, *Suç ve Ceza*[19] üstünde çalıştığı sırada yüz altmış sayfadan daha uzun bir roman yazması yönünde bir tavsiye aldı. Bu romanı, aynı yılın 1 Kasım'ından önce teslim etmezse, yüklü miktarda bir para cezası ödemek zorunda kalacaktı; 1 Aralık'tan önce bitirmezse, yayıncı gelecek 9 yıl boyunca yazarın yapıtlarına hiçbir bedel ödemeksizin sahip olabilecekti. Dostoyevski bu çılgınca koşulları neden kabul etmişti? Neden teslim tarihine altı hafta kalana kadar hiçbir şey yazmadan bekledi?

Sanki bunun cevabı rulette olduğu gibi, seçilmiş, yüce biri olduğunu, sıradan biri olmadığını hissetme ihtiyacıdır. Neticede bu,

19. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Çev. Ahmet Ekeş, Doğu Batı Yayınları, 2015.

Suç ve Ceza'da Raskalnikov'un takıntısıdır. Kitabını zamanında bitirdiği takdirde müthiş bir yazar olması lazım gelirdi yoksa mücadeleye son verebilirdi. Yazdığı, daha doğrusu çaresizlik içinde daha hızlı bir biçimde ilerlemesi için dikte ettirdiği kitap *Kumarbaz*[20] ismini aldı.

Yeraltından Notlar'ın anlatıcısı bir yandan da yazar olma hayalleri kurar. Bir keresinde gerçekten bir hikâye yazdığını söyler bize ama ardından bu hikâye ile ilgili şunu ekler: "Yayımcılar o zamanlar böyle suçlayıcı yazılara alışık olmadıkları için öykümü basmadılar. Bu çok sıktı canımı. Öfkemden zaman zaman kuduracak gibi oluyordum"[21] (Coulson). Reddedilmesinin ardından anlatıcının hayali daha muğlak bir hâl alır: "Doğrusu, o zaman bir mucizeyle, bir dış etkiyle her şeyin ansızın harekete geçeceğine, genişleyeceğine; önümde kusursuz, sağlıklı, en önemlisi de (neye olduğunu hiçbir zaman bilemediğim ama bütünüyle kusursuz) güzel bir ufkun açılacağına, o zaman birden, handiyse beyaz at üzerinde, defne dalı bir çelenkle ortaya çıkacağıma körü körüne inanıyordum."[22] (Coulson)

Bu noktada, dünyadaki anlamlı ve olumlu rolün dinsel imalarla verildiğini dikkate almak gerekir. Dostoyevski nostaljik biridir ama o müthiş dönüşüm hiç gerçekleşmez. Yaratıcısının aksine, *Notlar*'ın anlatıcısı seçilmiş kişi değildir –aslında bu yazarla aralarındaki temel farklılıktır– o, yayımlanmamıştır, Tanrı'nın gün ışığı ona bahşedilmemiştir. Onun için verili bir rol ya da kimlik yoktur. Yeraltında, bilinmez, gizli, çok yönlü olarak kalır. *Notlar*'ın ikinci bölümünün ortaya koyduğu soru şudur: Toprağından yani geleneksel toplumsal ilişkilerin sunduğu aşikâr rollerden koparılmış özgür bireylerin dünyasında, ünlü olmanın kefareti reddedildiğinde kibirli ve tutkulu ego ne hâle gelir? Ötekilerle ilişkisi ne menem bir hâl alacaktır? "Özellikle, gerçekte çok sakin, son rolümde olduğum için" der bize anlatıcı, "ikinci derece bir role kesinlikle razı olmazdım. Ya kahraman olacaktım ya da çamur, ortası yoktu."[23] (Coulson)

---

20. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Kumarbaz*, Çev. Hazal Yalın, Helikopter Yayınları, 2017.

21. *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, s. 62.

22. *A.g.e.*, s. 68.

23. *A.g.e.*, Çev. Ergin Altay, s. 68.

Notlar'ın birinci bölümü başından sonuna kadar bir tartışmadan meydana gelirken, ikinci bölüm tamamıyla bir anlatıdır. Anlatıcının 24 yaşındayken yaşadığı bir ana geri götürülürüz, bu öyle şekillendirici ve aşağılayıcı bir andır ki anlatıcı bu anı hiçbir zaman unutamaz; bunun yeraltındaki gönüllü hapsine çekilmesinin başlangıcı olduğunu düşünürüz. Hikâye öylesine basit ve şematiktir ki sonrasının yüzlerce yıllık varoluşçu tiyatrosunun tohumlarını içinde taşıdığını görmek zor değildir. Anlatıcının ismi verilmeyen bir subayla, patronuyla, çağdaşlarıyla (eski okul arkadaşları), hizmetçisiyle ve bir kadınla kurduğu ilişkilere birer birer tanık oluruz. Her bir olayda anti-kahramanımız, tanınmanın doyumunu ya da yetki kullanmanın zayıflığını sunacak bir ilişki kurmaya çalışır.

Üstün sosyal statülü bir adam ki bu subaydır, bilardo masasının başında tesadüfen yoluna çıkan anlatıcıyı tek bir söz etmeden ve onu zerre umursamadan kenara iter. Kendini son derece aşağılanmış hisseden anlatıcı, adamla karşılaşıp onu aşağılayarak düelloya çağıracağı bir durum yaratmaya çalışır; böylece, ikisinin eşit olduğu gözler önüne serilecektir. Tuhaf bir biçimde, hem karşılaşma için yeterince şık olmak hem de Gogol'ün hikâyesi *Palto*'dan haberdar olduğunu göstermek için yeni bir palto satın alır. Dostoyevski'nin kendisi de askeri okuldayken yeteri kadar şık giysiye sahip olma konusunda takıntılı olmuş, bu durumu epeyce dert edinen babasından yüklü miktarlarda borç para almıştır. Nihayetinde, anlatıcı onu hâlâ fark etmeyen subayla karşılaşmayı başarır; böylece, en azından isimsiz mağdurumuz kararından caymayarak kendini onurlandırabilir.

"3 aydan fazla" tekbenci bir dünyada yaşamayı beceremeyen anlatıcı, patronunu ziyarete gider. Patron, "Bir apartmanın dördüncü katında, küçük dört odalı, basık tavanlı, son derece sade bir dairede oturuyordu. İki kızı ve konuklara çay servisi yapan kız kardeşiyle birlikte yaşıyordu. (...) Çoğunlukla çalışma odasında, masasının arkasındaki deri divanda, bizim daireden veya başka bir daireden, kır saçlı bir memurla otururdu. (...) Hisse senetlerinden, senatodaki görüşmelerden, maaşlardan, terfilerden, bizim dairenin müdüründen, büyüklerin gözüne girip rütbe alma yollarından vb konuşurlardı. Söze karışmak yürekliliğini gösteremeden, beceremeden, bu insanların arasında dört saat aptal aptal sabırla otururdum. Bir ağırlık çökerdi üzerime, birkaç kez terlerdim, bir yerlerim

tutulurdu. Ama yarardı bu bana, iyi de gelirdi. Eve döndüğümde bir süre insanlarla kucaklaşma isteği duymazdım".[24] (Coulson)

Bu durum da subayla karşılaşmasından daha tatmin edici değildir. Yine de anlatıcının Simonov isminde görüştüğü ve ara sıra borç para aldığı eski bir okul arkadaşı vardır (Dostoyevski'nin dünyasında arkadaş sahibi olmak, neredeyse her zaman bu arkadaştan borç para almak demektir bu nedenle ilişkinin doğası hiçbir zaman tam anlamıyla açık değildir). Bir gün Simonov'un evinde diğer arkadaşları Zverkov için bir hotelde küçük bir veda yemeği düzenleyecek olan iki eski arkadaşıyla karşılaşır. Davet edilmediğinden dolayı sinirleri bozulan anlatıcı, kendini davet ettirerek payına düşeni ödemek için ısrar eder.

Akşam yemeği bir komedi başyapıtı olup aynı zamanda anlatıcı için felaketin daniskasıdır. Kendi mütevazı yolundan giden Zverkov, biraz talihi olan şu seçilmiş kişilerden biri, bir subaydır. Bayağılığına karşın diğer üç arkadaşı ona tapmaktadır. Hepsi de ıstırap gerektiren ahlaki mücadeleyle yakından uzaktan ilgisi olmayan basit bir düşkünlük dünyası resmederler. Bu dünya, Dostoyevski'nin nefret ettiği dünyanın ta kendisidir. Biyografileri hiçbir zorluğa göğüs germeden yaşamdan keyif alabilen subay tipinin küstah, rahat ve kendini beğenmişliğine duyduğu nefretle dolup taşar. O anda, *Notlar*'ın anlatıcısının şerefine kutlama düzenlenen Zverkov ile ilgili düşünebildiği tek şey bir çeşit yarıştır; arkadaşlarının kendisini de aynı şekilde takdir etmeye zorlamak ister. Sarhoş olur, onları aşağılar, gitgide ümitsiz ve absürd bir vakaya dönüşür; Zverkov'u düelloya zorlar ve alay konusu olur, en sonunda da kimse onu umursamaz. Diğerleri akşamı bir randevuevinde sonlandırmak için yola koyulur. Bu sırada, anlatıcı af dileyip topluluğa dahil edildiği kendini küçük düşürme fantezileri ve en az bunlar kadar çılgın olan, Zverkov'un yüzüne bir tokat atıp onu düelloya zorlama planları arasında gidip gelir. Arkadaşlarının peşinden gitmek için borç para alır. Bununla beraber, olup bitenin katıksız çirkinliğinin ve kendini yiyip bitirmesine neden olan aptallığının tamamen farkındadır. Randevuevine vardığında arkadaşlarının ortadan kaybolduğunu fark eder. Bu gelişme, anlatıcımızı bir kadının huzuruna çıkarmak için uydurulmuş bir bahanedir sadece.

---

24. *A.g.e.*, s. 70-71.

Bir gün, diye anlatır Dostoyevski üzerine yazdığı biyografisinde Leonid Grossman, yazar *Kumarbaz*'ı genç asistanı Anna Grigoryevna Snitkina'ya dikte ederken, kadına hayatında bir dönüm noktasında bulunduğunu ve üç seçeneği olduğunu söyledi: "Doğu'ya, İstanbul'a ya da Kudüs'e gidip sonsuza dek orada kalmak; rulet için yurtdışına gidip kendini tamamen kumara adamak ya da mutluluğu ikinci bir evlilikte aramak. Anna, yazara sonuncuyu seçmesini önerdi." Çok geçmeden, genç metresiyle ilişkisine geniş bir biçimde yer veren bir kitabın dikte işlemi bitince Dostoyevski kadına evlenme teklif etti.

Bu üç seçim neye işaret eder? Dostoyevski'de üçlüler oldukça yaygındır. Üç Karamazov kardeş vardır: Ayyaş, zevkine düşkün en yaşlıları, bir aziz olan en gençleri ve ortancaları, ilk elde dindar genç kardeşinden daha ilginç ve karmaşık anlayışıyla büyük kardeşinden daha kötü olan, Dostoyevski'nin iyi ve kötü arasında gidip gelen klasik entelektüeli Ivan.

Genç Anna'ya sunulan üç yol hadisesinde, "İstanbul ya da Kudüs"ün feragat ve azizlik yolu, yurtdışında kumar oynamanın (Dostoyevski, anavatanı Rusya'da asla kumar oynamadı) hovardalık yolu olduğunu görmek kolaydır. Ama bu defa, orta yol, ne onu ne bunu seçmeyi beceremeyen biri için bir kurtuluş biçimi, ilk bakışta hem şöhretten daha kolay hem de daha rahat, seçilmiş kişi olmak için ulaşılabilir yoldu: Bir kadının aşkı. Patronun ya da çağdaşlarının takdirini kazanma konusunda başarısızlığa uğrayan anlatıcımız, dünyayla kuracağı anlamlı bir ilişki için elde kalan son şansın fahişe Lisa ile tanışması olduğunu fark eder. Hikâye histerik bir doruğa doğru yol almaktadır.

Bu noktada, okura yanlış ağızdan çıkan doğru fikirler, acı verici bir örnekle sunulmuştur. Parasını ödeyip kullandığı genç ve deneyimsiz kadının yanında akşamdan kalma bir hâlde yürüyen anlatıcı, kadını bir an evvel randevuevinden kurtulması gerektiği konusunda ikna etmeye koyulur. İstediği tek şeyin kadını mutlu etmek olduğunu düşünürüz. Güzel bir kadın olduğunu söyler ona ısrarla; sevilip sayılabilir, evlenip çoluk çocuğa karışabilir. Buna karşılık bir fahişe olarak onu bekleyen şeyler hor görülmek, hastalık, fakirlik ve sonunda veremden ölmektir. Kadın, "kitaptan okur gibi"[25] (Coulson) bayat ve basmakalıp sözler kullanan anlatıcıya

25. *A.g.e.*, s. 115.

bir zihin açıklığı anında karşı çıkar; buna karşın, anlatıcı kurbanına onu oracıkta nefretle hıçkıra hıçkıra ağlatacak, bir fahişenin geleceğine dair dehşet verici ve yürek burkan bir portre çizer. "Oyundan, bu oyundan hoşlanmaya başlamıştım" diye açıklar anlatıcımız bize "Ne var ki yalnızca bir oyun değildi bu..."[26] (Coulson)

Hazır edilmiş görüşlerin üretken bir zihne bağlanabilme ya da bağlanamama biçimleri ilgisini çekmiştir Dostoyevski'nin. Anlatıcı, randevuevine yaptığı ziyaretten sonra "İşte sonunda karşı karşıyasın gerçekle"[27] demiştir kendi kendine (Coulson). Ama kişi belirli bir bağlamda gerçekten orada onunla yüzleşmek için değilse, bu kişi gerçekle nasıl karşılaşabilir? Anlatıcı arkadaşları karşısında hezimete uğrayan ikna güçlerini kullanıp genç fahişeye çirkin bir oyun oynar. Ama bu "oyun" kendisi de buna inanmaya başladığında başarılı olur sadece. Kadından etkilenmiştir. Etkilenmiş midir gerçekten? Bunu biliyor mudur? Retorik, fahişeyi kurtarmaya dair bu bayat fikir, ona iyi gelmiştir. Kadına adresini verir. Bundan böyle biri onun tekil dünyasına girebilecek ve bu dünyayı gerçek kılabilecek bir konumdadır.

Sonuç, abuk sabuk olduğu kadar acı vericidir de. Birkaç gün sonra, Liza çıkageldiğinde anlatıcı, hizmetçisiyle son derece komik bir tartışma içindedir. Hizmetçiye maaşını ödemeyi reddetmekte, nakit para değiş tokuşunun ötesine uzanan bir hizmetkârlık ilişkisine onay vermesi için adamı zorlamaktadır. Kısacası, gerçek bir üstünlük onayı aramaktadır. Hizmetkârın böyle bir şeyle işi yoktur. Maaşı ödendiği takdirde çalışacaktır. Önceleri para için kendini satan ama bundan böyle paranın ötesine uzanan bir onay ve ilişki beklentisiyle kendini sunan kadın odaya girer. Anlatıcı dehşete düşer. Kadınla alay eder. Rezil davranışına karşın kadın, anlatıcının gün gibi ortada olan ıstırabına karşılık verir. Onu teselli etmeye gelir. Sevgi vaat etmektedir. Anlatıcı *seçilmiştir*. Bu an, onun anıdır. Yeraltının içe kapalı dünyasından dışarıya adım atabilir. Ama anlatıcı, gerçeğin sorumluluklarını yüklenebilecek durumda değildir. Kadınla sevişir, ardından bu ilişkinin karşılığında kadının avucuna bir miktar para sıkıştırarak onu uzaklaştırır. Kadın parayı reddederek çekip gider. Kafası tamamen allak bullak olan anlatıcı, af

26. *A.g.e.*, s. 121.
27. *A.g.e.*, s. 96.

dilemek için kadının peşinden koşar. "Ömrümde hiç böyle acı çekmemiş, böyle pişmanlık yaşamamıştım; peşinden alelacele sokağa fırladığımda yarı yoldan geriye döneceğimden en ufak bir kuşkum dahi var mıydı?"[28] (Pevear)

Her halü kârda Liza gitmiştir. Anlatıcının zihni yıllarca bu anların arasında gidip gelmeye mahkûm edilmiştir. Beckett vari bir sonla, anlatıcı yeteri kadar şey yaşamış olduğunu, bu beyhude düşüncelerden kurtulması gerektiğini söyler bize. Yazarın sesiyle Dostoyevski şu dipnotu ekler: "Ancak bu çelişkiler insanının 'notları' burada bitmiyor. Bir süre sonra dayanamadı, yazmayı sürdürdü."[29] (Coulson)

Notlar'ın yazarı; fanteziler ve öteki insanlar üzerinde uyguladığı retorikle çirkin, sapkın ve muhtemelen tehlikeli bir şey yapıyorsa, Dostoyevski'nin kendisine ne demeli? Eşi, yazar, *Notlar*'ın ikinci bölümünü yazdığı sırada birlikte yaşadıkları dairede veremden öldü. Anlatıcının, Liza'ya randevuevinde onu bekleyen kaçınılmaz kaderini anlattığı şu dehşet verici bölümü kaleme alırken yazar acaba ne düşünüyordu:

> Hayır, Liza hayır, biraz önce anlattığım şu veremden ölen kız gibi bir bodrum köşesinde ölürsen şanslı say kendini. Hastaneye götürürler mi diyorsun? Götürürlerse iyi tabii ama olur da borcun var diye patronun bırakmazsa seni? Verem öyle bir hastalıktır ki sıtmaya falan benzemez. Son anına kadar umudunu kaybetmez insan, sağlıklı olduğunu söyler. Kendini kandırır. Patronunun da işine gelir tabii bu. Kuşkun olmasın, bu böyledir, ruhunu sattığın, bir de üzerine borçlandığın için ağzını açıp gık bile diyemezsin artık. Sen yavaş yavaş ölürken, artık sömürebilecekleri hiçbir şeyin olmadığından kimse kalmaz yanında, herkes sana sırtını döner. Bir an evvel geberip gitmiyor, boşuna yer işgal ediyorsun diye yaka silkmeye başlarlar artık senden. Suyunu bile küfrederek verirler: "Ne zaman gebereceksin aşağılık orospu, iniltilerinden uyuyamıyoruz, gelen beylerin de midesini bulandırıyorsun!" derler. Doğru söylüyorum, böyle laflar ettiklerini kendi kulaklarımla duydum. Yavaş yavaş ölüyor olmana aldırış etmeden, bodrumun karanlık, rutubetli, en pis köşesine atarlar seni, yapayalnız yattığın o yerde bol bol düşünürsün. Ölünce de homurdana homurdana alelacele alır götürür seni yaban eller, ne dua edenin ne ağlayanın olur ardından, tabutunu biran önce omuzlarından indirip gitmektir tek dertleri.[30] (Pevear)

---

28. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, s. 165.
29. *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, s. 151.
30. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, s. 134-135.

"Korkunç bir durumdayım" diye yazar Dostoyevski abisine, Maria Dimitrievna'nın son nefesini vermesinden 6 gün önce, "Gerginim, ahlaken çöktüm." Sonra da *Notlar*'ın son kısmının özetiyle mektubuna devam eder...

Kurgusal bir yapıt üretme konusunda sapkın zevkleri ve günahları da içeren her türden çirkin suçu betimlerken Dostoyevski'nin kullandığı çeşitli retoriklerde aklını başından almasına izin veren bir mantık var mıdır? Ya da bütün bunlar bir çeşit kefaret midir? "Bu *hikâyeyi* yazarken yeterince utandım" der bize *Notlar*'ın anlatıcısı sondan bir önceki sayfada, "bu öyküyü yazdığım süre boyunca çok utandım: Bunun nedeni bir eser değil de günah çıkarma desek daha doğru olur."[31] (Pevear) Dostoyevski'nin bunu genel olarak böyle düşündüğünü ve bu düşünceden çok seyrek saptığını varsayarsak bunun suç mu ceza mı hatta anlatıcının sapkınlıklarını örtük bir biçimde ahlaki yönden kınadığını da göz önüne alırsak, ahlaki bir edim olup olmadığını ya da bunlardan gerçekten hangisi olduğunu bilmediğini mi söylemiş oluruz?

Kumar oynarken asıl meselenin kendini kontrol etmek olması gibi olabilir mi bu da: Zevk almak, anlatıcının çetrefilli uğraşını ifade etmenin tadını çıkarmak (Dostoyevski'nin bundan zevk aldığı çok açıktır) ama hemen ardından kendini bundan ayrı bir yere koyup bunu kınama yeteneği? Okur da olumsuz davranışlarla övünen bu kurguyla kurduğu ilişkiye dair benzer bir müphemlik hissi taşıyor mudur ki bu Turgenyev'in de belirttiği gibi, bir çeşit "berbat bir kendini jiletleme" midir? Kahkahayı ve nefreti, *Yeraltından Notlar* denli güçlü bir biçimde bir araya getiren yapıt sayısı pek azdır.

Hatırlayacağınız gibi, Dostoyevski bir kural olarak romanlarını günahkâr kahramanlarının dramatik ve öğüt verici kefaretleriyle bitirmeyi severdi. Herkes Raskolnikov'un fahişe kız arkadaşıyla İncil'i okumasını ve halka açık bir sokakta diz çöküp günah çıkarmasını hatırlar. Başlangıçtaki heyecan verici nihilizm, kaderin güven verici yeniden doğrulanması içinde soğrulmuştur. Dostoyevski, "kitapta Hıristiyanlıkla ilgili sadece bir mesajın" var olduğunu iddia etmişti, "Her şeyle alay ettiğim ve bazen de olayların yüzü suyu hürmetine dine küfrettiğim -ki böyle gelişiyorlardı, inanca ve İsa'ya olan gereksinimle bitiriyordum- sansürlenen pa-

31. *A.g.e.*, s. 165.

sajlardaki şu kaba sansürler. Sansürcüler ne yapıyor? Hükümete karşı komplo mu kuruyorlar ya da nedir işleri?"

Burada inanca yönelik olan saldırının Rusya hükümetine yönelik bir tehlike arz edebilecek gibi anlaşılması ilginçtir. Hıristiyanlık elden giderse, hey şey onunla birlikte yitip gider. Cehennemin kapıları açılır. Doğal Toprak hareketini kuran adam için politik, ahlaki ve metafizik otorite birbirine bağlıdır. Ama neden sansürcüler Hıristiyanlıkla ilgili bir mesajı çıkarmışlardır ve Dostoyevski neden sonradan hâlâ hayattayken yapıtı tekrar yayımlandığında bu mesajı tekrar koyma riskini almamıştır? Protestosu, Hıristiyanlığın vaat ettiği herhangi bir çözüm önermeme suçunu örtmek için mi tezgâhlanmıştır? Şüphesiz, hikâyenin gidişatında böyle bir çözüm yoktur. Ya da anlatıcının paramparça benliğinin dinsel bir alternatifin sihirli değneğini sallayarak düzelmesinin kitabın bütünlüğüne zarar vereceğini mi hissetmişti sezgisel olarak? Buradaki önemli nokta, bu yapıtta cehennemin kapılarının, *Suç ve Ceza* ya da *Karamazov Kardeşler*'dekinden[32] daha çok *açıldığıdır*. *Yeratından Notlar*'ın gücü buradan gelir.

Eğer 19. yüzyıl politik geleceğin insanların kolektif seçimlerinde yattığının birçok insan tarafından anlaşıldığı bir zaman olduysa, doğal olarak, kolektif seçimleri ile politik geleceği inşa eden bu insanların gerçekte kimler olduğunu keşfetmek bir gereksinim hâline de gelmişti. Bu, romanın o dönemde üstlendiği en büyük görevlerden biriydi. Gayrişahsi ve endüstriyelleşmiş şehrin izdihamında insanların çoğu kayboluyor ve eski kırsal toplumsal yaşamın geleneksel hiyerarşik kuralları başlarına musallat oluyorken, karakterin belki tam anlamıyla o kadar da kolay tanımlanamayacağı, belki de son derece şekil verilebilir olduğu şüphesi giderek yükseliyordu. Büyük Avrupa ve Amerika şehirlerinin ucuz kiralık odalarından oldukça rahatsızlık verici metinler gün yüzüne çıkmaya başlamıştı. Berlin'de 1845'te Max Stirner, kişi eğer bundan böyle kurallara bağlı kalmak istemiyorsa ya da inanmıyorsa, kişinin eski vaatler ya da kurallar tarafından ahlaki olarak sınırlanmasına gerek olmadığını, tek meselenin sahip olduğu gücün miktarı olduğunu iddia ettiği *Biricik ve Mülkiyeti*'ni[33] yazdı. 1853'te Melvillè, her komuta karşılık vermesine karşın sadece kendini geri çekmeye

32. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2015.

33. Max Stirner, *Biricik ve Mülkiyeti*, Çev. H. İbrahim Türkdoğan, Norgunk, 2017.

davet eden bir karakter icat etti "yapmamayı tercih ederim". Dostoyevski'nin anlatıcısı, toplumla olan en minik münasebetini, bunu yok etmeye yetecek kadar parası olduğu an sonlandırır. 1868'de Lautrémont bir seri katilin acımasız cinayetlerini büyük bir rehavet içinde göklere çıkardığı *Maldoror'un Şarkıları*'nı[34] yayımladığında olumsuzluğun en uç noktasına erişildi (ve bu nokta henüz aşılmış değildir). *Yeraltından Notlar* gibi bu metin de birçok farklı üslup ve ses pastişlerinin yan yana gelmesinden dolayı rahatsız edicidir bu nedenle, herhangi birinin yapıtın tümü hakkındaki düşüncesi ya da yapıtla kurduğu ilişkiyi kavramak kolay değildir. Bu yapıt, Tarantino'dan bir yüzyıldan bile daha fazla zaman önce yapılmış *Pulp Fiction/Ucuz Roman*'dır.

Ama karaktersiz karakterin kendine uygun edebi biçimi bulması, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* için yarattığı monologdaydı; bütün dünyayı içselleştirip büsbütün ilişkisizliğin güvenliğinde imkânsız başarının fantezisini kurarak kişi durmadan kendi kendine konuşur çünkü bir kendilik yoktur; dinleyicilerini hayalinde canlandırır çünkü dinleyicisi yoktur. Monologdaki bu sesin taklitleri, uyarlamaları ve bu sesin hevesli tekamülleri Céline'den Beckett ve Bernhard'a 20. yüzyılın en iyi yapıtlarından bazılarını üretti. Ama yazıldığı dönemde *Notlar* pek az kişiyi etkilemişti. Buraya modern bilinçteki temel bölünme hakkında bir fikir daha eklemek gerekir. "Gurur duyuyorum" diye yazdı Dostoyevski büyük günahkârlarından birinin kibriyle bir deftere "Rusya halkından çoğunluğun gerçek insanını ve onun doğasının çirkin ve trajik yanlarını resmetmiş ilk kişi olmaktan... Ben tek başıma yeraltının trajedisini gösterdim..." Neden eleştirmenler ve halk, hemen oracıkta bunun doğruluğunu kabul etmedi?

Yeraltından Notlar'daki imaları dikkate almak, kendilerinin ve toplumlarının çıkarlarının vizyonuna uyumlu, olgun kararlar verebilen, daimi kölelere sahip insanların varlığına dayalı herhangi bir politik tartışmanın altını oyar. Bu yüzden, bu bir yandan demokrasinin temel dayanaklarını sorunsallaştırmaktır. Bu tip fikirler resmi olarak asla kabul edilmemelidir. Gerçekte, aptalca sloganlar ve anlamsız bildirilerle insanları bir kamptan diğerine sürüklemek için harcanan paranın miktarı, gücün ve ünün keyfini süren seçilmişlerin de bu gerçeklerin pekâlâ farkında olduğunu

34. Comte de Lautrémont, *Maldoror'un Şarkıları*, Çev. Özdemir İnce, Kırmızı Yayınları, 2012.

gösterir. Her halü kârda, *Notlar*'ın yayımlandığı tarihi, hazır edilmiş fikirlerin ve ideallerin herhangi bir sonuçtan tamamen ırak sadece ruhsal bir rahatlık biçiminde kesinlikle gerekli şeyler olarak ilan edildiği an olarak alabiliriz:

> O zaman da avutuyordum kendimi bununla, şimdi de aynı görüşteyim. En alt basamakta bile ülküsünü yitirmeyen ancak ülküsü için parmağını da oynatmayan, haydut veya hırsız olsalar bile, gözyaşları dökerek ilk ülkülerine saygı duyan olağanüstü de dürüst olan "geniş yaratıklar", işte bunun içindir ki böylesine çoktur bizde.[35] (Coulson)

Tam anlamıyla tercihleri doğrultusunda hareket eden bir "geniş yaratıklar" dünyası şu ya da bu biçimde modern okura anlaşılır geliyorsa, Dostoyevski'nin anlatılarındaki gerilimi kuran kutuplaşmalar ve bu şartlara karşı yürütülen mücadele uzun zaman önce metruk kalmış olsa da hâlâ bizimle demektir.

35. *Yeraltından Notlar*, Çev. Ergin Altay, s. 58.

Thomas Hardy

Thomas Hardy'ye dönmek ne büyük keyif. Ama aşağı yukarı yüz sayfa için. Sonrasında işkence, sıkıntı başlıyor. Henüz yolun yarısında bile değiliz. Bundan sonra, okurun her bir sayfayı, daha büyük bir mutsuzlukla karşılaşacağı bir cesaretle açması gerekecek. *Yuvaya Dönüş*'te[1] annesinin gizemli ölümünden büyük bir üzüntü duyan ana karakter Clym'in yolundan saparak olayın gerçekten nasıl gerçekleştiğini ona söyleme ihtimali olan küçük bir çocuğu aradığı bir an vardır. Çocuğun annesinden çocukla konuşmak için izin istediğinde kadın "Tuhaf, eleştirici gözlerle ona baktı. Clym yarı kör olmasaydı bu bakışın ne anlama geldiğini hemen anlardı. Kadın, bakışıyla, 'Bu kadar yıkıldıktan sonra bir tokat daha mı yemek is-

1. Thomas Hardy, *Yuvaya Dönüş*, Çev. Suna Asıngil, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., (Basım yeri ve tarihi bilinmiyor.)

tiyorsun?' demek ister gibiydi."[2] Bunun ardından çocuk, Clym'in yaşamını mahvedecek olan gerçekleri ardı ardına sıraladığında aynı kadının "Bir adamın kendisini bu denli derinden yaralayan bir şeyi deşip kurcalamasını anlayamadığı belli[dir]."[3] Bu noktada birçok okurun aklında benzer bir soru vardır: Bana böylesine acı veren bir romanı okumaya neden azimle devam ediyorum? Nihayetinde bu hikâyelerin daha önce okuduğum her şeyden çok daha acıklı olması, Hardy'nin bütün olgun kurgularında, bilhassa *Yalan Bahçesinde Bir Gül: Tess* ve *Adsız Sansız Bir Jude*'da, temel mesele hâline gelir; bu öyle bir acı vericiliktir ki kendini asıl içerikten ziyade olayların kahredici gelişiminde, yani *okuma esnasında* gösterir. Hardy, neden kurgularını sürekli bu şekilde inşa eder? İnsanlar bundan nasıl bir tat alırlar?

Roman, Hardy'nin Wessex için kurduğu hayali paralel dünyada, Dorchester yakınlarındaki tenha bir yerin kurgusal ismi olan Egdon Çalılığı'nda geçmektedir. "Kırsal alanın uçsuz buçaksız topraklarında"[4], bir kilise bile olmadan, halkının 19. yüzyılın gelişmeleri tarafından es geçildiği çorak ve inatçı "Egdon yabanı"[5] ilk elde kadim höyükler ve tarihöncesi kalıntıların manzarayı süslediği, "tepemizdeki yıldızlar kadar değişmeden durduğu"[6], en fırtınalı havalara maruz kalan, bitki ve böcek âleminin en dirençli ve itici türleriyle kaynayan son derece gerçeğe yakın düşsel bir yerdir. Hardy'nin, böylesi bir yerin atmosferini aktarmada, dahası bu yerin insan deneyimini nasıl acımasızca küçük düşürdüğünü, çalılığın sakinleri için bu amansız manzaranın zamansızlığının gölgesinde kalmayan herhangi bir duygu ya da topluluk yaratmanın ne kadar zor olduğunu sezdirmede üstüne yoktur. Birisi modern dünyada bir şey yapmak istiyorsa, Egdon'ı terk etmek *zorundadır*. Ama başlıktan anladığımız üzere roman buraya geri dönen biri hakkındadır.

Çalılıkta yaşamaktan memnun, çalılığın sınırlamalarını kabul eden kırsal insanlar korosuyla tamamlanan bütün bu zorlu koşullardan oluşan fonla birlikte, çalılığın sakinleri tamamen onun mevsimlerine ve ritimlerine teslim olmuş bir biçimde yaşarlar.

2. *A.g.e.*, s. 372.
3. *A.g.e.*, s. 373.
4. *A.g.e.*, s. 7.
5. *A.g.e.*, s. 7.
6. *A.g.e.*, s. 10.

Roman, birbirlerine üstün gelme yarışında birbirlerini bir insanın aklının alamayacağı denli perişan etmeyi becerebilen altı karakter sunar. "Sevimli, toy bir kız" olan uysal genç yetim Thomasin, çekingen biridir ve çalılıktaki tek seçkin bekâr, dalavereci Bay Wildeve ile evlenmedeki ısrarı dışında neredeyse her şeye mantıkla yaklaşır. Wildeve, nedenleri hiçbir zaman açıklanmamakla birlikte, çalılıktaki tek hanı işletmeye kadar düşmüş nitelikli bir mühendistir ve evlilik sayesinde yaşamına hem güven hem heyecan getirmek istemektedir. Thomasin güven verecektir; daha frapan, tutkulu, kuzguni saçlı diğer bir yetim, geçimsiz büyük babasıyla birlikte yaşayan Eustacia, daha çekicidir ama modaya uygun bir şehir yaşamını yeğleyerek çalılığı terk etmeye olan vazgeçilmez saplantısı Wildeve'in güvenli ekonomik dayanağını terk edip risk almasını gerektirecektir.

Geri dönen Edgon yerlisi, Thomasin'in kuzeni Clym, diğerleri ve hepsinden önemlisi Thomasin'in halası ve vasisi de olan dul annesi Bayan Yeobright için bir sır küpüdür. Clym, modern moda ve kültürün merkezinde, Paris'te elmas işinde çalışmış ama bu dünyanın yüzeysel ve tatminden uzak olduğuna karar kılmıştır, şimdi de Egdon'ın fakir insanlarını eğitmek için bir okul kurmayı istemektedir bu nedenle, kendisinden daha dezavantajlı olanları çalılığı terk edebilecekleri bir konuma getirebilmek, daha doğrusu köylülerin yaşadıkları yerle bütünleşmelerinden dolayı açıkça imkânsız bir görev olan çalılığın doğasını değiştirmek amacıyla geri dönmüştür.

Başlarda yeğeni beş para etmez olduğunu düşündüğü bir adamla evleneceği için mutsuz olan Bayan Yeobright, şimdi de oğlunun taşraya yönelik bir hayırseverlik için Paris'teki bahtından feragat etmesi gerektiğinden ki bunu hiçbir şekilde ikna edici bulmaz, dumura uğramıştır. Orta sınıftan gelen ve ailesini daha üst sınıflara taşımaya gayret eden Bayan Yeobright, Clym'in ve Thomasin'in zavallı seçimlerini değerlendirdiği her anda haklıdır ama bu ikisinin fikirlerini değiştirmeye çalıştığı her girişim, kaçınılmaz bir biçimde beceriksizcedir; her hareketi ters tepecektir. Clym ve Eustacia birbirilerine âşık olduklarında ve bu yüzden Clym'in Egdon'da kalmaya ve Eustica'nın çalılıktan ayrılmaya kararlı enerjileri zıt düştüğünde, yaşlı kadının umutsuzluğu da çoğalacaktır.

Bu sıra dışı tabloyu tamamlamak için tuhaf bir isme sahip gizemli Diggory Venn vardır bir de. Aslında bir sütçü olan Venn, bir

keresinde Thomasin'e evlenme teklif etmeye cüret etmiş olsa da doğru sınıftan gelmediği için şiddetle reddedilmiştir. O andan itibaren, bir kırmızı tebeşir adamı, koyun çiftliklerine kırmızı boya satan gezici bir tüccar olmuş, bunun sonucunda da çalıştığı malzemelerle kendini sonsuza kadar kırmızıyla lekelemiştir. Direncini, aynı anda her yerde olma yetisini ve iyicil bir hinliği harmanlayarak Thomasin'i şaşkına çeviren Venn, bir çırpıda hem korku salan bir öcü hem de cömert bir yardımsever olmanın yolunu bulur.

Nasıl olur da deneyimsiz bir okur hiçbir umut vaat etmeyen böyle bir kişinin maskaralıklarından derin bir acı duyar? "Duygudaşlığımız bu üç ana karakterin hiçbirinde hiçbir zaman güçlü bir biçimde sergilenmemiştir" diye yakınır Eustica, Clym ve Wildeve'in yakın dönem eleştirmenlerinden biri. Başka biri, kitabın "olası olana karşıt" bir biçimde gerçekçiliği ihmal ettiğini hissetmiştir. Kitaptaki "insanların herhangi bir insanın konuştuğu gibi konuşmadığı"ndan yakınmıştır bir diğeri de. "Hikâye bizi yoğun bir biçimde yüzeysel olarak etkiler." Aslında, romandaki temel anlar, inancın ötesinde tasarlanmış gibidir, sadece olaylara dair bir inanç da değildir bu bununla birlikte Hardy olayların suistimal edilmesini son derece görünür kılmak da istemiştir; olay örgüsünde bir karakterin sonradan yanlış izlenim verip belaya sebep olacak bir diyalogun bir kısmına eksiksiz bir biçimde kulak misafiri olduğu düzinelerce yer vardır. Trajedi "keyfi ve rastlantı eseridir" diye yazmıştır bir eleştirmen; keder, "gereksizdir ve haksız yeredir" "hazin ve insafsızdır" bu nedenle neticede "bir kitabı merak etmekten güzel bir biçimde hoşlanma zayıflığı" olanlar için "bu aynı zamanda can sıkıcıdır".

Eleştirmenler klasik romanların önceki eleştirilerinden alıntı yaptıklarında bu çoğu zaman ilk baştaki tepkinin naifliğini ve bizim iyi edebiyat anlayışımızın ve ilerici düşüncemizin üstünlüğünü göstermek içindir. Yine de bu yorumlar yerinde görünüyor; hepsi de Hardy'nin kurgularının özgün ve bir tepkiyi hak eden veçhelerine işaret ediyor. Bütün kederliliğiyle, zalimliğiyle, can sıkıcılığıyla *Yuvaya Dönüş* yine de sürükleyici ve aslında, bize okulda öğretildiği hâlleriyle, büyük ve asil bir karakterin vahim hatalarının kendi sonunu kaçınılmaz kıldığı bütün o meşhur üstün trajedilerden *daha* sempatik ve çok daha fazla acı verici. Ama neden?

Hardy'nin romanının en yeni basımı Broadview tarafından yapılıp akademisyen Simon Avery tarafından baskıya sokulmuştur. Ekleri; sözünü ettiğim eleştirileri, Hardy'nin çeşitli basımlara yazdığı önsözleri, haritaları, yazarın okuduğu güncel bilim ve felsefe yapıtlarından bölümleri, Hardy'nin şiirlerinden oluşan küçük bir seçkiyi, denemelerinden ilgili kısımları, olay örgüsünde geçen maskeli oyunun bütün senaryosunu ve romanın *Belgravia* dergisinde 1878 yılında ilk tefrikası sırasında ona eşlik eden çizimleri içerir. Bu hoş içeriğe ek olarak, birçok dipnot sık görülen arkaik ve lehçeye bağlı terimleri ve geniş çaplı mit, Kitab-ı Mukaddes, ilkçağ tarihi, yerel kostüm, 19. yüzyıl siyaseti ve daha nicesine yapılan göndermeyi açıklar. Başta 7 sayfa boyunca yazarın yaşamına dair "kısa bir kronoloji" yer alırken, bir not aracılığıyla da yazarın daha sonraki yıllarda kitapta yaptığı değişiklikleri ele alır.

Yani bu basım, öğrenciler için hazırlanmıştır ve Hardy'nin romanı aslında bir araştırma nesnesi olarak sunulmuştur. Bununla birlikte, Profesör Avery'nin on sekiz sayfalık giriş yazısının, romanın sunduğu ayrıcalıklı okuma deneyiminin doğası hakkında bir şeyler söylediğini varsayarsanız, bu sizi hayal kırıklığına uğratacaktır. "Cisimleştirmek [embody]", "sahnelemek [anact]", "ön plan [foreground]" gibi pek çok edebiyat eleştirisi sözlüğünden alınmış sözcükle dolup taşar bu yazı ve aşağı yukarı bir düzine Hardy uzmanı "keskin zekâlı" ya da "son derece önemli" katkılarından dolayı takdir edilir. Üstünkörü bir biyografi, yazarın romanlarının temalarına ilişkin öncelikli kişisel yatırımına dair az biraz fikir verir. (Bu bağlamda kronoloji ciddi biçimde şifrelenmiş şu girdiyi içerir: "1895 – Hardy'nin evliliği git gide daha zorlu bir hâle gelir.") Hardy'nin "sistematik bir biçimde yaşamı boyunca bu büyük sanatsal bütünlüğe doğru hareket etmiş olduğunu" ve bu bağlamda, Egdon Çalılığı'nın ona hem "mekân bütünlüğü" olanağını sunduğunu hem de bu çalılığın "John Bayley'in dirayetle iddia ettiği gibi, 'insanın yaşamını içinde sürdürümek zorunda kaldığı karanlık, umursamaz bir evrenin küçük evreninden'" bir farkı olmadığını öğreniriz. Bu, böylece "romanın incelediği ve sorguladığı çağın sosyo-politik ve entelektüel karışıklıklarını sergilemek için kusursuz bir sahne hâlini alır."

Kısacası: Zırva. Eustacia, "Prometheus vari bir başkaldırı imgesinden farksız kurgulanmıştır", "bireysel, fiziksel ve psikolojik özgürlük ihtiyacının geleneksel ahlaki çerçevelerden üstünlüğünü

öncelemek için gösterilen bir kadındır"; hiç şüphesiz ki bu onun "orta-Viktoryen dönemin ataerkil dünya görüşüne yerleşik olan ayrımcılık ve baskı yapılarına meydan okumasından kaynaklanır." Clym'in çalılıktaki çocuklar için bir okul işletme planları "Hardy'nin daha öncelerden var olan, kalıtsal düşünce sistemlerini değiştirmek için eğitimin potansiyelini ele alma girişimlerinden birini teşkil eder." Bunların hepsi de Avery'nin diyeceği gibi, onurlu, ilerici ve gayretkeştir ve gerçekte hikâyeyi okurken edindiğimiz izlenimlerden bir o kadar da uzaktır. "Sonuç olarak" diye bitirir profesör, "Romanın Hardy'i Viktoryen İngiltere'nin önde gelen yazarlarından ve sosyo-politik yorumcularından biri olarak yerleşik kılması şaşırtıcı değildir ve roman, bugün de birçok farklı ilgici çekici ve etkili yoldan bizimle iletişim kurmaya devam ediyor." Söz ettiği ilgi çekicilik ve etkileyicilik hakkında hiçbir şey söylemez.

Bu yavan jargonun panzehri olması için kitaptan biraz uzunca bir bölüm okumalıyız. Bu noktada, romanda, çekici Eustacia, Thomasin'le evlenen Wildeve'den vazgeçmiştir. Sonrasında Clym, Eustacia ile evlenir ve onu Paris yerine, içinde okul açmaya hazırlık aşamasında uzun saatler boyunca çalışması sonucunda görme yetisinin kötü etkilendiği, çalılıktaki küçük bir kulübeye götürür. Yarı yarıya kör olduğundan bundan böyle yapabileceği en iyi şey, yakmak için karaçalı kesmektir ve bunu bir çeşit koruma elbisesi giyerek yapması gerekmektedir.

> Paris'ten gelen bu adam yeni mesleğinin gereği olan deri donanımın içinde, takmak zorunda olduğu koca güneş gözlüğüyle öylesine tanınmaz hâle gelmişti ki en yakın arkadaşı bile yanından onu tanımadan geçebilirdi. Zeytin yeşili bir bitki örtüsünün ortasında esmer bir lekecikti o, başka bir şey değil. Çalışmadığı zamanlar Eustacia'nın durumunu, bir de annesinin kendisine yabancı gibi davranışını düşünerek üzülüyorsa da kendini işe kaptırdı mı hepsini unutuyor, yatışıyordu.
>
> Günlük yaşayışı tuhaf, kısır bir türdendi; bütün dünyası, varlığının birkaç metre ötesine kadar uzanan küçük bir çemberdi. Ahbapları ufak tırmanıcı hayvancıklarla kanatlı yaratıklardı. Arılar teklifsizce kulaklarında vızıldıyor, hemen yanıbaşındaki katırtırnağı çiçeklerinden balözü emiyorlardı. Edgon'a özgü o acayip, amber rengi kelebekler yüzünün az ötesinde titreyerek uçuyor, eğik sırtına konuyor, bir aşağı bir yukarı sallanan orağın parlak ucuyla oynuyorlardı. Zümrüt yeşili çekirgeler sürü sürü gelip ayaklarına çarpıyor, acemi cambazlar gibi tepe üstü ya da sırtüstü yere düşüyorlardı ya da eğreltiotu yapraklarının altında pek gürültülü bir biçimde birbirleriyle oynaşıyorlardı. İri iri sinekler, onun

bir insan olduğunu akıllarına bile getirmeden, hayli çılgın bir uçuşla pek yakınında vızıldıyordu. Kuytu yerlerde en parlak mavi, yeşil giysilerine bürünmüş yılanlar süzülerek dolaşıyordu. Eski derilerinden daha yeni sıyrılmış oldukları için, bu mevsimde yılanların rengi en parlak şekilde olurdu. Yavru tavşanlar inlerinden çıkıp tepeciklerde güneşleniyorlardı. Güneşin kızgın ışıkları incecik, ince derili kulaklarını tutuşturuyor, onları kan kırmızısı bir saydamlığa bürüyordu. Bütün bu hayvanların hiçbiri Clym'den korkmuyordu. Yapmakta olduğu işin tekdüzeliği Clym'i yatıştırıyor, ona başlı başına bir zevk veriyordu.* Kuvveti yerinde olduğu takdirde vicdanının böyle bir bilinmezlikte kalmasına pek izin vermeyeceği bu hırstan arınmış adama zoraki olarak gelen bu engel, bu sade dönenim mazeretini sunmuştu.

"Karanlık, umursamaz bir evrenin küçük evrenini"ne bakın. Görme yetisindeki sorunlar nedeniyle hırslarından arınmış "Parisli adam" sosyal olarak aşağıya doğru hareket edip kendini en yakın arkadaşlarının takdirinin bile ötesine koyarak tamamen doğal dünyaya bırakır. Hardy bir renk cümbüşünde et, kan ve böceklerin birbirine kur yapmasını sergileyerek sade bir belagatle flora ve faunanın hazlarını ortaya çıkarmayı sever. Özgürlük, göründüğü hâliyle, kariyer yapmak ya da aşkı gerçekleştirmek için verilen mücadelede değil, yaşanan ana ve vahşi doğaya temsil olmakta yatar. Hardy'nin karakterlerinin ne kadar da sık olarak mücadeleden hatta ölümden bile –örneğin, "toprağa karışıp unutulacağı" zamanı iple çeken Tess Durbeyfield– uzak olmak istedikleri hatırlatılabilir. İster istemez şu soruyu sormamız gerekir: Bu insanlar kendiler için koydukları hedefleri, onları böylesi mutsuz kılan proje ve tutkuları ne kadar gerçekleştirmek isterler? "Ayrımcı ve baskıcı yapılar" bu hedefleri gerçekleştirmelerinde onlara gerçekten engel mi olmaktadır yoksa Clym'in kısmi görme yetisi kaybı gibi sosyal kısıtlar, çok zorlu, çok yorucu, çok korkutucu görünen bir yoldan sapmak için bahaneler midir?

D. H. Lawrence böyle olduğunu düşünüyordu. Profesör Avery, Lawrence'ın *Study of Thomas Hardy* isimli yapıtına değinir ama Lawrence'in eleştirisinin yüküne kafa tutmadan onun Clym hakkındaki fikirlerini aktarır: D. H., Eustacia ve Clym hakkında şöyle der:

Karanlık, vahşi, tutkulu Eustacia (...) başta, onu tatmin etmeyen, dengesiz Wildeve'i sever ardından henüz yeni geri dönmüş olan Clym için onu

* *A.g.e.*, s. 292-293. (Çevirinin izleyen kısmı Türkçe basıma alınmamış.) (ç.n.)

bir kenara iter. (...) İstediği nedir? (...) Kendine nail olmak için (...) bir çeşit kendini gerçekleştirme. Ama bunun nasıl olacağını bilmez (...) ve romantik hayal gücü ona, Paris ve yüksek sosyete der. Sanki bu ona tatmin vermeyecekmiş gibidir.

Clym, Paris ve yüksek sosyetenin beyhudeliğini fark etmiştir. O hâlde o ne istemektedir? (...) Hayal gücü, ona ahlaki sisteme hizmet etmek (...) Egdonlı küçük çocukları okulda eğitmek istediğini söyler. Bu da muhtemelen Eustacia'nın Paris'i kadar beyhudedir. (...) Clym'in, görünüşte asilce davranırken onu kendi oluşundan yan çizmeye iten, derinlerindeki o zor algılanan korkak özgeciliği nedir? (...) Bu yüzden, hem Eustacia hem de Clym asıl amaçlarından cayar ve her biri diğerini inançsız, tatminsiz ve gerçekleşmemiş bir hâlde bırakır.

Bütün bunlar merak uyandırır. Hatta ve hatta Lawrence'ın temel eleştirisi –bu da Hardy'nin, en tutkulu karakterlerinin geleneğin gücü karşısında kahrolmasına her zaman izin vererek aslında okurun bu geleneklerin sınırları içinde kalmasına teşvik etmek olduğudur– oldukça mantıklıdır ve kesinkes Hardy'nin yaşamı boyunca sürdürdüğü son derece ihtiyatlı kendi davranışlarına uygundur hatta sanki romanları çizgiyi aşmanın tehlikelerini kendine hatırlatmak için kaleme alınmıştır. Ama bu yine de bize ne bu romanlarla neden böylesine içten bir ilişki kurduğumuzu ne de anlatının gelişiminin neden böylesine acı verici olduğunu açıklar.

Yuvaya Dönüş'ün başlarında, Wildeve ve Thomasin komşu kasabaya evlenmek için gitmişler ama Wildeve'in temin ettiği belge orada geçerli olmadığından bunu gerçekleştirememişlerdir. Thomasin, sorunun sadece bir belge olduğuna ikna olmamıştır ve Wildeve'in ona olan bağlılığından şüphe etmektedir. Gizliliğinin ihlal edildiğini ve hiçe sayıldığını düşünen Thomasin, şimdi kendi bağlılığını sorgulamaktadır. Önceki evlilik girişiminin, Bayan Yeobright'ın törene müdahale edip birlikteliğe engel teşkil edecek bir şeyler bildiğini iddia etmesi ve böylece hem Wildeve'i hem yeğenini aşağılamasıyla engellediğini keşfederiz. Başlangıçta evliliğe izin verir, sonra fikrini değiştirip onu engeller, sonra yine fikrini değiştirir ve izin verir. Nihayetinde her ne olursa olsun bütün taraflar için nahoş duyguların olduğu bir durum yaratılmıştır.

Hardy'nin karakterlerinin "gerçek" bir trajedi yaratmak için yeterli "muazzam" çeşitlikte olmadığını söyleyen eski sitemi yinelemek yerine, bu önermeyi baş aşağı çevirip, "muazzam" karakter-

lere sahip olsaydık, Hardy tarzı bir trajedinin asla var olamayacağını söylemek daha kullanışlı olabilir. Wildeve daha özlü bir figür olsaydı ya kendini Thomasin'i elde etmeye adayıp onun ayaklarına kapanırdı ya da onu yalnız bırakırdı. Thomasin "muazzam" olsaydı, bürokratik bir aksaklıktan dolayı bu kadar kolay şüpheye kapılmazdı. Daha güçlü bir vasi de Bayan Yeobright gibi bocalamazdı.

Eustacia ve Clym de buna benzer bir biçimde değişkendirler. Eustacia, Wildeve'den usanmıştır ama Wildeve, Thomasin'e yüz verdiğinde ilgisi tekrar canlanır; ardından Clym *fikrine*, daha Cylm'i görmeden, sadece Clym'in Paris'te yaşamış olmasından dolayı tutulur; devamında, onu Paris'e dönmeye ikna edilebileceği fikrinden vazgeçmeden gerçek Clym'e âşık olur. Clym, Eustacia'nın sıradışı karakterine ve güzelliğine vurulur ama onu derhal ve beklenmedik bir biçimde hayırsever bir okul öğretmeni olarak hayal eder, çok geçmeden bunun yerine annesinin düşmanca tepkisiyle ve hayırseverlik projeleri hakkındaki bu duygusal çalkantıların etkileriyle daha çok ilgilenmeye başlar. Önce evliliği ertelemeye karar vermişken, sonrasında kendine evliliği aceleye getirme konusunda geçit verir; çünkü, Eustacia'nın kaygılanmasının zaten bu durumdan kaygı duyan annesinin fikrini değiştirmesinden kaygılanmaktadır. İlginç bir biçimde, arazi bile tuhaf ışık oyunları altındaki alçak tepeleri süsleyen kalın bitki örtüsünün içinden uzanan ince kıvrımlı yollarıyla bir kararsızlık bölgesi olmakla itham edilmiştir: "Çünkü fundalığın ortamında uzatmalı, duraksamalı bir kararsızlık var gibiydi."[7]

Belirsizlik ve tereddüt; mutsuzluğa, yanlış anlamaya ve karamsarlığa yol yapar. Eustacia, Wildeve'in Thomasin'e olan bağlılığından haberdardır; Thomasin de Wildeve'in Eustacia'ya olan ilgisinden. Wildeve, Eustacia'nın Clym'e ilgi duyduğunu öğrenir; Clyme de Eustacia'nın Wildeve'e olan ilgisini; Eustacia, Clym'in muhtemelen Thomasin'e ilgi duyacağını ve Clym'e olan kendi ilgisini düşünür. Her biri diğerlerinin nereye meyledeceğinden emin olamaz ve böylece kendi ilgilerini gerçekleştirmekte de gönülsüzdürler. İlk bakışta bunda pek çok kaba güldürü olasılığı görülebilir ve romanın birçok yeri, özellikle Clym'in annesinin ölümünü çevreleyen olaylar, kaba güldürüyü andırır ama bunların yıkıcı sonuçları vardır. "Kaba güldürünün yüzeyinin altına bakarsanız her

7. *A.g.e.*, s. 15.

zaman bir trajedi görürsünüz" der bize Hardy "ve trajedinin daha derin meselelerine gözlerinizi kaparsanız kaba güldürü görürsünüz."

Bir karar vermeye ve verilen kararlara bağlı kalamamaya dair bu acizliğin nedeni korkudur. Bir "kararsızlık" bölgesi olan fundalık, aynı zamanda "aysız bir gecenin donukluğunu yoğunlaştırabilecek güçtedir"[8]; bir korku mekânıdır. Hardy'nin önde gelen bütün romanları, olağanüstü bir korku sözcük haznesine batmıştır ve bütün ana karakterleri, bazen ihtiyatsız ve umursamaz olabilseler de ödlektir. Tam olarak neyden korkmaktadırlar? Şurası bir noktaya kadar doğrudur ki geçerli ahlaki nitelikleri çiğnemeleri gerektiğinde, sosyal eleştiri onları kaygılandırır. Ama temel kaygıları deneyimin kendi onulmaz, geri dönüşü olmayan doğasıyla ilgilidir; yaşamlarını sonsuza kadar değiştirecek yanlış bir karar verme korkusu. Cinsellik bu deneyimlerin en tehlikelisi ve evlilik bu kararların en belirleyicisidir. Aslında, öyle görünüyor ki Hardy'nin karakterleri en çok arzu ettikleri şeyin kendisinden korkmamaktadırlar: Bir eş. Hardy'nin kendisi de benzer özellikler göstermiştir; 1868'de Lulworth'a yapılan bir tekne gezisi sırasında gördüğü çekici bir kadın hakkında yazarken şöyle söyler: "Onu son defa güvertede dikilirken, tekne karadan ayrıldığı sırada gördüm. Şapkasında beyaz tüyler, kahverengi bir elbise, Dorset lehçesi, klasik özellikler, kısa bir üst dudak. Muhtemelen feci sonuçlara yol açarak hiç düşünmeden evlenebileceğim bir kadındı."

Bu ürkek zihniyetin doğal bir sonucu, ihtiyatlı deneyime ve buna yönelik kararlara dair giderek büyüyen bir arzudur. Hardy'nin ikinci eşiyle birlikte yazdığı biyografisinden bir bölüm şöyledir:

> Eğer yaşamdan melankoli tatminini çıkarmanın bir yolu varsa bu ölümde yatmaktadır, tabiri caizse, bedenden uzaklaşmakta. (...) Nitekim basit bir sabah ziyareti için bir odaya girdiğimde bile, bu sahneyi, farkında olmadan çevreme etki edebilecek kadar katı olmayan bir hayaletmişim gibi görme alışkanlığım var.

Yuvaya Dönüş'te Clym hakkında şunları okuruz:

> Genç bir adamın yaşamında, insanlığın genel gaddarlığının ilk kez açık seçik ortaya çıktığı o aşamaya erişmişti ve bunun farkına varmak tutkunun bir müddet sonra sönmesine yol açar. Fransa'da bu aşamada intiha-

8. *A.g.e.*, s. 7.

ra teşebbüs etmek pek rastlanmadık değildir; İngiltere'de gerektiğinde daha iyisini ya da daha kötüsünü yaparız.

Hardy'nin aracısız anlatısı, aşk ve kendini gerçekleştirmeye yönelik bu heyecan verici mücadeleyi dramatize ederken, daha derin bir seviyede, dramı çevreleyen yoğun korku atmosferi öyle bir hâl alır ki hem karakterler hem okur, üstesinden gelebilmek için her şeyin sonradan olmasındansa bir an evvel kötüye gitmesini istemeye başlarlar. Bu, Hardy'nin anlatılarının modernliğidir; Hardy'nin, bireyin, birisi olmaya ya da kendini bir biçimde gerçekleştirmeye yönelik duyduğu ihtiyacın kendini tamamen meşakkatli bir görev olarak sunduğuna dair anlayışıdır. Bu bize 1864'te "Hiçbir şey olmayı becerememiş herifin biriyim işte: Ne kötüyüm ne iyi ne alçağım ne namuslu ne kahraman ne de bir böcek"[9] diye yakınan *Yeraltından Notlar*'ın anlatıcısını hatırlatır; aslında, "mücadeleyi bırakmıştı" çünkü "modern bilinç" herhangi bir seçimin olumsuz sonuçlarını çok net bir biçimde görüp bunlardan korkmaktadır, şu ya da bu eylem biçimi arasında karar vermekte aciz durumdadır bu nedenle "bütün yükseltilmiş bilinciyle" modern insan, kendini "bir insan olarak değil de bir fare olarak" addetmeye başlar. Hardy'de de Dostoyevski'de olduğu gibi, özsaygının tamamen kaybedilmesi, karakterin ıstırabının temelinde yatar. Karakterler ne içgüdülerine ne mantıklarına güvenirler. "Seni elde etmeye çalışmamalı, ardında koşmamalıydım" diye hayıflanır Wildeve, Eustacia'ya, "ya da elde ettikten sonra direnip seni elimde tutmalıydım."[10] "Yapmalıydım" ve "etmeliydim" sık karşılaşılan ağıtlardır.

Bu zihniyet, Clym'in annesinin ölümünde belirgin bir biçimde rol almaktadır. Hardy; Viktoryen toplumun dokunaklı özelliklerinden, kaçınılmaz bir kaderden, kötü havadan ya da her ne kadar ellerinden gelenin en beterini yapsalar da karakterlerinin kötü talihlerinin sürprizlerinden kaynaklanan bir duyguyla değil fakat vahim sözler ve eylemlerin nasıl olabileceğini kavrayan yüksek bir bilinçten ve bu bilinçten doğan korkunun aslında ortaya çıkan korkuyu nasıl artırdığından ve hepsinden de önemlisi bütün bunların yoruculuğundan kaynaklanan bir duyguyla okuru kavrar.

---

9. *Yeraltından Notlar*, Çev. Hilal Eren, s. 21.
10. *Yuvaya Dönüş*, s. 396.

"Seni öyle seviyorum ki sanki acı çekiyorum bu yüzden" der Clym, Eustacia'ya evlenmeden önce. "Aşkın sürekliliğini hiçbir şey kesin kılamaz" diye yanıtlar kadın. "Bir gün gelecek, aşkımız bir ruh gibi uçup buhar olacak. İşte onun için şimdiden ağlamak geliyor içimden." Şöyle açıklar: "Korkarım bu işin sonu şöyle olacaktır: Annen benimle buluştuğunu öğrenecek, seni benden soğutmak için elinden gelen her şeyi yapacak!"[11] "Bilinmeyen şeyler hep ürkütür beni" der "zihnimi korkunç olasılıklarla doldurur." Tekrar: "Bir gün gelip seni de artık sevemezsem, ne korkunç olur, Clym'im benim!" Clym: "Yalvarırım böyle olur olmaz şeyler söyleme. Öyle bir gün gelirse 'İnancımdan da amacımdan da çok yaşadım' deyip ölmekten başka yapılacak bir şey kalmaz benim için."[12]

Kısacası, karşımızdaki ikili hâlihazırda kendi felaketlerini daha ortaya çıkmadan ayrıntılarıyla planlamıştır. "Mutluluğum beni ürkütüyordu zaten. Aşırı yorucu, tüketici bir mutluluktu benimkisi"[13] der Eustacia. Uyarıyı alan okur, felaketin engellenebileceğini ahmakça umut eder.

Clym'in annesi küplere binmiştir ve şöyle sorar: "Onun gibi ateşli, avare bir kadın için tasarılarını mahvetmekten başka yapabileceğin iş mi yok yani?" Clym şöyle yanıtlar: "Doğru. O kadın da sensin!"[14] Bu okuru tamamen dumura uğratır. Bunu nasıl söyleyebilir? Görünüşe göre, hiç kimse istikrarlı bir ruh hâlini sürdüremez. Güvenilir olduğuna Eustacia'yı ikna etmek için Clym hercai bir biçimde ona hemencecik evlenmeyi teklif eder. Annesi düğüne gelmeyi reddeder, çok geçmeden yumuşar ve Thomasin (bundan sonra Bayan Wildeve'dir) ve Clym arasında eşit bir biçimde bölüştürülmek üzere ölen eşinden kalan yüz gineyi onlara vermeye karar verir. Bunun uygulanma biçimine inanmak imkânsızdır ama okur okumaya devam eder çünkü aile bireyleri arasında olup bitenlerin psikolojisi zaten hiç de güvenilir değildir.

Bayan Yeobright, parayı karanlıkta çalılığın öteki ucuna götürmesi için aptal, ödlek köylü Christian Cantle'a verir. Chistian biraz fazla içer ve sırtındaki paranın karısına geçeceği kulağına çalınan Wildeve ile buluşur. Wildeve küçük bir kumar oyunu teklif edip bu oyunda bütün parayı kazanır. İkisi de boyacı Venn tarafından

11. *A.g.e.*, s. 227-228.
12. *A.g.e.*, s. 231-232.
13. *A.g.e.*, s. 239.
14. *A.g.e.*, s. 236.

izlendiklerinin farkında değildir (gecenin ilerleyen saatleridir) ki Venn de yanlışlıkla bütün paranın Thomasin için olduğunu sanmaktadır. Venn, Wildeve'ye kumarda meydan okuyup bütün parayı geri kazanır ardından parayı elden teslim etmek üzere yola koyulur. Clym'in parasının kuzenine gideceği durum böylece yaratılmış olur (hem de ne çabayla!).

Wildeve'nin bütün paraya el koyduğunu Christian'dan duyan ama Wildeve'in oğluna ait parayı teslim edecek kadar kibar olduğunu düşünen Bayan Yeobright, Eustacia'yı görmeye gider. "Thomasin'in kocasından bir armağan aldınız mı?"[15] diye söze başlar. Sözünü ettiği kişi, Wildeve'dir. Mirastan haberi olmayan Eustacia evliliği olmasına rağmen Wildeve ile ilişkisini sürdürüyor olmakla itham edildiğini sanır ve şiddetli bir tartışma başlar. "Hiçbir zaman onmayacak bir ayrılığa yol açtınız!" diye bağırır Eustacia. "Bir uçurumun kenarında duruyorsun"[16] diye reddeder Bayan Yeobright. Gerçek yanlış anlamadan ikisi de sorumlu değildir ama ikisi de bu yanlış anlamayı bir trajediye dönüştürmeye son derece heveslidir.

Clym'in kısmi görme kaybı, Eustacia'nın mutlu olabileceği Budmonuth'a taşınma planlarını ertelemesine sebep olur. Eustacia acıma duygusuyla doludur ama Clym'in çalışkan bir karaçalı kesicisi olarak bütün enerjisini kullanmasından nasıl da bir anda mutlu oluverdiğinin farkına varmıştır. "Eustacia acı acı anladı ki başarısızlık kocasının umurunda değildi."[17] Viktoryen ayrımcılığın kadın oluşunu baskılamasına bakın. "Artık zarif bir beyefendi görünüşünde olmadığım için" diye kışkırtır Clym gereksiz yere Eustacia'yı, "bana beslediğin bütün aşk söndü mü yoksa?"[18] Burada da yine hiç kimse içinde bulundukları kötü durumdan sorumlu değildir ama söyledikleri her şey durumu daha da kötüleştirir.

Ölümüne sıkılan Eustacia, biraz da şansla Wildeve ile karşılaşıp onunla dans ettiği bir eğlenceye gider. Eustacia asla sadakatsizlik yapmasa da Wildeve ile ilişkiye geçmiştir. Hardy, sistematik bir biçimde her şeyi niyet ve sorumluluk sorularını daha da karmaşık bir hâle getirmek için yapar. Söylemeye gerek yok ki boyacı Venn eski âşıkları birlikte görüp olayı eski aşkının onurunu önemseyerek

15. *A.g.e.*, s. 281.
16. *A.g.e.*, s. 284-285.
17. *A.g.e.*, s. 295.
18. *A.g.e.*, s. 295.

Thomasin'e bildirir. Wildeve, geceleri Eustacia'nın kulübesinin etrafında dolaşırken, Venn onu uyarır. Bu nedenle Wildeve gündüzleri gider, ki bu da felaketi sahneye koyacaktır.

İşte kaba güldürünün çekirdeği.

Annesinin ondan uzaklaştığının farkında olan Clym, bir iş gününün sonunda aralarını düzeltmek için onu ziyarete gitmeye karar verir. Sabah dörtte karaçalı kesmek üzere yola koyulur. Aynı zamanda, açık arazide birkaç kilometre boyunca yürümek için yılın en sıcak gününü seçen Bayan Yeobright da oğlunu görmeye gitmeye karar verir. Fenalaşarak kaybolur, çok geçmeden öğlenin erken saatlerinde evine dönen oğlunun uzaktaki siluetini takip eder ama evden çok uzak olmayan bir yerde durup dinlenmek zorundadır. Bu da Clym'in uykuya dalmasına ve Wildeve'in ortaya çıkıp kapıyı tıklatmasına zaman kazandırır. Eustacia, Wildeve'i yatakta olsa da eşi evde olduğu için kabul edebilir. Bu sırada anne, bahçe kapısını açarken ses çıkarır ve Eustacia pencereye koşar, böylece ikisi birbirini görür. Ama genç kadın, Wildeve oradayken annenin düşüneceği şeyden korktuğundan kapıyı açmak istemez. Wildeve arka kapıya götürülür. Eustacia, Clym'in "Anne!" diye bağırdığını duyup eşinin uyandığını, gidip annesine kapıyı açacağını düşünür. Aslında Clym rüya görmektedir. Eustacia geri döndüğünde eşini hâlâ uyur vaziyette bulur ve annenin gitmiş olduğunu görür. Evde olduğunu bildiği oğlunun onu görmeyi reddettiğine ikna olan Bayan Yeobright, acısını etrafta dolaşan küçük bir çocuğa dillendirip yakıcı sıcakta yola koyulur. Evin çok yakınlarında, zehirli bir engerek tarafından sokulup yığılır kalır.

Rastlantıların buradaki bu yığılması –en azından bir düzinedir– sıradışı ve kasıtlıdır. Hardy, hikâyelerini devam ettirmek için şans unsurlarına ihtiyaç duyacak denli vasıfsız bir yazar değil, gerçekte bu unsurları hiç kimsenin sorumlu olmadığı fakat herkesin bir diğerini, kendini, havayı, kaderi, cadılığı, Viktoryen bağnazlığı ya da hemen hemen söz etmeye değer her şeyi suçlayabileceği bir durum yaratmak için çılgın bir bollukla ortaya saçar.

Clym uyanıp uzlaşma görüşmesine doğru yola koyulur, annesini şuurunu yitirmiş bir vaziyette bulur (uzlaşma mümkün değildir), ölmeden hemen önce onu metruk bir eve taşıtır, burada Bayan Yeobright'ın ona ne dediğini söyleyen küçük çocuk ortaya çıkar: " 'Oğlunun kapıdan çevirdiği kalbi kırık bir anne olduğumu söyle'

dedi."[19] Clym, küçük çocukla tekrar konuşmaya gitmeden önce 1 ay boyunca ölmüş olmayı dileyerek "Hiçbir zaman düzeltilemeyecek bir kusur"[20] diye ağıt yakar ve çocuğu görmeye gittiğinde aslında annesinin onun evinde bulunduğunu, annesinden kısa bir süre önce başka bir adamın evine kabul edilmiş olduğunu öğrenir. Böylece artık, Clym, Eustacia'nın bir âşığıyla kırıştırdığına, bu yüzden de annesini bilerek dışarıda bıraktığına inanmaktadır. Küplere binen koca, "boşluğa dikilmiş gözbebeklerindeki buz gibi bir parlaklıkla" hesaplaşmak üzere evin yolunu tuttuğunda, anlatıcı şöyle der:

> Gözlerinin önüne Eustacia'nın solgun yüzüyle bilinmeyen bir erkeğin yüzü geleceğine, yalnız fundalığın soğuk yüzü geliyordu. O fundalık ki yüzyılların tufanlı saldırılarına meydan okumuştu. Bu yıpranmış, kırış kırış olmuş yüzün çizgileri, şimdi Clym'in yüzünde toplanmış gibiydi.[21]

Bu, Hardy'nin görüşünün özüdür: Herkesin ziyadesiyle mutsuz olduğu ve kimsenin suçlu olmadığı bir melodram, büyük bir boşluk ortamı olmaktan ziyade artık –karakterlere, yazara ve benzer bir biçimde okura– huzur, kapsanım ve sessizlik vaat eden bir ilgisizlik olarak ele alınır. Ateşli arzu, melek vari tarafsızlığın yanında fokurdar; ikincisi sonuçta tercih edilebilir olandır çünkü ilki her türlü acıya açıktır.

Romanın son sayfaları buna benzer pek çok şey sunar. "Eustacia kaçmayı kafasına iyicene koymuştu artık. Zaman zaman kaygılanıyor, kaçışını bir şeyin engelleyeceğinden korkuyordu"[22] tipik bir bölüm başlangıcıdır. Tuhaf olan tek şey şudur ki Eustacia'yı ve Wildeve'i en sonunda belirsiz olduğu kadar uyduruk şartlarda öldüren ve Clym'i önceki hâlinin bir hayaletine, önceden çektiği cefaların onu kadınlarla ileride girişeceği herhangi bir bağlılıktan alıkoyduğu bir adama indirgeyen Hardy, mutlu bir son kurar – Thomasin eski sevgilisi boyacı Venn ile evlenir– yine de Hardy sonraki basımlara asıl niyetinin bu olmadığını, bunun sadece popüler bir dergide romanı tefrika etmenin gerekliliklerine dair bir imtiyaz olduğunu belirten bir not ekler. "Okurlar böylelikle sonlar

19. *A.g.e.*, s. 354.
20. *A.g.e.*, s. 357.
21. *A.g.e.*, s. 375.
22. *A.g.e.*, s. 406.

arasında bir seçim yapabilirler" diye belirtir. Profesör Avery, bu hareketin "neredeyse ön-modernist" olduğunu söyleyerek takdir eder. Aslında bu hareket, Hardy'yi, karakterlerinin uğursuz bir alışkanlığı olan asıl niyetlerinden, sosyal uzlaşmalardan, kendi fikirlerini tam olarak bilmemekten geri çekilmekle aynı hizaya sokar.

Roman boyunca kendi fikrinin farkında olan tek kişi, Boyacı olarak kalır. Thomasin, Wildeve ile evlenmesine rağmen Venn, saygı çerçevesinde onu gözetmek için muazzam bir enerji harcar ve asla başka kadınları düşünmez. Onun bu eski usul metaneti, böylece diğer herkesin modern tutarsızlığının tetikleyicisi olur. "Yalnız ve tuhaf bir karakter" olarak adlandırır onu Hardy notlarında. Romanın kendisi sık sık bize Boyacı'nın ölen bir tür olduğunu hatırlatır.

Wildeve ve Eustacia'nın cenazeleri gömülürken şunları okuruz:

> Felaket onlara pek zarif bir biçimde gelmiş, öldürücü bir yumrukla, kararsız aşklarını yarıda kesmişti. Yaşasalardı, çoğu insan gibi, onlar da zamanla birbirlerinden soğuyacak, aradan geçen yılların getireceği yıpranmışlık, ihmaller ve yaşlılık, onları birbirlerine ilgisiz iki yaratık hâline sokacaktı.[23]

Hardy, acaba kendisinin de "ilgisiz bir yaratık" olmakla suçlanacak biri olduğunu mu düşünüyordu? Biyografisine dönersek, karakterlerini ıstıraplar içinde bırakan bu zihniyetle ne kadar çok şey paylaştığını açık bir biçimde görürüz. Eleştirmenlerden korkarak öncelikle onları kışkırtacak türden romanlar kaleme almıştır, sonrasında ona saldırdıklarında korkunç bir biçimde acı çekmiştir. "Gün ışımadan uyandım" diye içini döker *Yuvaya Dönüş* hakkında yayımlanan olumsuz bir eleştiriden hemen sonra günlüğüne: "Bu dünyada bundan böyle dayanacak gücüm kalmadığını hissettim." Robert Louis Stevenson'ın onu sonradan hatırladığı kadarıyla "solgun, kibar, ürkek, küçük bir adam" olan Hardy, taşra evine ve annesine dönmek için Londra'daki heyecan verici mimarlık kariyerini terk etmiş, sonrasında annesinin isteklerine karşı gelerek evlenme girişiminde bulunmuştur. Karısı Londra'da, o ise köye yakın bir evde yaşamak istemiştir. Doğru kararı vermediğin-

23. *A.g.e.*, s. 441.

den kuşkulanarak karısına düzenli olarak romanları aracılığıyla, meseleleri daha kötü hâle getiren mesajlar göndermiş ama asla ortak mutsuzluklarına bir son verecek kararlı bir eylem sergilememiş, Viktoryen sansürün karşısında olduğu gibi bu konuda da her zaman endişeli olmuştur. Aslında, Emma Hardy'yi ve kocasının evlilik yaşamını resmeden romanlarına karşı giderek büyüyen kırgınlığını ele aldığımızda, *Yuvaya Dönüş*'ün de nihayetinde kişinin hikâye ettiği müddetçe mutsuz olacağı ve belirli bir derecede de bu hikâye etme nedeniyle mutsuz olduğu domestik bir dramda payı olduğunu düşünmek son derece enteresandır. Karakterleri gibi Hardy de evliliğin ıstıraba neden olduğuna inanır ve kehanet kusursuz bir biçimde kendini gerçekleştirir. Ön-modernizme dair yankılardan ziyade, bu durum müthiş bir biçimde bir sağlık uyarısıyla birlikte geldiği takdirde cuk diye yerine oturacak olan bir ümitsizlik çağrısını incelikle işler.

Anton Çehov

1860'ta beş erkek ve bir kız kardeşin üçüncüsü olarak, Azak Denizi'nin kuzeydoğusunda bir liman noktası olan Taganrog'da dünyaya gelen Anton Pavloviç Çehov, toptancı babası 1876'da borçları yüzünden hapse girmemek için Moskova'ya firar ettiğinde, kendi başının çaresine bakmak zorunda kaldı. Anton, özel dersler vererek odasının kirasını ödeyip tahsilini tamamlamak için Taganrog'da bir başına kaldı ve onları rutubetli bir Moskova bodrumunda sefalet içinde yaşarken bulduğu ailesiyle 1879'da tekrar bir araya geldi. Bu andan 1904'te veremden genç yaştaki ölümüne değin Çehov, bir daha asla ailesinden, özellikle annesinden ve genç kız kardeşi Maria'dan uzun süre ayrı yaşamadı. Ondan yaşça büyük olan erkek kardeşleri yazar Alexander ve sanatçı Nikolay evlenip evden ayrılırken, o evde kalıp hızla hem ailenin reisi hem sevgilisi

hâline geldi. Kısa hikâyeler yazarak gelir elde etme arayışı, dönüşümünün bir parçasını oluşturuyordu: Para, o tıp tahsilini bitirene ve mesleğini icra etmeye başlayana değin aileyi bir arada tutabilirdi.

Çehov'un bir serf olan dedesi, bağlı olduğu işverenden ailesinin özgürlüğünü satın alabilmek için zorlu şartlar altında çok çalışmıştı. Temel ilgi alanı kilise korosu olan Çehov'un babası aileyi sefalete sürüklemişti; bu noktada Çehov zamanla ebeveynlerinin ve kardeşlerinin bir arada yaşayabileceği taşra evleri satın alıp inşa ederek ve kız kardeşinin öğretmenlik eğitiminin masraflarını karşılayarak aileyi soylu sosyeteye dahil edecekti. Maria, yatak odasında Anton'un bir portresini bulunduruyor ve sık sık onun sekreteri olarak çalışıyordu; Anton, kız kardeşini evlilikten soğutmuştu. En genç erkek kardeşi Mikhail'e Anton'un telif haklarını ödeyene kadar yayıncıları taciz etme görevi verilmişti. *Memories of Chekhov* (Çehov'un Anıları) adlı kitabında (yazarla ilk elden görüşmelerin kısa ve detaylı bir özeti), ileride ressam olacak olan Zakhar Pichugin, Anton 32 yaşındayken Çehov ailesine yaptığı bir ziyareti şöyle aktarır:

> İçeri girdiğimde Anton Pavloviç'in babasını selamladım, bana gizemli bir tonda fısıldadığı şu sözcüklerle karşılık verdi:
> "Şşşt, sessiz ol lütfen, Anton çalışıyor!"
> "Evet, tatlım, Anton'umuz çalışıyor" diye ekledi annesi Evgenia Yakovlevna, Anton'un odasını işaret eden bir beden hareketi yaparak. İlerledim. Kız kardeşi Maria Pavlovna bana sessizce şöyle dedi:
> "Anton şimdi çalışıyor."
> Yan odada, kısık bir sesle Nikolai Pavloviç bana:
> "Merhaba, sevgili dostum. Biliyorsun ki Anton şu anda çalışıyor" diye fısıldadı, gürültü yapmamaya çalışarak. Herkes sessizliği bozmaktan çekiniyordu.

1886'da Çehov, "Şşştt!" isminde, yazarın ailesinden sessiz olmasını istediği ama ailenin uyku ihtiyacını hiçe saydığı bir hikâye yayımladı; öyle görünüyor ki Anton, fikirlerini ona anlatmak için kız kardeşi Maria'yı uyandırmaya alışkındı. Burada, bu bencil kahramanın vasat bir gazeteci olması gerçeğinin ötesinde yazar ve kurgusal karakter arasındaki en önemli fark, ikincisinin ailesinin özverili savunmasız kurbanlar olarak resmedilen bir eş ve çocuktan meydana gelmesidir. Çehov bu tip bağlardan uzak durdu ve genel-

likle baba ve çocuk arasındaki ilişkiyi, sanki bir otorite konumu elde etmeden ve bu konumu kötüye kullanmadan mümkün olamazmış gibi olumsuz ifadelerle tarif etti; yaşamı boyunca babasının onu hırpaladığı gerçeğinden bahsetmekten asla vazgeçmedi.

İlk edebi başarısında ailesinden ilham aldığı, hikâyeler üretme ve yayımlamasındaki rahatlığın da ailesinden geldiği gerçeğini teslim edersek (1880 ve 1888 yılları arasında 528 hikâye), doktorluğun Çehov'un ana mesleği olacağı hiçbir zaman muhtemel değildi. Buna rağmen, mesleğini icra etti; önce Moskova civarındaki taşra hastanelerinde çalıştı, sonrasında da Moskova'dan aşağı yukarı 40 mil uzaktaki Melikhovo'da otuzlu yaşlarının başlarında satın aldığı 575 akre genişliğindeki arazinin yakınlarında yaşayan köylüleri cömertlikle tedavi etti. Çehov insanlara evde olduğunu bildirmek için göğe bir bayrak çekerdi ve çok geçmeden kendini yardım istekleriyle istila edilmiş bir hâlde bulurdu. *Anton Chekhov: A Brother's Memoir* (Anton Çehov: Bir Kardeşin Anıları)'nda Mikhail, Çehov'un yaşamının büyük bir bölümünü karakterize eden dahil olma ve geri çekilme arasındaki gerilimi ortaya koyan bir anekdot aktarır. Yıl 1884'tür ve Çehov tifodan mustarip bir anne ve onun üç kızını tedavi etmektedir:

> Anton, herhangi birinin iyileşmesi için yaşamını feda etmeye hevesli genç ve naif bir doktordu. Onu yiyip bitiren hastalarla saatlerini harcardı. Çabalarına rağmen kadınların durumu günün birinde anne ve kız kardeşlerden birinin ölümüyle sonuçlanana kadar giderek kötüleşti. Ölmekte olan kız kardeş göçüp gitmeden evvel Anton'un elini acı içinde kavradı. Onun o soğuk tokalaşması, Anton'a çaresizlik ve suçluluğa dair öyle duygular aşıladı ki Anton tıbbı tamamen bırakmaya niyetlendi. Aslında, bu olaydan sonra yavaş yavaş enerjisini edebiyata aktardı.

Ne *Çehov'un Anıları* ne Mikhail Çehov'un güzel fakat kısa hatıraları, Roland Hingley ve Donald Rayfield tarafından kaleme alınan yazar hakkındaki geniş çaplı biyografilerin yerini tutabilir ama Çehov'un yaşadığı sosyal çevre içinde, arkadaşları, ailesi ve okurlarıyla olan ilişkisindeki kendini tuhaf konumlandırma biçimine dair güçlü bir algı oluşturabilirler. Çehov'la bir araya gelen herkes, onun ulaşılabilirliğinden ve cazibesinden, yeni yetişen yazarların taslaklarını okuma hevesinden ya da bir tanıdığının ona ihtiyacı olduğunda, herhangi bir tanışın kötü gününde onun yanında olmasından bahsetmiştir. Onu iyi tanıyan herkes, yine de bu

cazibenin ardında yatan bir ihtiyatı ("sanki demirden yapılma bir zırh giyiyor gibiydi" diye yazmıştır Pichugin) ve sohbetlere sadece çok seyrek bir biçimde iğneleyici sözlerle ya da bunun yerine durmak bilmeyen bir şaka silsilesiyle katılma alışkanlığını işaret etmişlerdir. Hepsinden de önemlisi, Çehov'un kimseye bir şey söylemeden ortadan kaybolma eğilimi vardı; bu da şunu gösterir ki gerçekte "Çehov'un hiç arkadaşı yoktu" diye yazar Ignaty Potapenko. Çehov'un bir keresinde Moskova'daki bir iş görüşmesini oraya vardığı gibi yarıda bıraktığını hatırlar Potapenko:

> "Neden gidiyorsun?" diye sordum Çehov'a.
> "Az önce Bay N. ile karşılaştım. Taksiden inerken karşıma çıktı. Beni kucaklayıp selamladı ve bu otelde kalıp kalmayacağımı sordu. Bu akşamı benimle geçirmek için geleceğine söz verdi."

Potapenko'nun gözlemine göre, Çehov hayır diyemeyecek kadar kibar biridir: "Bir insanı incitme yeteneği yoktu." Yazarla beraber balık avına çıkan Alexander Serebrov-Tikhonov, yazarın bu sporu sevmesinin nedenini ona balık avlarken "hiç kimseye zarar verme tehliken yoktur" diyerek açıkladığını hatırlar.

Eğer Çehov arkadaşları arasında genellikle kendini kapana kısılmış gibi hissettiyse, can sıkıntısı ve dışlanma hissi eşit derecede bunaltıcı hâle gelmiş demektir: "Su götürmez güzelliğine rağmen bu mekân benim hapishanem" demiştir Yalta'daki evi hakkında. "Özgürlük, tam ve kesin özgürlük" yazarın hiçbir zaman dilinden düşürmediği en yüce değerdi ama bu özgürlük neredeydi? Moskova'daki hareketli, içkiyle dolup taşan sosyal yaşam ve taşradaki görece sakin dönemler arasında gidip gelmekten tatmin olmayan Çehov, zamanla daha da şahsına münhasır düzenlemeler aramaya başladı: Melikhovo'da ana yapıdan uzakta küçük bir çalışma yeri vardı, böylece mümkün olduğunca çok misafiri davet edip sonrasında da istediği zaman onlardan kaçabiliyordu; 1898'de Yalta'daki evini inşa ettirdiğinde yakınlardaki sahilde gözlerden ırak bir kulübe de satın aldı, "böylece biraz yalnız kalabilecekti." Bu çözümler, Çehov çalışırken ailesinin onun arkadaşlarını eğlendirmeye gönüllü olmasına bağlıydı: Annesi ve Maria, bereketli aşçılıklarıyla ünlendiler; erkek kardeş Mikhail'in anılarında, herkesin Anton'un çalışmasından başını kaldırmasını beklediği sırada, kendisinin tanıştığı ünlü misafiri takdim etmekten gözle görülür

bir keyif aldığı anlaşılır. Yine de bu dikkatli sosyal mühendislik, yazarın kadınlarla ilgili ve evliliğe yönelik ne gibi düzenlemeler yaptığı sorusunun cevabı değildir.

Prestijli olanlardan ırak, genellikle küçük gazeteler ve bültenlerde yer alan, tıp kariyerini tehlikeye sokmamak adına başlarda takma isimle yayımlanan Çehov'un erken dönem hikâyeleri, hafif ve oldukça kısadır. *A Blunder* (Bir Gaf) adlı hikâyesinde kaygılı bir anne baba, kızları ve onun yazı öğretmeni arasında geçen konuşmaya kulak misafiri olurlar; genç adam, şehvetle kıza kur yapmaya başlar başlamaz ellerinde bir ikonla içeriye dalıp çifti kutsarlar; artık, öğretmenin evlilikten cayması imkânsızdır. Çift birbirine kur yapar, kız elinin öpülmesini ister, anne baba içeriye dalıp hayır dualarını ederler, öğretmen mıhlanacağından korkar ama telaş içindeki anne, ikonun yerine yazarın portresini eline almıştır. Bağrış çağrış içindeki karşılıklı atışmalar birbirini izler. Çehov hikâyesini anılmaya değer şu cümleyle bitirir: "Yazı ustası, kargaşadan faydalanıp oradan sıvıştı."

Bu hikâyelerin hepsinde aşk kararı, ister evlilik ister bir ilişki olsun, her daim hatalıdır ve kişiyi çıkışı olmayan bir hapishaneye sürükler; yine de aşk, son derece baştan çıkarıcıdır ve yaşam onsuz sıkıntıdan örülü bir hapishanedir. *A Misfortune/Bir Talihsizlik*'te ilkeli genç bir kadın eş, tutkulu bir genç avukatın ona yaklaşmasına karşı çıkarak yaşananlara tanıklık etmesi için kocasını yüreklendirir ama zamanla arzu "bir boa yılanı gibi kolunu kanadını ve ruhunu sıktıkça" kendine hâkim olamayıp avukata karşı gelmekten vazgeçer. *Champagne/Şampanya*'da geniş bir bozkırın uzak bir köşesinde sevgisiz bir evlilikte kısılıp kalmış bir tren istasyonu şefi, bir Noel gecesi şampanya içtikleri sırada karısıyla tartışır. Kadın kötü şans hakkında bir kehanette bulunur çünkü adam şampanya şişesini düşürmüştür. Adam, evden öfkeyle fırlayıp çıkarken şu karşılığı verir: "Yakalanan, kızartılan ve sosa bulanıp servis edilen balığın başına daha ne gelebilir?" Eve döndüğünde sorusunun cevabını alır; bir tren, karısının epeyce genç ve yakın bir zamanda kocasını kaybetmiş halasını onların evine getirmiştir.

> Kocaman siyah gözleri olan minik bir kadın masada oturuyordu. (...) Bu taze, genç varlığın önünde gri duvarlar, kaba divan, toza bulanmış her şey, tuhaf, güzel ve baştan çıkarıcı parfüm kokusunu içine çekerek yenilenmiş ve şenlenmiş gibi görünüyordu.

Baştan çıkarılma karşı konulmazdır. Birkaç cümle ve birkaç ay sonra görürüz ki anlatıcımızın artık ne bir eşi ne bir işi ne bir evi ne de bir âşığı kalmıştır.

İlk bakışta, Çehov'un olağanüstü ve oldukça çeşitli görünen hikâyelerinin temelinde, her zaman arzulanan şeyin en zehirli ve hapsedici şeyle üst üste binmesi vardır. *Grisha* isimli hikâye, 2 yaşındaki coşku dolu bir çocuğun gözünden anlatılır; bakıcısı tarafından sokağa çıkarılan çocuk "yeni hayata dair izlenimlerince öylesine bitkin düşürülmüştür" ki "annesinden bir kaşık dolusu hintyağı" ister. *Agatha*'da anlatıcı, ona abayı yakmış köylü kadınların hediyelerine bel bağlayıp hiçbir iş yapmadan yaşayan Savka ile birlikte gecenin bir vakti balık tutmaya gider. Balık avı aslında kadınları hâkir gören fakat kadınların kocalarından dayak yeme pahasına da olsa onlardan uzak duramayan Savka ile sevişmek üzere, evliliğini riske atarak gelen genç bir kadın olan Agatha'nın ortaya çıkmasıyla birlikte kesintiye uğrar. İkili bir yanda sevişirken ağzı açık kalan anlatıcı, dehşete kapılır ve balık tutarken uyuyakalır.

19. yüzyıl boyunca Rusya'da sosyal ve politik reformların yapılmasına yönelik baskı yoğunlaştıkça, birçok tartışmanın asıl konusu köylüler olmuştur. Kendisi de köylü bir sosyal çevreden gelen ve tıp pratiği aracılığıyla ilk elden köylü yaşamını deneyimlemiş olan Çehov, özellikle 1888'de yapıtları St. Petersburg'daki daha ciddi edebi ve politik dergilerde yayımlanmaya başladığında, yazılarını daha iyi yerlere verebilirdi. Ama "ne liberal ne de muhafazakâr" olduğunu beyan eden yazar, herhangi bir konuma bağlı olmayı reddetti. Yazarın hikâyelerinde köylü yaşamı bütün anlatıyı hareketlendiren şu temel gerilime sahiptir: Çehov'un yaşam dolu, içinden geldiği gibi davranan ve her daim aşk ve eyleme hazır olan köylüleri oldukça merak uyandırıcı olmakla birlikte, cahil, kirli, ulaşılmaz ve tehlikelidirler. *The Robbers* (Haydutlar) isimli hikâye, Çehov'da iç içe geçen cinsiyet ve sınıf sorunlarının tipik bir örneğidir.

Bir doktorun asistanı olan Ergunov, amirinin en iyi atının sırtında bir hastaneye tıbbi malzeme götürürken kum fırtınasına yakalanıp yolunu kaybeder. Ahlaksızlığıyla ün salmış bir hana sığındığında kendini "kötü şöhretli bir külhanbeyi ve at hırsızı" olan hanın sahibi Kalashnikov'un 20 yaşındaki güzel kızı Luibka ve "saçları, kaşları ve gözleriyle kömür gibi kapkara bir köylü olan" Merik'in arkadaş grubunun ortasında bulur. Endişeli fakat sosyal

konumunun üstünlüğünden emin olan doktor, etrafındakilere silahını gösterir. Gelgelelim, Luibka'yı cinsel açıdan çekici bulmuştur ve adamlar onu akşam yemeği sırasındaki atışmalarına kabul etmediklerinde kendini dışlanmış hisseder. Sonrasında, Kalashnikov balalaykasını çalarken, Merik ve Luibka'nın da bir Kazak dansı sergilediklerini gördüğünde Ergunov, "doktor olmak yerine bir köylü olmayı dile[r]." Kalashnikov gittiğinde, atının hâlâ yerinde olup olmadığına bakmak için kendini kar fırtınasına atarken doğanın bile bu özgürlük ve mahpusluk gerilimini yaşadığını fark eder:

> Ne rüzgârdı ama! Çıplak huş ağaçları ve kiraz ağaçları onun sert okşayışlarına karşı koyamayıp yerlere kadar eğilip figan etti. Ah Tanrı'm, hangi günahlardan ötürü bizi yeryüzüne bağladın da ne diye özgürce uzaklara uçup gidemiyoruz?

Nihayetinde, Merik'le ilişkisi olduğu açık olan Luibka, Merik bir yandan doktorun atını çalarken doktoru öper; bunun üzerine doktor, kadınla sevişmeye kalktığında kadın, doktorun yüzüne bir yumruk indirir. Sabah olduğunda, atın çalınmasına kızmak şöyle dursun, Ergunov köylülerin sürdürmekte olduklarını düşündüğü özgür yaşama âşık olur, bu öyle bir noktaya varır ki eğer "bir hırsız ve külhanbeyi" değilse " (...) bu sadece olunacağını bilmediğimdendir" diye geçirir aklından.

1890 yılında yayımlanan ve ahlaksız bulunarak eleştirilen *Haydutlar*, Çehov'un mühim bir yaşamsal krizle yüzleştiği dönemde kaleme alınmıştır. Yirmili yaşları boyunca her zaman çok sıkı çalışmış, kışları Moskova'da, yazları kiralık taşra evlerinde kalmıştır Çehov. Düzyazıları, 1887 yılında Puşkin Ödülü'ne layık görülmüş, böylece en büyük tanınırlık seviyesine ulaşmış, 1889 yılında tiyatro oyunu *Ivanov* oldukça takdir toplamıştır. Bunların hiçbiri Çehov'u rahatlatmamış ve edebiyat dünyasına öylesine öfkelenmiştir ki tekrar tıp kariyerine dönmek için yazmayı terk edeceğinden bahsetmiştir. Çok geçmeden, 1889 yılında, ağabeyi Nikolay veremden ölmüştür. Çehov'un kendisi de birkaç yıldır kan tükürüyordu, buna rağmen muayene olmayı reddetti ve sağlığı hakkında kimseyle konuşmadı, yine de kan tükürmenin ne anlama geldiğini biliyor olmalıydı. Ağabeyinin ölümünü takip eden aylarda Çehov, alışılmadık bir biçimde uzun ve son derece karamsar

olan, yaşlı bir tıp profesörünün yaklaşan ölümüyle nahoş ve sinirli bir ruh hâli içinde yüzleşmesini konu edinen *A Dreary Story/Kasvetli Bir Hikâye*'yi yazar. Bir zamanlar arzuladığı karısı artık çirkindir ve ona rahatsızlık vermekte, duygu yoksunu kızı onda sadece bir çaresizlik hissine yol açmakta, koruması altındaki düşkün bir aktris olan genç ve güzel Katya onu hem cezp etmekte hem de tiksindirmektedir; doktor, ailesi ve arkadaşlarıyla kendini bir tutmak ister ama onları kendinden aşağı ve talepkâr görür. Ona tavsiyelerde bulunması için yalvaran Katya'yı geri çevirir, bu sırada kadının, cenazesine gelmeyeceği düşüncesi onu mahveder.

Bunu hikâyeyi yazdığı dönemde ünlü ve yakışıklı Çehov'un çevresi onunla bir yaşam kurmak için can atan genç kadınlarla dolup taşıyordu. Çehov, arkadaşlarına bir an önce evlenmek istediğini söylüyordu söylemesine ama gelgelim bütün flörtleşmelerden ve özlü ilişkilerden uzak duruyordu. Bir süreliğine ondan 10 yaş küçük, zeki Lika Mizinov (Çehov'un adlandırmasıyla "Güzel Lika") doğru kişi olabilir gibi göründü. Kadın âşıktı ve Çehov coşkunca kur yapıyordu. Sonrasında Lika şöyle yazacaktı: "Bir keresinde edepsiz kadınları sevdiğini söylemiştin, bu yüzden benimleyken canının sıkılması imkânsız."

Ama bu edebi başarı, ağabeyinin ölümü ve duygusal ilişki ihtimali toplamına Çehov'un cevabı kaçmak oldu: 1890 baharında, aniden Sibirya'nın kuzey sahilindeki Sakhalin Adası'nda bulunan ceza kolonisini ziyaret etmek üzere 5 bin millik perişan yollardan ve tren yolunun bulunmadığı diğer zorlu bir yoldan geçeceği, 3 aydan fazla sürecek bir yolculuğa çıktı. Adaya varır varmaz 3 ayını, aşağı yukarı 10 bin kişiden oluşan mahkûmların tamamına nüfus sayımı yaparak, günde 160 kişiden fazla insanla görüşerek, bu kişilerin her biri için dosya kartları hazırlayarak ve zorunlu çalışma, çocuk seks işçiliği, kırbaç cezası hakkında notlar alarak geçirdi. Dönüş yolculuğu, Sri Lanka üzerinden gemiyle Odesa'ya oldu. Yazar, bu yolculuk sırasında "kara gözlü Hintli bir kadınla, bir hindistancevizi bahçesinde mehtaplı bir gecede" yaşadığı cinsel deneyimleri övünerek anlatırdı. Aynı zamanda hemoroitten, baş ağrılarından ve cinsel iktidarsızlıktan da bahsetti. Moskova'ya döndüğünde şöyle yazdı: "Yeteri kadar yaşadım! Sakhalin cehenneminde ve Ceylon cennetinde bulundum!" Bu nedenle, bundan böyle evlenmek için iki ayağını bir pabuca sokmak zorunda değildi.

Pichugin ve Mikhail Çehov'un kitaplarında hatta sadece belgeler sunan daha geniş biyografilerde, sanki genişletilmiş paranteze alınmış gibi, Sakhalin'den, ceza kolonisinin dehşetengiz koşullarından ve Çehov'un hayranlık uyandıran tek kişili nüfus sayımından pek az söz edilir. Henüz İngilizce çevirisi bulunmayan, nihayetinde ceza kolonisiyle ilgili kaleme aldığı kitapla ilgili çok az yorum vardır. Yine de Sakhalin yolculuğu Çehov'un yazımına dair bir kavrayış sunmakla birlikte kişisel çıkmazlarıyla baş etme biçimindeki bir dönüm noktasına da işaret eder. Özgür olmaya kendini adayarak, bu meselelere kafa yormak üzere hayal edilebilecek en berbat hapishaneye kaçmıştır. Yaşamın kaynayan basitliğinden etkilenmiş, bu basitlikten geri püskürtülmüştür ve bu hâliyle en yozlaşmış topluma düzen götürmeye çalışmıştır. Yazdığı altı yüzden fazla hikâye, kendi tarzlarında, mutsuz mahkûmların, aşkın, çalışmanın, tutkularının tuzaklarına düşen insanların sayımı değilse nedir? Hepsinden de önemlisi, Sakhalin yolculuğu, Çehov'un yaşam hapishanesine ilişkin kendi konumunu tasdik etmiştir: Onlardan büyülenmiştir ama kendisi kilit altında olmadığında gerçekleşmiştir bu; bir politik partiye, bir kadına, tek bir yazara ya da sadece tek bir mesleğe bağlanmayacaktır. *Ward No. 6/6. Koğuş* (1892) hastanede çalışan tembel bir doktorun hikâyesini anlatır. Doktor; tutuklanıp hapse tıkıldığında, deli diye yaftalanması sonucunda kendini gerçekleştiren bir akıl hastasına hayran olur. Doktor da buna benzer bir akıbete uğrar; bu akıl hastasına duyduğu ilgisi delilik olarak yorumlanır. Hikâyede şu cümleler geçer: "Yaşam can sıkıcı bir tuzaktır; aklı başında biri olgunluğa ve tam bir bilince eriştiğinde, çıkışı olmayan bir tuzakta olduğunu düşünmekten kendini alamaz."

Moskova ve taşra arasında gidip gelmeye devam etmiş olmasına rağmen, 1892 ve 1898 yılları arasındaki dönem, Çehov'un yaşamının en durgun dönemidir. Melikhovo'daki mülkü satın almış, ailesini buraya baştan düzenlemek ve burayı işlemek için yerleştirmiş, ziyaretine gelen insanların çokluğunu görüp bundan kaçmış ve bir hayırsever [philanthropist] olarak yeni bir uğraş edinmiştir. Sakhalin Adası'na oradaki mahkûmları cahillikten kurtarmak için kitaplar göndermiş ve yerel otoritelerin açlıkla savaşına yardım etmeye, köylü çocukları için okullar inşa edilmesine sponsor olmaya başlamıştır. Daha az tehlikeli ve daha az tuzaklarla dolu olması için yaşam eğitilmeli ve düzenlenmelidir. *Çehov'un Anıları*'nda

geçen birçok diyalogda yazar, şimdiki zaman hakkında son derece kötümser şeyler düşünür ama insanlığın, bilimi dünyayı güzel bir bahçeye dönüştürmek için kullanacağı yüzyıllar sonrasındaki harika geleceğe yönelik şaşırtıcı bir biçimde iyimserlikle dolup taşar.

Çehov'un kariyeri, bu noktada akla yatkın bir biçimde roman yazmaya doğru ilerlemeliydi. En çok saygı gören Rus yazarları, romancılardı. Yayıncılar ve eleştirmenler bunu bekliyordu. Çehov, bir roman hazırlıyor gibi konuşma ve yazıyormuş gibi davranmaya yönelik bir baskı hissetti üzerinde. Hiç roman yazmadı. Bu, onun karmaşık, kazananı olmayan bir durum yaratıp sonrasında da okuru istekler ve gerçeklik arasındaki vahim uzaklık hissiyle bırakarak geri çekilme tutumunun ve buna dair verdiği mesajın bir parçasıydı. Hikâyeler bu kadar uzun boylu olmaz: Yaşamın azgınlığının ortaya çıkardığı büyülenme ve korku, koşulların hızla fakat kısa ve özlü bir biçimde tarif edildiği bir hâlde arzuyla karşılaşır ama bunda aşırıya kaçma yoktur. Roman, tıpkı evlilik gibi, çok büyük bir taahhüt olacaktır. Çehov, kur yapmayı ve uçarı bir özlülük atmosferini tercih etmiştir. Ona durmadan taslaklarını gönderen yazarlara verdiği tavsiye "kes, kes, kes" olmuştur.

Aslında, odağı tiyatro oyunlarına kaymıştır: *Martı* (1896)[1], *Vanya Dayı* (1899)[2], *Üç Kız Kardeş* (1901)[3] ve *Vişne Bahçesi* (1904)[4]. Hikâyelerden daha parçalı ve tarif edilmesi zor olduklarından tiyatro oyunlarını özetlemek zordur; önemli konuşmalar ve seyrek hareket anları neredeyse sıradan lafların ve gürültülerin içine gizlenmiştir. Yine de izlek yeterince açıktır: Genellikle hatırı sayılır bir süreyle ayrılmış dört perdede görünüşe göre, Çehov'un döneminden olan aşağı yukarı bir düzine karakter kendilerini yaşamın pisliğine gömdükçe gömer. Birinci perdede aşkla evlenmişlerdir, ikinci perdede bundan nefret ederler; karakterler ilk karşılaştığımızda bir iş sahibi olmaya can atarlarken, birkaç yıl sonra evrak işlerinden ölesiye sıkılmışlardır. Aşkları karşılıksız kalmıştır ya da onları seven birileriyle iş olsun diye evlenirler ve kaçınılmaz bir

1. Anton Pavloviç Çehov, *Martı*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

2. Anton Pavloviç Çehov, *Vanya Dayı*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

3. Anton Pavloviç Çehov, *Üç Kız Kardeş*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

4. Anton Pavloviç Çehov, *Vişne Bahçesi*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

biçimde masum eşlerinden nefret ederler. Uzatılmış ilişkilere güçleri yetmez, tek yapabildikleri tam anlamıyla olayın merkezinden uzak durmaktır.

Çehov, oyunlarını kaba güldürü olarak adlandırsa da oyunlarının öne çıkan yönetmeni Konstantin Stanislavski, onları lirik trajediler olarak görmüştür. İkili hararetli bir biçimde bu konuda tartışmıştır. Ama bu oyunların dahiyane tarafı, zirvede olmayı hak etmeleridir. Konuşma konuşmayı takip ettikçe onlara ne tip bir ciddiyet atfedileceğini bilmek imkânsız hâle gelir, aslında sayısız absürt ve şifreli göndermeyle Çehov, tam da *Çehov'un Anıları*'nda anlatıldığı gibi hatırlanır. Oyunlar, anlam üretme alışkanlığımızı sarstıkça anlam kazanırlar; neden oldukları belirsizlik, yaşamın tasarladığımız ya da umduğumuz gibi olmadığını vurgulayarak durmadan tekrarlanan imayla genişletilmiştir.

İzleyici önemliydi. *Martı*'da, Çehov'un ikici kişiliği olduğunu teslim ettiği yazar Trigorin "güvenilmez ve samimiyetsiz" olduğunu düşündüğü bir topluluğu, bu topluluğun oyunlarına vereceği tepkiden korkarak, baştan çıkarmak hakkında konuşur. Bu, Çehov için de geçerlidir; toplum, bir parçası olması gerektiği ama aynı zamanda hor gördüğü yaşamın başka bir tezahürüdür. *Martı*'nın ilk gösterimi yuhalamalarla karşılandığında, Çehov kimseye tek bir söz etmeden Moskova'dan kaçmıştır. Sonrasında, kendinden geçmiş izleyiciler "Yazar! Yazar!" diye bağırıp onu izleyiciyi selamlamak için sahneye çağırdığında da benzer bir biçimde öfkelenmiştir. Ama yeri geldiğinde gruplarından birisiyle kaynaştığı, yeri geldiğinde tek başına kalabildiği aktörlerle zaman geçirirken her zaman mutlu olmuştur. "Anton Pavloviç ile iyi bir ilişkimiz vardı" diye belirtir Stanislavsky. "Onunla beraber büyük bir aile gibiydik."

1897'de gerçekleşen bir akciğer kanaması sonun başlangıcıydı. Çehov, Melikhovo'daki mülkünü satıp ailesini kış koşullarının daha yumuşak olduğu Yalta'ya taşıdı. Bundan böyle inkâr edemeyeceği hastalık, eski çıkmazını tekrar alevlendirdi: Kalan az zamanı daha yoğun bir biçimde yaşamak artık daha da önemliydi ama yoğunluk, hastalığı besleyerek beklenen yaşam süresini daha da kısaltıyordu. 1899'da Çehov daha önce birçok farklı dergide yayımlanmış olan düzyazı çalışmalarını tek bir yayıncıda bir araya getirdi. Kararlardan kaçınma ve özgürlüğü dert etme dönemi geride kaldı. "Birdenbire 1901 yılının Mayıs ayının sonuna doğru" diye yazar Mikhail, "gazetelerden Anton'un evlenmiş olduğunu öğrendim.

(...) Gelinin kim olduğunu bile bilmiyordum." Mikhail'in, kardeşinin kararına duyduğu öfke, Anton'a ve kız arkadaşlarına yıllarca yarenlik eden ve ihanete uğramış gibi hisseden kız kardeşi Maria'nın ıstırabının yanında çok cılız kalır.

Gelin, yaşamın ve sosyetenin merkezinde olan bir kadın, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun baş oyuncusu Olga Knipper'di. Çehov gizlice evlenmeleri konusunda ısrarcıydı; ailesini incitmekten ve toplum tarafından yiyip bitirilmekten korkuyordu. "Onun için bu, intihar etmek ya da hapse atılmak gibi bir şey olacaktı" diye hatırlar yazar Ivan Bunin, ikiliyi bir arada gördüğü zamanı kafasında canlandırırken. Ama Olga, Moskova'da çalışmaya devam etmeye kararlı ve Çehov da Yalta'da yaşamaya mecbur olduğundan bir arada çok zaman geçiremeyeceklerdi. Bir dostu ve aynı zamanda doktor olan Isaac Altschuller, Moskova'ya yaptığı sık ziyaretlerinden birinden Yalta'ya dönerken "Çehov'un ciddi bir boğaz kanamasından ya da öksürük krizinden mustarip olabileceğini" hatırlar. Oyunlarının provaları yapılırken aktörlerin ondan gitmek için izin istemek zorunda olmaları, yazarı epey heyecanlandırmıştır. Bütün zorluklara rağmen bir arada olabilmek için Olga ile giriştikleri atışmalar ve mutabakatlar bitmek bilmedi. Her şeye rağmen Olga, sonuna kadar yazarın yanındaydı. 1904 yılının Nisan ayında olaya yakından tanık olmak için Rusya-Japonya savaşına doktor olarak gideceği söylenmiş olsa da Çehov aslında Almanya'nın bir ılıca kasabası olan Bądenweiler'e tedavi görmeye gitti ve 2 Temmuz'da gece yarısından biraz sonra buradaki otel odasında hayatını kaybetti.

Mikhail cenaze törene dair anılarında, büyük bir kalabalığın "mezarlığa dalması, haçları kırması, anıtları devirmesi, çitleri kırması ve çimleri ezmesi" sırasında ailenin dışlanmış olmasından yakınır. Çehov'un, yazdıklarını aşırı abartılı bulması nedeniyle eleştirdiği Gorki buradaki ironiyi anlamıştır: Çehov "yaşamı boyunca bayağılıkla mücadele etti" diye yazmıştır, buna rağmen cenaze töreni "gürültücü ve görgüsüz kadın ve erkeklerin mahşeri kalabalığı[ydı]". Muhtemelen Çehov, tabutunda şimdi rahattır: Her zaman kalabalıkların yanında olmak istedi ama istediği asla onların arasında olmak değildi.

İçinden geldiğiniz topluluğa ait olmaya, aslında o topluluğun önde gelenlerinden biri olmaya can atıyor, öte yandan aynı topluluğun gözünüzü korkuttuğunu ve sizi alçalttığını hissediyorsanız, elinizdeki seçenekler nelerdir? Bu seçeneklerden biri, ait olduğunuz bu yerdeki varoluşunuzu, tutkularınızı, hâlâ onlardan biri olduğunuzu size hatırlatan insanları her zaman anımsamak ama aynı zamanda bu topluluktan mümkün olduğunca uzağa gitmek olabilir.

Peki, bunu nasıl yapardınız?

Belki de bu topluluk üzerine, bunaltıcı kısıtlamalarla dolu, entelektüel duyarlıkları olan birinin terk etmek zorunda kalacağı hatta manevi ölümün mekânı olduğunu tasvir eden bir yer olduğuna dair eleştirel yazılar kaleme alırdınız ama detaylara öylesine

ısrarlı bir titizlilikle özen gösterirdiniz ki sefil olanı liriğe dönüştüren bu yazılar, yine de yoğun bir bağlılık ve nostalji atmosferi yaratırdı. Belki, bu topluluktan tanıdığınız bütün insanları tamamen tanınabilir bir biçimde ve çoğunlukla kötü hâlleriyle tasvir ederdiniz; böylece eski dostlarınız ve düşmanlarınız, her zaman kaygıyla yazdıklarınıza dikkat eder hatta kendilerini saldırıya ve eleştiriye açık hissederlerdi.

Diğer fikir de kindarlık ve yarıda kalan bir işi çağrıştırdığından sürgün diye adlandıracağınız şeye, terk edilen topluluktaki size en uyumlu ve alımlı görünen sadık bir yoldaşı ya da tüm yoldaşları almanız olabilirdi; bu, size gözdağı vermeden, yoklukta ait olma hissinizi ebedileştirebilir hatta kendi küçük topluluğunuzun merkezi hâline gelmenizi sağlayabilirdi; bu rol için uygun karakterler, size hayranlık besleyen genç bir erkek kardeş ya da mütevazı sosyal altyapısı ve kısıtlı tahsiliyle ne yaparsanız yapın size minnet duymasını sağlayacak olan genç ve sevgi dolu bir eş olabilirdi.

Bu, James Joyce'un memleketine, Dublin'e, İrlanda'ya ilişkin uzun erimli bilinçli ya da bilinçsiz stratejisiydi. Joyce, 22 yaşından 58 yaşına kadar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda, İtalya'da, İsviçre'de ve Fransa'da yaşadı; bu süre zarfında, yaratıcı ilgisinin merkezini her zaman İrlanda, özellikle 1904 öncesinde içinde büyüdüğü Dublin topluluğu oluşturdu. Uyum sağladığı memleketlerin dillerini konuşsa da bu memleketlere entegre olmadı, buralar hakkında yazmadı ya da kaderini bunlardan birine bağlamadı. Politik ayaklanma dönemlerinde kaçtı ama hiçbir zaman kendi memleketine dönmedi. Mesele, İrlanda'ya ait olmamak ya da hiç var olmamaktı.

Bu tercihte şu iki soru kendini gösterir: Genç Joyce'un bu çelişkili ihtiyaçları nasıl ortaya çıktı ve bunların bir sonucu olarak ortaya çıkan gerilimin yazar olarak elde ettiği özel başarıda ne gibi bir rolü vardı? Gordon Bowker, beş yüz sayfayı aşan Joyce biyografisinde bu soruların hiçbirini sormaz ya da bir edebi biyografi yazarı olarak Joyce'un niyetlerini tartışmaz. Onun yaklaşımı, birçok bölümden oluşan ve bu bölümlerin bir ya da 2 yılı kapsadığı çizgisel bir biçimde ilerlemekti. Kitap boyunca, yazarın yaşamı ve yapıtı bir çeşit yazışmalar kataloğuna indirgendiğinden ayrıntılar düşünümlere üstün gelir bu nedenle, kurgusal karakterlerin şu fiziksel özelliğinin, bu isminin, şu işinin ya da bu adresinin hangi gerçek insandan geldiğine vâkıf oluruz. Richard Ellmann'ın 1959

tarihli titizlikle hazırladığı biyografiye aşina olan okurlar hayal kırıklığına uğrayacaktır.

Bununla beraber Bowker'ın anlattığı hikâye, üzerine düşünülecek pek çok şey ve yeni ayrıntılar sunar. 1882 yılında dünyaya gelen James Augustine Aloysius Joyce, evlilikleri iki tarafın ailesi tarafından da şiddetle karşı çıkılan John ve May Joyce'un hayatta kalan ilk çocuğuydu. Ondan önce dünyaya gelen ve babasının adını alan, sadece 2 ay hayatta kalabilmiş başka bir çocuk daha vardı. Bundan dolayı, ilk sağlıklı çocuk, evliliğin onay görmesi için elzemdi. Dokuz hayatta kalan çocuk arasında James, her zaman babasının gözdesi olarak kalacaktı ve ona kaderinde ulu bir şeyler olduğuna inanması salık verilecekti. Joyce, 9 yaşında, İrlandalı lider Parnell'in ihaneti ve düşüşü hakkında bir şiir yazdığında, Cumhuriyetçilerin bilhassa da Parnell'in hevesli bir destekçisi olan John Joyce, arkadaşları arasında dolaşıma sokmak üzere bu şiirin düzinelerce kopyasını çıkarttırmıştı.

Şöhret için seçilmiş olmak, karaktere ve şöhrete kavuşma yolunda kişinin başarılarına bağlı farklı anlamlara sahip olacaktır. James'in yaşamında diğer herkesten daha biçimlendirici bir etkiye sahip olan John James, en iyi *muhteşem* başarısızlık olarak tarif edilebilir; ergenlik döneminde babasının alkolizme ve sefalete sürüklenmesi Joyce'un olmasa da etrafındaki herkesin dehşetle ilgisini çekmişti. Yetenekli bir şarkıcı ve hikâyeci, sağlam bir içici ve sokulgan biri olan John, hatırı sayılır bir mirası har vurup harman savurarak (ailenin Cork'ta birkaç mülkü vardı) ve onu işe alıp sürekli kovan birçok devlet dairesinin ona verdiği görevleri ihmal ederek Dublin'in barlarında saatler geçirirdi. İyi tanınan, çok sevilen ve yardım edilemeyecek biriydi. Biyografilerden ve Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nde[1] babasından yola çıkarak oluşturduğu karakter Simon Dedalus'u tarifinden anlaşılacağı üzere, John Joyce, oğlundan övgüyle bahseden, insanların yanına yaklaşmaktan imtina edeceği, baskın, çekici ve kibirli bir aile reisi olduğudur. Bu nedenle, başlarda John Joyce'un çevresinde başarının ne anlama geldiği ve John Joyce *için* neyi gerektirdiği pek açık değildi.

James'in çocukluk ve ergenlik çağı, birbirine tam anlamıyla karşıt olan iki farklı ortamda geçti: Katı bir şekilde organize edilmiş,

1. James Joyce, *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, 1983.

hiyerarşik Katolik yatılı okullarda ve John kirayı ödemeden sıvışarak ev sahiplerini kandırmada ün saldıkça daha sık ev değiştirmek zorunda kalan gürültücü ve aşırı kalabalık bir ailede. On çocukla hayat çok karmaşık olmalıydı. İkinci çocuk Stanislaus, en sonunda babasını ayıplayıp onunla bütün ilişkisini bitirecekken, James bunu John Joyce'un birçok alışkanlığını kendisinin de edineceğini bildiğinden asla yapmayacaktı: Har vurup harman savurma, alkolizm, sefahat âlemleri, ev sahipleri nedeniyle sık sık taşınma ve birçoğumuzun sıradan gerçekliğin sıradan gerekleri olarak gördüğümüz şeyleri inkâr etme. 1931'de John yaşamını yitirdiğinde, James onun için "ölümüne sadık" ama "tanıdığım en ahmak insan" diyecekti.

Bu sorunlu ve kalabalık ailede, bu sert ve sıkı disiplinli okullarda, kaderinde onu büyük bir şeyin beklediğine inanan bir çocuk için ne gibi bir yer olabilirdi? Yirmili ve otuzlu yaşlarının başlarında tekrar ve tekrar yazılan *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* yazarın, konumlanmanın çıkmazları etrafında şekillenen ikinci bir kişiliğini sunar: Diğer her şeyle ilişkisinde o nerede durmaktadır? Kitabın açılış sayfalarına babası ona hikâyenin ilgi odağı olduğunu söyler ama çok geçmeden annesi ve halası özürlerini ve riayetini talep ettiğinde masaların altına saklanmak zorunda kalır. Okulda son derece ürkektir ve çevresinde gelişen olaylardan uzak durur, rugby sahasında "takımın ucunda"[2] oyalanır, yalnızca ceza almamak için derslere katılır ve bütün dersleri ilgisizce başını eğerek geçirir. Narin fiziksel yapısından ve görme yetisindeki sorundan kaynaklanan süreğen bir incinebilirlik hissi onu, kendisini kullanan arkadaşlarından uzaklaşıp dile ve içe dönük bir zihinsel alan geliştirmesine neden olur. Ama zayıflığı ve hep geride durması, düşmanlar edinmesine yol açar; bir oğlan onu bir hendeğe iter, soğuk algınlığına yakalanır. En sonunda Stephan'ın okulda mutlu olduğu bir yer buluruz: Hasta çocuk. Burada kendi ölümünü, onu inciten düşmanlarının pişmanlığını, ailesinin üzüntüsünü hayal eder. Şimdi, dil abartılı bir biçimde teselli vermektedir:

> Ne güzel, ne acıklıydı bu!.. Ne kadar güzeldi sözler![3]

Sonrasında, kendi hayali ölümünü Parnell'in ölümüyle özdeşleştirir; Parnell gibi o da hainçe kullanılmış ve yalnız bırakılmıştır;

2. *A.g.e.*, s. 19.
3. *A.g.e.*, s. 21.

o da Parnell gibi ölecektir ve bu onu herkesin ilgi odağı hâline getirecektir.

Bu olayların doğruluğuna inanmak o kadar da zor değil. Biyografiyle yeteri kadar doğrulanan bir davranış modeli oluşturur: Şiirsel dil kullanımının verdiği teselli ve araya belli bir mesafe koyularak oluşturulan ait olma hissini içeren, dilin kendisinden ziyade işleyişini öne çıkararak tarafsızlığa yol açan bir incinebilirlik.

Yeniyetmelik döneminde Joyce, okulda basit bir ait olma yolu buldu: Dinsel adanmışlık. Ama bu aynı zamanda adanmanın sınırlarını zorlayıp, dini şiirler yazarak ve ruhbanlık düşünceleriyle oynayarak kendini ayrı tutmanın bir yoluydu ve annesinin de takdir edeceği bir şeydi. Joyce'un genelevler ve ayyaşlıktan tespih çekme maratonlarına uzanan ergenlik dönemindeki gidip gelmelerinin çoğu, uçlardaki dini ve din dışı davranışlardan meydana gelir; buna rağmen, ortada derinden hissedilen dini bir çelişki ya da din dışı davranış yüzünden hissedilen suçluluğa rastlanmaz. "Vicdan azabı" [Agenbite of inwit], Joyce'a göre, günahları yüzünden onun iyi biri olduğunun düşünülmeyebileceği ya da onun hakkında iyi şeyler düşünülmeyeceği kaygısına dahil olan bir şey gibi görünmektedir. Daha doğrusu, o hâlde, ister dini ister din dışı her tür aidiyet, onun bir grubun parçası ve bu grupta dilinin ustası –ki bu, Joyce için elzem bir şeydir– olmasına ve yoluna devam etmeden önce sınırları zorlayarak ayrıcalık edinmesine imkân sağlar. Yeniyetmeliğinin son dönemlerinde, din mefhumunu ve 1903'te ölen annesi için düzenlenen ayine katılmayı reddettiği bilinse de düzenli bir kilise ziyaretçisi olmayı sürdürdü.

Aynı zamanda grubun hem içinde hem dışında olmanın hilesi, Joyce'un şarkı söylemesinde daha da belirgindir. Babasının yeteneğine sahip olan Joyce, mümkün olan her yerde sahne almayı severdi. Müziğe dalmış biri olarak baştan aşağı İrlandalıydı ama ne etkileşime ne de teklife ihtiyacı vardı. Tercihen yalnız söyler, ötekilerden daha iyi şarkı söylediğini iddia eder ve şarkı söylemenin ve yazmanın aslında her zaman rekabet içinde olduğunu düşünürdü. İşte, günlük yazarı Joseph Holloway'in 22 yaşındaki Joyce'un kendi kendine çekilmeden önce şarkı söylemek için sahne aldığı anı anlattığı satırlar:

> Sık sık ellerinin arkasında gizlediği kocaman gözlerinde insanın içine işleyen çekingen ve uzak bir ifade olan (gizemli bir tür), tuhaf bir ilgisiz-

liğe sahip sessiz genç Bay J. James, bir gün refakatçilerinden bazılarına son derece sanatsal ve memnun edici bir biçimde eski zamanlara ait şarkılar söyledi. Söyledikçe, icrasının ruhsuzluğuna katkıda bulunmak için başını bir sağa bir sola sallıyordu. Sonra da bir köşeye çekilip kaşlarının altından hepimizi rahatsız edici bir biçimde dikizledi; gece boyunca neredeyse tek bir söz bile etmedi.

Yeniyetme Joyce'un babasının beklentilerini ve Cizvit öğretmenlerinin övgülerini benimsemiş olduğunu, erken olgunlaştığını ve sahip olduğu özgüvenini daha ilk edebi üretimlerinden anlamak mümkün. 1900'de, 18 yaşındayken yazdığı erken dönem tiyatro oyunlarından biri olan *Parlak Bir Kariyer/A Brilliant Career*'i şöyle ithaf eder:

Kendi Ruhuma
Hayatımın
İlk gerçek çalışmasını
Adıyorum.

1902'de Paris'e ilk yolculuğuna çıkarken kardeşi ve sırdaşı Staislaus'a, şayet yolculuk sırasında ölürse, şiirlerinin ve düzyazı "epifanileri"nin Vatikan da dahil olmak üzere dünyadaki bütün büyük kütüphanelere gönderilmesi gerektiğini söylemiştir.

Ne ebeveynlerinin kavga etmesi ne de ailesinin sefalete sürüklenmesi, Joyce'u edebiyat dünyasının önde gelenleriyle irtibata geçmekten alıkoymadı: Ibsen, George Russell, W. B. Yeats, Lady Augusta Gregory ve niceleri. Ama bu önemli bağlantıları kurdukça, genç adam reddedilmeye devam ediyordu; Ibsen'e 73. yaş gününde yazılmış uzun bir mektup, büyük oyun yazarının "sadece yol açmış olduğu o daha büyük ve kutsal aydınlanmanın henüz gelmediği" iddiasıyla sonlanır. Bu mektupta, bu aydınlanmanın hamilinin Joyce olacağı ima edilmiştir. Yeats'le bir görüşme ayarlamış, bu görüşmenin büyük bir bölümünü yaşlı yazarı eleştirerek geçirmiş ve giderken şunun altını çizmiştir: "Seninle çok geç tanıştım. Çok yaşlısın."

Diğerlerinin Joyce'un daha önemli olduğunu anlamasını sağlamak, yazarın her zaman tercih ettiği yol olmuştur.

Kendini ilgi odağı hâline getirirken bununla birlikte dışlanmaya davetiye çıkarma alışkanlığı Joyce'un yazdıklarında kendini

gösterecek olan diğer bir özelliktir. Joyce'un önde gelen yayınlarından hiçbiri –*Dublinliler*[4], *Bir Portre*, *Ulyssses*[5], *Finnegan'ın Vahı*[6]– yayın teklifi almadan tamamlanmamıştır. Bunların her biri yazımlarının erken aşamalarında ilk bölüm ya da bir kısım olarak yayımlanmış, bu erken dönem yayınların hepsinin editörler ya da sansürcülerle avangart tarzları ya da müstehcen içerikleri yüzünden başı belaya girmiştir. Yine de bu durum, Joyce'u hiçbir zaman kitabı geliştirmemek ya da ondan vazgeçmeye yöneltmemiş, tersine onun bu işi daha da ciddiye almasına ve sınırları zorlamasına neden olmuştur. Joyce bu bozulmamışlıktan dolayı epey methedilmiştir ama biyografi yazarları bu damara basan kışkırtma alışkanlığının Joyce'un bütün ilişkilerinde hatta yaşam ortağı Nora ve en sevdiği kardeşi Stanislaus'la olan ilişkisinde de geçerli olduğunu söylerler.

Joyce, İrlanda'yı, *Bir Portre* ve onu izleyen efsanede olduğu gibi, yazımını geliştirmek üzere yurtdışına gitmek, Katolikliğin ve Cumhuriyetçiliğin birbirine tezat taleplerinden kaçmak zorunda olduğu için mi terk etti? "İrlanda'da yaşamak, Joyce için bütün anlamını kaybetmişti" diye açıklar Bowker, pek görkemli bir biçimde; bu öyle bir zamandı ki genç yazar ince bir şiir kitabını tamamlamış, *Dublinliler*'e dahil olacak olan iki hikâyeyi yayımlamıştı ve Stanislaus'a coşkulu ve özenli bir eleştiri olan *Stephan Hero* (Kahraman Stephan) üzerinde çalışıyordu. Aynı zamanda eleştiriler yayımlamıştı ve Dublinli edebiyatçılar hakkında yazdığı muzır hicivlerle öfke ve hayranlık uyandırmakta az rastlanır bir başarı gösteriyordu. Bütün bunlar olurken 22 yaşındaydı. Bu durumda, İrlanda'da yaşamanın Joyce'a pek bir şey ifade etmediğini düşünmek, o kadar da kolay olmasa gerek. Ayrılmadan önceki olaylar silsilesini okursak, Nora'nın bunda hayati bir rolü olduğunu görürüz.

Joyce'un annesi 1903 yılında ailenin temel unsuru olan istikrardan onu mahrum bırakarak yaşamını yitirdi. Bunu izleyen Haziran ayında Joyce, Nora Barnacle ile tanıştı. Bu noktaya kadar cinsel deneyimi, çoğunlukla, size ihanet etmeme, fikirlerinizi eleştirmeme ve tatmin olmanız için sizi çok bekletmeme erdemine sahip fahişelerle olmuştu. Ama 1904'ün Mart ayında kaptığı cinsel yolla bulaşan bir enfeksiyon, onu daha temkinli olmak zorunda bırakmıştı. Bu noktada Joyce, Dublin'de bir hizmetçi olarak çalışan,

4. James Joyce, *Dublinliler*, Çev. Merve Tokmakçıoğlu, Aylak Adam, 2014.
5. James Joyce, *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
6. James Joyce, *Finneganın Vahı*, Çev. Umur Çelikyay, Aylak Adam, 2016.

Galway'deki kendisine kötü davranan babasından kaçmış, yalnız, korumasız, eğitimsiz ama çekici ve cinsel yönden istekli bir kadınla tanışır. Hikâye ilk görüşte aşktır bununla beraber Joyce, neredeyse okuma yazması bile olmayan sevgilisini entelektüel, orta sınıf arkadaşlarına ve ondan daha farklı şeyler bekleyen bir babaya tanıtmaktan çok utanmaktadır. İrlanda'da Nora'yla birlikte olmak, babasıyla arasında patlak verecek bir savaş ve etkili bir imaj kaybı demektir ama erkeği ona bir eş yerine bir metres gibi davrandıkça bir kadın ne kadar sadık olmayı sürdür? Tanışmalarının üzerinden henüz 5 ay geçmiş olmasına rağmen Nora'yla birlikte gizlice ortadan kaybolan Joyce, onunla yoğun bir cinsel birliktelik yaşarken kendini, su götürmez bir biçimde, Dublin'deki "ayaktakımı"ndan kaçmak zorunda kalan bir entelektüel olarak sunabilmişti ki ayaktakımı Dublin edebiyat dünyası oluyordu. Yola çıkacakları gün, hiçbir yolculuk deneyimi olamayan Nora, tek başına gemiye binmek üzere gönderilirken, Joyce tersanenin yanında Nora'nın varlığından habersiz olan ailesi ve arkadaşları tarafından düzgün bir veda töreniyle uğurlanmıştı. Babası olup biteni öğrendiğinde küplere bindi. 3 yıl sonra şöyle yazdı:

> Sana, bu kötü hatanın zaten incinmiş olan duygularımı nasıl etkilediğini yazmama gerek yok ama sonradan olgunlaşan duygularım, umut vaat eden bir yaşamın üstüne çizgi çekildiğini ve pasparlak olabilecek bir geleceğin bir nefeste havaya uçtuğunu gördüğümde, kızgınlıktan çok bir acıma biçimini aldı.

Joyce acınası bir hâldeydi. Yazmak, Avrupa'da daha kolay değildi. Paris'ten Zürih'e, Trieste'ye ve Kuzey Adriyatik'teki uzak Pola'ya, dil öğretmeni olarak iş bulabilmek için mücadele etti; dil öğretmenin sıkıcılığına katlanmak için mücadele etti; kiralayacak oda bulmak için mücadele etti; kirayı ödemek için mücadele etti; ona borç verecek insanlar bulmak için mücadele etti; hiçbir şey anlamayan, hiç kimseyi tanımayan ve çok yakında hamile kalacak olan Nora'yı neşeli tutabilmek için mücadele etti. İrlanda'yla ve yayıncılarla iletişim kurmak çok zaman alıyordu ve cesaret kırıcıydı. Editörler, "müstehcenlik"ten ve saygısız politik fikirlerden ödün verdiği takdirde yazdıklarını yayımlamaya yanaşıyorlardı. Ödün vermeyecekti. Kendini ne kadar çok bunalmış hissederse, içkiye de o kadar çok para harcıyordu.

Bowker, itina ile bütün hayal kırıklığıyla sonuçlanan iş ricalarını, bir daireden bir diğerine bütün kasvetli taşınmaları kaydeder. Birinci çocuk, James'in 3 yıl önce ölen erkek kardeşinin adını aldı. Bu, eve bağlılık demekti. Nora depresyona girdi. "Ülkesinden manevi olarak kopmanın" peşinde olan Joyce, ondan tavsiye almak için Josephine Halasına yazdı ve tekrar fahişelere gitti. Onlara yarenlik etmesi için Stanislaus'u ümitsizlikle yanlarına davet etti, akabinde yardımını ve dil okulundan kazandıklarını alarak onu biraz yüzsüzce sömürdü. Bir hevesle Roma'ya gidip bir bankada işe girdi, her şeyden nefret etti ve çok geçmeden Trieste'ye Stanislaus'un merhametine sığındı. İkinci çocuk Lucia, dünyaya geldi. Sadece 25 yaşında ve hâlihazırda bir aile reisi olan Joyce, sağlığını bilhassa görme yetisini kaybetmeye başladı. Bu noktada, sürgünün kariyerindeki ilerlemeyi yavaşlattığı aşikârdır.

1909'da Joyce bir defasında yalnız, bir defasında artık Giorgio olarak çağırılan George ile iki defa İrlanda'ya döndü ama bunu Nora ile birlikte asla yapmadı. Bu ziyaretlerin birinde, ona Dublin'den ayrılmadan önce Nora'nın onu bir arkadaşıyla aldattığı söylendi. Nora'ya onu suçlayan histerik mektuplar yazdı. Ellman'ın tamamına, Bowker'ın kısa bölümlerine yer verdiği bu mektuplar Joyce'un ihanete uğramaya ne kadar hazır olduğunu ve sahip olduğuna inandığı kişisel prestiji kaybetmekten duyduğu yoğun korkuyu gösterir. Sonrasında, Nora'nın sadakatsizliğinin bir yalan olduğuna ikna olduğunda (nitekim düşmanlarının bir ihanet edimiydi bu) başlarda önceki mektuplar için onun affına sığındığını yazdı ve şiddetli bir erotizmle düşleyerek devam etti: "Bedeninin ve ruhunun efendisi olmak istiyorum."

Nora'yla birlikte yaşamaktan vazgeçemeyeceği ama bunun sadece İrlanda'dan uzakta, Nora'nın mutsuz ve çalışmasının çok zor olduğu bir yerde gerçekleşebileceği bir durum ortaya çıkmıştı. İçine düştükleri tuzakta Nora'yı yanında tutabilmek için Joyce, Dublin'den iki genç Joyce kız kardeşi, önce Eva'yı sonra da Eileen'i getirdi. Sonrasında yazar, Dublin'den uzakta gerçekleştirdiği ve topluluğun başı olarak kendini atadığı Dublin'in yeniden inşasına devam ettiği sırada Joyce'ların aile portreleriyle bazı gemi masraflarının karşılanması sayesinde Joyce'lar bir araya gelecekti. Bu dönem, 1913, tam da Ezra Pound'un Joyce'un yaşamına girdiği ve her şeyin değiştiği dönemdi.

Pound, küçük bir edebiyat dergisinde yayımlamak üzere "önemli derecede modern bir şeyler" arıyordu ve Yeats, Joyce'un bunu sağlayabileceğini söylemişti. Bu dönem, edebiyatın giderek bir akademik çalışma hâline geldiği dönemdi; psikoloji ve benzer olarak anlatı ve temsil de sorunsallaştırılmıştı; bir çeşit zorluk estetiği ve derin kodlanmış anlam moda haline geliyordu. Joyce, dile yönelik olağanüstü duyarlığıyla, sözcüklerin uygun bir şekilde kullanımının ait olmak ve ait olmamak arasındaki boşluğu, ki aynı zamanda Trieste ve Dublin arasındaki uzaklık demekti bu, doldurabileceğine olan inancıyla ("Öyle görünüyor ki Joyce sözcüklerin gücünün her şeye yettiğini düşünüyordu" diye yazışmıştır sonrasında) doğru zamanda doğru yerdeydi. İddiası sosyalist olmaktı ve edebi sınıflardan ziyade sıradan insanlar hakkında yazma fikri hoş karşılanıyor, bunu gayretli bir biçimde deneysel yollarla yapma alışkanlığı fazlasıyla hoşa gidiyordu: Sağ görüşlü entelektüel okurlar, kendilerini hem insanlarla bir arada hem onlardan üstün bir konumda görüyordu. Joyce'un 1904'teki doğum gününde *The Egoist, Bir Portre*'nin tefrikasına başladı, sonradan *Sunday Express*'in tanımladığı gibi "eski ve modern edebiyatın en yüz kızartıcı müstehcen kitabı"ydı bu. 3 yıl sonra, *The Egoist*'in editörü ve sahibi, varlıklı, baştan aşağı bir sol kanat aktivisti olan Harriet Weaver, Joyce'a ilk para sürprizini yaptı. Weaver, gelecek 20 yıl boyunca dehasının çiçeklenmesini kendi görevi belleyerek tam anlamıyla Joyce'a bir servet harcayacaktı.

Kendiniz hakkındaki baki kalan imajınız eğer "kıstırılmış bir geyik" ise ki ihanete uğramış, aşağılanmış Parnell hakkındaki imajınız da budur ve belki de tükenmiş ve ayyaş babanız hakkındaki imajınız da bu durumda başarı ve mücadeleden daha çok kafa karıştırıcı olabilir. Belki yapılabilecek tek şey, bunu daha büyük bir felakete doğru bir atlama tahtası olarak kullanmaktır. Birinci Dünya Savaşı sırasında ailesini tarafsız Zürih'e getiren 31 yaşındaki Joyce, Kraliyet Edebiyat Fonu'ndan ve İngiliz Hazine Fonu'ndan maddi destek aldı. Bu desteği içkiye harcamak için elinden geleni ardına koymadı ve konsoloslukta görevli Henry Carr ile küçük bir miktar para için girdiği nafile bir tartışma nedeniyle İngiliz yetkililerle arasını bozdu. Savaştan sonra Paris'e taşınan Joyce, bundan böyle ona Harriet Weaver tarafından fahiş konaklama ücretleri, restoran faturaları, cömert bahşişler ve elbette içki biçiminde sunulan daha da büyük miktarlardaki maddi bir geliri harcıyordu.

Bu yıllarda yetişkin Joyce'la sokakta karşılaşmak demek, onun bir ayak işinin yapılması için size talepte bulunulması demekti. Onu biraz tanıyor olmak, bir kredi için talepte bulunulması demekti. Onun arkadaşı olmak, onun için okuma yapmak, yazılarını kaleme almak ve çalışmalarını enine boyuna tartışmak için talepte bulunulması demekti. Onun yayıncısı olmak, çalışmasını doğum gününe ya da Nora'yla tanışmasının onuncu yılına denk gelen çok kısa bir süre içine yayınlamak için baskı görmek demekti. Eşi olmak, en vahşi erotik fantezilerini uygulamak için talepte bulunulması demekti. İlk ayak işini yaparsanız, ikinci ve daha uzun bir ayak işi için size talepte bulunulacaktı. Eğer borç para verirseniz, daha çok para istenecekti. *Ulysses* hakkındaki tartışmadan sağ çıktıysanız, şüphe yok ki son derece ilham vericidir bu, *Finnegan'ın Vahı* üzerine bir tartışma sizi bekliyordu. Söylenen günde çalışmasını yayımlamayı kabul ettiyseniz, yüzlerce son dakika düzeltisiyle karşılaşacaktınız. Erotik fantezilerini gerçekleştirdiyseniz, sizden başka birine kur yapmanızı isteyebilirdi ki bu son derece heyecan verici olurdu. Joyce'un çocuğu olmak, aynı zamanda onun gölgesinde yaşamak, ona uygun olduğu zamanda ev, okul, ülke, dil değiştirmek demekti. Bütün bunlar makuldü çünkü James Joyce, babasının, Stanislaus'un ve Pound'un ve birçoğunun da dediği gibi, bir dâhiydi.

Öyleydi.

The Dead/Ölü (1907'de kaleme alınmıştır) içinde yeri olmadığını düşündüğü bir topluluğa güçlü bir şekilde bağlanan genç bir entelektüeli, bir Noel partisinde sahneye çıkan ama herkesi gıcık edeceğini bildiği bir konuşma yapan adamı anlatır. Adam, eve döndüğünde karısının uzun süre önce ölmüş olan bir erkek arkadaşını hâlâ özleyip özlemediğini anlamak için eşinden erotik bir teselli bekler; bu erkek arkadaş, karısına zamanında onun hiçbir biçimde bağlanamayacağı bir biçimde bağlanmıştır. Terk edilmiş ve yalnız bırakılmış bir vaziyette, gidecek hiçbir yeri olmayan adamın durağan melankolisi, ülkesinin tümünü karlar altında durgunluk içinde donmuş olarak hayal ettiği, aklına kazınmış bir görüntüye dönüşmüştür. En büyük yalnızlık ve yolunu kaybetme anı, aynı zamanda bütün topluluğun en güzel ve en ümitsiz hâlde olduğu andır.

Bir Portre'de ondan imkânsız taleplerde bulunan bir topluluktaki genç bir adam, sanatçıların olduğu konumda olduğunu var-

sayarak kendini kurtarır: O gözleyen fakat dışarıda olandır. Bu hareket, ulusun bilincini yenilemeye yönelik yarı dini bir taahhüdün onaylanması biçiminde sunulmuştur; bu öyle bir fikirdir ki 20. yüzyıl boyunca genç entelektüelleri cezp edecek ve kitabın şiirsel çağrışımlarının yoğunluğu ve yaratıcı anlatım tarzının dehası sayesinde itimat kazanacaktır.

Exiles/Sürgünler (1915) hiçbir zaman Joyce'un övgüsünü almamış olsa da gelişim çizgisindeki bir kırılma anına işaret eder; bütünüyle ulaşılabilir ve yaygın olarak sevilen yapıtları ile daha maceralı ve müphem yazıları arasındaki bir dönüm noktasıdır bu yapıt. Yapısı bakımından sade bir biçimde İbsen vari olan bu mutsuz oyun; sözlüksel hiçbir zenginlik, üslupsal hiçbir deney ya da diğer yazılarında oldukça takdir edilen İrlanda'ya dair duygulu hiçbir çağrışım olmadan, bir aşk üçgenini, daha doğrusu dörtgenini takdim eder. Bir çift, Richard ve Bertha, kaba bir biçimde James ve Nora'nın üstüne temellendirilmiştir, İtalya'da 9 yıl geçirdikten sonra 8 yaşındaki oğullarıyla beraber İrlanda'ya dönerler ve derhal kendilerini Richard'ın en iyi arkadaşı Robert, Robert'in kibar kuzeni ve eski kız arkadaşı Beatrice ile ilişki içinde bulurlar. Robert, eğitimsiz Bertha'yı (Bertha'nın avangart yazı tarzını anlamadığı) Richard'a ihanet etmesi için baştan çıkarmaya çalışmaktadır ama buna ilgi duyan ve oyunu oynamaya devam eden Bertha, Robert'le buluşmaları hatta öpüşmeleri hakkında kocasına imalarda bulunmaktadır; kocası cinsel anlamda bu durumdan heyecan duysa da Bertha'ya onun olası bir ihanetini gerçekten umursayıp umursamadığını asla açık etmeyecektir. Aynı zamanda, Richard, Dante vari Beatrice ile daha edebi ve entelektüel bir ilişki içindedir.

Acı verici özsaygı sahnelerinde Richard, her şeyi açık etmek ister; Robert gizli olduğunu düşündüğünü konuşmaların aslında gizli olmadığı gerçeği karşısında dehşete düşer; Bertha, Robert'le oynadığı ikili oyunun ortaya çıkmasından kendi hesabına hoşnut değildir. Sonunda, dört karakter de tam bir çıkmaza düşerler; herkes her şeyi ve hiçbir fayda sağlamadan bunların tam tersini söylemek ister. Robert ve Beatrice, hâlâ Bertha ve Richard'la duygusal bir ilişkiye girmeye niyetlidir ama sorunların üstesinden gelemezler. Bertha evliliğini kurtarmaya hazırdır ama eşi onunla beraber olmaktaki kararlılığını ilan etmedikçe Robert'le olan ilişkisini bitirmeyecektir. Sadece herkese özgürlüğünü verdiğini iddia eden Richard, diğer üçünü manipüle etmesine imkân veren tam

bir kararsızlık durumunda kalır. Bu, *Sanatçının Daha İleri Seviyedeki Gelişiminin Portresi*'dir. Bowker, Ellmann gibi bize bunun temellendiği tarihi ilişkilerin bir kez daha Joyce'un, hem korktuğu hem de beslendiği, ona yakın kişileri ihanete zorlama eğilimini açık eden ayrıntıları sunar.

Açmaz, dramatize edilmesi zor bir şeydir ve *Sürgünler* başarılı bir oyun değildir; Joyce'un kurgularından aşina olduğumuz anlatı çıkmazını, dengeleyici şiirsellik ve oyunculluk olmadan okuruz bu oyunda. Joyce, buna rağmen, oyunla çok fazla ilgilenmiş ve oynanması için çaba göstermiştir. Kocasının yazdığı bu oyun, en anlaşılabilir hâliyle Nora için şüphesiz bir şoktu; izleyicilerin oyunda anlatılanların yazarın evliliği olduğu yönünde yorum yapmasına çanak tutuyordu; dramatize edilmeye çalışılan şey, Nora'nın güvenine yapılmış bir ihanetti ama aynı zamanda ayıplanması da mümkün değildi çünkü oyun, dürüstlük idealine dayanmaktaydı.

Çıkmazda olduğumuzu kabul ettiğimiz takdirde yolumuza nasıl devam edebiliriz? Bu nokta, Joyce'un yapıtlarının ciddiden komiğe doğru kaydığı andır; *Bir Portre*'de Stephan Dedalus'un yeteneğinin bazı tuhaf sözcük çağrışımları, Stephan'ın kendini ev içi şiddetten uzaklaştırmak için hemencecik kavrayıverdiği ve bazen gülünç, bazen tuhaf ve duygusal, bazen müstehcene yakın ve bazen de anlaşılmaz olduğu, dramatik noktadan muazzam bir ansiklopedik kaçışla taçlandığı anlarda olduğu gibi. Jung, *Ulysses* hakkında, bu eserin dilin bir tür şizofrenik kullanımını sergilediğini söyleyecekti –kesilmeler, şifreli mesajlar, söylemin farklı aşamalarının üst üste bindirilmesi, her türden taklit, pastiş ve distraksiyon– öyle ki romanın merkezinde yer alan Joyce'a özgü ikinci kişiliğin çıkmazları, Stephan'ın babasıyla sorunlu ilişkisi, Bloom'un karısının ihanetine karşılık verirken yaşadığı güçlük, bunların tümü birçok sözcük oyununun, konuyla ilgisi olmayan malumatın ve mitsel benzerlerinin altına yerleştirilmiştir. Yıllar sonra, akıl hastalığının ailedeki bazı özel iletişim sorunlarından kaynaklanabileceğini iddia edenlerin ilklerinden olan antropolog Gregory Bateson, şizofrenlerin şifreli, kırık ve genellikle şiirsel bir dile çekildiklerini çünkü herhangi kesin bir beyanın soruna yol açabileceği, engellenmiş ve çatışmalı bir ortamda kendilerini buldukları sonucuna varmıştır. Bundan daha çok sır dolu ve yoğun bir biçimde şifrelenmiş düzyazı metni, *Finnegan'ın Vahı*'nı yazan

Joyce, kendi tarzından "J J Güvenlikli Cinas Fabrikası" [J J Safety Pun Factory] diye bahsedecekti.

Ama Joyce'un dili, Jung'un da ortaya koyduğu gibi, yazarın dikkate değer yaratıcı güçleriyle gelişmiş, iradeli bir dildi ve hastanın çaresiz sığınağını değil devasa okumalarının bütününü tanzim ediyordu. Aslında bu, Jung'un düşüncesine göre, yazarın akıl sağlığını koruyan denetimli bir dil kullanımıydı. Bu doğru da olsa, Joyce metinlerine açıklamalar ve sözlükler eklemeye başlamıştı. Bulmacalarına ve küçük imtihanlarına birçok yardımcı eklemeyi severdi. Bowker, Joyce'un paragraflar üzerinde tekrar tekrar çalışmasının onların kolayca ulaşabilir olmasından korktuğundan kaynaklandığını söyler. Yazının ketum bir biçimde şifrelenmesi, şifrelenmiş olanın ne olduğu kadar önemli olmaya başlıyordu. Elbette, yapıt ne kadar entelektüel ve görünürde edebi olursa ki bunların çoğu yapıttaki (frustrasyonun bir diğer ürünü olan) erotik fantezilerdi, sansüre karşı o derece haklı çıkabilirdi. Mitsel Nausikka'yı kendi çıkarına kullanması ve genç hanımlar için popüler bir dergiden alınmış bir yazıdaki havai fişek gösterisini tarif eden bölümle birlikte ergen bir kızın mastürbasyon yapan Bloom'a külotunu göstermesi, bir şeyi doğrudan anlatmakla aynı şey değildi.

Zürih'te ve Paris'te, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında, Nora'dan ve çocuklardan dillerini İtalyancadan Almancaya, ardından da Almancadan Fransızcaya çevirmelerinin talep edildiği bir dönemde yazılan *Ulysses*, New York merkezli *Little Review*'da tefrika edilmiş ama sansür sorunlarından kaçınmak amacıyla 1922'de Parisli küçük bir kitap dükkânı olan Shakespeare & Company tarafından yayımlanmıştır. Joyce'a yüzde 45 telif ücreti verilmesi dikkate değerdir. Tanıtımı coşkuyla yapılan kitap, mektupla sipariş aracılığıyla oldukça iyi satmıştır. Harriet Weaver'a sık sık yalvardığı mektuplara ek olarak Joyce, şimdi de çocuklarını Shakespeare & Company'e telif haklarına karşı tavsiye almak için gönderebiliyordu. Bowler bir kere daha içkili akşamları, pahalı yemekleri, pahalı hotel odalarını ve daireleri rapor eder.

Joyce, incelemeleri hırsla okurdu. Eleştirileri ya da bir skandal ile itham edilmiş olmayı kafasına pek takmazdı; mesele, tartışmanın merkezinde olmaktı. *Ulysses*'in bir taraftan kendi deneysel kurgu gündemlerini desteklemek için yapıtı bol bol öven, diğer tarafta, içinde Stainlaus'un da bulunduğu, yapıtın anlaşılmazlığının ve müstehcenliğinin çok ileri gittiğini düşünenler olmak üzere farklı

eleştiriler aldığını gören Joyce, 1923'te, başlığı 16 yıl sonra yayımlana kadar açıklanmayacağı ve olay örgüsünün özetlenmeye meydan okuyacağı ama cinsel bir suç, muhtemelen ensestle suçlanan bir babayı ve (görme yetisi zayıf) yazar oğlundan babasını savunan bir mektup yazmasını isteyen, bir anneyi de içeren bir romanla, kendini yüksek bir sınava tabi tutmaya adadı. Ne suç ne de mektup tam olarak açığa çıkmamamış olsa da roman sürekli bunların etrafında döner. *Ulysses*, büyük ölçüde, biçemsel etkisini cümle içinde kullanılan sözcüklerin tuhaf sıralamasıyla ("Kucak dolusu rayihalar sardı her bir yanını[7]/ perfume of embraces all him assailed") yaratmış olsa da bu sözcükler büyük oranda iki bölümlü olup değişik dillerden alınan unsurlarla yapılmışlardır ("Sonra da ataların ölümtepesi yuttu hepsini![8]/And thanacestross mound have swollup them all!"). Başta bu formül, ikisi de yapıtı anlaşılmaz ve nahoş bulan Joyce'un en önde gelen destekçisi Pound'un ve ana gelir kaynağı olan Weaver'ın desteğini tüketmekte neredeyse başarılı olacaktı. Böylesi bir vefasızlık karşısında morali bozulan ve öfkelenen Joyce, kitabı daha da karmaşık bir hâle getirdi.

Bu yıllarda Joyce'un Paris'te yaşadığı düşünülür. Aslında, aynı yerde birkaç aydan fazla kaldığı çok seyrek oluyor, Fransa'nın, Belçika'nın ve İsviçre'nin birçok bölgesinde lüks hotellerde keyif çatıyor, sık sık İngiltere'ye seyahat ediyordu hatta bu seyahatlerin biri, Londra'ya taşınma girişimiydi. Sonu gelmez görme sorunları, hâlihazırdaki hatırı sayılır işini başkasına yaptırma kapasitesini artırdı. Sık sık onu yoklayan mide ağrılarına rağmen (o stresle ilgili olduğunu düşünüyordu) ağır bir biçimde içmeye devam etti. Evliliği açmazdaydı; Nora, davranışlarını değiştirmediği takdirde onu terk etmekle tehdit ediyor ama o bunu reddettikçe yanında kalıyordu; aslında, bu noktada Joyce'tan uzak bir yaşam kurmasını beklemek zordu. Çok geçmeden, 1932'de kızı Lucia, babasına tam da babasının istediği şekilde onu nasıl durduracağını herkese gösterdi: Kendisi ve ebeveynleri Gare du Nord'dan Londra'ya giden gemi trenine binmeye hazırlanmışken, öyle şiddetli bir sinir krizi geçirdi ki Joyce seyahati iptal etmek zorunda kaldı.

Gregory Bateson'ın akıl hastalığının, kısmen de olsa, ailedeki belirli bir tür açmazdan kaynaklandığı iddiasına katılanlar,

---

7. *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, s. 206.
8. *Finneganın Vahı*, Çev. Umur Çelikyay, s. 51.

Bowker'ın Lucia'nın şizofreniye sürüklenme hikâyesini merakla okuyacaktır. Çocukların ikisi de kendilerini birer sanatçı olarak görmeleri yönünde yüreklendirilmişti; Giorgio bir şarkıcı, Lucia bir dansçı. Bowker, Joyce'un konuklarının, akşam yemeklerinden sonra çocukların ve babalarının onlar için sahne aldığı tasvirlerden alıntılar yapar. Joyce, kızını bir dâhi olduğuna inanmaya teşvik etmiş ve kızı 1929'da 22 yaşındayken Darmstadt'taki Elizabeth Duncan okuluna kabul edilmesine rağmen, beklenmedik bir biçimde dansı bıraktığında hayal kırıklığına uğramıştı. Bunun üzerine, sanat eğitimi almaya başladığında, Joyce onu, şiirlerinin resimli bir basımına yardım etmek için zorladı. Bowker, ergen Lucia'nın muhtemelen babasının cinsel ilgi nesnesi olduğunu söyler. Artık genç kadın, ebeveynlerinin ani bir hafifmeşreplik taşkınını bilmesinden kindar bir haz alıyor gibidir. Buna rağmen, Lucia söz aldığında, ortadaki bütün hoşnutsuzluğun babasının sabit fikirliliğinden, her zaman ilgi odağı olmasından ve belki de çocuklarının mirası olacak parayı çarçur etmesinden kaynaklandığını düşünürüz. Arkadaşlarına yaptığı bir ziyarette, bir daha babasından bahseden biri olursa orayı terk edeceğini söyler. Bir diğer ziyarette Joyce'un hayranlarından ve yardımcılarından birine "babasının bir başarısızlık ve mahvolmuş yaradılışından dolayı ne uykuya dalabilen ne de yazabilen fiziksel bir enkaz olduğu" konusunda ısrar ederken buluruz onu "dahası [babası] ciddi bir biçimde çökmüş, yaşamı bundan böyle onun [Lucia'nın] mirasını har vurup harman savurmaya adanmıştır."

Bu, aile içinde Joyce'un ilgisini çekmek için sürdürülen öyle bir rekabettir ki çok geçmeden Lucia, Nora'dan da Lucia'nın bir akıl hastanesine yerleştirilmesini isteyen Giorgio'dan da (yakın bir zamanda ondan 10 yaş büyük zengin bir Amerikalı dulla evlenmiştir) daha merkezi bir konuma yerleşmiştir. Bir yerde, Joyce'un hem özsaygısını arttırması hem de aralarındaki sorunu çözmesi umuduyla Lucia'ya kürk bir manto almayı teklif ettiğini görürüz. Birdenbire parlamaya alışkın bir ailede, Lucia'nın annesine saldırması ve kendi odasını iki kez ateşe vermesiyle iş hemencecik ciddiye binmiştir. Kendini tamamen güçlü hissettiği yazıları ile gerçek ve korkunç bir şeyi dehşetle kabul etmek arasında kalan Joyce, endişeye kapılarak Lucia'yı teslim etmiş, sonra geri getirmiş, sonra tekrar teslim etmeyi kabul etmiş ve bu böyle sürüp gitmiştir. Bu noktada, o ve Nora, Paris'ten uzakta pahalı tatillerini sürdürürler-

ken, sanki evdeymişler gibi kendi şehirlerinden Lucia'ya gönderilecek kartpostallar hazırlamışlardır. Joyce, Lucia'nın ondan yapmasını istediği değişiklikleri anlamıştır ne var ki hastaneye yatırılmasıyla bunları yapmaya gerek kalmamıştır.

1936'da Kopenhag'da Danimarkalı yazar Ole Vinding, Joyce'la buluşur ve ondan şu itiraf vari alıntıyı yapar: "1922'den beri kitabım bana gerçekliğin kendisinden daha gerçek geliyor. (...) Diğer bütün her şey başa çıkılmaz zorluklar hâline geldi." "Çevresinden enerji emiyordu" diye gözlemlemiştir Vinding ve Joyce'un Nora'yla olan ilişkisinde onun "sessiz, her şeye izin veren bir annenin şımarık bir çocuğu gibi" olduğunu söyler.

Edebi biyografinin sıkıntılarından biri de aslında anlatılan yaşamdan, en azından başlangıçta, yapıttan ötürü ilgileniyor olmamıza rağmen kimsenin bir yazarın yaşamı ve yapıtı arasındaki ilişkiden nasıl söz edeceğini kestirememesidir. Tutuculuğun yaygın bir biçimi, bize romanların, şiirin ve tiyatro oyunlarının yaratıcılarından bariz bir şekilde ayrı olduğunu ancak ve ancak yazarın yaşamını görmezden gelen eleştirel denemelerde tartışılabileceğini salık verir; eleştirmenlerin kendileri de yazının bir kısmının dolaylı bir biçimde de olsa her daim yazar ve okur arasındaki bir tür iletişim biçimi olduğu fikrinden utanç duyuyor gibidirler.

Bir yandan, Joyce'un yaşamındaki kadar istikrarlı davranış kalıpları gördüğümüzde yapıtın da bunlarla bir biçimde ilişki içinde olduğunu düşünmek akla yatkın görünür. Bir yazarın yıllara yayılan romanlarının, yazar ve okur arasındaki yazarın doğal olarak en rahat ettiği konumu almaya çalıştığı, bir tür genişletilmiş iletişim biçimi olduğunu düşünebiliriz. Lawrence'ı okumak, örneğin, Lawrence'ın kendisinin de gözlemlediği gibi, "münakaşaya girmek" demektir. O, etrafında zeki ve hırçın rakiplerin olmasını seven, münakaşacı bir adamdı. Okur karşılık vermeye, direnmeye zorlanır. Joyce'un, aslında, ona her türlü yardımı sunan ve hayranlık duyan yardımcıları etrafında toplama alışkanlığı vardı. "Yardım etmez" ama diğerlerinin yardımını ister. "Etrafında ne isterse yapan insanlar vardı" diye yazar, Joyce'a her türlü yardımı sunmuş olan Stuart Gilbert, "eğer o önemsiz, kolayca ertelenebilir bir iş için yardım istediğinde, kendi randevularını iptal edebilecek insanlardı bunlar..."

Joyce okurunun, bilhassa yazarın geç dönem yapıtlarında böylesi bir yardımcı pozisyonunda olması beklenir. Nasıl? Durmaksı-

zın Joyce'a özgü bilmeceleri yorumlayarak, metnin farklı bölümleri arasında kimi küçük semiyotik çalışmalar yaparak, belki de Bloomsday kutlamalarına katılarak... Joyce, *Ulysses* hakkında "Onun içine bir sürü bilmece ve bulmaca yerleştirdim; kitap, profesörleri yüzyıllarca meşgul edecek" demiştir. Döngüsel yapısı, son cümlesinin devamlı niteliğindeki kırıklı ilk cümlesi –"bir dünya tarihi" diye iddia etmiştir Joyce– ile *Finnegan'ın Vahı* kitapta sonsuza kadar hapsolduğunuzu, kitabın yazarına karşı haşmetli bir hayranlıktan başka yapacak bir şeyiniz olmadığı bir çeşit edebi karadeliğe çekildiğinizi düşünmenize neden olur. Muhteşem bölümler içeren ama bizden zamanımıza ve sabrımıza yönelik öylesine taleplerde bulunan *Finnegan'ın Vahı* ki romanda tam olarak ne olup bittiğini anlamak isteyen biri bunu ancak bir kariyer meselesi hâline getirerek yapabilecektir, Joyce'un yaşamının her zaman görkemli bir başarısızlık, sonsuza değin alıntılanacak ama pek seyrek okunacak anıtsal bir çalışma olma eğiliminde olduğu gerçeğini gösterir.

Bu bakış açısıyla Beckett'in mektuplarının ikinci cildine yazdığı giriş yazısında Dan Gunn, İkinci Dünya Savaşı'nın Beckett'in o döneme kadarki Joyce vari tarzını değiştirdiğini söyler. O kadar çok hengâme ve yıkım görmüştür ki yazarın kendi tutkuları geri planda kalmıştır. Önceleri bükülmüş, teşhir vari ve kendini önemsediği yerlerde, artık daha açık ve bonkör bir hâle gelmiştir. Bu bağlamda, savaş Joyce için çok geç başladı. Çekoslovakya'nın istila edilmesinden çok kısa bir süre sonra politika konuşan bir arkadaşına "Çekleri bırakalım, bildikleri gibi yaşasınlar ve *Finnegan'ın Vahı* ile meşgul olalım" diyerek itirazını yükselttiğini görürüz. Aylar sonra, en nihayetinde para akışının kesilmesiyle, Nora'yı ve torunu Stephan'ı güvenli İsviçre'ye getirmek için mücadele ederken, Hitler'in ilerleyişinin gerçekten de onu gerçekliğe –örneğin, oyuncak aramak için oyuncakçılara giden bir çocuğun yürüyüşündeki hazza– dönmeye zorladığı hissine kapılırız. Bundan 4 hafta kadar sonra İsviçre sınırını geçerken Joyce bir hastalığa yakalanır ve bağırsağının delinmesiyle birkaç gün içinde ölür.

Samuel Beckett

Samuel Beckett'in mektuplarının dönüm noktası olan ikinci cildinde ki bu aynı zamanda yazarın mesleki yaşamının da dönüm noktasıdır; yani yıllar süren "ret almak için tekrar yazma" sürecini takip eden, dünyaya keşfettikleri şeyi duyurmakta kararlı olan editörlerin coşkusuyla en iyi yapıtının yayımlanacağı sırada, yazarın partneri Suzanne Dechevaux-Dumesnil, Beckett'in Éditions de Minuit'deki yayıncısı Jerome Lindon'a, romanının prestijli Prix des Critiques'e katılmasını istemediğini bildirmek için yazar. 1951 yılının 19 Nisan'ıdır, Beckett 45 yaşındadır, sözü edilen roman *Molloy*'dur[1]. Suzanne şöyle açıklar:

> Beklenmedik şekilde bir ödül almakta onu en çok korkutan şey, hepsinden önemlisi, şöhretin sadece ismine ve yapıtına değil kişinin kendisine

1. Samuel Beckett, *Üçleme* (içinde), Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 2011.

de yönelmesidir. [Beckett'in] yargısı doğru ya da yanlış şu yöndedir ki ödülü kazanan için ciddi bir kabalık yapmadan bu durumun gerektirdiği pozları takınmayı reddetmek imkânsızdır: Destekçiler için sarf edilen cana yakın sözler, röportajlar, fotoğraflar vs vs. Bu tarz bir davranış sergileme konusunda kendini büsbütün aciz hissettiğinden, yarışmaya katılarak bu tarz bir şey yapmaya zorlanması ihtimalinden kendini uzak tutmayı tercih ediyor.

Böylece, sadece sanatıyla ilgilenen, ticari meselelerden bihaber ve dolayısıyla bu tarz dünyevi etkinliklere katılıp ellerindeki çeklerle memnuniyetle mikrofon karşısına dikilecek şu yazarlardan üstün olan bu bilindik yazar miti doğar. İronik bir biçimde, bu öyle bir mit hâline geldi ki eninde sonunda hem eleştirel hem ticari yönden Beckett'in çıkarına oldu. Yine de Suzanne'ın mektubu – ve Beckett'in bu mektubu dikte eden sesini duymamak imkânsızdır– bu türden iddialarda bulunmaz. "Belki de" diye devam eder ihtiyatla:

Ödül kazanan birinin görevleri hakkında abartılı fikirleri var. Ama eğer ödül kazanan biri olarak, kabul edilemez bir kabalık olmadan bütün bunlardan uzak durabilirse, ödül kazanan biri olmayı reddetmez. Görüyorsunuz, bu kaideden tiksinmekle ilgili değil, sadece işin diğer boyutundan korkmakla ilgili.

Bu ciltteki diğer mektupların birçoğu gibi bu mektup da Fransızca kaleme alınmıştır. Kaynak metnin ve çevirinin aynı anda sunulması harika bir editöryal seçimdir. Mektubun Fransızcası şöyledir:

si, tout en étant primé, il pouvait sans goujaterie rester dans son coin, il ne verrait aucun inconvénient à l'être. Vous voyez, ce n'est pas une aversion de principe, mai simplement la crainte de la contrepartie.

"Eğer köşesinde durabilirse... [İ]şin diğer boyutundan korkmak..." Bu bir boks metaforu mudur? Beckett, gençlik yıllarında iyi bir boksördür. Burada korkulan şey nedir: Rakip mi ya da rakibin konumunda olmak mı? İngilizce çevirideki "işin boyutu"ndan korkmak ne anlama gelecektir? Beckett başarılı olmaktan mı korkmaktadır? 5 gün sonra Suzanne/Beckett, Lindon'a tekrar, bu kez "Beckett'in ne sözlü ne de yazılı olarak röportaj vermek istemedi-

ğini" bildirmek için yazarlar. "Korkarım ki bu hususta geri adım atması imkânsız. Yapıtını veriyor ve rolü burada sona eriyor. Yapıtı hakkında konuşamaz."

Beckett, bir üstünlük ya da estetik sadelik beklemez: Bundan ziyade, ilişkinin kurallarını belirlemektedir: "Son rôle s'arrête là." Aslında, "size bir yayıncı olarak muhtemelen yardımcı olmayacak ve uygunsuz gelebilecek bu inatçılığın sürüp gitmesinden dolayı çok üzgün." Paragraf, aynı zamanda bir şart da olan açıklamayla biter: "Kişi, onu olduğu gibi kabul etmelidir."

İlişkilerin kurallarını belirlemeye yönelik bu kararlılık, Beckett'in, savaşın ardından Paris'te çok kısa bir süre içinde genellikle ailesinin ve bir terzi olan partnerinin verdiği paralarla geçinen, fakirlikten mustarip İrlandalı bir göçmen olmaktan, kendine taşrada bir arazi satın alıp mütevazı bir kulübe inşa etmesine olanak tanıyan gittikçe artan bir gelirin yanı sıra, uluslararası edebiyat dünyasında kendini ilgi odağı olarak bulmasına değin süren zamanı kapsayan bu mektupların ikinci cildinde, tekrar ve tekrar kendini gösterir. Ama katı bir tanımlılık içinde, abartılı bir asimetriye sahip olan ilişkiler, Beckett'e yabancı değildir ve uzun bir süre boyunca anlatılarının içeriğini oluştururlar. *Murphy*'de[2] romana ismini veren kahraman, sallanan sandalyesinde gözleri kapalı hâlde oturup felsefe yaparken, kız arkadaşı Celia'dan bütün masrafları karşılamasını ve bunun için de fahişelik yapmasını beklemektedir. Murphy bu duruma gerçekten üzülür (tıpkı Beckett'in yayıncısına yardım edememesinden ötürü gerçekten üzüldüğü gibi); işleri başka türlü düzenlemek istemektedir ama iyi para getiren bir iş onu aşar. Mesele, Murphy'nin kendini herhangi bir sanatsal uğraşa adamak zorunda olması değildir; sadece, bunu beceremez.

1946 yılında Fransa'da kaleme alınan *First Love* (İlk Aşk), asimetriyi grotesk bir hâle getirmek için gerçekçiliği sıyırıp atar. Parkta uyuyan anlatıcıyı bir kadın alıp kendi dairesine götürür. Cinsellik vardır. Buna rağmen anlatıcı, sevgilisinin yemeğini ona getirmesinde, lazımlığını boşaltmasında ve ondan herhangi bir beklentisi olmamasında direterek kendini yatak odasına hapseder. Söylemeye gerek yok ki böylesi tek taraflı bir durum sürdürülebilir değildir ve nihayetinde kapının önüne konur. 1947'de yazımına başlanan *Molloy*'da eşitlik, bir nebze tersine çevrilmiştir: Molloy,

2. Samuel Beckett, *Murphy*, Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1999.

eskiden annesine ait olan odada uzanmaktadır, yemeği ayağına getirilir ve lazımlığı yenilenir ama haftada bir, biri gelip ondan birkaç sayfa yazı alıp bunun karşılığında ödeme yapar. Yaşamı boyunca ve sık sık da bu mektuplarda, Beckett kendi yazılarından boşaltım olarak bahsetmiştir. Onlara asla iletişim demez. Bundan ziyade, bu ticari bir eşya hâline gelerek –Molloy bunun nasıl olduğunu anlamasa da para için güçlükle dışkılayan biridir– iletişimsel olmayan ama hayatta kalmak için gerekli olan başka tür bir ilişkiye olanak tanıyan bir boşaltımdır. Arkadaşlar, âşıklar, yayıncılar, çevirmenler, ilham veren yazarlar, eleştirmenler ve tiyatro yönetmenleriyle yapılan ve altı yüz sayfayı bulan bu yazışmalar yekününde, moral bozucu olan şey, bildiğimiz Beckett anlatılarıyla yazarın insanlarla kendine özgü başa çıkma yolunun ve devamında ortaya koyduğu estetiğin, sanat eleştirmeni George Duthuis'a hitaben yazılan sayfalardaki en çetrefilli nesirde çok yavaş bir biçimde iç içe geçmesidir. Böylece okur, Beckett'in kişiliğinin yapıta bağlılığının değerini teslim eder. Editörlerin özel olanları dışarıda bırakarak, sadece Beckett'in yazdıklarıyla alenen ilgili olan mektupları yayımlayabilmiş olması, bunu daha da moral bozucu hâle getirir. Aslında böyle bir ayrım yapmak imkânsızdır.

Dört ciltten ikincisi olan, bol ve özenli dipnotlarla zenginleştirilmiş bu cilt, 1941-1956 arasındaki dönemi kapsar ve Beckett'in 23 yaşında olduğu 1929'dan 1940'a kadar olan dönemi kapsayan birinci ciltten önemli ölçüde farklıdır. Bu yıllar, genç adamın akıl sağlığını tehdit eden bir çelişki nedeniyle ıstırap içinde geçmiştir; Beckett'in ebeveynleri, yazarın aile mesleği olan nitelik incelemesi işine girmesini istemişlerdir. Aslında Beckett, dil üzerine eğitim alıp 1928'de genç bir akademisyen olarak Paris'e gitti. Bu, ilk bakışta, ebeveynlerinin takdirini kazanmasına yetecek ölçüde saygıdeğer, yazarlık kariyeri peşinden koşmasını engelleyecek kadar külfetli olmayan mantıklı bir seçim gibi görünmüştü. Ama 1930'da Dublin'e ve Trinity Koleji'ne dönmesinin üzerine istifa etmeden önce sadece bir dönem ders verdi –basitçe söylemek gerekirse, sınıfla yüz yüze gelemiyordu– bu nedenle, bütün ailevi beklentilerden bağımsız olduğunu ilan ederken, büyük bir hayal kırıklığına uğrattığı bu insanlara ekonomik anlamda bağlı kalmaya devam edeceği bir durum yarattı. *Murphy* ya da *İlk Aşk*'ın kahramanı gibi Beckett de sadece kendine ait olmak istiyordu ama göz kulak olunmaya da ihtiyacı vardı.

Anne ve oğul arasında, Beckett'in sık sık Londra'ya, Paris'e ya da Almanya'nın çeşitli kasabalarına doğru kendine bir yaşam kurma girişimiyle evden ayrılması ama bütün bu zamanda ekonomik olarak hep bağımlı olması ve ailesini perişan ettiği kaygısının aklını sürekli meşgul etmesinden kaynaklanan bir çeşit istekler savaşı ortaya çıktı. Bu açmaz büyüdükçe çeşitli fiziksel semptomlar –çıbanlar, anal kistler, pelvik ağrılar, taşikardi, panik ataklar (erken dönem mektuplarında bu semptomlar görünür bir biçimde öne çıkar)– baş gösterdi ve Beckett, bu zor durumuyla baş etmeye çalışırken, sonrasında kendini bunalmış hissetse de sanki bu seyreltilmiş estetik alanından gelen mağrur uzaklık ile bunu görmezden geldiği ya da küçümsediği zoraki bir geleneksel gerçeklik arasında gidip gelme eğilimi geliştirdi. Yani, kendini Londra'da ya da Paris'te suçlu hisseden birinci cildin genç Beckett'i, belki de pişman olup Dublin'e ve en mütevazı çalışma ortamına geri döneceğini söylemişti kendine ama geri döndüğünde de arkadaşı Thomas MacGreevy'e uzun uzadıya şiir ve resme dair fikirlerini sayıp dökmeden önce, ne yaptığını bilen bir sözcük oyunuyla ve entelektüel bir alaycılıkla suçluluk duygusunu başından savarak yazmıştı. Birinci cildin doruk noktalarından biri de 1935 yılında MacGreevy'e yazılmış, alışık olunmayan tarzda samimiyet içeren bir mektuptur; bu mektupta Beckett, Londra'da Jungçu analizle bu alışkanlığına dair ilerleme kaydedip rahatsızlıklarının olası psikosomatik temelinin farkına varır:

> Yıllardır mutsuzdum, bunun epey farkında olarak ve kasten... Bu yüzden kendimi soyutladıkça soyutladım, daha da az sorumluluk aldım ve kendimi başkalarının beni küçümsemesine elverişli hâle getirdim.... Bu ıstırap, yalnızlık, miskinlik ve alaylar, bir üstünlük işaretinin unsurlarıydı ve küstah ve kibirli "ötekilik" hissini sürdürdü... Bu tarz bir yaşam ya da bundan ziyade yaşamın inkârı, öylesine dehşet verici semptomlar geliştirdi ki bundan böyle bende marazi bir şeyler olmadığını iddia etmeye devam edemezdim. Kısacası, eğer kalbim bana ölüm korkusunu yaşatmasaydı, hâlâ içki içiyor ve alay ediyor ve tembel tembel etrafta dolaşıyor ve hiçbir şeyin benim için yeteri kadar iyi olmadığını düşünüyor olurdum.

Buna benzer şeylere ikinci ciltte çok az rastlanır. Suçluluk ve çelişki ortadan kaybolmuştur, daha önceden bir sığınak olduğu kadar herhangi bir şey söyleme aracı da olan, üzerinde dikkatle durulmuş o çarpıtılmış nesir yok olmuştur. İncelikli giriş yazısın-

da Dan Gunn, savaşın ve Beckett'in 1939'dan 1945'e kadar Fransa'da kalmasının yazardaki değişiminde kesinkes etkili olduğunu söyler. Dublin, Paris ve Londra arasındaki gidip gelişlerin ve bu şehirlerin her birinin çağrıştırdığı farklı kişisel yazgılar kesintiye uğramıştır; Beckett dibine kadar kendine ait bir yaşama sahip olduğu Fransa'ya ve Fransızcaya yerleşmiş, birçok hengâmeye ve yıkıma tanıklık etmiş, arkadaşlarını kaybetmiş, tanıdıklarının sevdiklerini kaybettiklerini görmüş, dolayısıyla, muhakkak ki kişisel sorunları önceliğini yitirmiştir. Bu anlamlıdır. Başka faktörlerin olması da muhtemeldir. 1939'da Beckett, Fransız ordusunda görev yapmak istedi; kabul edilmedi ama çok geçmeden Direniş için çalıştı. Bu kendini adama ve ötekiler için sorumluluk alma kapasitesi, ebeveynlerinin ondan istediği gibi "saygıdeğer" bir yaşam sürdürmeye muktedir olamamaktan dolayı hissettiği suçluluk duygusunu muhtemelen azaltmıştır. Ama her şeyden önemlisi de yaşamında Suzanne vardı. Beckett'le hâlihazırda tanışık olan Suzanne, Beckett'in 1938 yılında bir saldırı sonucu bıçaklanması nedeniyle hastanede yattığı en zayıf anında ona yaklaşmıştır. Beckett'ten 6 yaş büyük olan Suzanne, yazarın birkaç partnerinden bir dereceye kadar bağımsız olmaya çalıştığı sırada, kendine ekonomik açıdan bağlı olmasına izin verecektir. Suzanne, aynı zamanda onun taslaklarını yayıncılara götürerek, yayıncılara Beckett adına mektuplar yazarak ve ilerleyen zamanlarda tiyatro oyunlarının yazarın istediği gibi yapılıp yapılmadığını kontrol etmek üzere oyunların üretim sürecine katılarak, yazarla edebiyat dünyası arasında bir tampon görevi görecektir. Kısacası, bu hemen hemen *İlk Aşk*'ın senaryosu gibidir, –bütün ihtiyaçları sevgilisi karşılarken adam kendisini yatak odasına kapatmıştır– Beckett önemli bir kolaylaştırıcı bulmuştur. Buna rağmen, Beckett'in yazışmalarında Suzanne'la ilgili neredeyse hiçbir şey görmeyiz: Beckett birçok mektubunun sonunda Suzanne'ın selam gönderdiğini yazar, hatırda kalmak istediğini söyler, birisine çikolata için teşekkür eder. Bir mektupta Beckett, Suzanne'ın "terziliğini kahramanca geliştirdiğinden" bahseder; bir diğer mektupta Suzanne'ın bir el arabasını kırmızıya boyadığını yazar. Ama hiçbir zaman aralarındaki ilişkiden ya da Suzanne'ın düşüncelerinden bahsetmez. Beckett'in ona ve onun Beckett'e yazdığı mektup da yoktur; bunun kasten yapıldığını varsayabiliriz sadece. 1948 yılının Ağustos ayında, Dublin'de George Duthuis'e yazılan bir mektubun sonuna doğru Beckett, şöyle bir

yorum yapar: "Suzanne'ın yazdığı mektuplar gitgide daha kederli bir hâl alıyor. Aslında, teselli edilemez bir durumda." Birkaç gün sonra: "Suzanne'ın mektupları gitgide daha çaresiz bir hâl alıyor: Onunla iletişime geç, sıra sende değilse bile." Her iki yorum da uzun paragrafların orta yerinde karşımıza çıkar ve bundan tamamen farklı konuların hemen başında ya da sonunda yer alır. "Sıra sende değilse bile" ifadesi, Beckett'in ilişkileri yöneten kurallara yönelik muntazam ilgisini ve bir kişiden makul bir biçimde ne gibi şeyler istenebilir sorusunu akla getirir. Beckett vakasındaki gibi bu, cinsel sadakat değildir. Suzanne'ın, Beckett'in 1953 yılında tanıştığı ve izleyen yıllarda sık sık tutkulu bir biçimde yazıştığı Pamela Mitchell'le ilişkisinin ne kadarını bildiğini bilemeyiz. Sözlü ya da sözsüz, ikili arasında Beckett'in rolünün ne olduğuna ve nerede başlayıp nerede bittiğine dair muhtemelen bir anlaşma vardır.

Bu cildin başında yer alan yıllar, ciddi anlamda ekonomik yoksulluk ama yaratıcılık açısından bolluk yıllarıdır. Savaş süresince Vichy Fransası'ndaki bir köye hapsolan Beckett, bazı yönlerden romanları arasındaki en olağanüstü, İngilizce ve sonuncusu olan *Watt*'ı[3] yazar. Romanın uzun merkezi bölümlerinde anlatıcı Sam'e hikâyesini anlatan Watt, sanki hikâyesinin gerçekten anlaşılmasını isteyip istemediği konusunda emin değilmiş gibi cümlelerdeki sözcüklerin, paragraflardaki cümlelerin, sözcüklerdeki harflerin sırasını tersine çevirir. Bu yüzden Beckett, 1954'te Londra üzerinden İrlanda'ya dönerken, şifreli mesajlar içerebileceklerinden dolayı, İngiliz yetkililer tarafından romanın taslaklarına el konulacaktır. Başka türlü neden biri böyle şeyler yazsın ki? Biz sadece, ordu görevlilerinin el koydukları taslakla ne yaptıklarını merak etmekle yetinebiliyoruz.

Ardından, savaş sonrası dönemde Beckett, hiç vakit kaybetmeden Fransızcaya geçer –bu sefer bir şifre ya da tersyüz etme oyunu olmamasına rağmen, sanki Beckett memleketinde pek de okunmayı istemiyormuş gibidir; bu dil, Dublinli aydınların ya da gümrük memurlarının kolayca anlayabileceği bir dil değildir çünkü– ve 1947'de Fransızcadaki çıraklık dönemi sona erene değin *İlk Aşk*'ı, kısa romanı *Mercier ile Camier*'i[4] ve tiyatro oyunu *Eleutheria*'yı da

3. Samuel Beckett, *Watt*, Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1993.
4. Samuel Beckett, *Mercier ile Camier*, Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 2014.

içeren kısa yapıtlar üretir; sonra, yazımı sadece 6 ay süren *Molly*'yi yazmaya girişir, hiç vakit kaybetmeden 1948'de bitirdiği *Malone Ölüyor*'a[5] başlar, *Godot'yu Beklerken*'i[6] (4 ayda) yazmak için nesre ara verir; çok geçmeden 1950'nin Ocak ayında bitirdiği *Adlandırılamayan*'ı[7] yazmaya başlar. Üç yılda hepsi de Fransızca olmak üzere, birçok sıradan şeyi yapmayı "beceremeyen" bu adam, 20. yüzyılın en büyük edebi itibara sahip eserlerinden olmayı sürdüren yapıtlar üretmiştir.

Tahmin edilebileceği gibi bu yıllara ait pek çok mektup, ne yapmakta olduğu ve nereye kadar geldiğine dair haberlerle doludur. "Çalışmalarımla ilgili bütün bu detaylar için beni affet" der eski dostu Thomas McGreevy'e, 1948'in Ocak ayında. "Yaşamımda bundan gayri pek bir şey yok." Tekrar, "Suzanne, terzilik işinden biraz para kazanıyor. Bugünlerde geçimimizi böyle sağlıyoruz... Bir hayli yavan bir yaşam." Çalışmalarının doğası ve yapmak üzere olduğu büyük sıçrama hakkında çok az bilgi veren Beckett'in özür dileyip durduğu bu ayrıntılar, çoğunlukla çalışmalarını yayımlatma konusunda yaşadığı sıkıntılarla ilgili olmalıdır: "Fransızcadaki oyunum" diye yazar George Reavey'e *Eleutheria* hakkında, "neredeyse Hussenot-Grebier tarafından alınıyordu" ya da *Watt* "az kalsın Londra'da şimdi kim olduğunu hatırlamadığım biri tarafından alınıyordu" (bir dipnot Routledge'ten Herbert Read'in romanını "hatırı sayılır bir şaşkınlıkla" okuyup "vahşi ve anlaşılmaz" bulduğunu söyler). 1930'larda *Murhpy*'le bitmek tükenmez bir reddediliş silsilesinden geçen Beckett, hayal kırıklığına teslim olmuş gibidir hatta romanın ne hakkında olduğunu bile hatırlamadığını söyler. Belki de hızlı bir biçimde ürettiği yeni yapıtının neşesine kapılmıştır: "Sonunda yazdıklarımın neyle ilgili olduğunu biraz anlayabiliyorum" der kendisinden beklenmedik bir iyimserlikle MacGreevy'ye, "ve işimi tamamlamak için belki de 10 yıllık cesaret ve enerjimin olduğunu hissediyorum. Kendini körlükle ifade ederek geçen bunca yıldan sonra, kendini belli bir bakış açısıyla görmek tuhaf bir şey. Belki de bu bir yanılsamadır." Hayali ya da değil, Beckett, MacGreevy'ye ne gördüğünü ve neyi belli bir bakış açısına oturttuğunu söylemez.

---

5. Samuel Beckett, *Üçleme* (içinde), Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 2011.
6. Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, Çev. Uğur Ün, Kabalcı Yayınevi, 2012.
7. Samuel Beckett, *Üçleme* (içinde), Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Bu yeni kavrayışla, George Duthuis'ye yazdığı mektuplara, *Godot* ve *Üçleme*'yi üreten enerjinin bu ciltteki Fransızca yazılan en karmaşık nesre döküldüğü yere dönmeliyiz; bu öyle bir Fransızcadır ki çevirmen George Craig'in sınırları zorlamasına neden olmuştur ve öyle bir nesirdir ki iki dilde de okurun idrak yeteneğini zorlar. Duthuis, Beckett'ten soyut resimlerini fazlasıyla takdir ettiği Bram van Velde için bir tanıtım yazısı yazmasını istemiştir. Velde'nin niteliklerinin ne olduğuna dair bir tartışma patlak verir. İkisi için de temel dayanak, Beckett'in "anın her bir parçasında ortaya çıkan insanın imkânsızlığına dair çığ" dediği şeydir: Öyle bir deneyimdir ki bu, sanat onu yakalamakta başarısız olur, nitekim öykünmeci sanat, kayıtsız ve uydurma değilse, her daim bir başarısızlıktır. Beckett'in anladığı biçimiyle Bram van Velde'nin yapıtlarının özel doğası, sanatçının dış dünyadaki ya da zihindeki ("Ben-olmayan" [non-I] ya da "Ben" [I]) herhangi başka bir şeyle ilişkili olan bir sanat icra etmek için her türlü girişimde bulunma ya da hileye başvurma cesaretine sahip olmasıdır çünkü Beckett'in bir Hint astroloğu ya da çağdaş bir bilimcinin sezgisiyle altını çizdiği gibi, "Dışarısı ve içerisi olarak adlandırdığımız şeyler tektir ve bu ikisi aynı şeydir" bunların her biri, bir diğerinin bilişsel olarak var olmasını sağlar. Böylesi bir yaklaşım "imkânsız olma durumumuza, imkânsız canlı yaratıklara, imkânsız yaşamlara" yer açar:

> [k]i bunların ne zamansallıkları ne de mekânsallıkları gecenin ya da sevgilinin yüzünün gölgelerinden daha fazlası olarak görülebilir ve bir yazgıyı düpedüz resmetmek de resmedilecek bir şeyin, resmedecek bir vasıtanın, resmetme bilgisinin ve arzusunun olmadığı bir resmetme olacaktır.

Şurası açıktır ki Beckett kendi çalışmalarına yönelik umutları hakkında yazmaktadır. "Bram'in durumunu karşı konulmaz bir biçimde kendiminkine doğru yönlendirmeliyim" diye itiraf eder. Tekrar, "Aklında bulunsun, kendime dair hemen hemen hiç konuşmayan ben ki bundan pek az değişik bir şey hakkında konuşuyorum." O hâlde, sürekli herhangi bir şey *hakkında* konuşmanın imkânsız olduğu hususunda direterekten van Valde hakkında konuşmak, aslında kendi hakkında konuşmaktır; dünyayla bütün ilişkisini kesmiş bir ifade biçimini savunduğu hâlde Beckett, açık-

ça Duthuis ile samimiyet derecesi giderek artan bir ilişkiye girmektedir; bu öyle bir noktaya varır ki mektuplara çoğunlukla bir günah çıkarma edası hâkim olur. Doğrusunu söylemek gerekirse, Duthuis, Beckett'ten düşüncelerini bir yazı hâlinde yazmasını istediğinde, tartışmayı ancak diyalog tarafından güdülendiği takdirde sürdürebileceğini söyler; aksi takdirde aklına bir fikir gelmeyecektir çünkü sonradan da açıkladığı gibi, "Yanlışlığımın elinden tutacak başka bir ele ihtiyaç duymamalıyım" diyeceği o güne henüz erişmemiştir.

Bunun yerine, kendinden ve bütün ilişkilerden bağımsız bir sanat arzusundan bahsetmek adına Beckett'in ironik bir biçimde, van Velde'yi bir bahane olarak sunmaya ve Duthuis'in ortaklığına ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Sonuç olarak, önerilen estetik, bu ifade biçimi öylesine çelişkilidir ki ne dünyadaki herhangi bir şeyi, ne kendini ifade eder ne de ifade etmenin imkânsızlığı üzerinedir; bundan ziyade, "kişinin bütün oluşunu kusması", içsel ya da dışsal (yine de bir yayıncıya ihtiyaç vardır!) herhangi denetimli bir ilişkiden muaf bir atma ya da boşaltımdır ki Beckett nihayetinde tartışmanın "kimsenin kimseyi içine sürükleme hakkı olmadığı bir çeşit deliliğe dönüştüğü"nü ilan etmeden hemen önce, kendini dolaşık düğümlere bağlar.

Entelektüel yaklaşımdan ziyade okurun bu değiş tokuştan alacağı, kitaptaki en dikkate değer şey, Beckett'in hiçbir anlamı olmayan bir şeye yönelik duyduğu özlemdir; o kadar ki yazar "Kendim için edebi olarak imkânsız olan bir durum kurmaya yönelik bu ümitsiz dürtüye sahibim" diye itiraf ettiğinde, bu su yüzüne çıkar. Sık sık dillendirilen Beckett'in kendi yazdıklarına duyduğu tiksinti -kime yazarsa yazsın, çoğunlukla bu kişi rastgele seçilmiştir ve her yapıtın neredeyse biter bitmez mide bulandırıcı olduğu söylenmiştir- belki de bir kısmıyla bu ilişkiden muaf- sanat biçimine ulaşmaya ne kadar çalışırsa çalışsın, yazdıklarının her daim fazlasıyla dünyayla ve hepsinden önemlisi de kendisiyle ilgili olacağına dair bilinçliliğinden kaynaklanmaktadır. "Ölene kadar becerememeyecek miyim yoksa" diye yakınır *Malone*'un anlatıcısı, "başka bir konuda yalanlar kıvırmayı?"[8]

Türler arasındaki, akılla akıl arasındaki, akıl ve dünya arasındaki kıyasın imkânsızlığını, farkı ve uzaklığı, iletişim başarısızlığı-

8. *Üçleme*, Çev. Uğur Ün, s. 195.

nı durmadan vurgulayan Beckett, Duthuis'le yazışmalarının bir yerinde İncil'den en sevdiği bölümlerden ("Çünkü benim düşüncelerim sizin düşünceleriniz değil, sizin yollarınız benim yollarım değil diyor Rab") olan "Pavlos'u da" (Korintoslulara Mektup I.15) kapsayan alıntılar yapar:

> Her et aynı değildir. İnsan eti başkadır, hayvanların eti başka, kuşların eti başka.*

Bu bize neşe verici bir çelişki sunar: Ötekiliğin ve çağrışımın imkânsızlığı üzerinde ısrarla durmalarına karşın ve belki tam da bu yüzden Duthuis'e yazılanlar da dahil olmak üzere, bu mektuplar Beckett'in yazıp yazdığı en çarpıcı kuş, hayvan ve bu hayvanların etlerinin tasvirlerini içerir. 1949 ve sonrasında Beckett ve Suzanne, Ussy-sur-Marne yakınlarında oda kiraladılar ve devamında bir parça toprak satın aldılar; ardından 1953'te bu toprağın üzerine küçük bir ev inşa ettiler. Bu mektuplar boyunca, ondan beklenmeyecek kadar içten bir kendiliğindenlik ve sıcaklıkla Beckett'in sebze ekmek ve ağaç dikmek için toprağı kazmaktan aldığı hazza ve yaşamın tüm biçimlerinden büyülenmesine rastlanır:

> Daha önce hiç bu kadar çok kelebeği, kurtçuk hâlinde görmemiştim, bu merkezdeki küçük silindir, tek et bu kurtçuk. Genç kuyruklu kelebeklerin ilk uçuşları, onları kanatlarında besleyen ebeveynleri.

Ya da tekrar,

> Dün (elbette) yeşil ve sarı renkli dev bir ağaçkakanı ürküttük. Pençelerini ağacın gövdesine geçirdi, hızlı bir biçimde ağacın gövdesini bizimle arasına yerleştirdi ve tahmininice yukarıdaki dallara doğru kaçtı. İçim absürt bir neşeyle doldu.

Burada tipik olan şey, Beckett'in özenli tasvirlerden vazgeçmesi – (elbette) "sarı ve yeşil renkli" – anlamamaya hazır olması – "tahmininice yukarıdaki dallara doğru uçtu" – ve hepsinden önemlisi, kuşun ağacın gövdesi etrafında koşup yukarıdaki dalların arasında gözden kaybolarak hemencecik onunla arasına mesafe koymasından duyduğu heyecandır. "Öteki" kuş olabilir ama

* https://incil.info/TC/arama/1.+Korintliler+15, Erişimi: 04.02.2018. (ç.n.)

basınla karşılaştığında Beckett'in sahip olduğu içgüdü de bunun birebir aynısıdır.

Başka yerlerde, Beckett kazmak ve ekmek için yeterli çamur bulamadığında ortaya çıkan anlık bakışlarda empati, ironi ve pratiklik bir araya gelir:

> Patates böceğinin aşk yaşamını gözetleyip ona engel oluyorum, başarılı fakat insana yakışan bir şekilde, yani ebeveynleri komşunun bahçesine atıp yumurtaları yakarak. Keşke biri benim için bunu yapsaydı!
> Toprağı eşeleyip solucanları gözlemliyorum, bilimsel yansızlıktan tamamen uzak bir gözlem. Kürekle onlara zarar vermemeye çalışıyorum. Bütün bu süre boyunca biliyorum ki ikiye bölündüklerinde yeni bir kuyruk ya da yeni bir baş oluşturuyorlar, hangisi olursa, araştırmam bu yönde.
> Bütün ağaçlarımın kökleri, orada ne olduğunu düşündüğümde tüylerimi ürperten soğuk zemine iniyor.

İşte doğanın bu anlaşılmazlıkları, dilsizliği, talepsizliğidir ki Beckett'i çok güçlü bir biçimde içine çekiyor gibi görünmektedirler ve Beckett ne zaman bunu hissetse kendine koyduğu hedefe ulaşmadaki acizliğinden bıkmış gibidir; sanki Ussy-sur-Marne'ın toprağına gömülmekten başka bir kariyer için yola çıkmamış gibi yazmayı bırakmak daha iyidir. "Başka bir şey istemem" diye yazar George Belmont'a 1951'in Eylül ayında, "bu pancar çukuruna kendimi gömmeye muktedir olup toprağı eşelemekten ve bulutlara ulumaktan başka."

Bu geri çekilme ve zaman zaman görülen dinginlik eğilimine rağmen, bu mektupların bize anlattığı hikâye, ironik ve kaçınılmaz olarak eski püskü giysilerden zenginliğe erişilen, uzun vadeli çalışmaların nihayet ödüllendirildiği, banal hayallerin gerçekleştiği şu bilindik masaldır. Bu, aynı zamanda onların böylesine keyifle okunmalarının nedenlerinden biridir de.

Burada alışkın olmadığımız bir kendini iyi hissetme faktörü vardır. 1950'nin Mart ayında, Beckett bitip tükenmiş bir hâlde Duthuis'e yazdığı bir mektubu şöyle sonlandırır: "Hâlâ sanatın sabırla beklememiz için bize ne gibi bir faydası olacağını anlayabilmiş değilim." Ama aynı yılın Aralık ayında George Reavey'e şunu söyleyebilir: "Bütün çalışmalarım için Editions of Minuit'le bir sözleşme imzaladım" ve "artık şu kesin ki ikinci oyunum *En attendant Godot* Noctambules'da Blin tarafından sahneye konacak."

Aslında, *Godot*'nun 1953'ün 5 Ocak'ında ilk gösterimi yapılmadan önce, 2 yıl daha maddi sıkıntılarla geçecektir. Bu mektupların iki cildini de okumuş olan biri şunu anlayacaktır ki yaşam dönüştürücü kimi karşılaşmaları bitmek tükenmez bir biçimde bekleme fikri, nerede ortaya çıkarsa çıksın hatta bu duyurulmuş bile olsa bu karşılaşma(lar) asla gerçekleşmez, belki de gelecek olan şey özlemle beklendiği kadar korkuluyordur da. Beckett artık 47 yaşındadır ve 20 yıldır, belki de daha uzun süredir beklemektedir. "Godot'nun kendisi de" diye yazacaktır bir mektubunda, "yardım edemeyecek ya da etmeyecek türden bir şeydir. Ben kendim hayal meyal ne istediğimi zerre bilmeden onu herkesten daha az tanıyorum." Uygun bir finansal desteği olan iyi bir yayıncı ve yetenekli bir yönetmen, bu soruya gelişigüzel bir cevap verebilir.

Söylemeye gerek bile yok, Beckett ilk başta oyunu izlemeye gitmedi – çok gergindi– ama işin aslını ona anlatması için oyunu izlemeye Suzanne'ı gönderdi. Hemen akabinde, 9 Ocak tarihli, su yüzüne çıkması yıllar alan oyununu koruyan tutumunu gösteren bir mektupla karşılaşırız. Mektup, oyunun yönetmeni ve aynı zamanda Pozzo'yu canlandıran Robert Blin'e yazılmıştır:

> Beni rahatsız eden bir şey var: Estragon'un pantolonu. Doğal olarak, Suzanne'a pantolonun aslına uygun bir biçimde büsbütün düşüp düşmediğini sordum. Bana dedi ki düşmek üzereyken onu tutuyor. Bunu kesinlikle yapmamalı – bu tek kelimeyle yersiz...

Beckett gönülsüzce kimi açıklamalar sunar: Estragon, der, kendini asmaya hazırlanırken güç bela pantolonunu tutma endişesi duyacaktır; o hâlde, "oyunun ruhu" trajedinin gülünç görünmesini buyurur. Yine de ekler:

> Bu rolün hakkını vermenizi istemek için daha birçok nedenim var ama bunları size söylemeyeceğim. Ama lütfen, pantolonun doğrudan aşağıya, ayak bileklerine düşmesine izin verin. Bunun size aptalca göründüğüne eminim ama bu, benim için hayati bir öneme sahip.

Bütün bunlar ne anlama gelir? "Diğer birçok neden" nedir? Pantolon neden aşağıya düşmelidir? Hemencecik içimize doğan gerçek nedenler nelerdir? Oyun hakkında izahat isteyen bir radyo muhabirine yazdığı mektupta Beckett, başlarda neredeyse kaba davranıyor gibidir:

Tiyatroya dair hiçbir fikrim yok. Tiyatro hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Tiyatroya gitmem. Bu hoş görülebilir bir şey [Fransızcada muhtemelen bir sözcük oyunuyla "kabule şayan"dır [admissible]].
Bu durumda, kuşkusuz, bir oyun yazmaktan da ve sonra onu hayata geçirmekten de ve onun hakkında bir fikir sahibi olmaktan da bahsedilemez.

Mektup burada sona erseydi, gerçekten de kaba olurdu. Ama Beckett, bilmediği ve ondan yanıtlamasının beklenemeyeceği dev bir liste ile devam eder ki sonunda oyunun nasıl izlenmesini planladığını açıklığa kavuşturur; dışkılanmış olan şey, bu da yazarın kamusal alana sunduğudur, neyse o olan şeydir sadece.

Bunda, oyundan sonra program ve çikolata kaplı dondurmanın yanında yanınızda götüreceğiniz daha kapsamlı ve yüce bir anlam bulmayı arzulamaya gelince, bunun nedenini anlayamıyorum. Yine de bu mümkün olmalı.

Düşen pantolonun yanı sıra, İngiliz sansürcülerin isteklerine karşı Beckett'in oyunda gayretle savunduğu bir diğer şey de osurmaya ve ereksiyona yapılan göndermelerdir. Godot'nun ilk gösteriminin üzerinden daha birkaç ay geçmeden, edebiyat dergisi *Merlin*'in editörü Alexander Trocchi ile girdiği ciddi bir tartışmada Beckett'i çileden çıkaran şey, *Adlandırılamayan*'dan alıntılanan bir bölümde penis, ereksiyon ve mastürbasyondan bahseden birkaç cümlenin ihmal edilmesidir. "Bu mesele sadece benimle ilgili değil" diye yazar yayıncısı Lindon'a, hiç de ona özgü olmayan bir kibirle. Burada, diğer tanıtım meselelerine dahil olmayı reddettiği durumların aksine, Beckett metnini savunmak için kamusal alana çıkmayı istemektedir ve heyecanla yasal işlemden bahseder. "Neye mal olursa olsun puşta dersini vereceğim." *Molloy*'da geçen bir bölüm, bütün bu meselenin, bir sözle oyunu riske atmamanın, Beckett için neden bu kadar önemli olduğuna ışık tutar. Anlatıcı, kışları kendini nasıl sıcak tuttuğundan bahsetmektedir.

Kışın, paltomun içine, kesilmiş gazete parçaları yerleştirir ve onları nisan gelip de toprak gerçekten uyanana kadar çıkarmazdım. *Times*'ın *Yazın Eki* hem çok sağlam hem de gözeneksiz olduğu için, tam bu işe uygundu. Osurmalar etkilemiyordu onu. Elimde değil, ikide bir bağırsaklarımdan gaz çıkarıyorum bu nedenle ne kadar tiksinsem de arada sırada bundan söz etmem kaçınılmaz oluyor.[9]

9. *A.g.e.*, s. 33.

Kıçım! Osuruk, o kaçınılmaz gaz ki Beckett'in sızıntılarına o güne değin tamamıyla geçirimsiz olan şu derginin, *Times Yazın Eki*'nin sayfalarına hiçbir zaman nüfuz etmeyecek. *Adlandırılamayan*'ın penisi ya da *Godot*'nun sonunda Estragon'un alt kısmındaki parçaların yanı sıra osurukları gözden kaçırmak, yapıtın tahliye edildiği yorumlanamaz kıçı gözden kaçırmak demektir. "Su yüzüne çıkarılması gereken şey, işte bu gündelik olma durumu ve bu maddeselliktir" diye yazar *Godot*'nun ilk Alman yönetmeni Carlheinz Caspari'ye ve Pozzo rolünü anlamakta zorlanmış olan Amerika'da yapılan ilk gösterimin yönetmeni Alan Schneider'e de yazarken şunun altını çizer:

> Pozzo'nun birdenbire değişen haleti ruhiyesi, davranışları vesaire sanıyorum ki onunla ilgili olan şeylerle ilgilidir fakat bunların kökeni, onun kendi iç karışıklıklarının ve düzensizliklerinin karanlığındadır. Ayartma bir sorumsuzluğa indirgenmeli ve süreksizlik ise bunun tam zıddı olarak vurgulanmalıdır.

Tek kelimeyle, öyle bir karakterle karşı karşıyayızdır ki bu karakter etrafında olup bitenlerle ilgisi olamayan şeylerden ortaya çıkmıştır. Osuruklar gibi, bunlar onun özelidir ama yine de işitilirler ve oradaymış gibi koklanabilirler. Anlaşılmaz. Bu sanki oyunun manifestosudur.

Fransızca yazılan yapıtlarda çeviri sorunu baş göstermiştir. Beckett sık sık savaş öncesi dönemden arkadaşı olan ve olası Fransızca hatalarını kontrol eden Marie Péron'a ve yazılarını Almancaya tercüme eden, Bram van Velde'nin kız kardeşi Jacoba van Velde'ye yazar. Bu kadınlara yazılan mektuplarda, erkek arkadaşlarına yazdığı gerilimli uzun mektuplardan ayıran bir memnuniyet ve rahatlık vardır. Ama mesele Fransızcasını İngilizceye çevirmeye geldi mi Beckett tereddütlüdür. Eğer yapıt bir atma, dışkılama ise yapıta geri dönmenin mantığı nedir? "İngilizcede ortaya çıkan her şeyi görmeye özellikle meraklı değilim" der *Molloy* hakkında MacGreevy'e, Fransızca yazmasının nedenlerinden biri de memleketinde kolay kolay okunamayacak bir dilde bir şeyler söylemek olduğunu akla getirerek. Hatırlarsanız, *Molloy* anlatıcının annesini umutsuzca aramasıyla başlar.

İlk başta, yapıta dönmekten hoşlanmamasını tiksinme olarak niteleyen Beckett, *Molloy*'u tercüme etme işini genç bir Kuzey

Afrikalı olan Patrick Bowles'e vermişti. Bu sıra dışı bir karardı. 1930'ların sonunda Beckett, kısa süreli bir işbirliği denemesinin ardından *Murphy*'nin Fransızcaya tercüme işini devralmış ve işi kendisi yapmıştı. Böylesine kasti ve esrarlı bir karmaşıklığa sahip bir yapıtı, yabancı bir dilde meydana getirmek muazzam bir işti. Dilsel bakımdan daha az karmaşık olan *Molloy*'u kendi diline tercüme etmek, elbette çok daha kolaydı. Eğer bu işi başkasına bırakmışsa, neden çeviriye dair hiçbir tecrübesi olmayan biri seçilmişti? Belki de Bowles'ın İngiliz ya İrlandalı olmaması ve çalıştığı dilin Beckett'in memleketindeki dil gibi olmayacağı, bu noktada önemliydi. Mektuplar mektupları izledikçe, bütün işi kendisinin yapması gerektiğini fark ederek Bowles'ın taslakları üzerinde ter döktüğünü görürüz. *Malone Ölüyor*, sonrasında *Adlandırılamayan* ve sonrasında da *Godot* ortaya çıktıkça, *Watt*'ın Fransızcaya çevrilme gerekliliğinden söz etmeye bile gerek kalmaz; "Bu yıllarca devam edecek" diye yazar MacGreevy'e, bundan böyle herhangi bir şey yazamayacağından yakınarak: "Bütün maceranın yok olup gitmesiyle gelen eski yapıtların hazımsızlığı." "Bu eski kusmukların bıkkınlığı" der Amerikalı yayıncısı Barney Rosset'ye, "ve bir daha asla kusamayacak olmanın çaresizliği."

Buna rağmen, ortada yaratıcı olan bir çeviri varsa ve bu çeviri yeni yapıt kadar hatta ondan daha da önemliyse, bu, Beckett'in *Üçlemesi*'dir. Fransızcası İngilizcedeki yeni bir sesin vasıtasıydı, bu ses, *Murphy* ve *Watt*'ın seslerinden çok daha ayartıcıydı, yine de bu romanlar da dikkate değer yapıtlardır. Neden Fransızca yazdığına dair sıradan bir soruşturmayı yanıtlayan Beckett (ve Beckett, yağmacı bir muhabir ya da akademisyenin sorularını yanıtlamaktan ziyade, meraklı bir okura yanıt verirken her zaman çok daha cömerttir) doğrudan bir yanıt vermeyi reddetse de umutvar bir ipucu verir: "Yaptıklarına dair tamamen bilinçli olarak eyleme geçmek zorunda olsalar, hiçbir zaman eyleme geçmeyecek olanların şu iç karartıcı zümresine" düştüğünden, aynen böyle der, yazmak için "gerekli donanıma sahip olamama ihtiyacı" hissetmiştir. Bundan böyle, çeviride, Beckett Fransızcasının delişmenliğini, bilinmezliğini ve incinebilirliğini çok yakından bildiği sözcük oyunlarının ışıltısına ekleyerek İngilizcede ortaya koyabilirdi. "Ayrıca şu iklim sorunu da benim için çok önemli değildi" diye sonlandırır Molloy, *Times Yazın Eki*'nin sızdırmazlık özelliğiyle ilgili

tartışmasını. "Hava koşullarına rahatsızlıkla uyum sağlayabilirdim."[10] Başarı, yeni arkadaşlar ve yazışmalar getirmiştir.

Pamela Mitchell, *Godot*'nun Amerika gösterimi hakkındaki bir seçeneği konuşmak üzere 1953'te Paris'e gelmiştir; Beckett'in onunla ilişkisi, Suzanne'ın olanak sağladığı edebi başarının dolaylı bir sonucudur. Dahası, New York'taki Grove Press ile Beckett'in bütün yapıtlarını yayımlamaya odaklanmış olan Barney Rosset, yanı sıra yazılacak Alman ve İspanyol yayıncılar ile çevirmenler, İrlandalı tiyatro yönetmenleri, değişik uluslardan kaygılı aktörler ve onlara Beckett'ın yazdığı kibar bir teşekkür notu getiren olumlu eleştiriler yazan eleştirmenler vardır. 1954'te Luttringhausen Hapishanesi'nde *Godot* performansını sahneye koyan bir Alman mahkûma etkileyici bir biçimde cevap yazmıştır Beckett. BBC'den bir radyo programcısının sorularını cevaplarken, önce bir radyo oyunu yazmayı reddeder, sonradan beklenmedik bir coşkuyla bunu kabul eder. Bunu *Tüm Düşenler*'in kaydında gerçek hayvan sesi kullanıp kullanmamak hakkındaki bir tartışma izler; Beckett tahmin edildiği üzere gerçek hayvan çığlıklarının öncelikli tercihi olduğunda ısrar ederken, yapımcı durumun böyle olmadığına onu ikna etmeye çalışır.

Bütün bu mektuplar boyunca Beckett'in iletmekte hiçbir yerde başarısız olmadığı bilgi ne kadar tükenmiş ve bitkin olduğudur: "Düzgün bir mektup yazmak için çok yorgun ve üzgünüm" der tiyatro yönetmeni Roger Blin'e. Sanki Beckett, eğer öncesinde onunla ilişki kurabilmişlerse, insanların ondan bir şey beklememelerini açık etmek zorunda hissediyordur kendini. "Çok yorgunum" diye yazar Barmey Rosset'ye 1954 sonbaharında İrlanda'dan, tek istediği Ussy'e dönüp "ilk baykuşa kadar sessizliğe gömülmektir". "Dört bir yandaki çeviriler için görmem gereken insanlar" diye yazar Marie Péron'a "devam edemeyeceğim". "Aptalca istek ve mektuplardan bitap düşmüş bir hâldeyim" der MacGreevy'e, "Tek hissettiğim şey, cevap vermek zorunda olduğum." Bilhassa, *Godot*'nun ilk gösterimlerine gitmek üzere seyahat etmesi gereken zamanlarda çok yorgundur. Çoğunlukla kendini gelecekte nasıl gördüğünden bahseder ve bu sadece hareketlerini tahmin edebileceği, bir tür bilinmeyen yaratığa benzemektedir. "Bütün masraflar yapımcı Myerburg tarafından karşılanmak üzere [*Godot*'yu

10. *A.g.e.*, s. 34.

Broadway'de görmeye] davet edildim ama öyle görünüyor ki gitmeyeceğim."

Bu bıkkınlık hâli, özellikle dokunaklı ve açık bir biçimde, duygusal yakınlık duyduğu Pamela Mitchell'e yazdığı mektuplarda baş gösterir. "İnanılmaz bir biçimde yorgun ve ahmağım" diye yazar ona. "Donuk olduğum kadar neşesizim ve kalemi bile zar zor tutuyorum." Ona değer verdiğini ama hiçbir şey vaat etmediğini söyleyen şu mesajı iletmek için her şeyi yapar:

> Ne yaparsam yapayım, bir dürtüyle aniden yapıyorum bu yüzden şimdi hissettiğim şeyin pek bir anlamı yok. Beni unutmanı istemem ama bence senin için en iyisi bu olur. Tükendim, eminim ki tabutumun ölçüsünü almak için geliyorlar. Umarım mutlusundur, mutlu olmak için bütün donanıma sahipsin, bana öyle geliyor. Gönlümden geçen bütün çılgınlıklar ve bildiğim üzücü şeyler.

Melankolinin ve yorgunluğun her daim frenlenmesi, Beckett'e özgü o direnç hareketini meydana getirir, "Devam edemeyeceğim"in arkasından gelen "devam edeceğim" gibi... Yazın yaşamının en göz alıcı işaretlerinden biri, Beckett'in yaratıcılığını tekrar keşfetmesi ve başka bir asimetrik ilişkiyi, zorba Hamm ve hizmetkâr Clov'un ilişkisini öne çıkaran *Oyun Sonu*[11] oyununa aktarmasıdır. 1955'in Şubat ayında henüz karakterlerine isim vermemişken Pamela'ya şöyle yazar:

> Manyaklarımla aramdaki kaybedilmiş savaş devam ediyor. A'yı koltuğundan yüz üstü yere çalıyorum ve o anda B de onu geri koymaya çalışıyor. En azından atık kâğıt kutusunu kullanmadan önce sonuna kadar her şeyi deneyeceğimi biliyorum.

Kuşkusuz Pamela'nın sevimli bulduğu bu eğlenceli nottan birkaç satır sonra Beckett şuna geçer: "Bill Hayter [şiir illüstrasyonlarının bir gösterisini yapmayı düşünüyordur] benden bir metin istedi, ben de birkaç yıl önce yazılan şu aşağıdaki metni verdim:"

> İsterdim ki ölsün sevdiğim
> Ve mezarlığa yağan yağmur olsun
> Ve ben de yürüyüp gideyim sokaklardan
> Yasını tutarak beni sevdiğini düşündüğüm kişinin

11. Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, Çev. Genco Erkal, Kabalcı Yayınevi, 2007.

Kaynak mektupta şiir Fransızca yazılmıştır –bu çeviri bir dipnot olarak verilmiştir– ve elbette ki Beckett, bunun Pamela'ya atfen yazılmadığını açıkça belirtmiştir. Ama o an, sevdiği bu şiirin kendisi için olmadığını nereden anlayabilirdi ki? Bu şiiri mektuba dahil etmesinde bir art niyet olmadığını nasıl düşünebilirdi? Birkaç satır sonra okumakta olduğu zayıf bir Agatha Christie romanından bahseden Beckett, mektubu şöyle sonlandırır:

> Paris, özellikle de sen olmadan Montparnasse, ıssız ve son iki haftada sana daha iyi bir zaman geçirtemediğim için vicdan azabı çekiyorum? Bir gün telafi ederiz. Je t'embrasse bien fort. Sam

"İki hafta"dan sonra gelen soru işareti ne anlama gelmektedir? Bildiğimiz gibi, *Oyun Sonu*, *Godot* gibi durmadan ayrılmaktan bahseden ama bunu bir türlü beceremeyen bir çifti öne çıkarır. O hâlde, burada bir dipnot vardır: "Bu mektubun düzgün bir biçimde damgalanıp damgalanmadığını bana söyler misin?" Hikâye burada sona ermez, bir dipnot bize şunu söyler: "Bu mektubun zarfı 'yetersiz pul bedeli" diye işaretlenmiştir.

İster şifrelenmiş ister yabancı bir dilde olsun, ister sahnede ister bir dosta gönderilen bir zarfta olsun, Beckett, cümlelerinde sözcüklerin düzenini ters yüz eden *Watt* gibi, bize ulaşma yolunda iletişimin imkânsız olduğuna dair karamsar inancına yönelik bir karar verememiş gibi görünmektedir. Ya da bize gerçekten ulaşacağından ve bu durumda da yanılmış olacağından korkmaktadır. Yetersiz posta pulu bedeliyle damgalanmış 17 Şubat 1955 tarihli bu mektup, Ussy-sur-Marne'den New York'a gitmeyi başarmıştır ve aslında bu muhteşem kitabın sayfaları arasında, taşıdığı komedi ve acıyla capcanlıdır. Umut edelim ki bu mektup Pamela'yı çok üzmemiş olsun.

Georges Simenon

1974 yılında, 71 yaşında, sözcüğü sözcüğüne yüzlerce roman ürettiği bir kariyerin sonunu ilan ettiği ve 11 hizmetçiyle birlikte yaşadığı bir malikaneden ikinci karısının eski hizmetçisiyle beraber yaşayacağı Lausanne'deki küçük bir eve taşındığı dönemde Georges Simenon, 1970 yılında ölen annesi Henriette Simenon née Brüll'e yazılmış bir mektup dikte etti. Dediğine göre, istediği şey sonunda onu anlamaktı. Yazar, bunu başarmak için annesiyle ölümünden önce hastanede geçirdiği bir haftaya geri döner. Bize, günbegün birbirini dikkatle izleyen ve birbiriyle zar zor konuşan bir anne oğulun dramı sunulmuştur; anne sona yaklaşmaktadır, oğul da annenin yaşamını başından başlayarak yeniden inşa eder: Çocukluğundaki fakirlik, orta sınıftan gelen Désiré Simenon ile gerçekleştirdiği fırsatçı evlilik, kocasının saygın bir yaşam elde etmedeki

başarısızlığına yönelik duyduğu öfke, kocası istemese de eve Liége istilası zamanında Alınan askerleri de dahil olmak üzere kiracılar alması, işler istediği gibi gitmediği zamanlardaki histerik öfkesi, en büyük oğlu Georges'tan kuşkulanması ve ondan hiçbir şekilde para kabul etmemesindeki kibir, ikinci oğlu Christian'ı tercih etmesi ve en nihayetinde evi ve sabit aylığı olan bir demiryolu çalışanıyla yaptığı ikinci evlilik... Bütün bir yaşam, "5 yaşındayken odaklanılan" bir ekonomik güvenceye sahip olma amacına ulaşmak için verilen azimli bir mücadele gibi ele alınmıştır. "Onların hepsini kurnazlığınla alt ettin" diye bitirir Simenon.

Nasıl ki annesinin iki evliliği de birer muhabere alanı olduysa ("İkiniz de birbirinizi zehirleyeceğinizden korktunuz" diye yazar Henritte ile ikinci kocası hakkında), anne ve oğulun hastanede geçirdiği bu uzun hafta da ikili arasındaki son restleşmedir. "Neden geldin Georges?" diye sözü alır anne. Baskın karakterdir. "Şimdi her şeyi biliyorsun" diye kabul eder oğul, "İşte bu yüzden daha üstünsün." Ama bu haftanın sonunda Georges, annesine dair bildiği her şeyi bir araya getirerek, bilmediği şeyler hakkında çıkarsamalarda bulunarak onunla eşitlenir. Onunkisi bambaşka bir zafer olacaktır. Simenon, ekonomik anlamda annesini çok aşmıştır (mektupta zenginliğine dair göndermelere sık sık rastlanır). Bundan böyle, onu anladığından, sonunda annesinin "kaderini yaşamaktan" başka bir şey yapmadığının farkına varan Simenon, çelişkiyi aşar ve en nihayetinde şöyle diyebilir: "Düşünme ki sana herhangi bir kin besliyorum Anne ya da seni yargılıyorum. Zaman başlangıcından bu yana insan birbiriyle savaşıyorsa, bu komşularını anlamadaki başarısızlığından kaynaklanıyordur." Bu çelişkinin üstesinden gelme biçiminin gerçek mi yoksa artık bir cevap verme lüksü olmayan bir rakibe karşı ilan edilmiş bir zafer mi olduğuna okurun karar vermesi gerekir.

Anneme Mektup üç farklı tipte kazanan ve kaybeden ortaya koyar: Anne ki yaşama, elinde hiçbir şey olmadan başlamış, özlemini çektiği güvenliği kazanmış ama her daim acı çekmiş ve histerik olmuş ve "hayatı yaşamamış fakat yaşamı boyunca ıstırap çekmiş"tir; orta sınıftan gelen baba ki karısı için baştan aşağı bir başarısızlık örneğidir ama aslında kendi içinde her daim sakin ve mutlu olmuştur ("Babam hiçbir şeyin yoksunluğunu çekmedi, annemse her şeyin yoksunluğunu çekti" diye yazar Simenon, başka bir yerde) ve zamanının en çok okunan ve ekonomik anlamda

başarılı olan yazarı Georges'un kendisi ki yaşamı doyasıya yaşamıştır –"10.000 kadınla seks yaptım" diyecektir 1977 yılında verdiği röportajda– ama tahmin ettiği ve beklediği gibi Nobel'i kazanamamıştır. İki evliliği de yıkılmıştır. Çok sevdiği kızı Marie-Jo, akıl hastanesine girip çıkmış, 1978'de intihar etmiştir. Sonrasında Simenon, kızının annesini, ikinci karısı Densye'yi suçladığı bir anı yazdırmıştır. Denyse buna mahkemede karşılık vermiştir. Savaş devam etmiştir.

Yaşamın bir çelişkiden ve bu çelişkinin sonucunda gelecek olan anlayış aracılığıyla çelişkinin üstesinden gelinmesinden oluştuğuna dair keyifsiz tasavvur, Simenon'un en iyi *romans dur*'larının (bir tür romanı olmaktan ziyade yazınsal anlamına gelmektedir) biri olan *Kirliydi Kar*'ın[1] merkezinde yer alır. Kitap, Simenon'un bir Alman şirketiyle işbirliği yapmakla suçlandığı Fransa'yı terk etmesinin ardından 1948 yılında Birleşik Devletler'de yazılmıştır; Nazilerin işlettiği bir film şirketine bir tanesini Yahudi karşıtı bir propagandaya dönüştürdükleri romanlarını uyarlama izni vermiştir. Aynı zamanda, kardeşi Christian, Belçika'da işbirliğinden dolayı ölüme mahkûm edilmiştir. Simenon, ona Fransız Harici Lejyonu ile birlikte 1947'de öldürüldüğü Vietnam'a kaçması için yardım etmiştir. Her yandan çelişkiler fışkırmaktadır.

Anneme Mektup'ta olduğu gibi *Kirliydi Kar*'da da çelişki ve anlayış arayışı bir kahramanın konuşmaya ya da çekişmelerini görünür kılmaya gerek olmaksızın durmadan kendini rakibinin mevcudiyetinde var etmesiyle dramatize edilmiştir. İşgal edilmiş bir ülkedeki isimsiz bir kasabada yaşayan 18 yaşındaki Frank Friedmaier, bir cinayet aracılığıyla yetişkin yaşamına kabul edilmeye çalışmaktadır. Babasının kim olduğunu bilmeyen ve dairesini bir geneleve çeviren bir fahişenin gayrimeşru çocuğu olan Frank, duvardaki bir delikten fahişeleri ve müşterileri izleyip onlar hakkında casusluk yaparak büyür. Ama içinde yaşadığı dünyada tek geçerli değerler para, güç ve zevklerinin esiri olma gibi görülse de somurtkan Frank kendi dairesinin bir kat altında yaşayan, dul Holst ve onun 15 yaşındaki kızı Sissy'nin iffet dolu yaşamından etkilenmiştir. Frank, ilk ve gerçekten de gereksiz cinayetini işlemek için erketeye yattığı sırada, Holst'un onu görmesine izin verir; aslında, saygıdeğer yaşlı adamla bu temas cinayetin tek mevzusu hâline

1. Georges Simenon, *Kirliydi Kar*, Çev. Ümit Moran Altan, Everest Yayınları, 2017.

gelir ve Sissy ona âşık olduğunda aynı zamanda bu cinayet Frank'e kızı koruyabileceğini Holst'a göstermesi için imkân verir. Nihayetinde, kızı baştan çıkararak sevişmek için kendi dairesine götüren Frank, en can alıcı noktada kafadarı, mide bulandırıcı Kramer'in onun yerini alması ve kıza sahip olması için orada bırakarak yatak odasının karanlığında sıvışır.

Bu utanç verici hile, neredeyse Sissy'nin yaşamına mal olur. Ama devamında Frank, Holst'un buna ne karşılık vereceğini çok merak ediyor gibidir ve kasten, adamın bir tepki vermesini istiyor gibi çalıştığı yerin civarında takılır. Nihayetinde Almanlar, Frank'i tutuklayıp ortada hiçbir neden yokken haftalarca sorgularlar. Bir kez daha, çekişme içindeki iki insanın birbirine yakınlaşmasına tanık oluruz; Frank ve sorgu memuru genellikle sükûnet içinde saatlerce baş başa kalırlar, bu süre içinde Frank kaçınılmaz infazını ertelemek için çaresizce bilmediği şeyleri biliyormuş gibi davranır. Okur da Frank'in sorgu sürecinin içine çekilir çünkü bu süre boyunca durmadan Frank'e yarenlik eder ve durmadan onun kendi yıkımına neden olan bu davranışının gizemini çözmeye çalışırız. En sonunda Frank, artık başından beri istediğini anladığımız zafere ulaşır: Holst ve Sissy onu ziyaret ederler. Holst, bir hırsızlık girişimi sırasında yakayı ele verince intihar eden bir oğlu olduğunu söyler. Frank'i anlıyordur. Onu affeder. Şaşkına dönen Frank, keşke Holst'un oğlu olsaydım diye geçirir aklından. "Böylesi bir yükü ancak bu hafifletebilirdi – 'Baba!' demek." Holst'un bu kışkırtıcılığının arkasında yatan mantık sonunda gün yüzüne çıkar. Bu noktadan sonra Frank, infazını ertelemek için herhangi bir girişimde bulunmaz.

Simenon'un neredeyse bütün ciddi romanları biyografisinden aldığı unsurları en mide bulandırıcı kâbus senaryolarına dönüştürdüğü bu izleği takip edecektir. Bazen kahraman, felaketin kıyısından dönmeyi becerebilecektir. Tıpkı, Simenon'un ikinci karısı Denyse ile 1945'teki buluşmalarını ve yazarın, karısının cinsel geçmişine dair duyduğu şiddetli kıskançlığı dramatize eden *Manhattan'da Üç Oda*[2] vakasında olduğu gibi. Zamanla, kavga eden çift, kadının bir sadakatsizliği affetmesi ve erkeğin de kadına ilişkilerindeki önemli kararları alma gücünü verdiğinde bir arada olmanın ve geleceğe bakmanın yolunu bulurlar. Buna karşın, aynı hikâye

2. Georges Simenon, *Manhattan'da Üç Oda*, Çev. Oktay Akbal, Milliyet Yayınları, 1972.

Yargıcıma Mektup'ta tekrar sahneye çıktığında, Simenon'un ikinci kişiliği, onu "soğuk" ilk karısından ayrılmaya sürükleyen kadını baskılar. Bir tutku suçu olarak kayıtlara geçen bir suçtan dolayı aldığı ölüm cezası bağışlanan kahraman hapishanede kendini öldürür. Dikkat edilmesi gereken bir husus da şudur ki bu romanların ikisi de Simenon'un Birleşik Devletler'e gidip Denyse ile buluştuğu ve ikilinin Simenon'un ilk karısı ve çocuğuyla üçlü bir ilişki yaşadığı 1 yıl içinde kaleme alınmıştır. Simenon, üçü içinde az çok eziyetli olacak gelecek planları yapmaktadır. Patrick Marnham'ın yazdığı harika biyografide altının çizildiği gibi, "Deneyimin hikâyeleri, deneyimin bir parçası hâline gelmiştir." Kadınların hiçbiri kapıyı çekip çıkmamıştır. Simenon, o sıralar mültimilyonerdir.

Dedektif Jules Maigret'nin bütün bunlardaki yeri nedir? Eğer Simenon ölümünden 25 yıl sonra bile dikkat çekiyorsa bunun nedeni, Nobel'i ona kazandırmaları gerektiğini düşündüğü birçoğunun baskısı tükenmiş 45 romanı değildir; Penguin'in işinin ehli uzmanlar tarafından yapılan çevirileriyle ayda bir çıkardığı 75 adet "Maigret"dir.

Simenon, ilk Maigret'leri 1930 ve 1931'de yayımladı. 28 yaşındaydı. Bu zamana kadar yazdığı birçok şey gibi bu kitaplar da annesinin ekonomik güven arayışıyla benzer amansız ve sebatkâr bir kendini olumlama projesinin parçasıydılar. 15 yaşında Liége'deki okulunu bırakan Simenon, yeniyetmeliğinin sonlarına doğru üretken bir gazeteci olmuş, 20 yaşında umarsız ve sefih yaşamını kendinden üç yaş büyük bir sanatçıyla evlenerek yoluna koymaya çalışmıştı; bu evlilik ne onun fahişelere gitmesini ne de bir anda hoşlandığı herhangi biriyle cinsel ilişkiye girmesini engelledi. Marnham'ın biyografisindeki tipik bir cümle şöyle der: "Hotel Bertha'da hemencecik oda hizmetçilerinden birinin nişanlısının Prix Goncourt Ödülü'nü kazandığını öğrendi ve edebi kariyerini başlatmak umuduyla bir sabah oda hizmetçisine, kadın ayakkabıları temizlemek üzere eğildiği sırada sahip oldu."

1922'de Paris'e taşınan Simenon, karısının resim yapmasını Georges Sim takma adıyla kısa popüler roman eleştirileri yazarak destekledi. Aynı zamanda, kısa bir süre içinde Simenon'un sevgilisi olan genç bir hizmetçi tutuldu. Karısı 1944'te bunu keşfedene ya da keşfettiğini kabul edene kadar, 30 yıldan uzun bir süre bu durum devam edecekti. Bu şüpheli ailevi düzenlemelerin ortasın-

da Simenon'un ekonomik başarısı, müsrifçe bitmek bilmeyen partilere ve içki yarışmalarına aktı, ta ki 1928 kışında yazarın bu kez tekrar Fransa'nın ve Kuzey Avrupa'nın su yolları boyunca 1 yıl süreyle seyahat edeceği bir tekne gezisine karısını ve hizmetçisini de alarak kendini kendi arzularından sakınacağı 1928'in kışına kadar. Bundan böyle düşkünlük ve uzaklaşma arasında gidip gelmesi istikrarlı bir hâl alacaktı.

Simenon, Maigret kitaplarını bu seyahatler esnasında planlamaya başlamıştı ve aslında ilk on Maigret, 1930 ve 1931 yılları arasında yayımlandı. Bir bakıma diyebiliriz ki irikıyım, soğukkanlı bu dedektif, Simenon'un yaşamındaki gerilimler gibi gerilimler en nihayetinde bir patlamaya dönüştüğünde işleri düzene sokabilecek ve cömert bir olaylar çeşitlemesi sunarak hızır gibi yetişen bir figür olarak tasarlanmıştı.

Her bir Maigret romanı, bir mücadele, bir ya da bir dizi savaş olarak sunulmuştur. Her hikâyenin başındaki gizemli ölüme sebebiyet veren tasarlanmış bir savaş vardır; Maigret ve diğer dedektifler, sulh yargıçları ya da olaya karışan politikacılar (hepsi de kalın kafalıdır ve köstek olan tiplerdir ya da sevimli bir biçimde beceriksizdirler) arasındaki bir savaş, bu savaşı Maigret ve katil arasındaki ince zekâ savaşı izler. Bütün bunlar olup biterken dedektif, büyük olasılıkla, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurun altında çamurlu kanal yolları boyunca kilometrelerce bisiklet sürerek, rüzgâr ya da karla boğuşarak ya da boğucu sıcakta ter dökerek berbat hava şartlarıyla mücadele etmeye çalışacaktır. Sonu gelmez bir biçimde sert içkilerin cazibesine kapılmış olacaktır. Kadınlar onu baştan çıkarmaya çalışacaktır. Erkekler rüşvet vererek satın almaya çalışacaktır. Hatta kazlar bile ona saldıracaktır. Uykusuz kalacak, yumruklanacak ve kurşunlanacaktır. Kalabalıkların arasında "güçlü bir akıntıya karşı kürek çeker" gibi hareket eder. Çoğunlukla "her şey onun huzurunu kaçırmak için" vardır sanki. Ama Maigret dişini sıkar, aman bilmez bir biçimde kendini adamıştır; boğa gibi fiziği, bira, sandviç, pipo tütünü, polis merkezindeki sıcak soba ve saf karısının evde sabırla ne kadar beklerse beklesin bozulmayacak türden yemekler hazırlamakta olduğu bilgisiyle ayakta kalır. Bir de şu dehası vardır...

Bu dehayı asla açık etmez. Tam tersine, Maigret'nin en dahiyane darbesi dehasını hiçbir zaman göstermemesidir. Zekâ dolu bir konuşmaya rastlanmaz. Çoğu bölümde dedektif hödük, ilgisiz,

huysuz, teoriye kesinlikle karşı koyan, uzman adli tıpçılardan şüphe eden, "zekâdan mahrum" bir tip olarak görünür. Ne düşündüğü sorulduğunda şaşmaz bir biçimde düşünmediğini söyler. Fikirleri sorulduğunda herhangi bir fikri olmadığını söyler. Kendini akıl sır ermez biri olarak sunarak –"inekler kadar boş bakan" gözleriyle "cansız bir gövde", "bir hamal kadar hödük", "amacına dosdoğru ilerleyen bir kalın derili"– gizemin kendisinden daha gizemli bir hâle gelir. Pek seyrek olarak yüzüne yansımasına izin verilen tek zekâ kırıntısı alaycı bir ironidir. Kaybedeceği bir irade savaşına sürüklenen katil için öncelikle bu özellik ölümcül olacaktır.

Anneme Mektup'taki Simenon'un kendisi ya da *Kirliydi Karda*'daki Frank Friedmaier gibi, Maigret de mecburi bir yakınlıkla yol alır. Çoğunlukla küçük bir kasabada, iyi tanımlanmış bir toplulukta olmuş olayın meydana geldiği yeri görmeye gider; kasabanın merkezinde muhtemelen Maigret'nin oda tutacağı köhne bir otel vardır. Her şey hızlıca, etkili bir biçimde ve hissettirerek betimlenmiştir. Barlarda zanlılarla takılır; Maigret davet edilmeden, tek başına onların evlerine gider, onlarla yemek yer, gezintiye çıkar ve konuşur. Kimin topluluğun sakini olduğunu, kimin topluluğa dışarıdan geldiğini, kimin cinsel açıdan tatminkâr olduğunu kimin olmadığını, hangi kadının çekici olduğunu hangisinin sade ve hangisinin sade ve çirkin olduğunu, kimin arzularına ket vurulmuş olduğunu, kimin ihtişam ve güç hayalleri olduğunu tespit eder. Eğer hoş bir hizmetçi görürse, ona lafı dolandırmadan kimin metresi olduğunu sorabilir. Aradığı kişiyi bulduğunu düşündüğünde, ona düşmanının çökmesini bekleyen bir deniz salyangozu gibi yapışır.

Bir Kafa'da bir Çek göçmenin suçlu olduğuna ikna olan ama onu enseleyecek kanıtı bulamayan Maigret, adamı gittiği her yerde takip eder, açık açık, gösterişli bir biçimde adamın içki içtiği barlarda takılır, taksisini takip etmek için taksiler çevirir, onunla aynı arabaya biner, çıt çıkmayan bir mücadele ortamı yaratır. Ne polis soruşturmasının gerçek doğası kendini gösterir ne de bütün bu kitapların hakkında yazdığı gibi Simenon "suçlu zihniyeti"nin, bu da ne demekse, zekice nasıl nüfuz ettiğini gösterir. Esasında, yazarın özel yaşamını çevreleyen benzer bir dinamik, görünürde sonsuz ve her daim sürükleyici bir devir daim hâlinde bir grup karakterden bir grup karaktere yansıtılıp durur. Simenon'un yaşamında bir benzeri olmayan tek karakter Maigret'nin kendisidir; aşırı bir inat-

çılıkla iyicil bir anlayışın fantastik bir karışımı, asla sarhoş olmadan sınırsızca içki içen, kadınlardan anlayan ve onlar hakkında asla yanılmayan, her zaman kazanan ve asla zarar ziyana sebep olmayan bir adam. Bu karakteri kim sevmez ki?

Serinin yedinci kitabı olan *Hollanda'da Bir Cinayet*[3] tipik bir örnektir. Maigret, aniden, Simenon'un tekne gezileri vesilesiyle bildiği, Hollanda'nın kuzeyindeki küçük Delfzijl Limanı'na gönderilir. Kriminoloji uzmanı bir Fransız profesör, denizcilik okulunda bir öğretmen olan eski deniz kaptanı Conrad Popinga'nın vurulduğundan şüphelenmektedir. Kasabaya vardığında elinde hâlihazırda profesörün verdiği olası şüphelileri içeren bir liste bulunan Maigret, Alman polisini görmezden gelerek gruptaki genç bir kadını, çiftçinin 18 yaşındaki kızı Beetje'yi bulmak için yola düşer. Çok kısa bir süre sonra, ikili birlikte bir danayı sürüklemektedirler. Sonrasında, kızın yatak odasında çay içtiklerinde kızın Fransızcasının düzgünlüğünden, "dolgun kavislerinin şeklini alan ipek elbisesinden" ve rafındaki kitaplardan Beetje'nin çiftçilik yapmaktan biraz farklı istekleri olduğunu anlar. Kız, cinayetin gerçekleştiği geceye dair yaşananların detaylı bir hikâyesini Maigret'ye cömertçe anlattıkça –Fransız profesörün dersi ve sonrasında Popinga'ların evindeki parti– Maigret hemen kızın kurbanla bir ilişkisi olduğunu ve belki de bu ilişkinin olabileceğini hiç düşünmemiş olduğunu ima eder. Bu konuda sezgileri asla yanılmaz. İçindeki cinayetlere rağmen her bir Maigret romanı, aynı zamanda bir komedidir de.

Maigret'nin, kurbanın ailesinin yanında rahatça ikamet eden Fransız kriminolog ile buluşmasında hemen "bir kapışma" başlar; öteki gururla teorilerini açıklarken Maigret kasten aptalı oynar. Sırası geldiğinde, Alman polisi de Parisli meslektaşlarını benzer bir biçimde etkilemeye heveslidir. Maigret asla etkilenmez. Her zaman olduğu gibi, zorluklar her yerdedir. Kanalların ve rıhtımların alengirli coğrafyası ve deniz fenerinin kesik kesik ışımaları, birleşik yatak odalarının tuhaf lojistiği ve şu ya da bu pencereden ateşlenen mermilerin takip ettiği yollar, hepsi bir araya geldiğinde en özenli okur için bile zorlu bir mücadele hâlini alır. Bir yerinde, Maigret bir karakterin A noktasından B noktasına görünenden daha hızlı gitmiş olabileceğini kanıtlanmak için yüzen kütükler

3. Georges Simenon, *Hollanda'da Bir Cinayet*, Çev. Aysel Bora, Kabalcı Yayınları, 2008.

üstünden sekerek bir kanalı geçecektir. Şüpheliler, Beetje'nin kendisi, sert babası, her an paniğe kapılmaya hazır müstakbel nişanlısı, kurbanın muhafazakâr karısı, onun somurtkan düz göğüslü akademisyen kız kardeşi ve renk olsun diye, suç mahallinde deniz şapkası görülen yerel kara borsa kurnazıdır.

Magiret'nin yerel bir skandala yol açabilecek bir doğruya yönelmesinden korkan Alman polisi, kriminologla birlik olarak cinayeti kasabadan geçip giden ve kurbanla eski bir davası olan bir denizcinin işlediğine dair kanıtları olduğunu iddia ettikleri sırada, Maigret'ye şarabın su gibi döküldüğü aşırı derecede ağır bir öğle yemeği ısmarlarlar. Dedektifimiz onlarla yiyip içse de zokayı yutmaz. Aklında kimin olduğuna dair herhangi bir fikrimiz olmasa da ve bu nedenle kendimizi zorlamamız gerekse de her zaman onun başarılarının keyfini sürmeye, kazanan tarafta olduğumuzu ve olayları açıklığa kavuşturmada ona güvenebileceğimizi düşünmeye davetliyizdir.

Nihayetinde, bilindik bir güç oyunu gün ışığına çıkar. Popinga, kurbanımız, yaşamı sevmiştir, müziği sevmiştir, dans etmeyi sevmiştir, hepsinden de önemlisi kadınları sevmiştir, "bütün kadınları" ama baskıcı güçler, saygınlığa inanan ve akademik teorileri yaşamaya yeğ tutan insanlar tarafından kuşatılmıştır. Çok içer, yerel karaborsacılarla zaman geçirir, karısının gözleri önünde hizmetçisine kur yapar hatta karısının huysuz kız kardeşiyle bile bir ilişki yaşar. Ama sonuncunun aşkı, Beetje ile "onun olağanüstü 18'lik göğüsleriyle" rekabet hâlinde olduğunun farkına varınca nefrete dönüşmüştür. Tutku hiçe sayılmıştır, geriye kalan tek şey "elde etme arzusudur". Sonunda gerçek fatih Maigret'dir; suçu tekrar canlandırdıkları bir performans gerçekleştirirlerken onun emirlerine uyan Alman polisi, Fransız profesörü ve yerel ayaktakımı oradadır; bu sırada dedektif ölen adamın yaşama iştahına son derece anlayışlı davranırken saygınlık, memuriyet ve akademik çevreyi temsil edenlere adamın yılgınlığını gösterir. Ama sezgi ve anlayış, mutluluk getirmez. Sonradan somurtkan baldızın dava günü kendini öldürdüğünü öğrenen Maigret "Bütün dedektiflerini paylamak için yapmacık özürler üret[ir]." Dünyayı kavramanın bedeli, dünyanın korkunçluğunun farkına varmaktır.

Maigret'lerde durmadan ortaya çıkan bir figür de panikleyen, histeri krizlerine tutulan ve gerçekle yüzleşemeyen zanlı figürüdür. *Hollanda'da Bir Cinayet*'te bu, Beetje'nin gözüne girmeye çalışan,

Popinga'yı kıskanan ve her sorgulandığında gözyaşlarına boğulan genç adam Cornelius'tur. Bu davranışla karşılaşan Maigret, bazen anlayışlı, bazen kibirli ve her zaman sabırsızdır. Dikkatini dağıtmak için girişilen her teşebbüsün farkına varır. Simenon'un biyografilerini okurken böylesi histeri krizlerinin yazarın zamparalık ve kazanma isteği gibi kişisel bir özelliği olduğu görülebilir. Simenon önemli anlarda çoğunlukla panik atak geçirecektir, ilk karısı doğum yaptığında, kızı hastaneye kaldırıldığında. Bunun etkisi, diğerleri tehlikedeyken bütün ilgiyi kendi üstüne çekmektir. 1940'ta bir sağlık muayenesinde ona ölümcül bir kalp rahatsızlığı olduğu ve fazla ömrü kalmadığı söylendiğine inanmış, babasının kaderini paylaşacağına ikna olmuştur. Çok geçmeden karısı, doktordan tam aksine kocasının hiçbir şeyi olmadığını öğrenmiştir. Bu durumda, Simenon'un Magiret gibi bir karakter yaratmaktan duyduğu haz hayal edilebilir; bu öyle bir karakter ki endişenin her çeşidine ve keza bu gözü pek suçluların ona ustaca kafa tutan betimlemelerine karşı tamamen duyarsız kalan ve sonradan gerçek bir ustaya mağlup olacaklarını bilerek suçlarını ağırbaşlılıkla itiraf ettikleri bir karakter. "Sen kazandın" der *Üç Dul Kavşağı*'nda[4] güzel Else "ama itiraf et, gerçekten bir şov sahneledim." Simenon ve suçlular arasındaki fark, ikinci karısının altını çizdiği gibi, Georges'un "bir suçlu olabilmek için yeterli cesaretinin olmaması"dır. Simenon'un yapıtlarının genişliğini anlayabilmek için türsel kurgu ve ciddi kurgu arasındaki kapatılamaz boşluğun farkında olmak gerekir.

Maigret romanları son derece etkileyicidir. Simenon her zaman güzel bir mekân algısı yaratır, bu aynı zamanda hem gerçek hem gariptir; karakterler çabucak ve etkili bir biçimde tasvir edilmiştir, moral verici ve birbirleriyle düzenli bir etkileşimle ilişkilendirilmişlerdir. Maigret'nin alışkanlıkları, piposu, biraları, kaba saba yöntemleri, otoriteye el pençe divan durmayı reddetmesi ve düşük sınıflara gösterdiği cömertlik, her zaman rahatlatıcıdır. Onu sevmemek elde değildir, herkesi yerli yerine koyup bize tam olarak neyin nasıl olduğunu anlattığı, insanın karmaşıklığına dair elde ettiği mantıklı zaferleri sevmemek imkânsızdır. Hele günah işlemenin rahatlık getirdiği durumlarda suçluyu takip etmekteki gönülsüzlüğünü.

---

4. Georges Simenon, *Üç Dul Kavşağı*, Çev. Sosi Dolanoğlu, Nisan Yayınları, 1992.

Ama beş, altı, yedi Maigret okuduktan sonra, insan bitap düşer. Bu kitaplarda yeni bir şey bulmak imkânsızdır, yine de merak uyandırıcı bir şekilde eski deste yeniden karılmıştır. Hangi ülkede, hangi kasabada, hangi çağda olduğumuzun bir önemi yoktur, benzer dinamikler hüküm sürecektir. Benzer türden karakterler, benzer ilişkiler kuracaktır. Maigret onların yanında sabırla oturup yorumlar. Yine de sönük merakımıza karşın bir sonrakini alırız ve bir sonrakini. Bu bir bağımlılıktır. Özenle çevrelenmiş melodram ve Maigret'nin muzaffer bilgeliğine eşlik eden tercüme edilmiş diyaloğun üstüne gelen sönük tutarsızlık ortamının daha göz alıcı kıldığı eski Fransa'nın cazibesi, şeker kadar karşı konulmazdır. İşte, *Sarı Köpek*'te[5] bir barmeydle konuşan Maigret. Her zamanki gibi, insanlar biyografik ayrıntılar hakkında fazlaca konuşmaktadır.

"Kaç yaşındasın?"
"Yirmi dört..."
Abartılı bir alçakgönüllülüğü vardı kızın. Derin gözleri, karıncaları bile ürkütmeden kayar gibi yürüyüşü, kendisine en ufak bir söz söylenince tedirgin olup titremeye başlaması, her türlü aşağılanmaya boyun eğmiş bir kadın olduğu etkisini uyandırıyordu. Gene de bu görünüşün altında, belli etmemeye çalıştığı birtakım gurur kırıntıları seziliyordu.
Kansızdı. Düz göğsü, şehvet uyandıracak yapıda değildi. Ama gene de çekiciydi. Ondaki tedirginlik, korku, hastalıklı hâl gibi görünen özellikler yüzünden...
"Burada çalışmaya başlamadan önce ne yapıyordun?"
"Yetimim ben. Babamla erkek kardeşim, Trois-Mages gemisinde öldüler... Annem çok önce öldü... Posta alanında, kırtasiyeci dükkânında satıcılık yaptım.
Tedirgin bakışlarıyla ne arıyordu acaba?
"Sevgilin var mı?..."
Bir şey demeksizin başını öteye çevirdi. Maigret, gözlerini onun yüzüne dikmiş, ağır ağır piposundan çekti, birasından bir yudum aldı.
"Müşteriler kur yapıyorlardır sana!... Az önce burada olanlar, kahvenin devamı müşterileri... Her akşam geliyorlar buraya. Güzel kızlardan da hoşlanıyorlar. Hadi söyle! Hangisi?"
Yüzü daha bir sararmış, bıkkınlıkla suratını buruşturarak sözcükleri tek tek heceledi:
"En çok doktor..."[6]

---

5. Georges Simenon, *Sarı Köpek*, Çev. Şadan Karadeniz, Metis Yayınları, 1992.
6. *A.g.e.*, s. 23-24.

Kuşkusuz, Simenon yazarken kıkır kıkır gülüyordu ve bunların hepsi de kolay lokmaydı. Ama *Kirliydi Kar*'ı ya da *Geçip Giden Trenleri İzleyen Adam*'ı okumak için bunlardan uzaklaşmayı başardığımızda, en başta anlarız ki bu romanlardan her biri bir düzine Maigret değerindedir. Dedektifin sunduğu güven olmadan, Simenon'un yazdıkları gerçekten tehlikelidir; her şey olabilir ve bunların çoğu yazar için son derece önemlidir. İnsanların, ilişkileri aşırı uçlara nasıl ittiklerine yönelik özgün araştırmalarla bağlılığın çok daha zorlu ve heyecan verici düzeylerini sunarlar. Fransızların o romanları, neden *romans durs* olarak adlandırdığını anlamak çok zor olmasa gerek.

Peki, o hâlde Simenon neden bir sürü Maigret romanı yazdı? Çok zengin olduğu dönemlerde neden onları yazmaya devam etti? *Anneme Mektup*'un son sayfasında yazar şunu ifşa eder: O amansız güvence arayışının yanı sıra annesi her zaman iyi biri olduğunu hissetme ya da iyi biri olduğuna inanma ihtiyacı duymuştur. Kişinin kazanan taraf olup da kendisinin kötü biri olduğuna inanmasının bir anlamı yoktur. İşte bu nedenle kendi çocuklarını çoğu zaman görmezden gelirken, gelip geçen en sıradan kişilere ayıracak zamanı olmuştur. Denebilir ki Maigret, Simenon'un iyi biri olmaya, daha doğrusu bize yaşamın acımasız çatışmasında birinin olabileceği en iyi figürü sunmaya en çok yaklaştığı karakterdir. "Sanatçı" diye belirtmiştir Simenon, "hepsinden önemlisi hasta bir insandır, her halü kârda dengesiz biridir. Bunda neden bir çeşit üstünlük göreyim? Ben bunun yerine insanların affına sığınmayı yeğlerim." Yaratıcısının aksine Maigret, mükemmelen sağlıklıdır, gerçekten de üstündür ve yaşamı sevenleri affetmeye her zaman hazırdır.

Muriel Spark

Muriel Spark 1954'te Katolik oldu ve bundan 3 yıl sonra ilk romanını eleştirmenlerin onayına sundu. 39 yaşındaydı. Tuhaf görünebilir ama her daim, iletişim olmadan yayının mümkün olmayacağını savundu. Katoliklik, onun yazmasına imkân sağladı. Ne kadar dindar olsa da başka bir romancının bu iddiayı öne sürebileceğini sanmıyorum. O hâlde, karşı karşıya olduğumuz şey nedir; bu bize bir İngiliz yazar tarafından en eksantrik olmasının yanında savaş sonrası kurgunun en tutarlı alanı hakkında ne anlatmaktadır?

Bekârlar'da (1960) Katolik Matthew, aşk dolu amaçlarla Elsie'yi akşam yemeğine davet etmiştir ama günah işleyecek bir konumda bulunma fikri, tasarısını gerçekleştirmesini zorlaştırmaktadır. Yemeğe soğan doğrarken, eğer soğanı çiğ çiğ yerse nefesinin kızı

ondan soğutacağına, böylece herhangi bir günah işleme tehlikesinin ortadan kalkacağına karar verir. Sonrasında bunun son soğanı olup da yemek için elzem olduğu düşüncesi ona teselli verdiğinden ya da onu baştan çıkardığından kendini günaha açmasını meşru kılar gibi görünen bir durum ortaya çıkar. Ama *gerçekten* de bu son soğan mıdır? Eğer sebze sepetinde başka bir "mucizevi soğan" varsa, bu saf kalmak uğruna o soğanı yemesi gerektiğini gösteren bir işaret olacaktır.

Görünen o ki orada "artakalan patateslerin arasında topraklı köşede küçük pörsümüş bir soğan" vardır. Akşam yemeği için kesinlikle "yeteri kadar büyük" değil diye belirtir Matthew. Küçük soğanı yemeyi düşünür ama bu soğanın da bir kızı soğutmak için yeteri kadar büyük olmayacağından korkar ve "Elsie hakkında şehvetli şeyler düşünerek" onun yerine büyük soğanı yer. Anlaşılan odur ki Elsie'nin eski sevgilisi iyi bir soğan yiyicisidir. Bu, kızı pek de soğutmaz ve ikili geceyi yatakta sonlandırır.

Bu bölüm, bu şekilde tarif edildiğinde, ahlaki bilinç üzerine kaleme alınmış samimiyetsiz bir komediyi andırır. Ama günah ve saflığın rekabetinin altında başka bir mücadele sahneye konmuştur. Matthew, cinsel eğilimlerinin bir "zayıflık" göstergesi olması fikriyle, akşam yemeğine gelen misafirini baştan çıkararak yapıyor olabileceği herhangi gerçek bir yanlıştan daha çok ilgili gibidir. Bir kadınla sevişerek, *Bekârlar*'daki bütün bekârların aradığı, kendi yaşamı üzerindeki mutlak kontrolü kaybedecektir. Bu bakımdan büyük bir soğan "güçlü bir kale"dir, gücün kaynadığıdır, iki soğanı karşılaştıran okur kolayca fark edecektir ki patateslerin arasına sıkışmış pörsük numune, iktidarsız bir organ izlenimi uyandırır. Matthew daha büyük olan "soyulmuş soğanı kapar" ve seks yap*mamak* için onu "adam gibi" yer. Erkeklik, kişinin kendi dürtülerini kontrol etmesinde, kendisine karşı kazandığı zaferdedir.

Sprak'ın yapıtları, başından sonuna bu tip gerilimlerle doludur. Mesele ister kişinin kilosunu kontrol altına alması olsun, ister iş aracılığıyla disipline edilmesi olsun, bir ilişkiyi bitirmek, düzenbaz bir adama direnmek olsun ya da sadece başkaları tarafından ikna edilmektense onları ikna etmek olsun, kontrol ve kontrolün yitimi meselesi ya da daha basit bir biçimde söylersek, kazanmak ya da kaybetmek her zaman ön plandadır. Romanlar, bir yandan maharetli dolandırıcılar ve manipülatörler, öte yanda onlara her an yenik düşmek için bekleyen maharetli kurbanlarla doludur. *Bekârlar*'da

herkes spiritualist bir ortamda gezinir. *Peckham Rye'm Baladı*'nda (1960) işe gelmeme üzerine danışmanlık yapması içi tutulan bir adam, çalıştığı iki şirketin hem işverenlerini hem çalışanlarını kıyasıya manipüle eder. *Niyet Edilmiş Aylaklık*'ta aristokrat bir yayıncı, seçkin kişileri itiraflarını içeren otobiyografiler yazmaya ikna edip sonrasında onlara şantaj yaparak yaşamlarını kontrol etmeye çalışır.

Ama uzun olay örgüsü bir yana, neredeyse her karşılaşma, her ilişki, gücün ortaya konulması için verilen bir mücadeledir; bu öyle bir şeydir ki çoğunlukla daha duyarlı karakterleri zihinsel bir çöküşe götürür. Spark'ın ilk romanı *Avutucular*'da[1] (1957) Caroline, kendisi hakkında bir roman yazdıklarına inandığı gizli gözlemciler tarafından bütün yaşamının manipüle edildiğine inanır. Bir daktilodan gelen bazı sesler duyar. Bu paranoyakça kuruntular, (Spark'ın zayıflama ilacı Dexedrine kullanırken mustarip olduğu halüsinasyonlardan temellenmektedir) görünürde bir zayıflık gibi dursalar da ona erkek arkadaşı Laurence'ı manipüle etmek için kullandığı bir silah sunarlar: Roman yazan seslerin bildirdiği öngörüleri tatmin edecek şekilde olduklarında, erkek arkadaşının istediklerini yapmayacaktır. Ama Caroline'in yeni yeni keşfettiği Katoliklik de başka bir manipülasyon aracıdır. Romantik aşktan daha kıymetli bir değerin varlığını kabul eden Caroline, bundan böyle Laurence'la seks yapmayı ilişkisini bitirmeden reddedebilecektir. Artık, bütün kontrolü elinde tutup yine de kendini "iyi" biri olarak takdim edebilecektir. "Tanrı'yı senden daha çok seviyorum" der erkek arkadaşına.

O hâlde, başarıyla hükmetmek için kişinin ahlaken yanlış yerde olduğunu düşünmemesi gerekir çünkü bu, kaygıya neden olup ters tepebilir. Benzer bir biçimde, davranışlarınızın fazla merhametsiz olmasından sizi alıkoyacak kurallarınız olması gerekir çünkü etrafınızdaki kişileri mahvetmeye başlarsanız –ve Spark'ın karakterleri genellikle rahatsız edici bir biçimde ötekinin ölümüne neden olmayı istemektedir– toplum eninde sonunda sizi dışlayacak ve hapsedecektir; en azından zayıflığı, hükümranlığın keyfini sürmenizin teminatı olan rakibinizi kaybedeceksinizdir. Bu bakımdan Katoliklik, güç mücadelesinde hem bir araç hem de bir duraktır. Ötekilerle rekabet hâlindeyken kişi *yine de* (Spark işte bu "yine de ilkesi" nedeniyle Katolik olduğunu iddia eder) sorgulanamaz katı

1. Muriel Spark, *Avutucular*, Çev. Armağan İlkin, Remzi Kitabevi, 1991.

bir ahlaki ilkeye ve dini pratiğe boyun eğer. Kişi aynı zamanda ölümlülüğümüzün bu çok önemli hakikatine ve bunun ötesindeki bilinmez bir sonsuzluktaki ölüm sonrası yaşama kıyasla dünyevi arzuların geçiciliğinin farkındadır. Spark'ın karakterleri, kendilerini tekrar ve tekrar ölümü hatırlatan hilekâr kararsızlıkların içinde bulurlar. *Ölümü Hatırla*'da (1959) olay örgüsü, romanın yaşlı fakat her daim mücadeleye hazır karakterlerine yapılan "Ölmek zorunda olduğunu hatırla" diyen bir dizi isimsiz telefon araması etrafında döner. Genel anlamda Spark, romanlarında karakterlerinin türlü entrikalarının beyhudeliğini hissetmemizi sağlayan, onların ölümlerine yer verdiği, geleceği gösteren sahnelere yapılan yolculukları sık sık kullanır. Burada, yazarın, malzemesi üzerindeki bütünlüklü denetimi vurgulanmaktadır, buna çoğunlukla büyük bir ironi ve komedi eşlik eder ama aynı zamanda buna bir Katolik öğüt tasavvuru içinde yer verilir ve bu, aynı tasavvur içinde meşrulaştırılır. Roman yazmaya başlama kararı üzerine şöyle der Spark: "Öncesinde bunu edebi bilincimle düzenleyebilirdim. Roman yazma sürecini ferdi bir süreç olarak tasarlamak zorundaydım ve dahası bu eylemi tam da bana yazmam önerilen romanın içinde gerçekleştirmeliydim."

Sürücü Koltuğu[2], bu süreci ortaya koyar ve şematik bir güç gösterisinde bütün bu unsurları bir araya getirir. Çalıştığı ofistekileri kafasında kuran ve çizgi gibi dudakları "onların hepsini tamamen ortadan kaldırabilirdim" diyen Lise, bir tatile çıkar. Daha başlarda, Lise'in ilk gece öldürüleceğini öğreniriz. Uçuşu ve İtalya'ya varışı sırasında kaprisli ve heyecanlı olan Lise, onu baştan çıkarıp kontrol etmeye yönelik her girişimi reddedip yoluna çıkan herkesi mahvetmek ve herkese hükmetmek için sırasıyla kurbanı, flörtü ve cömert arkadaşı oynayarak karşılaştığı herkesi rencide ederek şaşkına çevirir. Görünürde, bir erkeğin peşinde olan Lise, nihayetinde ıslah edilmiş bir cinsel suçlu bulur ve adam istemese de kendisini öldürmesi için onu ikna eder. Adama bir bıçak verip boğazını tam olarak nasıl kesmesi gerektiğini söyleyen Lise, böylece normalde denetlenemeyecek olan bir anı, denetimi altına alır. Böylesi bir hikâyeden öte, kişinin Katolik Kilisesi'nin otoritesini tanıyarak kendine sınırlar koyması tercihen, her zaman "çelişkili" olsa da iyicil bir çözümdür.

---

2. Muriel Spark, *Sürücü Koltuğu*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Remzi Kitabevi, 1990.

Bu mutsuz yaşam görüsü nereden gelmektedir? 1918'de Edinburgh'da doğan Muriel Camberg, işçi sınıfından gelen Yahudi bir babanın ve Presbiteryen bir annenin ilk çocuğudur. O hâlde, Katolikliği seçmesi, kendini basbayağı bu sosyal konumdan ayırıp, Graham Greene ve Evelyn Waugh'un da içinde bulunduğu kültürel bir elite katılmak için olabilir. Ölümünden sonra yayımlanan yazılarını içeren *Mutalli Eda*'da mütevazı Edinburgh kökenlerine dikkat çeker: "Bir yerin kişi üzerindeki etkisi, kişinin kendisine bağlıdır. Belirli bir yol gösterici olmadan ben sadece o yerin muttali edasını, onun kibirli ve ücra anarşizmini teneffüs ederek öğrendim."

Bu bize genel anlamda pek bir şey söylemez, otobiyografisi *Özgeçmiş* ve yaşamına dokunan denemeleri *Muttali Eda*'da Spark, erken dönem ya da yakın ilişkilerine dair pek az şey söyler, bunlar onu kavramak adına bize bir araç verebilirler. *Özgeçmiş*, Edinburgh üzerine yazılmış, bol bol detaylandırılmış hikâyelerle açılır; orada ne yenmektedir, bu yemekler nasıl hazırlanır, dükkânlar, çocuk oyunları ve daha nicesi... Spark'ın romanlarında gözlem, her zaman bir haysiyet nedeni ve denetim aracıdır. (*Avutucular*'da Laurence hakkında şunu okuruz: "Öylesine dikkatli ki bu dehşet verici.") Ama bir an gardı düşen Spark şunu itiraf eder: "Evimizde genellikle diğerlerine gülerdik; insanlar oradayken kibar olma sanatını kuşanırdım ama sonrasında gülünecek herhangi bir şey varsa gülerdim ya da hayıflanacak bir şey varsa eleştirirdim." Diğerlerini sürekli eleştiren ve kendileri de okuru memnuniyet dolu suç ortaklığıyla yazar tarafından topluca eleştirilen Spark'ın karakterleri arasında alay, aslında değişmez bir şeydir. İşte *Avutucular*'daki "psikolojik cani" Bayan Hogg, Laurence'ın alımlı ve muğlak büyükannesiyle laflıyor:

> "Öğrendim ki" dedi Bayan Hogg, "benim için fesat bir kadın diyormuşsunuz."
> "İnsan her zaman öğrenir" dedi Louissa...
> "Günahlarınızla hesaplaşmanızın ve kendinizi ölüme hazırlamanın vakti olduğunu düşünmüyor musunuz?" dedi Bayan Hogg.
> "Kocamla da böyle konuştunuz" dedi Louisa. "Siz araya girdiniz diye, ölümü onun için bir ıstırap hâline geldi."

Bir grup mücevher kaçakçısıyla büyükannesinin beklenmedik ilişkisi üzerine Laurence, şuna dikkat çeker: "Kimin kimin elinde

olduğunu bilmiyoruz gerçekten de." Manipüle edenin ya da alay edenin kim olduğu ve kimi manipüle ettiği ya da kiminle alay ettiği sorusu, Spark'ın anlatılarının dramatik merkezidir. Karizmatik öğretmen Christina Kaye ile çocukluğundaki karşılaşmalarını anlatırken biyografisinde şöyle yazar: "11 yaşında Bayan Kaye'in ellerine düştüm." 33 yıl sonra, aslında Christina Kaye, Spark'ın adını duyuran ve yolunu açan romanı *Bayan Jean Brodie'nin Baharı*'nda (1962)[3] Jean Bordie'ye dönüşecektir. Bu noktada, Christina, basbayağı Muriel'in ellerindeydi ve şimdiki hâliyle okurun ellerinde.

Burada, Spark'ın edebiyat kariyerinin gidişatı hakkında bir iki kelam etmek gerekiyor. Erken olgunlaşmış bir şair olan Spark'ın yeteneği, okulunda Christina Kaye tarafından fark edilmişti; Maruel Spark 19 yaşındayken 32 yaşındaki matematik öğretmeni Sydney Spark ile evlendi ve kocası onu önce Zimbabwe'ye, ardından Rodos'a götürdü. Belki de, "İnsanlar üzerinde hipnotik bir etkisi vardı" der *Özgeçmiş*'te bu kararının yükümlüğünü alamayarak ya da almayı istemeyerek. Şurası kesindir ki aşkın bahsi geçmez. Belki de Sydney'in ona hizmetçilerle dolu bir ev ve yazmak için serbest zaman sunması ikna edici olmuştur. Ama 1 yıl sonra ilk doğumunu yaptığı sırada kocası dengesiz ve baskıcı bir biçimde davranır ve kısa bir zaman sonra Spark boşanmak isteyecektir. "Kocam acınacak biri olmasaydı" der, "daha güçlü olabilirdim." Spark'ın romanlarında merhamet, neredeyse her zaman bir zayıflık olarak ortaya çıkar ve ister zorlayıcı manipülatörlere, ister diğer tüm gönüllü kurbanlara karşı olsun romanlarındaki tüm karakterlere pek az gösterilir. Kişi kendini kollamak zorundadır. *Muttali Eda*'daki bir makalede, romanlarda merhamet uyandırmanın aleyhinde bir tartışma yürütülür çünkü bu, okurların "hissetmeye teşvik edildiği duyguların ahlaki sorumluklarını yeterince yerine getirdiğini hissetmesine" sebep olur. Islah araçları olarak, hiciv ve alayın daha yerinde olduğunu öne sürer; yine de Spark'ın hikâyelerini okurken yazarın alaya kendini kaptırması için herhangi bir ahlaki amaç varmış gibi görünmez. Bu, doğal olarak ortaya çıkar.

1944'te İngiltere'ye dönen Spark, oğlunu önce Rodos'taki rahibelere, ardından da Edinburgh'taki ebeveynlerine bırakır. Bir daha evlenmeyecektir; gelecekteki sevgilileri çok geçmeden arkadaştan

3. Muriel Spark, *Bayan Jean Brodie'nin Baharı*, Çev. Püren Özgören, Siren Yayınları, 2016.

düşmana dönüşecektir. *Özgeçmiş* ve otobiyografik denemeler, 1957'de yılında yayımlanan ilk romanını yayına hazır hâle getirmek için olgunlaştırdığı gelecek 13 yıla odaklanır. Bu, küçük yayınevlerinde çeşitli pozisyonlarda çalıştığı ve kısa bir süre için Şiir Topluluğu'nun başkanı olduğu dönemdir ki bu rol sayesinde hızla düşmanlar edinmiştir. Tema her zaman aynıdır: Spark'ın kendini ortaya koyma mücadelesi, şiirinin derinliği ve bağlılığının gücü, Edinburgh'un anlayışsız üst sınıflarına karşı yürüttüğü direniş, nihayetinde dehasının zaferi ve hepsinden önemlisi bu dehanın ona getirdiği evrensel tanınırlık. *Writing Life/Yazın Yaşamı* isimli denemede şöyle yazar:

> Bu, bir defa [reddedilen taslakların] büyük bir çoğunluğu külliyatımın bir parçası oldu, üniversitelerde okutuldu. (...) O günlerde gerçekten açtım ve yetersiz besleniyordum. (...) Hikâyelerimi beğenen Graham Greene, eski eşimle yaşadığım sıkıntıları işitmişti; bana, ekonomik baskılar olmadan yazabilmem için gönüllü olarak 2 yıl boyunca birkaç şişe şarapla beraber aylık çekler gönderdi. (...) Ben, şimdilerde, aynı zamanda Evelyn Waugh'un gözde yazarıyım çünkü *Avutucular* kendi romanı *The Ordeal of Gilbert Pinfold/Gilbert Pinfold'un Çilesi*'nde üzerine çalıştığı bir konuya temas ediyordu, halüsinasyonlara; Waugh, *Spectator*'da romanım hakkında bir değerlendirme kaleme alacak kadar bonkördü ve bu değerlendirmede benim konuyu ondan daha iyi ele aldığımı söylüyordu.

Özgeçmiş T. S. Eliot'tan ve diğer pek çok ünlü isimden alınan kişisel övgüleri kaydeder, aynı zamanda Spark'ın yolunda duran kişilerden gelen acımasız saldırıları da kapsamaktadır; bu saldırıların hepsi değişmez bir biçimde alçakça ve kadın düşmanı olarak işaretlenip ciddiye alınmamıştır. Kısacası, 2001 gibi geç bir tarihte yazılan denemelerde bile Spark durmadan başarılarından, kazanan durumundan söz etme ihtiyacı duyar; bu pek ilgi çekici olmasa da yaratıcı yapıtlarındaki karmaşık biçim ve içerik ilişkisine ışık tutmamızı sağlayabilir. Hikâyelerinde vücut bulan insan ilişkileri her ne kadar amansız olsalar da bunların anlatılma biçimi her zaman parlak, özlü, biçimsel olarak mükemmel ve kesin surette neşelidir. Bir yazar olarak Spark, asla kederli biri olarak ortaya çıkmaz ve nüktedanlığını ve eğlenceli yanını yadsımamıza izin vermez. Ondan depresif bir biçimde ayrılmayız. Zekâmız muhteşem bir biçimde bizi durmadan yazarın manipülatif güçleri konusunda

tetikte tutan üstkurmacasal oyunlarla kamçılanır. Burada tekrar karşımıza "yine de ilkesi" çıkar: Toplum, tatsız tutsuz bir ağız dalaşıdır; yaşam, kaotik ve tehlikelidir; yine de ben bunların üstünde gülmekteyimdir. Genç bir kadının, onu kontrol etmek isteyenlerin hikâyelerini manipüle eden başarılı bir ilk romanı yayımlamak için acımasız bir manipülatörü alt ettiği otobiyografik bir fantezi olan *Niyet Edilmiş Aylaklık* şu cümle ile biter: "Böylece yaşamımın dolgunluğuna erişmiş olan ben, oradan, Tanrı'nın lütfuyla, neşeli yolumda ilerliyorum."

Altıcı romanı *Bayan Jean Brodie'nin Baharı*, bu zekânın ve neşenin en görünür olduğu yapıttır. Spark'ın ergenliğinin geçtiği 1930'ların Edinburgh'unda öğretmen Jean Brodie, alışıldık olmayan öğretme yöntemleri kullanmakta ve bir grup kız çocuğunun, Bordie takımının, yaşamlarını ele geçirmek için muazzam bir enerji harcamaktadır. Onlarla aynı anda hem arkadaş olur hem onları korkutur hem de mükemmel bir biçimde buyurgan öğretilerle onların gözlerini kamaştırır. –"Vizyon olmayan yerde insanlar helak olur"–; aşk yaşamının ayrıntılarıyla onların dikkatlerini çeker ve diğer kıskanç öğrenciler ve öğretmenlerin ekşi sütünün ortasında, üstün "kaymak tabaka" [créme de la créme] hâline geldikleri düsturuyla onları baştan çıkarır. Bilhassa, sözüm ona âşık olduğu, okuldaki evli sanat öğretmeniyle yaşadığı ilişkiden geri adım atmış olan Brodie, genç müzik öğretmeniyle kendini pek de adamayacağı bir ilişki yaşamaktadır. Onunla evlenmeyecektir. Bu bir zayıflık olabilir. Aynı zamanda, kızlarından birinin sanat öğretmeniyle sevgili olarak onun yerini doldurmasını istemektedir. Söylemeye gerek yok ki tüm zekâsına ve "baharı"nın muazzam enerjisine rağmen olaylar, nihayetinde onu kahredip yok eder. Kızlarından biri, düşman başöğretmene Brodie'nin Mussolini ve faşizme olan hayranlığı nedeniyle okuldan uzaklaştırılabileceğini söyleyerek ona ihanet eder; konumunu ve konumuyla birlikte gelen gücünü kaybeden Bayan Brodie'nin çöküşü ve nihai ölümü, önceden öngörülmüştür, hızla gerçekleşecektir.

Brodie takımından olan ve ihanet eden kız Sandy, öğretmeni tarafından en çok büyülenmiş olan en zeki kızdır ve tam da bu nedenle kendini özgürleştirmeye en çok ihtiyaç duyan kişi de odur. Başlarda, ondan alınan bir yaşamı en azından kendi ellerine almak ve bu yaşamın tadını çıkarmak için Brodie ve eski erkek arkadaşı arasında gidip gelen hayali aşk mektupları yazmaya başlar. Yazmak,

bir direniş ve olumlama aracıdır. Yıllar sonra Sandy şunun farkına vararak dehşete kapılır: Bayan Brodie "kendinin Tanrı olduğunu düşünüyor. Kendini Calvin'nin Tanrı'sı, başlangıç ve son olarak görüyor." Dolayısıyla, "Bayan Brodie'ye bir nokta koyma" kararı aldığını söyler başöğretmene. Akıl hocası ve rakibinin hakkından geldikten sonra Sandy, rahibe olup onu ünlü yapan bir psikoloji kitabı yazmak için bir manastırda inzivaya çekilir. Eski okul arkadaşları ve yazdıklarının yeni hayranları tarafından ziyaret edildiğinde onunla konuştukları ızgaranın parmaklıklarını kapar, hâlâ tam anlamıyla Bayan Brodie'den öğrendiği dünyevi arzular ve Katoliklik'ten öğrendiği bu arzuları gemleme arzusu arasında gidip gelmektedir. Bu, Matthew'un *Bekârlar*'da soğan yemek ve seks yapmak arasında seçim yaparken yaşadığı çelişkinin benzeridir.

Bayan Jean Brodie'nin Baharı'nın muazzam başarısını takiben Spark da önceki mücadelelerinin sahnesinden çekilmiştir; bir manastıra değil fakat önce New York'a, ardından zengin ve ünlülerin arasında yaşamın tadını çıkardığı Roma'ya. Hatta burada, kraliçeden rekabet ve zafere olan ilgisini karikatürize eden bir yarış atı bile satın almıştır. Ama kariyerinin doruk noktası artık geride kalmıştır. Başarı, onu yeteneğinin kıyısına sürüklemiş gibidir; belki de uğrunda mücadele ettiği şey, yazmanın kendisi değil de görünürlük olduğu içindir bu. Sonradan, yazdıklarının inandırıcı olabildiği zamanlarda, bu inandırıcılık *Niyet Edilmiş Aylaklık* ve *A Far Cry From Kensington/Kensington'dan Çok Uzak*'ta (1988) olduğu gibi, önceki sefaletinin Londra'sına dönmekle mümkün olmuştur. İkincisi, hakkında yazdıklarının kötüleyici ve çoğunlukla yanlış bilgiler içerdiğini düşündüğü bir biyografi yayımlamış olan eski erkek arkadaşı Derek Stanford'tan aldığı intikam ateşiyle kaleme alınmıştır. Bu romanda, olay örgüsü sevecen ve fazla kilolu genç dul olan Bayan Hawkins'in birdenbire saldırgan yazar adayı Hector Barlett'e (Stanford'u temsil etmektedir) artık katlanamadığı ve onu kopyalama makinesi *["pisseur de copie"]* olmakla suçladığı an hareketlenir; böylece, Bayan Hawkins onu kilosunu kontrol etmeye, iş değiştirmeye, köle gibi çalışmayı reddetmeye, kendine bir erkek arkadaş bulmaya ve genel olarak bir kaybedense kazanan olmaya götürecek bir savaş başlatır.

Yine de daha ilgi çekici olanı, Spark'ın kendi kötü eski günlerdeki ıstıraplarını da ele aldığı, bir akademisyenin çalışma yaşamının ıstırapları hakkında bir kitap yazmayı tasarladığı, *The Only*

Problem/Tek Sorun'dur (1984). *Özgeçmiş*'te, romancı arkadaşı Tony Strachan'ın ona söylediklerini alıntılar: "O günlerde hiç kimse senin olduğun kadar fakir olmadı. Demek istediğim, eğitimli, kültürlü ve deneyimli hiç kimse." *Muttali Eda*'da da Spark'ın karakteristik olarak çalışma yaşamı ve onun ıstırabının, günah işlemenin cezası olması gerektiğinde ısrarcı "avutucuları"nın arasındaki istekler yarışına odaklanan denemeleri vardır.

Romanlardan denemelere geçtiğimizde, bu denemelerdeki edanın devamlılığı bizi çarpar. Spark her daim ısrarlı, kesin ve buyurgandır. "İçeriğinin ötesinde tarihi, edebi ve diğer yönleriyle ilginç olmasaydı İncil'e elimi sürmezdim" der bize. Bazen sesi korkutucu derecede Jean Brodie'ye benzer: "Sanat ve din önce gelir, bilim sonra. Bu yaşamın yüce meselelerinin düzenidir." Ya da aslında *Kensington'dan Çok Uzak*'taki Bayan Hawkins'e: "Her kadına tavsiyem, bir başlangıç için evlenmeleridir; devam etmek anlamında değil, bundan daha da kötüsü, güçlenmeleri için." Birçok küçümseyici cümlesi müthiştir: "Elbette" *Rüzgâr Gibi Geçti* "kötü sanattır" der bize "ama Albert Memorial'ımız gibi, etkileyici olduğunun hakkını teslim etmemiz gerekir." Ya da tekrar: "Bayan Gaskell'in ilginç, önemsiz bir yeteneği vardı. Çoğu zaman çok kötü yazdı. Sosyal coşkunluğuna rağmen onu tamamen ciddiye almak imkânsız."

Muttali Eda'daki 1950'den 2003'e uzanan bu denemeler, kronolojik olarak değil konularına göre düzenlenmiştir. Bu düzenleme biçimi, Spark'ın edasının ve düşüncelerinin yıllar içinde değişmediği gerçeğini gözler önüne sermektedir. Yine de yazınla ilgili denemeler utandırıcı bir şekilde fakat her daim enerji dolu olarak kendi başarısına odaklanırken, birkaç gezi yazısı bunlarla mukayese edildiğinde, gevşek ve mekanik gibi görünmektedir; yazar bu yazılarda sanki bir görevi yerine getiriyor gibidir. Bunun yanında, diğer yazarlar üzerine kaleme aldığı değerlendirmeler gerçekten ilgi çekicidir. Mary Shelley, der bize Spark, masalsı tutkusu onu "zayıf kararsız bir figür" olmaktan kurtaracak canavarı yaratan bir adam üzerine yazar.

Spark, kendikileriyle benzerlik taşıyan temaları açıkça görmektedir. "Mary Shelley'nin yaşamı bir başarısızlık mıydı peki?" diye sorar, yazarın ne kadar az ürettiğine ve ne kadar az arkadaşı olduğuna kafa yorarak. Diğer eleştirmenlerin bu soruyu sorduğunu düşünmek zordur. "O bunu reddederdi" diye yanıtlar Spark hemencecik, kendine moral verecek biçimde.

Brontë'lar hakkındaki bir deneme, onları zenginlerin ahmak çocuklarını eğiterek zamanlarını tüketmeye mahkûm edilmiş dâhiler olarak resmeden cana yakın tasviri tersine çevirir ve bunun yerine Charlotte'nun beğenileriyle eğitilmenin nasıl bir cehennem olduğunu düşünür. "Deha" diye bağlar Spark "eğer engellenmişse, sonsuz bir zulmedici sorun kapasitesi hâline gelir." Heatcliff bunun örneğidir: "Ahlaklı bir hipnotizmacı... Kurbanlarını dönüştürmeye muktedirdir." Yine Spark'a özgü bölgedeyizdir.

Ama en büyük heyecanını Georges Simenon'a saklar. Onun fevkalade verimli üretimi, para için yazdığına dair samimi itirafı, sanatı üstündeki bütünlüklü denetimi ve "hayranlık uyandırıcı" öz disiplini, bütün bunlar Spark'ın takdirine şayandır hatta Simenon'un yıllarca bir aşk üçgenini yönetmiş olması ve "babasına duyduğu çaresiz aşkın kapanına kısılan" kızının intihar etmesi bile Spark'ın hayranlığına dahil gibi görünmektedir. Simenon "olağanüstü"ydü. "O, Katolik bir eğitim almıştı" der bize Spark.

Philip Roth

1980'lerde, yaşlı fakat hâlâ üretken olan Alberto Moravia'nın son romanlarını ve hikâyelerini tercüme etme talihine eriştim. Yaşlanma ve cinsellikle ilgili kişisel meseleler nedeniyle toplumu gözlemlemeyi bırakan bu kitaplar, düzgün basılmadı ve raflardan kayboldu; hâlbuki Moravia'nın önceki yapıtları, gelecek yıllardaki İtalyanca eğitimi için başlıca ürünler olacak. Bunları tercüme ederken, amansız bir anlatı hızıyla neredeyse kibirli olacak denli bir üstünkörülüğün birleşimi beni çarpmıştı, en ağır temalar güldürüyle çevrelenmiş bir kayıtsızlıkla yaratılıyordu. 30 yıl sonra, Philip Roth'un son kısa romanlarını okuyan biri, benzer bir izlenim edinecektir. Hepsinden de önemlisi, yazarın modern Amerika'nın kronolojisini çıkarması bir mazeretten fazlasıdır: *Indignation /Öfke*'deki[1] askere alma ve Kore Savaşı, *Exit Ghost/Ve Hayalet Sah-*

1. Philip Roth, *Öfke*, Çev. Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

neden Çekilir'deki[2] 9/11 sonrası ve Bush'un yeniden seçilmesi, *Nemesis*'teki[3] 1944 çocuk felci salgını, bunların hepsi Roth'u sadece kolektif bir korkuya sebep oldukları takdirde ilgilendirmektedir.

Bu romanlarda ölüm her yerdedir. Her yer "korkunç" "dehşete kapılmış" "ürkmüş" "korkmuş" "korku" "tehlikeye atmak" "tehlikeye sokmak" "incinebilir" "panik" sözcükleriyle doludur. *Humbling/Dönüm Noktası*'nın daha ilk sayfalarında ünlü aktör Simon Axler'ın "dehşet ve korkuyla dolduğunu" okuruz. Bütün hikâyede merkezi karakterin yakın bir arkadaşı, beklenmedik bir biçimde ana olaylarla pek de ilgisi olamayan bir nedenden dolayı ölür. Elbette, çanlar kimin için çalıyor sorusunu sormayız. Roth'un sorusu, ziyadesiyle şudur: "En ufak yanlış adımın trajik sonuçlara neden olabileceği" bu tehlikeli insanlık hâlinde, kişi nasıl yaşar? Tekrar ve tekrar, bir kahramandan diğer bir kahramana mutluluk reddedildikçe, okura Thomas Hardy'nin romanlarındaki yoğun fobik atmosfer ya da D.H. Lawrence'ın ne pahasına olursa olsun korkuyla yüzleşme ve onun üstesinden gelme ihtiyacına olan takıntısı hatırlatılır. "Tüyler ürpertici olan her şeyle doğrudan yüzleşmelidir" der Axler.

Roth'un, didaktiklik konusunda utanması sıkılması yoktur; olay örgüsünün ilerleyişinin her veçhesi temasına yampiri durmaktadır. Ölüm korku doğurur; korku, bizi vahametimizden ortaya çıkardığımız baskılanmış, yarım bir yaşama indirgeyen dini ve sosyal uzlaşmayı doğurur. Ebeveynlerin koruması altında çocukluk, görece mutlu geçebilir; genç anlatıcı Marcus'un *Öfke*'de bize dediği gibi "tehlikenin henüz baş göstermediği, o istikrarlı, herkesin kendini güvende ve evinde hissettiği günler"[4] sunar ama çok geçmeden cinsellik içgüdüsü etkisini göstermeye görsün, o zaman koruyuculuk kısıtlamaya dönüşür. Marcus evden uzaklaşmaya cüret ettiğinde, o ana değin gözü pek olan babası aniden ve beklenmedik bir biçimde oğlunun en küçük uygunsuz bir davranışının felakete yol açacağından endişe duymaya başlar. Aile, Roth'un neredeyse diğer tüm aileleri gibi Newark Yahudisidir ve en mütevazı kaynaklar kahramanın korumasızlık hissini artıracak koşulları sağlamaya yeter. Komik bir biçimde, Marcus, babasının

2. Philip Roth, *Ve Hayalet Sahneden Çekilir*, Çev. Burç İdem Dinçel, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

3. Philip Roth, *Nemesis*, Çev. Deniz Koç, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

4. *Öfke*, Çev. Şeyda Öztürk, s. 90.

endişesinden öylesine etkilenmiştir ki bir kız onu çok heyecanlandırdığında, üniversitenin kütüphanesindeki tuvalette mastürbasyon yapmamaya karar verir; burada muhtemel bir yakalanma durumu üniversiteden atılmasına ve sonuç olarak askere alınmasına, Kore'ye gitmesine ve ölümüne yol açabilir. Onu korkutan şey, Amerikan dış politikası değil, kendi cinsel dürtüsüdür.

Korkusunun üstesinden gelip bir yetişkin olmaya kararlı olan Marcus, farkında olmadan, psikolog Paul Watzlawick'in klasik yapıtı *The Situation is Hopeless But Not Serious: The Pursuit of Unhappiness/Durum Ümitsiz Ama Mühim Değil: Mutsuzluk Meselesi*'nden alınmış genişçe bir bölüm gibi duran bir olaylar dizisinde tam da babasının öngördüğü neticeye sebep olur. Örneğin, oda arkadaşlarıyla yaşadığı sorunlar hakkında dekan tarafından sorgulanan Marcus, kendi ürkek karşılığından öylesine tiksinir ki Bertrand Russell'dan din ve sosyal uzlaşıya dair kınama alıntısı yaparak şiddetli bir karşı atağa girişerek dekanın onu arkadaşlarından ayırarak cezalandırmasına neden olur. Marcus, sonrasında, çocukluğunun görünürdeki masumiyetinin bile süregelen bir kıyıma bağlı olduğunu fark eder ki bu kıyım da babasının kasap dükkânıdır. Dükkân elbette ki burada yazarın et kesmeye olan düşkünlüğünden değil, sembolizm adına vardır.

2001'deki *Dying Animal/Ölen Hayvan*'dan[5] beri Roth, bu romanlarda değişimli olarak kendi yaşındaki kahramanları (*Ölen Hayvan, Everyman/Sokaktaki Adam*[6], *Ve Hayalet Sahneden Çekilir, Dönüm Noktası*) ve yetişkinliğin eşiğindeki genç kahramanları (*Öfke, Nemesis*) kullanmaktadır. Bu kahramanların neredeyse hepsi, Roth'un doğduğu dönemde dünyaya gelmiştir bu yüzden, Roth'un ileri yaş romanları günümüzdeki dünyada geçmektedir ve gençliği konu edinen romanlar da kırklar ve ellilerin dünyasında. Her bir hikâye, esasında aynı olay örgüsündeki yeni bir oyundur: Ana karaktere dahili ya da harici olan ani bir dönüşüm, bir korku durumunu tetikler (*Dönüm Noktası*'nda Simon Axel açıklanamayacak bir biçimde rol yeteneğini kaybetmiştir; *Nemesis*'te çocuk salgını ile karşı karışa kalınız); korku yaşama arzusunu, bilhassa cinsel dürtüyü arttırır: "Ölmeden cinsel ilişkiye girmeye kararlıydım"[7] der Marcus *Öfke*'de. Eros ve Thanatos, asla birbiri-

5. Philip Roth, *Ölen Hayvan*, Çev. Can Kantarcı, Ayrıntı Yayınları, 2007.
6. Philip Roth, *Sokaktaki Adam*, Çev. Kaya Genç, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
7. *Öfke*, Çev. Şeyda Öztürk, s. 40.

nin görüş alanından çıkmazlar ve nihayetinde hikâye felaketle sonuçlandığında tutarsızca aynı hizaya getirileceklerdir; sanatsal güçlerini kaybetmesini telafi edebilecek evlilik üzerine mutluluk hayalleri kuran Axler, yeni sevgilisi tarafından terk edilmiştir ve akabinde kendini öldürür.

Hiçbir noktada hiçbir karakter, Roth'un şemasını değiştiremez. *Ölen Hayvan*'ın neşe verici açılış bölümünde 62 yaşındaki hayat dolu hatta "kadın güzelliğine büyük bir zaafı olan"[8] David Kepesh, çocuğunu ve karısını terk etmenin cezasını yıllar önce çekmiştir ve ziyadesiyle ona profesörlük kazandıran ve düzenli olarak radyoya ve televizyona çıkmasına olanak veren dehasının marifetiyle cinsel bağımsızlığını yaşayabileceği bir yaşam elde etmiştir. Toplum, bazı insanların dolu dolu yaşamasına izin verir ama bu kişiler zeki, sanatçı, sporcu, gösterici olmak zorundadır.

Buna rağmen, Kepesh için bile kurallar vardır. Kınanma korkusundan ötürü hoş öğrencilerini derslerini almadan ve sınavlarını vermeden *önce* baştan çıkaramaz. Roth'un sunduğu büyük bir zevk ve kesinkes muazzam bir keyifle (yapıtları, Thomas Hardy'nin yapıtları gibi dikizcilikle atfedilmiştir), Kepesh'in olağanüstü iri göğüslere sahip, aslında "yıkıcı", "o kadar muhteşem bir yaratık ki insanların onun yanına oturmaya korktuğu"[9] Consuela Castillo'yu nasıl baştan çıkardığını okuruz. Roth'un bütün genç kadınları, çarpıcı birer arzu nesnesidirler; korumasızlık hissi yaratan cinsel çekiciliğin kaçınılmazlığından kaynaklanmaktadır bu. Beklenildiği gibi, profesör, kadını elde ettikten hemen sonra korku diyarına adım atar; onu kaybedeceğinden, kadının onu yiyip bitireceğinden korkar. Bir nebze de olsa zihinsel istikrar sağlamak için, şimdi de Consuela'nın bunu öğrenmesi durumunda onu terk etmesinden korksa da daha deneyimli bir kadınla olan eski bir ilişkisini devam ettirir.

Kepesh'in kendini yoğun bir yaşama adamış olması ona mutluluk getirmez; Roth geleneksel biçimde yaşamanın da daha çekici görünmesine izin vermeyecektir: Profesörün oğlu, kişi dürüstlük aldatmacasının arkasına sığınıp içgüdülerini bastırmaya çalıştığında işlerin nasıl daha da beter olduğunu göstermek için kitaba yerleştirilmiştir. Babasının kendi öz oğlunu terk ederek işlediği

8. *Ölen Hayvan*, Çev. Can Kantarcı, s. 10.
9. *A.g.e.*, s. 35.

suçu asla işlememeye kararlı olan 42 yaşındaki Kenny, yine de benzer cinsel arzuların buyruğu altına girip zamanla bir metres edinir ve ağlak bir samimiyetle, kendine ikinci ve hatta boğucu bir hapishane inşa ederek karısına bağlandığı gibi ona da bağlanır. Oğlanın dindar bir gönül rahatlığıyla metresinin ebeveynleriyle tanışıp onlara güven verme kararını tasvir eden diyaloğa, Kepesh kitaptaki en eğlencelilerden biri olan, iğneleyici bir şüphecilikle karşılık verir ama bu aynı zamanda, yazarın hikâyedeki herhangi birinin hikâyenin varsayımlarını değiştirmesine izin vermeyeceğinin bir örneğidir. "Kişi ya fikrini zorla kabul ettirir ya da ona zorla kabul ettirirler"[10] diye açıklar bize, didaktikçiliğin altında yatan korkuyu kabullenerek. Roth'un bütün ifadeleri, ister diyalog içinde ister anlatıda olsun, bazen baştan çıkarıcı bazen emredici olan ivedi bir ikna etme ihtiyacıyla oluşur. İçsel monolog pek azdır. Her şey, karakterlerin kendi aralarındaki ya da anlatıcı ve okur arasındaki iddialar ve ısrarlardan meydana gelir.

Korku ve korkunun üstesinden gelme güdüsü merkeziyse, suçluluk ve masumiyet, iyi ve kötü, en azından *Nemesis*'e kadar pek az mesele edilir. Kenney Kepesh'in "iyi" davranışları, iyi bir insan olan öz imgesini kaybetme korkusu tarafından yönlendirilir: "Bir kadının ona öyle olmadığını söyleyeceği korkusuyla yaşıyor."[11] *Öfke*'de Marcus, asla ahlaki olarak "kabahat" işlemekle ilgilenmez; onun ilgilendiği şey, yakayı ele vermektir. Suçluluk ve iyi hâl, kolektif korkunun tesis ettiği yasaları gizleyen incelikli bir maskedir. *Dönüm Noktası* bize "korkunç bir ihlal" sunan birkaç kitaptan biridir: Axler, akıl hastanesinde ona "çok uzun süre ihtiyat kısıtlamalarıyla yaşadığını" söyleyen bir kadınla tanışır; kadın, "zengin ve nüfuzlu ikinci kocasının" 8 yaşındaki kızını istismar ettiğini görmesi üzerine delirmiştir. Bundan sonra hikâye, kadının sorunuyla yüzleşme korkusuna odaklanır. Axler'ın tek tavsiyesi "güçlü olması" gerektiğidir. Kitapların tümü, tehlike anında her daim güçlü olma ihtiyacıyla ilgilidir. Kişi, Roth'un karakterlerinin ahlaki kusurunun ne olduğunu sormaz; akla gelen soru, ölümcül hatayı nerede yaptıklarıdır.

Ve Hayalet Sahneden Çekilir'in büyük bir kısmı, görünürde korkunç bir ihlal etrafında döner ama okur bunu böyle tasavvur edemeyecektir. New England'ın ormanlarında 11 yıl boyunca in-

10. *A.g.e.*, s. 82.
11. *A.g.e.*, s. 63.

zivaya çekildikten sonra, bir anda karar verip New York'a dönen, yaşı ilerlemiş Nathan Zuckerman, Roth'un diğer bir yerleşik ikincil benliğidir; Zuckerman, akıl hocası ve genişçe bir kesim tarafından unutulmuş bir yazar olan E. I. Lonoloff'un, ergenliğinde üvey kız kardeşiyle ensest bir ilişki yaşadığını ortaya çıkarmayı tasarlayan genç bir biyografi yazarı nedeniyle dehşete kapılır. Bu ifşanın Lonoloff'un itibarını yok edeceğine ikna olan Zuckerman, kitabın yayımlanmasını engellemeye ant içer. Varsayılan suçtan pek de etkilenmeyen okur (Bir yazarın ergenliğinde üvey kız kardeşiyle ilişkisi olup olmadığını kim takar ki?) sonradan Zuckerman'ın asıl derdinin kendi ihlalinin biyografik inceleme konusu olma ihtimali olduğunu sezer. Roth, bizi düzgün bir açıklamadan mahrum bırakma riskine pek nadir girdiğinden, son sayfalarda asıl mesele ortaya konur. "İnsan öldü mü yaşamının hikâyesine kim sahip çıkabilir?" diye sorar Zuckerman. Bütün bu olay örgülerinin ana taşıyıcısı olan korku, şimdi de ölümden sonraki olaylara doğru genişlemiştir.

Yaşlı adamlara odaklanan daha yeni romanlar, kahramanların açmazlarının Roth'un açmazlarıyla aynı kategoriye koyulmasıyla var olurlar. Bunlarda, oldukça şematik bir biçimde, bize hâlâ belli bir karizması olan (*Ölen Hayvan*'daki Kepesh), bu karizmayı kaybeden (*Ve Hayalet Sahneden Çekilir*'deki Zuckerman), bu karizmayı kaybetmiş fakat bu kayıpla birlikte özgürlüğünün farkına varmış (*Dönüm Noktası*'ndaki Axler) ve muhtemelen yetenekli fakat yeteneğini kullanmamayı tercih eden (*Sokaktaki Adam*'daki kahraman) karakterler olarak sunulur. Karakter, Roth'un kendi konumuna ne derece yaklaşırsa, kitabın enerjisi de o derece artar.

Sonuç olarak, gençlikle ilgili romanlar dezavantajlı bir noktadan yola çıkarlar; Roth, bu romanları kendisinin yetiştiği Newark'a yerleştirmiş olsa da onlara aşırı bir nostalji tonu zerk etmez. *Öfke*'deki Marcus beceriklidir ve kitaba bu gergin avantajı sağlayan şey genç adamın benlik davası ve uzlaşımın güvenliğine doğru korku dolu çekilmesi arasındaki çılgınca salınımıdır (Bir oda arkadaşının plağını kırar ama hiç vakit kaybetmeden yerine yenisini alır). Gelgelelim, *Nemesis*'teki Eugene Cantor apayrı bir konudur. Roth'un son romanındaki görevi, hiçbir kıymeti harbiyesi olmayan bir gencin akıbetini keşfetmektir.

Roth'un romanlarında sık sık ortaya çıkan bir karakter de ailesinin güvenliğini (Roth için anahtar sözcüktür bu) sağlayan hayal

gücü kıt, sert babadır. Aslında, romanlar "iyi" ve "kötü" ile pek ilgili olmasa da bu romanlarda tehlikeli bir dünyadaki genç ve zayıfa kol kanat germe istekliliği, en ahlaki niteliklerle ödüllendirilmiştir; bunu yaparken başarısızlığa uğramak ya da daha da kötüsü kısıtlamayı artırmak için koruyucu rolünü kötüye kullanmak ve cezalar saçmak ise (*Öfke*'deki dekanın konumu) olası en büyük suçtur. Doğum sırasında annesinin yaşamını kaybetmesi ve babasının hapse girmesiyle ailesinin korumasından mahrum kalmış olan Eugene Cantor, "oğlanın erkeksi gelişiminde ortaya çıkabilecek herhangi bir zayıflığın kökünü kurutmak için tetikte bekleyen" ve zamanla onu "korkusuz bir savaşçı"[12] olması için yetiştirip Eugene'in ailenin bakkal dükkânında bir fareyi öldürürken gösterdiği cesaretten dolayı ona Bucky adını takan büyükbabasına verilmiştir.

Herhangi bir entelektüel kabiliyeti olmayan Bucky, bütün enerjisini, ebeveynlerinin askine güçlü, aktif, koruyucu figür olmaya verir. Bir Kepesh ya da Zuckerman gibi toplumla mücadele etmek yerine, toplumun en muhafazakâr kısmına konumlanarak kendini gerçekleştirmeye çalışır. *Öfke*'deki Marcus'un aksine, Amerika II. Dünya Savaşı'na girdiğinde, ülkesiyle kendi kaderini birleştirmek için savaşa katılmaya can atar. Yazık ki ileri derecede miyop olması, orduya girmesini engeller. Utançla, sportif kabiliyetlerine geri dönüp beden eğitimi öğretmeni olur. Erkek çocukları, güçlü, kendinden emin, korkusuz Amerikalılar olmaları için eğitecektir.

Anlatının büyük bir bölümünde Bucky'den Bay Cantor olarak bahsedilir; bu durum, kitabın son sayfalarında şu gerçeğin açığa çıktığı noktaya kadar kendini koruyan ciddi bir tuhaflıktır: Hikâye her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından değil, Bucky'nin 1944'ün terleten yazında kasabanın gençlerine tatil zamanları etkinlikler düzenleyen Newark City parkının başına geçtiği dönemde, koruması altında olan çocukların biri tarafından anlatılmaktadır. Sürekli tekrar eden bu "Bay Cantor" resmiyeti, Bucky'nin öğretmen ve koruyuculuğuyla ilgili geleneksel rolüne yönelik arzusunu vurgular.

Çocuklara oyunlar organize eden, yeterli sıvıyı aldıklarını ve güneşte çok kalıp kalmadıklarını kontrol eden 23 yaşındaki Bucky, salgının yayılmasını, devamında bunu izleyen kolektif korkuyu ve salgının yayılmasından birbirini sorumlu tutan İtalyan ve Yahudi

12. *Nemesis*, Çev. Deniz Koç, s. 108.

toplulukları arasındaki etnik gerilimi önleme görevini kesinkes yerine getirecek aktif, cömert ve kendinden emin bir figürdür. Bir grup İtalyan çocuk, cılız Yahudi çocuklarını onlara tükürerek virüsü bulaştırmakla tehdit ettiğinde, düşmanı işverenlerinin hayranlığıyla yere serer. Normandiya sahillerinde olduğu sürece, bu savaşta onların yanında savaşacak kahramandır Bucky. Bu analoji, sık sık ortaya çıkar.

Ama çocuk hastalığı salgını, Bucky'nin görebileceği ya da geri püskürtebileceği bir düşman değildir. 1944'te hastalık bir gizemdi. Hastalık hakkında tek bilinen şey, hastalığın temizlik eksikliği, aşırı sıcak ve rutubetle yayılan bir çeşit enfeksiyon olduğuydu. Parkta ilk hastalanan çocuklar felç kaldığında ya da öldüğünde Bucky kendini, koruma için gerekli araçlara sahip olmayan bir koruyucu rolünde bulur. Acılı aileleri ziyaret eder, cenaze törenlerine katılır, kendini toplumun merkezine bir destek olarak yerleştirir ama etkisizliğinin farkında olmasına rağmen elinden bir şey gelmez. Yas tutanlar, Tanrı'ya şükreden dualar okuduğunda başkaldırır. Neden kendi insanlarını korumak yerine "hunhar bir çocuk katili"[13] olan ilaha şükredilir? Roth böylece salgın deneyimini Bucky'nin muhafazakâr genç adam konumunu muhafazakâr olmayan bir Kepesh ya da bir Marcus'un konumuna koymak için kullanır. Artık, Bucky "delicesine bir zulüm"[14] uygulayan bu katil Tanrı'ya tapmaktansa güneşe tapmanın daha iyi olacağını düşünür. Bu, "insanın her gün içinde yaşadığı bu cehenneme dair tefekkürü bir yana, kendi haysiyeti, kendi insaniyeti ve kendi kıymeti için daha iyiydi."[15]

Bucky'nin çözülmesinin doruk noktasında, Eros onu mahvetmek için sahneye çıkar. Bay Cantor'un bir nişanlısı vardır. Kadın, zengin, entelektüel bir ailendendir ve bu da kadının albenisini ve Bucky'nin kifayetsizlik ve korumasızlık hissini kuvvetlendiren bir şeydir. Ama Marcia, Bucky'i sevmektedir; çift evlenmeyi planlar ve Maria'nın doktor ve türünün en iyisinden bir koruyucu olan babası genç adama eşiti muamelesi yapar. "Korkunun boy vermesini engellemek –işte bu hem senin işin hem de benim" der Bucky doktora.[16]

---

13. *A.g.e.*, s. 53.
14. *A.g.e.*, s. 53.
15. *A.g.e.*, s. 54.
16. *A.g.e.*, s. 71.

Marcia, Penslyvania'nın tepelerindeki bir gölün kenarında kurulmuş, varlıklı çocuklara hizmet veren bir yaz kampında idareci olarak çalışmaktadır. Bucky'nin sıhhatinden endişe eden ve Tanrı'ya "Lütfen Bucky'yi koru"[17] diye dua eden Marcia, çalıştığı yerde, diğer bir idarecinin askere yazılması üzerine Bucky için yüzme öğretmenliği işi bulur. Bucky'nin kimliği, baştan aşağıya fakir kent çocuklarının kahraman koruyucusu olma rolü üstüne kuruludur. Öte yandan, Marcia da ona uzaktaki bir göl adasındaki akşamlarda sevişme sözü vermiştir.

Roth, tereddütlü zihinlerle pek ilgilenmez. Bu romanlardaki çelişkiler kısa ömürlüdür. Bütün kuşkulara rağmen sosyal bakımdan üstün olan, kaygılı bir kız arkadaşın tasdik ettiği tatmin isteği, hemencecik galebe çalar. Bucky ilk başta Marcia'ya hayır der ama bir gün sonra fikrini değiştirir, sözleşmesinden cayar, şehirdeki görevini terk eder ve "ihtiyatlı bir yetişkinin gözetiminde başlarına gelebilecek her türlü aksilikten korunabilecek"[18] başka bir çocuk grubuna kendini bir akıl hocası ve rol model olarak tekrar tesis etmeyi umduğu liman kampına doğru yola koyulur.

Marcia'nın "incecik, zarif", "bir çocuğunki kadar korumasız"[19] bir bedeni vardır; bu da koruyucu Bucky'i son derece heyecanlandıran bir şeydir ama çiftin adada sevişme olayı, Bucky Tanrı'ya duyduğu öfkeden bahsettiğinde mahvolur. Marcia muhafazakâr bir kadındır ve Bucky'nin provokasyonlarını dinlemeye gönlü yoktur; eğer Bucky muhafazakâr bir mutluluk arıyorsa, o da hizaya gelmek zorundadır. "[T]am her şeyi mahvetmesine ramak kala, Bucky kendini dizginledi."[20] Aslında, her şeyi mahvetmiştir zaten. Bundan böyle, şehirde kalıp Tanrı'nın terk ettiği çocukları korumayı seçmemiş olmasından dolayı duyduğu suçluluk duygusuyla ıstırap çekecektir.

> Avrupa ya da Pasifik'te savaşamıyorsa en azından Newark'tan ayrılmayıp tehlike altındaki çocuklarının yanı başında onların polio* korkularıyla savaşabilirdi. Fakat bunun yerine, tehlikeden uzak bu sığınağa gelmişti; (...) hem de ne yapmak için? Çocuklarla oynamak için. Bir de bu yüzden

17. *A.g.e.*, s. 106.
18. *A.g.e.*, s. 96.
19. *A.g.e.*, s. 105.
20. *A.g.e.*, s. 108.

* Çocuk felcine neden olan 'polio' virüsü. (y.h.n.)

mutluydu! Kendini ne kadar mutlu hissederse, bu mutluluk o kadar küçültücüydü.[21]

Bu romanlar, hiddetli bir yazınsallığın yanı sıra, birdenbire ifşa edilen alışılmadık anlatıcı bakış açıları (*Öfke*'de Marcus bize öldüğünü ve mezarından yazdığına inandığını söyler), diğer edebiyat yapıtlarına sık sık yapılan göndermeler, özenle hazırlanmış geniş çaplı analojiler, sembolizmler, melodram tarzında imalarla dolup taşar. Bucky'nin hikâyesinin bu noktasında, çocukların Kızılderili kadın ve erkek rollerini oynadıkları yaz kampının "Kızılderili Gecesi"ni anlatan, tez elden kaleme alınmış komik ara bölüm, olağanüstü imaları ve önsemeleriyle görev başındadır. Her zaman olduğu gibi, temel mesele, korkudur. Kürk mantolu bir çocuk "sınırlarını tahrip eden" çapulcu ayıyı canlandırır: "Ben korku nedir bilmez Mishi-Mokwa'yım, dağlarda yaşayan boz ayı."[22] "Savaşçılar" ayının izini sürer: "Ey, Mishi-Mokwa! Eğer ben yüze sayıncaya kadar gelmezsen, nasıl bir korkak olduğunu her yerde anlatacağım."[23] Bucky gibi, pek de korkmuş görünmemeye çalışan ayı, saklandığı yerden çıkar ve sopayla ölümüne dövülür, bu noktada kampçılar neşelenir, "katliam ve ölümle kuşatılmış olmaktan müthiş bir zevk alırlardı."[24]

Sonunda, kampı "tahrip eden" kişinin Bucky olduğu ortaya çıkar. 6 gün sonra, kamptaki genç idarecilerden biri ve onun en yakın arkadaşı, çocuk felcine yakalanmış bir hâlde çıkagelir. Bunu, Marcia'nın kız kardeşinin de dahil olduğu diğer kurbanlar izler. Bucky aceleyle kendini tahlil ettirmeye gider ve sağlıklı bir taşıyıcı olduğu ortaya çıkar. Korumak için oraya getirilmiştir ama getirdiği şey yıkımdır. Bucky ve Marcia, adadaki buluşma yerlerinde konuşurken, Eros ve ölümün beklendiği gibi üst üste binmesine tanık oluruz: "[E]traflarını saran huş ağaçları, ay ışığı altında biçimsiz siluetlerden oluşan bir kalabalık gibi göründü, aşk adalarına aniden polio kurbanlarının hayaletleri musallat olmuştu."[25]

Sanki, kız arkadaşının bedeni için parktaki görevini terk eden Beckley'in aldığı bir mükâfat gibi. Birkaç gün sonra, Bucky de hastalığın belirtilerini göstermeye başlayıp hastanelik olur.

---

21. *A.g.e.*, s. 109.
22. *A.g.e.*, s. 132.
23. *A.g.e.*, s. 133.
24. *A.g.e.*, s. 133.
25. *A.g.e.*, s. 141.

Bu kısa romanların tümünde de var olan bir acelecilikle, anlatıcımız Arnold Mesnikov kendini okura tanıtıp, kendisinin de çocuk felcine yakalandığı o yazdan 27 yıl sonra eski öğretmeni Bay Cantor'u sokakta tanıyıp ondan hikâyesini dinlediğini açıklar. Tekerlekli sandalyeye mahkûm olan ve uzuvları biçimsizleşen Bucky, Marcia'nın her şeye rağmen evlenme isteğini geri çevirmiş, kendini kimseyle görüşmeden bir başına yaşayarak suçluluk, pişmanlık ve öfkeden inşa edilmiş bir hapishaneye kapatmış, sağlıksızca kilo almıştı ve postanede mütevazı bir masa başı işte çalışmaktadır. Roth'un karakterlerini konumlandırması bakımından Bucky ne muhafazakâr olanların ihtiyatlı memnuniyetini ne Kepesh ve Zuckerman gibi karizmatik entelektüellerin riskli tatminini yaşamaktadır. Tanrı'yı suçlayan fakat buna karşıt bir biçimde kendi kontrolünün ötesindeki olayların sorumluluğunu üstlenen Bucky, bu iki dünyadan da daha beter bir hayat yaşamaktadır; kaybolan onurunu, kız arkadaşını felçli biriyle yaşamaktan azat edip yeniden kazanmaya çalışarak kıtı kıtına yaşamıştır. "Mahvolmuş iyi bir çocuktan daha zor kurtarılabilecek kimse yoktur" der bu noktada kahredici sözler söyleyen, bir zamanların atletik ve ilham verici Bay Cantor'un hayranı olan anlatıcı.

Nemesis ismini taşıyan kitap boyunca okur, olayları Yunan trajedisinin ışığında, bilhassa kimsenin tanrıların otoritesini değiştiremeyeceğinin teminatını veren gaddar tanrıçanın önderliğinde yorumlamaya çağrılır. Eğer okur bu noktayı kaçırırsa, Arnold, Bucky'nin kendisini hastalığı getirmek için "şeytani bir varlık" tarafından fırlatılmış "görünmez bir ok"[26] olarak görmesine yol açan "aptalca böbürlenmesini"[27] eleştirerek tartışmayı bizim adımıza yürütür. Beklenmedik bir biçimde Arnold, yine de sonradan düşüncelerinin yönünü değiştirip her şeye rağmen "Belki de Bucky yanılmıyordu" diye düşünür; "Belki de kendinden boş yere şüphe ederek kendini kandırmıyordu. Belki de hikâyesinde abartıya yer yoktu ve yanlış sonuçlara varmamıştı. Belki de görünmez ok, gerçekten oydu."[28]

Bir anlatıcı olarak Arnold'ın girizgâhıyla Roth, modern insanın en küçük talihsizlik olarak düşündüğü şeyi nasıl ilahi bir müdahale olarak gördüğünü bize hatırlatır; bunun yanında bu girizgâh,

26. *A.g.e.*, s.167.
27. *A.g.e.*, s. 163.
28. *A.g.e.*, s. 168.

yazarın kendisini tartışmanın dışına taşımasına ve konumunu belirsiz kılmasını sağlar. Büyük bir yüzsüzlükle, sanki (Arnie'nin yardımıyla) Roth'un icat ettiği bu muntazam hikâye hakkındaki kendi edebi eleştirimizi yaparmış gibi bu ders kitabı muammasına saldırdıklarında, okurlar kendilerini bir satranç tahtasındaki taşlardan fazla pek bir şey ifade etmeyen karakterlerin geleceğinden çok, yazarın bu aşırı kullanılmış edebi taktiğini merak edebilirler.

Ve Hayalet Sahneden Çekilir, bir yazarın külliyatını çiğ bir edebi gerçekçilikle ele alan biyografik yaklaşıma yönelik çok daha keskin bir eleştiri içerir. Bununla birlikte, teker teker ele alındıklarında her biri bir nebze umut kırıcı olan bu romanlar, yazarın sosyal uzlaşımla kendisi arasında yürüttüğü müzakerelerin genişletişmiş bir diyaloğu olarak düşündüğümüzde çok daha ilginç bir hâle gelirler. *Ölen Hayvan*, *Dönüm Noktası* ve *Ve Hayalet Sahneden Çekilir*, ahlaki hassasiyete rağmen ileriki yaşlardaki aktif ve coşkun bir cinsel yaşama dönmenin meşru olduğunda diretirler, yine de bu romanların mutsuz sonlarında şu acımasız, muhafazakâr uyarı vardır: Böylesi bir yol, kişiyi sadece felakete götürür. (Bu uyarı, yazarın kendisi için değilse kim içindir?) Bu dolaysız meseleden *Öfke* ve *Nemesis*'e geri dönersek, bu romanlar, gençliğin gerilimlerini ve güzelliklerini (Roth'un çocukluğunun anılarıyla ıslanmış Newark bölgesi) anlatmalarının yanı sıra, Eros'tan asla ayrı düşmeyen ölümcül tehlikelerini de hatırlatırlar: Marcus genç yaşta yaşamını yitirir ve asla başarılı, faziletli bir asi ve karizması olmayan Bucky de kendi kendinin hayaleti olarak yaşar. En azından, Kepesh ve Zuckerman geç yaşta hüsrana uğramış olsalar da uzun ve bereketli bir ömür sürmüşlerdir.

Romanların inşa edilme biçimleri de Roth'un karakterlerinde her daim tasvir ettiği kişilik özelliklerinden bir çoğunu taşır: Benzer bir yıkıcı görüş ve bunun bir sonucu olarak her şey üzerinde sıkı bir kontrol kurma ihtiyacı; benzer bir şok etme, geleneklerin zincirinden özgür olma fakat bununla beraber toplumun onayını arama ihtiyacı (örneğin, şu geleneksel edebilik ya da alçaltıcı ikinci benliklerde kendinin aşikâr bir biçimde karikatürünü sergileme aracılığıyla); benzer bir yaşamın merkezinde olma özlemi –bunun sonucu olarak kadın güzelliğinin upuzun, bitmek bilmeyen tasvirleri– ve benzer bir yaşam tarafından yok edilme korkusu –bunun bir sonucu olarak da tatmin edici olmayan sonlardan kendini bir an evvel uzaklaştırma taktikleri ki bu sonlarda melodram, hikâyenin

gerçekliğini zaafa uğratan tez canlı bir edebi kinaye içinde alelacele sonlandırılır.

"Estetikleştirme" [aesheticizing] ve "uyuşturma" [anesthetizing] sözcüklerini kafiyeli bir biçimde kullanmayı seven Kepesh, muhteşem, yıkıcı Consuela onu terk ettiğinde mastürbasyona ve müziğe sığınır. "Beethoven çaldım ve mastürbasyon yaptım. Mozart çaldım ve mastürbasyon yaptım."[29] Bu tekil hazlar, sanki onun *bir hatırasıymış gibi [in memoriam]*, yaşamın yoğunluğunda bir nebze de olsa güven içinde yer almasını sağlar. Bilahare *Ve Hayalet Sahneden Çekilir*'de, bu, kendisi ve ondan 40 yaş küçük bir kadın arasında geçecek olan cinsel bir karşılaşmanın senaryosunu tasarlamaya dönüşmüştür. Edebiyat, yaşamdan korunmanın bir yoludur da belki de Kızılderililerin ayıyı çağırıp öldürmeleri gibi korkuyu uyandırıp onun üstesinden gelme stratejisidir? Şurası su götürmez ki bu yapıtlar dikkatimizi Roth'un kendisine ve yazarın azimle yarattığı finale dikkatimizi çektikleri ölçüde hayal gücümüzle oynarlar ki o noktada edebiyat yaşamdan korunmanın bir biçimidir.

29. *Ölen Hayvan*, Çev. Can Kantarcı, s. 75.

J. M. Coetzee

Boyhood/Çocukluk (1997) ve *Youth/Gençlik*'in (2002) ardından gelen *Summertime/Yaz Mevsimi*, John Coetzee'nin otobiyografik üçlemesinin son kitabı. Muzip ve şaşırtıcı derece eğlenceli bir kitap bu; bir otobiyografi nasıl da özene bezene ve itirafa yatkın bir biçimde hazırlanabilirse öyle hazırlanmış. *Çocukluk* ve *Gençlik*, Coetzee'nin gençliğinden, benliğiyle tanımlanmasını pek de kolaylaştırmayan üçüncü tekil şahıs olarak ve anıdan ziyade kurguyla özdeşleştirilerek şimdiki zamanla anlatılırken, *Yaz Mevsimi* bu iki uzaklaştırma ve romanlaştırma aracını bir adım öne taşır: Coetzee'nin ismini kapakta görmemize ve bunun bir sonucu olarak yazarın hayatta ve sağlıklı olduğunu varsaymamıza rağmen, bu yapıtta bizden onun ölmüş olduğuna inanmamız beklenir; kitap, yazar için 1972 ve 1975 yıllarının önemli olduğunu varsayan isim-

siz bir biyografi yazarıyla yapılan beş görüşmeden meydana getirilmiştir. Coetzee'nin gençliği hakkındaki düşünceleri bu yolla insanların onun hakkında düşünmüş olabileceği şeylerin düşlemleriyle eklemlenmiştir ve topladığı malzemenin bir hayal kırıklığı olacağına yönelik kaygısı, gitgide artan yetkisiz bir biyografi yazarı tarafından açığa vurulmuştur. En başta, şurası açıktır ki *Yaz Mevsimi*'nin ya da aslında bir bütün olarak üçlemenin, hakikate ne kadar yakın olduğunu tesis etmeye yönelik herhangi bir girişim, tatmin edici sonuçlar vermekten çok uzak olacaktır.

Kitapların üçü de odağımızı bir biyografiden öteye kaydırmayı öneren ve "hiç kimsenin tamamen kendine kapalı bir ada olmadığını" hatırlatan *Taşra Hayatından Manzaralar*[1] alt başlığını taşır; her bir kimse sadece arasında yaşadığımız diğer insanlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla anlaşılabilir. Buradaki ironi şudur: *Gençlik*'te genç Coetzee "her insanın bir ada olduğunu"[2] kanıtlamaya kararlıdır, buna rağmen *Yaz Mevsimi*'nde eski bir sevgili Coetzee'nin "birine uyacak ve birinin ona uy"masını[3] zora sokan "bir içekapanıklık özelliği" olduğunu hatırlar. "Bir top gibi. Sırça bir top gibi. Onunla bağ kurmanın hiçbir yolu yoktu."[4] Eğer kişilik, kişinin diğerleriyle müzakereleri aracılığıyla su yüzüne çıkıyorsa, bu üçlemenin ana fikri, bu müzakerelerin Coetzee için her daim meşakkatli olageldiğidir.

Çocukluk bir ailenin ardından daha büyük bir topluluğun içinde kendine rahat edebileceği bir konum bulmaya çalışan bir çocuğun hikâyesini anlatır. Ama 1940'lar Güney Afrikası'nda, İngilizce konuşmayı seçen Afrikalı kökenlere sahip bir ailede, ebeveynlerinin agnostik olduğu katı bir Hıristiyan toplulukta, çocuklarına tek bir fiske bile vurmayan ama siyahi hizmetçi çocuğun kırbaçlanmasına göz yuman bir babayla pek de kolay değildir bu. Genç John, annesinin "hep evde olmasını, kendi eve geldiğinde onu bekliyor olmasını"[5] ister ama aynı zamanda onun sahiplenici sevgisine içerler ve bunun mukabilinde ketum biri olur. Şiddetle ilgili sorunlarından –bu ister çiftlik hayvanlarının kısırlaştırılması, ister

1. Üç kitap toplu olarak bu başlık altında Türkçeleştirilmiştir: J. M. Coetzee, *Taşra Hayatından Manzaralar*, Çev. Suat Ertüzün, Can Yayınları, 2011.
2. *A.g.e.*, s. 185.
3. *A.g.e.*, s. 435.
4. *A.g.e.*, s. 435.
5. *A.g.e.*, s. 16.

okuldaki dayak, isterse de siyahi çocuğun kırbaçlanması olsun– şiddetten ne kadar iğrendiğinden ve ona ne kadar düşkün olduğundan bahsetmez.

John'un ilk kez yalnız hissetmesine neden olan mesele şiddettir. Sınıfındaki diğer çocuklara dayak atılırken, ona dayak atılmamıştır. Dayaktan, cezanın küçük düşürücülüğünden korkar ama dünyadaki yerini almak için bu kabul törenine maruz kalmak zorunda olduğunu düşünür. Gelgelelim, kabul töreni onun kifayetsizliğini ortaya çıkarabilecek bir sınav olarak anlaşılır. John, öğretmenlerinin öfkesini uyandırmaktan itinayla sakınır ve başarılarının kabul töreni yerine geçeceğini umarak sınıfının birincisi olmak için çok çalışır; buna rağmen, aslında bu sadece yalnızlığını pekiştirir.

Din meselesi, diğer bir konumlanma komedisidir. Taşradaki Worcester'a yerleşmek için Cape Town'dan ayrılan John'a, yeni okuluna vardığında Hıristiyan mı, Katolik mi yoksa Yahudi mi olduğu sorulur. Ailesi "din konusunda bir hiç"[6] olduğundan, Hıristiyan çoğunluğun sabah toplantılarından dışlanacağının, diğer çocukların onunla Yahudi diye alay edeceğinin ve dinle ilgili sözlü sınava [catechism] tabi tutulmadığını öğrenen okulun sayıca az gerçek Katolik çocukları tarafından taciz edileceğinin farkında olmadan, rastgele Katolik olduğunu söyler. Eğer bu ona bir çocuğa fazla gelecek bir ıstıraba neden olmasaydı, eğlendirici olurdu. Artık, Hıristiyan olduğunu beyan edip Hristiyan çoğunluğa katılmak ister ama böyle davrandığı takdirde utanılası cehaletinin ortaya çıkıp da "rezil olacağı"ndan[7] korkar. "Rezillik", Coetzee için mühim bir sözcüktür; sınavdan başarısız olunan, utancın kamusallaştırıldığı ve suçlunun kısmi olarak sürgün edildiği bir noktayı işaret eder.

Siyahilere ve beyazlara, Afrikalılara ve İngilizlere, Hıristiyanlara ve Yahudilere bölünmüş bir dünyada, delikanlı farklı taraflarla bir araya gelip nerede duracağına karar vermeye çalışır. Afrikalılar aksi ve öfke doludur; İngilizler, babasının siyahi delikanlıyı kırbaçlayan bir İngiliz arkadaşı dışında, centilmen ve şiddetten uzaktır. Kafası karışmış olan John, annesinin rehberliğine başvurur ama "annesi değişik zamanlarda o kadar değişik şeyler söylüyor ki gerçek fikrinin ne olduğunu çıkaramıyor".[8] Bu yüzden annesine çok

6. *A.g.e.*, s. 29.
7. *A.g.e.*, s. 32.
8. *A.g.e.*, s. 43-44.

kızmış olsa da Karoo'daki devasa çiftliklerinde babasının akrabaları annesine pek sıcak davranmadıklarında onun safında yer alır. Şu var ki bu Afrikalı çiftliği John'un kendini evinde hissettiği tek yerdir. "Onu bu çiftliğe bağlayan gizli ve kutsal kavram, *aidiyet (...)*: *Benim yerim çiftlik.*" Gerçekten inanıp dile getirmediği, büyünün bozulmasından çekinerek kendine sakladığı şey ise sözün başka bir biçimidir: "*Ben çiftliğe aidim.*"[9] John'un da sonradan takdir edeceği gibi, Karoo ve Afrika'nın kendisinin ona ve atalarına ait olmamasından ötürü bu vahim bir çekiciliktir. O, çalınmıştır. Sevdiği Karoo'da John için şerefli bir konum yoktur.

Çocukluk, John'un babasının rezaletiyle biter. Yasadışı ticaret yapmasından ötürü yasal uygulamalardan men edilmiştir; karısı ailesini mahvolmaktan kurtarmak için gece gündüz çalışırken o bütün gün yatıp tüttürdüğü sigaraları lazımlığındaki sidiğe fırlatmaktadır. John, annesinin kendini feda etmesinin karşılığının ömür boyu sürecek bir minnettarlık olacağını aklına getiremez. Yine de, onun kötü niyetli olduğu yargısını çıkarmasından korkar. "Annesinin onun hakkında düşündüklerini bilmektense kör ve sağır olmayı tercih ediyor. Kabuğunun içinde bir tosbağa gibi yaşamayı tercih ediyor."[10]

Gençlik, hikâyeyi yeniyetmeliğinin sonunda edebiyattaki çıkmazlarından bir çıkış arayan Coetzee olarak alır "çünkü sanatçı olacak[tır], onu uzun zaman önce kesinleştir"miştir.[11] Gelgelelim, Cape Town Üniversitesi'nde matematik eğitimi almaktadır ve aptal diye işaret edilmekten korktuğundan mesleğini gizleyerek Londra'da bilgisayar programcısı olarak çalışacaktır. *Çocukluk*'ta dinler ve etnik gruplar arasında kendine bir yer edinmeye çalışmış olan John, şimdi de kendini geçmişteki ve kendi zamanındaki büyük beyinlerle karşılaştırmaktadır. Rousseau ve Plato basit beslenme düzenini takdir eder, Pound ve Eliot onu acı çekmeye hazırlıklı olması için uyarır, Picasso ve Henry Miller tutku aracılığıyla kabul edilmeye çağırır. Cinsel tutku, bir sanatçıdaki seçilim işaretidir. Bu nedenle John, evine taşınıp altı ay boyunca yaşamını bir kâbusa çeviren sinir hastası, yaşlı Jacqueline'in onu baştan çıkarmasına izin verir. Tekrar ve Coetzee'nin her zamanki karakteristik hassasiyetiyle kitap, hiçbir zaman tam anlamıyla gülmeye ya da hıçkıra

9. *A.g.e.*, s. 108.
10. *A.g.e.*, s. 174.
11. *A.g.e.*, s. 185.

hıçkıra ağlamaya neden olmadan fakat her daim gülümsemeyi acıya, acıyı gülümseye dönüştürerek komedi ve trajedinin bir arada sallanmasına izin verir.

Üçüncü tekil şahısla yazılan başka biyografiler de vardır. *The Education of Henry Adams/Henry Adams'ın Eğitimi*'nde yazar, daha saldırgan biyografi yazarlarını önceleyip özel yaşamı ile ilgili rahatsız edici bölümleri, bilhassa evliliği ve karısının intiharıyla ilgili olanları kısa keserek kendi hakkındaki aşağılayıcı yorumları geçiştirir. Thomas Hardy, kendi ölümünün ardından ikinci karısının adıyla yayımlanmasını ayarladığı, üçüncü tekil şahsın ağzından kendini savunan bir otobiyografi yazmıştır. Her türlü ifşa olma durumundan kaygılanmış olan Hardy, biyografi yazarlarını birincil kaynak olarak kendi yazdığı yaşam hikâyesini kullanmak zorunda bırakarak mektuplarını ve çalıştığı defterleri yok etmiştir. Ama Coetzee her zaman son derece mahrem bir kişi olmasına ve üçlemesi yaşam hikâyesini epey eksik bir biçimde sunmasına rağmen, kendini ifşa olmaktan pek de korumaz. Gözü kara bir şekilde, bir kız arkadaşının istenmeyen hamileliği, kaybedilen bekâretin kanlı çarşafları ya da bir yabancının cömertliğiyle karşılaştığındaki ödlekçe ve terbiyesiz gibi görünen kifayetsizliğiyle gençliğini anlatır. Belki de gençliğinde utandırılmaktan hep korkmuş olan yaşlı Coetzee, öylesine "acımasızca dürüst"[12] olmaya kendini adamıştır ki böylece gelecekte hiçbir biyografi yazarı ona üstün gelemeyecektir. Bununla birlikte, herhangi bir bedensel cezaya maruz bırakılmadığından hâlâ böyle hissetmeyi hak ettiği söylenebilir; kendi gösterisini kendisi yürütmek zorundadır –ihlal, dava, karar *ve* ceza– kullandığı üçüncü tekil şahıs, böylesi tekbenci bir projenin gerektirdiği bu bölünmüş benliği ortaya koymaktadır.

Gençlik'in *Çocukluk*'tan farklılaştığı yer, takıntılı bir biçimde sorular sorması, birbirini izleyen belirsizliklerin genç adamın düşüncelerini biçimlendirmesidir. Dolayısıyla, Jacqueline, John'un günlüğüne onun hakkında ne yazdığını keşfettikten sonra gerginlik yarattığında, şununla karşılaşırız:

> Eğer soysuz duyguları –dairesinin işgale uğramasına içerlemesini veya sevgili olarak kendi başarısızlıklarından utanmasını– dile getirmekten kendini men edecekse, onları nasıl dönüştürüp şiire çevirsin? Eğer soysuzluktan soyluluğa kendi dönüşümü şiir aracılığıyla olmayacaksa, o

12. *A.g.e.*, s. 353.

zaman şiirle zaten niçin uğraşıyor? Hem güncesine yazdığı duyguların onun gerçek duyguları olduğunu kim iddia edebilir? Belki bir an onun gerçek benliğiyken başka bir an uydurmadır? Bundan nasıl emin olabilir? Bundan emin olmayı neden istesin?[13]

Dünyada sarih bir konuma sahip olmamak, kişinin kim olduğu hakkındaki belirsizliği tamamlar. *Yaz Mevsimi*'nde eski bir sevgili, John'un aşk yaşaması imkânsız olan, "temelden eksik biri"[14] olduğunu söyleyecektir. Yine de *Gençlik*'in sonunda, özellikle bu eksiklik yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaktadır; Bir Güney Afrikalı, Londralı ya da tutkulu bir âşık olmadaki başarısızlığı ve yaşamı gerçekten yaşamadığını hissetmesi, John'un asıl meselesi hâline gelecektir. British Museum'da Güney Afrika'ya giden ilk gezginlerin günlüklerini bulur. Hakkında okumalar yaptığı ülkenin "yüreğindeki ülke"[15] olduğunun farkına varan John'u, bu adamların "gerçekten yaşamı yaşa[mış], yolculuklarının gerçek yolculuklar"[16] olduğunu idrak etmesi "çözüverir"[17] ve ona öyle gelir ki belki de düzyazıda, kurgu da olsa bu eski gezi kitaplarında olduğu gibi "gerçeklik havası"nı[18] benzer bir biçimde elde edebileceği bir masal inşa edebilir. Bu, tam da bu tip şeyleri hiç deneyimlememiş birinin "salt edebi"[19] projesi olacaktır fakat öyle ifade edilecektir ki hikâyesi orada bulmuş adamların hikâyesinden çok daha "canlılık saçan"[20] bir biçimde görünecektir. Bu başarı, ona "tüm kütüphanelerin mihenk taşı olan bu kütüphaneye" kitabını "koyma"[21] fırsatı verecektir. Yoğun bir ilişki içinde olduğundan kendine bir ev ya da yer bulamayan Coetzee, hakikatten de gerçek görünen kurgular yazarak edebiyatın evinde bir kiracı olacaktır.

"Pislikten nasıl kurtulmalı?"[22] *Yaz Mevsimi*, ileride biyografi yazarı olacak birinin, Coetzee'nin 1972-75 yılları arasında tuttuğu defterlerden yazarın o dönemde sevgilisi olmuş olan bir kadına

13. *A.g.e.*, s. 192.
14. *A.g.e.*, s. 413.
15. *A.g.e.*, s. 326.
16. *A.g.e.*, s. 327.
17. *A.g.e.*, s. 346.
18. *A.g.e.*, s. 327.
19. *A.g.e.*, s. 327.
20. *A.g.e.*, s. 328.
21. *A.g.e.*, s. 327.
22. *A.g.e.*, s. 362.

okudukları ile başlar. "Pislik" gazetelerde yazıldığı ve politikacıların reddettiği hâliyle Güney Afrika hükümetinin ırkçılık karşıtı harekete [antiapartheid] uyguladığı zorbaca baskıdır. Birleşik Devletler'e yaptığı oturma izni başvurusu reddedilen 32 yaşındaki John, Cape Town'a geri dönmüş, dul ve kayıtsız babasıyla birlikte yaşamaktadır. Bir kez daha konumlanma mühimdir. Pollsmore Hapishanesi, "Güney Afrika'daki *gulag*"[23] çürüyen kerpiç temeller üzerinde duran kasvetli evlerinden bir kilometre bile uzak değildir. Orta sınıfın çoğunluğu inkâr içinde yaşamaktadır ama John utanç ve hüsran duymaktadır. Buna dolaylı bir tepki olarak, "onun gibi insanların 1652'den beri yapması gereken şeyi, yani kendi kirli işini"[24] yaparak dökülen evin etrafını, yaklaşık üç yüz metrekarelik "nem geçirmeyen bir betonla kaplamaya"[25] çalışır; sanki siyahi iş gücüne başvurmamak ırk ayrımcılığını telafi edebilir ve John'a Güney Afrika'da şerefli bir konum sağlayabilirmiş gibi. Bütün bunlar hakkında, Julia'nın, eski sevgilinin, ne düşündüğünü sorar biyografi yazarı.

Bundan sonra gelen 65 sayfalık görüşmede, o dönemde Kanada'da bir psikiyatrist olan Julia, Coetzee'den kendinden söz ettiğinden daha az söz eder. John'un, o ve kocası arasında geçen dramdaki bir "yardımcı karakter"[26] olduğunu söyler. Koca seyahat ederken, sevgililer karı kocanın yatağında "erotik bir alışveriş"in[27] keyfini sürmüştür. Yine de John, onun yaşamının dışında kalmıştır; tam kocasından ayrılmaya hazır olup da John'un ana karakter olabileceği sırada, John "korku[p]"[28] Julia'nın uyuduğu motelin kapısından sıvışmıştır.

Julia ya da daha iyisi, elbette ki Julia'ya ait kısmı yazan Coetzee, kendi kurgularıyla bu tavır arasında bağlantı kurar. Julia, *Dusklands/ Alacakaranlık Diyarlar* romanının yazarla ilişkisi sırasında yayımlandığını söyler; roman büyük ölçüde zalimlikle ilgilidir ama "bana sorarsanız bizzat yazarın içinde[ki]"[29] zalimlikle. Coetzee, ona karşı zalim olduğundan değildir bu; tam tersine, "kibar biri olmak

23. *A.g.e.*, s. 372.
24. *A.g.e.*, s. 362.
25. *A.g.e.*, s. 364.
26. *A.g.e.*, s. 399.
27. *A.g.e.*, s. 413.
28. *A.g.e.*, s. 437.
29. *A.g.e.*, s. 412.

hayatının tasarısı"dır.[30] "Bana vejetaryenliğini ilan ettiğini söyleyeyim. (...) Hayatının her alanındaki zulüm ve şiddet itkilerini engellemeye ve onları yazılarına yönlendirmeye yönelik bir karar almıştı."[31] Sonuç olarak, John "tanıdığım erkekler içinde, dürüst bir tartışmada onu yenmeme izin veren, kaybedeceğini anladığı zaman esip gürlemeyen, yan çizmeyen, darılıp gitmeyen tek o vardı. Üstelik her zaman ben yenerdim ya da neredeyse her zaman" çünkü "pratik düşünce ilkeleri her zaman yener. (...) İlkeler mizah malzemesidir. Mizah, ilkelerin gerçeklere tosladığında gördüğünüz şey."[32] Teklifsiz, cinselliği "erotik iradenize boyun eğdirmek için elinizden geleni yaptığınız bir tür güreş"[33] olarak görerek bir kadına eşlik eden bu adamı tarif eden şeyde kesinlikle mizah vardır. "Benim dengim değildi"[34] diye yakınır Julia. John, Schubert'in bir yaylı çalgılar beşlemesindeki sakin hareketle eşgüdümlü hareket ederek seks yapması için onu ikna etmeye çalıştığında Julia, John'a kapıyı gösterir. "Sevgilisini keman sanan adam"[35] der bunun için.

Mizahın şiddeti bir sonraki görüşmede artar. Bu sefer, biyografi yazarı renkli bir anlatı hâlinde kaydedilen görüşmeyi yazıya dökmüştür ve bunu "yorumunuz size anlattığıma benzemedi"[36] diyerek sık sık itiraz eden, Coetzee'nin kuzeni Margot'ya okumaktadır. Dolayısıyla, bize *Yaz Mevsimi*'nin yazarın yaşamına dair dolaylı hikâyeler sunduğu, her daim hatırlatılır; Coetzee, ilişkilerindeki kendi romanlaştırılmış kişiliğinin büründüğü bu kaynak yönünden oldukça zengin ve korunaklı yaklaşımı, okura karşı da takınmaktadır.

Magrot, John'un siyahi işgücüne başvurmamaya kararlı olduğundan zamanının büyük bir kısmını kamyonetini tamir etmeye harcayarak babasını nasıl Noel için aile çiftliğine getirdiğini anlatır. Sonuç itibariyle uzaktaki Karoo'ya doğru yol alırlarken araç bozulur ve ikili dondurucu bir geceyi vites kolunun karşısında karşılıklı uzanarak geçirmek zorunda kalır. "Bedeni hem sıska hem

30. *A.g.e.*, s. 412.
31. *A.g.e.*, s. 412-413.
32. *A.g.e.*, s. 416-417.
33. *A.g.e.*, s. 406.
34. *A.g.e.*, s. 406.
35. *A.g.e.*, s. 436.
36. *A.g.e.*, s. 443.

yumuşak"[37] olan John –Margot'a göre değildir bu– Margot onu o anda "hem beceriksiz firari hem de beceriksizliğinin cezasını şu an onun çektiği beceriksiz araba tamircisi"[38] olduğu için azarlarken uykuya dalar.

John'un çiftlikteki düşmanı, onun "yapmacık ve kibirli"[39] biri olduğunu düşünen öteki kuzeni Carol'dur. Alman bir mühendisle evlenmiş olan ve Güney Afrika çökmeden önce Amerika'ya kaçma planları kuran Carol etrafındaki çileye sıra geldi mi "yumuşak" olabilen "sert" bir kadındır. "Kesimlik kuzular melediğinde, durmadan melediğinde kulaklarını tıka"yan odur.[40] Kısacası Carol, Pollsmore Hapishanesi'nin etrafında yaşayan orta sınıf beyazlar gibi inkâr içinde yaşamaktadır. Alaycı, dolaylı anlatım biçimiyle Coetzee, yapıtlarının politik yanı hakkında bize ipuçları verir. Margot, John'a çocukken bir keresinde bir çekirgenin bacaklarını çıkardığını hatırlayıp hatırlamadığını sorduğunda şöyle der: "Hayatımın her günü aklıma geliyor. (...) Her gün o zavallıdan bağışlanma diliyorum."[41] Sonrasında Margot, ölü bir dil olan Hottenton dili üzerine çalışmasında bir mantık göremediğinde –Hottenton diliyle kiminle konuşabilir ki?– John şöyle karşılık verir: "Yoksa edebi sessizliğe mahkûm olan ölülerle."[42]

Şiddet dolu bir dünyadaki konumundan tedirgin olan, kendisinin şiddet içeren her eylemini suç sayan Coetzee, kenara çekilip Carol gibilerin dışarıda bırakmaya kararlı olduğu çilekeşlere ses vererek kefaret içeren bir tavırla müsterih çoğunluğun inkârının aleyhinde kalem oynatır. Coetzee'nin dünyanın nursuzluğunu hatırlatma ısrarı, inkâr edenlere yönelik yaptığı saldırının bir parçasıdır ama metni bunu doğrudan onaylamaya da reddetmemeye mâni olmayan, daimi anımsatıcılarla doludur, bundan sonra Carol'a göğüs gereceği kadar bize göğüs germez. Dahası, gerçeğin ne olduğunu anlamak için kendi deneyimimize dönmemiz gerekir.

Coetzee'yle yolları kesişmemiş olsa anlatacak bir hikâyesi de olmayacak olan bir çilekeş, üçüncü görüşmenin konusudur. Brezilyalı dansçı Adriana, 60'larda kocasıyla birlikte Angola'ya gitmiş;

37. *A.g.e.*, s. 470.
38. *A.g.e.*, s. 472.
39. *A.g.e.*, s. 442.
40. *A.g.e.*, s. 443.
41. *A.g.e.*, s. 448.
42. *A.g.e.*, s. 456.

ülkeden kovulup kocasının vahşice bir saldırıya uğradığı Cape Town'a gelmişlerdir. Adam komada can çekişirken, Adriana dans öğretmenliği yaparak iki kızına bakar ve küçük kızının fazladan aldığı İngilizce derslerinin parasını öder. Ama öğretmeninin Afrikaanca bir isim taşıdığını öğrenen Adriana, adamın anadilinin İngilizce olmamasından endişe duyar. Daha da beteri, yeniyetme Maria Regina öğretmene vurulmuştur. "Mr. Coetzee, Afrikaner* değil" diye karşı çıkar kız, "Sakalı var. Şiir yazıyor."[43] Ciddi mi! Konuyu araştırmaya kararlı olan Adriana, Coetzee'yi evlerine davet eder.

Bundan sonrası tam anlamıyla mizah yüklüdür. Coetzee, bu pratik anneye kendi Platonik "eğitim felsefesini" izah etmeye çalışır. "*Ne garip ne kendini beğenmiş bir adam*"[44] diye düşünür Adriana. Zayıf, ürkek ve cahil. Coetzee, aileyi berbat bir şekilde organize edilmiş bir pikniğe davet eder. Öğretmenin kızının peşinde koştuğuna ikna olan Adriana, Coetzee'nin kızına (Schubert hakkında!) aşk mektupları yazdığını öğrenir ve dans derslerine katılarak kızı huzursuz ettiği için kızını onun derslerinden alır. *Gençlik*'te genç Coetzee "insanların dansa ihtiyacı olması için bir sebep"[45] görmemiştir. Şimdi, eksikliği Adriana'nın nefretini uyandırır. "*Tahta Adam*"[46] lakabını takar ona. "*Soyut.*"[47] "*Hayatını kurtaracak kadar dans edemiyordu.*"[48] Coetzee, başka hiçbir yerde, hem tedirginliğinin merkezine doğru alıp hem de burada olduğu kadar kendi namına eğlenmiyordur: O, kendi bedeninde bile evinde değildir.

Üniversiteden iş arkadaşlarıyla yapılan son iki görüşme de üçleme boyunca Coetzee'ye ait olduğunu onaylamak için ikna edilmeye çalışıldığımız karakter özellikleri toplamını teyit eder. Aslında kimse onu tam anlamıyla tanımamıştır, yazar onu inandırıcı bulacağımıza inanır. "Siyah Güney Afrikalılar'a bir *his* beslemiyordu"[49] diye dile getirir iş arkadaşı ve eski sevgilisi Sophie

---

* Afrikaner, Güney Afrika'da Hollanda kökenli, bir Hollandaca lehçesi olan Afrikaanca konuşan halk. Afrikaner, Felemenkçe Afrikalı demektir. (y.h.n.)

43. *A.g.e.*, s. 507.
44. *A.g.e.*, s. 513.
45. *A.g.e.*, s. 274.
46. *A.g.e.*, s. 548.
47. *A.g.e.*, s. 547.
48. *A.g.e.*, s. 546.
49. *A.g.e.*, s. 575.

Denoel; ona göre, Coetzee onlara "insan türünün hakiki, derin, ilkel varlığının koruyuculuğu rolünü" biçerek onları romantikleştirmiştir.[50] Bu "siyasi olarak yararsız"dı.[51] *Yaz Mevsimi*, başında olduğu gibi Coetzee'nin defterlerinden alınan bölümlerle biter. Babası gırtlak kanseridir ve bir operasyon geçirmiştir. John ölmekte olan bir adama bakıcılık yapmak üzere çağrıldığını fark eder. Kitabın sonundaki sözler şunlardır: "Kimi kişisel tasarılarından vazgeçecek ve hemşirelik yapmak zorunda kalacak. Yok, eğer hemşirelik yapmayacaksa da babasına şunu demesi gerekecek: *Gece gündüz sana bakma ihtimalini kaldıramıyorum. Seni bırakıyorum. Hoşça kal.* Ya biri ya öbürü: Üçüncü bir yol yok."[52] Bu, uzun bir dizi sınavın sonuncusudur. John'un bundan nasıl da korktuğunu bilmiyoruz.

1972'de John Coetzee'nin evli ve iki çocuklu olduğu gerçeğine okurun nasıl tepki verdiği de meçhuldür; dileyen herkes www.nobelprize.com adresinden yazarın hayat hikâyesine ulaşabir. Büyük ihtimalle Coetzee Güney Afrika'ya döndüğünde, ailesi Birleşik Devletler'de kaldı. Belki de bundan arkadaşlarına ve sevgililerine hiç bahsetmedi; belki de görüşmeler yapılırken, şaşırtıcı bir biçimde bu gerçek hakkında herhangi bir yorum yapmamışlardır. Yani, *Yaz Mevsimi* Coetzee'nin yaşamının sadece bir kısmını es geçen ama diğer kısmını az çok daha görünür kılan otobiyografik bir roman mıdır? Ya da biyografinin ekseriya kurgusal bir şey olduğu yönündeki beklentiyi mi körükler? Ya da yazarın, evliliğini, çocuklarını, huzursuzluğunu en sağduyulu biçimde ifade ettiği, kategorilerin ve türlerin dışında tutarak kitapla kendimizin başa çıkmak zorunda olduğu bu gür sesli beyanda şıp diye unutması mıdır? Ne olursa olsun, *Yaz Mevsimi*'nin biyografi ve kurgu arasındaki kaypak konumu, Coetzee'nin kendini dünyada konumlandırırken yaşadığı zorluklara dair güçlü bir analojidir; bu ifşa ve gizlilik karışımının üstesinden gelmeye çalıştıkça ona daha da yaklaşırız. Öncellikle de biz onu tuş etmeyi başaramadıkça, bu üçlemenin günümüz edebiyatının kalbinin derinliklerinde kendine bir yer edindiğinden emin oluruz.

---

50. *A.g.e.*, s. 573.
51. *A.g.e.*, s. 573.
52. *A.g.e.*, s. 604.

Julian Barnes

Hem kekim hep olsun hem de o keki yiyeyim diyenler vardır; bir de ya keki sadece yemeye ya da keke sadece sahip olmaya razı olanlar. Ama çok az insan vardır ki ne kekim olsun der ne de keki yemek ister. Ölüm hakkındaki kitabı *Korkulacak Bir Şey Yok*'ta[1] Julian Barnes, bu türden bir insandır.

"Yalın, yetişkin sadece varolmama korkusu"nu[2], geceleri gelen panik ataklarını ve kişiliğinin nihai yok oluşunun tesellisini bulmadaki acizliğini betimleyen Barnes, şu sonuca varmak için devam eder: Mezarın bu tarafındaki yaşamın değeri, metafiziğin güven vericiliğinden yoksun bir biçimde bilimin verilerinin gösterdiği

1. Julian Barnes, *Korkulacak Bir Şey Yok*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2011.
2. *A.g.e.*, s. 124.

hâliyle telafi edilemez bir şekilde azalmıştır ve yazar, öznel kişiliğin aslında var olmadığını kanıtlamak için tartışmasını sürdürür: Kendimizi "saf özgür iradeye sahip varlıklarmışız"[3] gibi düşünürüz ama biyologlar "sadece biyokimyasal faaliyet alanları"[4] olduğumuzu göstermiştir. Böylece, *Korkulacak Bir Şey Yok* yazarın çelişkili bir biçimde hem yasını tuttuğu hem hâlihazırda sahip olduğu kaybetme korkusunu detaylı bir biçimde ele alır: Kendisini...

Barnes, yine de, bildiğimiz o matrak yazar olarak kalır, tamamen karakterine uygun bir biçimde bir nesir kaleme aldığında hayranları ve eleştirmenler, kapakta ismi olmasa bile onu tanıyacaklardır. Entelektüel göz kamaştırıcılığın ve dik başlı uçarılığın o bildiğimiz karışımı oradadır, aynı referanslar kümesi (çoğunlukla 19. yüzyıl Fransa'sı) oradadır, aynı nükteli ve dokunaklı anekdot yeteneği oradadır, aynı kendini aşağılayan özsaygı oradadır. Eski yapıtlarına bilhassa *Metroland*'e[5], *Flaubert'in Papağanı*'na[6] *ve 10,5 Bölümde Dünya Tarihi*'ne[7] göz atacak olursak, bu kitapların hepsi de okurun geleneksel anlatıdan duyacağı tatmini yadsıyan ve keyfini kaçıran yapıtlardır; takdir edilecektir ki mecburi anlam arayışı ve kendini paradoksa kasti olarak mahkûm etmek, Barnes'ın yazdıklarında değişmez şeylerdir. *Korkulacak Bir Şey Yok*'ta argüman, karakter ve kişiliğin aleyhinde geliştirildikçe okur, Barnes'ın kişiliğini ve karakterini daha yakından tanır.

"Tanrı'ya inanmıyorum ama O'nu özlüyorum"[8] diye başlar kitap. Barnes'ın felsefe profesörü olan ağabeyine göre bu ifade aşırı duygusaldır. Bir ergen sözlüğünden alınan bu aşağılayıcı sıfat, birçok durumda karşımıza çıkar. Tıpkı *Metroland*'deki genç ikinci benliği gibi Barnes, başından sonuna kadar güçsüz ve aşırı duygusal olamamaktan kaygı duyar. Bunu yapmak için acımasız gerçekleri kabul etmek zorundadır: Ölümün bir anlamının ve ölümden sonra yaşamın olmadığını, davranışların biyolojik olarak belirlendiğini, deneyimlerimizi yapılandırmak için birbirimize anlattığımız

---

3. *A.g.e.*, s. 130.
4. *A.g.e.*, s. 80.
5. Julian Barnes, *Metroland*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2005.
6. Julian Barnes, *Flaubert'in Papağanı*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2017.
7. Julian Barnes, *10,5 Bölümde Dünya Tarihi*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2016.
8. *Korkulacak Bir Şey Yok*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, s. 7.

hikâyelerin yanlış olduğunu ve kendi kendilerine hizmet ettiklerini, çok kısa bir süre içinde yapıtları kaybolacağından yazarın ölümsüzlüğünün sadece bir şaka olduğunu, uzun zaman sonra "Bach'ın, Shakespeare'in ve Einstein'ın salt bakteri ve amipler kadar uzak görünece[ğini]".[9]

Barnes, bu önermelerin gerçek olduğunu kabul eder ama bunlarla kendini evinde gibi hissedemez. Anlam ister. Şunu düşünür: "Ancak yine de tam olarak görülmenin rahatlığını ve hakikatini özlüyoruz."[10] ("Rüyamda yargılandığımı gördüm" der *10,5 Bölümde Dünya Tarihi*'nde bir karakter, "bir davanın özeti gibiydi.") Barnes, dinin "insan yaşamına bir bağlam duygusu, dolayısıyla ciddilik ver[diği]"nde[11] diretir. [Din], onun yazdığı türden yapıbozuma uğratılmış olmayan "üstün nitelikli bir kurmaca"[12] sunmuştur. "Dinler, kurmaca yazarların ilk en büyük icadıydı"[13] diye yazar. Yaşamı ve daha da önemlisi sanatı, daha yoğun bir biçimde deneyimlememize olanak sağladılar:

> Benim için Tanrı'yı özlemek, dinsel sanatla yüz yüze geldiğimde altta yatan amaç ve inanç duygusunu özleme noktasında odaklanıyor. (...) Bir Donatello tablosuna ıstırap çeken İsa'nın gerçek yüzü ya da ağlayan Mecdelli Meryem olarak baktığınızı hayal edin. Bütün bunlar işe –en hafif deyişle– ekstradan bir çekicilik katardı, öyle değil mi?[14]

Barnes, Hıristiyanlığın hikâyesinin güzel olduğunu düşünür ya da daha iyi ifade edecek olursak: "Eğer gerçekse, güzel olacaktır ve eğer güzelse, daha gerçek olacaktır; bu böyle sürüp gidiyor."[15] Şu uçarı "ekstradan bir çekicilik" yazarın aşırı duygusal izlenimi yaratmama kararlığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Ama dinlerin kurmaca yazarları tarafından icat edildiğini söylemenin bir mantığı var mıdır? İnanmayanları sonsuz bir lanetlenmeye mahkûm eden bir anlatı, gerçekten de o kadar güzel olabilir mi? Rönesans sanatçılarının İncil'deki hikâyelerde geçen insan figürlerinin tasvirlerini giderek daha gerçekçi yapmalarının ilgiyi

9. *A.g.e.*, s. 229.
10. *A.g.e.*, s. 206.
11. *A.g.e.*, s. 66.
12. *A.g.e.*, s. 66.
13. *A.g.e.*, s. 88.
14. *A.g.e.*, s. 62.
15. *A.g.e.*, s. 61.

dini deneyimden seküler olana kaydırmaları sık sık tartışma konusu edilmemiş midir, çoğunlukla kilise otoriteleri tarafından? Gerçekten tam anlamıyla görünür olup yargılanmayı ister miyiz? (Ben kendimi buna dahil etmiyorum. Böyle bir incelemeye yönelik bir arzum yok.)

Kişi, *Korkulacak Bir Şey Yok*'u okudukça, bu tarz itirazlar inanılmaz bir sıklıkta ortaya çıkar. "Ziyaret edilmeyen bir kabirden daha hüzünlü bir şey var mı?"[16] diye sorar bir yerde Barnes, retorik bir biçimde. Hiç düşünmeden, sayısız şey diye cevap verirdim. Ama bu çapraşıklıkları bir kenara koyup şunu soralım: Barnes'ın kendisi için kurduğu bu çıkışı olmayan tuzakta, hareket edecek yer var mıdır: Bir yanda psikolojik bakımdan yıkıcı bulduğu mekanik, anlamsız dünya "hakikati", öte yanda yaşamına değer biçip cennete uygun olup olmadığını söyleyen bir ilaha duyulan özlem, güven verici fakat yazık ki ağabeyinin "GERÇEK DEĞİL SENİ GİDİ BUDALA"[17] diye direttiği bir fikir.

Din sorusunun ortaya koyulmasının üstünden çok geçmeden Barnes, bize ailesinin hikâyesini anlatmaya başlar. İnce komedi burada hemen kendini gösterir:

> Büyükbabam adam koltuğunda, kulağında ara sıra öten işitme cihazı ve ağzında nefes çektikçe nargile gibi fokurdayan piposuyla oturur, ona, hakikatin ve adaletin Komünist Tehdit tarafından sürekli tehlikeye atıldığı bir dünyayı betimleyen *Daily Express*'i okuyup başını sallardı. Daha yumuşak, kadınsı koltuğunda –kızıl köşede– oturan büyükannemse başını *Daily Worker*'ın üzerine doğru eğer ve ona, hakikatle adaletin, güncelleşmiş versiyonlarında Kapitalizm ve Emperyalizm tarafından sürekli tehlikeye atıldığı bir dünyayı betimleyen gazeteyi okuyup söylenirdi.[18]

İlk bakışta, ortada karakterlerin (ve gazetelerin) birbiriyle ilişki içinde birbirini tanımladığı bir durum söz konusudur. Yazarın peşinde olduğu mutlak doğrular gösterilmez ama ortam inandırıcı ve bir anlatıcı olarak ilgi çekicidir. Komünist Büyükanne doğrudan devrimci Çin'den postalanan bir dergiye abone olduğunda küçük Julian sevimli posta pullarına sahip olur. Büyük ağabeyi karşı çıkmaz çünkü o,

16. *A.g.e.*, s. 262.
17. *A.g.e.*, s. 61.
18. *A.g.e.*, s. 10.

> Britanya İmparatorluğu alanında uzmanlaşmaya karar vermişti. Bense, kendi farklılığımı ortaya koymak için, bu yüzden Dünyanın Geri Kalan Kısmı diye adlandırdığım –ki bana mantıklı görünüyordu bu– bir kategoride uzmanlaşacağımı ilan ettim. Sadece ağabeyimin toplamadığı pullardan yola çıkarak tanımlanıyordu benim seçimim.[19]

tebessümle farkına varırız ki kardeşler tam anlamıyla birbirlerinden farklılaşıp farklı planlarla yola çıkmışlardır; karakterleri ve ilgi alanları birbirlerinden uzak ve birbirlerini tamamlar. Julian'ın ebeveynleri de ilerleyen yaşlarında iki kişilik davranışsal bir komedide birbirlerinin yerlerine geçerler: Otoriter anne, boyun eğen baba. Bu, genç Barnes'ı rahatsız eder:

> Giysileri, yaşadıkları ev, sürdükleri araba: Bu tür kararları karısı alıyordu. Bağışlama duygusu gelişmemiş bir yeniyetmeyken, zayıf karakterli biri olarak görürdüm babamı. Daha sonraları, onun esnek biri olduğunu düşündüm. Daha da sonraları, görüşlerinde bağımsız ama onları tartışmaya gönülsüz.[20]

Çok kısa bir zaman sonra, ustalıkla hazırlanmış bir dizi fragman aracılığıyla, ölüm döşeğinde bile duygu ve etkilenmenin ifade edilmemesinin yasak olduğu aile tablosuyla karşılaşırız; bu tabloda anne, bütün büyük meseleleri el tırnaklarına ve masayı kurmanın adabımuaşeretine dair kaygısının ardına saklar, (Bir Fransızca öğretmeni olan) baba, yalnızca, dilsel becerisinin karısını gölgede bıraktığı Fransa'da geçirdikleri yıllık tatilde ön plana çıkar ki burada çiftin önceden birbirine yazdıkları aşk mektupları deri bir pufu doldurmak için işlevsel bir biçimde parçalanmıştır. Barnes, yetişkinliğinde geçen, babasıyla yalnız kalıp annesinin bunaltıcı varlığından uzak oldukları sadece tek bir sahne hatırlar. "Çok iyi anımsıyorum, bütün yaşamım boyunca, beni sevdiğini bana asla söylemedi."[21] Daha sonrasında, yargılanmaya duyduğu arzuyu dile getirdiğinde, Barnes bunu sevginin bir işlevi olarak tanımlar; onu seven kişi onu içtenlikle tanır ve (olumlu anlamda) yargılar: Her şeye gücü yeten bir baba.

"Aklıma gelmişken söyleyeyim, 'otobiyografim' değil bu"[22] diye uyarır bizi 40. sayfanın yakınlarında, kendimizi bir anlatıya alış-

19. *A.g.e.*, s. 9.
20. *A.g.e.*, s. 15.
21. *A.g.e.*, s.176.
22. *A.g.e.*, s. 42.

tırmamıza gönülsüzce yol vererek. Ebeveynleri artık ölmüştür ve kitabın ölüm üzerine önerdiği tartışmanın bir bölümü olarak yazar "onların ne kadar ölü olduklarını ortaya çıkarmak"tadır.[23] Görünüşe göre bu, onların genlerinin çocuklarında (kardeşler, babalarının kısmi duyma kaybını almıştır) ve bellekte ne kadar yaşadığının değerlendirilmesini içerecektir. Kardeşlerin ebeveynlerine dair anıları birbirini tutmaz ve bazen de bu anılar belgelenmiş kayıtlarla çelişir; bu durum, ilk karakter ve belleğe dair geleneksel varsayımlara saldırılmasına yol açacaktır; birincisi bir kurgudur, ikinci ise gerçeği çarpıtır ve güvenilmezdir. Sırası gelmişken, bu durum biyolojik belirlenimciliğin onaylanmasına olanak sağlar:

> Masada oturduğum açı, çenemin şekli, saçlarımın yeni başlayan dökülme biçimi ve pek de eğlenmediğim zamanlarda kendime özgü tarzda kibarca gülüşüm: Bunlar kesinlikle özgür iradenin ifadeleri değil, genetik birer kopya.[24]

Barnes, tartışmayı kendimize bir kurgu olarak bakmamızı reddederek bitirir:

> Biz sanki doğa ve terbiye birbirine eşit iki ebeveynmiş gibi yaşıyoruz oysa kanıtlar doğanın hem kırbacı kullanan el hem de kırbaç olduğunu ortaya koyuyor.[25]

Bu şaşkınlık vericidir. Sadece muayyen bir mazoşizm böyle zeki bir adamda böylesi özensiz bir düşünceye neden olabilir. Kuşkusuz bir kişinin saçlarının dökülme biçimi, genetik olarak belirlenmiştir; bebek Barnes ailesinden alınıp son derece farklı bir kültüre verilseydi, o kibarlık gülümsemesini geliştirmesi pek de ihtimal dahilinde olmayacaktı. Bu, öğrenilmiş davranıştır. Terbiye. Aslında okur, Barnes'ın ebeveynleri hakkında daha çok şey öğrendikçe, şurası aşikâr bir hâle gelir ki genlerin ve hatıraların ötesinde, onların yaşam biçimlerine dair genç oğullarında süregelmiş olan şey, duyguların uçarı-özgür ifadesi ve bununla birlikle bir şeyleri özleme kaygısıdır. Bu, yetiştirilme tarzından kaynaklanan bir haleti-ruhiyedir. Salt özgür iradenin yaratıkları ve genetik olarak

23. *A.g.e.*, s. 42.
24. *A.g.e.*, s. 29.
25. *A.g.e.*, s.130.

belirlenmiş dürtüler toplamı arasındaki bu beyan edilen ikilik bu nedenle gereksiz yere indirgeyici bir biçimde anlaşılır. Doğalarımızın çevremizdekilerle, birlikte büyüdüğümüz kişilerle birbiri içine girme biçimi, Barnes'ın bizi inandıracağından çok daha ilginç ve karmaşıktır.

Ebeveynleri tarafından "ahlaki bir ozmoza*"[26] göre yaşamaya teşvik edilmiş ve onlar gibi suskun olan Barnes'ın en "kötü hayallerinin kapatılmayı"[27] içermesine şaşmamak gerekir. Ters dönmüş bir kayıkta, bir arabanın bagajında hatta bir timsah mağarasında (*10,5 Bölümde Dünya Tarihi*'nde, Johan'ın bir balinanın içinde gerçekten mahsur kalmış olma ihtimalini savunur) kapana kısıldığını düşünür Barnes. Kitaplara rüyalar yerleştirenlere (aşırı duygusal, fazla aşikâr?) şüpheyle yaklaşan Barnes, yine de kendi gömülme rüyalarını, "daralan bir boru ya da tüpün içinde"[28] yeraltında olma rüyalarını anlatır. Babasının ölümünden sonra yazdığı bir hikâyede, ebeveynlerinki gibi boğucu bir evlilik ilişkisi yürüten bir figür hayal eder. "Geçmişe dönük olarak –ölümden sonra anlatılma kaygısıyla– babama biraz eğlence, fazladan yaşama, biraz soluk alma olanağı tanıyor[dum]."[29] Başka bir yerde, ölümlülük "zihnin yine de kaçmaya çalıştığı"[30] bir kutu olarak tasvir edilir. Ebeveynleri ölmüş olsa bile Barnes hâlâ onlar tarafından sınırlanmıştır ve onlara bağlıdır, hâlâ onların onayına ihtiyaç duyar: "Yine de çoğu yazı etkinliğinin ardında" diye açıklar, "bir düzeyde anne ve babamızı memnun etmek gibi bir arzu kalıntısı"[31] vardır.

Tekrar edeyim: Yalvarırım, bu böyle olmasın.

İlişkilerin ya da hayali ilişkilerin ötesinde, kapatılmadan kurtulmanın bir yolu da yurtdışına, geçmişe ya da başka bir dile seyahat etmektir. Dolayısıyla, ölüm korkusuna dair tartışmada Barnes, tekrar tekrar aile tarihinden uzaklaşarak ömrü boyunca süren Fransa ve Fransız edebiyatı uğraşına döner. Montaigne'in, Flaubert'in, Zola'nın ve hepsinden de önemlisi daha az bilenen

---

* Osmoz, çözücü maddelerin az yoğun ortamdan çok yoğun ortama, seçici geçirgen bir zardan enerji harcanmadan geçişidir. (y.h.n.)

26. *A.g.e.*, s. 170.
27. *A.g.e.*, s. 110.
28. *A.g.e.*, s. 158.
29. Ag.e., s. 174.
30. *A.g.e.*, s. 209.
31. *A.g.e.*, s. 173.

(bundan dolayı da daha çok sahiplenilen) Jules Renard'nın ölümlerini ve ölüm hakkındaki görüşlerini tekrar eder. "Bu tür sanatçılar" der (biyolojik belirlenimciliğe rağmen), "benim günlük yol arkadaşlarım ama aynı zamanda atalarım."[32]

Barnes'ın sanatçı kahramanları, pek çok özlü alıntı ve ilgi çekici anekdot sunsa da kitabın bu aşamasının (belki de içeriğinin üçte birine denk gelmektedir) bütündeki payı, bize durmadan Fransa'nın Barnes'ın babasının, yani yazarın kendini yakın hissettiği ebeveynin ve muhtemelen eşlerden daha duygusal ve kesinlikle daha fazla baskı altında olanın ülkesi olduğunu hatırlatması dışında çok azdır. Öğrenilmiş bir kültürel referansa basit bir kaçıştan ziyade Fransız edebiyatına dalmak bu nedenle, Barnes'ın ölmüş ebeveynlerine duyduğu canlı bağlılığın bir parçası olarak okunabilir; kitabın merkezinde yatan ve muhtemelen de panik ataklarıyla ilgili bir mücadele.

2005'in Mart ayında *The Guardian*'a yazdığı bir makalede Barnes, en ünlü romanı *Flaubert'in Papağanı*'nın yapısını şöyle açıklar: "Geofrey Braithwaite size Flaubert hakkında bir sürü şey anlatacaktır çünkü yükünün onu ezdiği gerçek hikâyeyi anlatamaz. Karşınızdaki, duygusal tıkanma, keder hakkında bir roman olacak." Kitapta Jules Renard hakkında bir sürü şey vardır elbette.

Korkulacak Bir Şey Yok'u ölüm ve ölmeye dair bir aydınlanma yaşamak için okuyan okurlar, hayal kırıklığına uğrarlar. Genç Beckett'in, Proust üzerine yazdığı denemesinde dediği gibi: "Ölüm meselesine dair hangi düşünceye tutunmaktan keyif alırsak alalım, bu meselenin anlamsız ve değersiz olduğundan emin olabiliriz." O hâlde, "üzerine konuşulamayan hakkında susmalı" düsturunda ısrarcı mı olmalıyız? Hayır. Belki de bu kitapta ölüme dair bilmediğimiz herhangi bir şey bize sunulmaz ama Barnes ve Barnes'ın yapıtlarını ortaya çıkaran çatışmalar hakkında pek çok şey var. Bilhassa, bütün mevcut duygularıyla, bir yandan onu kurgular yaratmaya, öte yandan bu kurguları hor görmeye, yapıbozumuna uğratmaya ve yanılsamalardan ve aşırı duygusallıktan uzaklaşmaya yeniden teşvik eden karşıt enerjilerin kaynağına göz atabiliriz.

Bu kitap, aynı zamanda Barnes'ın, Dick Kavanagh rumuzuyla yazdığı geleneksel polisiye romanlarıyla olan ilişkisini anlamamızı da sağlayabilir; bu romanlarda karakter ve kimlik, huzurlu bir

32. *A.g.e.*, s. 46.

biçimde mümkündür ve kendi kendini parçalama tehlikesi yoktur. Barnes, böyle bir kaçış için kendine imkân tanır ama ismini bununla ilişkilendirmez.

Ama hepsinden de önemlisi, *Korkulacak Bir Şey Yok* kurgusal olmayan metinlerde pek seyrek karşılaşılan satır aralarını okuma hazzını verir. Barnes, yaşamını özetlerken, "biyolojik belirlenimciliğin karşısında özgür iradenin bir eylemi"[33] olarak çocuk sahibi olmama kararından bahsettiğinde, okur, 20 sayfa önce annesinin şu sözünü alıntıladığını aklından çıkaramaz: "Zamanımı yeniden yaşayacak olsam, kendi gemimi kendim yürütürdüm."[34] Bu da evlilikten ve çocuk sahibi olmaktan uzak durmak demektir. "Özgür iradenin bu eylemi", Barnes'ın en az sevdiği fakat görünürde, ölüm karşısındaki duygusuz metanetine derin saygı duyduğu bu aile bireyinin önerisine bir karşılık gibidir.

33. *A.g.e.*, s. 190.
34. *A.g.e.*, s. 178.

Colm Tóibín

Boş Aile'de dokuz hikâye var; bu hikâyelerden biri Londra'da, beşi İrlanda'da, üçü İspanya'da geçiyor; üçü kadınlara, altısı erkeklere odaklanıyor; biri 19. yüzyılda, diğerleri şimdiki zamanda geçiyor ama hikâyelerden ikisi Colm Tóibín'in artık popülerleşmiş sakin ve ritmik inceliğiyle vurguladığı, sabırla katlanılan o mutsuzluk içinde son buluyor. Mutsuzluk ne kadar baskınsa nesir de o ölçüde hassaslaşıyor, ıstırap ve üslup arasındaki bu ilişkiye merak salmaktan kendini alamaz bir hâle geliyor okur da.

İlk hikâye, *Sessizlik*, bir anekdotla başlar. Henry James, kurgusunda kullanacağı olası materyalleri bir deftere yazmıştır. Evlenmesinin üzerinden henüz birkaç saat geçmiştir ki karısının önceden "ünlü bir papaz" ile tutkulu bir aşk yaşadığını keşfeder James ve evliliği sürdürmeyi reddetmesine rağmen yaşamının geri kalanını bu kadınla geçirir. Bu durumun ne kadar zalimce ve hüzünlü ol-

duğu açıkça ortaya konmamasından dolayı, durum okurun hayal gücünde çok daha güçlü bir etki yaratır.

Devamında hikâyenin ana karakteri, geçmişte bir dönem Tóibín'in, Henry James gibi, hayranlık duyduğu tarihi bir figür olan Bayan Gregory'e geçeriz. Ablası kadar güzel olmayan Bayan Gregory, kendinden 35 yaş büyük bir adamla evlenip saygınlık kazanmış ama mutluluğu bulamamıştır.

> Gece onu sımsıkı kucaklayıp kurumuş ruhuna kendini vermek için ona yöneldiğinde fark etti ki kaybettiği bir şeyi bulmaya çalışıyormuş gibi bedenin belli parçalarını takıntılı bir biçimde okşamaktan daha çok keyif alıyordu.

Daha sonra, oğlunun doğumunun ardından, Bayan Gregory ziyadesiyle politik bir şair olan Wilfrid Scawen Blunt'la bir ilişki yaşar. Olayların Tóibín'e göre olan versiyonunda, Blunt'ın "bir şair olarak yetenekleri",

> zina yapmaktaki yeteneklerinin yanında sönük kalırdı. Onu sadece cesaret vererek ve şaşırtarak memnun etmiyor, bunların yanında ona boşanmayacaklarına dair güvence de verebiliyordu.

bu düzenbazlık dehası, tam olarak bir avantaj da değildir. En yoğun ve içten ilişkisinin diğer insanlar tarafından asla bilinmemesi gereken bir kişinin giderek artan kederini hatırlatan Tóibín ikna edicidir:

> [İlişkilerinin] bilinmiyor ve resmi bir biçimde sergilenmiyor olması çünkü onu derinden yaralıyor, aralarında olup bitenleri onun deneyimi açısından bir çeşit boşluk ya da yokluk hâline getiriyordu...

Bu nedenle,

> ilişki sonra erdiği dönemde sanki böyle bir ilişkinin hiç yaşanmamış gibi olduğunu hissetti.

Tóibín, bu hikâyenin ötesinde, *Boş Aile*'nin bütününde şununla ilgilidir: Yaşamın merkezindeki, ailenin ve ait olmanın olması gerektiği o yerdeki acı verici yokluk hissine nasıl karşılık verilir, "şimdiki yaşam ve mezardaki sonsuzluğa uzayan yıllar" arasında bir farkın olmaması hissinden nasıl uzaklaşılır?

Bayan Gregory beceriklidir. Bir dizi aşk şiiri yazıp, insanların kaynağını bilmeden onun hikâyesini okuyabileceği düşüncesinden haz alarak, Blunt'ı, bu şiirleri şairin kendi ismiyle yayımlatmaya ikna etmiştir. Bu hile yeterli teselliyi vermediğinde, bir akşam yemeğinde Henry James'le bir anlık bir konuşma fırsatı yaratır. Ona gerçeği söyleme riskini göze alamaz ama mutsuzluğu hakkında onu ivedi bir biçimde ikna etmelidir. Böylece, bir romanında tekrar ele alacağı umuduyla, hikâyenin başında okuduğumuz rahip anekdotunu uydurur. Anlattığı kendi yaşamı değildir ama oradaki yavanlık ve hüzün ona aittir.

Bayan Gregory'nin, James'e bu anekdotu anlattığı doğrudur. Bunu, kendi deneyimine dolaylı yoldan atıfta bulmak için kullanması ise belki de Tóibín'in sezgisidir. Kurgunun kolayca ortaya dökülemeyecek şeyleri ifade etmek için bir araç olabileceği iması, her olayda karşımıza çıkar. Bu noktada yazar, toplumun kurallarının neden olduğu bir acıya teselli bulmaya çalışırken bile bu kurallara saygı duymaktadır. Aslında, tam da bu kuralların güdülediği ifadeyi olanaklı kılan "yeni bir zemin, yeni bir senaryo"daki (James'in kendi sözleriyle) yaratıcılıktır bu. Okurun şunu merak etmesi sağlanmıştır: Tóibín'in hikâyesinin kendisi yazarının belki de ifşa etmek istemediği şartların ve duyguların yeniden düzenlenmesi değil midir ya da bu hikâye, kitabın başına, diğer bütün hikâyelerin belki de şu işleve sahip olacağını göstermesi için konmamış mıdır: Bayan Gregory'nin hikâyesinde tanık olduğumuz gibi, tek bir yeniden düzenleme yeterli değildir; ifade etme ihtiyacı baki kalır? Hatta bir biçimde estetize edilmiş bir kişisel ıstırap ifadesine ulaşmanın tatmini, acıyı acı çekenin yaşamında işlevsel bir hâle getirerek bu kişiyi bir sanatçıya dönüştürerek bu acıyı onun yaşamında baki kılmaz mı?

İkinci hikâye, kitabın da başlığı olan *Boş Aile* başlığını taşır. Bu hikâye, Tóibín'i evine ve olası ikinci kişiliğine daha çok yakınlaştırır. İsmi verilmeyen orta yaşlı bir erkek anlatıcı, kendisinden eski bir sevgili ve erkek olarak söz eder. Kaliforniya'da sürdürdüğü yaşamından İrlanda sahilindeki daha önceden yaşamış olduğu eve dönüp eski sevgilisinin erkek kardeşi ve karısıyla karşılaşır ve bunun ardından "bundan böyle burada" olma fikri onu heyecanlandırır; yine de iki adamın ilişkilerini tazelemesine yönelik bir beklenti yoktur.

Tóibín edebi kinaye konusunda ustadır, temalarını derinleştiren ve çalışma şekline uygun analojiler sunan imgeleri, ince eleyip sık dokuyarak bulur. Sevgilinin erkek kardeşi satın aldığı bir teleskoptan hayranlıkla bahseder ve anlatıcı da aleti denemek için erkek kardeşin sahildeki evini ziyaret eder. Bu noktada, teleskobu denizdeki dalgalara odaklar, burada sanki "insanlar, tamamen açık bir şuurla, iradeyle, kaderle ve kendi güzelliklerine dair sonsuz bir duyguyla" cenk etmektedirler. Sadece tek bir dalgayı izler:

> [Bu dalganın] dizginsiz bir duruşu vardı; bizi kurtarmak için üzerimize gelen bir şey gibiydi ama aslında hiçbir şey yapmıyordu; bir omuz silkme ironisiyle geri çekiliyordu, sanki dünyanın tam da bu olduğunu, onun içindeki zamanımızın, bütün bu yükselen olasılığın, bütün karmaşıklığın ve aceleci coşkunluğun küçük bir kumsaldaki yoklukta sona ereceğini, bilinmeyen bir enerji ve büyük bir cesaret patlamasıyla yalnız bırakıp yola çıktığı o boş aileyi bir araya getirmek için geri döneceğini söylüyordu.

Anlatıcı ve teleskobu gibi, kurgu da yaşamı yakın çekimden ama güvenli bir mesafeden izlemektedir; her yerde tekil olan evrensel olana dönüşmektedir. Eski sevgilinin erkek kardeşinin oğluyla buluşmasına dair şunları söyler anlatıcı:

> O, sen olabilirdin ya da seni ilk gördüğüm zamanki sen, aynı saçlar, aynı boy ve yapı, aynı karizma ki bunların hepsi büyükannende ya da büyükbabanda hatta çok daha öncesinde vardı muhtemelen, bu tatlı gülümseme, o yoğun bakış.

Anlatıcı, Kaliforniya'dayken İrlanda'daki evinin hasretini daha iyi hissedebilmek için sık sık tenha sahil manzaralarını ziyaret etmiştir; İrlanda'daki bu ev, sadece boş bir ev değil bununla beraber "nihayetinde karanlıkta zamanın sonuna kadar yatacağı" mezarlıktır da. "Cesaretim olsa, değişimlerini ve çıkardığı sesleri not ederek denizi izleyip bütün zamanımı geçirirdim" der. Aşktan yoksun yaşamı ve nihai ölümü arasında hiçbir bir fark görmeyen Bayan Gregory gibi o da durumunu ifade eden imgeler arayarak geçirir zamanını. "En derin rüyalarımda bile güneşe ya da denize çok yakın uçmayacağım. Bu şans geçti gitti." Böylece sanatsal dürtü, yaşama dönüş durumuyla yer değiştirmiş gibi görünmektedir.

Bu durum tatmin edici midir? Hikâye, anlatıcının "suyun kıvrılan çizgisine, yani dünyanın bir dil, şeyleri tanımlamak için isim-

ler, dilbilgisi ve sözcükler olduğu gerçeğinden farksız bir parçasına odaklanmak için" bir teleskop almayı hayal etmesiyle son bulur. "Renkler, denizin mavi-gri-yeşili, dalgaların beyazlığı için kullanılan sözcüklerin, sebep oldukları ve sürdürdükleri zengin karmaşayı izlemenin zenginliğinin önüne geçmeyecekleri bilgisinden kurtulamayacağı, bu bilgiyi silemeyeceği, unutamayacağı için çaresizdir." Bu noktada, ıstırap çeken kişi hem deneyimin yoğunluğundan hem kifayetsiz ifadesinden kaçmaya çalışır. Çelişkili bir biçimde bu kişinin, bu durum hakkında bir şeyler yazmak isteyeceğini düşünürüz.

Bu iki melankolik hikâyede, yaklaşımını anlamamız için bize bir anahtar veren Tóibín, şimdi de daha zengin, temasının bütün çeşitlemelerini içeren, her biri bir diğerini güçlendiren ya da bir diğerinin altını oyan yedi hikâye sunar; bunlar sanki kumsala vuran dalgalar gibi hem birbirilerine benzerler hem birbirilerinden ayrıktırlar. Birlikte okunması gereken hikâyelerdir bunlar.

Two Women/İki Kadın'da bir film seti hazırlama uzmanı olan Frances, orta yaşlarında, New York'tan memleketi Dublin'e bir film üzerinde çalışmak için geri döner. Çok geçmeden, hırçın, fazlaca ehemmiyetli tutumunun yakınlıktan yoksun yaşamında, bir yaşamını sürdürme stratejisi olduğu anlaşılacaktır. Bir zamanlar yaşamının büyük aşkı olmuş olsa da sadece bir âşıktan öteye geçmeyen aktör öleli 10 yıl olmuştur ve bundan çok önce aktörün her halü kârda kendi işinden ziyade ona odaklanmaya niyetli olan bir kadınla evlenme isteği Frances'e gına getirmiştir. Hiç kimseyle yakın bir ilişki kurmayan Frances, şoförlük ve temizlik yapmaları için işe aldığı Guatemalalı bir aileyi kendi arazisindeki küçük bir kulübeye yerleştirmiş, onlarla karşılıklı saygı ve sevgi çerçevesinde fakat tamamıyla kendisinin kontrol ettiği bir ilişki yürütmektedir. İrlanda'da sıkıntı çekmektedir çünkü burası ona ne orada ne Birleşik Devletler'de olduğunu, iki arada bir derede kalmışlığını hissettiren bir ait olma fikrini hatırlatmaktadır; üzerinde çalıştığı filmde renkleri İrlanda'da bulunan renklerden daha yoğun bir biçimde kullanarak yapay ve daha güzel bir dünya yaratmaya çalışmak için yönetmenin aklını çelmeye uğraşmaktadır. Bilhassa, bir sahnede gerçek bir barın darmadağın iç mekânını kullanma konusunda bazı kaygıları vardır. Bir stüdyo maketi, kullanım açısından çok daha kolay olacak ve geri kalan her şeyle daha kolay birleştirilebilecektir. Ama yönetmen ısrar eder, gerçek olanı istemektedir. Çe-

kime uygun hâle getirme çabasıyla barı çırılçıplak bırakan Frances'i bardan ayrılmayan iki müşteri küplere bindirir, ta ki bunlardan birinin eski âşığının dul eşi olduğunu öğrenene kadar.

Bazen Tóibín de malzemesini çok sıkı bir biçimde kontrol ediyor, renkleri açıklamaya ve güzel "edebiyat" yaratmaya biraz fazlaca niyetleniyor gibi görünse de yine de Frances'i kaybettiği adamın evlenmiş olduğu kadınla yüzleştirmeden önce arabasına makyaj yapmaya göndermesi harika bir dokunuş olmuş. Frances, yapaylığın korumasına ihtiyaç duymaktadır çünkü.

Geriye kalan altı hikâyeden üçü, özellikle kitabın temaları olan kayıp ve yeni bakış açılarının altüst etmesiyle çok etkileyici. *İnci Avcıları* Katolik rahiplerin uyguladığı bir cinsel istismar olayının etrafında döner. Tóibín, bunun hakkında başka bir yerde yazmış ve benzer bir olayın başına gelmiş olduğunu bildiği bir erkek çocuğunun sonradan istismarla suçlanan rahiplerin yarenliğinden nasıl keyif aldığını izah etmiştir. Bu hikâyede, popüler polisiye romanlar ve şiddet dolu film senaryoları yazan, ismi verilmeyen bir anlatıcı, geçmişte okulda münazara eşi olduğu iki eski arkadaşı Donnacha ve Grainne'in akşam yemeği davetini gönülsüzce kabul eder. Okuldaki bir münazaradan sonra, anlatıcı ve Donnacha, yıllarca sürecek eşcinsel bir ilişkiye başlamışlardır. Ama Donnacha, "tam da onu yaratan kültürün bir parçasıdır", yani "derin bir tembellik ve rahatlıkla" eşcinsel aşkına "yörüngesine daha normal ve basit biri girene kadar" "katlanan" ve onunla "eğlenen" bir adamdır; bu daha normal ve basit şey, hırslı ve etkileyici karısı Grainne'dir. Anlatıcının kurnaz kurgusu, bir önceki hikâyedeki Frances'in saldırganlığı gibi, yitip giden ilişkiye dair bir savunma mekanizması olarak görünecektir. "Sen aslında kocaman bir yufka yüreklisin" der Grainne, akşam yemeğinde.

Donnacha ile yeniyetme ilişkisinin başladığı zamanlarda, anlatıcı dini bir süreçten geçmektedir. Bu süreçte, rahiplik için eğitim almaktadır ve onu John Donne ve Simon Weil'i okumaya teşvik eden teolog Patrick Moorehouse ile bir araya gelmiştir; anlatıcı, yine de "büyülenmesi[sinin] tamamıyla cinsel" olduğunun farkındadır. Grainne sık sık bu konuları tekrar tekrar açacaktır; yıllar sonrasında, şimdi de bir Dublin restoranında, Moorehouse'ın onu cinsel yönden istismar ettiğini ifşa eden bir kitap yazmış olduğunu anlatmaktadır. Anlatıcının desteğini almak için onu akşam yemeğine davet etmiştir.

Burada, o hâlde, ıstırap çekmiş olan birinin bir ifade etme biçimi aradığı başka bir durum söz konusudur. Ama istismara uğramamış olan anlatıcı, Grainne'in rahiplere özgü pedofili ilgisinden çıkar sağlamaya çalıştığından ve öfkesinin kaprisli azminin bir işlevi olduğundan şüphe etmektedir. Aynı zamanda, Donnacha'yla bir zamanlar sevgili olduklarını Grainne'e asla söylemeyeceğine dair ona söz vermiştir; ona acı veren bir sırdır bu. Bu hikâyede, hikâyenin yapısal düzeyde, belki de sadakatten yoksun bir karakterin gerçeği baskılamasının karşısında diğerinin gerçeği suistimal ederek mağduriyetini abarttığı gerçek deneyimlerin yaratıcı bir yeniden düzenlenmesi olarak hayal edilmiş olan bir hikâye olması noktasında atılgan, kendi kendine hizmet eden bir politik doğruculuk ve hırpalanmış, koruyucu bir alaycı duyarlık arasındaki çarpışma, heyecan verici bir biçimde dramatikleştirilmiştir. İronik bir biçimde, Moorehouse'ın ikisine de vereceği ders, "duygularını birbirine uydurmak" "kuşku ve korkularımızı cümlelere dökmek" için sözcükler bulmaktır.

Yeni İspanya bir diğer aileden ayrılma, dönüş ve yabancılaşma hikâyesidir. Komünist faaliyetleri nedeniyle takibe alınan Carme, Franco İspanya'sından kaçıp Londra'da, Barcelona'da geçen çocukluğunu ülküleştirerek büyükannesinden aldığı sadaka ile 8 yıl geçirmiştir. Franco'nun devrilmesinden hemen sonra değil de ölen büyükannesinin kızların ebeveynleri yerine Carme ve kız kardeşine kayda değer bir mülk miras bırakmasının ardından İspanya'ya döner. Dolayısıyla Carme, Minorka'daki yazlık evlerinde annesinin, babasının ve kız kardeşinin karşısına çıktığında artık o hayıflanılan asi değil fakat güçlü mal sahibidir.

Tóibín, klişeleri baş aşağı etmekte ustadır. Geçmişe özlem duyan ve duygusal biri olan Carme, anne ve babasının çevredeki sahil bölgesine ucuz ağaç evler yaptıklarını, zeytin ağaçlarının yerine bir yüzme havuzu inşa ettiklerini, büyükannenin antik mobilyalarını elden çıkarttıklarını görünce üzülür. Öte yandan, bu duruma verdiği ve mobilyaları geri satın almak, bütün değişikleri eski hâline getirmek tehdidinden oluşan karşılık, aynı zamanda aile duygusunu yok edecek bir savaş ilanıdır. Evi ve evin geleneksel İspanyol albenisini "içinde olabilecek insanlardan arındırılmış" şekliyle istemektedir. Bütün bir gece boyunca süren San Juan kutlamalarından, folklordan ve çok renklilikten keyif almak ister ama oradan bir adam bulup onu erken saatlerde eve getirdiğinde, bunu yap-

maktaki niyeti, aklına eseni yaptığını ve kimseye saygısının olmadığını annesine göstermektir.

Tóibín, bizi yeniden eylem ve bu eylemi güdüleyen daha derin duyguyu birbirinden ayırmaya çağırır. Carme'nin komünizmi zamanında her ne kadar cesursa ve politik bakımdan yerindeyse de bundan böyle bu komünizmin, Grainne'in hakikat mücadelesi gibi, aksiliğe ve ilgi çekmeye meyilli olduğundan kuşkulanmaya başlarız. Bununla beraber, bu hikâyenin başarısı ki kitaptaki en iyi kotarılmış hikâyedir bu, girişken ve yıkıcı Carme'ye karşı belirli bir çekim duymaktan kendimizi alamamamızdır. Belki de bizden bütün duygudaşlığımızı talep eden kayıp bir aşkın çilekeş kurbanının olmaması, hikâyenin ilginç karışıklığı üzerine kafa yormamıza izin verir.

Eğer Tóibín *Yeni İspanya*'da İngilizce yazılmış bir hikâyede sadece İspanyol karakterler kullanarak Katalancada ondan beklenen şeyin tersini yapmak istiyorsa, *Sokak*'ta Barcelona'daki Pakistanlı göçmenlerin yaşamlarını resmederek bundan daha da ileriye gider. Tóibín, Barcelona'yı ve Katalancayı bilir ama Pencapça ya da Urduca bilmesi pek akla yatkın değildir. Bu, o hâlde, "yenir bir zemin, yeni bir senaryo"nun en radikal formülasyonudur, ele aldığı güdü en içten olanı, belirli bir mesafeyi en çok gerekli kılandır.

Barcelona'ya yeni gelen Malik, diğer yedi Pakistanlı ile aynı odada yaşamaktadır; eğitimsizdir, yaşamında ne bir sevgi kırıntısı ne de gelecekten bir beklentisi vardır. Bu hâliyle, Tóibín'in 1950'lerde Birleşik Devletler'e göç eden genç bir İrlandalı kadını konu alan romanı *Brooklyn*'deki Eilis'i çağrıştırmaktadır. Her ne kadar küçük ölçekli olsa da basit, korumasız bir yaşamın benzer zevkleri ve böylesi bir yaşamı sürdüren bir insanın dünyasının sevgiyle özenli bir biçimde yeniden inşa edilmesiyle karşı karşıyayızdır; bu, bu kişinin aşağılanmalarını, yavaş yavaş bilgilenmesini ve yaşlanmasını kapsar. Muhafızı Baldy'nin zalim kontrolü altındaki Malik, bir berber dükkânının yerlerini süpürmekten önce telefon kartı ve sonunda da cep telefonu satıcısı mertebesine yükselir. Hepsinden de önemlisi aşkı keşfeder.

Tóibín, birbirine nazik davranan insanları betimlemeyi sever ve bunu yaptığında nesirleri zirveye ulaşır. İşte, *Usta*'da hasta kardeşi Wilky'le ilgilenen Henry James:

Koridoru geçip hafif hafif inleyen Wilky'nin yanına oturdu. Ona yakınlaştı ve bir süre Wilky'nin elini tuttu ama bunun ona acı verir gibi olduğunu gördüğünde elini bıraktı. Kardeşinin her zaman güldüğü gibi gülmesini istedi ama yorgun suratı bundan sonra asla gülmeyecek gibi görünüyordu.

İşte hastalığa yenik düşmüş, odadaki en yaşlı adamlardan biri olan Abdul ile ilgilenen Malik:

Çömelip Abdul'ün pijamasını nazikçe araladı ve soğuk suyla onu ovalayacağını fısıldadı kulağına. Abdul başıyla belli belirsiz onayladı ve Malik, Abdul'ün göğsünü ovmaya başladığında sessizce uzandı; sonra, Abdul'ü dik oturtan Malik, pijamasının üstünü çıkarıp omuzlarını ve sırtını ovdu. Abdul, bütün bu olan bitenler ona hafif bir acı veriyormuş gibi görünüyordu.

Usta'nın aksine bu bir aşk hikâyesidir. Abdul uyarılmıştır. Tóibín, iki adamı, ilk sevişmeleri, onları gaddarca pataklayan homofobik Baldy tarafından kesilene kadar on beş sayfa süren bir hastalık anlatısı boyunca birbirine yaklaştırır. Malik, âşıklar boğucu bir çatı katını paylaştıkları kısa süren, rüya gibi bir ana erişmeden önce bir süre hastanede ve bazen de tek başına zaman geçirecektir. Bu noktada, genç adamın gün gibi açık istekliliğine rağmen Abdul, her zaman uzak ve kaygılıdır; kuzeni Ali, Pakistan'dan onlarla aynı odayı paylaşmak için geldiğinde bunun neden olduğunu anlarız: Ali'nin elinde Abdul'ü karısı ve çocuklarıyla gösteren bir fotoğraf vardır.

Malik, bu noktada, Tóibín'in diğer baş kahramanlarının yaşamlarını şekillendiren aşk yitimi için ayarlanmış gibidir. Ama Abdul sonunda sevgisini onaylar ve Malik'in Pakistan'a dönüp karısı, üç çocuğu ve bazılarının "onlarla kalan arkadaşları" da olan erkek kardeşler ve kuzenlerden oluşan genişletilmiş bir ailede onunla yaşaması için ısrar eder. Aptal biri olmayan Malik, sorgular:

"Benim gibi arkadaşlar mı?"
"Hayır. Ama kimse senin kalmanı tuhaf karşılamayacak."
"Ama senin gerçek ailen, karın ve çocukların?"
Abdul bir süre sükût içinde uzaklara baktı. Ardından, Malik'in anlayamadığı bir şeyler fısıldadı.
"Ne dedin?"
"Dedim ki benim gerçek ailem sensin."

Burada, en sonunda, boş bir aileye değil de dolu bir aileye dair bir iyimserlik söz konusudur. Hikâye, çiftin günlerini beraber geçirdiklerini söyleyen müşfik bir açıklamayla sona erse de okur, ailenin gereğinden fazla dolup dolmayacağını düşünmekten kendini alamaz. Tóibín, gerçekten de bizden Malik'in Pakistan'da Abdul ve karısının yanında mutlu olduğunu düşünmemizi mi istemektedir? Eski bir kültürün genişletilmiş ailesinin daha tatminkâr bir duygusal yaşama izin verebileceğini mi söylemekte ya da sadece bunu mu dilemektedir? Ya da Malik, Bayan Gregory'nin aşkının asla açığa vurulamayacağında hissettiği sıkıntıya ya da daha muhtemel olarak ilişkisi keşfedildiğinde ortaya çıkabilecek olan perişanlığa doğru mu yol almaktadır? Tóibín'i okumanın en keyifli yanlarından biri de güdü ve zekâ, his ve biçim arasındaki disiplinli ve çetin eylem hakkındaki bilinçliliğimizdir. Bu dengenin bundan daha istikrarsız ya da şaşırtıcı olduğu yer, bu koleksiyonun da doruğa çıktığı yerdir.

Geoff Dyer

1999'un sıcak bir yaz akşamında, İtalya'nın Reggio Emilia kasabasında İngiliz yazar Geoff Dyer, kalabalığa neden İtalya'yı İngiltere'den daha çok sevdiğini anlattı: İtalyanlar, coşkulu, özgür, sıcak, yaşam âşığıydılar oysa İngilizler, sıkıcı, konformist, somurtkan, kasvet vericiydi. Yine de bir gelişme, umut vaat ediyordu: Rave'in icadı ve Ecstasy'nin keşfi birçok İngiliz'in açıldığının ve giderek İtalyanlaştıklarının göstergesiydi, yaşamı sevmeyi öğreniyorlardı. Kalabalık alkış tuttu.

Sahnede Dyer'ın hemen yanındaydım ve ahmakça bir tartışmaya girdim. İtalya'daki bütün yetişkinlik dönemimde, ülkenin Katolik riayeti içinde nasıl boğulduğunu biliyorum. İngiliz âlem yapma sanatı da yeni bir şey değildi. 19. yüzyılın başlarında her cumartesi gecesi Manchester nüfusunun yarısı sarhoş olurdu. Bununla ilgili anketler yapılmıştı.

Cana yakın bir şekilde sırıtan Dyer, bunu çürütme zahmetine girmedi. Çok geçmeden yanlış anladığımın farkına vardım. Antropolojik analizin yabancısı olarak sadece bir karşıtlık kuruyordu –kayıtsız yaratıcılık karşında hantal uyum– ve kendi tabiiyetini gösteriyordu. Bir de uçarı davranıyordu. Bu, onun durağanlığa karşı yürüttüğü savaşın bir parçasıydı. Kalabalığı baştan çıkarıyordu. Güzel bir akşam geçiriyorduk. Benim gibi yaşlı bir edebiyatçı için buna karşılık vermek kolay değildi.

Dyer'ın bugüne kadarki en tutkulu romanı *Venedik'te Aşk*'ın[1] başında, yazarın ikinci kişiliği bir gazete bayine gider ve ona "onun iş alanında pek rastlanmayan capcanlı bir gülüş"[2] sunan Hintli bir kadın tarafından karşılanır. Jeff, oracıkta genç kızı "pek az İngilizce bilmesine rağmen, İngiliz hayat tarzına öylesine derinden bir uyum sağlamış ki en az ataları Normanlarla karaya çıkmış biri kadar asabi görünen suratsız babası"[3] ile karşılaştırır. Bu canlılık/sıkıcılık, Dyer'ın yapıtlarının merkezinde yer almaktadır. Kitabın ikinci bölümü *Varanasi'de Ölüm*'de anlatıcı kendi kaygılı babasının "tatillerin bir işkenceye dönüştüğü yerlerde para harcamaktan nefret ettiğini" hatırlar. Tam da Varanasi'deki herkesin içinde bulunmak zorunda olduğu gibi ölüm, sanki an meselesiymişçesine gecikmiş bir tepki ve korkuyla anlatıcı "bu yaşam sahip olduğu tek yaşam olduğuna göre onun tadını çıkarmamamın tek gerçek kabahat ya da hata"[4] olduğuna kanaat getirir.

O hâlde, anı yaşa. Tamam da tam olarak nasıl? Rave partileri? Ecstasy? "Tadını çıkarmak" yeterli bir yönerge midir? Jeff, takıntı hâline getirdiği, sokakta kendi kendine konuşma alışkanlığının üstesinden gelmek için gazete bayiine sakız almak için girer ama çikolata satın alır. Ne istediğini bilmez. Yazmış olması gereken ama yazmadığı bir kitap üzerine düşünürken çalışarak elde edilen başarıların karşısında anlık zevklerin ağırlığını tartamaz. Kısa bir süreliğine bu alımlı Hintli kızın ne tip bir iç çamaşır giyiyor olabileceğini merak eder ama karşılıklı birbirilerine gülümserlerken bunu yapmak çok da akılsızca değildir. Gayri ihtiyari, şık bir kuaföre gidip beyazlaşan saçlarını boyatır; bilinçli olarak istediği bir şey değildir bu ama onu epey neşelendirir. Bundan böyle, yaşamın

1. *Venedik'te Aşk, Varanasi'de Ölüm*, Çev. Ayşe Ünal Ersönmez, Sel Yayıncılık, 2012.
2. *A.g.e.*, s. 16.
3. *A.g.e.*, s. 16.
4. *A.g.e.*, s. 254.

tadını çıkarmak için, artık bu neyi gerektiriyorsa, zamanını henüz tükenmediğine kendini ikna edebilir.

Karakterleri dram geliştirmenin geriliminde birbirileriyle ilişkilendirerek inşa eden geleneksel romancıların aksine Dyer'ın bütün kitaplarını kaygısızca diğer kitaplarla ilişki içinde kurması, onunla diğer yazarlar (her zaman büyük yazarlar) arasında bir ilişki kurar. Dolayısıyla, dram bir bakıma anlattığı hikâyeden ziyade, yapıtın yazımının altında yatmaktadır. Örneğin, kurgu dışı *Bir Hışımla*'da[5] Dyer, D. H. Lawrence üzerine (neşeli bir biçimde) bir biyografi yazmaya çalışır ve bir biyografi için araştırma yapacak sabrı asla olmamış bir adamla kurulan böylesine güçlü bir yakınlığın açıkça ifade edilmesinden anlarız ki böylesi akademik bir yapıt asla yazılmayacaktır. Yine de yazılmış olan şey, bize, Lawrence'a, en azından bir yönüne –tatminsizliğine, sabırsızlığına, rahatsızlık verme becerisine– dair muhteşem içgörüler ve Dyer'ın benzer bir tatminsizliğe, dehaya sahip olma ve salt akademisyenin, hiç yaşamamış o kişinin somurtkanlığından kaçınma kaygısı taşıyan biri olarak hayranlık verici bir portresini sunar. Bunlar yetmezmiş gibi, Thomas Bernard'a (ki kitap yazmak hakkında birden çok kitap yazmıştır) sık sık göndermeler yapar, böylelikle kudretsiz söylenme retoriğinin (genellikle dünyanın durağanlığına yöneltilmiştir) hem Bernard hem Lawrence hem de Dyer'da ortak olduğunu öneren bir farkındalık karşımıza çıkar.

Taraftarlarının (klavye başında uslu uslu oturmaya gayret vermiş herkesi içeriyor gibi görünmektedir) her zaman andığı Dyer yakınmalarından biri de yazarın *Bir Hışımla*'da edebiyat akademisyenlerine yönelik saldırısıdır. Dyer, Peter Widdowson tarafından hazırlanan *Lawrence'a Dair Eleştirel Longman Seçkisi*'ni ödünç almıştır.

> Sinirleniyordum, üstelik girişteki "Radical Indeterminacy: a post-modern Lawrence/Radikal Belirsizlik: post-modern Bir Lawrence" makalesine hızla bir göz atınca daha da sinirlendim. Bu nasıl olabilirdi? Edebiyattan hiç anlamayan bu insanlar, nasıl olmuştu da edebiyat öğretmeye, hakkında yazılar yazmaya başlamışlardı? Orada durmam gerekirdi, gerisine bakmamam gerekirdi ama duramadım çünkü kendime durmam gerektiğimi söylemek bende her zaman devam etme isteği uyandırır. Bunun yerine bir araya toplanmış ve dünyaya sırtını dönüp hep birlikte otuz bir

5. *Bir Hışımla: D. H. Lawrence'ın Gölgesinde*, Çev. Seda Ersavcı, Everest Yayınları, 2015.

çeken bir grup mastürbasyoncuya bakmaya devam ettim. Ah, bu kadarı da çok fazlaydı, çok aptalcaydı. Kitabı odanın öbür ucuna fırlattım ve sonrasında yırtıp parçalamaya çalıştım ama çok dirençliydi. Çoktan deliye dönmüştüm. Widdowson'ın telefon numarasını bulup tehdit telefonları düşündüm. Sonra pespaye, rezil kitabını parçalamak üzere çevrede bir şeyler arandım. Nihayetinde kitabı yapı çözüme uğratmak için, bir kutu kibrit bulup kişisel bir yaralanma ihtimalini göze almam yetti.[6]

Dyer, sonsuza kadar üniversitelerde susan, asık suratlı akademisyenleri Lawrence gibi neşeli insanları anlıyor gibi yapmakla suçluyor olsa da "radikal kararsızlık"ın sakız mı yoksa çikolata mı almak, kitap yazmak mı yoksa içki içmek mi istediğini bilmeyen bir kişinin ruh hâlini betimlemek adına kötü bir başlık olmadığı söylenebilir ve yapıtları ilk bakışta yoğun ve leziz bir biçimde edebi olan ve tam da tiksindiği analiz biçimine ilişkin tür sınıflandırmasından kaçınmaya son derece gayret gösteren ya da bu tiksinmesiyle bizi eğlendirmekten keyif alan Geoff Dyer hakkındaki bir deneme için kötü bir başlık olmayabilir. Dyer, bütün bunların farkında olup kendisi de bu komediye kaynaklık eden performansı konusunda şüphecidir. Özellikle, kendi hesabına çelişki mefhumunda takdire şayan bir başarısı vardır. Kitabı ona ödünç veren arkadaşının kitabı yok etmesini nasıl karşıladığı konusunu geçiştirdiği kolayca fark edilir.

Venedik'ta Aşk, Varanasi'de Ölüm, Jeff/ölüm benzerliğiyle bize Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünde[7] daha başarısız bir genç görünme girişimiyle saçlarını boyayan Aschenbach'ı anımsatmak için başlıkta bir oyun yapılmıştır. Ama bu açık seçik paralellikler kurma daveti, tanımlayıcı bir fark teşkil eder: Thomas Mann, D. H. Lawrence gibi, yapıtlarını hiçbir zaman diğer yapıtlarla muzip bir ilişki içinde kurmamıştır. Bu gibi yazarlar hiçbir zaman bizi aşırı ciddiyetlerini, kehanet vari üstünlüklerini sorgulamaya çağırmazlar. Her daim uçarılığa hatta saçmalığa meyletmeye hazır olan ("ciddi bir yanıt verme fırsatı, düşünmeden ilk akla gelen şeyi söyleme dürtüsüyle nihayetlendi"[8]) Dyer her türlü ciddiyet olasılığını ya da en azından ciddiyetin doğasını sorgular gibidir bu nedenle, bizi kendisiyle ciddi bir biçimde ilgilenmeye mecbur bırakır.

---

6. *A.g.e.*, s. 104.
7. *Venedik'te Ölüm*, Çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, 2007.
8. *Venedik'te Aşk, Varanasi'de Ölüm*, Çev. Ayşe Ünal Ersönmez, s. 278.

Jeff, 30'larının ortasında, boşanmış, para için haber yapan bir gazetecidir, arkadaşları arasında Beleşçi Jeff olarak da tanınır (dolayısıyla çalışkan, başarılı Aschenbach'ın zıddıdır); şaşırtıcı bir biçimde soyadı Atman'dır.* Vasat yazar pespayeliği ve Sanskritçedeki "ruh" arasındaki boşlukta Dyer'ın tipik provokasyonuyla bu noktada tekrar karşılaşırız. Beleşçi Jeff, bu kez Venedik Bianeli'ni gezmek için masrafları önceden ödenmiş bir seyahate çıkmıştır; orada ne istediğini bilmeme sorunu, görülecek birçok sanat yapıtı, iştirak edilecek partiler, içilecek şaraplar ve kullanılacak uyuşturucularla iyice körüklenecektir.

> Jeff davetiyeyi inceledi, sponsorun logosuna –Möet, güzel– ve davet saatine baktı. Hay aksi, tam Avustralya partisiyle çakışıyordu; Avustralya partisi ise, Avustralya davetiyesi gelir gelmez iptal ettiği bir başka akşam yemeğiyle çakışmıştı. Bu da Bienal deneyiminin bir parçasıydı: Davetlere çağırılmamak bir işkence vesilesi idi, davetlere çağırılmak ise gitme arzusu duymadığın kadar çok şeye gitmeyi istemekle ilgili lojistik sorunlara yol açıyordu.[9]

Mesele beleşçiliği ve partileri tarif etmeye geldiğinde, Dyer'ın üstüne yoktur; Jeff'in Sernissma'daki 3 gün ve 3 gece süren içki âlemlerine dalma, esrar içme, kokain çekme serüveni, Henry Green'in *Party Going* ve Antony Powell'ın *Afternoon Men*'ine aşık atan komik tasvirler içerir (burada tekrar İngiliz içki âleminin görkemli geleneği teyit edilmektedir). Ayrıca, Bianel'de sergilenen bazı enstalasyonların tasvirleri de mevcuttur; bunlar çoğunlukla "çocuksu"dur fakat sanatçının "gözü dönmüş" "başarılı olma açlığı"nı açığa vurmaktadır.[10] Netameli bir biçimde, Jeff "basit ahşap bir tekne"den etkilenir:

> Rengârenk, kırık Murano camlarından oluşan [tekne] donmuş bir denizde başıboş sürüklenmekteydi. [...] Teknenin iç kısmı, tavandan damlayan su ile dolmaktaydı. Arada sırada –o kadar seyrekti ki Jeff bunu kendi hayalinde canlandırdığından şüphelendi– tekne hafifçe sallanıyordu. Jeff bu yerleştirme karşında büyülenmişti, gezisinin daha başında yani sersemlemiş, doymuş ve kayıtsız hâle gelmeden önce bunu gördüğüne sevindi.[11]

---

* İngilizcede "atman" sözcüğü "nefes, ruh" anlamına gelmektedir. (ç.n.)

9. *A.g.e.*, s. 25.

10. *A.g.e.*, s. 69.

11. *A.g.e.*, s. 68.

Bu Venedik seyahatinde, Jeff'in yavaşça batan teknesinde sallanan şey ise ilk akşamın ilk partisinde Laura Freeman ile buluşmasıdır. Önemli bir soyada sahip bu genç ve güzel Amerikalı, Jeff için kusursuz bir eştir: Nüktedan, saygısız, cömert, baştan çıkarmak ve baştan çıkarılmak için can atan, bütün bunlarla birlikte Aschenbach'ın elde edilmesi zor Tadzio'sundan çok daha vaatkâr bir arzu nesnesi. Laura, erkeğini Venedik'in su taksilerinden zorunlu olarak onu gözlemesine izin verecek kadar bekletir, ardından onu yatağa atar. İçilen belliniler* sayıca çok olmasına karşın sevişme uzun, hesapsız ve daha da şaşırtıcı olanı, sevgi doludur. Aslında, seks o kadar kusursuz ve diyalog o kadar zekice, kibar ve sinemaya özgüdür ki (ikili hiç sessiz kalamaz) okur, Laura'nın bir karakterden çok bir yazıdan alınmış bir suret olduğunu kavrar. (Dyer, kurgudansa denemeleri tercih ettiğini söylemiştir ve bu, tam da onu uçanlıkta gizlenmeye mecbur bırakan didaktik misyonunun kendisidir.) Laura, Beleşçi Jeff'i her zaman Laura'yla olmak istediği yere götürecektir. Başlangıçta buna "Hayat, olsa olsa hiçbir zaman eve dönmek istememekle ilgili olabilirdi"[12] diye karşılık veren Jeff, sonradan Laura'nın onun evi olmasını isteyecektir. Ama ikinci sabahlarında gerçekleşen bir karşılaşma, neler olacağına dair bir uyarı niteliği taşımaktadır.

Kulchur dergisi tarafından ünlü bir sanatçının eski karısıyla bir röportaj yapmak, mümkünse sanatçının, kadını gençlik yıllarında çizdiği bilinen bir resmi ondan almakla görevlendiren Jeff, onunla bir esrarlı sigara paylaşan ve kendini sanatçıların ve gazetecilerin aptalca ilgi çekme gayretinden tamamen yoksun olmasıyla ayrıksı kılan ellilerinde, "derbeder sosyetik"[13] bir hanımefendi ile buluşur. Bu noktada, nihayetinde bir kitap yazmamış olmaktan üzüntü duymayan birisi vardır karşısında ve bu kişi kendi başının çaresine bakabilmektedir. Kadın, sonunda resmi gidip getirir. Gözle görülür bir tutkuyla çizilmiş resim, kadını çıplak, bacakları ayrılmış ve cinsel organı açıkta kalmış bir biçimde göstermektedir; buna rağmen, kadının yüzünde onu çizen adamın arzusuna karşı "mutlak bir kayıtsızlık"[14] ifadesi vardır. "Bu ilişkinin kalıcı olmayacağını

* Köpüklü şarap ve şeftali püresi ya da nektarından yapılan bir çeşit kokteyl. (ç.n.)

12. *A.g.e.*, s. 135.

13. *A.g.e.*, s. 71.

14. *A.g.e.*, s. 81.

anlamak için bu resme birkaç saniye bakmak yeterliydi"[15] diye gözlemler Jeff.

Dolayısıyla bu, Jeff ve Laura arasındaki şeydir. 3 gün harikadır ama Laura'nın geleceğe dair konuşmak konusunda istekli olmadığını gören Jeff, ilerisi için baskı yapamaz "birinin kıçını yalamanın, bir daha ne zaman görüşebileceğinizi sormaktan daha kolay olduğu"nu[16] düşünür üzülerek. Laura havaalanına gitmek üzere yola çıktıktan sonra Jeff, ikilinin beraber zaman geçirdikleri bir bara geri döner ama orada sadece içkinin kökünün kuruduğunu fark edecektir. Varanasi'nin "Jeff", "Ölüm" ve Venedik'in yerine geçtiği romanın pişmanlıkla ya da anılmayla ilgili ikinci bölümüne geçiş başlamıştır:

> Çekirge sürüsü gibi bu bara inmişler, içkinin kökünü kurutmuşlar, alkolü son damlasına kadar tüketip başka yere gitmişlerdi. Burası hâlen görünüşte bir bardı ama artık anlamı boşaltılmış bir mekândı. Ortam hüzünlüydü, korkutucu bir akşamdan kalmalığın mimari eşdeğeriydi. Sanki büyük bir vahşet yaşanmış, sanki kimsenin hatırlamak istemeyeceği ama duvarların, yerlerin ve demirbaşların içine işleyen utanç verici bir olay vuku bulmuştu. Bu mekâna bir lanetin çöreklendiğini ve mekânın bir daha asla, içkinin su gibi aktığı ve sonra tükendiği, ardında doldurulamayacak bir boşluğu, boşa harcanmışlığın ve anlamsızlığın ağızda kalan tadını bıraktığı son birkaç günün baş döndüren zirvesini yaşayamayacağını düşünmek pekâlâ mümkündü.[17]

Kitabın ikinci bölümü Dyer'ın romantik yönünü ters yüz eder, Eros'tan doğrudan Thanatos'a geçip sıradan yaşamların kurucu unsurlarını su yüzüne çıkarır (Bu, Dyer'ın yazdıklarında pek seyrek karşılaştığımız bir şeydir): İş yaşamı, aile, rutin, paylaşılan yaşamın yavaş bir biçimde gelişmesi; Jeff ve Laura bir arada olsalardı, olabilecek olan şeyler. Bunların pek çoğu, Dyer'ın kitabını yazmayı beceremeyen hatta kitabına başlayamayan yinelenen yazar bozuntusu tasvirlerinden meydana gelmiştir. Bu, muhtemelen sadece herhangi bir yaşam projesini gerçekten sırtlanamamanın derin başarısızlığının simgesel bir anlatımıdır; şüphe yoktur ki kendini bir kitaba, bir kadına, bir işe vermek, diğer olasılıkları kapı dışarı etmek, anlık hazlardan vazgeçmek demektir. Tekrar ve tek-

15. *A.g.e.*, s. 81.
16. *A.g.e.*, s. 156.
17. *A.g.e.*, s. 159.

rar, Dyer'ın ikinci kişilikleri yaptıkları şeye derin bir biçimde dalan kişilerden etkilenir; durmadan kendi kendilerini kaşımayan ama somurtkan da olmayan insanlardan. Örneğin, birlikte müzik yapan müzisyenleri gören anlatıcı, "bu kendini vermişliğe imrenmenin elde olmadığını"[18] düşünür. Kısa bir süre sonra bütün içki stokunun tükendiği bardan ayrılan Jeff, bir İtalyan aileye denk gelir. Ailenin küçük kızı, kanguruya benzeyen ve bir kesesi de olan oyuncak topla hoplayarak oynamaktadır. Jeff, bu ailevi takdis görüntüsünü "çok şirin" bulur –burada insanlar hazzı ve uzun erimli projelerini bir araya getirmektedirler– ve eğer mümkün olsa "oraya, o keseye girip onlarla beraber hoplamak"[19] ister.

Venedik'te Aşk'ın sıklıkla Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünü anıştırması gibi, *Varanasi'de Ölüm*'den de bu romanı anıştırması beklenir. Bölümün başında Allen Ginsberg'den yapılan bir alıntıda, iki şehir karşılaştırılır; Laura gidip bir Hindistan kasabasında yaşamaktan bahseder durur; bir partide Jeff'in arkadaşları Buddha'dan alıntılar yapıp şampanya kadehlerini keşişlerin dilenme kaplarına benzetirler. Kitabın ikinci bölümünün başında bir gazeteci, bu kez Varanasi'ye doğru bir yolculuğa çıkmak üzere görevlendirilmiştir ama elimizde birinci bölüme yapılan açık bir gönderme yoktur. Yeni anlatıcımız Jeff Atman mıdır, değil midir? Bu, aynı hikâye midir? Hiçbir açıklaması olmayan sıkıcı fotoğraflardan meydana gelen bir sergiyi gezen anlatıcı şöyle der:

> Yönünü bulmana yardımcı olacak hiçbir şey yoktu ve bir süre sonra, bu olguyu kabul edince; böyle sıklıkla bel bağladığın şeylere aslında ihtiyacın olmadığını, bulunacak bir yön olmadığını fark ediyordun. Herhangi bir resmin yanındakiyle açık veya anlatısal hiçbir bağlantısı mevcut değildi ama bitişik oluşları her ikisinin de etkisini artıran bir düzene işaret ediyordu.[20]

Dolayısıyla kitabın yan yana duran iki yarısı birbirini çağrıştırır. Anlatıcımız eğer Jeff değilse de ona çok benzeyen biridir ve ölüleri yakmaya hazır odun yığınlarıyla, mistisizmiyle ve olgunlaşmamış insanlarıyla Varanasi, kimliğin onaylanmasından ziyade döküldüğü, kişinin adını kaybetmesi için uygun bir yerdir. Hepsinden de önemlisi Sanskritçe "atman" Hıristiyanlık'taki bireysel ruha karşı-

18. *A.g.e.*, s. 245.
19. *A.g.e.*, s. 160.
20. *A.g.e.*, s. 244.

lık gelmese de kolektif olarak paylaştığımız bilinç anlamına gelebilir. Bir yaşam, başka bir yaşamın üzerine kolayca bindirilebilir. Bu çoğunlukla reenkarnasyonla ilgilidir.

İsimsiz anlatıcımız, şehirde 5 gün geçirmek için yola çıkar; buna rağmen, görünürde bir sebep yokken bu süreyi uzatır. Bu Hint şehrinin kaynayan canlılığı ve bitmek bilmeyen cenaze süreçlerini bir araya getirme biçimi, onu büyülemiştir. Zamanını dağ geçitlerini ve tapınakları gezerek geçirir, her daim müsait olan fakir kayıkçılara kendini nehrin bir yukarısına bir aşağısına taşıtır (burada Aschenbach'ın gondolcularla girdiği diyalogların yankıları vardır) ve otelindeki diğer müşterilerle akşam yemeği yiyip sohbetler eder.

Artık, Dyer'ın üslubu biraz daha aracılıdır ama hâlen kesin surette komiktir ve Dyer'a ait olduğu her yerinden bellidir: Bu üslup, yazmanın riskleri çok ciddiye alınmaya başladığında araya her zaman havalı bir sözcük ya da tuhaf bir analoji katmaya hazırdır. Bir yerde, "hem yüzde yüz samimi hem de alaycı olunabileceği"nin[21] altını çizer.

Anlatıcı, kaldığı oteldeki genç bir adam ve kadınla arkadaş olur; ikili birbirlerine âşık olduklarında, çiftin yakınlaşmalarını keyifle izler; bundan böyle duruma dahil olması gerekmez. Hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyler hatta seks güdüsü bile işe yaramaz giysiler gibi onu terk etmiştir. İçki ve uyuşturucuyu bırakmaz (bu ne kadar da sıkıcı olurdu) ama *Venedik'te Aşk*'taki anlık tatlar geride kalmıştır. Kendini herhangi bir ruhani disipline ya da etrafını kuşatan yoğun dini yaşam üzerine ciddi bir araştırmaya da vermez. "Ego hapishanesinden kaçma"ya hevesli olsa da özsaygıdan yoksun Dyer kahramanı, yine de böyle şeyler yapmayacaktır. Saçlarını ve kaşlarını kazıttığı, *dhoti* giymeye başladığı, nihayetinde pis Ganj nehrinde yıkandığı doğrudur ama bunu ne ruhaniliğe duyduğu bir arzu nedeniyle, ne de bir arınma programının gereği olarak yapmıştır. "Bu daha çok bir gün nehre gireceğimi bilmek ve o yüzden de girmenin bir anlamının kalmaması gibi bir durumdu."[22] Tek bir Jeff Atman değil fakat daha büyük bir süreci, evrensel atman'ın sonsuz küçük bir parçasını yakalamış olduğunu kabul etmiştir. "Kendimi denklemden çıkarmıştım"[23] der bize.

---

21. *A.g.e.*, s. 213.
22. *A.g.e.*, s. 286.
23. *A.g.e.*, s. 286.

Bu sayfalar, kusursuz gezi yazılarıyla doludur; bu yazılar, *Venedik'te Ölüm*'e yapılan açık ve ironik göndermelerin yanı sıra, Lawrence'ın gezi yazılarını çağrıştırır; sanki Dyer yaşamlarımızın değiş tokuş edilebileceği fikriyle kendini Lawrence'la ilişki içine sokacak başka bir çerçeve bulmuştur. Bir bankomat kuyruğunda sırasını korumak için kavga ederken anlatıcının sergilediği ateşli kendi kendine savunma hikâyesi, Lawrence'ın *Deniz ve Sardinya Adası*'ndaki[24] Napoli Limanı'nda feribot bileti almak için verdiği mücadeleyi yankılar. Anlatıcı, sakallı bir din adamıyla birbirilerinin ötekiliklerine bakabilmeleri için yüz yüze oturduğunda, Lawrence'ın *İtalya'da Alacakaranlık*'ında[25] Garda Gölü'nün yukarılarındaki bir dağ köyünde eğilen bir kadını izlediği sıra dışı sahne aklımıza gelir. Lawrence gibi Dyer da modern ve modern öncesi bilinç arasında bir yakınlık olabileceğini düşünmez ama "Bizi birbirimizden ayıran ise onun benimkine karşı hiçbir ilgisinin olmamasıydı oysa ben onunkine karşı yoğun bir merak duyuyordum."[26] Lawrence şöyle yazmıştı: "Onunkinden farklı, kendime ait bir dünyam olduğunu aklı almıyordu."

Dyer'ın kendine bir guru bulmakta pek de istekli olmayan kahramanı kimlik aşınımını tamamlamak için hastalığa bel bağlar. Bir dizanteri krizi, sıtma önleyici ilaçlarını almasını engeller ve sivrisinekler tarafından ele geçirilir, ateşi çıkar. Yeniden, burada Thomas Mann'ın hastalanan Aschenbach'ıyla gözle görülür bir paralellik olmasına rağmen Lawrence ile bir kez daha derin bir yakınlık söz konusudur. 1927'de tüberkülozu artık önlemez bir hâle gelen Lawrence, kendini ölüme hazırladığı dönemde sıtmadan mustarip Toskana'daki Etrüsk yeraltı mezarlarını ziyaret edip ölümünden sonra yayımlanan *Etrüsk Sarayları Taslakları* kitabını yazmıştır. Varanasi'nin ölüleri yakmak için kullanılan odun yığınlarını ziyaret eden ve sıtma kapan Dyer'ın anlatıcısı "kendi yasını tutmakta"dır[27]. Ama Lawrence bu yapıtında ayrıksı, kavgacı tarzını bir kenara bırakıp nesrine kabullenişin sakinliğini getirirken Dyer'ın sanrılı anlatıcısı, hikâyesini baştan aşağı Dyer'a özgü, kendini adadığı komik bir güç gösterisiyle bitirir. Daha önceden arkadaşlarıyla rengârenk Hindu panteonuna bir kanguru eklemek konusunda

24. D. H. Lawrence, *Deniz ve Sardinya Adası*, Çev. Arzu Daylan, Aylak Adam, 2013.
25. D. H. Lawrence, *İtalya'da Alacakaranlık*, Çev. Eda Dedebaş, Notos, 2009.
26. *Varansi'de Aşk...*, s. 248.
27. *A.g.e.*, s. 284.

şakalaşmış olan anlatıcı, Varanasi'nin dağ geçitlerine dev bir kangurunun geldiği sanrısını görür. Yaratık, yerel halk tarafından selamlanıp çelenklerle süslendiğinde anlatıcı en sonunda "hiçbir şeye yaslanmadan ve kendini koyvererek"[28] kangurunun kesesine tırmanır.

Bu nedenle roman ya da deneme, ikincil egonun egosunun çözünmesiyle beraber gerçeküstü bir komediyle sonlanır. Dyer, yine de hiçbir şeye güven duymama duygusundan çok uzaktır; yazarın kimliğinin çözünmesinden ise fersah fersah uzaktır. Bu sahne, bize *Venedik'te Aşk*'ın sonundaki Jeff'in, çocuğun oyuncak kangurusunun kesesinde hoplamayı istediği anı hatırlatmakla kalmaz, (bu bağlamda bütün kitap gibi) Dyer'ın yazara özgü kontrolünü, edebi tutkularını, ciddiyet ve uçarılığı dengeleme iradesinin alameti farikasını güçlü bir biçimde tasdik eden çapraz göndermeler ve çağrışımlarla doldurulmuştur. Yazarımızın, kendini denklemin dışına çıkarmak için önünde daha uzun bir yol vardır; rutin somurtkanlığımızın üstesinden gelecek başka bir virtüözlük performansını keyifle bekliyoruz.

28. *A.g.e.*, s. 295.

Peter Stamm

İsviçreli romancı Peter Stamm'ın ürkütücü projesi bizi sıradan bir boşlukla, tutarlılık ve hiçbir yönü olmayan yaşamlarla eğlendirmektir; asla yükselişe geçmeyen hikâyeler, empati kurmayı ya da çağrışımın, duygunun ya da zirveye varmanın yoğunluğunu dışlayan bir üslup. Her şeye rağmen, o bir absürdist değildir, bu kitaplarda bir komedi mevcuttur ama bu komedi asla Beckett vari bir çaresizliğin yüksek sesli komedisi de değildir. Eğer Stamm, Camus'ye bir şey borçluysa, yapıtı, *L'etrnger*'i ilan eden skandal atmosferinden uzaktır. Dahası, Stamm'ın hikâyelerinin daha ilk sayfalarında, ana amacı kendimizi farkına varmaktan alamayacağımız bir gerçekliği açıklamak olan bir romancıyla karşılaşırız. Ama ilerlemeyi göze alırsak, Stamm'ın romanları aracılığıyla yaşamı görme biçimimizi nasıl da ters yüz ettiğinin farkına varırız

ve hikâyenin sonuna varabilirsek anlarız ki yazar, okuduğumuz romanlara dayanarak yaşama dair fikir yürütme biçimimizle dalga geçmektedir.

İçerik ve ritim arasındaki denge son derece önemlidir. Özenli kontrolsüz detaylarla betimlenen bir karakterin rutinlerinin yer aldığı paragraflar, önemli bir şeyler meydana geliyor gibi görünen paragraflarla yer değiştirir; belki de olayların çözüldüğü hızlı bir bölüm, neredeyse başladığı anda sadece kendini tüketmek için ortaya çıkan küçük bir heyecan taşkını. İşte, *Böylesi Bir Günde*'deki[1] Andreas:

> Gar du Nord'a vardığında, Deuil-la-Barre'a giden banliyö trenine bindi. Her gün kullandığı trendi bu. Yolcuların suratlarına baktı, ulaşılmaz ifadeli suratlar. Karşısında oturan yaşlıca bir adam, boş bakışlarla onu izliyordu. Andreas pencereden dışarı baktı. Raylar, sanayi tesisleri, depolar, bazen tek bir ağaç, lamba ya da anten direkleri, grafitiyle kaplı tuğla ve beton duvarlar görüyordu. Saat yediyi birkaç dakika geçiyordu ancak bunun da herhangi bir önemi yok gibiydi.[2]

Andreas, boşluğun onun için ne anlama geldiği sorulduğunda şu yanıtı veren bir ortaokul öğretmenidir: "Boşluk hayatıydı, hiçbir şeyin değişmediği, hiçbir şeyin değişmesini istemediği, bu kentte geçirilmiş 18 yıldı."[3] Bir şey olduğunda, çok kısa bir süre içinde sanki hiçbir şey olmamış gibidir; eda aynı kalır:

> Andreas bahar tatilini Normandiya'da geçirdi. Bir kez daha Proust okumayı kafasına koymuştu ama günlerini otel odasında oturup televizyon izleyerek ya da her sabah istasyon büfesinden aldığı gazete ve dergileri okuyarak geçirdi. Çıktığı uzun yürüyüşlerden biri sırasında sahilde tanıştığı bekâr öğretmenle bir gece geçirdi. Kadının iri memeleri onu heyecanlandırmıştı, onu akşam yemeğine davet etti. Odasına gelmesi için kadın epey dil dökmek zorunda kaldı, sonra uzun uzun konuştular ve mini bardaki içkiler bitene kadar içtiler. Sevişirlerken kadın sürekli Andreas'ın adını bağırdı, bundan rahatsız oldu. Ertesi gün öğleden sonra uyandığında kadının yanında olmamasına memnun oldu. Kadının yazdığı kısa nota şöyle bir göz gezdirip onu bıkkınlıkla bir kenara attı.[4]

---

1. *Böylesi Bir Günde*, Çev. Ogün Duman, İthaki Yayınları, 2009.
2. *A.g.e.*, s. 12.
3. *A.g.e.*, s. 10.
4. *A.g.e.*, s. 37.

Andreas'ın iki sevgilisi vardır ama sevgililerinden hiçbiri onu merkeze koyarak bir yaşam kurmayı tasarlamamaktadır. Her yıl eğitim vereceği yeni bir çocuk grubuyla buluşması, ona keyif verir. Ahlaki meselelerden muaf olmakla birlikte sadece iki şeyden rahatsız olur: Yaşamın yoğunluğu ve diğer insanların ondan daha heyecan verici, "gerçek" yaşamlar sürdürmesi. İşte bu, hem çekildiği hem derin bir duyguyu açığa çıkarmasından korktuğu şeydir: Kız arkadaşından ayrıldığında, bir hafta boyunca telefonunu açmaz; kanser nedeniyle bir meslektaşı emekli olduğunda veda partisine gitmemek için sudan bahaneler uydurur. Ailesinin mezarını ziyaret etmeyecek, erkek kardeşi ve yeğenleriyle yakınlık kurmayacaktır. Bir keresinde âşık olduğu ve açılacak cesareti bulamadığı bir kızı sevgiyle hatta takıntılı bir biçimde hatırlasa da onu aramak için hiçbir uğraş vermez. *Böylesi Bir Günde*'nin aşağı yukarı ilk elli sayfası bu amaçsız yaşamın betimlenmesiyle geçer; yazar da görünüşe göre Andreas'ın "bir elinde bir fincan kahve, diğerinde sigara, pencerenin önünde durmuş vaziyette, küçük, derli toplu avluya bakıp gördükleri dışında hiçbir şey düşünmediği sabah sakinliği"nden[5] en az Andreas kadar keyif alıyordur. Ama romanların doğası gereği, er ya da geç böylesi bir rehaveti silip süpüren bir drama icat edilmesi icap eder. Bununla birlikte, Stamm ağır sigara tiryakisi olan Andreas'la birlikte kronik öksürüğünü bir hastaneye akciğer tomografisi çektirmek için yönlendirdiğinde coşkudan uzak görünmektedir. Andreas tomografi aletinin içinde "gözlerini kapatıp kumsalda güneşin altında yattığını hayal etmeye çalıştı ama cihazın gürültülü takırtıları ona sürekli gerçek dünyayı hatırlattı."[6]

Andres için gerçeklik ne anlama gelmektedir? Yoğunluğu, aciliyeti, özgürlük ve korku hisleri, riski ve kişiyi savunmasız bırakmasıyla gelen kaçınılmaz bir hakikat. Bu, âşık olup unutamadığı bir kız olabilir. Tedavi edilemeyen kansere dair kimi haberler olabilir. Buna nasıl karşılık vermeli? İnkâr. Andreas eski aşkı hakkında günün birinde bir şeyler yapması gerekeceğini sezinler ama karar vermeyi erteler. Bir keresinde bir mektup yazar ama mektubu göndermez. Tomografi sonuçları üzerine konuşmak için acilen hastaneye çağrıldığında eşikten döner. Oraya gitmek istememektedir.

---

5. *A.g.e.*, s. 7.
6. *A.g.e.*, s. 38.

Diğer bir kaynak da saptırmadır: Daha az önemli bir şey seç ve daha büyük olanını kıyıda bekletmek için bu daha az önemli olan şeyi keşfe dal. Andreas'ın yaşamı, asıl ilgilendiği kızı uzakta tutmak için bir sürü önemsiz kız arkadaşla dolmuştur. İşi, sadece onu daha büyük bir maceraya atılmasından alıkoyduğu ölçüde ilginçtir. Ama eli kulağındaki ölümü ertelemek için daha radikal saptırmalar gereklidir. Dönemin sonudur. Yaz tatili, onu koruyucu rutinlerinden yoksun bırakır. Andreas, kendinden yaşça küçük olan, koca arayışındaki sevgi dolu meslektaşı Delhine ile bir ilişkiye başlar. Bu da yetmez. Dairesini, mobilyalarını satar, işinden ayrılır, bir otomobil alır, İsviçre'ye, memleketine, kardeşine, ailesinin mezarına ve hepsinden de önemlisi hakkında çok az şey bilse de yaşamının kadını olan kadına, Fabienne'e gitmeye karar verir.

Otomobil bir kaçış aracıdır ama Andreas onu duygusal bakımdan bir koruma hâline getirmenin yolunu bulur. Eski bir Dyane alır, Fabienne ile karşılaştığı dönemde kullanılanlardan. Bu bir nostalji kaynağıdır. Eski aşkına gitmesine rağmen yenisini yanında götürür; Delphine de bu yolculuğa davet edilmiştir. Bu noktada kimin kimi kimden koruduğu belli değildir. Andreas'ın ilişkilerinde rahatsız edici bir başlat-bitir durumu vardır. Öncesinde Delphine'le harika zaman geçirmiştir sonra gecenin bir yarısı onu evine gönderir. Artık, sonunda takıntılı olduğu Fabienne'e doğru yol alırken yanında Delphine'in olmasının ağırlığını hissetmekten mutludur. Fabienne'e olan bağlılığını, Delphine'i evlenilecek bir adam olmadığı konusunda uyarmak için kullanacaktır. Stamm'ın buradaki başarısı, kendi anlatısının edasını ve devinimini, ana karakterinin muğlak avareliklerine göre ayarlamasıdır; sanki bir yazarın aşk ve ölüme dair büyük sorularla uğraşması gerektiğini takdirle karşılar gibidir ama bundan ziyade otomobil, gezi, manzara hakkında konuşacaktır. Almanca öğrenen Delphine'in otomobilin teybine dinleme egzersizleri için bir kaset koyduğu ince bir an vardır:

> Andreas kasedi çıkarmaya yeltendi ama Delphine onun elini tuttu ve kadının yavaş yavaş ve vurgulayarak örnek cümleler okumasını dinlediler.
> Sabah sizi yine göreceğim. Sabah beni yine göreceksiniz. Sabah sizleri yeniden göreceğiz. Sabah bizi yeniden göreceksiniz. Ebeveynler, çocuklarını yine görecek. Çocuklar, ebeveynlerini yine görecek.
> Ardından aynı derecede sempatik bir erkek sesi devam etti.

Günüm nasıl geçiyor? Sabah saat beş buçukta kalkarım. Hep böyle erken kalkarım çünkü saat sekizde şirkette olmam gerekir. Cumartesi ve pazar günleri daha uzun uyuyabilirim. Kalktıktan sonra banyoya gider, dişlerimi fırçalayıp duş alırım, önce sıcak, çıkmadan önce de soğuk suyla. Böylece iyice ayılmış olur ve kendimi iyi hissederim. Sonra giyinip saçlarımı tararım. Bunun ardından mutfakta kahvaltı ederim. Kahve hazırlarım, reçelli ya da sosisli, peynirli bir dilim ekmek yerim...
Adamın sesinde neşeli bir yan vardı. Sanki kendini günlerin ve yılların akışına, kadere teslim etmişti, hiçbir yan cümlecik olmaksızın.

Bu, romanın önceki kısmının muzip bir parodisidir, yoğunluk mecburiyetleriyle yüzleşmemizden önce, rutinin ve tekrarın kuşatıcı kumaşına dair hızlı bir anımsama: Fabienne ile karşılaşma, Delphine ile restleşme, aile mezarı ziyareti, kısacası hem Andreas'ın hem Stamm'ın kıyıma giden bir koyun ya da cinayet işleyecek olan bir suikastçı gibi hareket ettiği zorunlu dramlar. Sonunda Andreas, Fabienne ile seviştikten sonra şunu duyarız:

Çok çıplak ve kırılgan gözüküyordu. Andreas'ın cinayet mahallerinde çekilmiş polis fotoğraflarını düşünmek zorunda kaldı; şarampollerde, orman ya da sazlıklarda bulunmuş solgun, cansız bedenler.[7]

Stamm'ın önceki romanı *Biçimsiz Manzara* (2001) da bir yolculuk içerir. Bu kez yolcu bir kadındır; kendini hem korktuğu hem arzuladığı bir yoğunluğa doğru ve artık katlanamayacağı bir durumun ötesine taşır. İlk evliliğinden bir çocuğu olan yirmilerindeki Kathrine, Norveç'in kuzeyinde bir gümrük memurudur. Kutup Dairesi'nin güneyinde hiç bulunmamıştır. Cinsellik yoksunu ikinci evliliğinde mahsur kalmış olan Kathrine, kocası Thomas'ın sözde başarılarının –şampiyon bir yüzücü ve kayakçı, başarılı bir bilgisayar oyununun mucidi– sadece hikâyelerden ibaret olduğunu öğrendiğinde kaçmayı seçer. Thomas zorlantılı bir yalancıdır. Sonradan, "en sevdiği günlerin her şeyin tam anlamıyla aynı olduğu günler" olduğunu öğrendiğimiz Kathrine, bu keşiften öylesine sarsılmıştır ki güneydeki daha sıcak bir yere ve bir süre önce tanıştığı ve sonunda Boulogne'da izini sürdüğü bir Danimarkalı adama doğru yola çıkar. Daha güvenli bir maceraya atılması oldukça zordur: Güvenilir bir e-posta arkadaşı olan Christian, onunla sevişmeye yönelik hiçbir arzu belirtisi göstermemiştir. Yine de anla-

7. *A.g.e.*, s. 142.

şılması zor bir biçimde "Yapılması gereken bir şeyler vardı" diye düşünür. Yaşıyor ve icra ediyor olma, bir hikâyeye sahip olma gereksinimi, başka bir yerden dayatılan bir yük gibi hissedilir: "Yeni bir yaşamdan, eskisinden korktuğundan çok daha fazla korkuyordu." Bu korku, Kathrine'e kocasını anlaması açısından yardımcı olur: Kişi, risk almadan bir yoğunluk yanılsaması kurmak için hikâyeler icat eder.

Hikâye anlatmak, *Böylesi Bir Günde*'de de önemlidir; bir arkadaşı Andreas'a sadece cinsel maceralarının fantezilerinden oluşan ama bunların gerçekleştirilmediği bir aşk ilişkisinden bahseder. Stamm, kuşkusuz bu anekdotları kendi hikâye anlatma sanatını ve bunun dünyadaki yerini sorgulamak ve bizi okumaya dair kendi beklentilerimizi araştırmaya davet etmek için kullanmaktadır. Ama onun hikâye anlatmayı, sadece bir bahane olarak gördüğünü söylemek bir hata olur. Hikâye anlatmak ister, korkularına karşı kendilerini cesaretlendirmek ister, korkularını bastırmak için durmadan hikâyeler anlatılması, ruhsal dünyalarında elzemdir. Yalancı kocasını terk eden Kathrine de genç bir adamla aynı kuşetteyken kendisine dair heyecanlı bir yaşam hikâyesi uydurur. Ama göz alıcı fantezisi, ondan bir şey istendiği hissini ortadan kaldırmaz. Stamm, kendimize anlattığımız hikâyelerin gerçeklikle sıkı bağlar kurup onu bir yöne ittirmesi gereken bir nokta olmalı der gibidir. Kathrine, içten içe birini baştan çıkarmak zorunda kalacağını bilmektedir.

Stamm'ın ilk romanı *Agnes*'te (1988), bir kız arkadaş, hikâyesini yazması için bir yazarı davet etmiştir ama sonunda yazar kati bir surette gerçek ilişkilerinden farklı şeyler yazar. Gerçekte yazar, hamileliği nedeniyle kadına kızgındır; ayrılırlar ve ancak kadın düşük yaptıktan sonra tekrar bir araya gelirler. Yazarın hikâyesinde bunun yerine çiftin mutlu bir yaşamı vardır. Ama yazar, hikâyeyi sadece kızın ölümüyle bitirebilir, bu sanki romanın muğlak sonunda gerçek Agnes'i ondan ayrılmaya kışkırtan bir şeydir. Kısacası, hayal gücü ve gerçeklik arasında bir gidiş geliş söz konusudur; bir yanda arzulara, öte yanda olaylara nasıl bir önem atfedilmesi gerektiğini anlamak kolay değildir. Stamm'ın yapıtlarının kalbinde yatan şey, bu sürece dair bir kavrayış geliştirme girişimimizin hikâyesidir.

Stamm'ın 2014 yılında yayımlanan kitabı *Yedi Yıl* hakkındaki bir tanıtım yazısında şöyle yazmaktadır: "Alexander, birbirinden

çok farklı iki kadın arasında kalmıştır." Mesele bu değildir. Ortada bir adam vardır, bir eş ve bir çeşit metres ama Stamm'ın karakterleri hiçbir zaman "iki arada" değildir. Bundan ziyade sallanırlar, eylerler ve eylemlerinden geri çekilirler. "İki arada" olmak, daha büyük bir yoğunluğu ve belki de ahlaki bir boyutu beraberinde getirirdi, bir çeşit suçluluk duygusunu. Stamm'ın kitaplarında yobazlar ve ahlakçılar vardır: *Biçimsiz Manzara*'daki Kathrine'in kayınpederi, *Yedi Yıl*'daki Alexander'ın metresi ve onun arkadaşları. Ama onların ahlaki yorumları, kahramanın idrak eksikliğini körükler sadece. Kahraman, onların doğru-yanlış retoriğini ciddiye alamaz. Birini ahlaki bir kurala bağlamak, yaşamdan kaçınmak için başka bir strateji gibi görünmektedir.

Böylesi Bir Gün, önceki romanların edebi mecazlarından (*Agnes*'te iş başında olan yazar, *Biçimsiz Manzara*'da kutupsal coğrafyanın açıkça kullanılması) uzaklaşarak olgunluğunu ortaya koyuyorsa, *Yedi Yıl* birinci tekil şahıs seçimi ve çok daha uzun bir zamanı kapsamasıyla diğer bir sapmaya işaret eder; roman 7 yılı değil, aslında Alexander'ın bir mimarlık diploması almasından 8 yıllık evliliklerinin üzerine karısı Sonia'dan ayırılmasına kadar olan 20 yılı kapsar. Başlığın anlamı, Alexander'ın uzun süreli metresinin arkadaşı olan toprak sahibi Hartmeier'ın Alexander'dan buluşma talep etmesiyle verilir:

> Seni seviyor, dedi derin derin iç çekerek. Omuz silktim. Tüm kalbiyle, diye ekledi. Seni yedi yıl boyunca bekledi, Yakup'un Rahel'i yedi yıl beklediği gibi. Hikâyeyi hayal meyal hatırlıyordum ama yedi yılın sonunda Yakup'un yanlış kadınla çekip gittiğini hatırladım. Lea, dedi Hartmeier. Sonra bir yedi yıl daha beklemek zorunda kaldı. Ne demek istediğini anlamadım.
> Ama Tanrı, Lea'nın daha az sevildiğini gördü ve onun rahmini açtı, dedi Hartmeier, o zaman anladım... Konuşmadı, sanki yüzünde gizli bir zafer bakışı yakalamıştım.
> Ivona hamile, dedi Hartmeier.

Bir örnek olarak bu hikâye, komik bir biçimde yersizdir. Aşk içindeki Yakup, güzel Rahel'in babası için Rahel'in çirkin kız kardeşiyle evlenmesi için oyuna getirilerek 7 yıl boyunca çalışmıştır ve Rahel için 7 yıl daha çalışmak zorunda bırakılmıştır. Onun fikrine göre, Hartmeier'le bu konuşmadan 7 yıl önce Alexander, kendi isteğiyle güzel ve zeki, mimar eşi Sonia ile evlenmiştir ama

ikisine de âşık olmadan çirkin ve eğitimsiz Polonyalı metresi Ivona'yla görüşmeye devam etmiştir. Koşut olan tek unsur, 7 yıllık sıkıcı rutindir, bu da Stamm'ın dünyasında görece mutlu bir zaman demektir. Alexander şöyle düşünür:

> Ivona'yla olan ilişkim başından beri sadece bir hikâye, irademe boyun eğen paralel bir dünyaydı, burada istediğim her yere gidebilir, yeter dediğimde istediğim zaman buradan ayrılabilirdim.

Sonuç olarak, bu hikâye bir çocuk gerçeği üretir yine de. Bu noktada Stamm, melodramdan nasıl kaçınabilir?

Kırklarında olan Alexander, hikâyesini eşinin yaşlı bir ressam arkadaşı Antje'ye Münih'teki evlerini ziyareti sırasında anlatır. Geri dönüşler ve hayaller, anlatma anıyla birbirini izler ve bu Stamm'ın belirli noktalama işaretleriyle ayırmadan diyalog ve anlatıyı birbirine karıştırması bir arada düşünüldüğünde okurun durmadan kronolojiyi kurmaya, olayların durumunu tesis etmeye çalıştığı anlamına gelir ki bu durum özellikle kadınlar söz konusu olduğunda Alexander'ın daimi kararsızlığını yansıtır. Aslında roman, Alexander'ın, Antje'nin resimlerinin sergilendiği bir galerinin penceresinden karısını izlemesiyle başlar: "Hiç kimsenin ilgilenmediği duvardaki resimler gibi... [Sonia] orada olmayan ya da sadece yüzeysel olarak orada olan bir şey gibiydi."

Alexander'ın Antje'ye anlattığı şey, belki de bunu evlilik hikâyesinin sona yaklaştığını düşündüğünden anlatmaktadır; mezun olmasından çok kısa bir süre önce Münih'teki bir bira bahçesinde otururken bir arkadaşı, "tamamen alımsız" Polonyalı bir kızı aralarına, partiye davet eder. Hiçbir diyalog ya da sanat olmadan kız gecelerini mahveder. "Daha en başından, Ivona benim için dayanılmaz biriydi" der bize Alexander. "Onun için üzüldüm, bununla beraber uysal ve sabırlı tavrı beni öfkelendirmişti." Buna rağmen onunla birlikte olmaya çalışır. Dindar, iffetli Ivona, giysilerinin çıkarılmasına izin vermez. Alexander tarifi imkânsız bir biçimde uyarılmıştır. Geceyi onunla geçirir. Kadın ona "değişmez bir hakikat beyanı gibi" onu sevdiğini söyler. Yaşamının geri kalanında Alexander, bazen düzenli olarak, bazen uzun aralıklarla kadını arayıp bulacaktır ama sadece kısa, öz karşılaşmalar ve buluşmaları arasında asla iletişime geçmeden; Ivona'ya göre, Ivona her zaman müsait olacak ve başka birini asla sevmeyecektir.

İki kadına sahip olan bir adama kıyasla Alexander'ın cinsel yaşamı çok zayıftır. Alexander'ın Ivona ile tanıştığı dönemde çıktığı başka bir mimarlık öğrencisi olan Sonia, "Ivona'nın tam karşıtıydı. Güzel, akıllı, konuşkan, alımlı ve kendinden emindi." Ama sevecen değildir. "Onun kişiliğini her zaman biraz korkutucu buldum" der bize Alexander. "Sonia'ya âşık olma düşüncesi" onu eğlendirir ama mimari hakkındaki tartışmaları, Antje'nin cesaretlendirmesiyle nihayetinde bir çift olmalarını biraz geciktirir.

Stamm, ikisini mimari tercihleriyle de birbirinden ayırır. Hayvani coşkuyu dışlayan Sonia, Corbusier'nin ve onun yakışık alır mantıki davranışları teşvik eden "gelişmiş insan" binalarının hayranıdır. Alexander "bir bitki gibi" büyüyecek yapıları, "ışık ve gölgenin heykellerini" tercih eder, yine de ona aslında bir ferahlık hissi verecek binaları, kapalı mekânları hatta eski bir şatonun hücrelerini: "Tuhaf bir biçimde, hapsolmaktan ziyade barınak ve korumaya dair bir algım vardı." Sonia'nın fikirlerine karşı çıkarken şöyle diretir: "Oturma odası ilk ve en başta sığınaktır. Doğa güçlerinden, güneşten, düşmanlardan ve vahşi hayvanlardan koruma sağlamalıdır. Sonia güldü ve dedi ki bu durumda pekâlâ en yakındaki mağaraya gidebilirim."

Ivona ya da daha doğrusu Ivona'nın odası, bu mağaradır: "Çerçöple dolu, yaşanmamış bir yaşamın sahte anıları... Darlık, dağınıklık ve estetik değerden yoksunluk, sadece arzumu körüklüyor gibiydi." Ivona ile birlikteyken Alexander, sanki çocukluğundan beri hissetmediği "özgürlük ve korunmuşluk karışımı" bir şey hisseder. Sonia'yı ilk kez öptüğünde "Bir çeşit heves vardı... Öpücük bir araya geldiğimize dair bir karardı". Her şey mantık dahilindedir. Her şey planlanmıştır. Uzun yıkanmaların ve gebelik önleyici almaya engel olan cesaret kırıcı kesintilerin ardından gelen ilk sevişme, bir cinsel soğukluk komedisidir. Alexander seçilmiştir ama Sonia'nın kariyerinin bir parçası olarak. Evlenmelerinde önce Sonia, ona gelecekteki evlerinin mimari modelini yapar.

Stamm'ın romanlarındaki özgünlük, dünyadaki en eski olay örgülerini alıp onları yeni, ikna edici hatta kaçınılmaz kılmasındadır. Sonia'nın içine girdiği daha kültürlü dünyada olmaya can atan orta sınıftan gelen Alexander için Sonia doğru kadındır. Ama "tutkudan yoksun"dur. Bu ana kadar D. H. Lawrence'ın ya da diğer yüzlerce yazarın herhangi bir hikâyesinde olabiliriz. Yenilik, Ivona ve Alexander'ın ona bağlılığıyla ima edilenlerdir. Bu Fabianne

değildir, rüyaları süsleyecek bir kadın değildir, şehvetli bir âşık değildir ya da iyi bir yoldaş değildir, Sonia'nın alternatifi değildir. Ama sonuç odaklı, başarıya takmış bir dünyada dermansız kalmış bir adam için Ivona'nın teslimiyeti ve yumuşak huylu hayvansı varoluşu çok çekicidir. Alexander, "tutkudan deliye dönmüştür". Sonia'nın çocuk sahibi olmak için hazırladığı ince elenip sık dokunmuş planları sonuç vermezken, Alexander en sonunda Ivona'nın içine girdiğinde kadının bir defada hamile kalması da şaşırtıcı değildir.

Stamm'ın karakterleri –Katherine, Andreas, Alexander– korktukları felaketlerle yüzleştiklerinde gösterdikleri çelişkili tepki, iç rahatlığıdır. İkili yaşamları, yoğunluğu arama ve ondan kaçma gerilimleri, usandırıcıdır. Bundan böyle, "kendilerini ölümden korumak için elini kolunu sallayarak mezarlarına" giden adamlar gibi olabilirler. Bu nedenle, Ivona'nın hamile olduğu haberini veren Hartmeier'ı dinleyen Alexander "muazzam bir sakinlik ve bir çeşit rahatlama hissetti. Sonia ile konuşmalıydı[m]." Bir hesaplaşma olacak ve her şey basitleşecektir.

Hiç de bile. Sonia hesaplaşmaların kadını değildir. Hesaplaşmalar onun planlarına uymaz. Böylece Stamm, çarçabuk kurmuş olduğu melodramı etkisiz hâle getirebilir. Sonia, çocuğu sahiplenmeye razı olur. Bu, onu hamileliğin hayvani zahmetinden kurtaracaktır. Ivona, bir kez daha Alexander'ın isteklerine çocuğunu vermeye karşı çıkmadan tamamıyla boyun eğecektir. Yani, zeki kısır eşin budala ama doğurgan metresin çocuğunu büyütmesiyle hikâye, daha öncekinden daha da sapkınca yol alabilir. Stamm'ın kitabının dehası, her biri diğerlerini ruhsal dünya ve pratik varoluş arasında bir denge kurmak için bir hayli farklı bir biçimde kullanan üç karakteri ustaca bağdaştırmasındadır.

Burada, Peter Stamm'ın İsviçreliliğine ve Michael Hoffman'ın Almanca'dan yaptığı muhteşem çeviriye dair birkaç söz etmek gerekli. Yakın zamanda yayımlanan bir Alman romanına eşlik eden tanıtım materyalinin ilk sayfasında şunu okudum: "Thomas Pletzinger bir Alman ama bunu hem bir bilge hem de dünyevi sunuşu sayesinde fark etmeyeceksiniz bile" yabancı olmanın, Amerikalı okuru rahatsız edeceğine yönelik bir ima.

Stamm, –Norveçli Per Petterson ya da Alman yazar Gerbrand Bakker da akla getirilebilir– bilinçli olarak ya da istemeyerek küresel edebiyat pazarının gereklerini yerine getiren üsluplar geliş-

tirmiş gittikçe büyüyen bir grup yazar arasında. Bu yazarlardan hiçbiri, özellikle yaşadıkları ülke için yazmaz. Ya da bu ülkeler hakkında söz gelimi Roth ya da Franzen'in Amerika hakkında yazdıkları gibi yazmaz. Stamm'ın nesri, sözcüksel ve sözdizimsel olarak muazzam derecede tutumluyken, yazar kültüre özgü detayları çok az kullanır. Bu, çevirinin kolay olduğu manasına gelmemelidir; iyi çeviri, her zaman zordur ve Hoffman'ın ritmi ve edası kusursuzdur. Ama böylesi bir çeviri, daha tafsilatlı bir yazın ile pek de mümkün olmayabilirdi.

O hâlde tanık olduğumuz şey, bundan böyle yazarın içinde yetiştiği edebi gelenekle değil de yeni bir uluslararası kurgu dünyasının bir parçası olarak anlaşılabilecek yazın üsluplarının gelişimi, yazılmasının üstünden çok geçmeden düzinelerce dile çevrilecek kitaplardır. Stamm'ın zekâsı, çeviride karşılaşılan zayıflıkları, karakterlerinin zengin ve yoğun olan her şeyden duydukları içgüdüsel korkuyla aşabilmesini sağlıyor. Nesri zayıf olduğu hâlde, ifade ve hikâyeyi bütünleştirmesindeki zariflikle mükemmelen "edebi"dir. Karakterlerinin daimi oryantasyon bozukluğu, diğer binlerce yaşamla kendi yaşamlarının değiştirilebilir olduğu hissi, günümüz küreselleşme çağına cuk oturmaktadır.

Graham Swift

Graham Swift'in *Keşke Burada Olsaydın* kitabında hikâye anlatıcılığının doruğa ulaştığı yer, belki de bir köpeğin ölümünü mesele edinen kısımdır. İşin içinde üç karakter vardır: Mandıra sahibi, ketum Michael Luxton; Luxton'ın 26 yaşındaki büyük oğlu ve yakında 18'ine girecek olan genç oğlu Tom. Luke isimli hasta ve yaşlı köpek, aslında sadece bir çiftlik köpeğidir; yıllarca Jack'e yârenlik etmiş, şimdilerde ise Tom'a yârenlik etmektedir. Olaylar, Jack'in hatırına gelmekte, üçüncü tekil şahısla yazılmış olsa da roman onun bakış açısından anlatılmaktadır.

Sözü edilen adamlar, mutlu bir üçlü değildir. Michael'ın karısı ve oğlanların annesi, ailedeki sıcaklık ve şefkatin başlıca kaynağı olan Vera'nın ölümünün üzerinden henüz 5 yıl geçmiştir; annenin ölümünden hemen sonra köpek esrarengiz bir biçimde ilgisini

Jack'ten Tom'a kaydırmıştır. O gün bugündür deli dana hastalığı, daha doğrusu hükümetin bu hastalığa gösterdiği tepki, Devonshire Çiftliği'ni harap etmiştir; Luxton'ların sağlıklı sürüsü katledilmiş, yakılıp kül edilmiştir. İster istemez köpeğin uzun süren hastalığı, adamlara Vera'nın ölümünü, katliamın tuhaflığını, yaşamlarının muhteşem bir döneminin sonun geldiğini, iflası, arsanın kaybedilmesini hatırlatmaktadır.

> Ağır, kasvetli bir ağustos sabahı Michael kamyoneti avluya çekti, binaya yaslanmış bir küreği getirip bagaja attı, sonra eve girip mutfak dolabıyla merdivenlerin arasında kalan silah dolabının kilidini açıp av tüfeğini de kamyonete götürdü. Jack ve Tom da bu sırada avludaydı ama babalarının bakışları ve hareket etme biçimi gıklarını çıkarmamalarını söylüyordu. Çok geçmeden Michael, Luke'un o sırada köşede battaniyesine sarılıp sarmalanmış hâlde durduğu mutfağa girdi, Luke'u kaldırıp kamyonete taşıdı ve küreğin yanına yerleştirdi.

Michael köpeği vuracaktır. Çocuklara yardıma ihtiyacı olmadığını söyler ama sonra fikrini değiştirip Tom'un onunla gelmesini ister. Bu andan itibaren Jack, hatırladığı her şeyi Tom'dan duymuştur: Babasının kamyoneti arazinin bir köşesine doğru sürdüğünü, köpeği yere yatırdığını, silahı doldurduğunu, Tom'a köpeği onun öldürmesini teklif ettiğini; Tom'un reddettiğini ya da Jack'e reddettiğini anlattığını ki silahı ancak köpeği değil de onu 16 yaşında okuldan alıp bu batasıca çiftlikte çalışmaya zorlayan babasını vuracak olsa kabul edeceğini söylemiştir ve sonrasında çiftçinin köpeğin beynini yakın mesafeden havaya uçurduğunu, genç oğluyla birlikte mezarı kazdığını ve nihayetinde Tom hayvanın üstüne toprak atarken ellerini yıkamaya gittiğini.

Jack dışlanmıştır. Jack, köpeğin sadakatini kardeşine kaptırmıştır ve artık ölmesini istemektedir. Hoşça kal bile dememiştir. Bütün duyduğu silah sesidir ama bu "sanki bir şey kendi kafatasına vurmuş gibi açık ve nettir". Jack acı çeker ama herhangi bir eylemde bulunmaz hatta bir eylemde bulunmak için herhangi bir çaba da harcamaz. Jack böylece aileyi ölen köpekten, daha doğrusu ölen köpeğin ıstırabından ayrı bir biçimde hatırlayamayacaktır. Tom'un aksine Jack, kendini çiftlikten ve bundan sonraki kaçınılmaz iflastan kurtarmak için babasına zarar vermeye asla niyet etmeyecektir.

Üç adamın birbirine ve dünyaya göre konumlanmalarını oldukça intizamlı bir biçimde yansıtan bu hadiseye, Swift'in romanları-

nı kurduğu melodramatik çerçeve gölge düşürür. Romanın ilk sayfaları, bize ağır bir yağmur altındaki bir deniz manzarasını pencereden izleyen yaşlı bir Jack sunar; yanındaki yatakta bir av tüfeği vardır. Aklından deli dana cürufu, 9/11, teröre açılan savaş, Ellie'ye dair düşünceler geçmektedir. Son dönemlerde gelişen olaylara yapılan duygusal bakımdan yüklü göndermeler, Jack'in kendini ya da Ellie'yi ya da hem kendini hem Ellie'yi vurmaya yakın olduğunu göstermektedir. Swift, o an, Jack'in ne yapıp yapmadığına, 350 sayfa sonra gerçekten yapıp yapmayacağına dair herhangi bir bilgi verir. Bir yandan da Jack'in biyografisini serer. Daha doğrusu, Jack, daha önce de söylendiği gibi, kendini ya da Ellie'yi ya da hem kendini hem Ellie'yi vurmayı beklerken geçmişini bütünüyle hatırlar; doğrudan çocukluğuna gidip bazı detaylar sunar ve bizi koltuklarımıza mıhlayan zekâ dolu geciktirme efektleri kullanır. Örneğin, köpek sahnesindeki birçok ipucu, bunun Jack'in dışlandığı son aptalca dram olmadığını söylemektedir.

Aynı zamanda bu, Swift'in kendine değer vermeyi beceremeyen bir adamı bize ilk kez sunuşu da değildir. 1980 gibi erken bir tarihte yayımlanan ilk romanını *Tatlıcı*'nın baş kahramanı, baskıcı karısının hiçliğe sürdüğü ve bunun sonucunda da sevdiği kız tarafından reddedilen bir kocadır. *Ever After*'da (1992) baş kahraman Unwin, uygun olmadığı akademik bir pozisyondadır, bu pozisyona karizmatik üvey babası tarafından yerleştirilmiştir; onu dışlayan akademik topluluğun aşağılamaları, kendini daha da kifayetsiz hissetmesine yol açar. Öz babası, Unwin henüz 8 yaşındayken kendini vurmuştur. Burada yine baş kahramanın sadece terk edildiği değil, bununla beraber sonuçlarıyla baş etmek zorunda olduğu bir drama söz konusudur. *Su Diyarı*'nda[1] Tom Crick, umulduğu gibi olmayan şimdiki zamanı, her daim geçmişe gönderme yaparak açıklama takıntısı kazandıran karmaşık dramatik olayların göbeğinde yaşamaktadır; bu öyle bir şeydir ki insanın tarihten çıkardığı nevi şahsına münhasır derslere hayat verir.

Çocukluk, her zaman karşımıza çıkan bir tema, akıp giden tarihten dışlanmakla birlikte gelen kısırlığın kifayetsizliğini şiddetlendiren bir durumdur: *Su Diyarı*'nda, karısı daha önce yaptırdığı bir kürtaj nedeniyle çocuk doğuramayan Crick, diğer insanların çocuklarına eğitim vererek zamanını harcar ama tarihin bundan

1. Graham Swift, *Su Diyarı*, Çev. Aslı Biçen, Metis Yayınları, 2017.

böyle bir müfredat konusu olarak takdir görmemeye başlamasıyla bu vekil babalıktan bile dışlanma riski taşımaktadır; Craik demode olmuştur. Unwin, *Even After*'ı şu uyarıyla açar: "Burada ölü bir adamın sözcükleri var." Ölü birinden daha çok yaşamdan kim dışlanmış olabilir ki? *Yarın*'ın tamamı, bir kadının ikiz çocuklarına yapay döllemeyle hamile kalındıklarını itiraf edeceği bir konuşmadan önceki monoloğundan oluşmaktadır; onlara babalarının öz babaları olmadığını söyleyecektir; bu, onun gözünde aksi takdirde mutlu yaşamlara sahip olacak çocukların yaşamındaki büyük bir kusurdur. Şimdi de *Keşke Burada Olsaydın*'da Jack ve Ellie -Jack'in yaşam boyu eşi ve karısı olmuştur- başka bir nedenden de olsa yine çocuk sahibi değillerdir. Jack, Ellie'nin onu kullandığını, ilk adımı atmasını engellediğini düşünmektedir; diğer insanların daha yoğun yaşamlarının parçalarını toplamaya terk edildiğini düşünür; dışlanmıştır.

Kısacası Swift, bütün yazın kariyerini - aksi de beklenemez- belirli bir olumsuz duygular kümesini, özel bir davranış modelini aynı anda hem anlamaya hem ifade etmeye hem de dramatize etmeye çalışarak, aynı ıstırap verici psikolojiyi kazarak geçirmiştir. Özgürlük her daim meselelerinden biridir. Eylemde bulunmak özgür olmak içindir. Kısa hikâyesi *Yüzmeyi Öğrenmek*'te (1982) ödlek ama gururlu bir delikanlı, ailesinden uzaktaki suya ve dehşet verici bir yaşama itilmiştir, yine de bu "tamamıyla kendisinindir". Buna rağmen, Swift'in yazdıklarında, ilişkiyi kesme eylemi ekseriyetle ölümcül bir biçimde yok olmakla ve bazı durumlarda ölümün kendisiyle ilişkilidir. *Son İçkiler*'in[2] sonuna yerleştirilen olumlu not bile, ölüm ve özgürlük eşitliğini onaylar niteliktedir: Jack Dodd'un küllerini savuran arkadaşları "avuçlarını sımsıkı kapatıp uzatmışlar, sanki hepsinin özgür bırakacağı küçük kuşlar var".[3]

Keşke Burada Olsaydın, özgürlük adına yaşamlarına ara veren üç insan örneği sunar. Ellie, Jack'lerin çiftliğinin komşusu olan bir çiftlikte büyümüştür. 16 yaşındayken, annesi "gizemli bir adam"la çekip gitmiş ve bir daha ondan haber alınamamıştır. Ellie, anne ve annenin üçüncü kocası öldüğünde, Wight Adası'ndaki bir karavan parkının ona miras kaldığını bildiren bir mektup alacaktır.

Michael Luxton'ın köpeği vurmasının üzerinden birkaç ay geçtikten sonra, Jack'in küçük kardeşi Tom, 18. yaşının ilk saatlerinde

2. Graham Swift, *Son İçkiler*, Çev. Yaşar Gediklioğlu, Can Yayınları, 1999.
3. *A.g.e.*, s. 290.

orduya katılmak üzere çiftlik evinden kaçar. Bundan sonra asla iletişime geçmeyecektir ve Jack de üç kısa mektup yazmasının dışında onunla irtibat kurmak için herhangi bir şey yapmayacaktır. E-posta ya da sosyal medyanın sunduğu imkânlardan hiç bahsedilmemiştir. Swift'in dünyasında yarım yamalak şeyler yoktur; biri giderse gitmiştir. Bu ani ve tümden yok oluş, geride kalanlar üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir; bu kişiler ilk bakışta kendi küçük kapalı dünyalarında daha da yalnız ve kaçışın sebep olacaklarından daha da korkmuş bir biçimde bulurlar kendilerini. Ellie, yaşamı boyunca annesinin ortadan kaybolmasından dolayı ıstırap çekmiştir; Tom'un sessizce yok oluşu, Jack'e ıstırap verir. Bundan sonra, bunu yapmak saygıdeğer babalarının bütün şirket ve desteğinden yoksun kalmak demekken, Jack ve Ellie nasıl serbest kalabilirler? Suçluluk duygusu, kaçışın getirdiği risklerden duyulan korkuyu körüklemektedir. Ne yaparsa yapsın, toplum karşısına çıktığı her anda Jack felç edici bir suçluluk duyar, kendi kendini yok etmeyi kafasına takar. Eyleme geçmek Jack için zarar vermek demektir; özgürlük ise bir zorunluluktur ama onu ele geçirmek tarif imkânsız derecede çetin olacaktır.

Üçüncü ve en dramatik kaçış, Jack bir kez daha bir silah sesi duyduğunda gerçekleşir: Tom'un ortadan kayboluşunu takip eden Anma Günü'nün (Rememberence Sunday) gecesinde Michael Luxton evi terkedip çiftlikteki büyük meşe ağacının altına oturmuş ve beynini havaya uçurmuştur. Özgürlük, ölüm ve gaddarlık, birbirine eklemlenmiştir. Dışlanan Jack, etrafa saçılan parçaları toplar. Kendini suçlu hisseder. Bunu engellemek için bir şeyler yapmış olması gerektiğini düşünür.

Anma Günü önemlidir. Swift genellikle "sıradan", entelektüel olmayan ve bir çekiciliği bulunmayan –kasaplar, şekerci dükkânı sahipleri, çiftçiler– karakterleri yazan bir yazar olarak tarif edilse de belki de bunu bu insanlar kendilerini kaderlerinden kurtaramamış gibi göründükleri için yapmaktadır (bu bağlamda Swift'in yazdıklarında Hardy vari pek çok şey vardır) ve çoğunlukla hikâyelerini bu insanların görünürde "cahil" bakış açılarından anlatsa da romanları kati bir biçimde hatta inatla "edebi"dir: Gelecek zamanı önceleyen olaylar, zeki benzerlikler, semboller ve anlamlı isimler, bu romanlarda boldur. Çapraz göndermeler, bunaltıcı derecede çoktur, sanki Swift karakterlerinin hapsolduğu bir akıl hapishanesine benzeyen bir edebi biçim yaratmaktadır.

Jack Luxton için, Anma Günü bu hapishanenin bir parçasıdır. Annesi Vera'dan Somme Savaşı'nda aynı gün ölen iki muhteşem amcası George ve Fred Luxton'ın hikâyelerini dinleyerek büyümüştür. İkiliden biri –emir subayları hangisi olduğundan emin değildir– gösterdiği kahramanlık şerefine, gelişigüzel bir biçimde Fred yerine George, ölümünden sonra Mükemmel Sevk ve İdare Nişanı ile ödüllendirilmiştir. Jack'in çocukluğu boyunca her kasım ayında Vera, onlardan iki ismin savaş anıtında yer aldığı Anma Günü Hizmetleri'ne bu nişanı götürülebilmek ve belirli bir şöhrete sahip olabilmek için "işine düşkün bir küratör gibi" nişanı parlatmıştır. Bunu takip eden seyrek şenlik anlarından birinde Michael Luxton, komşu çiftçilerle içki içerken nişanı cebinden çıkarıp George'un kahramanlığı üzerine birkaç laf edecektir.

Bu, Jack'in omuzlarına yük olan bir beklentidir. Ama iki kardeşten, Jack'i avlanma ve özellikle çapkınlık, ayrıca geleneksel olarak kadın etkinlikleri (yemek pişirme ve ütü yapma) gibi başlıca uğraşlarda gölgede bırakan küçük kardeş Tom, bir kahramana daha çok benzeyecektir. Swift, iki kardeş takımı arasında benzerlikler kurmak için daha da ileri gider. Vera, Jack'e muhteşem amcaları Somme'dan kurtulsalardı George'un nişanını ikiye bölüp onu Fred'le paylaşacağından emin olduğunu söyler. Jack ve Tom avlanmaya gittiklerinde, Tom'un vurduğu iki güvercine karşılık Jack'in elinde hiçbir şey yoktur ama eve döndüklerinde Tom, ağabeyini babasının aşağılamalarından kurtarmak için vurduğu güvercinlerden birini Jack'e verir. Bunun karşılığında, orduya katılmak için çiftlikten kaçtığında Jack'ten kıçını kollamasını ister.

İnsan, Swift'in ara bağlantıları inşa etmek için gösterdiği sabra ve becerikliliğe sadece hayran kalabilir (ıskartaya çıkartılan sürü ve katledilen askerler arasındaki benzerlik de sık sık tekrarlanır) ama muntazam içsel gönderme ahengi rahatsız edici bir hâl de alabilir. Doğrudan olduğunda anlatı daha etkilidir. Köpeğin vurulduğu sahne bile, okur bunun üzerinde bir olaylar dizisine uysun diye çalışıldığını hissettiğinde zayıflar. Köpek vurulduktan sonra Tom, pis battaniyeyi sepetten çıkararak yıkayıp katlayacaktır ve bu battaniye sonradan babanın kendini vurduğu gece yatağında yeniden ortaya çıkacaktır; söylemeye gerek bile yok ki cebinde Mükemmel Sevk ve İdare Nişanı vardır. Sonrasında, Jack elbette başka bir dramatik olayda nişanı cebinden çıkarıp orada olup olmadığını kontrol edecektir.

Yine de hikâyenin özü ve ana karakterleri arasındaki ilişkiler ikna edicidir. Sadece komşu olmaları hasebiyle bir araya getirilmiş olan Jack ve Ellie, birbirilerini bilinçli bir biçimde tercih ettiklerini düşünmekte zorlanırlar. "Sanki beraber doğmuş" gibidirler. Ellie'nin annesinin ortadan kaybolmasından ve Jack'in babasının ölümünden sonra her biri çocuğunun çiftlikte çalışmasını isteyen iki dul, genç çiftin kaçamak cinsel özgürlüğüne göz yumarlar ama bu özgürlük çiftlikten ayrılıp birlikte bir yuva kurmak anlamına gelen gerçek özgürlüğü kapsamaz. Belki de Ellie, Jack özgürlüğünü eline almak için babasına karşı bir girişimde bulunsa ya da yeteri kadar gaddar olsa, onu bırakacaktır. Jack bunu yapmaz. İkisi de ilk bakışta, her biri diğerinin kurtuluşu ve gardiyanı olarak yirmilerinin sonlarına uzatılmış bir ergenlikte mahsur kalmıştır.

Michael Luxton'ın kendini öldürmesinden ve Ellie'nin babasının kanserden ölmesinden sonra, çift umutsuzca borca batar. Bu noktada Ellie, Wight Adası'ndaki mirası haber veren, alınmasının üzerinden 6 ay geçmiş bir mektup gösterir. Bu nedenle Jack, çiftliği satıp sahile taşınır; bu, Ellie'nin teklifidir ama bir yandan da onu kendisiyle bir aile kurmaya ikna etmek için kurduğu hilekâr stratejinin bir parçası olduğunu düşünür. Önceliği ele geçirmekte başarısız olan Jack, çocuk sahibi olmayı reddeder.

Karavanlar da örüntüye uygundur. Karavan ilk bakışta bir evdir ama hareketlidir ve geçicidir; ev hapsi ve koşulsuz özgürlük arasında bir uyum yaratır. Jack büyük bir sevgiyle delikanlılığının başlarında annesi ve küçük kardeşiyle birlikte geçirdikleri iki kısa karavan tatilini hatırlar. Bunlardan birinde, büyük bir azimle Ellie'ye bir kartpostal yazmıştır: "Keşke burada olsaydın." Kitabın başlığı, birinin varlığını arzularken ondan uzak olmaktan duyulan mutluluğa, aynı zamanda hem bir ilişki yaşamaktan hem de yaşamamaktan duyulan muğlak hazzı çağrıştırır. Tekrar ve tekrar, Jack'in hem bir şeyi hem o şeyin tersini düşündüğünü görürüz. Böylesi bir ruh hâliyle başa çıkmak kolay değildir. Jack'in en tehlikeli ilk sezilerinden biri şudur: "Ölüm, bir çeşit sığınaktır."

"Doğuştan gelen hak" yani çiftliği kaybettikten sonra Jack karavanların idarecisi olur; onları bir sürü gibi düşünür. Karavanlardan ayrıldığında kendini suçlu hisseder ve tatilcileri korur; içip tartıştıklarında onları sakinleştirir. Koruma ve arabuluculuk, genç kardeşinin beşiğini salladığını marazi bir yoğunlukla hatırlayan Jack gibi bir adam için iki olası eylemdir. Karavan parkını işleten

Jack, rutini ve kaçıp kurtulmayı bir araya getirmiş, kendini hapsedilmiş ya da suçlu hissetmesinden onu alıkoyan bir rol bulmuştur dünyada. Yılda bir kez Ellie, onu kendi tatilleri için Santa Lucia'ya sürükler. Jack, açık renkli gömlekler giymeyi öğrenir, yaşamdan keyif alma tehlikesi vardır. Çok geçmeden Tom'un Irak'ta öldürüldüğü haberi gelir. Yürek parçalayan, bedeni alıp gömme meselesi baş gösterecektir. Kaçınılmaz olarak geçmiş geri gelir; eski gerilimler su yüzüne çıkar. Hepsinden de önemlisi Jack, şimdilerde otuzlarının sonunda olan Ellie'nin, ailesinin bu son ferdinden azat edilmesini kendi ailesini kurmakta ısrar edeceği bir durum olacağını sezer. İlişkileri bozulur. Çok kısa bir süre sonra son Luxton da dolu bir silahla yatak odasında belirecektir. Örüntüye uygun olarak bir zamanlar bir deniz feneri olan evin ismi Bek Kulesi'dir. "Ve işte şimdi gözetleme zamanıydı" der bize Jack ya da Swift.

Keşke Burada Olsaydın'ı okuyan biri, yazarın güzel bir hikâyeyi yanlış bir biçimde anlatıp anlatmadığını sorup durur kendine. Bu, imgelemin rahatsız edici bir şekilde örüntülenmesi ve melodramın kaba mekaniği yüzünden değildir sadece; bunlara ek olarak, bir de Jack'in aman vermez bir biçimde verdiği emek vardır. Karşımızdaki insan özel bir eğitim almamıştır, "riyakârlık" sözcüğü ona pek tanıdık gelmez; olayları her zaman davranış ve motivasyon arasındaki ayrımı ince ayrıntılarıyla ve ziyadesiyle sözel bir biçimde hatırlar. Çiftliğin kendisi ve Jack'in çiftliğe bağlılığı hakkında çok az şey işitir ve hissederiz. Sözüm ona, Nell Leyshone'ın güzel oyunu *Çiftlik*'te sürüyle kurulan yakınlığın izine rastlanmaz; benzer bir biçimde Gerbrand Bakker'ın romanı *İkiz*'de muhteşem bir biçimde kotardığı toprakla ve toprağın üzerine verilen uğraşla iç içe geçme durumuna da rastlanmaz. Swift'in müthiş bir betimleme yeteneği olmasına rağmen, bu yetenek karşımıza Hardy'nin romanlarında olduğu gibi figürün sıra dışı bir şekilde manzaraya yerleştirilmesi biçiminde çıkmaz. Bundan ziyade, Swift çiftlikle sanki geleneği ve amansızlığı temsil ettiği ve bu sayede de çiftliğin sadakat ve maruz bırakıldığı korku arasında iki arada bir derede kalan birini yerleştireceği bir dekor olması hasebiyle ilgilenmiştir. Girişte sunulan güzel çiftlik tasvirinin ardından bile boyun eğme ve cesaret konularıyla ilgilenmeye meylederiz.

> Derinlikli, sarp, zorlu fakat göze güzel görünen bir araziydi; vadideki ormana uzanan, girintili çıkıntılı, yamalı bohçayı andıran küçük tarlalar vardı. Dağın sırtında, o bölgede nadiren yetişen buğday ve hayvan yemi

yetiştirdikleri bir tarlaları vardı; diğer yerler etrafta millerce uzanan diğer çiftlikler gibi otlarla kaplıydı: Koyunlar, yani süt, sütleri zaten hep vardı, satılık et buzağıları ve süt. Dünyanın en yumuşak, en zarif şeyi uğruna yapılan zorlu işler. Her şey araziyi mümkün olduğunca çok, güzel beyaz bidona dönüştürmekten ibaretti. Michael Luxton'ın, Vera yakınlarına olduğu hâlde ve zaten üstelik o duysun diye, suratında çarpık bir ifadeyle söylemekten hoşlandığı gibi, her şey hayvanların erkeklerini dişilerine damızlık etmekten ibaretti. Hepsi de Allah'ın belası süt çocuklarıydı gerçekten.

Bu bölüm harika olmasına harikadır ama bu ve buna benzer yerler çok nadir karşımıza çıkar. Bunlardan ziyade –ve bu aynı zamanda romanı 350 sayfaya yayan şeydir de – Jack'in kendi davranışlarını ve diğer insanların davranışlarını çözümlediği çetrefilli kısımlarla karşılaşırız. 30 yaşında, Ellie'ye karavanda yazdığı meşhur bir kartpostal şöyle anlatılır:

Karavandaki rengi solmuş sarı, küçük Formica masaya oturup dürüstlük ve suçluluk karışımından oluşan bir duygu durumunda Ellie'ye bir kartpostal yazdı. Evet, gerçekten Ellie'nin orada olmasını isterdi. Ama bunu gerçekten *isteseydi*, şimdi nasıl bu derece mutlu hissedebiliyordu? Onun orada olmasını istemek, o olmadan mutlu olduğunu kabul etmek demekti. Bu, sanki bu kartpostalı ona ihanet ettiği için yazdığını söylemek gibiydi.

Aleni bir biçimde, "sözcük fakiri" olan Jack, dil üzerine durmadan derin düşüncelere dalmaktadır. Kardeşinin tabutunun ülkeye iade edilmesi hakkında telefonda şöyle bir tartışma yürütür:

Binbaşı Richards yakın zamanda seremonin bütün detaylarının Jack'e ve Bayan Luxton'a gönderileceğini açıklamıştı. Elbette resmi bir davetiyenin. "Davetiye" sözcüğü Jack'e orduya uygun bir sözcükmüş gibi gelmedi hatta bu durumda, hiçbir şeye uygun bir sözcük değildi. Hatta Binbaşı Richards bununla birlikte telefon ve eğer uygun olursa ileride gerçekleştirilecek ziyaret aracılığıyla "ilişki içinde olacaklarını" (ki bu gerçekten orduya uygun bir sözcük gibiydi), sormak istediği bir şey varsa çekinmemesi gerektiğini söylemişti.

Binbaşı Richards'ın ziyaretinden sonra Ellie, mutfakta çay yapmaya giderek Jack'i oturma odasında yalnız bırakır.

Mutfakta fokurdayan suyun sesini duydu. Bu, Ellie'nin gözü onun üzerinde değilken birkaç damla daha gözyaşı akıtmak için iyi bir neden ve

zaman olacaktı. Ellie'ye de kendi kendine biraz gevezelik etme fırsatı verecekti. Ama Jack böyle düşünmüyordu. Yalnızca, Ellie'nin elinin musluğu daha sıkı ve gerektiğinden biraz daha uzun süre kavramış olabileceğini düşündü.

"Riyakârlık"ın ne demek olduğunu bilmeyen Jack, gelişigüzel bir biçimde "neden"i yerleştirir. "Fokurdama" sözcüğüyle oynar. Ellie'nin musluktaki elini hayal etmek belki film yönetmenin işi olabilir ama romancının işi değildir. Görünüşe göre Jack, bunların hepsini yanındaki silahla intihara teşebbüs ettiği istisnai bir durumda hatırlamaktadır. Son derece suçlayıcı bir tartışma esnasında Ellie, Jack'e babasının ölümünden onun sorumlu olduğunu söyler:

Bunu beklemiyordu. Bunun meseleyi karmaşıklaştırdığından mı yoksa meseleye açıklık mı getirdiğinden emin değildi. Hatta konunun özünün ne olduğundan bile emin değildi.

Karmaşıklaştırmak ya da açıklık getirmek. Jack'in dilsel yönden fakirliği, sadece başkalarıyla iletişim kurmak zorunda kaldığı zamanlarda ortaya çıkıyor gibidir; bunun yanında, içsel yalanları, onu kesin kararlar vermekten uzaklaştıran ince bir ayrımlar ağı örer. Son derece özel, denetimli ve sözel bir zihniyete sahip olan Ellie, ondan tamamen farklı bir kişi olduğundan anlatıyı o devraldığında edanın önemli bir biçimde değişmesi beklenir. Olur da bu ama çok etkili değildir. Ellie'nin Tom'un arkasından gözyaşı döküp dökmemeyi düşündüğü bölüm şöyledir:

Tom'un ölümünden duyulan derin üzüntüyü haber veren şu mektup geldiğinde, Ellie umutlarının tekrar uçup gittiğini düşündü. Ama çaktırmadı. Onun için her zaman maskelediği duyguları gene maskelemek çok da zor değildi. Öte yandan, şimdi de timsah gözyaşları dökmeyecekti.

Dramatik bir durumda Jack'le buluşmak için acele ettiğinde şu satırlarla karşılaşırız:

Telaşlanmak, bu durumda yakışıksız olurdu; geç kalmak veyahut herhangi bir atlatma fikri de öyle.

Ölen Tom, kitabın kısacık bir bölümünde hikâyeyi devraldığında, hâlihazırda bildiklerimize bir katkı yapmaz: Hikâyeye uygun

olarak o da benzer deneyimleri, tatilleri, kız arkadaşları ve Jack'in bahsettiği mektupları hatırlar. Bu bölüm, Swfit'e zırhlı bir aracın içinde havaya uçmayı tuhaf bir biçimde hayal etme hatta bunu olumlu bir deneyim gibi anlatma şansı verir ve bildiğimiz bir kişiyi tasvir eder:

> Yanında sadece Jack ve Anne, bir karavanda olduğunu düşünebilirdi. Ama Barton Field'te Luke'un vurulduğu yere yakın bir yerlerde uzanmış neler olup biteceğini ta başından beri biliyordu.

Romanın en ilginç kısmı, sonlara doğru Jack'in Luxton Çiftliği'ni satarken yaşananları, çiftliği satın alan ailedeki kadının bakış açısıyla anlatıldığı yerdir. Yaşlı Luxton'ın intiharından bihaber olan kadın, meşe ağacının etrafında hissettiği tuhaf duyguları tarif eder. Aynı zamanda, kocasının başka bir kadınla olan ilişkisinden ve bu çiftliği satın alarak kendisini yazları uzaklaştırıp gerçek hayatından dışlamak için kullanacağına dair sezgilerinden dem vurur. Kapanış melodramı için bizi biraz daha oyalayarak benzer davranış örüntülerinin her yerde karşımıza çıkabileceğini söylemek dışında bu bölümün kitaba ne kattığı, gerçekten de belli değildir.

Jack, her daim kararsızdır. Belki de aynı kararsızlığı okurda da yaratma niyetindedir Swift; olay örgüsüne sıkı sıkıya bağlı kalmış olsam da Swift'in ördüğü edebi ağ öyle baskındır ki bu da bana zaman zaman, Jack gibi, kaçmaya ve gemileri yakmaya yönelik bir arzu vermişti. Ama bunu yapsaydım, tıpkı Jack'in gerçekten beynini havaya uçurursa pek çok şeyi kaçırmış olacağı gibi, Swfit'in su götürmez başarılarını ıskalamış olacaktım, cesedin ülkesine gönderilme hikâyesi bunlardan sadece biridir.

Bu bağlamda şunu düşündüm: Eğer Jack'in, sadakat ve özgürlük arasındaki çelişkiyi kendisinden uzak tutmak için sonsuz bir emek harcaması gerekiyorsa, Swift'in yazma alışkanlığının da benzer bir işlevi olabilir mi? Yani, kendi zihniyetini sadece kendinden mümkün olduğunca farklı insanlarda, bu "sıradan" halktan kişilerde hayal ederek yazabiliyordur Swfit hatta hikâyenin yeterince özgün görünmeme riskini göze alarak yapıyordur bunu? Ama belki de hikâyeler, yüzde yüz özgün hissettirmediklerinde daha güvenli, daha koruyucudurlar? Neticede *Tess*'in olay örgüsüne gerçekten inan biri var mıdır? Hardy ve Swift arasında çok ortak yön var: Ebeveynleri genç yaşta ölen ya da çocukları yuvadan çok erken

uçup giden sıradan, korunmasız karakterler; köklü olmanın hazzı ve kaçış özlemi; sosyal eşitsizlik ve yoğun bir yazınsal örüntülemeyle bir araya getirilmiş, baskıcı kadere boyun eğiş; kararlı herhangi bir girişimin faciayla neticeleneceğinden duyulan endişe; çıkmazın ancak ölümle çözülebileceğini söyleyen fikrin sık sık ortaya çıkması, Hardy'nin eğitimsiz Tess'e çok güzel bir biçimde söylettiği gibi, eninde sonunda hepimiz "otlara karışıp unutulacağız". Diğer bir bağlantının tınısını işittiğimde okumama ara vermek zorunda kaldım (bu sefer "rüzgârın savurduğu martı", "pır pır eden bir füze" idi böylece Jack'in sahil kenarı dramı, Tom'un Irak'taki kaderiyle bağlantılı hâle gelebilirdi), kendimi şunu merakla sorgularken buldum: Kutsal edebi buyruk, "tek bağ", ya sadece nevrozun bir sonucu değilse, kendimiz ve gerçeklik arasına bir bariyer yerleştirip dehşeti ona biçim vererek rahatlatıcı hâle getirmek demekse aynı zamanda? "Nasıl adlandırırsan adlandır" der Craik, *Su Dünyası*'nda, "açıklamak, gerçeklerden kaçma, anlamlar uydurma, geniş bir çerçeveden bakma, belli bir perspektife yerleştirme, eğitim, tarih, masal, bu, korkuyu ortadan kaldırmaya yarar."

Eğer Craik haklıysa, bir yazarın örüntüleme alışkanlığıyla başa çıkabilmesinin iki yolu vardır: Bu alışkanlığı ortaya çıkarmak, onunla eğlenmek, ona olan gereksinimimizden bir acıma duygusu çıkarmak ya da öylesine kurnazca ve baştan çıkarıcı bir biçimde bir örüntü oluşturmak ki okurun oyuna getirildiğinin farkına varmasını engellemek. Bu ikisinin arasında kalmak, ölümcüldür.

Dave Eggers

David Eggers'ın biyografisinin başlığı, *Müthiş Dahiden Hazin Bir Eser*[1] (2000) iki varsayımı haşin bir biçimde ilişkilendirir: Istırap çekmek hakkında bir şeyler okumak isteriz; aynı zamanda, yazara özgü deha kendisini ıstırabı çağrıştırarak sunar. Komik bir abartıyla okurun duygudaşlık kuracağı bununla birlikte hayranlık duyacağı biri vaat edilir; bu durumda, bu aynı kişidir. Aynı zamanda, şu her daim hatırımızdadır: Kitap, klişe bir reklam ve azimle inşa edilen bir ünlülük dünyasına gözlerini açmıştır. Eğer dâhimiz böylesi bir böbürlenmeyi başlık olarak seçtiyse, Eggers'a güdülerinin saf, egosunun kontrol altında olup olmadığının sorulması gerekir.

1. David Eggers, *Müthiş Dahiden Hazin Bir Eser*, Çev. Duygu Günkat, Siren Yayınları, 2009.

Önümüzde dolu dolu 400 sayfa durmaktadır ama ana hatların üzerinden hızlıca geçilmiştir. Dave, 21 yaşındayken ebeveynlerinin ikisi de kanserden ölür. Aile parçalanmıştır; 8 yaşındaki erkek kardeşi Christopher'ın ya da Toph'un ebeveynliğini üstlenir, ağabeyi ve ablası Beth ve Bill'e yakın olmak için Illinois'ten Kaliforniya'ya taşınır. Bundan böyle katı bir ebeveyn kontrolünde olmayan Dave heyecanlanmış ve özgürleşmiştir; toplumun onlar gibi yetimler adına bir çeşit suçluluk duyduğunu, onlara birçok yardım sunduğunu ve onların kurban statülerini bir ünlülük biçimi olarak tanıdığını çarçabuk kavrar. Toplum, bu suçluluğu ne kadar çok ifade ederse, bilgiç Dave, Toph'a ideal bir vasi olduğunu o derece hissettirmektedir. Gazeteciliğe sürüklenen, bazen yapıcı bazen yıkıcı fakat çoğunlukla ikisi de birden olan Dave, kutsanmış ya da lanetlenmiş manik bir enerjiyle görünür olmayı arzulamaktadır. Gençliği ve liberal dürüstlüğü savunan bir hiciv dergisi olan *Might*'la bu yola çıkar ve ebeveynlerinin hastalığını ve ölümünü liste başı bir biyografiye dönüştürmeyi düşünür.

Dave'in vahşice abartı yapma özelliği vardır. Gülünçlükleri nedeniyle affedilebilen, gençlerin başarı için her şeyi göze almasının ürünü oldukları gün gibi ortada olan ve sevimli görünen masallar anlatmayı sever. Abartı biyografiye de sızar; Dave'in bir televizyon yapımcısına neden bir reality şovda* olması gerektiğini açıkladığı yer, 50 sayfalık bir güç gösterisi hâlini alır. Yapımcıya anlattıklarının birçoğuna kendisi de inanmaz; öte yandan, röportajın uzunluğu ve karmaşık yapısı, Eggers'ın bu görüşmedeki olası abartıyı bizim karşımızda da abarttığını gösterir.

Ondan memnuniyet içinde şüphe etmemize karşın teknik, bir biyografi gibi iş görür; Dave işte tam da bu tip bir insandır. Durmadan yeniden anlattığı yaşamı dışında, elimizde pek de bir şey yoktur. Dave'in o anda aklında olanla, sunulan tek şey performans ve iknadır. Örneğin, Toph'la girilen uzun diyaloglar, genç adamın yıllar içinde pişmiş olması sayesinde Toph'un sadece kendi çıkarını düşünen ve etikmiş gibi davranan Dave'in dergide aldığı konumu yapıbozuma uğratmasına olanak tanır. Görünen odur ki Toph'un tam bir portresini sunmaktan ziyade Dave, kardeşi onun kendi vesveselerini keşfetmesine engel olduğunda Toph'un farkına varır. Toph, taşı ustaca bir belagatle gediğine oturttuğunda, Dave şöyle karşı çıkar: "Gene rol çalıyorsun."

* Sıradan insanların yaşamını konu alan televizyon programları. (ç.n.)

Eggers'ın biyografisi ünlü olmak *hakkında* mıdır yoksa bir tür gençlik enerjisinin Birleşik Devletler'de dönüştüğü ünlülük özleminin biçimini mi sunmaktadır? "Bunu kalbinin derinliklerinde hissediyorsun" der Toph "çünkü ne bundan önce ne de bundan sonra bir yaşam var; bu ün, özünde, Tanrı'dır". Ün, bir bakıma, her şeyi kaosa sürükler; onsuz yaşamın bir anlamı yoktur. "İnsanlar vardır ki" der Dave, bir reality şova katılmak için başvuru yapanlara "onlar için anonim olma fikri varoluşsal olarak mantıksızdır, bu fikir mazur görülemez". Halkın ünlülük takıntısıyla alay etmek için *Might* dergisinin, hakkında cinayete kurban gittiği haberini yapmasına karar verilen Adam Rich hakkında Dave şunu merak eder:

> Bütün bunları ilgi çekmek için yapmış olabilir mi gerçekten? Bu kadar umursamazca halkın sempatisini kazanmak için kendi geçmişini sömürmüş olabilir mi?
> Hayır, hayır. Yeteri kadar hesapçı değil, yeteri kadar kuşkucul değil. Bir çeşit canavar olurdu bu, sakat ve düşkün. Gerçekten de ne çeşit bir insan yapar ki böyle bir şeyi?

Gerçekten de öyle. Biyografinin kurnazlığı, Dave'in ünlü olma arayışındaki olası onursuz güdülerine yönelik duyduğu ıstıraplı kaygısını, sempati duyulan başka bir ıstıraba ve hayranlık uyandıran bir performansa dönüştürmektir. Okurun önüne serilen yapboz şudur: Dave'de en çok sevdiğimiz şey, tam olarak bu capcanlı ve fevkalade kaygan özsaygıdır.

İki yıl sonra, ilk romanı *Hızımı Tadacaksınız*'da[2] (2002) Eggers, sabit fikirlilik ve özgecilik arasında cezp edici derecede şematik bir çarpışma keşfeder: İki genç Amerikalı, fakirlikleri belki de onları saygıdeğer birer alıcı yapacak birilerine otuz iki bin doları hibe ederek bir hafta içinde dünyayı dolaşmayı dener.

Kurgu ve biyografi arasındaki ton farkı, sanıldığı kadar büyük değildir; anlatıcımız birinci tekil şahıs ağzından konuşan Will'dir. Will, tek gerçek karakterdir ve romanın büyük bir kısmının bilincini oluşturur. Hesapsızca zıtlaşma tarzı olaylar Will'in etrafında gelişirken, yakın arkadaşı Hand ise temelde bir yardımcı konumundadır. Hand'in bir grup hödüğü kışkırtmasıyla Will'in yüzü insan içine çıkamayacak denli ciddi bir biçimde şekil değiştirmiştir; bundan böyle ilgi odağı olmaya çalışmayacaktır.

---

2. Dave Eggers, *Hızımızı Tadacaksınız*, Çev. Gargo Kargıcı, Siren Yayınları, 2014.

Yine de Will bir çeşit ünlü mertebesine erişmiştir. Onu ampul değiştirirken gösteren bir fotoğraf, bu fotoğrafı ampul paketinde kullanmak için sekiz bin dolar ödeyen bir reklam ajansı tarafından satın alınmıştır. "Kısacası, yanlışlıkla, kısa süreliğine güçlü hissetmiştim kendimi" diye hatırına getirir Will: "*Siluetim milyonların aklına kazınacak!* Ama akabinde güm diye çöküverdim. Bir profile indirgenmiştim sadece. Bir hiçti."[3] *Hazin Bir Eser*'de Dave, ilgi çekmek adına kendinize dair anlattığınız hikâyelerin sıyrılıp gittikleri gibi siz olmayı bırakan "yılan derileri" olduklarının farkına varmıştır. Milyonlar tarafından bilinmek heyecan vericidir ama üzücü olan, bilinenin gerçekte siz olmayışıdır. Ünlülük, başarıya giden yol değildir. Will, parayı bağışlamanın ona dünyayla daha gerçek bir ilişki sunacağını umut eder.

Yolculuğu yapma kararını vermeye zemin hazırlayan şey, yine de bir ölümdür. Bu Eggers'ın hikâyelerinde sık rastlanan bir motiftir: Biri ölür, bir aile ya da topluluk perişan olur ve anlatı bir keder ya da skandal hissinden yola çıkar. Buradaki kurban, Will ve Hand'le beraber birbirlerini dengeleyen üç kişilik arkadaş gurubunu tamamlayan 26 yaşındaki Jack'tir: Jack, "Benim kargaşam ve bilgeliğime karşılık onda huzur vardı, Hand'de ise sürekli hayretle açık kalan bir ağız ve hiç kapanmayan kocaman bir çene."[4] Grubu bir arada tutan gücün ortadan kalkmasıyla Will, Hand'le beraber bir haftalık egzotik bir turistik faaliyeti, biraz fevri ve rastgele bir hayırseverlikle birleştirmek için yola koyulur.

Hızımızı Tadacaksınız'ın ilk sayfalarında, bir "Salak ile Avanak" neşesi vardır: Genç adamların uçuşlarını planladıkları esnadaki cahillikleri ve küstahlıkları; tuhaf güzergâhlarının (Grönland-Ruanda) imkânsız olduğu ortaya çıktığındaki öfkeleri, (Senegal'de) parayı bağışlamak için insanlara yaklaşırlarkenki utançları, yanar dönerli hediyelerinin yıkıcı sonuçları ki bunlardan bazıları banknotları bir arabanın camından savurmak ya da hayvanlara iliştirmek gibi dikkatsiz hareketlerdir.

> Tarlada çalışan bir grup çocuğa rastladık... Kusursuzlar. Fakat cesaretimi toplayamıyordum...
> "Ava çıkmış gibiyiz" dedim.

---

3. *A.g.e.*, s. 52.
4. *A.g.e.*, s. 95.

"Evet ama dert değil."
"Hadi gidelim. Daha uygun birilerini buluruz."[5]

Sonunda biri aşikâr olanı dile getirir:

"Kime para vereceğinizi seçerek iyilik değil kötülük yapıyorsunuz. Böyle adil olunmaz."
"Nasıl adil olunurmuş?"
"Paranın sunduğu kontrolün peşindesiniz."
"Tam tersi. Kontrolden feragat ediyoruz."
"Feragat ederken gücünüzü kullanıyorsunuz... Paranın sağladığı gücü istiyorsunuz."[6]

2005'te Eggers, diğer yazarlarla birlikte iki genişletilmiş polemik makalesi yayımladı: *Teachers Have it Easy: The Big Sacrifices and Small Salaries of America's Teachers* ve *Surviving Justice: America's Wrongfully and Convicted and Exonerated*. Bunları takip eden üç uzun yapıtı *Ne Nedir*[7] (2006), *Vahşi Şeyler*[8] (2009) ve *Zeitoun*'da (2009) kendi hikâyelerini yaratmaktansa ödünç alınmış hikâyeler anlatmayı seçti. Bu üçünün de meselesi, kaos ve düzen arasındaki savaştır. Maurice Sendak'ın klasik çocuk hikâyesini genişleten *Vahşi Şeyler*, Eggers'ın biyografisindeki Dave'in çok daha genç bir versiyonunu andıran, iyi olmak isteyen ama çocuksu enerjisi onu vahşi bir terbiyesizliğe sürükleyen bir delikanlıyı, Max'i anlatır. Sendak'ın vizyonu, Eggers'ınkiyle epey uyumludur ve onu uzun soluklu bir romana dönüştürürken Eggers'ın avantajı kendi reklamını yapmakla suçlanamayacak olmasıdır: Max'in de gözlemlediği gibi, "suçlanacak diğer insanlar" vardır.

Diğer iki kitap daha radikal noktalardan hareket eder. *Ne Nedir* soykırımdan kaçmak için Birleşik Devletler'e göç eden Sudanlı bir mültecinin gerçek olmakla birlikte romanlaştırılmış hikâyesini anlatırken, kurgu dışı olarak nitelenen *Zeitoun*, Katrina Kasırgası'nı takip eden sel baskını sırasında New Orleans'ta yardım amacıyla kalan ve kendini terörist olduğu suçlamalarıyla tutuklanmış, vahşi bir muamele görmüş ve 1 ay hapis yatmış bir hâlde bulan Suriyeli bir ev ressamını konu alır. Bunlar hazin ıstırap hikâyeleridir

5. *A.g.e.*, s. 116.
6. *A.g.e.*, s. 135.
7. David Eggers, *Ne Nedir*, Çev. Algan Sezgintüredi, Siren Yayınları, 2010.
8. David Eggers, *Vahşi Şeyler*, Çev. Begüm Güzel, Siren Yayınları, 2011.

ama bir yazarın müthiş dehası ile ünlü olmak adına "kendi geçmişini sömürme" şüphesinden arınmışlardır. Daha önceki kitaplara hayat veren feragat ve vurdumduymazlık arasındaki verimli gerilime ya da pişmanlıkla verilen karşılık ya da ünlülüğünün ailesinin erken ölümüne dayandırılmasına karşı bir cevap niteliğinde, Eggers sanki su götürmez bir biçimde yapıcı bir içerik ve amaçlılık ile yazma ediminden özsaygı içeren her şeyi hızla çıkarmaktadır.

Bu uygulamanın ardında yatan önerme şudur: Bir yazarın yeteneği, uzun görüşmeler ve fazlaca araştırmanın ardından, kendi meselelerinden diğer insanların öğretici deneyimlerini yazmaya kolayca dönüştürülebilir. *Ne Nedir*, kahramanı Valentino Achak Deng'in Atlanta'daki apartman dairesinde darp edilmesi ve rehin tutulması ile başlar. Bağlanmış ve ağzı kapatılmış olan Valentino genişletilmiş geri dönüşlerle Sudan'daki bebekliğini, mutlu aile yaşamının sivil savaş sırasında yıkılışını ve kaçışının dehşet verici değişikliklerini hatırlar. Bunu yaparak, saldırganlarına sözlerini ilettiğini hayal eder; ilk önce siyahi bir kadın ve erkeğe, sonra da Valentino zeminin üzerinde bağlı olduğu sırada televizyon izleyen genç oğlana.

> Kuşkusuz ne ilkel olduğumuzu, koca köyde bisikletin plastik ambalajının çıkarılması gerekip gerekmediğinden kimsenin tam emin olmayışını, böyle bir yerin saldırılara, açlığa ve diğer felaketlere elbette açık kalacağını düşünüyorsundur, TV Çocuğu. Biraz doğruluk payı var bunda. Kimi durumda uyum göstermekte yavaş kaldığımız doğrudur. Evet, yaşadığımız dünya yalıtılmış bir dünyaydı. Sana söyleyeyim; TV yoktu ve bu durumun sürekli uyaran gereksinen beynine ne yapacağını hayal edebilmekte zorlanmayacağını düşünüyorum.[9]

Bu geri dönüş ve öfkeli sesleniş aygıtı birçok sayfada tek düze bir biçimde kullanılmıştır; Eggers birden bire olduğundan daha az yetenekli bir yazar gibi görünür.

Bu durum *Zeitoun*'da gelişir; burada Eggers üçüncü bir kişi kullanır ve zaman akışını makul bir biçimde düz tutar; uzun geri dönüşler Zeitoun'un Sureiye'deki çocukluğunun ve Amerikalı fakat Müslüman olan karısı Kathy ile oluşturdukları ailenin idealize edilmiş bir görüntüsünü sunar. Katrina'nın ve sonrasında gelen selin, Zeitoun'un karaya oturanlara yardım çabalarının, tutuklan-

9. *Ne Nedir*, Çev. Algan Sezgintüredi, s. 49.

masının ve kötü muameleye maruz kalmasının, bunların tümünün tasviri, sürükleyici bir okuma deneyimi sunar ama Eggers tekrar bunların çoğunu işlenmiş dramatik dolgu ile mahveder: "Daha da kıyametvari ve gerçeküstü bir hâl alıyordu" diye anlatır bize bir yerde. Selin başlamasından birkaç gün sonra Zeitoun kanosunda bir arkadaşı ile birlikte bir ceset görür:

> Zeitoun hayatına böyle bir şeyi göreceğini hiç düşünmemişti; evine bir kilometreden de yakın bir mesafede, pis suda sürüklenen bir ceset. Böylesi bir görüntüyü aklının kategorileri arasında yerleştirecek yer bulamadı. Bu imge başka bir zamandan, tamamıyla bambaşka bir dünyadandı. Akla savaş fotoğraflarını, unutulmuş savaş alanlarındaki çürüyen bedenleri getiriyordu. Bu adam kimdi? diye düşündü Zeitoun. Onu kurtarabilir miydik? Zeitoun bedenin uzaklardan, göle yakın bir yerden ta Uptown'a kadar sürüklenmiş olabileceğini akıl edebildi sadece. Öteki türlüsü mantıksızdı. Adamın yardıma ihtiyacı olduğu ve bu yardımı alamadığı ihtimalini düşünmek istemedi.

Bu retoriğe inanmak zordur. Zeitoun kurbanlar verilmesine neden olduğunu bildiği yıkıcı bir sele yakalanmıştır; 4 gündür televizyonun yağmadan ve cinayetten bahsettiğini bilir. Bir cesedin beklenmedik olması ya da zorlukla kategorize edilmesi rahatsızlık vericidir. Ama Eggers Zeitoun'u bir itidal, kararlılık ve cömertlik örneği olarak sunmakta kararlıdır: "Onu kurtarabilir miydik?" diye merak eder, bu, zannedersem, tutuklandığı zamanki yakınma hissini arttırmak içindir ama keyfi tutuklama rezaleti, tutuklanan adam hoş olsa da olmasa da aynı olacaktır.

Devamında, Zeitoun ve arkadaşları sorgulanıp sonrasında dışarıdaki geniş bir kafese konduklarında, buradaki durumun "daha önceden işittiği üçüncü dünyanın en gerçeküstü hukuki yaptırımlarını aştığını" okuruz. Şurası açıktır ki Zeitoun *Ne Nedir*'i okumamıştır. Tutuklanması kesinlikle canice, aptalca, gereksiz ve yasadışıdır ama Allah'a şükür 1 ay sonra hapisten tek parça çıkar.

Öyle görünüyor ki hikâyenin bir yönü Eggers'ın dikkatini diğerlerinden daha fazla çekmiştir. Tutuklanan Zeitoun, insanları kurtarmak için Tanrı'nın onu seçtiğine inanması nedeniyle cezalandırılıp cezalandırılmadığını merak eder. Burada tekrar, yapıcı eylemlerin yıkıcı bir özsaygı virüsü taşıdıklarından şüphe edilir. Belki de iyilik edimleri bu edimleri uygulayan kişiye dikkati çektiklerinde bu anlam karmaşasından kurtulmanın bir yolu yoktur.

Örneğin, Eggers kendi reklamını yapma ve amacının reklamını yapma arasında bütünlüklü bir ayrım yapabilmiş midir? Eğer kalemini Zeitoun'a ve Achak Deng'e emanet etmek isteseydi, şu sorulabilir: Bu kitaplar hayalet yazar olarak kaleme alınıp kahramanların isimleriyle yayımlanamaz mıydı? Ya da bu, onların başarısına ket mi vururdu? *Zeitoun*'un başında bize şöyle denir: "Yazarın bu kitaptan sağladığı bütün gelirler New Orleans'ı yeniden inşa etmeye ve dinler arası bir anlayış geliştirmeye adanmış olan Zeitoun Vakfı'na gidecektir". Bu son derece cömerttir ve bu yola daha çok bağış toplanacaktır ama bu amacı başarmak uğrunda Eggers vakfın yanında kendine de dikkat çektiğine dair şüpheler uyandırmıştır. Bu noktada, Will ve Hand'in *Hızımızı Tadacaksınız*'daki rastgele yardımseverliklerinden fersah fersah uzaktayız, yine de bir kez daha bir belirsizlik olmaksızın kamusal bir hayırseverlik eylemini gerçekleştirmenin ne kadar zor olduğunun farkına varırız.

Will ve Hand örneğinde de olduğu gibi, bu eylemin sonuçlarını kestirmek: Eğer hâlihazırda devam etmekte olan bir gerçek yaşam anlatısına dair idealize edilmiş bir görüş sunarak liberal bir tutumu teşvik etmeye çalışıyorsanız; bir olasılığı riske atarsınız ki bu da hikâyedeki yeni bir dönüm noktasının kitabınız tamamlandıktan sonra bütün itikadınızı baltalayabileceğidir. Bugünlerde *Zeitoun*'da resmedilen mutlu Suriye tablosunu yeniden okurken, orada yaşananları düşünmemek elde değil. Zeitoun'un kızlarını İslam'a uymayan giyinme alışkanlıkları nedeniyle cezalandırmasının ardından ayrı yaşadığı eşini öldürmesi için kiralık katil tutma suçlamasıyla yargılandığı haberlerini işiten kimi taş kalpliler, sadece önyargılarında haklı olduklarını düşünmekle kalmayacak, aynı zamanda Eagger'ın bir enayi olduğunu da düşünecekler. Bunlar genelde eleştirmenlerin yazılarında rastlanacak türden değerlendirmeler değil ama seçtiği ayrıksı yazım biçimiyle Eggers, bu noktada bunları kaçınılmaz kılıyor. *Kral için Hologram*'ın[10] kapağı aralandığında tamamıyla sıradan bir romanla karşılaşıldığını söylemek insanın içine biraz su serper.

Yaşamının her alanında –iş, ev, sağlık, aşk– dibe vuran 44 yaşındaki Alan Clay ("görünmez kusur"da olduğu gibi), yaşamını değiştirmek için son şans olarak Suudi Arabistan'a gider: Başıboş bir özel danışman olan Alan, Suudi Arabistan sahilinde bulunan,

10. Dave Eggers, *Kral İçin Hologram*, Çev. Defne Orhun, Siren Yayınları, 2015.

muazzam bir gelişim sergileyen Kral Abdullah Ekonomik Kenti'nin (KAEK) ana tedarikçisi olmak için teklif veren dev bilgi teknolojisi şirketi Reliant'tan küçük bir takıma önderlik etmektedir. Reliant anlaşmayı yaparsa, Alan tekrar aktif olacaktır.

Eggers işi büyük bir itimat ve hızla başlatır. Yolculuktan sonra Alan, hakkında daha çok şey bilmek istediği bir kadınla karşılaşır ama kadının iletişim bilgilerini almayı beceremez; konumuz kifayetsizlik, kaçırılan fırsattır. Riyad'daki ilk gecesinde uyuyakalıp KAEK'e giden ulaşım aracını kaçıran Alan, gecikerek şehre ulaştığında farkına varır ki şehir çölün ortasındaki üç binadan ibarettir ve sunumlarına değer biçecek kişi olan Kral, yakın bir zamanda onları huzuruna kabul etmek için ayarlanmamıştır. İşler giderek daha da kötüleşir; Rachel, Cayley ve Brad isimli üç genç teknisyenden oluşan ekip yeterli bir iklimlendirme cihazı ve kablosuz interneti olmayan büyük bir çadıra sürülmüştür ki kablosuz internet Kral Abdullah'ı etkilemek için hazırladıkları planın vazgeçilmez bir parçasıdır. O sırada Londra'da bulunan bir Reliant yöneticisinin hologramını Kral'a sunacaklar ve bu yönetici, şirketlerinin teklifini açıklayacaktır. Alan'ın Kral'ın hareketleri hakkında bilgi almaya ve çadırdaki koşulları iyileştirmeye yönelik her girişimi duymazdan gelinir. Bu durum, birkaç gün boyunca değişmez.

Alan, kitaptır. Daha önceki Eggers kahramanları gibi bozgunculuk ve şiddetli iyimserlik arasında gidip gelir. Ara ara, Amerikan yaşamından kaçıp onu utanca boğan ve kızının kolej ücretini ödemekten alıkoyan borçlarından caymayı; geri kalan zamanlarda "dünyaya hükmettiğini, herkese, ona, şuna, buna siktiri çekebilecek kadar kazan"abileceğini[11] düşünür. Ama Dave ve Will, öteki kitaplarda yetişkinliğin heyecan verici eşiğinde enerjiyle dolup taşarken, Alan hızla solmaktadır. Kariyerini Chicago'da üretilen Schwinn bisikletlerini satarak ilerletmiş ama üretim Asya'ya kayınca işini kaybetmiştir. Bunu izleyen düşüş, Amerikan üretiminin, Amerikan gücünün, Amerikan özgüvenin dünyadaki düşüşünün sembolüdür. Alan, enerjisinin çoğunu eski karısı Ruby ile olan çatışmalı ilişkisinden almıştır ama sonunda onunla da ayrı düşer; benzer bir biçimde, sendika ve yönetim arasındaki, bir zamanlar verimli olan ilişki, Amerikan şirketçilik anlayışını yok etmiştir. Bunlar, anlatımızın arkasında yatan iki yıkılmış ailedir. Aynı zamanda, Alan'ın

11. *A.g.e.*, s. 22.

ensesinin arkasında kanserli olduğundan şüphelendiği bir kütle vardır ve Alan yıllardır seks yapmamıştır.

Eggers, acımasızca temasına sadık kalır. Birbirini takip eden diyaloglar ve geri dönüşler, Alan'ın yaşamını ve Amerika'yı buna getiren boşlukları doldurur. Alan, eskiden ayakkabı sektöründeki bir sendikanın lideri ve Schwinn'i kurtarmak için geleneksel çalışanlarına ihanet edip üretimin yerini değiştirdiğinde saflığı nedeniyle alay konusu olan babasına telefon eder. Bir tanıdık, Ground Zero için kaliteli cam üretimi sağlamaya yönelik sözleşmenin Çinli bir üreticiye kaptırıldığını söyler. Materyalizmden kurtulmanın yolunu Emersoncu aşkıncılıkta arayan Alan'ın yakın bir arkadaşı, Massachusetts Gölü'ne yürüyerek intihar etmiştir. Rachel, Cayley ve Brad'ten oluşan Reliant ekibi, üretim hakkında hiçbir bilgileri olmayan ve gözlerini bilgisayarlarına dikmek dışında hiçbir şey yapmayan gençlerdir; ne onlar Alan'la ne Alan olanlarla ilişki kurmaya çalışır. Dahası Alan, onların kendisini haklı bir biçimde tümüyle aciz göreceğinden korkar.

Bu noktada, romanda bir sorun söz konusudur. Alan gibi bir adamın önde gelen bir bilgi teknolojisi şirketinin hayati öneme sahip teklifine önderlik edebileceğine inanmayız. Ne bilgi teknolojilerinden anlar ne de ödevine çalıştığına dair bir emare gösterir. Kral'ın yeğenlerinden biriyle bir zamanlar kısa bir tanışıklığı olduğu için seçilmiştir ama Arap kraliyet hanedanlığı kalabalık aileleriyle meşhurdur ve özellikle bu yeğen, ailede ezikliğiyle ün yapmıştır. Reliant, bu kadar beceriksiz midir? Alan, KAEK'de arızalı yaşamını üzerine derin düşüncelere dalarak boş boş dolaşır; sık sık tökezleyerek kendini incitir. Otele döndüğünde, ona canı sıkılmış bir Danimarkalı gurbetçinin sunduğu sert likörle kafayı bulur ki bu Danimarkalı, Alan'ın ona sunamayacağı cinsel hazları arzulamaktadır. İçerken, kızı Kit'e yararlı bir bilgi sunmaya çalıştığı ama bunu beceremediği mektuplar yazar. Nihayetinde dişli bir bıçak alıp, kendi kendine zarar vermeye çalışır gibi bıçağı ensesindeki kütleye dayar. Kendine zarar verme hareketi, Eggers'ın diğer romanlarındaki karakterlerindeki gibi o kadar da içine işlemiş gibi görünmemektedir; doğal enerjileri iyi yönde kullanılmak üzere yönlendirilmesi imkânsız olan erkeklerdir bunlar. Alan'a göre, Amerika'nın düşüşündeki sorun işte budur: Bu düşüş, onu içinde çalışacağı bir üniformadan mahrum bırakmış, hasta olacak denli kendini içkiye vermesini engelleyecek neden-

leri alıp götürmüştür; sadece sarhoşluk, ona bir canlılık ve amaç illüzyonu yaratır.

KAEK'in kendisi böyle bir amaç olamaz mı? Eggers'ın karakterleri beraber bir şeyler inşa eden amaca yönelik gruplar kurmayı severler. Biyografide Dave'in dergisi vardır. Zeitoun, New Orleans'ı yeniden inşa etmeye can atar. Eggers'ın McSweeny isimli kendi yayınevi vardır. Biyografisinin de söylediği gibi işbirliklerini, bireysel enerjinin ihtiva edildiği komünal iradeyi sever. Kitaplarında uzun teşekkür listeleri vardır; yazar sanki bizi okuduğumuz şeyden sorumlu olan tek kişinin o olmadığına ikna etmeye can atıyor gibidir. Bu nedenle *Hologram*'da Alan, KAEK'in gelecek vizyonuna doğru yoğun bir biçimde sürüklenir. "Böyle bir şeyin yoktan var edilen bir kentin mümkün olabileceğine inanmak istiyordu."[12] Şehirde kalıp bu projenin bir parçası olmayı hayal eder. Ne yazık ki isminden de anlaşılabileceği gibi, Kral Abdullah Ekonomik Kenti'nin gelişimi, ortalarda olmayan bir kralın kaprislerine bağlıdır.

Alan'ın Suudi Arabistan'la kurduğu tek anlamlı temas, şoförü Yusuf'tur. Alan, dakikasında şoförün onun oğlu, yardım edebileceği biri olabileceğini düşünür. Bir komedi kaynağı olan bilgili, genç Yusuf, aşk ilişkisi yaşadığı kadının kocası tarafından öldürülebileceğinden korkmaktadır. Kadın, Yusuf'a zinayı yasaklayan Suudi yasaları nedeniyle ikisinin yaşamı için de büyük bir tehdit oluşturan erotik içerikli mesajlar göndermeye devam etmektedir. Eggers'ın yapıcı ve yıkıcı enerjiler arasındaki gerilime odaklanmasına koşut bir biçimde Alan'ı Suudi Arabistan'da büyüleyen şey, her yerde görünür olan etik bakımdan sıkı İslami yüzey ile istedikleri her boku yiyor gibi görünen insanlar arasındaki boşluktur. Ama bu dünya, Alan'ın kendine içinde işe yarar bir yer bulması için fazlasıyla kafa karıştırıcı ve yabancı bir yerdir. Sonunda en mutlu olduğu an, Yusuf'la bir arada olduğu ülkede, bazı adamların bir duvar inşa ettiklerini gördüğü ve şoförünün şaşkın bakışları altında bu adamları onlara yardım etmesine izin vermeleri için ikna ettiği andır.

Zekice kurulan roman, gücünü kaybeder. Amerikan düşüşüne ve Suudi iki yüzlülüğüne yapılan göndermeler, usandırmaya başlar. Her şey biraz fazla şematik, sembolik ve manidardır. Alan'ın lipom*

12. *A.g.e.*, s. 42.

* Lipom, iyi huylu bir tümör çeşidi. (y.h.n.)

olduğu kanıtlanan kütlesi, İngiliz bir adamın "gözlemci"lik[13] yaptığı, bir Çinli'nin, bir Alman'ın, bir İtalyan'ın ve bir Rus'un yardım ettiği bir Suudi kadın tarafından alınır. Alan, sonrasında, onu beraber yüzmeye gittikleri deniz kenarındaki evine davet eden cerrahıyla romantik bir ilişki kurmayı başarır. 50'lerinin sonundaki kadın, olası uzak bir dikizciye bir erkek gibi görünmek için sadece bikinisinin altını giyer. Bu sahneleri, hakkını vererek doğru okumak pek kolay değildir.

> Yükselip alçalan kalçalarından, suyu iten bacaklarından, dalgalanan çıplak gövdesinden daha güzel bir şey görmemişti ömründe. Zehra ileriye doğru yüzdü ve suyun dibinin mavilerin en deriniyle buluştuğu noktada durdu.[14]

Sonunda Alan, temas kurabileceği birini bulmuştur. Yine de ikili seks yaparken, karısına dair hatıralar, yaşamının aldığı karmakarışık hâl ona engel olur. Eğer Eggers'ın önceki kitapları, bencil enerji ve yapıcı iyilik arasındaki gerilimle hayat buluyorsa, Alan'ın ne kaos yaratabilecek bir enerjisi ne de içinde bir şeyler kurabileceği bir çerçevesi – aile, iş, ulus – vardır. Bu, onu önceleyen gerçek hikâyelerden daha canlı bir melankoli performansıdır.

13. *A.g.e.*, s. 253.
14. *A.g.e.*, s. 281.

Haruki Murakami

Haruki Murakami'nin yaşamını ve yapıtlarını ele alırken birey ve topluluk arasındaki ilişkiyi, dahil edilme ve dışlanma, ait olma ve terk etme sorularına dikkat ederek incelemek önemlidir. Dedesi Budist bir rahip ve babası Japon edebiyatı öğretmeni olan Murakami, Japon edebiyatının dışında kalan hatta neredeyse ona karşı durarak, Batı edebiyatından, klasik müzikten ve popüler kültürden aldığı çok geniş bir yelpazeye yayılan kinayeler, imgeler ve kültürel göndermelerden esinlenen bir yazım biçimini ilke edinmiştir. Bu bağlamda, ister gerçek, ister gerçeküstü, isterse de "büyülü" olsun, onun hikâyeleri öncelikle bütün dünyadaki izleyicileri etkilemek için tam anlamıyla bir yere bağlı olmayan, yeni bir küresel edebiyatın öncüleri olmalarından ötürü övülmüş ama aynı zamanda bu nedenle suçlanmışlardır.

Murakami, bunu reddeder. Çocukken "[Japon] kültüründen kaçmayı istediğini... Bu kültürün sıkıcı, çok yapışkan olduğunu düşündüğünü" kabul etmekle birlikte, şunda diretir: "Yabancı ülkelerdeki yabancılar hakkında yazmak istemiyorum, bizim hakkımızda yazmak istiyorum. Japonya hakkında, buradaki yaşamımız hakkında yazmak istiyorum. Bu benim için önemli. Pek çok insan, üslubumun Batılılar için erişilebilir olduğunu söylüyor; bu, böyle olsa da hikâyelerim bana ait ve Batılılaştırılmış değiller."

Bu nedenle, Murakami'nin geleneksel kültürü reddedişi, öncelikle Japonya bağlamında anlamlıdır; herhangi bir uluslararası karşılık tesadüfidir. Bununla beraber, kendi kültürüyle çatışma içindeki ve uluslararası alanda dolaşımda olan materyallere kendini yakın hisseden bir yazarın, kendini benzer bir konumda gören diğer ülkelerdeki yazarlar için çekici olması kaçınılmazdır. Bu çekicilik, Murakami'nin içerik ne kadar tuhaf olsa da sözdizimsel ve anlamsal bakımdan apaçık kalan akıcı düzyazı üslubu sayesinde daha da güçlü bir hâl alır. Çevirisi kolay olmayabilir ama kesinlikle olanak dahilindedir.

Röportajlarında Murakami, ısrarla ayrıksı olmaktan bahseder: "Ben yalnızlığı seven biriyim. Grupları, okulları, edebiyat çevresini sevmem." Her bir romanındaki ana karakterinin "bağımsız, salt bir birey, özgürlüğü ve yalnızlığı, yakınlık ve kişisel bağlara yeğleyen biri" olmasını istediğini söyler. Öte yandan, 1974'ten 1981'e kadar Marukami ve karısı, yazarın South of the Border, *Sınırın Güneyinde Güneşin Batısında*[1] romanındaki kahramanı gibi, bir kahvehane ve caz bar işletmişlerdir. Yani, karşımızdaki, kendi sözleriyle söylersek, katiyen topluma karşıt bir adam değildir. "Kokteylleri hazırladım ve sandviçleri yaptım" der bize. "Bir yazar olmak istemedim, oluverdi işte. Bu, göklerden gelen, bilirsin, bir çeşit lütuf. O yüzden, son derece mütevazı olmam gerektiğini düşünüyorum."

Marukami, aynı tevazuyla diretir: "Kitaplarımı okuyan insanları seviyorum." Dolayısıyla, bir kültür ve topluluk "yapışkan" olduğu gerekçesiyle terkedildiyse, yine de başka biri türemiştir: Caz kulübündeki müşteriler, kurgularını okuyan kişiler. Bu, daha akıcı ve dışa dönük bir kültürdür ama aynı zamanda yukarılardan gelen bu lütuf sayesinde, bu kültürde Marukami itaat etmek yerine kont-

1. Haruki Murakami, *Sınırın Güneyinde Güneşin Batısında*, Çev. Pınar Polat, Doğan Kitap, 2007.

rol etmektedir. Yazdıklarının dünya çapındaki olağanüstü başarısı hakkında konuşurken şunun altını çizer: "Bu inanılmaz. Her üç ya da 4 yılda bir roman yazıyorum ve insanlar bu romanı bekliyor. Bir keresinde John Irving'le bir röportaj yaptım ve bana iyi bir kitap okumanın damardan enjekte edilen bir uyuşturucu olduğunu söyledi. Bir kere alıştılar mı bunu her zaman beklerler." Bu noktada, bu, belki de torbacının bağımlıdan aşağı kalmadığı başka bir yapışkanlık hâlini almaya başlıyordur. Ama şüphe yok ki her topluluk, bir çeşit yapıştırıcıya gereksinim duyar.

Yalnız biri olmak, bunun bedelidir. Bir ailenin, bir topluluğun içinde kişinin ötekilerle ilişki içinde olduğu bir konumu vardır ve yaşam ister trajik, ister komik olsun gözle görülür bir dramdır ki bu, baskın bir kültürde epey anlamlıdır. Bu ilişki ağından dışarıya çıkmak ya da kasti bir biçimde bundan geri çekilmek, tamamıyla kişinin kendi kaynaklarını fırlatıp atması, tuhaf düşünme süreçlerinin, rüyaların, sanrıların kurbanı hâline gelmek, belki de derin bir depresyon kuyusuna düşmek demektir. Marukami'nin yapıtlarında, kuyu yinelenen bir imgedir; kişinin içlerine düştüğü ama bir yandan da içlerinde tuhaf ruhani bir yaşamın fokurdadığı oyuklar.

Bundan kurtulmak için kişi güçlü olmalıdır. "Dünyanın en sert 15'lik delikanlısı olacaksın" denir *Sahilde Kafka*'nın[2] kahramanına, baba ocağını terk etmeye hazırlanırken. Marukami'nin romanlarının çoğunda baş karakter, kendini iki kadın arasında kalmış bir hâlde bulacaktır. Bu kadınlardan ıstıraplar yaşamış ve "manevi" yönü kuvvetli olanı, kahramanı zengin ama büyük olasılıkla ölümcül bir alternatif dünyaya çekerken; kaygısız, pratik ve mizah anlayışına sahip öteki kadın, kahramana sadece cinsellik değil bununla birlikte geleneksel bir aile hatta bir kabile sunmaya hazırdır: "Sana bir sürü sağlıklı çocuk doğururdum. Hep bir arada mutlu olurduk. Gülmekten yerlerde yuvarlanırdık"der *İmkânsızın Şarkısı*'nda[3] Midori.

Kulağa cazip geliyor. Ama aile ve topluluk oluşturmaya yönelik her girişim, bir kayıp içerecektir. *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda[4] öğreniriz ki duvarla çevrilmiş belirli bir topluluğa katılmak için olası sakinlerin gölgelerini dışarıda bırakma-

2. Haruki Murakami, *Sahilde Kafka*, Çev. Hüseyin Can Erkin, Doğan Kitap, 2009, s. 8.
3. Haruki Murakami, *İmkânsızın Şarkısı*, Çev. Nihal Önal, Doğan Kitap, 2004, s. 493.
4. Haruki Murakami, *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*, Çev. Hüseyin Can Erkin, Doğan Kitap, 2011.

sı gerekmektedir; kişi, gruba katılmak istiyorsa, kendi özel bireyselliğini taşıyamaz. "Baş karakterin aklı" diye yorumlar Murakami, "birbirinden tamamıyla farklı bu iki dünya arasında bölünmüştür ve hangisini seçeceğine karar veremez." Yazarın çocuğu yoktur ve kendini baba olarak hayal edemediğini söyleyen herhangi bir kayıt da mevcut değildir.

Olası durumda, romanın örüntüsü şu şekildedir: Kahraman ilk kadını tercih eder ve ardından diğerini; Murakami'nin kendi yazımı da ana akımdan kopan ölçüsüz bir gerçeküstücülük ve geniş bir kitleye doğrudan hitap eden ve çekici gelen apaçık bir gerçekçilik arasında gidip gelmektedir. Bununla beraber, her bir romanı bu iki yaklaşımdan da unsurlar içerir; baş karakter biraz daha geleneksel olarak tanımlanabilecek bir topluluğa dönmeden önce ya da dönmeye hazırlanırken iki taraf arasında bir ileri bir geri gidip gelir. Böylece, birçok tuhaf maceradan sonra ki bu maceralar esasında Kafka'yı (Kafka'nın Japon bir delikanlı olduğunun altını çizmek gerek) "dünyanın en sert 15'lik delikanlısı" yapmıştır; Kafka yine de hikâye sona yaklaşırken eve doğru yola koyulur. Yalnız kişinin alternatif dünyasındaki bütün gerçeküstü maceraları hakkında şunu söyleyebilir: Bu dünya, bildiğimiz hâliyle, rahatlatıcı şekilde hâkimiyetini ilan eden bir dünyadır. Bu bağlamda, bu hikâyeler belki de göründükleri kadar devrimci değildirler.

Şimdilerde 60'larında olan ve omuzlarında geniş bir hayran kitlesinin beklentilerini taşıyan Murakami, üslubuna bağlı kalma tuzağına düşebileceği bir yaşa erişmiştir. *Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları*[5] yazarın bilindik mecazlarını ihtiyatlı bir üçüncü tekil şahıs sesinin gerçekçiliğinde yeniden formüle ederek bu tuzaktan kendini sakınmaya çalışır. Bu karakter, memnun olmadığı bir dünyayı terk etmek yerine, kendini bir akran grubu arkadaşlığının mutluluğundan elinde olmadan vahşice kasvetli bir depresyonun bataklığına itilmiş bulur. Kitabın başında bu durum çok abartılır.

"Tsukuru Tazaki, üniversite ikinci sınıftayken, temmuz ayından ertesi senenin ocak ayına kadar neredeyse sadece ölmeyi düşünerek yaşadı."[6] Dibe vurduğu bu dönemde yaşanan olayları, 16 yıl sonra tekrar gözden geçiren (bu, aynı zamanda, *İmkânsızın Şarkısı*'nın başlangıcını akla getiren bir anlatı stratejisidir) Tsuku-

5. Haruki Marukami, *Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları*, Çev. Hüseyin Can Erkin, Doğan Kitap, 2014.
6. *A.g.e.*, s. 7.

ru, "ölümün kıyısına kadar gelmek zorunda kaldığını"[7] hatırlar; "dev balinanın midesindeki" Yusuf Peygamber, "fırtınaya yakalanmış bir kişinin sokak lambası direğine sımsıkı sarılması gibi"dir durumu; "önünde ağzını kocaman açmış derin kuyunun karanlığı, yerkürenin merkezine kadar uzanıyor"dur.[8]

Sıkıntısının birincil nedeni gayet açıktır. Tsukuru, ergenliğinde üç erkek ve iki kızdan oluşan ve ilkokulda yeterli başarıyı gösteremeyen öğrencilere rehberlik yapmak üzere bir araya gelmiş olan bir arkadaş grubunun parçası olmuştur. Grup, topluluğun çıkarları için olumlu bir şekilde hareket etmektedir, kendi aralarında sıkı ve ideal bir topluluk meydana getirmişlerdir; esasında "tesadüfen ortaya çıkan kimyevi bir birleşimi" andırır bu –her biri diğer dördüne de ihtiyaç duymakta ve böylece herkes gereksinim duyulduğunu hissetmektedir." "Beş parmak gibi mükemmel bir birleşim"[9] oluşturmuşlardır. Yapışkan parmaklar da denebilir buna.

Bu rüyaya benzer durumun sorunlu yanları da yok değildir. Grubun diğer dört üyesinin her birinin de dikkate değer bir yeteneği bulunurken –bir çocuk entelektüel açıdan son derece parlaktır, bir başkası iyi bir atlettir, bir kız iyi bir piyanisttir, diğeri çok komiktir– Tsukuru'nun "hiçbir belirgin özelliği ve özgünlüğü"[10] yoktur. Bu nedenle, yetersiz olabileceğine, topluluk için bir değer taşımadığına dair rahatsızlık verici bir duygu geliştirmiştir; diğer bütün herkesin isimlerine renk isimleri de geçtiğini fark ettiklerinde –ak, kara, kızıl ve mavi– Tsukuru "renksiz" olandır; ismi sadece "üretici" anlamına gelir. Aslında başından bu yana Tsukuru'nun arzusu tren istasyonları, toplulukların sadece durduğu değil, birbirine karışıp hareket ettiği yerler inşa etmektir. Gruptaki kızlar arasından eğlenceli ve pratik Kara'dan değil de güzel ve dahası ruhani olan piyanist Ak'tan hoşlanır ki kızın görünüşü kaygı verici bir şekilde "geleneksel Japon oyuncak bebeklerini"[11] andırmaktadır. Kırılgan ve durağan.

Bazı okurlar, bu fazlaca yüklü şemaları sıkıcı bulabilirler ama Murakami'nin mevzusunu hızla çerçevelendirmesini takip edeceklerdir.

---

7. *A.g.e.*, s. 8.
8. *A.g.e.*, s. 8.
9. A.g.e, s. 150.
10. *A.g.e.*, s. 16.
11. *A.g.e.*, s. 14.

Tsukuru'nun demiryolu tutkusu, diğerleri oldukları yerde kalırken, onu memleketi Nagoya'dan üniversite tahsilini tamamlamak üzere Tokyo'ya sürükler. Aşağı yukarı 1 yıl süresince her şey yolundadır; Tsukuru tatil için memleketine döndüğünde geride bıraktığı arkadaşlık ilişkileri kolaylıkla eski hâlini alabilir; grup, "uyum içinde hareket eden, sınırları net, komün benzeri bir yapıyı"[12] başlıcası "cinsel ilişkiler kurmamak" olmak üzere bir dizi "sözsüz kural" aracılığıyla korumaya çalışır. Kısacası, daha geniş bir topluluğa yardım etmek olan amaç, şimdi "yapının var olması, varlığını sürdürmesi"[13] ile yer değiştirmiştir. Hiçbir şey değişmemelidir.

Ama üniversitedeki ikinci yılında yaz tatili için memleketine dönen Tsukuru, arkadaşlarının geri dönülmez biçimde onunla görüşmeyi kestiğini fark etmiştir. Telefonlarına cevap vermezler, onunla görüşmeyi reddederler ve bu tutumlarına dair hiçbir açıklama yapmazlar. "Tsukuru kendisini habis bir hastalık mikrobu taşıyan biri hâline gelmiş gibi hissetmeye başlamıştı."[14] Ne pek de yakın olmadığı ailesi ona bir teselli verir ne de son çare olarak sığınacağı başka arkadaşları vardır. Bunu izleyen 16 yıl boyunca, mesleki başarısına ve nadiren yaşadığı gelgeç ilişkilere rağmen, duygusal yaşamı donmuş gibidir. Bir geminin güvertesinden "geceleyin aniden denize atılmış"[15] gibi hissetmektedir. Başlıktaki hac sözcüğü, bu denizi geçtiği 16 yıla karşılık gelmektedir.

Murakami'den beklenmedik bir biçimde bu romanda mizah ya da ironi yoktur, ayrıca dramatize edilen ana olaylara da rastlanmaz. Her şey vakur ve hipnotize edici bir biçimde yavaştır, teşbih ve metaforlar her daim uğursuzdur. Temel olarak, yaşam şu ya da bu türden yardımcıları Tsukuru'nun önüne çıkarır ki onlar sayesinde Tsukuru bir sorunu olduğunu ve bunu çözmesi gerektiğini anlar. Romanın başlarında, Tsukuru, Sara ile karşılaşır; bu, uzun yıllar boyunca etkileneceği ilk kadındır. Bu etkilenme, Murakami'nin kurgularında tipik olan şu gizemli anlardan biriyle takdim edilir:

> Normal zamanlarda bilincinde olduğu bir şey değildi ama Tsukuru'nun vücudunda feci ölçüde hassas bir nokta vardı. Sırtında bir yerlerdeydi bu nokta. Kendi eliyle ulaşamadığı, yumuşak ve belli belirsiz bir noktaydı;

12. *A.g.e.*, s. 22.
13. *A.g.e.*, s. 23.
14. *A.g.e.*, s. 31.
15. Ag.e., s. 249.

normalde elbette üzerinde giysi olurdu ve dışarıdan görünmezdi. Fakat hiç kestiremediği bir anda, birdenbire o nokta belirginleşir, birileri parmak uçlarıyla üzerine bastırırsa Tsukuru'nun içinde bir yerlerde bir şeyler harekete geçer, özel bir madde vücuduna salgılanmaya başlardı. Bu madde kanına karışır, vücudunun en ücra köşelerine kadar ulaşırdı. İşte o an ortaya çıkan tahrik hissi bedensel olduğu kadar zihinseldi de.
Sara ile ilk karşılaştığında, sanki bilinmez bir elin sırtındaki o düğmeye sert bir şekilde bastırdığını hissetmişti. Tanıştıkları gün ikisi epey uzunca bir süre baş başa konuşmuşlardı ama neden bahsettiklerini neredeyse hiç anımsamıyordu. Anımsayabildiği, sırtındaki irkiltici his ve hem bedenini hem de zihnini saran, sözcüklerle düzgün bir şekilde ifade edemeyeceği garip tahrik duygusuydu. Kısmen gevşiyor, kısmen kasılıyordu. İşte böyle bir histi. Bunun anlamı neydi acaba? Tsukuru Tazaki bunun anlamı üzerine günlerce düşündü. Fakat soyut, beli bir şekli olmayan şeyler hakkında düşünmek, onun pek de becerikli olmadığı alandı. Tsukuru, e-posta göndererek, Sara'yı yemeğe davet etti. O hissin ve tahrik duygusunun ne anlama geldiğinden emin olabilmek için...[16]

Bütün bunlar, ne kadar da tuhaf: Sırttaki bir nokta, görünmez (çıplak göze ya da kapalı olanına) çünkü bu hususta birçok sırt gibi örtülü ve muhtemelen çıplak olduğunda da herhangi bir şekilde belirgin olmayan; kimliği belli olmayan bir parmak (Parmakların isimleri olur mu genelde? Parmaklar genellikle sahipsiz değil midir?) bu noktayı bastıran (Muhtemelen örtülü ve görünmez olmasına karşın); bunun sonucunda ortaya çıkan hissin ne anlama geldiğini bulmak için birkaç gün harcamaya karar veren bir adam, sonrasında ondan hoşlandığı için değil de kafası karıştığı için bir kadını akşam yemeğine davet eden...

Ne anlama gelirse gelsin, "hissin" bu hikâyedeki işlevi, flörtlerinin dramatize edilmesinin yerine geçmesidir. Ne Tsukuru'nun "dışarıdan görünmeyen noktacığı"ndan ne de özel duyumundan bir daha bahsedilmese de ikili soluğu yatakta alacaktır.

Vücudunu aceleye getirmeden okşamak harikaydı ve Tsukuru, boşaldıktan sonra ona sarıldığında içi yumuşak hislerle dolmuştu. Fakat bunun orada kalmayacağı açıktı. Bunu çok iyi biliyordu. Seks iki insan arasında kurulan bağdı. Aldıkları olduğu gibi, verecekleri de olacaktı.[17]

Romanın şemasında –ve biraz da bu şemanın dışında– Tsukuru, tecridinden çıkmaya davet edilmiştir ama sonradan anlayaca-

16. *A.g.e.*, s. 20-21.
17. *A.g.e.*, s. 22.

ğımız üzere, verme konusunda beceriksizdir. Bir şey onu bundan alıkoyar. Daha önceki terk edilme hikâyesini Tsukuru'ya anlattıran Sara, Tsukuru geçmişte yaşanan şeyi çözmediği sürece onunla ciddi bir ilişkiye giremeyeceğini söyler. Sara bir seyahat acentesinde çalışmaktadır. Hareketi kolaylaştıran diğer bir kişidir. Tsukuru'nun eski arkadaşlarını araştırır, onların mesleklerini ve adreslerini bulur; biletler ayarlayarak şöyle ya da böyle Tsukuru'ya gidip onları görmesini söyler. İki adam hâlâ Nagoya'dadır. Pratik kız, Finlandiya'da evlenmiştir. Ruhani kız, uzun zaman önce ölmüştür. Roman bundan sonra, Sara'yla yeni bir yaşama başlamak adına, Tsukuru'nun onu reddeden geçmişteki topluluğunun bu hareketine dair bir cevap arayışına dönüşecektir.

Bu gerçekleşmeden önce, yine de hikâyeyi okurken işimize yarayabilecek tuhaf bir anahtar verilir bize. Sembolik olarak karanlık bir denizde yüzen Tsukuru, gerçekte de her gün havuza gidip 5 bin fit yüzer ki bu Murakami'nin kendisinin 6 mil koşmadığı günlerde yüzdüğünü söylediği uzunluktur. (Dayanıklılık sporları, yalnız kişinin hayatı idame kitidir.). Arkadaşları tarafından terk edildikten 1 yıl sonra Tsukuru, havuzda bir adamla buluşur. Haida'yla arkadaş olurlar ve Tskuru, Haida'yı suda çok yakın bir biçimde takip eder ki sürekli onun ayağına odaklanmaktadır. Tsukuru'dan yaşça küçük olan Haida'nın isminin anlamı "gri bölge" anlamına gelir; yemek yapmayı ve Tsukuru'nun apartman dairesinde çalınmak üzere CD'ler getirmeyi sever. Bu CD'lere Debussy'nin *Mal du pays* (Sıla Hasreti) eserinin icrası da dahildir ve yetenekli Ak, bu parçayı önceleri her daim çalmaktadır. Hiçbir Murakami romanı, temasına uygun bir melodi olmadan sona ermez ve şunu eklemek gerekir ki Tsukuru'nun geçmişin yitip giden arkadaşlıklarına duyduğu özlemi iletmek için bu mükemmel bir melankoli eseridir.

Bir gece Haida, arkadaşına içinde piyano çalmaya üzerine de bir şeyler geçen uzun bir hikâye anlatır. 1960'ların sonunda, Haida'nın babası öğrenci protestolarından bezmiş, üniversiteden ayrılıp Japonya'yı dolaşmıştır. Burada bir yalnız daha karşımıza çıkar. Tenha bir kaplıca kasabasında caz piyanisti olduğunu iddia eden bir adamla tanışmış, bir gece bu adam, Haida'nın babasına piyano çalmıştır. Adam piyanonun üzerine anlatmayı reddettiği ama "tuhaf bir hikâyesi" olduğunu söylediği bir çanta yerleştirmiş, bu hikâyenin içeriğinin bir çeşit "ikinci benlik" olduğunu söyle-

mekle yetinmiştir. Bu adam, Haida'nın babasına, ölmesine az kaldığını, özel ruhani güçler karşılığında yaşamının kısıtlanmasını kabul ettiğini anlatarak sözüne devam etmiştir. "İnsanların her birinin kendi rengi vardır ve vücut siluetlerinin çevresinde haya meyal ışıldar"[18]; piyanist bu renkleri görebilmektedir. Ölümden kurtulmak isterse, belirli bir halesi olan bir kişiye bu gücü devredebilir; Haida'nın babası işte böyle bir insandır. Ama "dünyaya bilge gözlerle" bakmayı deneyimlemesinin ardından, eğer yaşamak "yüzeysel ve sığ"[19] geçmişe geri dönmek demekse, adamın yaşamını uzatmaya dair bir arzusu yoktur.

Murakami'nin vizyonunda amaç, yeterince açıktır. Topluluğu terk eden kişi, sanatsal ifadeye ve ruhani farkındalığa, neredeyse guru mertebesine doğru sürüklenir ama bu aynı zamanda onu, ölüme, son dışlanmaya da çekebilir. Tsukuru, bu yoldan giden özel insanlardan biri olabilir ya da renksiz olduğundan dolayı olmayabilir de. Ama piyanonun üzerindeki heybenin içinde ne vardır? Daha sonra, tren istasyonunda iki mumyalanmış parmak bırakıldığını duyan Tsukuru, bazı insanların altı parmakla doğduğunu ve kalabalıktan farklı görünmemek için iki fazladan parmağını kestiklerini keşfeder. Piyanistin iki kesilmiş parmağını, özelliğini, bu durumda, bu çantanın içinde muhafaza ettiğini düşünür.

Hikâyeyi dinlediği gece Tsukuru, eski grubundaki kızlar Ak ve Kara ile seks yaptığını görür rüyasında ama arkadaşı Haida'nın ağzına boşalır. Bunun üstünden çok geçmeden, Haida geri dönmemek üzere ortadan kaybolur; dahası, beklenmedik bir biçimde Tsukuru'nun elinde onunla iletişime geçmek için hiçbir şey yoktur. Gene terk edilmiştir, bu kez ona suda yol gösteren adam tarafından. Çünkü bir açıdan değersiz midir? Haida, gördüğü rüyayı biliyor mudur? Ya da bu, Haida'nın görev süresi tamamlanmış bir gizli ajan olmasından mıdır? Bunu asla bilemeyiz. Ama işte bu, Murakami'nin romanlarının işleme şeklidir: Temelinde gerçekçi olan bir hikâye, Tsukuru'nun terk edilişi ve bunu izleyen depresyonu, karakterlerin ve karakterler arasındaki etkileşimin yakın çekim sunumu aracılığıyla değil de karakterlerin özenli yorumlar isteyen, gizemli bir biçimde sembolik masalların yanı sıra işletilmesi aracılığıyla ilginçleştirilmiştir. Okurlara şu güvence verilir: Her şey son derece anlamlıdır, sadece onu anlayabilmemiz gerekir.

18. *A.g.e.*, s. 80.
19. *A.g.e.*, s. 85.

Tsukuru, en sonunda eski arkadaşlarına gittiğinde "gerçek" hikâye, rüyalardan ve fabllardan çok daha ilginç bir hâl alır: Güzel piyanist Ak, diğerlerine bir Tokyo yolculuğu esnasında Tsukuru'nun ona tecavüz ettiğini söylemiştir. Öylesine çılgına dönmüştür ki diğerleri tam olarak ona inanmamış olsalar da kızın kırılgan akıl sağlığını korumak için Tskuru'yu gruptan dışlamaya karar vermişlerdir. Tsukuru'ya âşık olan Kara için, bir anlamda bu, Tsukuru'nun diğer kızı tercih etmesinin cezasıdır ve iki delikanlı için ise Tsukuru'nun onları hiçe sayarak Tokyo'ya taşınmasının intikamıdır. 10 yıl sonra, uzak bir kasabaya taşınan Ak, boğularak öldürülür. Bir yalnız olarak hayatta kalacak kadar dayanıklı değildir. Katil hiçbir zaman bulunamaz. Beklendik bir biçimde, Tsukuru bir çeşit tuhaf, alternatif bir dünyada gerçekten de Ak'a tecavüz edip onu öldürmüş olabileceğinden endişe duymaya başlar.

Ne Ak'ın başına gelenler ne de grubun içindeki ilişkiler, bir çantaya koyulmuştur. Bunun yerine, eski arkadaşların her biri özenli bir şekilde daha geniş bir toplulukla ilişkili bir konuma yerleştirilmiştir. Atlet olan Kızıl'ın bir otomobil satıcısı, geleneksel katı bir figür olduğunu öğreniriz. Kızıl, kapitalizmin şirket ruhuna bireyselliklerini teslim eden sıradan kişileri gereksindiğinden entelektüel olanların hiçbir yere uygun olmadığını anlamış, çalışanları patronlarının istediği gibi tam anlamıyla hiçbir şey düşünmeyen önemsiz insanlar olma yolunda eğiten bir şirket kurmuştur; belki de "kişisel olarak toplumdan bir intikam almak"[20] için yaptığı bir şeydir bu. Aslında Kızıl, bir eşcinsel olarak açılmasından buruk bir şekilde söz eder ve kendisinin de "aniden tek başına denize"[21] atılmış gibi hissettiğini açıklar. Her şey, belki de tam da bir Japon meselesi olan, dahil olma ve dışlanmayla ilgili gibi görünmektedir.

En duygusal karşılaşma Kara ile yıllarını aklen dengesiz olan Ak'ın bakıcılığını yapmaya heba etmiş, mizah anlayışına sahip kızla olanıdır. Kara en sonunda bir çömlekçi olmuş, Finli bir çömlekçiyle evlenmiş ve iki çocuğuyla birlikte Finlandiya'da mutlu bir yaşam sürmektedir. O ve Tsukuru, *Mal du pays*'i dinleyip Ak'ın "birçok yerde yaşamaya devam ettiğini"[22] düşünürler. Bu noktada, en sonunda Tsukuru sırtındaki yükten kurtulur.

20. *A.g.e.*, s. 166.
21. *A.g.e.*, s. 179.
22. *A.g.e.*, s. 264.

İşte o an, Tsukuru nihayet her şeyi kabullenmeyi başarabildi. Tsukuru Tazaki ruhunun derinliklerinde anlayabiliyordu artık. İnsanların yürekleri arasındaki bağ yalnızca uyum üzerinden oluşmuyordu. Acı acıyla, kırılganlık kırılganlıkla yürekleri birbirine bağlıyordu. Elemli çığlıklar olmadan suskunluk, kan toprağa akmadan affediş, insanın içini lime lime eden kayıplardan geçmeden kabulleniş mümkün değildi. İşte bu, gerçek uyumun kökünde var olan şeydi.[23]

Kısacası, topluluğun dağılması, nihayetinde paylaşılan ıstırap sayesinde daha derin bir bağın oluşmasına imkân sağlar. Dünya acılıdır ama acının tatlı bir yanı da vardır; "her şey zamanın akıntısına kapılıp yitmiş değil"dir.[24] Hac sona ermiştir, Tsukuru'ya kalan şey, başka bir erkekle de görüştüğünü keşfettiğimiz Sara'nın onu mu yoksa diğerini mi seçeceğini ortaya çıkarmaktır. Sara'ın diğer erkeği seçmesi durumuna dair şöyle düşünür Tsukuru: "Gerçekten ölürüm herhâlde [...] Gerçekten mi ölürüm yoksa mecazi anlamda mı ölürüm bilmem ama ikisi arasında hiçbir fark yok. Fakat bu kez kesin olarak son nefesimi veririm herhâlde. Renkten yoksun Tsukuru Tazaki, rengini hepten yitirir, bu dünyadan kimseler duymadan çekip gider. Her şey hiçliğe dönüşür, geriye bir sıkımlık, donmuş, sert toprak topağı kalır belki de."[25]

Bu dramatik açıklamayı duyan kişi, mecburi olarak hacı Tsukuru'nun ne kadar yol almış olduğunu merak eder. Tsukuru, 36 yaşındadır. Kadını sadece dört beş defa görmüştür ve her halü kârda kadının başka bir sevgilisi vardır. Tsukuru hâlihazırda yararlı bir biçimde eski arkadaş grubuyla yeniden iletişime geçmiştir. Bir nebze de olsa rahatlama yoldadır.

Dünyadaki bütün kitapçılar, *Renksiz Tskuru Tazaki'nin Hac Yılları*'nın yayımlanmasını kutlamak için gece yarısı kepenk açtılar. Birleşik Devletler'de ilk baskının 250.000 adedi hızla tükendi. Temelinde roman, ergenlikte yaşanan rüya gibi bir durumun nasıl kötüye gittiğini konu edinen ilgi çekici bir hikâye anlatmaktadır. Anlatının temel amacı, yine de bu hikâyeyi bütün karmaşıklığıyla açımlamak değil, kurbanın acıma duygusu ve direnciyle oyalanmak, karmaşık meselelere imalı bir biçimde gerçeküstü bir fon yaratmak (bazı okurlar bunu görünce "Vay be!" diyeceklerdir) ve detaylı bir

23. *A.g.e.*, s. 264.
24. *A.g.e.*, s. 315.
25. *A.g.e.*, s. 314.

şekilde alındığında, bazen ilginç bir biçimde, birey ve topluluk arasındaki anlaşılması zor ilişki açısından yalnız yaşamanın güçlüğünü ve üyelerinin yaşamsal içgüdülerini kontrol altına alarak bir grubu muhafaza etmeye çalışmanın tehlikelerine odaklanmaktadır. Bireye dair bu iddialara ve yalnız olanın kahramanlığına düşürülen vurgu, Murakami'nin dikkate değer anlatı yeteneği ve güçlü hayal gücüyle birlikte ele alındığında bu, yazarın çekiciliğini belki de açıklayabilir. Nihayetinde bu, kederli bir biçimde uzun sürmüş bir ergenlik hikâyesidir. Nobel'e dair söylentiler de ortada dolaşmaktadır.*

* Murakami, 2017 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nün güçlü adayları arasında gösterilmiş ama ödülü alamamıştır. (ç.n.)

Peter Matthiessen

1991 yılında, Giulina Tedeschi'nin *There is a Place on the Earth: A Woman in Birkenau* isimli kitabını İtalyancadan tercüme etmeyi kabul ettim. Şöyle başlıyordu kitap:

> Devasa, kasvetli bir vahşiliğin kol gezdiği bir yer var dünyada; öyle bir yer ki burası, burayı ölülerin gölgeleri yığınlar hâlinde mesken tutuyor; öyle bir yer ki burası, burada yaşayanlar ölü; sadece ölümün, nefretin ve acının var olabileceği bir yer.

Neredeyse hiçbir kişisel biyografi notu, politik geçmişine dair herhangi bir şey, herhangi bir istatistik, kısacası hiçbir *avuntu* sunmayan Tedeschi yıkıcı çalışma rutinlerine, sonu gelmez aşağılamalara, "seçilmenin" korku ve endişesine, farklı ulusal, etnik ve dini gruplar arasındaki karşılıklı nefrete, bedenin ve tinin, özellik-

le kadın bedenin ve tininin gün be gün yıkılmasına odaklanarak kapatıldığı ilk günden özgürlüğüne kavuşmasına değin Birkenau'da geçirdiği on ayı anlatmaktadır.

Bu çeviriyi sıradan bir proje olarak almıştım ama çok geçemeden fak ettim ki bunun üstesinden alışkın olduğum biçimiyle gelemeyecektim. Kişi bu tip şeylerden bahsederken nasıl üslup ve dilbilgisine yönelik bir mükemmelliğe odaklanabilir ki? Bir grup genç kadının gaz odalarına gitmesinin emredildiği bir anekdot hatırlıyorum; kadınlar, doğal olarak, sonlarının geldiğini düşünürler. Buna rağmen, gaz odasına vardıklarında, kadınlardan her birine gaz odalarından çıkan attığın geri dönüştürülmesi için bu atığı birkaç yüz metre taşıyacakları bir bebek arabası verilir. Elleri, bebek arabası tutmaçlarıyla edince, çoğunluğu 10'lu yaşlarının sonunda ya da 20'lerinin başında olan arkadaşlarının ve kendilerinin bir deri bir kemik kalmış, hadım edilmiş bedenlerini hatırlar ki bu bedenler bundan böyle dünyaya çocuk getiremeyecek, kuvvetle muhtemel ki kendi iki çocuğunu da bir daha göremeyecektir. Daha önceden bu bebek arabalarında bulunmuş olan bebeklerinse kaderi aşikârdır.

Gözyaşlarına boğulmuştum ve bu kitabın çevirdiğim, belki de okuyacağım son Holokost kitabı olacağına karar vermiştim. Olağanüstü bir doğa anlatıcısı olan ve Pulitzer Ödülü sahibi, 20. yüzyılın başlarında Florida'da geçen *Gölge Ülke* (2008) romanının yazarı olarak bildiğim Peter Matthiessen'den *Cennette*'nin prova kopyasını aldığımda, hiç vakit kaybedemeden romana daldım. Bu başlığı taşıyan bir romanın, beni Auschwitz'e götüreceği aklımın ucundan bile geçmemişti. Bu romanın, Tedeschi'nin biyografisinden bu yana okuduğum ilk Holocoust romanı olacağından da...

1990'larda, birçoğu orada bulunmuş olan pek çok yazar "Holokost romanları" yayımlamıştı. Goodreads internet sitesi 70'ten fazla "en iyi Holokost" romanını listeliyor. Hayatta kalanların ister hatırat, ister kurgu biçimde olsun orada yaşadıklarını anlatma arzusu bana tamamen anlamlı gelse de sözünü ettiğim diğer anlatılar hep kafamı karıştırmıştır. Bunun tekrarlanmasını önlemeye yönelik faydalı bir hatırlatma olmaları dışında, bu romanlar gerçekte ne anlatır? Kurgu ile ilişkilendirdiğimiz, bir yazarın yaratıcılığının Holokost'un muazzam dehşetiyle kaynaşması nasıl bir şeydir? Nadiren de olsa bu kitapların birkaçını değerlendirmek adına şüpheciliğimin üstesinden gelebildim –Martin

Amis'in *Time's Arrow*'u, Christopher Hope'un *Serenity House*'u– ama her birinde edebi kurgu, gerçeğin gaddarlığı altında ezilmiş gibi geldi bana.

Holokost üzerine yazan, onun tarafından ayakları yerden kesilmeden, okurun bilgisini başarılı bir şekilde kullanan bildiğim romancılardan biri de bir edebiyat ödülünün jürisindeyken okumak zorunda kaldığım Aharon Applefeld'tir. Applefeld, amacına kurbanların yaşamına, kamplarda yaşadıkları deneyimin öncesi ve sonrası olarak bakarak ulaşır ki kamplar burada hemen hemen hiç ortada yoktur. *Ölümsüz Bartfuss*, örneğin, bir Holokost mağdurunun, karısı ve kızıyla dilsiz ve sefil bir hasımlık yaşadığı orta yaşlarını hatırlatır; Holokost'un bu deneyimi, yaşayanlara bahşedebileceği herhangi bir rahatlatıcı mefhum acımasızca kapı dışarı edilmiştir; dolayısıyla bizi Bartfuss'un yaşamına sokan Appelfeld, aslında ıstırap ve yaşamaya devam etmek hakkındaki kendi varsayımlarımızın bilincine varmamızı sağlar. Bartfuss, gerçek anlamda, kurtulmamıştır.

Matthiessen, Appelfeld'i bilir ve Holokost'a yaklaşmanın tuzaklarının farkındadır. Kitabının kahramanı, Slav Holokost edebiyatı alanında uzman bir profesör olan Clements Olins'in eğilimi şu yöndedir:

> Kampların dehşetine yeni bir bakışın anlaşılmaz olduğunu ve doğrudan kişisel bir deneyimi olmayanların yorumunun densizlik olduğunu söyleyen birçoğunun görüşüne su götürmez bir biçimde katılmak.

Yine de bu bilgi, malum soruyu sadece daha da keskinleştirir; bir yazar neden Holokost'a varır? "Şahitlik etmek" diye sorar Olin kendi kendine, "Daha ne kadar şahit gerekli olabilirdi ki? *Vernichtungslager. İmha kampları.* İsmin gösterdiği şey zaten mitik bir barbarlık ve ahlaksızlık."

Başka bir yerde, müttefik ordularının kamplara vardıklarında çektikleri Holokost belgesellerine değinen Olin, izleyicinin "daha fazla cezayı özümsemeye" yönelik "ahlaki görevi"nden söz eder. Yani, Auschwitz'le ilgili olmak, takva ve özsaygı ile sonuçlanan bir mazoşizm biçimi midir? Olin, mevzunun bunun da ötesine geçtiğini iddia eder. Artık, bu tip filmler izlemez; "dehşet, usandırıcı bir hâle gelir" der bize, "ve günümüzde Batı dünyasında her yetişkin istiflenmiş beyaz cesetlerin ve çukurlarda buldozerle üstlerinden

geçilmiş beden yığınlarının dehşet saçan görüntülerine maruz bırakılmıştır."

Cenette'nin ilk sayfalarında, Auschwitz'e doğru yol aldığımızı fark etmeyiz. Sene 1996'dır. Boston'dan seyahatine başlamış olan 55 yaşındaki Polonya doğumlu Profesör Olin, Krakow Havaalanı'na varır; yolculuğuna devam edeceği treni kaçırması üzerine kasvetli bir kafede iki Polonyalı ile arkadaş olur. Polonyalılar ilk önce ona şehri gezdirir ve ardından gitmek istediği yer olan, 30 mil uzaklıktaki Oswiecim'e onu götürmeyi teklif ederler. Başlangıçta üçlü arasında dostça başlayan diyalog, giderek şiddetlenir; bebekken Polonya'dan kaçırılan ve bir daha ülkeyi ziyaret etmemiş olan Olin, yine de Krakow'un tarihi, özellikle Yahudi olmadığını vurgulasa da Polonya'nın Yahudi karşıtlığı üzerine iki gencin bildiğinden çok daha fazlasını bilmektedir.

> Siz genç insanlara anlatılmadı mı hiç, diyor, savaştan sonra, bazı mültecilerin Polonya'ya, memleketlerine yaşamlarını geri almak için döndüklerinde, hakarete uğrayıp kovuldukları ve bazen de dövüldükleri ve nadiren de olsa fazla inatçı davranırlarsa öldürüldükleri? "Yaklaşık olarak iki bin Yahudi bu ülkede savaştan *sonra* öldürüldü" diyor. "Bunu biliyor musunuz?"

Şüphesiz, gençler bunu bilmiyordur ve kaçınılmaz olarak bu yaklaşım, ona yardım etmekte olan iki gencin yaşlı adam hakkında pek sevgi dolu düşünceler beslemelerini sağlamaz. "Bilgiçlik taslayan kabadayılığı"nın farkında olan Olin "buraya neden geldiğini açıklama hususunda şüphe duymaya" başlar. İşte bu noktada, Oswiecim'in aslında Auschwitz'in Lehçe karşılığı olduğunu keşfederiz; Olin'in hedefi, kötü şöhretli Arbeit macht frei* nişanının hâlâ girişinin üzerinde demirden dövülmüş, süslü bir hâlde durduğu kamptan başka bir yer değildir. 12 farklı ülkeden gelen 140 "hacı" ile birlikte Olin, "bu kampın milyondan fazla kurbanının hatırasına iki hafta sürecek olan bir saygı, dua ve sessiz meditasyon" sürecine girecektir.

Geçen 10 yıl içinde okuma deneyimimizi ciddi bir biçimde değiştiren şeylerden biri de her bir detayı her daim internetten kontrol edebilmemizdir. Bunu keşfettikten çok kısa bir süre sonra, bir toplama kampında meditasyona çekilmeye dair bu tuhaf fikir-

* "Çalışmak insanı özgürleştirir" anlamına gelen Almanca bir deyiş olmakla birlikte birçok Nazi toplama kampının girişinde bulunmaktadır. (ç.n.)

le ilgili *Corriere della Sera*'da yayımlanan bir makaleye erişebildim. Makale, yazarının yanan et kokusunu hissetmiş olduğuna ikna olduğu bir Auschwitz Noel meditasyonu hakkındaydı ve Matthiessen'ın romanında anlatılan inzivaya çekilmeye çok benzer bir inzivaya katılan Amerikalı bir kadının hikâyesini konu ediniyordu:

> İçerisi [krematoryum] zift gibi karanlıktı. Boşluğa odaklandıkça ikimiz de bu berbat yerin kötülüğünü ve yıllarca burada vuku bulmuş olan akla hayale sığdırılamayacak ıstırabı daha güçlü bir biçimde hissetmeye başladık. Hâlihazırda bildiğimiz şeyleri deneyimimize yansıtıp yansıtmadığımızı tartıştık ama ikimiz de hislerimizin gerçek olduğunu çok güçlü bir biçimde hissediyorduk.

Burada şu soru gelir hemencecik akla: Bu, *Corriere della Sera*'da olabilecek gibi bir "soylu ıstırap turizmi" midir? Ya da *Cenette*'nin bir yerinde Olin'in korktuğu gibi "Holokost röntgencilerinin" hastalıklı macerası mıdır? Matthiessen, *New York Times*'ta yayımlanan kısa bir makaleden öğrendiğimiz kadarıyla, Auschwitz'de gerçekleştirilen buna benzer üç inzivaya katılmış bir Budist rahibidir. Bölgeyi tanır.

Bölgeye vardığında Olins, inzivaya öncelikle meditasyon yapmak için değil, Tadeusz Borowski hakkında bir araştırma yürütmek için geldiğini iddia eder ki Borowski kamptan hem kurtulan hem kurtulamayan biridir. *Gaz Odasına Bu Yoldan Gidilir* ve *Bayanlar ve Baylar* isimli kitapları ile takdir toplayan bir yazar olan Borowski, kamptan kurtulabilenlerden biri olan kız arkadaşıyla bir araya gelmiş, savaştan sonra ilk çocuğunun doğumunu izleyen birkaç gün içinde intihar etmiştir. Ama kısa bir süre sonra anlaşılır ki bu akademik proje, sadece bir mazerettir; Olin'in ziyaretinin nedenleri daha derindir.

Katılımcılar ilk buluşmalarını gerçekleştirmek üzere toplanırken Olin ve diğerleri, herhangi bir hürmet gösterisine, bir kapanma ya da çözünme ve "inançla iyileşme" fikrine saldırmaya kararlı, "bağımsız" bir ziyaretçi olan geveze ve saldırgan Gyorgi Earwig tarafından motivasyonlarına ilişkin olarak sürekli kışkırtılırlar. Bir çift rahibenin, dediklerine göre bir mahkûmun yaşamını kurtarmak için kendi yaşamını feda etmesi nedeniyle azizlik unvanı verilen Maximilian Kolbe için bir mum yaktığını gören Earwig, bu hikâyeyi, "Yahudiler milyonlar hâlinde dumana karışırken kutsal ellerinin parmaklarını kıpırdatmayan" bir papayı örtbas etmek için tasar-

lanmış korkunç derecede kötü bir Katolik miti olmakla suçlar. "Kürk çizgili deri bir ceket" giyen Amerikalı bir kadın, Holokost müzesini görmenin onu ne kadar kötü hissettirdiğini, "bu insanlar için bir şeyler yapmayı" ne kadar çok istediğini söylerken, Earwig "onun etrafında dürtülmüş bir porsuk gibi dolanır: 'Bir şeyler yapmak, hanımefendi?', diye hırlar. Ne gibi? Bir Yahudi'yi öğle yemeğine götürmek?" "Olin'in araştırması hakkında" şunu sorar: "Toplu katliam üzerine bazı yeni bakış açıların var, belki, bu, belki de on bin kahrolası kitapta henüz yazılmamıştır? Siz, Holokost'a burnunu sokan sizler, gerçekten burada ne bok yiyorsunuz?" Olin buna, "sessizliği" dinlemek için geldiğini söyleyerek cevap verdiğinde, Earwig alaycıdır: "Saçmalık. Kaybolan sesleri duymak istiyorsun, değil mi? Diğer herkes gibi."

Kısacası, bir şifa bulma deneyimi olmak şöyle dursun, meditasyon inzivası ilk bakışta sürtüşmeden başka bir şey doğurmaz. Akşam buluşmasında, en önce öne çıkıp "şahitlik etmeye" davet edilen sulu göz Almanlar fark ederler ki ulusal suçluluktan kendilerini kurtarma arzuları buz gibi bir soğuklukla karşılanmıştır; ardından İsrailli bir profesör Yahudi karşıtlığının altında yatan bir tür Yahudi provokasyonu yapmakla suçlanır; bir Amerikan Yahudisi, lise döneminde deneyimlediği çirkin bir önyargı dönemi ile kamplar arasında benzerlik kurduğu için azarlanır; bu sırada bir grup Polonyalı entelektüel çenelerini açmaya hevesli olmadıkları için eleştirilirler. Filistinli Araplar, Budist keşişler, Anglikan din adamları, Kibutz çalışanları, hahamlar, Çek devrimciler, bunların hepsi Holokost'taki konumlarını ifade ettikçe, bunun tam tersini düşünenlerin protestosu açığa çıkar. Hatta kamptan sağ kurtulanlar bile sunumlarını yaptıklarında diğerlerinin pahasına kurtulmuş olmakla suçlanırlar. Bazıları gözyaşlarında boğulur. Birisi Almanlarla konuşmayı reddeder. Bir diğeri çekip gitmekle tehdit eder. Canlı bir biçimde sergilenen ve hepsi de inandırıcı olan bu diyalogların geçtiği sahneler, Matthiessen'in kendi konumunu açıklamak zorunda kalmaksızın geniş bir yelpazedeki bu öfkeli düşünceleri kâğıda dökmesine imkân sağlar.

Sabah katılımcılar, önceleri tutukluların toplama kampına getirildikleri ilk seferlerinde seçilmeye götürüldükleri uzun platformun üstünde sessizlik içinde meditasyon yaparlar. Olin, ortaya çıkar ki Matthiessen gibi meditasyon eğitmenliği yapmıştır; "gele-

neksel yoga pratiğine" göre duruşunu ayarlamayı ve nefesini düzenlemeyi bilmektedir. Yine de etkinlik esnasında meditasyon deneyiminden çok az bahsedilir. Bu belki de insanların oturma pozisyonlarını almalarının üstünden çok geçmeden, akıllarını bu dramatik yerde boşaltmalarının çok zor olmasından ve neredeyse meditasyona başlar başlamaz sanrılar görmeye başlamalarından kaynaklanmaktadır:

> Dikkatli bir biçimde nefes alıp verirken, her bir nefeste, bilinci açılıp kayboluyor. Fakat birdenbire, tam da korktuğu gibi, platformun boşluğu etrafında dönen suratsız biçimler yığınıyla doluyor. Ayak seslerini duyabiliyor onların.

Bu durum, bize kitabın merkezindeki ironiyi, başka bir deyişle, aslında bu tip yerlere yapılan "hac ziyaretleri"nin temelindeki açmazı gösterir. Meditasyon pratiği, egoyu yerle bir etme etkisine sahiptir; sessizlik içinde geçen saatlerde akıl yoğun bir biçimde şimdiki zamandaki nefes alışverişine ve bedene odaklanmıştır; benliğin durmamacasına inşasını besleyen geveze bir anlatıya yer yoktur burada. Düşünceler, arzular, hınçlar, enerjilerini kaybeder. Zen geleneğinde yoga eğitmenleri sezgilerle anlaşılabilen hikâyelere, karmaşık meselelere odaklanırlar ve bunları anlamaya, bunlara mantıklı bir cevap üretmeye muktedir olmayan ego yeniden çöker. Auschwitz gibi ölüm kampları, buradaki sonsuz sezgisel hikâye olarak düşünülebilir; Matthiessen, Appelfield'ten Holokost'un karşısında "herhangi bir ifade, herhangi bir "cevap" çok küçük, anlamsız ve bazen de saçmadır" alıntısını yapar. İnzivaya çekilenlerin liderlerinden biri meditasyon yaptıkları platforma dair şunu söyler: "Bu platformda yoruma açık herhangi bir şey yoktur. [Platform] işte oradadır, neyse odur." Bunu kabul etmesiyle, sessiz meditasyondan meditasyon eğitimcisinin umduğu şey şudur: "Kendimizin içine dalar ve dönüştürülürüz."

Ama ego kolay kolay ölmez ve kamplar anlayışın ötesinde yerler olsa da yine de kişisel fikirleri ateşleyen ve katılaştıran yoğun bir drama ve münakaşa kaynağıdırlar. Yine burada, meditasyon deneyiminin kendisini, egonun süregelen kendini önemseme anlatısında dramatik bir olaya dönüştürme cazibesi de vardır: Ölüm kamplarına gitmemin ve kendimi tarihin en korkunç hakikatlerinin birinin önünde küçük düşürmemin hikâyesi. İnzivaya çekilme,

böylece, egonun çözülmesinden ziyade yüceltilmesi riskini taşır. Benlik draması ve Holokost'un gölgesinde benlikten feragat etme arasındaki mücadele, Matthiessen'in en öne çıkan konusudur.

Olin, "sessizliği dinlemeyi" planlasa da meditasyona başlamasının üstünden çok geçmeden aklı Auschwitz'e doğru yola çıkmasının gerçek nedenine kayar. Hiç tanımadığı annesi, bu kasabada yaşamıştır. Olin, gayrimeşru bir çocuktur. Polonya ordusunda subay olan babası, ebeveynlerine savaştan önce ülkeyi terk etmeleri için yardım etmiş ve onlarla birlikte hamile kız arkadaşını da geride bırakarak kaçmıştır. Bebek Olin, babasına katılmak üzere ülkeden kaçırılmıştır. Ama ergenliğinde, annesinin yarı Yahudi olabileceğine dair söylentiler duymaya başlar ki bu söylentileri ona iletenler, züppe ve Yahudi karşıtı olan büyükanne ve büyükbabasıdır. Şimdi de Oswiecim'de, her ne kadar bütün benlik algısı değişmek üzere olan birine ait kaygının yarattığı gönülsüzlüğü hissetse de birinin annesini hatırlayıp hatırlamadığını görmek istemektedir.

Açığa çıkaracağı ve hâlihazırda zaten kuşkulandığı gerçeğe bir tepkiymişçesine ki bu gerçek de annesinin burada, Auschwitz'te can verdiğidir, bu göreve atılırken Olin, kendi yaşam hikâyesindeki diğer olası bir değişime doğru oldukça umutsuz bir biçimde yol alır; daha önceden Kolbe'nin onuruna mum yaktıkları için aşağılanan rahibelerden birine âşık olur. Rahibe Catherine, ortaya çıkacağı üzere, 30'larındaki bir çıraktır ve birkaç mesele nedeniyle kiliseyle arasında bir çelişki vardır; bu nedenle, Olin için mesleğinden vazgeçebilecek biri olduğu varsayılabilir.

Romanın ilk bölümü, o hâlde, muhtemelen, Matthiessen'in Auschwitz'teki kendi deneyimlerinden yola çıktığı şiddetli bir tartışma etrafında dönerken, ikinci yarısı da sert ve her zaman da o kadar inandırıcı olmayan bir anlatılar sarmalıdır. Bu anlatılar da Olin'in annesi ve kendi Yahudiliği hakkındaki gerçeği kabul etmekteki gönülsüzlüğü ve kamplar hakkındaki kişisel görüşünün, dünyanın Holokost'u inkâr etmek değilse de en azından unutmaya yönelik genel isteğinin bir araya getirilmesidir. Annesinin ölmüş olduğuna inandığı krematoryumda Olin'in zihni son derece rahatsız edici görüntülerle dolup taşmaktadır. Sonrasında, inzivaya katılan haham, bu deneyimi zorlayıcı bulan katılımcılara şu nasihati verir: "Tek bütün kalp, kırık olan kalptir. Ama bu kalbin de

bütünüyle kırılmış olması gerekir." Şapadanak anlarız ki işte bu, Olin'in kaderidir.

Matthiessen'in yapıtları her zaman güçlü bir ahlaki mesaj taşır. Doğa üzerine yazdığı birçok şey, manzarayı ve atmosferi yakalamadaki tekinsiz yeteneğiyle birlikte, çok güzel bir biçimde anımsattığı flora ve faunanın insan eliyle yıkılmasının kepazeliğini gözler önüne serer. *Çılgın Atın Ruhuyla*'da (1983) mahpus Kızılderili Leonard Peltier ve genel olarak Kızılderili davasını savunması, bununla tamamen uyumludur ve *Gölge Ülke*'de olduğu gibi her daim bizi romanın hikâyesinin ortaya serdiği çirkin olaylar, utanç verici ve hasıraltı edilmiş gerçekler hakkında bilgilendirir. Bu bağlamda, bir çeşit geri çekilme gibi görünse de *Cennette*, 2014 yılında 84 yaşındayken hayatını kaybeden ve bunun son kitabı olacağını ilan etmiş olan Matthiessen için uzun bir yazarlık kariyerinin mantıklı bir sonucudur. Holokost'un kendisi, bugün bile bir grup insanı bencilliklerinden ve Holokost karşısındaki farklılıklarından sıyrılmaları için bir araya getirmenin imkânsızlığı, belki de insanın yoldan çıkmışlığına dair nihai ithamdır. Ama Matthiessen'i kendi kendine şahitlik ettiği bir sahnede hayal ediyorum; pek de icat edilmiş gibi görünmeyen, tuhaf biçimde olumlu mesaj veren bir kısım oldukça vurucudur. Haham, Oseh Shalom* söyleyerek bir akşam toplantısını sona erdirirken, bir grup katılımcı ellerini birleştirip, kendiliğinden, neredeyse bilinçsiz bir biçimde, kendilerini büyük bir coşku ve yakınlık içinde odada dönerken bulurlar. Olin, hem şaşkına dönmüştür hem de bu duruma minnettardır.

> Böyle bir yerde ne kutlanabilirdi? Kimin umurunda? Kendini ona vermiş olmaktan memnun. Onunla beraber kıpırdıyor, onun içine dalıyor ve şimdi de hareket ediyor, çaresiz mağlubiyetinin bağları, tükenmiş kuvveti ve minnettarlığının kalbinde aktığı gibi. Esenlikle, kutsanmışlıkla dolup taşıyor. Artık, bu "kutsanmışlık" sözcüğü, yaşamı boyunca hiçbir şeye inanmamış biri için ne anlama geliyorsa.

Bu tuhaf kutluluk anı tasvirinde, Matthiessen'in işkence ve çirkinlikten bir nebze de olsa olumlu bir kolektif tin çıkarmak adına kasvetli bir gayretle bir analoji aramadığını söylemek çok zor. Şüphesiz ki dans sona erer ermez, bu dans çoğu tarafından kutsal olana saygısızlık olarak suçlanır; bazı ise bir çeşit kendinden

---

* Sık sık şarkılara da konu olan bir Yahudi duası. (ç.n.)

geçme olarak yere göğe sığdıramaz bu dansı ve böylelikle dans şiddetli bir münakaşanın nesnesi hâline gelir. Matthiessen de şüphesiz, bu kitabın buna benzer ateşli bir münakaşayla karşılanacağının farkındaydı.

Stieg Larrson

İsveçli yazar Stieg Larrson'un üçlemesi *Milenyum*'un ilk bölümü, *Ejderha Dövmeli Kız*'da[1] gözden düşmüş bir gazeteci olan Mikael Blomkvist, Stockholm'den 3 saat uzaklıktaki ıssız bir ada köyü olan Hedeby'de inzivaya çekilir. Buraya 80'lik fabrikatör Henrik Vanger tarafından bundan 40 yıl önce, 16 yaşındaki ufak torunun ortadan kaybolmasının ardındaki gizemi çözmesi için çağırılmıştır. Bulmacanın anahtarı, Harriet Vanger'in hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolmasından çok kısa bir süre önce günlüğüne yazdığı 5 isim ve sayıda yatmaktadır.

Magda – 32016
Sara – 32109
R.J. – 30112
R.L. – 32027
Mari – 32018

1. Steig Lasson, *Ejderha Dövmeli Kız*, Çev. Ali Arda, Pegasus Yayınları, 2009.

32 ve 30 yerel bölge kodlarıdır ve bu nedenle bunların telefon numaraları olduklarını varsaymak mantıklı görünmektedir ama polis, isimler ve sayılar arasında hiçbir ilişki bulamamıştır. Kafası karışan Blomkvist, listenin bir kopyasını çıkarıp kaldığı tahta kulübenin duvarına asar. Blomkvist, adada birkaç ay geçirmiştir ki 16 yaşındaki kız beklenmedik bir biçimde ortaya çıkar. Blomkvist boşanmıştır, kızını çok seyrek görmektedir. Kız, bir Hıristiyan yaz kampına gitmektedir ve her ne kadar ada bu kampa giden yolun üstünde olmasa da bir biçimde oraya bir yere denk gelmiştir. Blomkvist, kızının dini yatkınlıklarından pek de hoşnut değildir, vedalaşırlarken Tanrı'ya inanmadığını kabul eder. Kızı yine de Blomkvist'in İncil'i okuduğunu söyler; "duvarındaki alıntıları gör"müştür. Şunu ekler: "Ama niçin o kadar kasvetli ve nevrotik?"[2]

Blomkvist bundan hiçbir şey anlamaz. Kız aceleyle çekip gider. Sonradan kafasına dank eder: Gizemli numaraların ilki, İncil'in bir kitabına işaret etmektedir, ikincisi ve üçüncüsü bir bölümüne, dördüncüsü ve beşincisi bir dizesine. Tabii ya! Blomskvit, bir gününü saatlerce internette gezinerek geçirmesine rağmen bir İncil bulmak üzere çıkıp gider; tuhaf bir biçimde, kutsal kitabın internette neredeyse her dilde ücretsiz bir biçimde ulaşılabilir olduğundan habersizdir. Beklenildiği gibi, 3 rakamı şunlar gibi dizelerle karşılaştığı Levililer'le ilişkilidir:

> Bir kadın cinsel ilişki amacıyla bir hayvana yaklaşırsa, kadını da hayvanı da kesinlikle öldüreceksiniz. Ölümü hak etmişlerdir.*
> Bir kâhinin kızı fahişelik yaparak kendini kirletirse hem kendini hem de babasını rezil etmiş olur. Yakılmalıdır.[3]

Artık, bu noktada, Magda, Sara ve diğer isimlerin cinsel sapkın, Yahudi karşıtı bir seri katilin Yahudi kurbanlarına gönderme yaptığı açıktır ki bu da kitabın orijinal İsveççesini ya da birçok Avrupalı edisyonunu okuyanlar için pek de şaşırtıcı değildir; bu edisyonların başlıkları yazarın istediğine uygun olarak *Kadınlardan Nefret Eden Adam* olarak sunulmuştur.

Bu noktada, yine de uykuyla uyanıklık arasındaki okur, konuya bağlanmıştır:

---

2. *A.g.e.*, s. 351.

* Levililer 20:16, Bursa Protestan Kilisesi, http://www.bursakilisesi.com/kutsalkitap/?q=lev%2020:16 [Erişim: 21.12. 2017]. (ç.n.)

3. *A.g.e.*

İlk olarak, İncil'de 10'dan fazla kitap olduğundan, İncil'e ait referanslar (kitap, bölüm, dize) hiçbir zaman beş-figürlü kodlar olarak gösterilmemiştir; nitekim bu rakamları sayıların, dahası doğrudan isimlerin arkasından geldiklerinden makul bir biçimde telefon numaraları olarak gören hiç kimse, İncil hakkında çok geniş bilgisi olsa da bunların metin göndermeleri olduğunu varsaymayacaktır.

İkincisi, kızın bu bağlantıyı kurduğunu düşünsek bile, kız, Levililer'den alınan bu belirli dizelerin içeriğine hâkim olamayacaktır. Ben, İncil'le soluk alıp veren ve herkesin İncil'in büyük bir bölümünü ezberden bilmesinin beklendiği Protestan bir ailede yetiştirildim ama ezbere bilinmesi gereken kısım, esrarengiz bir biçimde bürokratik olan Levililer değildi.

Üçüncüsü, eğer ergen bir kız, bu bağlantıyı kurup dizeleri tanıdıysa, babasını, kesinlikle böylesi rahatsızlık verici bir içeriği belirli kadın isimleriyle ilişkilendirdiği hakkında sorgulamayı dert edinirdi.

Bütün bunlar gösteriyor ki Larrson'un üçlemesi, olağanüstü başarısına yazarın kusursuz detektif hikâyesi yazma yetenekleri ya da psikolojik gerçekçiliğe gösterdiği titiz ilgi sayesinde ulaşmadı. Üçlemeye sevimli bir biçimde amatörlük hissi veren yanıtlanmamış sorular ve bolca bulunan uyuşmazlıklar çeviride belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Çevirinin büyük bir bölümü akıcı olsa da yer yer bize kesinlikle kafası karışmış bir söyleyiş ("Üzerinde öküz yüküyle yük var ve yumurta kabuklarının üzerinde yürüyor"[4]) ya da mantık kaymaları sunar, örneğin eğitimsiz, bir serseri olan Swede'nin şöyle "beyler [you chaps]" ve "aylaklık etmek [gad around]" gibi şeyler söylediğini okuruz. Arada sırada ister çeviriye bağlı olsun, ister bundan bağımsız olsun, tanımlamalar karikatür vari bir biçimde komiktir; Blomkvist, Levililer katilinden şu şekilde bahseder: "O tam bir başarısızlık ve içi kurumuş bir seri katildi."

Kafanıza takmayın. Satış rakamları düşünüldüğünde bu zayıflıklar sönük kalır. İsveç'te 2005 yılında yayımlanan *Ejderha Dövmeli Kız*, 2011 ortasında dünya çapında 50 milyon kopya satmış ve Kindle'da 1 milyon satan ilk kitap olmuştu. Yıllarca Amerika'daki en çok satanlar listelerinde kaldı ve üçlemenin diğer kitapları bunu takip etti. Bunu yaratan albeni nedir?

4. *Ejdarha Dövmeli Kız*, Çev. Ali Arda, s. 411.

Üçleme boyunca bir karakter dikkatimizi çeker ve yapıtın ana tartışmasına yön verir: Lisbeth Salander. Romanın daha ilk sayfalarından gazeteci Mikael Blomkvist'in yazara ait bir ikinci kişilik olduğu açık edilir. Yaratıcısı gibi o da gözü pek, araştırmacı gazetecilikte uzmanlaşmış sol kanat bir dergi çıkarma işine bulaşmıştır; idealisttir, adanmıştır ve elbette romanda sadist erkeklerden korumasız kadınları koruyan bir kahraman olarak kendini kurgulayabileceği merkezi dedektif rolünü üstlenmiştir. Blomkvist'in kendi sorunları yok değildir: Bir kadınla evli ve bu kadından bir çocuğu olduğu sırada başka bir kadınla (editör arkadaşı Erika Berger ile) açık bir ilişki yürütmektedir; bu kadın da sözü edilen ilişkiden görünürde herhangi bir rahatsızlık duymayan başka bir erkekle mutlu bir evlilik yürütmektedir. Deneyimli bir ekonomi muhabiri olarak Blomkvist, büyük endüstrinin üzerine yürüyecek cesarete sahiptir ve aslında hikâyenin daha başında Blomkvist'i ve dergisini mahvetmek için bilerek gazeteciyi yanlış haberle besleyen bir fabrikatör hakkında onur kırıcı yayın yapmak suçuyla 3 ay hapse mahkûm edilmiştir. Blomkvist, gazeteciliğe ara verip Harriet Vanger gizemi ile ilgilenmeye karar verdiğinde, Blomkvist'in kitabın ilgi odağı olacağından emin oluruz. Lisbeth Salander, yani ejderha dövmeli kız, giderek merkezi bir konum alır ve hem soruşturmayı hem de üçlemeyi ele geçirir. Bundan böyle, kitabın gerçek enerjisi Lisbeth Salander'den gelecektir; bu öyle bir noktaya gelir ki Blomkvist'e, sadece, Salander'e olan ilgisi nedeniyle ilgi duyarız.

Lisbeth Salander, 25 yaşında, acınacak derecede zayıf, boyu 1.55'i geçmeyen, düz göğüslü, "yetişkin fakat görünüşü yüzünden bir çocuk sanılabilecek tuhaf bir kızdır." Blomksvit, ilk karşılaşmalarında onu "bütünüyle sıra dışı" bulur.

> Konuşurken birdenbire susuyor, uzun aralıklar bırakıyordu. Evi, kaosun sınırını aşacak kadar dağınıktı... Büyük ihtimal onu uyandırdığı sabah, bütün geceyi barda geçirmişti. Boynundaki mor leke, geceyi biriyle geçirdiğine işaret ediyordu. Bir sürü dövmesi, yüzünde ve kim bilir başka nerelerinde bir sürü de piercing'i vardı. Kısacası özel biriydi.[5]

Blomkvist, Lisbeth'in "başka nerelerinde" piercing'ler olabileceğini nereden bilmektedir? Aslında bunu bilmez. Ama bu

5. *A.g.e.*, s. 380.

Larrson'un ikinci kişiliğinin aklına getirmekten hoşlanacağı bir şeydir. Blomkvist, sıklıkla söylendiği gibi, bir zamparadır.

Agresif, anti-sosyal davranışlarla gösteriş yapan, serseri görünümlü, ketum bir genç kadının travmatik bir çocukluğu olmalıdır. Öyledir de. Üçlemenin ikinci bölümüne kadar açık edilmeyen nedenlerden dolayı (ki okur bunlar arasında cinsel istismarın olduğunu kolayca tahmin edebilir) Lisbeth 12 yaşındayken bir psikiyatri kliniğine kapatılmış ve hâlen geliri üzerinde tasarruf sahibi olan bir yasal vasinin kontrolündedir. Bu nedenle, son derece savunmasız, bir karakterin onun hakkında düşündüğü gibi, "kusursuz bir kurban"dır.[6] Öte yandan, "birinci sınıf bir bilgisayar korsanı", zeki, kendi kendini eğitmiş bir matematikçi ve "ahlaki ve etik değerler bakımından oldukça liberal olan bir enformasyon bağımlısı"dır.[7] Özel alarm sistemleri kuran ve özel soruşturmalar yürüten bir güvenlik şirketi için serbest olarak çalışan Salander'ın istediği kişinin bilgisayarına istediği zaman girip birkaç dakika içinde istediği şeyi bulmak (bir çoğumuzun kendi bilgisayarlarımızda yapamadığı bir şeydir bu) gibi mucizevi bir yeteneği vardır; bir anlığına gördüğü bir şeyi kelimesi kelimesine hatırlamasını sağlayan fotoğrafik bir hafızası vardır ve Blomkvist onda ayrıca "*Asperger sendromu... Ya da benzer benzer bir şey*" olduğuna inanır. "*Başkalarına boş bir vızıltı gibi gelen soyut nedenleri anlayabilen bir yetenek.*"[8] Son olarak, bıçak kemiğe dayandığında, Salander son derece şiddetli hatta sadistik olabilmektedir. Bir kurban, bir süper kahraman ve bir işkencecidir. Larsson, anoreksik kızın karakterinin bu çelişkili, neredeyse karikatür vari veçhesini vurgulamak için kıza üzerinde agresif sloganlar olan tişörtler giydirir: MUNTAZAM BİR FAHİŞE OLABİLİRİM, BENİ BİR DENE ya da HEPSİNİ ÖLDÜR ve BIRAK ONLARLA TANRI İLGİLENSİN.

Salander'ın yeni vasisi, –ilk romanın arka planından tanıdığımız– Nils Erik Bjurman'a karşı verdiği mücadele, bazen gizli olsa da yine de merkezi bir yer tutan romanın cinsellik meselesine nasıl yaklaştığına dair bir örüntü oluşturur. Salander'ın onu neredeyse tamamen özgür bırakan bir önceki vasisi felç geçirmiştir ve onun yerine geçen 55 yaşında bir avukat olan Bjurman, yeni görevinden istifade edip tahakküm arzusunu karşılamaya karar verir:

6. *A.g.e.*, s. 68.
7. *A.g.e.*, s. 427.
8. *A.g.e.*, s. 561.

"[Salander] ideal bir oyuncaktı; yetişkin, hafifmeşrep, sosyal açıdan kabiliyetsiz ve tamamen onun vicdanına kalmış... Ailesi ve arkadaşları yoktu: Tam bir kurbandı."

Bjurman, Salander'e, gelirine ulaşmak istiyorsa onunla cinsel ilişkiye girmesi gerektiğini söyler. Karşılaşmalarından birinde genç kadını oral seks yapmaya zorladıktan sonra, kadının ellerini kelepçeleyip ona tecavüz eder.

> "Demek anal seksten hoşlanmıyorsun" dedi.
> Lisbeth bağırmak için ağzını açtı. Bjurman saçlarından çekerek kızın başını kaldırdı ve külodunu zorla ağzına tıktı. Lisbeth, Bjurman'ın bileklerine zorla bir şey taktığını fark etti. Sonra bacaklarını ayırdı ve yatağın ucundaki iki korkuluğun iki yanına sıkıca bağladı. Şimdi Lisbeth bütünüyle savunmasızdı. Sonra müthiş bir acıyla sarsıldı, Bjurman kıçına zorla bir şey sokuyordu.[9]

Salander, yine de durumu tersine çevirir. İşi aracılığıyla yüksek teknolojili ekipmanlara erişebildiğinden ötürü çantasına bir dijital kamera yerleştirip kamerayı Bjurman'ın ona tecavüz ettiği yatağa doğrultmuştur. Salander için bundan sonra bu görüntüleri internette yayarak adamın yaşamını mahvetmenin ne kadar kolay olduğunu düşünebilirsiniz. Sözleştikleri gibi Bjurman'la ikinci kez buluşmaya gider ve Bjurman daha önce yaptıklarını tekrarlanmaya kalktığında şok tabancası ile onu uyuşturup yatağa kelepçeleyerek aynı anal istismarı onun üstünde uygular; ardından, daha önceki anal tecavüzün videosunu zorla ona izlettirerek bütün bir geceyi adamın göğsüne şu sözü dövmeyle işleyerek geçirir: "BEN SADİST BİR DOMUZ, BİR KUSMUK VE BİR TECAVÜZCÜYÜM."[10] Bundan böyle Bjurman, Salander'ın ona söylediği şeyleri harfi harfine yerine getirmek zorundadır, bunu yapmazsa video ortaya serilecek ve Bjurman mahvolacaktır. "*Kontrol onda*" diye düşünür Bjurman, yatık harflerle. "*İmkânsız*. Lisbeth Salander eğilip tıkacı kıçına yerleştirdiğinde hiçbir şey yapmadı. 'İşte böyle seni sadist' dedi Lisbeth."[11]

Bütün bunlarda bir çeşit çizgi roman havası vardır; makul bir gerçeklikten bir çeşit çirkin bir isteğin tamamlanmasının çizgifilmvari fantezisine adım attığımızı hissettiren bir şey. Aynı karikatür

9. *A.g.e.*, s. 280.
10. *A.g.e.*, s. 295.
11. *A.g.e.*, s. 289.

edası, Salander ne zaman bir misilleme hareketi yapsa tekrar karşımıza çıkar:

> Dişleri vahşi bir hayvanın dişleri gibi açığa çıkmıştı, gözleri siyah bir kömür gibi parlamıştı. Avına odaklanmış şimşek hızında bir tarantula gibi hareket ediyordu. Havada ikinci defa yay çizen golf sopası, bu defa Martin'in kaburga kemiğine indi.[12]

Salander, kayıp kızın ardında yatan gizemi çözmek için tutulan Blomkvist'in geçmişini Henrik Vanger hesabına araştırmaktadır. Blomkvist, Vanger'in avukatlarından birinden İncil'den alınan metinlerden oluşan tuhaf listedeki kurbanların kimliklerini doğrulamak için ona yardım edecek bir asistan istediği sırada, Salander gazeteciyle karşılaşacaktır. Bu zaman zarfında, yine de Salander'ın vasisi ile olan nahoş karşılaşmaları ve Blomkvist'le gelişmekte olan cinsel maceraları aynı anda yürümektedir. Genç Harriet Vanger, 40 yıl önce ortadan kaybolduğunda geniş Vagner ailesinin birçok üyesi müştereken sahip oldukları bir şirketin hissedarları için düzenlenen bir toplantıya katılmak üzere adada bulunmaktadır. Bu kişilerden birçoğu yaşlanmıştır, bazıları hâlâ konakta bulunmaktadır ve Blomkvist'in soruşturmasının bir parçası olarak elbette ki sorgulanacaklardır. Ayrıldığı eşi tarafından geçmişte istismar edilmiş, 50'li yaşlarının ortasındaki bir başöğretmen olan Cecilia, Blomkvist'i kahve içmeye davet eder. Blomkvist kadının evine vardığında, kadın onu bornozuyla karşılar ve "nöbetçi bir sevgili"ye[13] duyduğu ihtiyaçtan keyifle bahsederek çıplak bacaklarını Blomkvist'in dizlerine dayar. Çok geçmeden:

> Cecilia, Mikael'in dizlerine oturdu ve dudaklarından öpmeye başladı. Islak saçları şampuan kokuyordu. Mikael beceriksizce Cecilia'nın gömleğinin düğmelerini açıp, omuzlarından aşağıya sıyırdı. Sutyeni yoktu. Cecilia göğüslerini ernen Mikael'e sıkıca sarıldı.[14]

Bu buluşmalar giderek rutin bir hâl alır ama kısa süreli hapis cezasını çekmek üzere araştırmasına ara vermek zorunda kalmasından sonra Blomkvist adaya geri döndüğünde, Cecilia'nın ona gereğinden fazla bağlandığını ve kontrolünü kaybetmeye başla-

12. *A.g.e.*, s. 507.
13. *A.g.e.*, s. 258.
14. *A.g.e.*, s. 247.

dığını anlayarak ilişkilerini bitirmeyi ister. Bundan kısa bir zaman sonra da Lisbeth Salander, araştırmasında yardımcı olmak üzere Blomkvist'e katılır ve ayrı bir odada uyuyarak onunla yaşamak üzere karavanına taşınır. Geçen 50 sene boyunca tecavüze uğrayan, yakılan, hapsedilen, boğularak öldürülen ve sakat bırakılan kadınlar hakkında bilgi topladıkları 7 günün ardından Salander, Blomkvist'in onunla "hiç flört etmemiş"[15] olduğunu fark eder. Blomkvist kendi açısından etrafta Salander'la görünmek konusunda endişelidir çünkü Salander'in görünüşü "reşit demek için bin şahit istemek"tedir[16] ve bu da Blomkvist'in "orta yaşlı bir kız avcısı"[17] gibi görünmesine neden olabilir ki Blomkvist bundan ölesiye korkmaktadır. Gazetecinin kadınlardan hoşlandığını bilen, buna rağmen ona yönelik hiçbir hamle yapmamasına sinirlenen Salander, gazetecinin yatağına gidip yorganın altına girer. Cecilia gibi o da üstte olmayı sevmektedir. Blomkvist'in prezervatifinin olmadığını akıl edemez. Önemli olan kontrolün onda olmasıdır. Yine Cecilia gibi eğlence bitti mi ayrı yataklarda olmayı tercih eder.

Böylece okura bir cinsel davranış cümbüşü sunulmuş olur; bu cümbüşteki tüm davranış biçimleri, tuhaf bir biçimde muzır ve göz alıcı bir biçimde dağınık olarak ikiye ayrılmıştır: Bir yanda Bjurman'ın anal sadizmi ve Harriet'in ortadan kayboluşunu araştıran soruşturmanın merkezinde yatan dehşet verici, cinsellikle güdümlenmiş cinayetler, çocuk istismarı ve ensest (ki üçlemenin izleyen bölümlerinde bunlara fahişelik ve sadomazoşistik pedofil pornolar da eklenecektir), öte yanda "suç teşkil etmesine" karşın iki tarafın da rıza gösterdiği zararsız karşılaşmalar vardır; Blomkvist evli âşığı Erika Berger ile (ki Erika'nın iki erkekle aynı zamanda birlikte olmayı yeğlediğini okuruz) Blomkvist Cecilia ile Blomkvist Salander ile Salander lezbiyen sevgilisi Mimmi ile (tahakküm oyunları oynarlar) birliktedir ve bu liste böylece uzar gider. Göze çarpar bir biçimde erkeklerin inisiyatif aldığı bütün cinsel içerikli karşılaşmalar şiddetli ve hastalıklıdır; ilişkiyi kadınların yürüttüğü (bağlılıktan sakınılan) bütün karşılaşmalar yerindedir. Arada derede kalan bir şey yoktur ve geleneksel, kendini hissettiren erkek libidosuna da yer yoktur. Denebilir ki vurgulanan ve özenle

15. *A.g.e.*, s. 442.
16. *A.g.e.*, s. 436.
17. *A.g.e.*, s. 436.

fantezileştirilen tek tip bir cinsellik türü, daha yumuşak bir biçimde tek olası ve caiz tür olarak sunulur.

Milenyum üçlemesi tür kurgusunda tipik olandan daha fazla eğlence vaat eder: *Ejderha Dövmeli Kız*'daki karmaşık cinayet bulmacası, *Ateşle Oynayan Kız*'daki[18] polis soruşturmasının gerilimi, *Arı Kovanına Çomak Sokan Kız*'daki[19] politik gerilim dramı. Bunların hiçbiri dikkate değer değildir. Şaşkınlık veren şey, romanın etik meselelerine ve özellikle de ceza sorununa etkili bir biçimde odaklanmasıdır. Korku ve cesaret ki genellikle polisiyelerin ve gerilim anlatılarının merkezinde yer alırlar, neredeyse hiç tartışılmamış ya da dramatize edilmemiştir; bununla birlikte Larsson karakteri için endişe duymamızı sağlamak adına pek çaba sarf etmemiştir. Birinci bölümün sonunda Blomkvist'i boğazını saran bir kementle bıraktığında ya da ikinci bölümün sonunda Salander kafasından vurulup sığ bir mezara gömüldüğünde, yazar sanki bunu isteksizce yapıyormuş gibi hissederiz. Kahramanlarımızın gerçekten tehlikede olmadıklarını biliriz çünkü Larsson bu açmazla ilgilenemez ve bunları hayal etmek için pek çaba sarf etmez. Bunlar komedi malzemeleridir. İki kahraman da bunun farkında gibidir ve bu nedenle korkusuzca hareket ederler. Neredeyse boğulmuş bir hâlde ölmek üzere olan Blomkvist, babasının onu nasıl istismar ettiğini anlatan işkencecisine şu cevabı verecek zamanı bulur: "Övünüyor. Aman Tanrı'm, ne lanet bir aile."[20]

Daha ziyade buradaki mesele, dünyayı iyi ve kötü olmak üzere ikiye ayırmaktır; bu öyle bir ayrımdır ki seksi olumlu ve olumsuz deneyimlere ayırarak başlar, ardından büyüleyici bir biçimde bundan dalgalar yaratır. Tecavüz ve istismarın yanında Nazizm ve Yahudi karşıtlığı (Vanger ailesinde birçok Nazi sempatizanı vardır), her türden büyük organizasyon (ki her daim entrikalı bir biçimde ele alınırlar ve her zaman bir noktada genç kadınları ağlarına düşürürler), hükümet, gizli servisler, büyük işletmeler, köktenci din ve nicesi yer alır. Hatta aileler de istismarın kolayca boy gösterebileceği ya da öğretilebileceği kapalı bir dünya dayattıklarında potansiyel olarak tehlikelidirler: Kayıp Harrier'in erkek kardeşi Martin Vagner, babası tarafından tecavüz ve cinayet konusunda

18. Stieg Larrson, *Ateşle Oynayan Kız*, Çev. Ali Arda, Pegasus Yayınları, 2010.

19. Stieg Larrson, *Arı Kovanına Çomak Sokan Kız*, Çev. Ali Arda, Pegasus Yayınları, 2011.

20. *Ejderha Dövmeli Kız*, s. 498.

eğitilmiş ve henüz 16 yaşındayken, babasının bir kıza tecavüz edip kızı boğarak öldürmesine yardım etmiştir. Aşırı bir biçimde genişlemiş olan Vanger ailesi hakkında bize durmadan şunlar söylenir: Bu ailenin hiçbir bireyi, mutsuz bir evlilik yürütüyor olsa da hiçbir zaman boşanmamıştır, bu kişiler derin bir rahatsızlığın ilanı gibidirler. Cinsel istismarı araştırırsanız, hasta bir aile ve yozlaşmış bir organizasyonla karşılaşırsınız. Yozlaşmış bir organizasyonu araştırırsanız, birinin kaçınılmaz bir şekilde cinsel istismara bulaştığını görürsünüz. Bir insanın başka bir insanı kontrol etmeye yönelik her girişimi, şeytanidir.

Neşeli haiffmeşrepliğin yanında özgür birey yer alır; bu birey, ilişkiye girip çıkmaya muktedir olup açıklık ve dürüstlükle birden fazla ilişki yürütebilir. Dairesini kira almaksızın Mimmi'ye ödünç veren Salander, zaman zaman seks için gelebileceğini ama bunun "sözleşmenin bir parçası" olmadığını, Mimmi'nin istediği zaman hayır diyebileceğini ve daireyi kullanmaya devam edebileceğini söyler. "Berger'in Blomkvist'in onunla olan ilişkisinde en çok sevdiği şey" diye yazılmıştır, "herhangi bir şekilde onu kontrol etme arzusu duymama gerçeğidir." Rahatlatıcı bir şekilde, "Sona eren bütün ilişkilerini arkasında bırakmış ve hâlâ daha önce ilişki içinde olduğu kadınlarla arkadaştı."

Yani mesele edilen şey, dürüst, özgür bireylerin herhangi bir cinsel istismar ya da gücün kötüye kullanımı karşısında kaçınılmaz bir biçimde kendilerini bu istismarın peşine düşmüş bulmalarıdır. Dahası, Blomkvist, Salander ve bu karakterin yazarı, nefret ettikleri istismarlardan aldıkları enerji ve motivasyonlarını öyle bir noktaya taşırlar ki artık onları seksin kendisinden feragat etmektense seks istismarcısını takip etmekten feragat etmiş bir hâlde düşünemezsiniz. İlk kitap, cinsel olarak sapkın bir seri katili ele alırken, ikici kitap *Ateşle Oynayan Kız* (reşit olmayan Avrupalı kızların fahişe olarak İsveç'e getirildiği) seks ticaretine yönelik bağımsız bir soruşturmayla başlamakta, en yüksek mevkilerdeki suç ortaklığını gözler önüne sermektedir. "Kızlar-kurbanlar; oğlanlar-suçlular... Cinsiyet rollerinin kendilerinin suçun ön koşulu olduğu başka bir suç biçimi yoktur." Bu dünyada erkek fahişeler yer almaz.

Ama sıradan insan, bu yanlışları hangi güçle düzeltebilir ki? Blomkvist ve devamlı sevgilisi Berger, dergileri *Milenyum*'u suça dikkat çekip yetkilileri harekete geçmeye davet etmek için kulla-

nırlar. Bu, konu bilhassa seks ticaretine geldiğinde, genellikle beyhude bir stratejidir çünkü "herkes fahişeleri sever; savcılar, hâkimler, polisler hatta parlamento üyeleri. Hiç kimse bu işi kökünden çökertecek kadar derine gitmeyecektir."

Salander, öte yandan, en büyük kurban (yaşadıklarının tümünü keşfettiğimizde ki bunlar akıl alır şeylerdir) olarak "her şeyi bir kitapla değiştirebileceğine" inanan "kendini beğenmiş iyi niyetli" Blomkvist'ten pek etkilenmemiştir. Kendi yasalarını uygulamaya başlar, şiddet ve bundan kaynaklanan acıya dair herhangi bir vicdan azabı duymaz. Modern liberal bilinç adına söz alan Blomkvist, buna göz yumamaz; o her zaman hafifletici sebepleri düşünmeye hazırdır. "Martin'in bir şansı yoktu" der babasının izinden giden seri katil hakkında. Salander'ın cevabı inatla basittir: "Martin de diğer insanlar kadar reddetme şansına sahipti. Kendi seçimini yaptı. Yalnızca bunları yapmak hoşuna gittiği için tecavüz etti ve öldürdü."[21]

Üçlemenin sunduğu tatmin, Larsson'un ve Blomkvist'in sorunlu fakat hayranlık uyandıran tefekkürü aracılığıyla, Salander iğrenç suçluları cezalandırmak için kendini her türlü tehlikeye attığında ortaya çıkar; bu, öyle bir cezadır ki en tatmin edici olduğu yer, İncil'e özgü bir şekilde, bunun suça benzediği andır: Göz için göz, diş için diş, anal tecavüz için anal tecavüz. Bu canavarlar arasındaki en büyük canavar Salander'ın Rus babasıdır. Salander'ın annesini vahşice dövmüştür ve Rus gizli servisinde kilit bir noktadadır, aynı zamanda seks ve uyuşturucu ticaretine bulaşmıştır. Üstüne yığılan toprağa rağmen, Salander'ın üç kurşun yarasıyla kendini sığ bir mezardan sapkın babasının kafasına bir balta darbesi indirmek için sürünerek çıktığı an, kitaba can veren ruhun imajı olarak iş görebilir.

Yine de Salander asla gerçekten öldürmez. Kendisi yapmaz bunu. Bir kurbanını tamamen savunmasız bıraktığında –örneğin, kurbanının ayaklarını bir çivi tabancasıyla zemine çivilediğinde– işi bitirmeye hevesli olan kurbanın hasmı bir suçluyla anonim bir biçimde iletişime geçer. Bir katile dönüşürse, onu ve uyguladığı şiddeti sevmek, okur için ya da bununla ilgili olarak yaratıcısı için zor olabilir. Bu durumda, bizden onun pratik zekâsına ve uzmanlığına hayranlık duymamız beklenir.

---

21. *A.g.e.*, s. 525.

Her şey dehşet verici değildir. Yemek önemlidir. Alışveriş. Mobilyalar. Ev yaşantısı. Larsson, kahramanlarının yalnız yaşamlarının sıradan anlarını doldurarak bizi onlarla özdeşleşmeye davet eder; bu öylesine tekdüze bir yalnızlıktır ki renkli cinsel karşılaşmaları arzu edilir kılar. Üçlemenin ilk kitabında Blomkvist'in mutfakta verdiği mücadeleden bir yemek kitabı derlenebilir. Salander, kendine pizza ve kola sipariş etmeyi yeğler. İkisi de bilgisayar karşısında yalnız yemeye alışkındır. Özgür ruhlar olarak Microsoft'tansa Apple'ı tercih ederler. İkisi de besin değerindense teknik istatistiklere daha çok dikkat ederler. Bir kazadan sonra bilgisayarını değiştiren Salander'ın,

> Gözünün düşünülebilecek en iyi modele yönelmesi beklenmedik bir şey değildi: ... I/O GHz hızlandırılmış PowerPC 7451 işlemcisi, alüminyum kasası, 960M MB RAM belleği ve 60 GB sabit diskiyle yeni Apple PowerBank G4. CD ve DVD yazabiliyor, Bluetooth kullanabiliyor.[22]

Mailer'ın *Neden Vietnam'dayız?*'ında sürekli alıntılanan silahların teknik özelliklerini hatırlayanınız var mı? Bilgisayar, Salander'ın silahıdır. Ateşli silahlardan farklı olarak, bu yine de sıradan okuru her gün elsiz bırakan bir silahtır.

> Hepsinden önemlisi, laptop dünyasında bir ilk teşkil ederek, başta PC yandaşlarını ve başka herkesi şoke eden, 1440 x 900 piksellik çözünürlükteki NVIDA grafik kalitesiyle 43 cm'lik ekran.[23]

Bilgisayar ekranından özgür birey, bütün yozlaşmış pratikleri ve porno kartelleriyle büyük organizasyonun şeytani dünyasına sızabilir ve misilleme yapmaya dair görevine ya da fantezisine başlayabilir. Doğrudan *Alice Harikalar Diyarında* gibi olmasa da onunla ilişkili olarak, Salander çevrimiçi olduğunda dönüşür, artık kadir-i mutlaktır.

Birçok roman, modern insanı geniş bir uluslararası komplonun kölesi olarak sunarak küresel hayal gücünü ele geçirmiştir; buna, Eco'nun *Foucault'un Sarkacı*[24] ve Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi*[25] örnek olarak verilebilir. Bizi şartlandıran ve kontrol eden gizli

---

22. *A.g.e.*, s. 242.
23. *A.g.e.*, s. 242.
24. Umberto Eco, *Foucault'nun Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 2000.
25. Dan Brown, *Da Vinci Şifresi*, Çev. Petek Demik İncek, Altın Kitaplar, 2003.

organizasyon, bireyciliğin antitezi ve doğal düşmanıdır; doğuştan beri bize tahakküm eden muhtemelen tehlikeli ailenin şeytani bir uzantısı ya da bundan ziyade cinsel karşılaşmalarımızı kısıtlayan geleneksel evliliğin ya da apaçık şekilde şeytani değilse de bizi bir bürokrasi ağına dolayan ve her daim organize suçla işbirliği yapan devletin beceriksizliğinin... Salander, laptop'larımızı yaratıcı bir biçimde kullanarak bütün bunlardan nasıl kurtulabileceğimizi gösterir bize.

Üçlemeye çekici kılan şey, Larsson'un iyilik ve kötülüğü saf ve içten bir biçimde birbiri içine geçirmesidir. Bu kitaplarda, Larsson'un kahramanlarının takıntılarının marazi olduklarından şüphe etmeyi gerektirecek hiçbir şey yoktur. Kesin olarak okur, şeytani tecavüzcülere uygulanan cinsel aşağılamayı görmekten duyduğu zevki sorgulamaya çağrılmayacaktır. Bu zevk mahvedilmeyecektir. Biyografik notlarda Larsson'un ergenliğinde bir çete tecavüzüne tanıklık edip kendini araya giremediği için suçladığını ya da 20'li yaşlarında Eritrea'da gerillaları -kadın gerillaları elbette- eğiterek zaman geçirdiğini ve sonrasında yetişkinliğin büyük bir kısmında neo-Nazileri araştırıp ifşa ettiğini okumak şaşırtıcı değildir. Aslında, bu alanda o kadar etkindir ki adresini hatta 30 yıllık partneri Eva Gabrielsson'la olan ilişkisini bile kamuya duyurmanın pek de zekice olmadığını düşünmüştür. İkili evlenmemiştir, Gabrielsson'un röportajlarda açıkladığı üzere, İsveç Medeni Kanunu gereği adreslerini kamuya açmaları gerekecektir. Çocukları da yoktur. Sonuç olarak, Larsson 50 yaşında, üçlemenin ilk bölümünün yayımlanmasından çok kısa bir süre önce vasiyetini yazmadan kalp krizinden öldüğünde, varlığı, geldiği aileye, özel olarak bir yakınlık kurmadığı babası ve erkek kardeşine geçmiş, bu kişiler de Gabrielsson'u gelmekte olan büyük gelirden mahrum bırakmıştır. Olay örgüsünü daha iyi görebilen bir göze sahip olan biri, başarısını tehdit eden böylesi intizamsız bir sona izin vermezdi diye düşünülebilir; tabii bunlar, tam da kısıtlayıcı bir sosyal sistemin dışındaki özgür bireyden geriye kalan tehlikeler değilse.

"Kendine dokunmak" bizim ailemizde kati sûrette yasaktı. Babam ateşli bir vaiz, annem de onun gayretli yardımcısıydı. El, kemerin altına inmemeliydi çünkü bu gibi zevklere her zaman şeytan, şehvetli düşünceler eşlik ederdi. Ama Dusty Springfield'in akılda kalıcı şarkısı *Son of a Preacher Man*'de dendiği gibi "İyi olmak her zaman kolay değildir, ne kadar çok zorlasam da" ve bir vaizin 13 yaşındaki çocuğu içinse bu imkânsızdı. Çatışmanın etrafından dolanmak için –cinsel buyruk ve günaha girme korkusu– elin kaçınılmaz destinasyonuna varmasına izin vermeden evvel hangi kız arzumun nesnesiyse onunla tam bir Anglikan evlilik töreninden geçtiğimizi hayal ederdim; bu yolla, fantezilerimin şehvet düşkünü olmalarından ziyade daha çok evliliğe ait olmalarını ve girdiğim günahın azalmasını umut ederdim.

Modern anlatının genişçe bir bölümü, kişinin kekine hem sahip olup hem de onu yemesi adına bu stratejiyi izliyor: Belirli bir ihlal arzulanmaktadır ama eylemi ihlal addeden ahlaki yasa hâkir görülmemelidir ya da bu yasaya açıkça karşı çıkılmamalıdır. Nicholson Baker, erotik romanları *Vox* ve *The Fermata*'da bu gerilimle epey sofistike bir eğlence sunmuştur. Sonuncusu, her şeyi bir anda dondurarak dünyayı durdurma gücüne sahip bir adamı tahayyül eder; bu adam, "durak" [fermata] anındayken etrafta dolaşıp dört başı mamur bir dokunulmazlıkla istediği her şeyi manipüle edebilir. Bu olağanüstü bir yetenektir ama zengin olmak ya da dünyayı dramatik bir biçimde değiştirmek için yeteneğini kullanmak yerine, adamımız sadece kadınları soyar, fanteziler kurar, mastürbasyon yapar; sonra onları tekrar giydirir ve kanıtları yok eder. Şu gerçekten daha çok haz alınmış gibidir: Kadın güzelliğine gizlice sahip olmaktan ve bundan duyulan cinsel hazdan dolayı dünya, pek de değişmemiştir ya da ihlal edilmemiştir.

Baker, iyi bir yazar ve kayda değer bir üslupçudur; okuru, kahramanlarının maceralarının ardında yatan ironileri ve aslında bunlarla nasıl iç içe geçtiğimizi görmeye çağırır. Kitapları, bir ahlak dünyasındaki tutarsız fantezilerin muğlak konumlarına dair eğlenceli düşünümler sunar. Yine de kişi, yazar olarak büyük bir popülerlik elde etmek istiyorsa, bu karmaşık ve birçok insan için kutsal olan görüşlerle eğlenmemek belki de daha iyi olacaktır. Stieg Larsson'un *Milenyum* üçlemesi bunun bir örneğidir: Larsson'un araştırmacı kahramanı Blomkvist'in uçkuru gevşektir ama kahramanımız bunu her zaman efendice yapar. Keyif aldığı seks, sıkıcılık derecesinde ehlileştirilmiştir. Her zaman ilk hamleyi, değişmez bir biçimde üste oturacak olan kadınlara bırakır. Buna rağmen Blomkvist, zamanının çoğunu zalim, şiddetli cinsel sapkınlıklara bulaşan adamları takip ederek geçirir ve bu görevinde ona bu tip sapkınlıkların kurbanı olmuş, göze göz cinsinden insafsız bir intikam hırsı taşıyan bir kadın yardım eder. Böylece okur, şiddetli tecavüz tasvirlerinden daha önce tasvir edilen şiddetli tecavüzün bir çeşit cezası olması kaydıyla zevk alabilir; aynı zamanda, okura bu tip şeytani seks ve arkadaşça gelişigüzel seks arasında bizim gibi bunu lanetleyen ama bunun hakkında bir şeyler okumayı seven sağduyulu insanlar için katı bir çizgi olduğunun teminatı verilmiştir. Görünüşe göre Larsson, ironiden tamamen habersizdir, benzer bir biçimde hayranları da.

Milenyum üçlemesi dünya çapında 70 milyon kopya sattı. E. L. James'ın romanı *Grinin Eli Tonu*[1] 100 milyondan daha çok sattı ve bu kitap daha etkili bir kekine-sahip-ol-ve-onu-ye stratejisi formülasyonu öneriyor. Kitabın temel hedefi, kadın okurun kendini itaat eden partnerle özdeşleşmeye davet eden, bir dizi yumuşak sadomazşistik cinsel berberlik tasvirinden zevk almak gibi görünüyor; yine de bu, öyle bir yolla yapılıyor ki seksin ne kadar ahlaksızlaştığının bir önemi kalmıyor; kadın kahraman ve onu gerçekten döven erkek kahraman, özünde daha iyi bir dünyada asla bu tip iğrenç bir yakınlık biçimi aramayacak olan masum, iyi, olumlu insanlar olarak kalmayı başarıyorlar. Bütün gerçek popüler kurgular gibi, *Grinin Elli Tonu* tereddütsüz muhafazakârdır: İhlal, ahlaki ya da sosyal kodları sorgulamadan fakat onları güçlendirerek keşfetmiş ve ihlalden keyif alınmıştır.

21 yaşında, son sınavlarına hazırlanan bir edebiyat öğrencisi olan Anastasia, güzel, tahminen hazırcevap ve bakire bir kızdır. Eline erkek eli değmemiştir ve kendi ellerini iffetsiz bir eylem için hiç kullanmamıştır. Görünüşe göre, iyi olmak konusunda pek zorlanmamaktadır. Başlangıçta kontrolle ilgili sorunları "lanet olası saçının bir türlü düzelmemesiyle" sınırlıdır. Çok şey düşünür, belki de "aşırı düşünür". Her halükârda, en sevdiği meşgale "kampüsteki kütüphanede bir sandalyeye kıvrılıp bir İngiliz romanı"[2] okumaktır. Onunla özdeşleşmek güvenlidir.

"Mega endüstri kodamanı" Christian Grey ile tanışmak için can atmamaktadır. Bilakis, onunla bir öğrenci dergisi için röportaj yapması gereken ama o sırada hasta olan bir arkadaşının yerine geçerek tanışır. Başlarda Grey'in Anastasia ile ilgilenmesini sağlayan katı sorular – "Gey misiniz, Bay Grey?"[3] – kendi soruları değil, bir kâğıttan okuduğu arkadaşının sorularıdır. Bundan o sorumlu değildir.

Masum bir karikatür atmosferi, açılış sayfalarına can verir. "Vay be!", "Lanet olsun!" sözleri her yerde bulunur. "Yüzüne göre fazla büyük mavi göz"lü[4] Anastisa, Grey'in ofisine "tökezleyerek"[5] girer ve elbette ona âşık olur. 27 yaşındaki Grey, bir karikatür ola-

1. E. L. James, *Grinin Eli Tonu*, Çev. İstem Erdener Gökalp, Doğan Kitap, 2016.
2. *A.g.e.*, s. 14.
3. *A.g.e.*, s. 23.
4. *A.g.e.*, s. 11.
5. *A.g.e.*, s. 16.

rak mükemmeldir: "Sadece yakışıklı değildi; adam erkek güzelliğinin özeti gibiydi; nefes kesiciydi ve buradaydı."[6] Bakışı "katı, tereddütsüz ve yoğun", "sesi sıcak ve buğuluydu; karamelli sıcak çikolata sosu gibiydi..."[7]

Bedeninin "Michelangelo'nun *Davut*'undan farkı yoktu."[8] Grey, takıntılı bir başarı örneğidir; helikopterler, uçaklar ve planörler uçurur; kusursuz bir ustalıkla piyano çalar. İlk görüşmelerinin ardından "her şeyi kontrol etmek için doğduğuna"[9] inanan bu son derece zengin ve güçlü insan, yarı zamanlı olarak çalıştığı hırdavatçı dükkânında Anastasia'yı ziyaret etmek için Seattle'dan Vancouver'a, Washington'a seyahat eder. Söylemeye gerek yok ki bir halat ve maskeleme bandı satın alırken kızın eline dokunmanın bir yolunu bulduğunda, Anastasia "iç gıcıklayıcı bir ürperti" duyar ve günün geri kalanını "kadınlık hormonlarının istilasına uğramış, titrek bir kütle"[10] hâlinde geçirir. Kısacası bu sahne, Anastasia'nın müsrif hediyeleri –bir bilgisayar, bir araba, bir gardırop dolusu yeni giysi– mahcup olmadan nasıl kabul edeceğini önceleyen zararsız, muhtemelen sıkıcı, romantik bir fantezi için kurulmuştur.

Olası tehlike konusunda kadın kahramanımızı uyaran kişi, Grey'in kendisidir. Hediye olarak verilen, Thomas Hardy'nin *Tess* adlı romanının 1891 tarihli ilk basımı, bir alıntıyla başlamaktadır ki bu kitap Anastasia'nın tezinin konusudur:

> Erkeklerin böyle tehlikeli olabileceklerini bana niçin anlatmadın? Niçin beni ikaz etmedin? Soylu hanımlar kendilerini nasıl koruyacaklarını biliyor. Çünkü bu gibi şeyleri anlatan romanlar okuyorlar.[11]

Grey'in ima ettiği tehlike, onun baskın olduğu ve itaatkâr partnerinin onun her isteğine gözü kapalı bir biçimde boyun eğdiği bir sadomazoşistik çerçevede cinsel deneyimi kontrol etme arzusudur; bu hazlar, oyun odasında gerçekleşir:

> Duvarlar ve tavan koyu ahşap kırmızısı rengindeydi ve geniş odaya ana rahmi havası veriyordu. (...) Kapı tarafındaki duvarda perde çubukları

6. *A.g.e.*, s. 36.
7. *A.g.e.*, s. 36.
8. *A.g.e.*, s. 86.
9. *A.g.e.*, s. 19.
10. *A.g.e.*, s. 43.
11. Thomas Hardy, *Yalan Bahçesinde Bir Gül: Tess*, Çev. Özgür Umut Hoşafçı, Martı Yayıncılık, 2016, s. 128.

gibi asılı, iki uzun, cilalı, süslü işlemeleri olan turabzana benzer ama daha uzun iki direk vardı. İkisinde de inanılmaz çeşitlilikte çarklar, kamçılar, binici kırbaçları ve tuhaf, tüylü alet edevat sallanıyordu.[12]

"*Lanet olsun*" der Anatasia kararlılıkla.

Hardy'nin *Tess*'i refakatsiz bırakılan genç bir kızın, vicdansız bir erkeğin dostluğunda karşılaşabileceği tehlikelere dair onu neden uyarmadıkları için ebeveynlerine yakınır. Tess, bir sarhoşluk ve karmaşa anından faydalanan Alec D'Urberville tarafından baştan çıkarılmış ve belki de onun tecavüzüne uğramıştır. Thomas Hardy'de erotizme her zaman bir kontrol kaybı, ölümcül bir bilinç kayması eşlik eder; bu, erotizmin heyecanı ve tehlikesidir. Son derece korunmuş olmak, Tess'in daha idealist âşığı Angel Clare onu hâlihazırda cinsel deneyime sahip olduğu ve bu nedenle de onun olduğunu düşündüğü kişi olmadığı için reddettiğinde karşımıza çıktığı gibi, erotik deneyimden feragat etmek içindir. Angel, Tess'i evlenecekleri gece, evliliği tamamlamadan terk eder. Böylece, *Grinin Elli Tonu*'nda Anastasia'nın olası âşık modelleri olarak sık sık gönderme yapılan Tess'in partnerleri, birinin onu sekse zorladığı ya da onun fiziksel aşkını görmezden gelerek yüzüstü bıraktığı modellerdir. Christian Grey, göreceğimiz gibi, ne biridir ne de öteki. Bilakis, herhangi bir tehlike olmaksızın bütün şiddetli heyecana bütünüyle sahip olmaya kararlıdır. Baskın olacaktır ama sadece itaatkâr partnerinin onayını aldıktan sonra. İhtiyatlı bir adam olarak, geri tepme korkusuyla, birini incitme korkusuyla kimseden faydalanmayacaktır. Sadece çevresindeki koşulları, kendinin ve partnerinin acılarını ve hazlarını değil, bunun yanında eylemlerinin ahlaki değerini de kontrol etmeyi istemektedir; böylece eğer Anastasia'yı katı bir gözetim altında tutup Anastasia'nın en hazırlıksız olduğu zamanlarda ortaya çıkmayı seviyorsa, bu lütufkâr olmak, cömert bir teklif sunmak, bir ebeveyni etkilemek ya da bu ebeveynin kızını bazı rahatsız edici hasımlardan kurtarmak içindir. Özellikle, Anastaia ile herhangi bir cinsel ilişki yaşamadan önce, Alec D'Urberville'den farklı olarak, onu neyin içinde olduğuna dair bilgilendirecek ve neyi yapmak isteyip neyi yapmak istemediğini kesin olarak belirtebileceği uzun ve detaylı bir sözleşme imzalamaya davet edecektir. Şunlar gibi doğal olmayan sözleşmeye dayalı formülasyonlardan daha az erotik olan bir şey hayal etmek zordur:

12. *Grinin Elli Tonu*, Çev. İstem Erdener Gökalp, s. 117.

İtaatkâr aşağıdaki şekillerde kısıtlanmaya rıza göstermekte midir?

- Eller önden bağlı
- Dirsekler bağlı
- Dizler bağlı
- Ayak bilekleri bağlı
- Bilekler arkada bağlı
- El bilekleri ayak bileklerine bağlı
- Sabit nesnelere (mobilya vs) bağlanma
- Ayırıcı çubuğa bağlanma
- Askıya bağlanma[13]

Öte yandan, sözleşmenin amacı bellidir: Özünde her şeyi kontrol eden, hoş, anlayışlı bir insan olmayı sürdürerek seks partnerlerinin, aslında okurların, uç cinsel deneyimlerden haz almasına izin vermek.

E. L. James, Stephanie Meyer'in *Alacakaranlık*'ı onuruna bir hayran kurgusu olarak *Grinin Elli Tonu*'nun ilk versiyonlarını çevrimiçi yayımlamıştır. Meyer'in kitabı ile *Elli Ton*'un ortak yanı, özünde bir ilişkinin geniş bir müzakeresinden oluşan anlatıdır. İlgimizin odağındaki kadın, kimliğini ve özgürlüğünü kaybetmeden fevkalade güzel, güçlü ve tehlikeli bir erkek tarafından sevilmenin ve fiziksel olarak sahip olunmanın verdiği esrimenin hazzını aramaktadır. Meyer'in romantik erkeği bir vampirken, James'inki olağanüstü derecede zengin ve yetenekli bir fanidir, yine de bu kişi "ellinin bombok gri tonu"dur. Christian'ın sadomazoşistik takıntısının basit ve dahası yavan bir açıklaması vardır: Aşırı yoksul "kokain bağımlısı bir kaltak"[14] olan annesi, oğlu henüz 4 yaşındayken ölmüştür; zengin bir aile tarafından evlatlık alınan Christian, buna karşın korumasızdır ve bu nedenle, onu henüz 15 yaşındayken bir kölelik ilişkisine girmesi için baştan çıkaran, üvey annesinin bir arkadaşı için kolay lokmadır. Bu ilişki 6 yıl sürmüştür. Şimdi bir yetişkin olan Christian, basitçe bu biçimlendirici ilişkinin koşullarını tersine çevirmiş, seks partnerlerini, daha pek çok şey arasında dünya çapındaki açlığı yok etmeye çalışan – çünkü Grey, küçük bir çocukken açlık sancıları çekmiştir – dev çok uluslu şirketini kontrol ettiği gibi katı bir biçimde kontrol etmeyi istemektedir.

---

13. *A.g.e.*, s. 284.
14. *A.g.e.*, s. 399.

"Ağzım açık kalmış, çenem aşağı düşmüştü" diye belirtir Anastasia, sevgilisinin geçmişini öğrendiğinde. "*Ne?* Christian bir zamanlar aç mıymış? Aman Tanrı'm!" [15] Christian, o hâlde, kurban olmanın bir sonucu olarak hayırsever olmuştur ama aynı zamanda "tuhaf, hüzünlü, seksi" bir adamdır[16]; okurun okumaya can attığı sadomazoşistik seks, onun için normal değildir, bu anomali şeytanın işidir. İlk başlarda onun sapkın arzularıyla bir şekilde yüz yüze gelen Anastasia, belki de onu bu arzulardan kurtarabilir. Bu anlatı çerçevesiyle duruma uygun olarak, oyun odasına doğru yol alırken gerçekten de kendimizi erdemli hissedebiliriz.

Çizgi roman atmosferiyle uyumlu bir biçimde, *Elli Ton*'un yazımı çoğunlukla basmakalıptır. Kitabın elektronik versiyonu okunduğunda durmadan tekrar eden şeyler keşfedilebilir; "lanet olsun" ve "kahretsin", "zırva", "bok" ya da "siktir" kombinasyonu, 130 kez tekrar etmektedir. Kadın kahramanın 37 durumda yüzü kızarır ve 15 durumda dudaklarını ısırır, 15 kez "ağzı açık" kalır, 59 kez gözleri "döner" ve Anastasia 38 kez "Vay canına!" der. Durmadan dönüp duran bu kısıtlı repertuar, bilhassa seks sahnelerinde daha da güçlüdür. Christian 8 orgazm sahnesinde "kendini bırakır" ve 38 sahnede bize Anastasia'nın "külotları" hatırlatılır. "Az-önce-düzüştüm-saçı"na[17] 5 gönderme vardır. İnlemeler 75'e 39'luk bir skorla sızlanmaları geçerken, kıvranmanın kullanımı 22'ye 8'le ortalama olarak çırpınmanın 3 katıdır. Beden parçaları 35 durumda sıkılır ve 10 durumda titrer. Orgazm 18 kez karşımıza çıkarken, doruğa ulaşarak sürünme 10 kez karşımıza çıkararak orgazmın arkasından ikinci sırada yerini alır. Bunlardan hiçbiri bir nebze de olsa erotik değildir; bunun nedeni de basittir: Dokunsal ya da görsel olarak heyecan verici olan hiçbir şey inandırıcı bir biçimde hissettirilmemiştir. Tasvirlerde hiçbir yetenek sergilemeyen James genellikle bunları ruh hâlinin şehevi ya da hedonistik olduğunu teyit etmek için basite indirgemiştir. *Elli Ton*'u sık sık gönderme yaptığı Thomas Hardy romanıyla karşılaştırmak için *Tess*'te Angel Clare'in Tess'i sabahın erken saatlerinde ineklere süt verirken gördüğü anı düşünebiliriz:

15. *A.g.e.*, s. 263.
16. A.g.e, s. 226.
17. *A.g.e.*, s. 147.

Angel'ın geldiğini işitmemiş ve orada olduğunun farkına varmamıştı. Esniyordu. Clare onun bir yılanınkine benzeyen ağzının iç kısmını gördü. Genç kız kolunu tepesinde toplanan saçlara doğru öyle bir uzatmıştı ki Clare güneş yanığı kısmın gerisinde satenimsi beyazlığı görebildi. Yüzü uykudan pembeleşmişti. Gözkapakları gözbebeklerinin üstüne sarkmıştı. Doğasının tüm güzelliği teninden dışarı taşıyordu...
Yüzünün geri kalan kısmı hâlâ uykuda olmasına rağmen gözleri parlıyordu. Hoşnutluğun, utangaçlığın ve şaşkınlığın garip bir şekilde kaynaştığı bir çığlıkla, "Ah, Bay Clare! Beni nasıl da korkuttunuz, ben..." diye kekeledi.[18]

İşte, Anastasia'nın bekâretini kaybettiği sahnede geçen birkaç an:

Birden oturdu ve külodunu çıkarıp yere attı. Kendi baksırını da indirdi, ereksiyonu gözümün önüne serildi. *Vay canına*... Uzanıp, yatağın yanındaki sehpadan folyo bir paket aldı, sonra bacaklarını iyice ayırdı. Dizlerinin üzerinde doğrulup, hatırı sayılır bir uzunluğa kondomu geçirdi. *Ah hayır... Bu oraya... Nasıl?...*
"Şimdi sizi becereceğim, Bayan Steele. Hem de çok sert" diye mırıldanarak, penisinin başını cinsel organımın girişine yerleştirdi. "Sert" diye fısıldadı ve hızla içime daldı.
Bekâretimi bozarken, derinlerde bir yerlerde tuhaf bir çimdiklenme hissi duyarak, "Ahhhh!" diye bağırdım...
Nefes nefese, "Benim için boşal!" diye fısıldadı. Onu duyunca kendimi bıraktım ve altında zirveye ulaşarak infilak edip, milyonlarca parçaya ayrıldım...
Soluk soluğa bir sesle, "Kendi tadına bak!" diye fısıldadı. "Em beni, bebek." Baş parmağını dilime bastırıyordu. Ağzım parmağının etrafında kapandı ve çılgın gibi emmeye başladım... Aman Tanrı'm. Bu yanlış bir şeydi ama Tanrı aşkına, çok erotikti.

Yine de pornografide ve aslında spor gazeteciliğinde ya da katıksız bir evokasyon iddiasının yerine geçen herhangi bir metinde tipik olan, kullanıla kullanıla eskitilmiş tekrarlara rağmen *Gri'nin Elli Tonu*'nun kendine has başarısının bazı nedenleri de vardır. Christian da Anastasia da çok fazla düşünen insanlardır, ikisi de bedenlerinde değil, kafalarının içinde yaşarlar; kontrolü korumak, iyi olduklarına inanmak ama yaşamdaki bütün iyi şeylerden keyif almak da isterler. Kısacası, farklı ve karikatürleştirilmiş hâlleriyle –erkek bütün güce, zenginliğe ve uzmanlığa; kadın bütün masu-

18. *Yalan Bahçesinde Bir Gül*, Çev. Özgür Umut Hoşafçı, s. 246-247.

miyete ve gözüpek özgürlüğe sahiptir– ikisi de modern orta sınıfın özlemlerinin temsilidir.

İlişkiler, bilhassa da cinsel ilişkiler, kontrol ve bağımsızlık hakkındaki birbirinden çok da kopuk olmayan takıntıların çok çabuk karşı karşıya geldiği bir alandır: Seks partnerlerinin ikisi için de bedenleri bir birleşmede kenetlendiğinde egemen bireyler olmak kolay değildir; belki biri diğerine diğerinin istemediği bir şey yapmak ya da diğerinden onun pek de yapmak istemediği bir şey yapmasını ister; en önemlisi de düşünen, hesaplar yapan akıl kendini önüne geçilemez bir biçimde gösterebilen merak ve hisler tarafından altüst edilecektir. Çok geçmeden Christian ve Anastasia aslında düşündükleri insanlar olmadıklarını keşfederler; cinsel egemenlik üzerine yaptıkları uzun müzakereler, ilginç olmaktan gitgide uzaklaşan bir benliğini keşif yolculuğu hâline gelir ki bu James'in durmadan ürettiği düzyazılarının tam da karşısında yer alır.

Christian, Anastasia'ya oyun odasını gösterdiğinde ve mesele anala, bağlanmaya, oyuncaklara, mastürbasyona ve daha nicesine geldiğinde, Anastasia açıkyüreklilikle ona bunlara dair hiçbir fikri olmadığını, daha önce seks yapmadığını söylediğinde, örüntü kurulmuş olur. Anastasia'nın deneyimsizliği, Christian'ı yumuşatır; Anastasia "sert seks" yerine onula "sevişmek" için onu teşvik eder. Bu, Christian'ı dumura uğratır ve okuru Christian'ın Anastasia'ya gerçekten zarar vermeyeceğine inandırır. Kendine saygısı olan hangi kötü, yapmak üzere olduğu şey hakkında kurbanlarını bilgilendirir ve onları gidişattan memnun değilseler durmasını söylemeleri için yüreklendirir?

Ama yazar, Chiristian'ın omuzlarına mutsuz bir geçmişin yükünü bindirmiş, kadın kahramanına, diğer türlüsü daha sorunlu olabilecek, cinselliğini keşfetmesi için sadomazoşistik seçenekler sunmuştur. Christian, ilişkileri idare etmek için koyduğu katı kuralların Anastasia'nın hoş deneyimsizliği tarafından tehdit edildiğini fark eder; Anastasia gözlerinin bağlanmasının, hafif bir biçimde tokatlanmasının ve kırbaçlanmasının hayal ettiğinden daha heyecan verici olduğunu keşfeder. Bir elektronik postada Christian'a şöyle yazar:

> Buna ne isim versek bilmiyorum ama siz beni patakladıktan –cezalandırdıktan, dövdükten, hırpaladıktan– sonra, neden aklımın karıştığını

sormuştunuz. Pekâlâ, bütün bu ürtükücü sürecin sonunda kendimi aşağılanmış, küçük düşmüş, istismara uğramış hissettim. Ama bütün bu aşağılanmaya rağmen, haklısınız, tahrik oldum.[19]

Grey şöyle yanıtlar:

Demek kendinizi aşağılanmış, küçük düşmüş, istismara uğramış hissettiniz, ne kadar Tess Durbeyfield varisiniz... Gerçekten böyle mi hissediyorsunuz yoksa böyle hissetmeniz gerektiğini mi düşünüyorsunuz? İkisi çok farklı şeyler.[20]

Bu kitabın sunduğu şeye çok yakındır: Arzu edilir erotik deneyimin, yazarın nihayetinde savunduğu sağ düşünceli dünya görüşüyle çerçevelenemeyecek alanları olabilir ama bu, aynı zamanda, kimlik, bireysellik ve bağımsız modern kadın nosyonlarını tekrar gözden geçirmeyi gerektirebilir.

Önünde itaat etmediği takdirde sevdiği kişiyi kaybetme, itaat ettiği takdirde de acı çekme seçenekleri bulunan Anastasia, iki arada bir derede kalır; ahlaki bilincinin sesi onu bu kaçık adamdan uzak durması yönünde uyarırken karakterinin biraz daha meraklı, teklifsiz bir yanı Christian'ın gitmesini engellemek için cinselliğini kullanmasına sevinir. Eğer bu ikinci dürtü anlaşılır bir biçimde Anastasia'nın "içindeki tanrıça"sına atıfta bulunuyorsa, birincisi açıklanamayacak bir biçimde onun "bilinçdışı"nı vurgulamaktadır. Bilinçdışı oldukça bilinçli bir tartışmaya bir ses olarak nasıl iştirak edebilir ve neden geleneksel ahlakın tarafında yer almaktadır, bu belirsizdir. Anastasia, ilk başta Christian'ın sadomazoşistik sözleşmesini kabul etmeyi düşünürken kararsızlığını şu şekilde dramatize eder:

Bunu cidden yapmayı düşünüyor olamazsın... Bilinçaltım mantıklı ve sağduyulu konuşuyordu... İçimdeki tanrıça 5 yaşındaki bir çocuk gibi ellerini çırparak zıplayıp duruyordu. Lütfen, yapalım... Yoksa sonumuz bir dolu kedi ve klasik romanlarla yalnız başına kalmak olacak.[21]

Yetmiş sayfa sonra Anastasia bununla hemfikirdir:

19. *A.g.e.*, s. 320.
20. *A.g.e.*, s. 321.
21. *A.g.e.*, s. 199.

Bilinçaltım, *Ne yaptın sen!* diye bağırıyordu. İçimdeki tanrıça, Rus olimpiyat jimnastikçilerine taş çıkaracak ters taklalar atıyordu.[22]

Sonuçta, bilinçdışı 78 kez, içsel tanrıça 55 kez ortaya çıkar. Kitabın sonunda, Christian, Anastasia'ya kemerle 6 kez vurduğunda ve bu Anastasia'nın canını Christian'la olan ilişkisini sonlandırmaya karar verecek denli acıttığında, şunu okuruz: "Bilinçaltım üzüntüyle başını sallıyordu; içimdeki tanrıça ortalarda yoktu."[23] Kitabın 514. sayfası, bize tek başına ağlayan Anastasia'yla ve *Elli Ton*'la eşit uzunlukta, gelecek iki kitabın, *Karanlığın Elli Tonu*[24] ve *Özgürlüğün Elli Tonu*[25] beklentisiyle bırakır. Bu kitaplar bizi kaçınılmaz bir evliliğe ve anneliğe giden yolda bir dizi beklenmedik değişiklikten ve cinsel istismardan geçirecektir ki deneyimsiz bir okur bile daha ilk bakışta evliliğin ve anneliğin olası tek sonuç olduğunu görecektir.

Bu bağlamda, E. L. James'in romanı sık sık pohpohlanarak karşılaştırılageldiği *O'nun Hikâyesi*'nden[26] çok farklıdır: Anne Desclos'nun* yapıtında, baskın erkeğin, güzel ve erdemli İngiliz edebiyatı öğrencileri tarafından "sapkınlığından sağaltılması"nın sözü edilmez; bilakis O, sadomazoşistik ilişkideki itaatkâr rolünü tam anlamıyla ve istekle kabul eder, kitabın son sahnesinde zincir bir tasma ve baykuş maskesiyle sağır ve dilsiz bir biçimde iki baskın âşığın istediklerinde kullanımına hazır bir nesne olarak belirir. Kısacası, Fransız romanı daha meydan okuyucudur.

Elli Ton üçlemesi etrafında dönen birçok tartışma şu sorulara odaklanmıştır: Bu pornografi midir ve kadınları aşağılamakta mıdır? James, yapıtını, bu yapıtın sadece kendisi için yazdığı romantik bir fantezi olduğunu söyleyerek savunmuştur. Şurası aşikârdır ki seks sahnelerinin birçoğu müzakere hâlindeki bir ilişkinin destekleyici anlatılarından çıkarılıp alındıkları takdirde, pornografi sunan internet sitelerinde karşılaşılabilecek pek çok metinden kolayca ayırt edilemez bir hâl alacaktır. Ama bu bir romandır ki bu romanın sıra dışı satış rakamları, iki kapağının arasında bulunabilecek olan şeyden daha ilginçtir ya da daha iyisi,

22. *A.g.e.*, s. 272.

23. *A.g.e.*, s. 544.

24. E. L. James, *Karanlığın Elli Tonu*, Çev. İstem Erdener, Doğan Kitap, 2017.

25. E. L. James, *Özgürlüğün Elli Tonu*, Çev. İstem Erdener, Doğan Kitap, 2016.

26. Pauline Reage, *O'nun Hikâyesi*, Çev. Birsel Uzma, Chiviyazıları Yayınevi, 2002.

* *O'nun Hikâyesi*'ni yazar Pauline Reage takma ismiyle yayımlamıştır. (ç.n.)

içerik, kişiyi böylesine kötü bir şekilde yazılmış bir kitabın neden bu kadar popüler olduğu üzerine kafa yormaya davet eder.

Bu sorunun cevabı sanki şudur: Pornografik unsurlar, okurun, romanın kadın kahramanında olduğu gibi, bu cinsel yolculukta masum hissetmesine olanak sağlayan bir anlatı çerçevesinde kaldıkları sürece etkileyici olmaktadır. Erkek kahraman kadar sorumluluk sahibi oldukları bir çerçevede: Christian asla prezervatifini takmayı unutmaz ve Anastasia'dan doğum kontrol hapı kullanmasını rica ettiğinde, ona, tanınmış bir jinekologdan randevu ayarlar. İşte, genellikle çocuksu komediyi orta sınıf güvenirliliğiyle bir araya getiren bu masumiyet atmosferidir ki muhtemelen belirli okurları çoğunlukla baskıladıkları bir pornografi arzusuyla şımartır. Evlendirme hizmetleri akla getirildi, el artık güneye doğru yolculuğa çıkabilir.

Teşekkür

Teşekkürlerim, benimle yıllardır bu denemeler üzerinde çalışan *New Yok Review of Books* ve *London Review of Books* çalışanlarının hepsini ve özellikle bu denemeleri yazmam için beni davet eden Bob Silvers ve Mry Kay Wilmers'ı kapsıyor. Ayrıca, bunları bu şekilde bir araya getirme şansını bana veren, Yale Üniversitesi Yayınları'ndan John Donatich ve Jeniffer Banks'e, özgün metinlerin yeterli olmaması nedeniyle birçok materyalin yeniden birleştirilmesi sürecini oldukça dikkatli bir biçimde yürüten Dan Heaton'a teşekkür ederim. Bu denemeler, "birbirlerini çağırmaları" için yazıldı ve Atlantik'in iki yakasına yayılan dergilere göre, bunu tek bir ciltte çok daha kolay ve rahat bir biçimde yapıyorlar.

Kaynaklar

Bu denemler, aşağıdaki başlıklar altında farklı biçimlerde yayımlandı. Elinizdeki cilt için üzerlerinde yeniden çalışmama izin verdiklerinden dolayı ilk yayıncılarına müteşekkirim.

Dickens: "How Does He Come to Be Mine?", *London Review of Books*, Ağustos 8, 2013.
Dostoevsky: "Description of a Struggle", *Nation*, Haziran 14, 2004.
Hardy: "Bitten by an Adder", *London Review of Books*, Temmuz 17, 2014.
Chekhov: "Chekhov: Behind the Charm", *New York Review of Books*, Nisan 5, 2012.
Joyce: "Joyce and Company", *London Review of Books*, Temmuz 5, 2012.
Beckett: "On Needing to Be Looked After", *London Review of Books*, Aralık 1, 2011.
Simenon: "Quite a Show", *London Review of Books*, Ekim 9, 2014.
Spark: "Muriel Spark, Moral Hypnotist", *New York Review of Books*, Ekim 9, 2014.
Roth: "The Truth about Consuela", *London Review of Books*, Kasım 4, 2010.
Coetzee: "The Education of 'John Coetzee'", *New York Review of Books*, Şubat 11, 2010.
Barnes: "Death in the Family", *Australian*, Mayıs 7, 2008.
Tóibín: "Life at the Core", *New York Review of Books*, Nisan 7, 2011.
Dyer: "In the Kangaroo's Pouch", *New York Review of Books*, Temmuz 16, 2009.
Stamm: "Making Fun of the Stories We Know", *New York Review of Books*, Temmuz 14, 2011.
Swift: "Beware Remembrance Sunday", *London Review of Books*, Haziran 2, 2011.
Eggers: "Dave Eggers Abroad", *New York Review of Books*, Ekim 11, 2012.
Murakami: "The Charms of Loneliness", *New York Review of Books*, Ekim 23, 2013.
Matthiessen: "The Ultimate Koan", *New York Review of Books*, Nisan 3, 2014.
Larsson: "The Moralist", *New York Review of Books*, Haziran 9, 2011.
James: "Why So Popular?", *New York Review of Books*, Şubat 7, 2014.

Dizin

6. Koğuş 82
10,5 Bölümde Dünya Tarihi 171, 172, 176

A
Adams, Henry 163
Adlandırılamayan 117, 118, 119
A Dreary Story 81
Adsız Sansız Bir Jude 12, 58
Afternoon Men 193
Agatha 79, 122
Agnes 21, 22, 29, 205, 206
Altschuller, Isaac 85
A Misfortune 78
Amis, Martin 249
Anneme Mektup 124, 125, 129, 134
Appelfeld, Aharon 249
Arı Kovanına Çomak Sokan Kız 265
Ateşle Oynayan Kız 265, 266
Avery, Simon 61, 62, 63, 72
Avutucular 137, 139, 141

B
Baker, Nicholson 271
Bakker, Gerbrand 209, 218
Bakunin, Nikolay 41
Barnacle, Nora 92
Barnes, Julian 6, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 283
Barrow, Thomas 21
Bateson, Gregory 98, 100
Bayan Jean Brodie'nin Baharı 140, 142, 143
Beckett, Samuel 45, 52, 55, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 177, 200, 283
Bekârlar 135, 136, 143
Belmont, George 115
Bernhard, Thomas 55
Biçimsiz Manzara 204, 206
Bir Hışımla 191
Biricik ve Mülkiyeti 54
Bir Talihsizlik 78
Blin, Robert 115, 116, 120
Blunder 78
Blunt, Wilfrid Scawen 180, 181
Borowski, Tadeusz 251
Boş Aile 179, 180, 181
Bowker, Gordon 87, 88, 92, 94, 98, 99, 101
Bowles, Patrick 119
Boyhood 159
Böylesi Bir Günde 201, 202, 205
Brilliant Career 91
Brooklyn 186
Brown, Dan 268
Bunin, Ivan 85

C-Ç
Camus, Albert 200
Çan Sesleri 23
Carr, Henry 95
Caspari, Carlheinz 118
Çehov, Alexander 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Çehov, Anton 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Çehov, Maria Pavlovna 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Çehov, Mikhail 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Çehov, Nikolay 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Céline, Louis-Ferdinand Champagne 55
Cennette 248, 255
Çernişevski, Nikolay 41, 42, 44
Christie, Agatha 122
Çiftlik 218
Çılgın Atın Ruhuyla 255
Çocukluk 159, 160, 162, 163, 213
Coetzee, J. M. 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 283

Collins, Charles 30, 34
Collins, Wilkie 30, 34
Coulson, Jessie 37, 38, 40, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 56
Craig, George 112

D
David Copperfield 10, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 34
Dead 96
Dechevaux-Dumesnil, Suzanne 104
Deniz ve Sardinya Adası 198
Desclos, Anne 280
Dickens, Alfred D'Orsay Tennyson 22, 33
Dickens, Catherine 18, 19, 21, 30, 32
Dickens, Catherine Macready 22
Dickens, Charles 15, 17, 18, 28
Dickens, Charles Culliford Boz 21, 22
Dickens, Dora Annie 22
Dickens, Edward Bulwer Lytton 22
Dickens, Fanny 17
Dickens, Francis Jeffrey 22, 27
Dickens, Henry Fielding 22
Dickens, Mary Angela 22
Dickens, Sydney Smith Haldimand 22
Dickens, Walter Landor 22, 25
Dirty Snow 125
Dombey and Son 34
Dombey ve Oğlu 34
Dönüm Noktası 147, 148, 150, 151, 157
Dostoyevski, Fyodor 35
Dostoyevski, Mikhail 38
Dublinliler 92
Duthuis, Georges 107, 109, 112, 113, 114, 115
Dyer, Geoff 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 283
Dying Animal 148

E
Eco, Umberto 268
Eggers, Dave 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 283
Ejderha Dövmeli Kız 257, 259, 265
Eleutheria 110, 111
Eliot, George 29, 141, 162
Eliot, T. S. 29, 141, 162
Ellmann, Richard 87, 98
Etrüsk Sarayları Taslakları 198
Ever After 213
Everyman 46, 148
Exiles 97
Exit Ghost 146

F
Finnegan'ın Vahı 92, 96, 98, 103
First Love 106
Flaubert, Gustave 171, 176, 177
Flaubert'in Papağanı 171, 177
Forster, John 18, 21, 22
Frank, Joseph 23, 27, 33, 43, 125, 126, 129
Franzen, Jonathan 210

G
Geçip Giden Trenleri İzleyen Adam 134
Gençlik 159, 160, 162, 163, 164, 168
Gilbert, Stuart 102, 141
Ginsberg, Allen 196
Godot'yu Beklerken 111
Gogol, Nikolay 45, 48
Gölge Ülke 248, 255
Gorki 85
Gottlieb, Robert 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 27, 30, 32, 34
Great Expectations 15, 16
Greene, Graham 139, 141
Green, Henry 193
Gregory, Lady Augusta 91, 98, 100, 180, 181, 182, 188
Grinin Elli Tonu 272, 274, 275
Grisha 79
Grossman, Leonid 50
Gunn, Dan 103, 109

H
Haldimand, William 22
Hardy, Thomas 12, 13, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 147, 149, 163, 215, 218, 221, 222, 273, 274, 276, 283

Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu 237
Haydutlar 79, 80
Hayter, Bill 121
Hingley, Ronald 76
Hızımı Tadacaksınız 225
Hoffman, Michael 209, 210
Hogarth, Georgina 19
Hogarth, Mary 19
Hollanda'da Bir Cinayet 130, 131
Holloway, Joseph 90
Hope, Christopher 249
Humbling 147

I-İ
Ibsen, Henrik 91
İki Kadın 183
İkiz 218
İlk Aşk 106, 107, 109, 110
İmkânsızın Şarkısı 237, 238
İnci Avcıları 184
Indignation 146
Irving, John 237
İtalya'da Alacakaranlık 198

J
James, E. L. 6, 86-89, 91, 92, 94, 96, 97, 179, 180, 181, 186, 270, 272, 275, 276, 278, 280, 283
James, Henry 6, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 179, 180, 181, 186, 270, 272, 275, 276, 278, 280, 283
Joyce, Eileen 94
Joyce, Eva 94
Joyce, James 86, 87, 88, 91, 96
Joyce, John 88, 89
Joyce, Lucia 94, 100, 101, 102, 218
Joyce, May 88
Joyce, Stanislaus 89, 92, 94, 96
Joyce, Stephan 89, 98, 103
Jude the Obscure 12
Jung, C. G. 98, 99

K
Karamazov Kardeşler 54
Karanlığın Elli Tonu 280
Kasvetli Bir Hikâye 81
Kensington'dan Çok Uzak 143, 144
Kentish, Jane 37
Keşke Burada Olsaydın 211, 214, 218
Kirliydi Kar 125, 134
Knipper, Olga 85
Kolbe, Maximilian 251, 254
Korkulacak Bir Şey Yok 170, 171, 173, 177, 178
Kral için Hologram 230
Kumarbaz 47, 50

L
Landor, Walter 22, 25
Larsson, Stieg 261, 265, 267, 268, 269, 271, 283
Lawrence, D. H. 12, 13, 63, 64, 102, 147, 191, 192, 198, 208
Lindon, Jerome 104, 105, 117

M
MacGreevy, Thomas 108, 111, 118, 119, 120
Macready, William 22
Mailer, Norman 268
Malone Dies 111
Malone Ölüyor 119
Manhattan'da Üç Oda 126
Mann, Thomas 192, 196, 198
Marnham, Patrick 127
Martı 12, 83, 84, 273
Matthiessen, Peter 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 283
Melville, Herman 54
Mercier ile Camier 110
Métroland 171
Meyer 275
Meyer, Stephanie 275
Middlemarch 10
Mitchell, Pamela 110, 120, 121
Mizinov, Lika 81
Molloy 104, 106, 107, 117, 118, 119
Montaigne, Michel de 176
Moravia, Alberto 146
Murakami, Haruki 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 283

Murphy 106, 107, 119
Müşterek Dostumuz 31, 34
Mutalli Eda 139
Müthiş Dahiden Hazin Bir Eser 223

N
Nasıl Yapmalı? 41, 42, 43
Nemesis 147, 148, 150, 151, 152, 156, 157
Ne Nedir 227, 228, 229
Nicholas Nickleby 20
Niyet Edilmiş Aylaklık 137, 142, 143

O-Ö
Öfke 146, 147, 148, 150, 151, 152, 155, 157
Ölen Hayvan 148, 149, 151, 157, 158
Oliver Twist 20, 33
Ölü 96, 214
Ölümü Hatırla 138
Only Problem 143
Orsay, Alfred, Comte d' 22, 33
Orwell, George 25, 26, 29, 34
Our Mutual Friend 31
Oyun Sonu 121, 122
Özgeçmiş 139, 140, 141, 144
Özgürlüğün Elli Tonu 280

P
Parlak Bir Kariyer 91
Parnell, Charles Stewart 88, 89, 90, 95
Party Going 193
Peckham Rye'ın Baladı 137
Peltier, Leonard 255
Péron, Marie 118, 120
Pevear, Richard 37, 41, 43, 44, 46, 52, 53
Pichugin, Zakhar 75, 77, 82
Pickwick Papers 19
Pletzinger, Thomas 209
Potapenko, Ignaty 77
Pound, Ezra 94, 95, 96, 100, 162
Powell, Antony 193
Proust, Marcel 177, 201

R
Rayfield, Donald 76
Read, Herbert 111
Reavey, George 111, 115
Renard, Jules 177
Renksiz Tskuru Tazaki'nin Hac Yılları 245
Return of the Native 57
Robbers 79
Rosset, Barney 119, 120
Roth, Philip 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 210, 283
Russell, Bertrand 91, 148

S-Ş
Sahilde Kafka 237
Şampanya 78
Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi 88
Sarı Köpek 133
Schneider, Alan 118
Sendak, Maurice 227
Sessizlik 179
Shelley, Mary 144
Simenon, Denyse 125, 126, 127
Simenon, Désiré 123
Simenon, Georges 123, 124, 125, 127, 132, 145
Simenon, Henriette (Brüll) 123
Simenon, Marie-Jo 125
Sınırın Güneyinde Güneşin Batısında 236
Sketches by Boz 24
Smith, Sydney 22
Snitkina, Anna Gigoryevna 50
Sokak 186
Son İçkiler 214
South of the Border, West of the Sun 236
Spark, Muriel 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 283
Speshnev, Nikolay 35
Stamm, Peter 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 283
Stanislavsky, Konstantin 84
Stirner, Max 54
Strachan, Tony 144

Suç ve Ceza 46, 47, 54
Su Diyarı 213
Summertime 159
Sürgünler 97, 98
Sürücü Koltuğu 138
Surviving Justice 227
Suslova, Apollinaria 39
Swift, Graham 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 221, 283

T
Tarantino, Quentin 55
Tatlıcı 213
Tedeschi, Giuliana 247, 248
Tek Sorun 144
Tennyson, Alfred, Lord 22, 33
Ternan, Ellen 31
Tóibín, Colm 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 283
Tolstoy, Leo 35, 36
Tomalin, Claire 18, 19, 31, 32
Trocchi, Alexander 117
Tüm Düşenler 120
Two Women 183

U-Ü
Üç Kız Kardeş 83
Üçleme 45, 104, 111, 112, 113, 260
Ugazio, Valeria 11, 34
Ulysses 92, 96, 98, 99, 100, 103

V
Vahşi Şeyler 227
Vanya Dayı 83
Ve Hayalet Sahneden Çekilir 146, 147, 148, 150, 151, 157, 158
Velde, Bram van 112, 113, 118
Velde, Jacoba van 112, 113, 118
Venedik'te Aşk, Varanasi'de Ölüm 190, 192, 196, 197, 199
Venedik'te Ölüm 192, 196, 198
Vinding, Ole 102
Vişne Bahçesi 83
Volokhonsky, Larissa 46

W
Waiting for Godot 111
Ward No. 6 82
Watt 110, 111, 119, 122
Watzlawick, Paul 148
Waugh, Evelyn 139, 141
Weaver, Harriet 95, 99, 100
Widdowson, Peter 191, 192
Williams, Raymond 30
Writing Life 141

Y
Yalan Bahçesinde Bir Gül: Tess 12, 58, 273
Yarın 214
Yazın Yaşamı 141
Yaz Mevsimi 159, 160, 164, 166, 169
Yeats, W. B. 91, 95
Yedi Yıl 205, 206
Yeni İspanya 185, 186
Yeraltından Notlar 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 55, 56, 67
Youth 159
Yuvaya Dönüş 57, 60, 64, 66, 67, 72, 73
Yüzmeyi Öğrenmek 214

Z
Zeitoun 227, 228, 229, 230, 233
Zola, Émile 176

"Özünde her bir deneme, hangi değerlerin, daha doğrusu rekabet halindeki değerler arasındaki hangi gerilimlerin incelenen roman için en önemlileri olduğunu saptamaya ve ardından bu gerilimlerin yapıt aracılığıyla oluşan okur ve yazar arasındaki ilişkiyi nasıl biçimlendirdiğini göstermeye çalışıyor."

***

Romancı ve eleştirmen Tim Parks'ın, önemli edebiyat dergilerinde benzer bir kurgu ve amaçla yayımladığı bu denemeler, ünlü romancıların eserleriyle hayatlarındaki kesişmeleri, edebi ve psikolojik bir derinlik içerisinde bulup ortaya çıkarıyor...

Bu çarpıcı ve zevkli kitapta Charles Dickens, Fyodor Dostoyevski, Thomas Hardy, Anton Çehov, James Joyce, Samuel Beckett, Muriel Spark, Philip Roth, J. M. Coetzee, Julian Barnes, Colm Tóibín, Geoff Dyer, Peter Stamm, Graham Swift, Dave Eggers, Haruki Murakami, Peter Matthiessen, Stieg Larsson ve E. L. James gibi yazarları yazmaya yönelten saikler ele alınıyor. Bu yazarların eserlerine bir biçimde sızan kişisel özelliklerine Tim Parks aracılığıyla bakmak, günümüz edebiyatına ve romancılığına yön veren detayları ve temaları keşfetmemize olanak sağlıyor...



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-378-9

32 ₺