

DİLDO

Yaşam, Yazın ve Sanatın Mekaniği

Cem Akaş

CEM AKAŞ

1968'de Mannheim, Almanya'da doğdu. İstanbul'da yaşıyor. Başlıca yapıtları: *7* (1992), *Suç ve Ceza* (1992), *Olgunluk Çağı Üçlemesi* (2001), *Gitmeyecekler İçin Urbino* (2007), *19* (2009), *Y* (2018), *Zamanın En Kısa Hali* (2020), *Son Kişot* (2022).

www.cemakas.org

COGITARE

Aşk = f (karanlık)¹

Eprimiş bir metafordan hareketle: Işık aydınlatır; ışık aydınlanmamızı, bilmemizi sağlar, çünkü karanlığın sakladığı şeyi, bilinmeyeni gösterir, görünür kılar.

Ayın karanlık yüzü.

“Bir İlişki Nasıl Olmalıdır? Birinci Manifesto”, Madde 8: Herkesin kendine ait bir karanlığı olması gerektiği, tartışılmaz bir gerçektir.

Herkesin kendine ait bir karanlığı zaten vardır. Bunun da ötesinde, kişinin bazı yönlerinin karanlıkta kalması iyi bir şeydir; aydınlık, bilindiği gibi, ancak karanlığın var olmasıyla mümkündür. Aşk, kişinin karanlık üzerinde sınırlı da olsa denetimi olduğunu varsayar, gizli olanın seçici bir yaklaşımla Öteki’ne sunulmasını içerir – bu sunum süreci yaklaşmayı, Öteki’nin giderek Bir’in parçası haline gelmesini, Bir’leşmeyi sağlar.

Aşk, paradoksal bir fonksiyon olarak düşünülebilir, karanlık bağlamında iki ters dürtüyü içermesi nedeniyle. Bunlardan birisi, kişiyi kendi hakkında olabildiğince çok şey anlatmaya (bilgi aktarmaya), kendini daha, daha çok paylaşmaya, Öteki’ni iyice içine almaya, kendi karanlığını azaltmaya yöneltir.² Bu dürtü, varlığını kısmen yaşamın, ne kadar çok şey ortaya konursa o kadar zenginleşmesine borçludur; bu anlamda, bir ilişki³ emperyalizminden söz edilebilir belki: Büyümek, birlikte büyümek önemlidir. Diğer dürtüyse, bazı şeylerin karanlıkta kalmasında directir. Bu direnç, bir yanıla Bir’leşme sürecinde Tek olarak, farklı, ayrı, müstakil ve biçimli bir birim olarak kalmak, kimliğini korumak istemenin ürünüdür; bir yanıla da -karanlığın içeriği kişiye/kültüre göre değişse de– kategorik olarak, kişinin, kendisini görülmek/olmak istediğinden farklı gösteren/olduran şeyleri saklı tutmak; görülen/gösterilen bağlamında tanımlanacak

¹ Başlıktan da anlaşılacağı üzere, epeyce soğuk ve rasyonel bir yazı olacak bu. Aşk içinde olanların alınmayacağını umuyorum.

² Elbette bu anlatma eylemi, safdıl bir aktarımdan çok, kişinin kendisini yeniden kurması demektir – Aşk’a getirdiği kimliği üzerinde, kurma yoluyla bir denetim sağlama çabasından söz edilebilir.

³ “İlişki” sözcüğünü genişçe bir anlamda kullanıyorum; el ele tutuşmuş sahilde yürüten bir çift gelmesin aklınıza illa.

varoluşunu, bu tanım üzerinde belirleyicilik konumunu koruyarak, yani neyin karanlıkta kalacağını kendisi belirleyerek yaratmak istemesinden kaynaklanır.¹

Karanlığı azaltmanın pek çok yolu vardır ve sözlü iletişim bunlardan yalnızca biridir. Birlikte var olmanın her türü, aynı işlevi fazlasıyla görür. “İçine almak” deyiminin taşıdığı cinsel yananlam, bu konuya kesinlikle dahildir – “bilmek” fiili, Kitab-ı Mukaddes’teki anlamıyla önemli bir boyut kazanır.²

Karanlık, siz azaltmasanız da, sizden bağımsız olarak azalır bazen: Gösterdiklerinizin yanı sıra, pek çok şey de görülür çünkü bakmakta olan Öteki tarafından.

“Manifesto”, Madde 29: Dil, iletişim kurmak için başvurulacak son araçlardan biri olmalıdır. Bir çelişki gibi görünse de konuşmak şarttır. Bu, karşılaşmanın ve telepatinin önemini hiçbir şekilde yadsımaz.

Bir itiraz: “Kimlik” denen şeyin sınırları ve şekli, çevrenin oluşturucu/tanımlayıcı etkisinden bağımsız olarak var olamaz – her kişi, ancak bağlam içerisinde kimlik ve kişilik sahibidir, bağlamdan bağlama değişmeden geçen tek bir kimlik yoktur, çeşitli yönleri bu yüzden çelişebilir. Dolayısıyla “kimliğini korumak” bir yanlış-sorunsala işaret ediyor olabilir mi: Devinen bir ilişki, bireylerin ilişkiye getirdikleri kimliklerini ilk andan itibaren –ve büyük olasılıkla daha önce– yoğurmaya başlayacağına göre? Bir başka metafora sığınıyorum: Okyanus, kıyı şeridini sürekli değiştirir; bu, diferansiyel bir zaman süresince belirli bir kıyı şeridinin tanımlanabilir olmasını etkilemez ama; haritacılık pratiğini de ortadan kaldırmaz, kıyı uzunluğunun tam olarak hesaplanmasını epeyce zorlaştırır da.³ Yani sürekli ve saptaması güç bir şekilde değişse de kimlikten söz edilebilir ve –konuya dönecek olursak– kişinin dalgakıranlar yapmak suretiyle kendisini korumaya yönelebileceği düşünülebilir.

Tek odalı bir evde yaşamaktan, sevgilinle çarpışmaktan, kendi yerinin olmamasından nefret ediyordun, bu yüzden onu suçlamaktan ve bu daralma duygusunun yakınlığınızı baltalamasına izin vermekten de nefret ediyordun. Sonunda o ayrı bir eve çıktığında bir ay gibi kısa bir sürede

¹ İkinci dipnotta bunu daha ekonomik bir şekilde dile getirdiğimin farkındayım, kulağımı bir de böyle göstermek istedim: Fikir çok hoşuma gitmiş olmalı.

² Cinselliğin “merkezi” önemini yadsımak haddim değil, haşa. Kim olduğumuzun, kiminle neyi, nasıl, ne adına ve hangi etiket altında yaptığımızla belirlendiği bir devirde yaşarken hele. İnsan düşünüyor: Cinselliğin henüz saplantı haline gelmediği ve çenelere vurmadığı devirlerde ne hakkında konuşuyorduk biz?

³ Fraktal geometri eksik kalmıştı... Bu kimlik konusuna burada daha fazla bulaşmak istemiyorum, çok ısrar ediyorsanız sonra döneriz. Şunu eklemeyi edemeyeceğim ama: Tümüyle dışarıdan belirlenen kimlik, oldukça ciddi sorunlarla uğraşmak zorunda bırakır bizi: Bireyin istencinin ve kendisi üzerindeki belirleyiciliğinin sıfır olduğunu kabul ederssek, Platon’dan Butler’a uzanan çizgideki bütün toplumsal/siyasal kuramları pencereden atmamız gerekecek.

eski neşeli, canlı, üretken haline dönünce, aşkın boğabileceği olasılığına tanık olmak seni ürpertti.

Karanlığın boyutları ve içeriği tümüyle kişiseldir: Önemi, çoğu zaman, kişi bu önemi atfettiği için vardır – varlığının gereği de budur zaten: Başkalarının umursamayacağı şeyleri¹ karanlık kılmak, kitlenin gözünden saklamak, yalnızca karanlık olduğu için değerli olan bilgiyi, ayrıcalıklı Öteki'nin bilmesine izin vermek.

Dolaşım değeri olmayan bilgiyi genel dolaşımdan sakınarak bireysel çapta bir “sanki-yoksunluk” yaratmak (elbette genel dolaşım, farenin dağa küsmesiyle ilgilenmeyecektir) ve böylece değerlendirilen bilgiyi, ikili dolaşım bağlamına sokarak Öteki'ne vermek: Öteki'ne değer vermek.²

Bilgiyi bir değişim nesnesi olarak kullanınca, deneyimsel bilginin buradaki yeri konusunda bazı soruların ortaya çıkması kaçınılmaz. Örnek: Erkeğin sevgilisine bir konuşma sırasında, penisinin sağa eğik olduğunu söylemesiyle, diyelim ki bir sevişme sırasında penisini görünür kılması arasında nasıl bir fark var?³ Geleneğin sesi kuşkuyla yer bırakmıyor: Yaşanmamış bilgi kurudur, deneyim kitaba üstündür.⁴ Kibritle oynarsa elinin yanacağını çocuğa öğretmenin en iyi yolu bunu ona söylemek değil, söyledikten sonra oynamasına ve elini yakmasına izin vermektir. Bilginin doğruluk derecesi değildir burada sözkonusu olan – daha çok, bilginin içleştirilmesi açısından nitel bir farklılık öngörülür. Öte yandan bakmak da her zaman görmek demek değildir, ayrıca görülecek tek bir şey yoktur: Penisin karanlıktan çıkması, eğikliğinin farkına varılmasını garantilemez. “Kitabi” bilgi için de aynı şey geçerlidir: Sözcükler ve metinler, her okur için aynı anlamı taşımaz/kurmaz.

Önemli saydığın düşüncelerini, duygularını, yazılı olarak iletirdin sevgililerine, ayrıntılı, iyice düşünülmüş ve sözcüklere özenilmiş mektuplar yazardın – insanların neleri atlayıp nelere takıldığını gördükçe, derdini bir türlü anlatamadığını ve kimi zaman tümüyle ters yönde anlaşıldığını fark ettikçe, bu mektup işinden soğudun; konuşulan söze oldum olası güvenmezdin, ketumluk suçlamaları ayyuka çıktı.

Paris'te Son Tango: Adam, Kadın ve kendisi için soyutlanmış, yalıtılmış bir evren kurar – buraya isimler ve dışarıdaki yaşamın sözcükleri girmeyecektir; ilişki kendisini dışarısı yokmuş gibi, bakir sözcükler ve deneyimlerle kuracaktır, sıfırdan. İlişki yalnızca burada var olacaktır.

¹ Bu umursamazlık kişi yapımını yerle bir ettiği için gereklidir “özel/kamu” ayrımı.

² *Homo economicus* külliyyatına ufak bir katkı. Arz-talep dengesinden sonra işsizlik-enflasyon dengesini de açıklayabilirsem durum ciddileşebilir.

³ Felsefe ve bilimin mirası, neden görmeye ve göze bu kadar bağlı? “Göremeyen” insan, nasıl bir bilim ve felsefe yarattı? Goethe, optik ve renk kuramıyla ilgili kitabını neden şiirlerinin toplamından daha değerli saymıştı?

⁴ “Çok gezen değil, çok okuyan bilir” atasözü, bana her zaman sahtekarlık kokmuştur nitekim.

Adam, Kadın'a sodomi yoluyla tecavüz edecek, Kadın'ın Adam'ın kıcına parmaklarını sokmasına –tırnaklarını kestikten sonra– izin verilecektir, Kadın'sa pikabın Adam'ı çarpmasını sağlayacak ve zevkle izleyecektir. Filmin sonunda bir kırılma yaşanır: İlişki –bu noktada kesif bir tür aşk olduğu anlaşılan ilişki– dışarıya taşar ve o anda, kamu alanına ait bilgi evrenine girilir; meslek, Paris'te bulunma nedeni, özgeçmiş vs. açıklanır. Kamunun sahip olduğu/olabileceği bilginin kamu alanında paylaşılmasının uç noktasında: Bir otelin balo salonundaki bir tango yarışmasında, tangonun çağrıştırdığı mahrem erotizmin travestisi okunur yarışmacıların sahte danslarında, bu travestiye karşıt olarak Adam ve Kadın'ın dansı komik, aptalca ama hakikidir, Adam yaşlı jüri üyesine kıcını göstererek bu sahtelikle alay ettiğini gösterir – intiharına az kalmıştır. “Gerçek” aşk, ancak bu tür bir yalıtımla mümkün olabilir – kamunun sözcükleri, kamunun bilgisi yalnızca çürütür.¹

Mahrem, kamunun baskısı altında uzun süre yaşayamaz.

Herkes hakkında her şeyin bilindiği bir ortamda aşk olanaksız olurdu – birbirlerine eş uzaklıktaki bireyler yaklaşamazdı.²

Kendi karanlığı olan bireylerin, aşkları etrafında bir karanlık yaratmaları da aynı paradoksal fonksiyona bağlı olarak gerçekleşir: Bir yanda bu aşkın herkes tarafından bilinmesi, bütün dünyanın gözlerinin önüne serilmesi dürtüsü vardır, öte yanda da dünyanın bakışlarından uzak olma, baş başa kalma, ilişkinin kendisine dair ürettiği bilgiyi kıskançlıkla kamudan saklama dürtüsü.

Aşk bağlamında ortaya çıkan utangaçlık, bu paradoksun iyice belirginleştiği durumlardan biridir: Gösterme-saklama çelişkisi.

Kaldığımız otel odasındaki tuvaletin kapısı yoktu. Seviştiğimiz yataktan kalkmış, odanın içinde sanki bir şey yapman gerekiyormuş da ne olduğunu hatırlayamıyormuşsun gibi dönenmiş, sonra ayaklarını neredeyse sürüyerek tuvalete girmiştin. Bacaklarını açarak klozete oturduğunda yüzünün parlak kırmızılığını, kadehe dökülen şampanya gibi işeyişini, yakından da yakın olduğumuzu hissettiğimi unutmayacağım hiç. En basit şeylerden bile öğreneceği çok şey var aşkın.

Aşkı besleyen en önemli etkenlerden biri güvendir: Kişinin karanlığının, Öteki tarafından ihlal edilmeyeceğine duyulan güven. Bu da saygıdan doğar: Gösterilmesi gerektiğine inanılan ya

¹ Burada da gerçek yakınlığın bedensel/cinsel yakınlık olarak tanımlandığı dikkatimden kaçmadı.

² Burada “ideal” bir durumdan söz ediyorum: Bilginin nasıl edinildiğinin fark etmediğini ya da herkesin herkes hakkında aynı şekilde bilgilendiğini varsayıyorum.

da gösterilmesi istenen şeyleri gösterilmeden görmeye çalışmayacak kadar saygı duymak Öteki'nin karanlığına.

İzin gerektirecek görme çabalarının nesnesi, kişi için bile fazla önem taşımayan bir bilgi olabilir ya da ihlalcinin beklediğinden çok daha önemsiz, sıradan bir bilgi olduğu ortaya çıkabilir: Tuza dönüştürülmeyi gerektiren suç işlenmiştir yine de. Bazı haklar ancak verildiğinde alınır, bazı haklara verildiğinde bile alınmamalıdır.

İzinsiz keşfedilen bilgi, çok temel bir öneme sahip olabilir öte yandan: Aşkın, ilişkinin doğasını ve yapısını, Öteki'nin varoluşunu bambaşka bir ışıkla aydınlatabilir, bu ışık hiç de hoş şeyler göstermeyebilir. Keşfeden, görmemesi gereken bir şeyi görmüştür yine, ama bu kez saklanmış olanı, görmeye hakkı olduğunu düşündüğünü keşfetmek, bir anlamda aldatıldığını öğrenmek, ona ahlaksal bir üstünlük duygusu verir: Evet, saygısızlık ettim, ama sonuca bakalım.¹

Karanlığın karanlık yüzü demek ki: Yalan ve dürüstlük. Bu konuda tekil örneklerden bağımsız, kategorik önermeler oluşturmak çok kolay değil; her türlü yalan insanlık onurunun aşağılanmasıdır ve dolayısıyla her koşul altında doğruyu söylemek en büyük önceliktir, pasif/aktif yalan, beyaz/kara yalan gibi ayrımlar, yalan söyleyenin kendisini daha iyi hissedebilmesine yönelik sahtekârlıklardır, türünden toptan bir dayatmayı fazla indirgemeci buluyorum,² bir yanımla takdir etsem de. “Aşkı besleyen en önemli etkenlerden biri güvendir,” demiştim: Öteki'nin bilerek aldatmayacağına, kandırmayacağına, saklamayacağına, karanlıkta kalmaması gereken şeyleri karanlıkta bırakmayacağına duyulan güven. Ancak bu güvenin hak edilmesi, edildiğinin gösterilmesi gerekebilir belki: Bu dürüstlüğü herkes kaldıramıyor. Yine de pragmatik, yararçı, kinik ve son tahlilde kendine yontucu bir baskıyı olumluyor değilim – aşkı tehlikeye düşürmemek adına, söylenmesi gerekeni saklamanın getirdiği ahlaksal yükün sırtlanılması gerekeceğini savunmuyorum: Öldürmezse, daha güçlü kılacaktır.³

Her şeyin söylenmesi/gösterilmesi gerekmez, bazı şeyleri söylemek/göstermekse şarttır: İlişkinin temelini ilgilendiren bilgiler, aşkın doğası, geçirdiği değişimler, başka aşklar, yaşamla ilgili uzun vadeli –dolayısıyla Öteki'nin uzun vadesiyle çıkışabilecek– planlara dair bilgiler, süregelen bir şekilde veri olmak durumundaki şeylerden bazılarıdır.

¹ Mektup ve günlükleri okuyan, telefonları dinleyen, sokakta takip eden, alışveriş fişlerindeki kasa saatleriyle dükkan adlarını inceleyen ve bilemediğim nice şeyler yapan sevgililerden söz ediyorum. Onlar kendilerini biliyor.

² Yalan söyleme hakkını savunmak isterim sanırım, insanın karmaşıklığı bunu gerektirir diye düşünüyorum. Herkesin her zaman doğruyu söylediği bir dünya son tahlilde sıkıcı olurdu ve şu halimizle değer verdiğimiz, önemli bulduğumuz pek çok uğraş var olamazdı. Öte yandan, bir ahlak kuralının iyi/ doğru/ geçerli olabilmesi için herkese uygulanması gerektiği savıyla ilgili ciddi sorunlarım var. Bunlar bir yana, bazı konular hakkında hiç yalan söylememeyi, bazı sorulara her zaman doğru yanıtlar vermeyi, bazı şeyleri Öteki'ne her zaman, her koşulda göstermeyi, bir tutum olarak optimuma yakın buluyorum.

³ “Dürüstlüğü kaldırmak” kısmı da, dürüstlük talebinde bulunanların, sorumluluklarını taşıyabilecek olgunlukta olmalarını istemek olarak düşünülebilir.

Ne kadar zaman sonra, söylenen, dürüst olma sınırını aşır gerçeği bunca zaman saklamış olma bölgesine geçer? Kişisel yargı alanında kalan bir karar bu sanırım – kıstasın açıklanması ve tutarlı olunması dışında, herkesin kendi kuralını getirmesinde –en azından burada– itiraz edilecek bir şey yok.¹

Bir erkek arkadaşın vardı – çıkmak anlamında değil, cinsiyeti erkek olan bir arkadaş anlamında. Önceleri yalnızca merhabalaşıyordunuz, sonra iyi arkadaş oldunuz, daha sonra hemen her gün görüşmeye, saatlerce konuşmaya, uzun yürüyüşlere çıkmaya, filmlere gitmeye başladınız. Ben orada değildim henüz – telefonda bana, bir yıldır birlikte olduğun sevgiline, ne harika bir insan olduğunu anlatıyordun bu yeni arkadaşının, konuşmalarımızda sürekli adı geçiyordu, yaptığı bir şeyi, söylediği bir sözö aktarıyordun sık sık. Şaka yollu kurcaladığımda gülererek “Yok canım,” demiştin, “yalnızca onu tanımış olmak bana mutluluk veriyor.”

Sonra ben geldim; tanıştık. Senin aracılığınla tanıdığım insanlara yakınlaşmakta hep zorluk çekmiştim – bu adamı sevdim. İlk başta seni memnun etmek için bana dostça davrandığını düşündüm; geçen zaman, neredeyse senden ayrı var olan bir ilişki kurmamızı sağladı aramızda. Sana aşık olduğunu görüyordum – senin de ona aşık olduğunu anlamadım ama, anlamak istemedim. Bu durum iki ay sürdü: Bir sabah, geçerken sormamış olsaydım, onu sevdiğini bana söyleyecek miydin, ne zaman söyleyecektin, bilmiyorum; o sabah duyduklarımdan sonra ilk tepkim, tası-tarağı toplamak ve defolup gitmekti. İkinizin birlik olup, gözümün içine baka baka birbirinizin sevgilisi olduğunuz yerde daha fazla kalmak, sinir, sindirim ve solunum sistemlerimi fazlasıyla zorlayacaktı. Birkaç gün sonra döndüm ama – dönmemi çok istediğin için, benim için çok önemli olduğun için. Aranızda fiziksel hiçbir şey olmadığını (şanki en önemli drdim buymuş gibi), duygularınızı ilk kez o sabahki konuşmamızdan sonra birbirinize açtığınızı söyledin: Onunla hiçbir zaman sevgili olmamıştın, uzaktan sevmiştiniz birbirinizi, o da saygısından dolayı daha fazlasını istememişti, şimdiyse bitmişti bütün bunlar – hala arkadaştınız ama sen beni seviyordun ve onu kazanmak uğruna beni yitirmek istemiyordun.

Tekleye topallaya toparlanmaya, yara sarmaya başladık. İlk kez, sana güvenmemem gerekebileceğini, senin ipinle kuyuya inmenin çok sağlam bir fikir olmayabileceğini düşünür oldum: İçimdeki acılığı sürekli kıldı bu. Bir süre sonra başka bir şehre gidecek ve seni arkadaşınla bırakacak oluşum da pek rahatlatmıyordu içimi.

Sonra bir mektup aldım arkadaşından: Üzgün olduğunu, arkadaşlığımızın böyle, onun bana ihanet etmesiyle bitmesini istemediğini, kendini tam bir salak gibi hissettiğini anlatan, bana değer verdiğine inanmamı isteyen, abuk-subuk, bir sayfalık bir mektup. Arkasına yazdığım cevapta buna inanmamı beklemesini inanılmaz bulduğumu, ahlak düzeyi sıfırlanmış bir sürüngen olduğunu düşünmeyeceğim ve adını her duyuşumda kusmak istemeyeceğim günün de geleceğini bildiğimi, ona vaktiyle içten bir yakınlık duyduğumu ama bu saatten sonra herhangi

¹ Dürüst olunduğu sürece her şeyin yapılabileceğini savunmaksa bencilliğın doruğu olarak görünüyor bana.

bir arkadaşlık söyleminin sözkonusu bile olmadığını ilettim. Senin ihanetinin acısını ondan çıkarıyordum sanırım – senin bana olan sorumluluğunun yanında onunkisinin lafı olmazdı herhalde.

Hikayenin en hoş tarafıysa, bana gerçeği anlattığın gün bile yalan söylediğini öğrenmemdi, yüzyıllar sonra: Aranızdaki ilişki iddia ettiğin gibi “masum” değildi, benimle yüzleşmeden önce ve onun bana yazmasından sonra da aynı yoğunlukta sürmüştü; ben sahneden çekildikten kısa bir süre sonraysa resmen sevgili oldunuz, birlikte yeni bir ev tuttunuz. Anlamadığım iki şey var: beni nasıl bu kadar aşağılayabildin; gittiğimde, gitmişken, neden yalvardın, döneym diye? Dibini bulamadım ben senin.

Kendini paylaşmanın aşkı büyütmesi, başka bir yoldan daha gerçekleşir: Yumuşak karnını Öteki’ne gösteren kişi, yaralanmayı göze alıyor demektir – bu savunmasızlık kötüye kullanılmadığında, Öteki’nin yumuşak karnıyla karşılandığında, ciddi bir köprüdür kurulan.

“Manifesto”, Madde 13: Her insanın duvarları vardır. Her duvarın gedikleri vardır. İlişkide dürüstlük, insanların birbirlerine verdiği ve bu gedikleri gösteren haritaların doğruluk derecesiyle orantılıdır. Orantı sabiti 1.7’dir.

Madde 14: Duvarlara işemeyiniz.

Ancak karanlığı paylaşma ediminin bir pozitivist hareket olarak gerçekleştirilemeyeceği, süreç içinde ve kendiliğinden ortaya çıkmasının şart olduğu açık sanırım:

Size sevgimin bir nişanesi olarak, hakkımdaki en “intim” bilgileri içeren bu disketi ve çiçekleri kabul edin lütfen.

Aşk, insanların genel anlamda büyümesini, derinleşmesini sağlıyor, homojen bir duyuşsuzlukla örülü şu uzay-zaman aralığında Can’a varlığını hissettiriyor: Değerli. Gelişen kişilerin karanlıkları da geliyor, değişiyor, deviniyor: Paylaşılacak/saklanacak yeni şeyler çıkıyor hep, kişinin karanlığını tümüyle yok etmek sanıldığından da zor. İyi bir şey bu: Her aşk, keşfetme ve öğrenme heyecanını yaşatabildiği ölçüde ve sürece yaşıyor.

Bireysel Hak, Toplumsal Görev ve Kaçınılmaz Durum Olarak Yalan

0.

Yalan, “doğru” olmadığı bilinerek söylenen şeydir. Bu basit tanıma biraz daha yakından bakmakta fayda var:

- a. “Doğru”nun tek bir karşıtı yoktur, oysa her yalanın tek bir karşıtı vardır. Dolayısıyla her doğru önerme, çok sayıda yalana temel oluşturabilir, ancak yalan, mutlaka “doğru olmayan” demek değildir, çünkü:
- b. Yalan bir bilinç durumudur. Bilmeden yalan söylenemez, ancak yanlış bir şey söylenebilir. Burada, yalan söyleyen kişinin “Mutlak Doğru”nun ne olduğunu bilmesi de gerekmez, doğru bildiği şeyi bilinçli olarak çarpıtması yeterlidir. Yalan her zaman nesnel doğruya gönderme yapmaz, öznel doğrular yeterlidir.
- c. Yalan, etkin bir iletişim durumudur. Kimi davranışlar ve hatta sessizlikler de yanıltıcı olabilir, yanlış izlenimlere bilinçli bir şekilde yol açabilir – yalanla benzer sonuçlar doğursa da bunlar teknik olarak yalan söylemekten farklıdır ve buradaki tartışmanın dışında kalırlar.

Bu yazının son bölümüne kadar bu tanımı kullanacağım; ilk bölümde, yalanı ele alan pek çok tartışmadan farklı olarak birey-birey ilişkisine değil, birey-toplum ilişkisine bakacağım ve yalanın toplum karşısında bireysel bir hak olduğunu savunacağım; ikinci bölümde toplumsal bakış açısını kullanmayı sürdüreceğim, yalanın gerekli olduğunu ve bireylerin bunu toplumsal bir görev olarak benimsemelerinin doğru olacağını söyleyeceğim; son bölümdeyse “doğru bilinen şey”in içerdiği epistemolojik zaaf yüzünden bu tanımın yetersiz kaldığını ve yalanın insan varoluşuna içrik, kaçınılmaz bir durum olduğunu ileri süreceğim.

1.

Yalan söylemenin bireysel bir hak olduğu ya da mubah sayılabileceği durumlar var mıdır – yalan literatürünün çok önemli bir kısmı bu sorunun yanıtını aramaya adanmıştır. Ne var ki bu literatürün yine çok önemli bir kısmı modern (ve post-modern) dünyanın yeni koşullarını hesaba katmaz.

Bu ciddi bir handikap – modernizmle birlikte birey-toplum ilişkileri kökten değişti ve bireyin kendini oluşturabilmesi, koruyabilmesi, geliştirebilmesi için, içinde bulunduğu toplumla paradoksal bir ilişkiye girmesi gerekir oldu; bir yandan topluma muhtaçtı, bir yandansa özel hayatını korumak adına toplumla arasına mesafe koymalıydı. Bu mesafeyi koyabilmek için geliştirilen bireysel stratejiler (bireylere özgü ama kitlesel çapta stratejiler) savunma ağırlıklıydı.

Ne var ki çağ, en iyi savunmanın saldırı olduğunu bir kez daha gösterdi.

Aydınlanma’dan bu yana toplumsal ilişkileri belirleyen şey, “bilme istenci”dir – Foucault.

Eski Yunan’da ev, kişinin özel hayatını yaşadığı yerdı, bir yandan belli bir yoksunluk içeriyordu çünkü kişiyi toplumdan, yani gerçek kimliğine kavuşabildiği, kendini gösterebildiği yerden uzak tutuyordu, ama öte yandan, kişinin *polis*’in siyasal yaşamına katılabilmesi için gerekli dinlenme ve yenilenme ortamını sağladığından gerekli görölüyordu. Bu şekliyle ev, toplumun kapısından içeri bakmadığı bir yerdı.

Eski Yunan’da özel mülkiyet “ortak kamusal dünyadan kaçıp sığınılacak tek güvenli yerdı, yalnızca bu dünyada olup bitenlerden değil, aynı zamanda bu dünya tarafından görölmek ve duyulmaktan” kaçınmak için de – Arendt.

Pufendorf, Grotius ve Locke da özel mülkiyeti kişisel özgürlüğün temeli sayan modern liberallerin yolunu açtı.

Aydınlanma’nın kendisiyle birlikte özel hayatın dokunulmazlığı ortadan kalkmaya başladı, bireylerin cinsellikleri, delilikleri, sağlık ve hastalıkları, suçları vs. yakın incelemeye alındı. İncelemenin öznesi yalnızca merkezi bir güç, yani Devlet değildi; toplum içerisindeki pek çok odak, “balta girmemiş ormanlar”ın haritasını çıkarma seferberliğine katıldı.

Birey ise toplumun oluşturduğu normallik söyleminden tümüyle kaçamıyor, ama yine de kendi başına kalabileceği, kendisi olabileceği “cep”ler yaratmaya çalışıyordu. Bunun başlıca yolu da özel hayatını mümkün olduğunca gizli tutmak, toplumsal söyleme meze etmemekti.

→ Özel hayat hakkı kendi başına ahlaki bir hak olarak ele alınabilir, çünkü kişinin kendini oluşturması ve oluşturduğu benliği koruması ahlaki bir haktır ve özel hayat da bunun önkoşuludur.

Dolayısıyla toplumsal alanın bilme hakkının karşısına bireyin bilinmeme hakkını koyuyorum.

Burada sınırlara dikkat etmek gerekir. Sözleşmeci (*contractarian*) bir açıdan bakıldığında, kendi yaptıkları yasalara bağlı olan ve belirli bir yaşam biçimini benimseyen insanların kurduğu

bir toplum, elbette bu yasaları ve yaşam biçimini korumak isteyecek, bunun için de bireysel edimler hakkında bilgi sahibi olmaya yönelecektir. Bunun karşısına “ihlal edilemez benlik alanı”nı koymak gerekir, aksi takdirde toplumsal normların saldırısı altında kalan benlik, bireysel bakış açısını ve kişisel tercihleri yitirerek iki boyutlu ve aslında soyut bir “ortalama”ya dönüşür.

Günümüzde özel hayat sınırlarını korumak, salt savunmayla, kişinin özel karanlığına kıskanç bir şekilde sahip çıkmasıyla mümkün olamayacak kadar zorlaştı.

→ Burada “bakış”taki paradigmatik değişikliği de atlamamak gerek: Modernizmin panoptikonu, sınıflandırmak, anlamlandırmak, onaylayarak olsun dışlayarak olsun dizgenin parçası kılmak ve sonuçta kendi iktidarını, kurduğu düzeni korumak amacını taşıyordu. Bugünse bakan göz sayısı hem inanılmaz oranda arttı hem de bu bakış, sefil bir tüketim ve eğlence aracına dönüştü – yaşamın ve insanların estetize edilmesi de değil sözkonusu olan, tam tersine, Passolini’vari bir bok çukurunun verdiği ikrah duygusu kaplıyor dünyayı.

Bunun karşısında yalan, kullanılması gerekli olabilecek bir silahtır. Kendi kurgusunu (yani kendini ve yaşamını) saklamayı başaramayan birey, yapay kurgularla hedef şaşırtmak zorundadır. Ahlaki açıdan bakıldığında, varoluş asıldır – Kant dilediğini düşünebilir.

2.

“Yalan söyleme hakkı”nı savunmak isterim – insanın karmaşıklığı bunu gerektirir sanıyorum. Herkesin her zaman doğruyu söylediği bir dünya son tahlilde sıkıcı olurdu ve şu halimizle değer verdiğimiz, önemli bulduğumuz pek çok uğraş var olmazdı.

(“Aşk = f(Karanlık)”)

Yalanın olmadığı bir dünyanın istenmezliği üzerine. İnsanların yalan söylemediği bir dünya kuşkusuz daha kolay olurdu – bütün sözlerin anlamı, nominal anlamlarına eşit olur ve bu da enerji ve zaman tasarrufu sağlardı, ama bu kolaylık, yaratılacak çok önemli bir eksikliği unutturmaya yetmezdi: Oyun.

→ Temelinde, Gerçek’in askıya alındığı, geçerli olmadığı ya da ancak kısmen, koşullara bağlı olarak ve çeşitli değişikliklerle geçerli olduğu cepler yaratmak vardır Oyun’un temelinde – evcilikten pokere kadar böyledir bu.

Bir gerçeklik alt-sistemi olarak oyun içinde yalan söylemek de ayrıca mümkündür – inandırabiliyorsanız kazanırsınız, inandıramazsanız genellikle bir şey olmaz: Bir futbol maçı seyretmiş olan herkes, topu taca kimin attığı konusunda en az bir yalana tanık

olmuştur. Yalan, oyunun doğal bir parçası olarak algılanır – beceriksiz yalana verilecek en büyük ceza, uç durumlarda yalancının oyun dışı kalması olacaktır.

Bir oyun türü olarak sanat da yalanı temel alır – sözün olmadığı mimari ya da fotoğraf gibi sanatlarda bile (gevşek anlamıyla) yalan söylemek, gösterilen ve saklananın seçimine bağlı olarak mümkündür. Sinema ve tiyatro, gerçek olmadığı bilindiği halde gerçekmiş gibi yapan sahnelerden oluşur. Edebiyat ise sıkı tanımıyla bile katışıksız yalandır.

Oyun, her zaman katı sınırlarla belirlenmiş bir cep değildir öte yandan – yaşamın içinde, anlık olarak, geçişken sınırlarla sık sık yer alır. Yaşamı varlığıyla zenginleştirdiği gibi, ilgili tüm taraflar için değerli bir beyin egzersizidir (iyi bir yalan söylemek, “doğru”yu söylemekten daha zordur, bilindiği gibi) ve homo sapiens’i moron bir canlı türü olmaktan kurtarmakta büyük katkısı vardır. Bu özelliği nedeniyle de türün evrimsel gelişimi ve devamlılığı açısından yaşamsal öneme sahiptir.

Yalnız yalanın olduğu bir dünyanın istenmezliği üzerine. İnsanlar arasında anlamlı herhangi bir iletişimin sağlanabilmesi için çok fazla enerji ve zaman harcanması gerekirdi; evet/hayır soruları ve genelde iki seçenekli sorular, söylemin çoğunu kaplardı. (İnsanların daha az konuşması gibi bir faydası da olurdu ama.)

→ Bir distopya: Guliver bu kez bu iki adaya düşer sırayla, birinde yalnızca doğrular, diğerinde yalnızca yalanlar vardır.

Sonuç olarak, *yalanın her zaman bir olasılık olduğu bir dünyanın istenirliği’ne* varıyorum.

Bazı insanların bazı durumlarda yalan söyleyebilmesi, hangi insanların hangi durumlarda yalan söyleyebileceğini belirlemesek bile gereklidir; bu gereklilik, insanlardan ve durumlardan bağımsız olarak vardır. Toplumsal sistemler yalnızca yalan üzerine kurulamazlar bile, yalanı tümünden yok sayamazlar ve yok edemezler de – varlıkları ve canlılıkları, yalan olasılığının yok olmasıyla birlikte yok olur.

Her bireyin, parçası olduğu topluma karşı, yalan olasılığını yaşatma yükümlülüğü vardır – insan toplumlarının robot topluluklarına dönüşmesini engellemek, toplumsal bir görevdir.

3.

Oysa yalan, insanın algılamasının ve iletişiminin temelinde vardır – söze başvurulduğu anda, istemeden yalan söylemek durumu ortaya çıkar. İlk başta kullandığım tanım bu olasılığı yadsıyor, farkındayım. Yana bir adım sözkonusu:

→ “Doğru bilinen şey”ler kümesi, aslında “doğru olarak kurgulanan şey”ler kümesidir. Özellikle zaman boyutunu içeren durumlarda geçerlidir bu – her anlatı, çeşitli öğelerin seçilmesi ve başka bazı olası öğelerin dışlanmasıyla oluşturulur. Öğelerin tek tek nesnel gerçeklere karşılık gelmesi (yani olgu olmaları) bile, sonuçta ortaya çıkan anlatının gerçeği karşılamasını sağlayamaz – Lawrence Durrell’in klasik *İskenderiye Dörtlüsü*, *selected fictions*’ın nasıl birbirinden farklı gerçeklik kurgularına yol açabileceğini çok güzel gösterir. Kişinin kendi başından geçenleri anlatması, kendi kendisini algılayışı, tarih yazımı, toplumsal/siyasal/psikolojik analizler gibi farklı durumların hepsi, aslında bu tür bir kurgulama çabasını içerir. Bu noktada yalan ile yanlış arasındaki ayırım ortadan kalkar, çünkü kurgulama edimi bilinçli bir edimdir – kişi, yanlış olduğunu bile bile konuşuyorsa (elinden başka bir şey gelmiyorsa bile), yalan söylüyordur.

→ Wittgenstein’a gelecek olursak: Anlatılar bir yana, dilin kendisi Gerçek ile sorunlu bir ilişki içindedir. Nesnelere karşılık gelen sözcükler de dahil olmak üzere, bütün sözcükler ve cümlelerde, doğru dilegetirimi ve iletişimi olanaksız kılan bir belirsizlik payı vardır, bu yüzden yalnızca konuşurken değil, düşünürken bile bir “doğru oyunu” oynanmaktadır, tıpkı varoluşun gerçekten varolduğunu varsaymaktan başka bir şey yapamadığımız gibi.

İçinde bulunduğumuz cep, dışına çıkamadığımız için içinde başka cepler yarattığımız bir cep ve ne yazık ki delik değil.

Dünyanın Büyüsü

Herkes biliyor: Yeni bir çağın eşliğindeyiz.

Bazıları bazı işaretlere bakarak bunun yeni bir ortaçağ olacağını ileri sürüyor.

→ Gizemcilik, Zen modası, kabala; fal, büyü ve kehanet pazarının artmayı sürdüren canlılığı ve bu konularda malumatfuruş olanların yaygınlığı; Umberto Eco, Ursula K. le Guin; bilimsel olmayanın çekiciliği vs.

Bir: Bu bir ortaçağ değil– daha genel, daha eskiye giden özellikler sözkonusu; ayırımı Pre-modernite/Modernite olarak koymak daha doğru. İki: Eskiye dönüş değil, diyalektik bir ilerleyiş var. Açıyorum.¹

Modernitenin yaptığı neydi: *Die Entzauberung der Welt*², *die Entgötterung der Natur*³.

Dünyanın büyülü bir yer olmaktan çıkması demek, Frazer'ın *Altın Dal*'da geniş bir şekilde örneklediği durumdan, yani insanın Doğa'yla ve onun güçleriyle hercümerç olma durumundan çıkması, dünyanın Doğa ve Dünya olarak, Doğa'nın da Doğa ve Doğaüstü olarak ikiye ayrılması, insanın ait olmak yerine yabancı olması, bu yüzden de varoluşa ilişkin bir *Angst*⁴ hissetmesi demek.

→ “Her şeyi yerli yerinde olan bir hümanizm, kendisiyle başlamaz, her şeyi ait olduğu yere koyar. Dünyayı yaşamın önüne, yaşamı insanın önüne, başkalarına saygıyı da kendini sevmenin önüne koyar. ‘Vahşi’ dediğimiz insanların bize öğrettiği budur: bizim türümüzün ortaya çıkışından önce varolan ve soyumuz tükendiğinde varolmayı sürdürecektir bir dünya karşısında alçakgönüllü, efendi ve sağduyulu olma dersi.”⁵

İnsanın Doğa'ya yabancılaşması, kendi doğasına da yabancılaşmasını, beden/zihin ikilemini beraberinde getirdi: Descartes. Varoluşun temeline *cogito*'yu oturtan Descartes, Platon ve

¹ Ve bunu gayet şematik bir biçimde yapıyorum.

² “Dünyanın büyüünün yok edilmesi” – Weber.

³ “Doğanın tanrılaştırılması” – Schiller.

⁴ (Alm.) Korku, endişe.

⁵ Lévi-Strauss.

Hegel'den çok daha acımasız çıktı: Kartezyen düşünce, yaşayan sistemlerin ilke olarak inorganik maddeye indirgenebileceğini, yani Doğa'nın aslında ölü olduğunu iddia etti.

Böyle bir mezarlıkta bilim bu yabancılaşmanın hem nedeni hem de sonucuydu. Pre-modernitenin belirleyici özelliği olan "katılımcı bilinç", yani Doğa'dan ayrı düşmemiş insanın bilinci, bilime yenik düştü, ama bu metafiziğin Kartezyen düşünceyle ikame edilmesi bilimsel değil, siyasal bir süreçti: Yanlışlığı kanıtlanmadı, yalnızca reddedildi.¹

Descartes'ın temel hatası da bu: Yaşayan sistemler ya da Zihinler, parçalarına indirgenemez. Doğa canlıdır.²

Neye gerek duyuluyor şimdi:

→ "Antropomorfik olmayan bir animizmin yeniden bulunması"na.³

→ *Logos*'la *eros*'un yeniden birleşmesine.⁴

Bilimin ve *ratio*'nun –modernitenin getirdiği kazanımların– safa sayılıp atılması ve yerine "huzur"un konması artık mümkün değil, istenir de değil. Diyalektik ilerleyişten kastım bu: Büyüye dönmek vaktidir, ama ilerideki büyüye, geride bırakılana değil.

Ancak bu noktada henüz bir kaçınılmazlığın ortaya çıktığını sanmıyorum – (farklı yerlerde) farklı şeyler olabilir. Her şey Şehir'e ne olacağına bağlı. Eğer canlı dünyayla bağlanma biçimini değiştirmezse, yani hem *Lebenswelt*⁵ cansız nesneler, ortamlar ve bunların dayattığı ilişki yumaklarıyla doldurulur hem de Şehir büyümeyi ve iktidarını parlatmayı sürdürürse, Büyü'ye duyulduğu açık olan özlem, özlem olarak kalır – belirsiz, sonuçsuz, revnak.

Modernizmin kalesi: Şehir. Aralarında bir aşamadan sonra neredeyse birebir örtüşen bir ilişki var. Birbirlerini zorunlu kıldılar; birbirlerinin üzerine basarak yükseliyorlar.⁶

→ Bir *eros* parantezi: 1) Dünyanın batısında *eros* ölüyor. 2) Cinsel kutuplar yerini androjenliğe bırakıyor. 3) Büyü özlemi canhıraş. Aralarında nedensel bağlar olma olasılığı yüksek. Batı Şehri bu ölümü sessizce destekliyor. Psikiyatriye en büyük talep burada; psikiyatri en çok burada çaresiz – erkek ve kadının ol(a)madığı yerde psikiyatrinin yapabileceği ne var? Androjenler arasında oynanan oyun bir baştan çıkarma (ama asla

¹ Berman.

² Bateson.

³ Ferenczi.

⁴ Reich.

⁵ (Alm.) Yaşam dünyası.

⁶ A l'Escher.

baştan çıkmama) oyunudur, cinsellik değil.¹ Oysa Doğa baştan çıkarmakla uğraşmaz, yetinmez. Baştan çıkarmanın ısıltılı sahnesi: Şehir. Bir imparatorluğun çöküşü. Doğu Şehri ne yapıyor peki, Batı'dakine öykünmekten başka?

Eşiğinde kırıptığımız yeni çağ, eğer dönüşümü başaracaksa, odağına Şehir'i alacak ve iktidarını sarsmaya yönelecektir. Seçkinler çemberin dışına kaçacak –bu ilk kez gerçekten mümkün oluyor– ve şehir *yarı-fare*'lere kalacak: Modernitenin mirası yeni proletarya. Çemberin içinde şiddet, yabancılik ve korku öyle titreşecek ve titreştirecek ki insanları, Şehir'i ve kendilerini canlı sanmayı sürdürecekler. Dışarıdaysa keşif ve buluşlar, Modernite'nin başlarında görülen hızla gerçekleşecek – içe ve Doğa'ya yönelik olarak.

Bugün dünya, gerçekten de sanayi dönemindekinden daha radikal çatışmalara sahne ve gebe² – uygarlıkların zarı atılıyor, gemilerden bazısı batacak, en sağlam olduğu sanılanlar buzdağına çarpacak.³

Eğer Büyü'nün egemenliği mümkün olacaksa, “paradigma” haline gelebilecekse –ki bu bana tek kurtuluş yolu olarak görünüyor– bu ancak böylesi bir çağ yangınıyla olabilir. Anka olarak çıkılacaksa, bu da ancak Büyü'nün kanatlarıyla.

¹ Baudrillard.

² Touraine.

³ Türkler gemiyi kaçırmakla ünlüdür; bir Türk bu sayede *Titanic*'le birlikte okyanusun dibini boylamaktan kurtulmuştu.

Ayın Parlaklığına Lanet

Aya ilk ulaşan Montaigne'di¹; insanın kendi kendisinin oryantalisti olması sürecini de o başlattı.²

¹ Tarot kartını açınca: Ay hem karanlık yüzüdür insanın hem de kendi karanlık yüzü vardır. Sonsuz karanlığa giden yolu simgeler. Hem gökyüzündedir hem yeraltında, ruhun derinliklerinde. Kendini kaybetmeyi ve çözülmeyi, kendini bulmayı ve korkularını yenmeyi içerir.

“Aya yolculuk” –bilimden (Armstrong), bilimkurgudan (Jules Verne) çok önce sanatın/edebiyatın başlıca hedeflerinden birinin bu içsel yolculuk olması, buradan bakıldığında çok anlaşılır gözüküyor ama yazarın öznenin, bakışını kendine yöneltmesi ve kendi içini kurcalamaya koyulması sıradan bir şey değildi hep. Aydınlanma öncesinde katedilen ve haritası çıkarılan alanlar, güneşin hüküm sürdüğü topraklardı daha çok. Montaigne, Aydınlanma'nın ışığını önceleyecek şekilde aya yöneldi bu anlamda – kendi biyopsisini kendi yapan cerrah.

² Romantikler için karanlığı varsaymak ve deşmek neredeyse bir alameti farika haline gelmişti; Modern çağın giderek en belirleyici yanlarından biri oldu bu, atbaşı giden sistemik yabancılaşmayla birlikte. Bir paradoks olarak ilginç: Kendi doğasını ve özellikle de kendi “kötü”sünü görme ve anlama çabası, somut bir bulguya ulaştırmadı astronotları, tam tersine, ulaştıklarını sandıkları anda, az ötede kaldığını gördüler ayın.

“Dışarı”dan girip “içeri”yi anlamlandırma çabası, tanım gereği bir yabancılaşmayı, “kendini” olanı “başkası” olarak ele almayı, öznelliğe boğulmuş bir nesnellik zorunlu kılıyordu tabii. Montaigne’le başlayan aya yolculuk geleneği, ciddi bir literatür ortaya koydu sonuçta – sonraki astronot kuşaklarının yok sayamayacağı, birebir tanımamış olsalar bile çağla hercümerç olmuş söylemi yüzünden en popüler kanallar aracılığıyla yüz yüze kaldıkları bir birikim. Dolayısıyla bildiği, “veri olduğu” varsayılan bilgiler yığını, temiz bir bakışı giderek olanaksız kıldı – hem eleştirel hem onaylayıcı bakış için geçerliydi bu. Uzun bir süredir bu paradoksun açmazından kurtulmanın yolları aranıyor – post-modernistlikten “new age”ciliğe, Gordion kılıçları. Belki de her şeye rağmen, hala yeterince kaybolmadık; dolunay etkisinde yapılması gereken çok şey var hala. Belki.

Wittgenstein'in Analitik Geometrisi

→ Felsefe yapmamak: Felsefenin nasıl yapılabileceği hakkında felsefe yapmak.

"Geri kalanı, olsa olsa metafiziktir" – bir cesaret gösterisi. Savaşın, ekonomik yıkımın ortasında, bir yangın yerine dönmüş dünyada, yağmurla birlikte yağın sorulara yanıt aramayı gayrimeşru saymak ve soruların nasıl sorulması gerektiğine yoğunlaşmak, cesarettten başka bir şey olabilir mi?

Bir merdiven olarak felsefe: önermesi yasak olan önermeler: üzerine çıkıldıktan sonra tekmelenecek bir merdiven. "Jerry" olarak Wittgenstein: boşlukta asılı kalan ama koşmayı sürdüren çizgi film kahramanı.

Felsefeyi, bittiği için bırakan kişi ne yapar? Dönebileceği bir felsefe kurar herhalde.

→ Mantık oyunları. Keskin bir silsile kavrayışı.

İç tutarlılık: Temel içgüdü.

Frege, Russell, Schopenhauer, ama ayrıca Kant. Kaçınılmaz elbette: matematik ve geometriden alınacak çatı-iskelet tasarımı ilhamından.

Beynin işleyişi noktasında da: Freud. Matematikten uzaklaşma.

→ Kendini bilmek: kendini dile getirmek: kavrayışın ve dilin paradoksları.

Solipsizme yatkı. Kişiyi özel dil tasarımları. İletişimin çatladığı nokta. Aracısız konuşamama: kendi hakkında söz alamayan kişinin değneği.

Hiç başı ağrıamamış bir insan, baş ağrısını nasıl bilebilir? Birgün başı ağrıdığında, bunun baş ağrısı olduğunu nasıl bilebilir?

Ama biliyor.

→ Dil'in ne'liği üzerine: Bir resim kuramı.

Masa da masa mıymış?

Adlar, herkes için aynı nesneleri mi çağrıştırır – beyne aynı resmi mi çağırır?

Dil, adlardan ibaret olabilir mi?

→ Dil'in ne'liği üzerine, 2: Mantıktan dilbilgisine geçiş.

Bir oyun olarak dil. Kuralları doğal zorunluluktan değil, yapay ve keyfi, ama tarihsel bir katmanlılığın getirdiği (dilediğinde de değiştirdiği) zorunluluktan dolayı: öyle.

→ Fikir değiştirme ahlakı.

Belki de değiştirmemiştir.

→ Yayınılamamak. Sürekli yazmak, yeniden, yeniden yazmak, kopyalar çıkarmak, düzeltmek, değiştirmek, açmak, kapatmak, ama yayınılamamak.

İkircik mi? Mükemmellik hırısı mı? Kendi çizgisinin gerisine düşme korkusu mu? "Sistem" uzmanı bir beynin, aşırı sistemden systemsizliğe kaydığı doğru mu? Kendi çizdiği yapıda tutsak bir mimar.

→ Kesinlik: Mümkün müdür? Bu dünyada? İnanmak mümkünse, belki.

Bilgi Toplumdun Çokkutuplu Agnostik Topluma

1970'lerde "endüstri sonrası toplum"dan söz edilmeye başlanmıştı, ama "bilgi toplumu"nun bir gerçeklik olarak yaygınlaşması 1980'leri buldu, 1990'lardaysa hakim paradigma halini aldı. Bilgi toplumunda bilginin yaratılması, üretilmesi, dağıtılması, kullanılması başlıca ekonomik üretim aracıydı; endüstriyel ve tarımsal üretim bile büyük oranda bu bilgi üretimine bağlıydı. Bilgiye yapılan bu vurgu, aynı zamanda rasyonaliteye, akılcı insana vurgu anlamına geliyordu— karar verme durumundaki birey ve kurumların, daha çok bilgiye erişebildiği için daha rasyonel kararlar verebileceği düşünülüyordu.

2000'lerde yeni bir yönelim ortaya çıkmaya başladı. Sovyet döneminin "dezenformasyon"unu andırıyordu bu bir yanılla: Kasıtlı olarak yanlış bilgi üreterek rakipleri/düşmanları yanıltmak, toplumsal tepkiyi engellemek ve iktidarın işine gelecek mobilizasyon düzeyini yüksek tutmak gibi işlere yarıyordu dezenformasyon. Ancak 2000'lerde dezenformasyonun kaynağı artık yalnızca devlet ve devletin kurumları olmaktan çıktı — pek çok farklı kurumun ve bağımsız olduğu düşünülen medya kurumlarının yanı sıra, sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla, bizzat bireyler bile dezenformasyon kaynağı olarak çalışmaya başladı. İkinci farklılıkta dezenformasyonun üretim ve kullanımına yönelik tavırda meydana geldi: Eskiden bu yafta utanç kaynağıyken ve ciddiye alınır, uzak durmaya çalışılırken, 2000'lerde çok daha rahat, hatta kinik bir tavırla sunulmaya ve tüketilmeye başladı. Dezenformasyonla savaşmak yerine, herkes kendi dezenformasyonunu üretiyordu artık ve bunun dezenformasyon olduğunun bilinmesi bir sorun değildi.

Bu durum toplum geneline yayıldığında, bireylerin dünya algısı açısından çok önemli bir kırılma yaşandı. O güne kadar toplumsal yaşamı ve siyasal-ekonomik gelişmeleri iyi-kötü tanımlanmış bir çerçeveden bakarak değerlendiren ve buna göre kendi katılımlarını gerçekleştiren bireyler için, bunca farklı kaynaktan gelen dezenformasyon arasında "gerçek bilgi"yi ayırt etmesini sağlayacak kıstaslar (eğer bir zamanlar vardıysa) neredeyse tamamen yok oldu. Tüm bilgi sunumları göreceli bir hale geldi; eskiden "komplo teorisi" olarak adlandırılıp burun kıvrılacak bilgi sunumlarının bir kısmının aslında gerçek olduğu, olabileceği anlaşılınca gerçek bilgi sorgulanmaya başladı; gerçek olamayacak bilgiye gerçek bilgi muamelesi yapılması sıradan bir hale gelince, kitlelerin gözünde bilgi iddiaları arasında seçim yapmanın yöntemi akılcılık olmaktan çıktı, duygusal düzlemdeki bazı kıstaslar devreye girmeye başladı. Ancak asıl yaygın tepki, rekabet halindeki bu bilgi sunumları arasında seçim yapmanın imkansızlığını kabullenmek oldu; bu da "agnostik toplum"a giden yolu oluşturdu.

Agnostik toplumda “gerçek bilgi”ye ulaşmanın önemi yok; bilgi kaynakları arasında nesnel karşılaştırmalar yapmak, önemsenen bir uğraş değil; önemli olan, bireylerin kendi duygu kimliklerine uyan bilgi sunumlarına kolay erişim sağlayabilmeleri ve bunları yeniden üretebilmeleri. Zaman içinde ve farklı bağlamlar söz konusu olduğunda bu bilgi sunumu tercihleri kendi içlerinde çelişebiliyor; bu bireyin kendi duruşunu sorgulamasına yol açmadığı gibi, son derece doğal bir durum olarak algılanıyor.

Sosyal medyanın baskın iletişim-haber alma aracı haline gelmesi, bu konuda önemli bir katkı sağladı. Bireyleri birbirine yaklaştırma özelliği öne çıkarılan sosyal medya, dezenformasyonun en rahat kullanıldığı mecra olmanın ötesinde, bizzat bireylerin kendi duygu kimliklerini büyüterek yansıtabildiği, başkalarının duygu kimliklerini de büyütülmüş olarak algıladığı bir ortam oldu. Dolayısıyla sosyal medyada takip edilen birkaç profilin herhangi bir konudaki duygusal duruşu, o profillere atfedilen siyasal-toplumsal kimliğin genelleştirilmiş duruşu haline geldi. Birkaç kişiden ibaret bir tepkinin toplumsal bir kesime genelleştirilmesinin etkisi büyük oldu, çünkü sansasyonel duygu kimlikleri ve onların tepkileri, hep daha fazla ilgi çekti, daha fazla paylaşıldı, daha fazla tepkiye yol açtı. Bu “birkaç kişi”lik grupların sayısının çok fazla olmasının sonucu da toplum içinde çokkutuplu bir duygudaşlığın yaratılması oldu. Bireyler, kendi dar çevrelerinin (bu gerçek çevre olabileceği gibi sanal çevre de olabiliyordu ve biri diğerinden daha gerçek değildi aslında) kutbu etrafına toplaşıp diğer kutupları izlemeye, onlara bu konumdan tepki vermeye, diğer bireyleri de kendi kutuplarıyla tanımlamaya başladı. Çokkutuplu agnostik toplum böyle ortaya çıktı; burada herkes, dünyayı “biz ve diğerleri” olarak algılıyor, “biz”in ve “diğerleri”nin tanımının sürekli değişmesini önemsemiyordu.

Çokkutuplu agnostik toplum, bir anlamda 1980’lerin revaçta paradigması olan postmodernizmin taçlandırılması olarak görülebilirse de onun ötesinde bir karmaşıklığa sahip. Postmodernizm, bilginin göreceli oluşunun algılanmasında bir ikilik öngörmemişti; postmodernizmde bireyler farklı gerçekliklere ve değer sistemlerine bağlı olsalar da, bu sistemler arasındaki çatışmada evrensel hakikatler kategorisine başvurulamasa da her sistemin kendi içinde sahici olduğu sorgulanmıyordu. Çokkutuplu agnostik toplumdaysa bir ikilik ortaya çıktı: Sahicilik arayışının yerini kinisizm aldı; kimse kimsenin sahici olmasını beklemediği ve talep etmediği gibi, rekabet halindeki bilgi sunumlarının gerçek olmayı hedeflemesi de beklenmiyor. Başka bir deyişle, bilginin gerçek olmadığı, duygu kimliklerinin de sahici olmadığı kabulüne dayanıyor çokkutuplu agnostik toplum. Manipülasyona itiraz etmenin modası geçti; manipülasyonlar arası rekabeti izleyen ve kendi duygu kimliğine göre taraf tutan bireylerin dünyası burası.

Zaman Sularında Argos

Adorno için

“Kendini evinde hissetmek” – genellikle bir yer, mekân, ortam bağlamında kullanılır; insanın rahat olduğu, neyin nerede olduğunu bildiği, kendini ait hissettiği, kendi olabildiği ve kimsenin ona karışmadığı bir yerdir sözkonusu olan, insan evinde böyledir, evin mantığı bunu gerektirir.

Zaman bağlamında aynı metaforu kullanırsak – insanın bir zaman dilimini benimsemesi ve orada “kendini evinde hissetmesi”, öte yandan başka zaman dilimlerinde kendini misafir, yabancı, kapıda kalmış hissetmesi mümkündür. Bunu sözcüklere dökmek zordur, çünkü o zamanı, yani içindeki süreçleri tanımlamayı ve nitelendirmeyi gerektirir, oysa insan beyni uzamsal algılamayı zamansal algılamadan çok daha kolay becerir. Bu yüzden genellikle retrospektif değerlendirmelere rastlanır –“60’lar ne güzeldi”– tamamlanmış, geride kalmış, bir bütün olarak algılanması kolaylaşmış.

Zaman diliminin büyüklüğü de algının sınırlarıyla sınırlıdır – beyin bunu olabildiğince küçük tutma eğilimindedir, en büyük birim onyıldır çoğunlukla, daha uzun dönemlerin “leitmotif”lerini bireysel yaşamlar çerçevesinde saptamak zorlaşır. Yapılan, bir genellemedir – nasıl ki mekândan bahsedilirken belirli bir zamana gönderme yapılıyorsa (ev de zaman içinde değişir çünkü), zamandan bahsedilirken belirli bir coğrafya göz önünde tutulur. Genişleyebilir coğrafya, daralabilir – bütün dünyayı kapsamasa da asgari ortak paydayı paylaşan coğrafyaların insanlarıdır ortak bir zamana sahip olan.

Kendini evinde hissetmemek belli ölçülerde eleştirel bir bilinç gerektirir –hem zaman hem de benlik oldukça net bir şekilde tanımlanabilmeli ve böylece aradaki uyumsuzluk saptanabilmelidir– “geçti bizim devrimiz”, “şimdiki gençler...” gibi sıradan söylemde basit yansımasını bulan, ama çok daha derin ve kapsamlı bir varoluş sorunu haline de gelebilecek bir “oturmama”dır bu. Uyumsuzluk kendi başına olumlu bir değer olarak görülebilir, özellikle değişen zamana uymamak (zaman hep kötüye gittiği için) bazı iyi şeylerin inatla korunması, bu uğurda kişinin marjinalleştirilmeyi göze alması gibi çağrışımlara açık olduğu için. Tersi de söylenebilir elbette – değişime karşı kireçlenme, yaşamın belli (ve genellikle “altın”) bir dönemine kilitlenip kalma, bütün beğenilerde ve yaşamı algılama/yaşama biçiminde, bu dönemde edinilen tavır ve tepkileri korumaya çalışma olarak tanımlanabilir bu durum. Bütün zamanlarda kendini evinde hisseden, sörf yaparcasına kayan, 610’da şizofren çöl tüccarı, 1390’da kafatası koleksiyoncusu, 1930’da faşist lider olabilen bir Ultra-Benlik’in varlığından söz

edilebilir; bunun alçakgönüllü ve “gerçek hayat”ta karşılaşılan örneklerine, yani “her devrin adamı” olanlara iyi gözle bakılmaz öte yandan. Oysa, anımsayın, ev değişir zaman içinde; siz içindeyken sizinle birlikte değişirse, kendinizi hep evinizde hissedersiniz; kopar, gider, uzun süre sonra dönmeye kalkarsanız kendi evinizde yabancı olursunuz. Metafor anlamlı – saf ve sabit bir kişilik, ne Birey ne de Zaman için geçerlidir, birbirlerini etkiler ve şekillendirirler; dünya sizi çeker, siz dünyayı. Altın postun peşine düşen İason’un gemisi Argos’un parçaları yol boyunca değiştirilmişti teker teker; sonunda yeni (başka) bir gemi çıkmıştı ortaya, ama yine de Argos’tu.

Telos değişimi mazur gösterebilir.

Zaman Haritaları

Petrarka'nın 1300'lerde söylediğini Isaac Newton 1600'lerin sonunda destekleyecekti: Zaman sabit bir hızla akar; gününüz ne kadar zor ya da kolay geçerse geçsin, zamanın hızı değişmez. Bunun doğru olmadığını herkes kendi deneyiminden biliyordu oysa: Yanan sobanın üzerinde geçen zamanla köşebaşında bekleyerek geçirilen zaman kesinlikle aynı değildi, gözlemcilerin ölçümleri aksini iddia etse de. Bu olgunun fizikteki ifadesini bulmak bilindiği gibi Einstein'ın payına düştü.

Zamanın bu nesnel ve öznel özellikleri nedeniyle yarattığı zorluklar Augustinus'u da köşeye kıştırmıştı: "Kimse sormazsa zamanın ne olduğunu biliyorum; ama sorarlarsa ve açıklamaya çalışsam kafam karışıyor, beceremiyorum." Nitel sorunlar, nicel yansımalar oluşturdu bu konuda: çağlar da zaman ölçüsüydü, saatler de; ikisini ölçmeye kalkışmanın farklı zorlukları vardı. Hristiyan geleneği, Yaradılış'ı İslam geleneğinden çok daha fazla öne çıkardığı ve peygamberlerin soykütüğüne dayalı bir kronolojiyi mümkün kıldığı için, dünyanın yaşını saptama ve geçen-gececek zamanı dönemlendirme, Hristiyan din adamlarının başlıca uğraşlarından biri oldu. Yaradılış'tan On Emir'in gelişine, İsa'nın doğuşuna, sonra da Kıyamet'e kadar olan süre, birkaç bin yıl olarak hesaplandı. Ancak bilimsel bulguların, dünyanın yaşını milyarlarla ölçmesi büyük kavgalara yol açtı.

Öte yandan günün bölümleri olan saatler de sorunluydu (saatlerin değil, onlarla ilgilenen insanların sorunları vardı kuşkusuz - ticaretin gelişmesiyle birlikte dakiklik en azından Avrupa'da önem kazandıysa da, bir saatin bugünkü uzunluğuna ulaşması çabucak ve kendiliğinden olmadı. Gün ve gece, İncil'de de dendiği gibi 12'ye bölünmüştü, ama ekvator da yaşamayanlar için değişen mevsimlerle birlikte günlerin uzunluğunun da değişmesi sorun yaratıyordu. Bulunan çözüm "akordeon-saat" uygulamasıydı: Bizim yaz saati uygulamasıyla yapmaya çalıştığımız şeyi ortaçağ insanı saatlerin süresini uzatıp kısaltma yoluyla yapıyordu (Yale College 1826'da hala bu saati kullanıyordu). Kol saatinin olmadığı dönemlerde saat kulesi, gün içindeki bölümlmeyi duyurmaya yarıyordu; İslam ülkelerindeki ezanlar gibi Hristiyan ülkelerindeki saat kuleleri de ibadet zamanlarını duyuruyordu: Ortaçağın başlarında üç kez, sonra beş, en sonunda da yedi kez –*matins*, *prime*, *terce*, *sext*, *none*, *verspers*, *compline*– duyuluyordu çanların sesi (İngilizcedeki *clock* sözcüğü de, Fransızcadaki *cloche* ve Almandadaki *Glocke* –çan– sözcükleriyle akrabadır).

Çağların ve saatlerin arasındaki zamanın ölçümü takvimi doğurdu. İnsan ömrü göz önünde bulundurulursa günlerin, haftaların, yılların aldığı vurguyu görmek çok kolay. Yine de önceleri ve

öncelikle dinsel nedenler vardı bu birimlerin doğru saptanması için: 1519'da Jeronim de Aguilar, yıllarca Mayaların arasında kaldıktan sonra bir grup Hristiyanla karşılaşır karşılaşmaz, "Bugün çarşamba mı?" diye sormuş, olumlu yanıt alınca gözyaşlarını tutamamıştı. Kâfirlerin arasında geçirdiği onca zaman boyunca ibadetini hep doğru zamanlarda yapmış olduğunun göstergesiydi bu çünkü.

İnsan ömrünü bir coğrafya olarak düşünün; bu alanın haritasıdır takvimler – nereden nereye gittiğinizi *görmeye* yarar, hep böyle algılanmamışsa da. Muhammed zamanında Medine'deki Yahudilerin Ay Takvimi'yle Güneş Takvimi arasında ayarlamalar yapmaları, MÖ 46 yılının 445 gün çekmesi (Jülyen Takvimi'ne geçiş), 1582'deyse 11 günün iptal edilmesi (Gregoryen Takvimi'ne geçiş) hep yaşamsal öneme sahip, o yüzden de kitlesel tepkiler yaratan durumlar oldu. Bugün Muhammed'in tam olarak hangi yılda doğduğunun bilinmemesi bizi şaşırtıyor; oysa ondan altı yüz yıl sonra yaşayan Akinolu Thomas'ın da hangi yılda doğduğunu bilmiyoruz. Bir takvim sisteminden diğerine geçiş elbette zorlukları olan bir reformdu, ama takvim kavramı Güney Amerika'da, Çin'de ve Asya'da, Avrupa'da ve Ortadoğu'da binlerce yıldır, farklı matematik temellere dayansa da, simgeleri apayrı olsa da varlığını sürdürüyordu. Doğadaki zamanın haritasını çıkarmaktan insan yaşamının haritasını çıkarmaya geçiş, zamana yayılmış bu kırılma çizgisi, bütün bu reformlardan daha önemli oldu bana sorarsanız. Ne zaman hasat, ne zaman ekim yapılacağı, havaların ne zaman soğuyup ısınacağı, tabii ki insan yaşamına etkisi olan olaylardı; ama bunların belirleyiciliğinin azalması, doğrudan doğruya insandan kaynaklanan, ömürle ilgili olayların belirleyiciliğinin artmasına koşut oldu; bu gelişme, takvimlerin algılanışına birebir yansdı. Bir açıdan bakılacak olursa, hümanizmin animizme karşı kazandığı bir zaferdi bu – insanın yaşam süresi, içinde barındığı evrenin ve doğanın zamanıyla kıyaslanamayacak kadar küçük bir noktadır aslında; ama bireyin önem kazanmasıyla, bireysel yaşamlar dünyanın (ve evrenin) yaşamının önüne geçti. Ölçümü yapan insandı; insana dair kıstaslar, intikam coşkusuyla öne sürüldü. Yaradılış ve Kıyamet, bir ömrün sınırlarını belirlemek için kullanılır oldu.

Bireyin önemli olmadığı kültürler, bir tür doğa takviminin baskın olduğu kültürlerdir hala; tersi için, tersi doğrudur.

Şaka - Cidden!

Kitapçıya girdi – her zaman gittiği, çalışanlarıyla ayaküstü sohbet ettiği, kendini rahat ve “hoşgelmiş” hissettiği kitapçıya. Tanıdık raflarına yöneldi, bir kitap vardı aradığı, Tezer Özlü’nün Yaşamın Ucuna Yolculuk’u - kolayca buldu, aldı, kasaya yöneldi. Kitabı uzatmış, cüzdanından para çıkarmaya davranmıştı ki, daha önce fark etmediği, resmi giyimli bir adamla bir kadının kendisine doğru geldiğini gördü; adam kitabı kasiyerin elinden aldı, başlığını okudu; kadın elindeki kalın klasörden kitabın adını buldu, “38-39,” dedi; resmi giyimli adam kitabın o yaprağını buldu, yırttı ve kitabı ona uzattı. Bakışlarındaki soru işaretlerini gören kadın, yeni muzır neşriyat yasasının bir uygulaması olarak bunu yapmak zorunda olduklarını açıkladı. “Kamera şakası mı bu?” diye sordu şaşkınlıkla. Öyleydi.

Mizahtan, ironiden, alaydan, fıkradan, espriden ayrı bir kategori olarak şakanın temel özelliklerini barındıran bir örnek bu; açmak gerekir. Şaka, iki yanlı bir konumlama oyunudur – şaka yapan, bir meydan yaratır, şaka yapılanın çağrıldığı, onun rızası alınmadan maruz bırakıldığı bir meydandır bu. Dolayısıyla bir “iktidarlanma” sözkonusudur – şaka yapan, mevcut ya da gelecekteki izleyiciler nezdinde, şaka yapılanı karşı bir iktidar konumuna sahip olduğu iddiasını, bu meydanla birlikte öne sürer. Şaka yapılanın önünde üç seçenek vardır: ya şaka kurgusunu reddedecek ve oyunu ciddiyetle bozarak “şaka kaldırmazlar” kategorisine girmeyi göze alacaktır – bu tutum, iktidar meydanını geçersiz saymaya yönelik bir stratejiyse de sonuç her zaman umulduğu gibi olmayabilir; ya şaka kurgusunu kabul edecek ama elinden, kendisine gülenlerle birlikte kendisine gülmekten başka bir şey gelmeyecektir, böylece de (iyi ihtimalle sevimli bir) salak yerine konmayı göze alacaktır – bu tutum, şaka yapanın iktidarını kabullenmek anlamına gelir elbette; ya da zekice bir manevrayla masayı çevirecek, şaka yapanın meydan okumasına karşılık verecek, bu kez onu bir şakayla karşı karşıya bırakarak iktidara ortak olduğunu gösterecektir. Kimi zaman yalnızca zeka bağlamında bir kapışmadır bu; daha soyut ve sosyal güçlülük iddialarına tercüman olduğu da olur ama.

Şakayı kimlerin yapabileceği, mevcut iktidar ilişkileri tarafından az çok çerçevelenmişse de (patronlar, erkekler, beyazlar, kaslılar vs.), kurumsal olarak güçsüzlük atfedilmişlerin şaka yapabilmesi, hatta buna yine kurumsal olarak olanak tanınması rastlanmayan bir şey değildir – Kemal Sunal’ı, saray soytarılarını, *İsistrata*’yı anımsayalım.

Birisine şaka yapma hakkını kendinde görmek, o insan bağlamında, kişinin kendiyle ilgili algısı bağlamında ne anlama gelir? Tersten uzatılmış bir el de olabilir şaka – hedefini yanına

çekmeyi aşağıda kalmasına yeğleyen, eğlencenin iki taraflı olacağını uman birinin uzattığı bir el. Çok masum değildir yine de çünkü meydan yaratma hakkını kendinde görmüştür bir kere, onun keyfi böyle istediği için karşısındakini kendini kanıtlamak zorunda bırakmanın masumiyeti elbette sınırlı olacaktır, ama küçük düşürmeyi hedeflemiş bir şaka kuran kişiden daha iyi niyetli olduğu da söylenebilir. Niyete bakarak yapılan sınıflamalar nesnellik açısından tartışmalıdır, ama bu noktadan, niyet noktasından hareketle şakanın etiği konusu gündeme getirildiğinde, daha somut bazı şeyler söylemek mümkündür.

Eşitlerin kendi aralarında, alttakilerin üsttekilere, üsttekilerin alttakilere yaptığı şakalar arasında, etik anlamda kategorik farklılıklar vardır. Konumundan kaynaklanan güçle şakayı dayatmak, meydanın “sportmen”liğine gölge düşürür.

Bir şaka ne kadar mükemmelse o kadar ahlaksızdır. Her şaka, ilke olarak kendi şakalığını bir şekilde görülür kılmak, şaka olduğu anlaşıldığında da oyunun bittiğini duyurmak zorundadır. “Bu bir kamera şakası mı?” sorusu sorulduğu anda şaka kapanmıştır, kapandığı duyurulmalıdır; sürdürmek, şakanın doğasını değiştirir, eziyet sınırına yaklaştırır.

Kitlelerin yaptığı şakalarla kitlelere yapılan şakalar ilginç birer alt küme oluşturur. Bir sabah kalktığınızda, “Şaka mı bu?” nidasıyla gazeteye bakmanıza yol açan da bu kümelerdir. Bu nidada, atmaktan imtina edilmiş bir adım sezinlenir oysa – bilincin olduğu yerde, bütün bir evrenin büyük bir şaka olmasını engelleyen nedir ki? Şaka yapan tanrı fikri, semavi dinlerin çok da hoşlanmadığı bir fikirdir, tanrı en iyi olasılıkla bir-iki defa şakalaşmak ihtiyacı hissetmiştir (İbrahim’den oğlunu kurban etmesini istediğinde olduğu gibi), ama bütün sistemi bir şaka üzerine kurduğu fikri hiç hoş karşılanmaz. Eldeki göstergeleri nasıl değerlendirdiğinize bağlı olarak, evrenin (biraz fazla uzatılmış) bir şaka olduğunu savunabileceğiniz gibi, yalnızca kötü bir eziyet olduğunu da söyleyebilirsiniz.

Tanrıdan şaka etiğine uymasını istemek, kuşkusuz, ileri gitmek olurdu.

“Saçma”nın Tipolojisine Bir Giriş

Algılama ve anlamlandırma süreçlerinin dansı ve birinin, diğerinin ayağına basıp durması, modern yaşamın belirleyici unsurlarından biri haline gelmiş ve kendine özgü bir kuramsal çatı talep etmişse, analitik düşünce geleneğinin bu duruma şapka çıkarması, olanaklarını seferber ederek konuyu kendi bağlamına çekmesi ve teşrih masasına yatırması kaçınılmazdır. Bu seferberliğin ilk ve bizce en önemli ürünü, “ad koyma” etkinliği olarak da adlandırabileceğimiz ve daha derinlemesine nüfuz edecek düşünsel çabaları mümkün kılacak tipoloji oluşturmudur. Buradaki girişimimiz, nihai bir tasnif sunmadan çok, başlıkta da işaret edildiği gibi, böyle bir tasnifi hedef alacak “program”ın temellerini oluşturma çabası olarak düşünülmelidir.

1. “Saçma”nın Anlamı: “Saçma” sözü, günlük dilde yaygın kullanım bulduğu için, anlamsal bir bulanıklaşmaya uğramıştır. Bilimsel analize sekte vurucu bu durumun üstesinden gelmek için, ilk etapta üç anlam öbeğini ayırabiliriz:

a) *Saçma (Absurd)*: “Komik derecede anlamsız, iler-tutar yanı olmayan” anlamında bir sıfat olarak kullanılan bu sözcük, isim halindeyken insanın akıldışı ve anlamsız bir evrendeki halini; böyle bir evrende yaşamının, kendi varlığı dışında hiçbir anlam taşımasını anlatır. “Yaşamda anlam aramak, yaş amda anlam aramakla birdir” şeklinde özetlenebilecek bu tavır, modern edebiyat ve sanat için çok önemli bir zemin hazırlamıştır.

b) *Yokanlam (Nonsense)*: Bu sözcük de genelde bir anlamsızlık, anlaşılmazlık içerir, ama “saçma” kadar aristokratik değildir. “Yokanlam”ın ilginç bir yan anlamı, genetik konusunda ortaya çıkar: Hiçbir amino asidi kodlamayan ve genellikle protein sentezinde moleküler zincirin bitmesine yol açan kodon ya da kodonlardan oluşan genetik bilgiye de bu ad verilir. Bir eğretilime olarak ele alındığında bu tanım, “saçma”nın işleyişi hakkında bize önemli ipuçları sunar: “Saçma”, tekabül edermiş gibi gözüktüğü şeye aslında tekabül etmez; işlevsiz bir parodidir; daha da kötüsü, nihilist sonuçlara yol açabilir, çünkü üretmediği yetmez, üretime engel de olur ve boşunalık duygusunu artırır.

c) *Bokma (Bullshit)*: “Saçma”nın argodaki karşılığı olarak ele alınabilecek bu sözcük, yukarıdaki iki terimin yanında, bir Brueghel tablosundan fırlamış gibi durur. Daha ziyade saçmasapan konuşmalar, özellikle de aldatma ya da yanlış yönlendirme amacı taşıyan sözler için kullanılır; tepkisellik dozu daha yüksektir.

2. “Saçma”nın Yapımı: Açık ki (1)’de yaptığımız ayrıştırım, konuya bir ölçüde açıklık getirmiş ve birtakım ipuçları sağlamışsa da “saçma”nın nasıl yapıldığı, nelerden oluştuğu, temel özelliklerinin neler olduğu konusunda balta girmemiş alanların oranı hâlâ fazlasıyla yüksektir. Şimdi bu “yapım”ın nasıl gerçekleştiğini görelim; bunu yaparken örneklerden de yararlanacağız. Bu örnekler her ne kadar “yazı”nın bağlamından alınmışsa da görsel-işitsel bağlamlarda da mebzul miktarda örneğin bulunduğunu belirtmek gerekir. Ancak bunlar, başka bir yazının konusu olacaktır.

“Saçma”yı “saçma” kılan üç ana unsur vardır: Ciddenlik (*seriousness*), abartıcılık (*excessivity*) ve ilişkisellik (*relationality*).

a) *Ciddenlik (Seriousness)*: “Poz” çok önemlidir: Ciddi gözükür ama ciddi değildir, ciddiye alınmayacak özellikler taşır “saçma”; kullanılan sözcükler çok ağır ve söylem çok ağırdır ama bu yüzeyin altı abuk-sabuktur.

Örnek: Feminen ve maskülen kimliklerin eşdeğer katılımı kuracağı içbükey dengelem ve dışbükey yayılım süreçlerinin işlevselleştirilmesi, fizibilite kıstasları göz önünde bulundurulduğunda, post-yapısal eleştirinin de savladığı gibi, tepkiselliğin baskılanmasıyla virilitesini yitiren eşgüdümlü ilişkilerin konjonktürel kısırlığı nedeniyle olanaksızlaşmaktadır.¹

Ciddenlik kendi içinde ikiye ayrılır: Diliyanaktalık (*tongue-in-cheek*) ve dilidışarıdalık (*tongue-out*).

i. *Diliyanaktalık (Tongue-in-cheek)*: Ciddi olup olunmadığını kesin olarak belirlemek nispeten zordur; “saçma”, kendini açık etmenin sınırına gelmiş ama orada durmuştur, dolayısıyla “saçma”nın keşfi alımlayıcıya kalmıştır.

Örnek: Dişisel ve erkekse kimliklerin “gelincanlar birolalıcılık”la şeyettireceği tahterevallilik, hoştumsal degetçilik sonucu “çabalama kaptan, gidemem” noktasına feci şekilde gerilemişse gerilemiştir.²

ii. *Dilidışarıdalık (tongue-out)*: Ciddi gözüküldüğü ama öyle olunmadığı, alenen ve kuşkuya yer vermeyecek şekilde ortaya konur; alımlayıcının kapasitesine duyulan bir güvensizlik vardır, gerçekten ciddiye alınma korkusu ağır basar ve kurulan oyun aslında kurucu tarafından bizzat yıkılır.

Örnek: Kadınların ve kadmayınların yanyanalıklarından yanak yanağa yanmanın yanı sıra, hafta sonlarında musluk tamir ettirmek de mümkünsel değildir.³

¹ Jeremy J. Lewis; *When A Man Loves A Woman: A Brief History Of Natural Calamities*; Bantam, Londra (1992); s.32.

² Sönmez Barut; *Börekçiler*; Arbat, Ankara (1989); s.16.

³ Küçük Fuat; *Aparttım Kopartım*; Halvegidiş, İstanbul (1982); s.3.

b) *Abartılılık (Excessivity)*: Parodi ve karikatürde de görülen abartma tekniği, normal boyutlarındayken bağlamına uyumlu unsurların, boyutları değiştirildiğinde (yani nitel ya da nicel olarak artırılıp azaltıldığında) bu uyumu zorlaması ve giderek “saçma”nın alanına girmesi şeklinde kendisini ortaya koyar.

Örnek: Justine’i ne kadar sevdiğini ona kanıtlamaya çalışırken ne yapacağını şaşıırıyordu; ona öyle geliyordu ki Justine’i göremediği zamanlar kalbi İskenderiye’nin yirmi altı mahallesine bölüştürölüyor, hafta boyunca kurulan her pazarda güneşe çıkarılıp sineklenmeye bırakılıyor, yük taşıyan katırlar kalp parçalarının üzerine işiyor, sonra bu parçalar siğillerle kaplanıyor ve sefil birer kurbağaya dönüşüyordu; o zaman kalbin yeniden kalp haline gelebilmesinin tek yolu, Justine’den beklenmedik bir telefon almak ya da beyaz giysileri içinde onunla sokakta karşılaşmak oluyordu, bir öpücükle uyandırılmak gibiydi bunlar.¹

Abartılılıkta esasen iki yöntem kullanılır: Süsleme (*ornamentation*) ve yokanlam (*nonsense*).

i. *Süsleme (Ornamentation)*: “La sagrada familia sendromu” olarak da adlandırılan bu yöntem, yalınlığın yok edilmesinin abartılı gerçekleştirimiyle hedefine ulaşır; o kadar ki, süsleme öğeleri çelişik bile olabilir.

Örnek: Önce adımı sayıklamaya başladı Susan; iniltiden haykırışa varan bir kreşendonun ucuna vardığımızda gelmeye başladı, sanki bir yamaçtan aşağı yuvarlanırmışçasına bana sıkı sıkı sarılıyordu, başını taşlara çarpmasın diye göğsüme saklamıştım, ot ve dallar bacaklarımızı, sırtımızı çiziyordu, bazen boşlukta kalıyor, sonra olanca ağırlığımızla çarpıyorduk yere ve yuvarlanmaya devam ediyorduk, yüzüm gözüm toz içinde kalmış, ağzıma kum dolmuştu. Sonunda dibe vardığımızda, gözlerini şaşkınlıkla açtı ve “Sörf tahtan paramparça olmuş,” dedi.²

ii. *Yokanlam (Nonsense)*: Kimi zamansa abartı, her türlü anlamı yok sayacak bir boyuta varır ve böylece hiperbolik bir şekilde “saçma”ya ulaşılır.

Örnek: Bir elindeki tabancayı adamın kafasına dayamıştı, öbür eli ise Birinci Dünya Savaşı’ndan kalma bir DX-8 tipi mayına benzeyen kığında, patlatmaktan korkmaksızın geziniyordu.³

¹ Lawrence Darral; *The Four Ages of Alex Andria*; Cromwelle, New York (1954); s.389.

² Henry Tiller; *The Suckling*; Mender, New York (1945); s.211.

³ Bell Hookes; *Man No More*; Troy, Chicago (1985); s.65.

Yokanlam da kendi içinde üçe ayrılır: Gerçeküstü (*surreal*), gerçekdışı (*unreal*) ve gerçekaltı (*subreal*).

1. *Gerçeküstü (Surreal)*: Düşsel motifler kullanarak “saçma” üretimi, özellikle gerçeküstücülük akımının boy vermesiyle yaygınlaşmış, günümüzde ise sinema dilinin çokça kullandığı, ama yansımasını yazıda da bulan bir yönetime dönüşmüştür.

Örnek: Zürafanın bacağındaki çekmeceleri karıştıran Elena, portatif çekirge sürüsünün arkasında Michel’in sağ gözünü buldu, rahmine soktu, işedi.¹

2. *Gerçekdışı (Unreal)*: Bu kategoriye bir öncekinden ayıran şey, “saçma”yı oluşturan unsurların fantastik olmaması, ama gerçek de olmamasıdır.

Örnek: Atatürk’ün ayakları 46 numaraydı ve hiç kokmazdı; boyu da 1.70 olduğu halde, yanında kim durursa dursun daha uzun ve seksi gözükürdü.²

3. *Gerçekaltı (Subreal)*: Gerçeküstünün gerçeğe göre durduğu yer, gerçeğin gerçekaltına göre durduğu yere benzer.

Örnek: “Adınız?” “Sinem.” “Kodlayın.” “Samsun’un s’si, İzmir’in i’si...” “İzmir’in nesi?”³

c) *İlişkisellik (Relationality)*: “Saçma”nın yapımında, belki yukarıdaki örneklerde de zaman zaman dikkatinizi çekmiş olabilecek şey, hangi unsurların nasıl bitleştirildiği ya da ayrıldığıнын, ne tür bir bağlamın oluşturulduğu ya da parçalandığının belirleyiciliğidir. Özellikle eğretilmeler söz konusu olduğunda ilişkisellik ön plana çıkar.

Örnek: Ona güvenmemesi gerektiğini fark ettiği günden beri her gece ayaklarını yalıyor, diliyle parmak aralarında kum taneleri arıyordu – intihar etmeye kalkışacağından ve bunu yapmadan önce elmasları yutacağından emindi.⁴

İlişkiselliği iki altbaşlıkta inceleyebiliriz: Sıkıştırıcı kopuşturma (*compressive disjunction*) ve uyumsuz bitleştirim (*disharmonic conjunction*).

i. *Sıkıştırıcı kopuşturma (Compressive disjunction)*: Bu teknik; bağlamdan koparma suretiyle anlamın bir unsorda sıkışıp kalması, bağlam içinde anlamlıyken tek başına kaldığında o anlamı taşımak zorunda kalmasının “saçma”ya yol açması şeklinde açıklanabilir.

Örnek: Kolundan yakaladı ve kaçmasına izin vermeden yere indirip üstüne çullandı, boynunu, saçlarını, yanaklarını, neresi gelirse öpmeye başladı, bir yandan da omuzlarını,

Commented [ST1]: Cem Bey, çok ayıp edeceğim belki ama sormak durumundayım: Acaba burada başka bir ünlü şahsiyet ismi seçme şansımız var mıdır? Şu hayatta hiçbir şey beni neye olduğu belirsiz öfkeleriyle açık arayan CHP’li teyzeler kadar korkutmuyor... Ellerine düşmekten ödüm kopuyor resmen. Böyle olduğu için de sizden özür diliyorum peşinen.

Commented [CA2R1]: bu yazı daha önce yayımlandı, hem dergi yazısı hem de kitap bölümü olarak, bir şey olmadı. bence bir şey olmaz.

¹ Andrés Beton; *A la Recherche du Swan*; Gallimorte, Paris (1928); s.24.

² Salih Sıtkı Hatay; *Ankara’nın Eteklerinde*; Sayan, Ankara (1972); s.76.

³ Hami Çağcıl; *Bilimsel Tetkikler*; Anka, İstanbul (1980); s.13.

⁴ Ian Flamance; *Naked Rifle*; MIT, Boston (1967); s.116.

belini avuçluyordu. Sonra arkadaşları da katıldı. Son dakika golünün sevinci bir başka oluyordu.¹

ii. *Uyumsuz bitişirim (Disharmonic conjunction)*: Burada bir altbaşlık olarak ele aldığımız bu teknik, aslında mizah sanatının temel taşlarından birisidir. İlgili literatürde “yerdeğiştirme” olarak da anılan bu teknik gerçekte daha geniş bir alanı kapsamaktadır (nitekim yerdeğiştirmeye tekabül eden “ornatım”ı, “uyumsuz bitişirim”in bir alt kolu olarak az sonra inceleyeceğiz). Unsurların beklenmedik, alışılmadık bir şekilde yan yana getirilmesinin yarattığı uyumsuzluk giderek “saçma”ya yol açabilmektedir.

Örnek: Clark Kent tam pantolonunu çıkarıyordu ki telefon kulübesinin kapısı hışımla vuruldu. “Beyefendi biraz ayıp olmuyor mu?” dedi hışmın sahibi Margaret Thatcher, hâlâ güzeldi, “Ben iki dakikalık konuşacağım, acelem var, çıkın lütfen!” “Biraz bekleyeceksiniz,” dedi Kent, gülümsemeyi ihmal etmeden, “bu arada, bir parça tuvalet kağıdınız var mıydı?”²

Uyumsuz bitişirim ikiye ayrılır: Mantıksal dizimbozum (*logical de-sequencing*) ve ornatım (*substitution*).

1. *Mantıksal dizimbozum (Logical de-sequencing)*: Burada, mantıksal beklentilerin oluşturduğu zincir bozulur ve bir halkanın ardından, akışı bozacak türden bir halka konur.

Örnek: Üç yaşındayken ilk romanını, altı yaşındayken otobiyografisini yazdı. Yedi yaşında ilkokula başladı, ancak okuma yazma öğrenmesi normalden uzun sürdü. On iki yaşında ekmek kabuğu çalma suçundan idam edildi. On yedi yaşında bir çamaşırhane açıp mazbut bir hayat sürmeye başladı.³

Mantıksal dizimbozumun bir türü tümevarım (*induction*), bir diğer türü de tümdengelimdir (*deduction*).

a) *Tümevarım (Induction)*: Tekten tüme giden yolda yapılan dizimbozumlar bu gruba girer.

Örnek: Hale’ye karşı duyduğu sevecenliğe benzer duygunun, aşk boyutundan tümüyle yoksun olduğunu itiraf etti Okan; zaten kadınlarla şimdiye dek olan bütün ilişkilerinde bir yandan şımartılmayı istemiş, bir yandansa doludizgin yaşamaktan ürkmemiş miydi?⁴

b) *Tümdengelim (Deduction)*: Çıkarım “hata”sı yapılarak oluşturulan “saçma”lar bu gruptadır.

¹ İslam Çapa; *Futbolcuyuz Ama Önce Erkek*; Ulusal, İstanbul (1988); s.42. Burada “saçma”nın oluşumunun, futbolcular hakkındaki beklenti ve önyargılara bağlı olduğuna dikkatinizi çekmek isteriz.

² Janet Jocksohn; *The Duperman Strikes Back*; Norton, New York (1969); s.78.

³ Pecker Wode; *Memoirs*; Penguin, Londra (1978); s.19.

⁴ Salim İlerler; *Her Gece Her Gece*; Adım, İstanbul (1981); s.97.

Örnek: Prezervatif kullanmaktan hoşlanmıyordu, dolayısıyla Joelle'in kırmızı ojesini memnurlukla karşılaması beklenemezdi.¹

2. *Ornatım (Substitution)*: Bir unsurun yerine, anlam bütünlüğünü zedeleyecek başka bir unsurun konması ornatımdır, ancak burada mantıksal akışın bozulması yukarıdaki anlamında şart değildir; eğretileme tekniğini daha çok çağrıştırır.

Örnek: Witmayer her sabah yaptığı gibi işe giderken şapkasını öptü, karısının başını koltuğunun altına sıkıştırdı ve ıslık çalarak çıktı.²

Ornatımın iki çeşidi vardır: Abartılılık (*excessivity*) ve mantıksal dizimbozum (*logical de-sequencing*).

a) *Abartılılık (excessivity)*: Yerine koyma işleminin “saçma”yı yaratabilmesi için zaten bir abartı unsurunun varlığı gereklidir, daha doğrusu bu işlem kendiliğinden bir abartı hissi yaratır; yani bu kategorik ayırım nitelden ziyade niceldir.

Örnek: Göbek çukurundan göğüslerinin arasındaki vadiye yalayıp çıkarken yarattığı sel, biraz aşağıda ihtişamlı bir şelaleye dönüştü ve yatak odasını kaplayan ayışıklı çağıltı, komşuların tavana, duvarlara, yerlere vurmasına, kapıları çalmasına ve giderek yumruklamasına yol açtı; ama ses o denli kaplayıcı ve yalıtıcıydı ki, *corn flakes* yerken kendi düşüncelerini bile duyamıyorlardı.³

b) *Mantıksal dizimbozum (Logical de-sequencing)*: Unsurların yerdeğiştirilmesinde akıldışı bir mantık silsilesinin kullanılması mümkündür.

Örnek: Corelli, mandolinini yere bırakıp pencerenin önüne gitti; aşağıda, Prens'i karşılamak için toplanmış ve bir Warhold tablosundan fırlamışçasına bağırıp çağıran kalabalığı gördü ve üzerlerine işlemek için dayanılmaz bir istek duydu. O sırada içeri giren ve durumu sezen karısı, göğüslerini ortaya çıkaracak şekilde bluzunu indirip Corelli'ye yaklaştı. Onu böyle görünce Corelli'nin dikkati dağıldı ve karısının üzerine işedi.⁴

Mantıksal dizimbozumu oluşturan belirtileri üç gruba ayırmak yerinde olacaktır: Ciddenklik (*seriousness*), saçma (*absurd*) ve mantıksal dizimbozum (*logical de-sequencing*).

i. *Ciddenklik (Seriousness)*: Kendini ciddiye alan, hatta mantıklı olduğunu sanan ve bunda direten bir mantıksızlığın “saçma”ya yol açacağı ortadadır.

¹ Sheer Kite; *Keeping Up With A Good Woman*; Clarion, Los Angeles (1993); s.239.

² Olivier Sucks; *The Man Who Thought His Wife Was A Hat But Soon Realized She Was A Bowling Ball*; Pentagrain, New York (1986); s.136.

³ Tomris Uygün; *Mayonezli Soda*; Canlar, İstanbul (1983); s.24.

⁴ Salmon Rusher; *Midnight Dancing*; FSG, Londra (1979); s.199.

Örnek: “Kime geldiniz?” diye sordu pencereye çıkan atletli adam. “Birisine mi gelmem gerekiyordu?” dedi McAlcott, gecenin sessizliğinin bozulmasına elinden geldiğince katkıda bulunarak. “Zil mi bozuk?” dedi adam. “Bilmem.” “Ama ısıklık çalışıyordunuz?” dedi şaşkınlıkla. “Ziller çalışırken ısıklık çalmak yasaklandı mı?” diye endişeyle sordu McAlcott. “Hayır, niye yasak olsun ki?” “Bilmiyorum, son hükümet değişikliğinden beri bir sürü yeni yasa çıktı da.” “Niçin ısıklık çalışıyordunuz peki?” dedi adam biraz sinirli bir şekilde, konuya dönmeye çalışarak. “Çok güzel bir gece, mehtap da var, bu bende hep ısıklık çalma isteği uyandırır.” “Gecenin bu saatinde ve bu apartmanın önünde mi?” dedi atletli adam, tehlikeli bir hızla öfkeleniyordu. “Bu apartmanın diğerlerinden ne farkı var ki?” diye bağırdı McAlcott, o da kızmaya başlamıştı. “Bu ne demek oluyor?” “Komşu apartmanlarla olan sorunlarınız beni hiç ilgilendirmez, anladınız mı?” dedi McAlcott. “Ne sorunu, benim kimseyle sorunum yok, en azından siz gelene kadar yoktu,” dedi atletli adam, bağıırıyordu ama sesinde bir çaresizlik belirmeye başlamıştı. “Bu kadar bağıırırsanız bütün mahalleyi uyandıracaksınız,” diye bağırdı McAlcott. “Ben mi? Ben mi uyandıracam? Gecenin köründe uykumdan bir ısıklık sesiyle uyanıyorum, apartmana bir misafir geldi ama kapıyı açtıramadı herhalde diye cama geliyorum ve bir manyakla çene yarıştırmak zorunda kalıyorum, sonra da rahatsızlık vermekle suçlanıyorum! Siz aklınızı kaçırmışsınız!” diye camları zangırdattı atletli adam. “Bakın, size bir dost tavsiyesi,” dedi McAlcott sükunetle, “toplum içinde yaşayacaksınız bazı kurallara uymanız gerekir. Gece vakti pencereye çıkıp böyle avazınız çıktığı kadar böğürmek büyük saygısızlıktır, üstelik ses tellerimize de iyi gelmez. Bundan kaçınmaya çalışın. Başaracağınıza inanıyorum. Kurallara uymak sizde çok stres yaratıyorsa arada sırada ısıklık çalın, iyi gelir. Şimdi izninizle, gitmem gerek. İyi geceler.” McAlcott penceredeki adamı şapkasıyla selamladı ve kendi kendine “Ne insanlar var,” diye söylenerek uzaklaştı.¹

ii. *Saçma (Absurd)*: Mantıksal anlamda saçmalayarak ornatım yapımı, “saçma”nın katmerlenmesini sağlar.

Örnek: “Ne bağıırıp duruyorsun öyle?” diye sordu karısı, başını yastıktan hafifçe kaldırarak. “Şimdi de sen başlama lütfen, bu gece bir deliyle uğraşmak bana yetti de arttı,” dedi adam. “Aman iyi, kes sesini de yat,” dedi kadın, başını yeniden yastığa gömerek. “Bana masal anlatsana,” dedi adam. “Off, her gece her gece, başım ağrıyor, bıktım,” dedi kadın bıkkın bir sesle. “O zaman gün doğmadan başına neler geleceğini biliyorsun,” dedi adam. “Bayılıyorum şu senin ‘Bana Masal Anlatmayan Karılarımı Öldürtüyorum’ masalına. Sen onu anlat bari,” dedi kadın alaycı alaycı, bir yandan da yorganı başının üstüne çekerek. Bu saçmalıklar adamın canına tak ettiğinden muhafızlarını çağırdı.²

¹ James Furber; *Can We Do Without Sex and Other Bedtime Stories*; Viking, New York (1956); s.43.

² Michel Bateire; *Reconnaissance*; Seul, Paris (1976); s.84.

iii. *Mantıksal dizimbozum (Logical de-sequencing)*: Mantıksal dizimbozumun dizimini mantıksal olarak bozmak suretiyle yapılacak ornatımın gerçekten “saçma” olacağını belirterek tipoloji denememizi sonuçlandırıyoruz.

Örnek: “Götürün ve şafak vakti kellesini uçurun,” dedi adam. “Nasıl yani, boğmayacak mıyız?” dedi şef muhafız. “Şefim, niye boğalım, siz öyle ölmek ister miydiniz?” dedi şefin yardımcısı. “Gürültü etmeyin, uyuyacağım,” diye diklendi kadın. Adam tam yatağın altındaki baltasını kapmış, kadının boynuna indirecekken, sirenler, çanlar ve ziller çalmaya başladı ve adam uyandı. “Tanrım, hepsi bir rüyaymış,” dedi rahatlayarak. Kollarına yapışan üniformalı iki adamaysa ilk önce bir anlam veremedi, süpermarkette raftan aldığı baltayla yedi müşteriyi doğradıktan sonra kapıdan yürüyerek çıkmaya çalışırken, baltanın parasını vermediği için yakalandığını anlaması gereğinden uzun sürdü. Gördüğü kötü muameleyi büyük bir günlük gazetenin tüketici sayfasına yazarak süpermarketi kamu nezdinde şikâyet etti; özür dileyen bir mektup yazan süpermarket müdürü, baltanın kuru temizlenmesini üstlenmeyi teklif ettiyse de, kalbi kırılan müşterisini ilelebet kaybetmiş olduğunu acıyla öğrenecekti.¹

¹ Hüseyin Cüreklıbatır; *Sanki, Belki, Bazen: Ataerkil Toplumlarda Güçlü Kadın Tipinin Yaratılışı ve Sürdürülmesi*, yayımlanmamış doktora tezi; On Altı Mart Cuma Üniversitesi, İzmir (1996); s.436.

LITTERATURA

“Yazınsal Bilgi”yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler

“Deneyisel yazın” kuşku uyandıran bir terim – “sahici” olması gereken bir şeyle oynanır mı, deney yapılır mı? Anlatılacak şey öylece, kendiliğinden akıp gelmez mi yazarın içinden? “Auteur” romantizminden kaynaklanan bir seraba benziyor bu daha çok – nasıl yazdığını düşünmeden yazan, hatta iyi yazan yazarlar kuşkusuz var, ama “Bunu nasıl anlatsam?” diye düşünenler herhalde daha çoktur – bu soru bir arayışı özetler, az bir cesaretle de arayış, deneye dönüşebilir.

Öte yandan, deney yapmak yazarın başını o kadar döndürebilir ki, biçimsel buluşlarıyla yetinmeye, bunları değerlendirmesine vesile olacak içerikler aramaya, hatta kimi zaman böyle bir içeriği doğru dürüst oluşturmada “biçim”in hatırına okurun önüne yarı çıplak çıkmaya yöneldiği görülebilir.

Yazarların çoğu, tarih boyunca, küçük ya da büyük deneylere girişmiştir. Yazın, başka şeylerin yanı sıra, bir “bilgi” alanı – hem teknik hem ontolojik hem de fenomenolojik anlamda; dolayısıyla bu bilginin deney ve arayış yoluyla geliştirilmesi mümkün - hem neyin nasıl yazılabileceği konusunda hem bizzat yazma ediminin varoluşsal anlamı konusunda hem de okuma edimini gerçekleştirirken yaşananlar anlamında. Burada sistematik bir pozitivizmden söz etmediğimi belki de vurgulamam gerek.

Yine de bilim-yazın koşutluğunun peşinden gidecek olursak: Bir kez yapılmış deneyin hükmü yoktur bilimde, başka kişiler tarafından, başka yerlerde yinelenenebilir olması gerekir, elde edilen sonuçların da “bilgi” sayılabilmesi için birbiriyle tutarlı olması şarttır. Yazın alanında da bu çoğu zaman geçerli – bir onsekizinci yüzyıl romanında hikaye, elden ele geçen bir paranın ağzından anlatıldı diye (Charles Johnstone, Chrysal), yirminci yüzyılda başkahramanı bir nesne olan başka roman yazılmayacak, yazılırsa da deneyisel bir yanı olmayacak demek değil; nitekim Tibor Fischer, *The Collector Collector* adlı romanında, koleksiyonerden koleksiyonere geçen bir Çin vazosunun ağzından anlatır hikayeyi. Bu örnekler çoğaldığında, belirlemesi güç olan bir yerden sonra, bu anlatı biçimi standartlaşabilir, hikaye anlatmanın bilindik yollarından biri haline gelebilir. Maupassant öyküsü, Çehov öyküsü, Balzac romanı dediğimizde böyle bir şeyi kastediyoruz zaten.

Bazı yazarlar deneylerini bilerek yapıyor, bazılarıysa kendiliğinden, farkında olmadan – “bilgi” açısından (yani okur açısından ya da önce okuyup sonra yazan açısından, çünkü bazı yazarlar okumaz) bakıldığında ikisi arasında bir ayırım yok. Martin Amis, *Time’s Arrow*’da olayları

başkarakterin ölümünden geriye doğru, bir filmi tersten seyrederek gibi anlattığında bunu bilerek yapıyor (adından bile belli bu), ama Sevim Burak'taki anlatım deneyleri daha çok okur gözünden birer deney – Sevim Burak (bir genelleme olarak) öyle yazıyor çünkü.

Bazı deneyler sırf deney olsun diye yapılıyor, bazılarıysa anlatı kendine özgü, yeni bir biçimi gerektirdiği için. Bu ikisi arasında da bilgi açısından bir fark olmasa bile, nitelik açısından bence var: İyi bir yazın yapıtı, biçimini gerekçelendiren yapıttır çünkü. Walter Abish'in *Alphabetical Africa*'sında her harf sırayla birer bölüm oluşturuyor ve her bölümde yalnızca o harfle ve alfabede ondan önce gelen harflerle başlayan sözcükler kullanılıyor. Kitabın içeriği böyle bir talep getirmiyor oysa; pekala başka türlü de anlatılabilir. (Gerçi Abish'in kitabı yine de iyidir, "kısıt"ın getirdiği garip şiirsel ve metafor zenginliği nedeniyle.) Perec'in *La Disparition*'uysa ikincisine bir örnek: Koca bir romanı "e" harfi kullanmadan yazıyor Perec, bunu da romanın içeriğine doğrudan bağlı olduğu için yapıyor – bir kişinin, hatta bir insan topluluğunun ortadan kaldırılmasının fark edilmemesinin trajikliği (Nazi döneminde Yahudiler), romandaki harf eksikliğinin ilk başta hiçbir eleştirmen tarafından fark edilmemesiyle ek bir ironi kazanıyor. Bazı deneyler büyük, bazılarıysa küçük, tıpkı fizikte olduğu gibi; büyük deneyler paradigma değişikliklerine yol açabiliyor, küçük deneyler, belli bir paradigma içinde, farklı uygulamalardan nasıl sonuçlar alınacağına bakıyor. Lawrence Durrell'in *İskenderiye Dörtlüsü*, Einstein'ın görelilik kuramının roman kurgusunda nasıl kullanılabileceğini araştırıyor örneğin; aynı "olaylar"ın farklı anlatıcıların elinde tümüyle farklı anlatılara dönüştürülmesi tekniği, artık standart yöntemlerden biri, bir "paradigma" olmuş durumda. Herkes beş heceli, a-a-a-b düzeninde şiir yazarken 11 heceli, a-b-a-b-c düzeninde şiir yazmaksa ikincisine bir örnek – ölçülü-uyaklı şiir paradigması içinde artan bilgi birikimi.

Deneyisel olanın "yeni"yle ilişkisine bakmak gerek bir de. Yeni tanımlamak bir anlamda zor – yazılan hiçbir şey, daha önce yazılan herhangi bir şeyle tam anlamıyla aynı olamayacağına göre, her şey yeni demektir bir bakıma; dolayısıyla her yazarın, her seferinde, yeni bir şey denediği ileri sürülebilir; "deneyisel"liği bir paye sanan yazarlar da içleri rahat bir şekilde, kendilerini "deneyisel yazar" sayabilir. Yeninin yalnızca zamansal değil, coğrafi bir kaymayla da ilgisi var öte yandan: Bugün Yusuf Atılgan biçeminde roman yazılmasını deneyisel bulmayacak olanlar, Oulipo'cuların o dönemde, örneğin Fransa'da yapmış olduğu şeyleri şimdi bir de Türkiye'de yapmanın deneysellik olduğunu düşünebiliyor. Dediğim gibi, bir açıdan bakıldığında buna hakları var: Yapılmış bir deneyi benzer deneylerle çoğaltıyorlar sonuçta; yani deneySELLER, ama deneyLERİ yeni değil ya da yalnızca Türkiye sınırları içinde yeni. Yine de "yeni kültür" konusunda dikkatli olmak gerek – değişim o kadar hızlı ki, hiçbir değişiklik pek önemli değil, hiçbir yeni yeterince yeni değil artık. Oysa yirminci yüzyılın başında avant-garde yazar olmak, okura gerçek anlamda şoklar yaşatmak demekti, tüm anlatısal beklentilerin altüst edilmesi idi. Bugün biliyoruz ki avant-garde, avant-garde kalamadı; o kadar başarılı bir darbe gerçekleştirdi ki, yazını yok etmeye yönelik tavrı, bizzat yazınsal "alet kutusu"nın içine katıldı, bir anlamda evcilleştirildi. "Devrimci sanat" diyebileceğimiz bir imgenin ortaya çıkmasını engellemedi bu;

ama koşullarını yerine getirmek, darbe yapmak, devirmek, daha önce olmayanı var kılmak giderek zorlaştı.

Postmodernist yazını da bu bağlamda ele alabiliriz – postmodernist romanların birçoğuna ezberden “deneysel yazın” yaftası vurulmasının nedeni, geleneksel anlatı biçimlerine benzemeyen, yeni bir anlayışın ürünü yapıtlar ortaya konduğu sanısı. Oysa çoğu örnekte daha eski bir ya da birkaç yapıtın, pastiş ve parodi yoluyla yeniden ele alınmasıyla karşı karşıyayız; kaldı ki pastiş ve parodi yöntemlerinin kendisi de yeni değil – Swift’i anımsamak yeter. Metnin kendi metinselliğinin farkında olması da postmodernizm için ayırıcı bir özellik sayılmaz ayrıca – Sterne’ün *Tristram Shandy*’si bunun klasik örneği. Bu anlamda, gerici bir yanı olduğu bile söylenebilir postmodernist yazının, “yeni”yi, yeninin olabilirliğini zaten reddetmesinden ötürü. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki dadaist, nihilist, avant-gardist yaklaşımların da postmodernizme yataklık ettiği söylenebilir.

Yazınsal deneyleri, kaynak noktası açısından ikiye ayırmak mümkün: Bazı deneyler, “yazın içinde” kalarak, bu bilgi disiplininin öz kaynakları kullanılarak yapılıyor – çok kişili bir konuşmayı farklı bir biçimde kurmaya çalışmak (Susan Sontag, *Böyle Yaşıyoruz Artık*), bir romandaki bütün olayları, yalnızca bir karakterin mevcut olduğu durumlar aracılığıyla ama yine de üçüncü tekil şahıstan anlatmak (Virginia Woolf, *Emma*) gibi deneyler bunlar. Dilin sözcük ve sentaks düzeyinde olanaklarının zorlanması (James Joyce, *Finnegans Wake*) yine bu kategoriye giriyor. Bazı deneylerse başka bilgi disiplinlerinin birikiminden, oradaki yeniliklerden ya da deneylerden yola çıkılarak yapılıyor – sanatta gerçeküstücülük, yazınsal gerçeküstücülüğü besliyor, sinematik anlatım, yirminci yüzyılda roman anlatımını en çok belirleyen unsur haline geliyor, internet teknolojisi, “hypertext” yönteminin ve görüntü-hareket-metin ilişkisinin yazınsal amaçlarla ilk kez bu kadar ileri gidilerek kullanılmasına olanak sağlıyor.

Ontolojik yazın deneyleri, odağına yazar kimliğini, yazar olma olgusunu yerleştiriyor ve sorguluyor – birden fazla yazarın bir metni ortaklaşa yazması (Ray Bradbury ve Jonathan Vos Post), kurmaca bir yazar figürünün yaratılıp birkaç yazar tarafından ürün verilmesi (Reşit İmrahor), “auteur”ün gerçekten de Foucault ve Barthes’ın öne sürdüğü gibi, ölüp ölmediğini görmek için imzasız yapıtlar yayımlamak (ancak iki yazarın da yapıtlarını imzalamaktan vazgeçmediğini unutmamak gerek) gibi örnekler verilebilir.

Fenomenolojik okuma deneyleri ise konuya yazar-kitap-okur üçlüsünün birinci ya da üçüncü ayağından yaklaşıyor, yazma ve okuma deneyiminin çeşitlenmesi anlamında deneyler gerçekleştiriyor. Michaux’nun doktor gözetiminde “ilaç” olarak giriştiği yazma deneyi, ilkinde çok güzel bir örnek oluşturuyor. İkincisindeyse okuma biçimi ve süresi, okuma ritmi, sesli okuma, grup halinde okuma, başkasının okuduğu bir yapıtı dinleme, başka yapıtlardan oluşturulacak belirlenmiş bir bağlam içinde okuma gibi değişkenler sözkonusu. En bilindik örneklerinden biri, Cortazar’ın *Seksek*’indeki okuma önerisi; benzer bir deney, B.S. Johnson’ın *The Unfortunates* adlı kitabı için de geçerli – kitabın bölümleri farklı uzunlukta fasiküller halinde basılmış; ilk ve son bölüm dışındakiler istenen sırayla okunabiliyor. Mallarmé’nin *Un coup de dés jamais n’abolira le*

hasard adlı yapıtının sayfa düzeni de okuma deneyimini belirlemeye yönelik. Okuma sürecinin, yapıtın anlamını oluşturan öge olduğu, önceden varolan bir anlamdan söz edilemeyeceği düşüncesi, açık yapıt kuramını bir anlamda “Schrödinger’in Kedisi” deneyinin sunduğu içgörüne yakın kılıyor. Bir anlamda, çünkü Schrödinger deneyinde kedinin ölü mü yaşıyor mu olduğu sorusunun yanıtı, ancak hücre açılmadığı sürece çoğul, tıpkı okunmadan önce çoğul anlam taşıyan kitap gibi; hücrenin kapağı açılıp içeri bakıldığında çoğul olasılıklar tekil anlama dönüşüyor – ya ölü olduğu görülüyor kedinin ya da canlı (oysa açık yapıtta kitabın okunması, anlamı tüketmiyor).

Yazın alanında yapılan deneylerin, genel hatlarıyla sanat ve bilimdeki deneylerle, gelişmelerle koşutluk taşıdığı düşünülebilir. En azından modernizm için bunu iddia etmek o kadar da zor değil: Einstein’ın görelilik kuramını ortaya attığı dönem, aynı zamanda kübizmin ortaya çıktığı, Kafka’nın, Joyce’un, Proust’un ürün verdiği dönemdi, ortak bir dönüşüm çizgisi görülebiliyordu bu üç alanda. Buna “yapıcı deneyler” diyebiliriz, çünkü aynı dönemde, özellikle sanatta ve bir dereceye kadar yazında ortaya çıkan nihilist sorgulama, daha çok yok edici olmaya, iptal etmeye çalışan bir deneysellik içeriyordu. Yirmi birinci yüzyılın başında bu üç alana baktığımızda, alanların kendi içlerinde ve alanlar arasında tek ve ortak bir “hakim paradigma”dan söz edilememesi, aslında yeni paradigmanın ta kendisi – bu üç alanda da bir neo-nihilizm at koşturuyor. Bilim, uzun süre sonra yeniden tekniğe indirgenmiş durumda; klonlama, gen mühendisliği, gen haritasının çıkarılması, mikrobiyoloji, atom-altı parçacıkların saptanması gibi şeylerle uğraşıyor epeydir. Sanat, sanatsal olanın altından halıyı çekti, hemen her şeyde sanatı keşfederek “analitik bir kategori olarak sanat”ın içini boşalttı ve bunu küresel bir yeni sanat anlayışı haline getirmeyi, küresel kapitalin yerel temsilcileri aracılığıyla başardı. Yazındaysa bir yandan başaktörlük yazardan okura geçirildi ve zaten ölümü duyurulmuş yazarın ürettiği metinden kaynaklanabilecek sorumluluğu, geriye doğru işleyemeyecek şekilde rafa kaldırıldı, bir yandansa metinler, bizzat yazarları tarafından kendi çıkışsız ve karmaşık labirentlerine hapsedilip “dünya”yla herhangi bir alışverişe girmekten men edildiler. Bu neo-nihilizme yaver giden “yapıcı deneyler” tekil örneklerden ibaret - bu “zeit”in “geist”i yok.

İdeolojiyle deneysel yazın ilişkisini de burada gündeme getirmek gerekir belki. İnsanların gerçek varoluş koşullarıyla ilişkisini düzenleyen tasarım (Althusser) olarak bakıldığında, ideoloji neyin görüldüğü, nasıl görüldüğü konusunda çok belirleyici – bunu görsel bir örnek haline getirmenin en kolay yollarından biri *Matrix* filmini düşünmek: Gerçek yaşam koşullarıyla ideolojinin benimsettiği yaşam koşulları arasındaki çarpıcı farklılığın ayırdına, kırmızı bir hapla varabiliyor Neo. Deneysel yazın, bu hapın işlevini üstlenebildiği oranda, salt biçimci bir deneysellik ötesine geçmeyi, gerçekten devrimci bir potansiyeli işler hale getirmeyi başarabilir. Ama çok da kolay değil bu elbette – ideoloji tarafından belirlenen “yapısal temel”, deneysel yazın ve yazarı için de bir temel çünkü.

Yirminci yüzyılın başlarında deneysel yazın, doruktaki modernizmin ana ilkelerine gönderme yapıyor, hakim ideolojiyi -salt siyasal değil, genel anlamıyla- sorguluyor, bilim ve sanattaki dönüşüme koşut işler çıkarıyordu. Yirmi birinci yüzyılın başında deneysel yazına kalkışmak isteyenlerin bunu akıllarında tutmalarında yarar olabilir.

Yenidenyazım

"Temaların, sözcüklerin, metinlerin sayısı sınırlıdır. O yüzden hiçbir şey yok olmaz. Bir kitap yok olursa, elbet bir gün başka biri onu yeniden yazar. Bu kadar ölümsüzlük de herkese yetmeli."

Jorge Luis Borges

Borges'ten alıntı yaparak başlamak yetmeyecek, *Don Quixote*'nin Yazarı Pierre Menard'da bu ünlü yapıtı birebir yeniden yazan, ama bambaşka bir yapıt üreten adamdan söz ettiğini anımsamak da gerekecek.

→ Borges'in yapıtı, büyük oranda yenidenyazım üzerine kuruludur ayrıca.

→ Yepyeni bir şey yazmak mümkün müdür – temelde demek istiyorum? Cep telefonları üzerine kurulu bir öykünün elbette yirmi yıl önce eşine rastlanamayacak yanları olur, ama bu "oyuncak yeniliği"nin ötesine geçilebilir mi?

Evet.

Bunu yapmanın çeşitli yolları vardır ama. Bunlardan biri de, paradoksal gelebilir belki, yapılmış olanı yeniden yapmaktır.

Burada basit bir postmodernist yaklaşımı savunuyor, *"this has been done before"*un¹ tek atımlık çekiciliğine kapılıyor değilim. Bir tür virüs ahlakını öne sürüyorum belki de: Başka bir organizmanın içine girmek, onun kaynaklarını kullanarak çoğalmak, sonunda onu bambaşka bir şey haline getirmek.

→ Bu, üstelik, yeni de değil: Bach'ın Vivaldi'yle, Sontag'ın Hindemith'le, Tournier'nin Kitab-ı Mukaddes'le kurduğu ilişkiyi düşünün.

¹ (İng.) Bu daha önce de yapılmıştı.

→ Kalem ve And¹

Kalemine ve yazdıklarına and olsun ki, deli değilsin. Göreceksin, sen göremesen de dünya görecek – yazdıkların, en büyük ödülü hak ediyor: Okunmak. Kalemine güven – yeteneğin var. Kimin deli olduğunu yakında sen de göreceksin, onlar da. İşin doğrusu, ömrünü yazıya verme yolundan sapanlarla o yoldan gidenler, eninde sonunda ayrışır. Bunu inkar edenler hep olmuştur, olacaktır da; sen onlara aldırma. Onlar, senin kendileriyle uyuşmanı ister; böyle yapsan, senden iyisi olmaz. Diliyle iğneleyen, köşebaşını tutan, iyi yazıyı sürekli engelleyen, saldırgan, zorba, kendini ve takımını kollamaktan başka bir şey düşünmediği halde yeni'ye, gerçek'e açık olduğuna yemin eden, soysuzluğu yazdıklarıyla tescilli tüccar yazara, konumu ve çevresine topladıkları yüzünden aldırış etme. Gerçek yazının ilkeleri ona okunduğu zaman, “Öncekilerin masalları,” diyecektir. Onun burnuna pek yakında damgayı vuracağız. Biz bunları, vaktiyle dergi ve yayınevi sahiplerini denediğimiz gibi denemiş oluruz. Dergi ve yayınevi sahipleri, daha sabah olmadan, başka bir şeye ihtimal vermeden, dergiler, kitaplar yayımlayacaklarına yemin etmişlerdi. Ama daha onlar uykudayken toplumun tüm katmanlarını sarsan deprem, yazın dünyasını da allak bullak etmiş, iyi yazının gözden yitmesine yol açmıştı. Bu yayıncılar için farkında değildi tabii. Sabah olduğunda, “Yapıtlarınızı devşirecekseniz erken çıkın,” diye birbirlerine seslendiler. “Bugün orada, 'Ben yeni bir yazının yazarıyım,' diye ortalara dökülen düşünlerden hiçbiri yanınıza sokulmasın,” diye gizli gizli konuşarak yürüyorlardı. Genç yazarları destekleyebilecek güçleri varken, böyle konuşarak erkenden gittiler. Masalarına oturup yazın dünyasının halini gördüklerinde, “Herhalde yolumuzu şaşırdık; hayır, bu gerçek olamaz; bizim için yazacak kimse yok mu? Bize kala kala yalnızca şu molozlar mı kaldı?” dediler. Ortancaları, “Ben size iyi yazına sahip çıkmak gerek dememiş miydiniz?” dedi. Hatalarını kabul etmek yerine, birbirlerini suçlamaya başladılar. İşlerin düzeleceğine dair hala bir umutları vardı, ama bunun için parmaklarını bile kıpırdatmak istemiyorlardı. İşte azap böyle bir şeydir; ama ölü bir yazının vereceği azap çok daha büyüktür; keşke bilseler! Kalemle saygılı olanlara kitap dünyasında her zaman yer vardır. Kendini kaleme adanmış olanlar, hiç bu suçlularla bir tutulabilir mi? Ne oluyorsunuz? Ne biçim hükmediyorsunuz? Yoksa, doğru dürüst bir kitap okumuşluğunuz bile yoktur ki sizin. Seçimlerin, hep kulaktan dolma yargı kırıntılarıyla. Yoksa, sınırsız yeteneği olanlarla kapsamı sınırsız sözleşmeler yaptınız da onların her yazdığı sizin mi olacak? Sor onlara: “Kim yer ulan bunu?” Yoksa, kendi aralarında şike mi yapıyorlar, danışıklı dövüş müdür oynattıkları? Doğru sözlükseler, ortaklarıyla birlikte çıksınlar ortaya, iki dakika adam olsunlar. Ama yapamazlar. Gözlerini yere dikerler; yüzlerini alçaklık bürür. Yeni yazının gücünü yalanlayanları bana bırak. Ben onları bilmedikleri yerden öyle bir deşeceğim ki – yavaş yavaş, azap vere vere. Onlara mühlet veriyorum; doğrusu, benim tuzağım sağlamdır. Yoksa, sen onlardan telif ücretini istiyorsun da hakkını mı veriyorlar? Yoksa, görünmeyen bilgisi onların yanındadır da kendileri mi yazıyor? Sen kalemine güven, yaz, yazdığını ortaya bırak, dayan. Balık sahibi Yunus gibi olma. Yaz ve bekle, semeresini elbet görürsün; kimsenin seni kınamaya hakkı yok. Kalemine bağlı kalırsan seçilmişlerden olursun, ömrün bir işe yarar, şöyle ya

Commented [ŞT3]: Cem Bey, yine çok özür dileyerek soruyorum: Bu metnin altındaki dipnotta “Kuran” yerine bir başka kitap ismi icat edebilir miyiz acaba?

Commented [CA4R3]: maalesef, bu doğrudan kuran'ın bir suresinin yeniden yazımı. bu da daha önce yayımlandı, merak etmeyin.

¹ Bkz. Kuran, çev. Hüseyin Atay: “Kalem Suresi”.

da böyle. Bunu inkar edenler, yeni yazının yapıtlarını okuduklarında onun yazarlarını neredeyse gözleriyle, bakışlarıyla gömmeye kalkışmıştı, yine kalkışacaklardır. "Bunların hepsi deli," diyorlardı, yine diyeceklerdir. Oysa yazdıklarımız ve yazacaklarımız, alemlere bir anımsatmadan başka bir şey değildir.

Bu "bambaşka"lığın dereceleri var kuşkusuz: "Menard" bir uç örnekse, öbür uçta, genel yapıyı, hatta genel havayı, belki yalnızca ilk cümleyi almak durur. Yazarın sözüne yer her zaman bulunur, ne kadar sözü varsa o kadar. Bazen, daha az değişiklikle daha çok şey söylenmesi de mümkündür; bazen de bu, yalnızca sıkıcılık doğurur.

→ Ama yazmak da böyledir zaten.

Burada başka bir paradoks olduğunu yadsımıyorum: Bir yandan, "yepyeni" olma iddiasıyla ortaya fırlamamak, adını koyarak başka bir yapıyı "taklit etmek" alçakgönüllü bir davranış olarak görülebilir; öte yandan, Dante'yi yeniden yazmaya kalkışmışsanız, Dante'yi yeniden yazabileceğinizi, üstelik de kayda değer sonuçlar ortaya koyabileceğinizi iddia ediyorsunuz demektir.

→ "Homage"ın ötesine geçilecekse, bu iddiayı taşıyabilmek gerekir.

Yazma pratiği açısından öğreticiliği tartışılmaz bir yöntem olduğunu düşünüyorum yeniden yazmanın: Sobanın sıcaklığını bizzat elini yakarak öğrenmek gibi, başka bir yazarın kalıbına girerek yazmak da, başka türlü rast gelinemeyecek incelikler, içgörülerini sunar.

→ Yazarlar için Stanislavski yöntemi.

→ *H. Niyazi Pötürge'nin Aşk Şarkısı*¹

Gel be güzelim, durmayalım buralarda daha fazla, bak gece de inmiş zaten, iki seksen serilmiş gökyüzüne rakı içirilmiş ayı gibi, mahallenin hırbolarına becertilecek sanki; kestirme bir yol biliyorum arka sokaklardan geçen, kimse görmez bizi, kapı ağızlarında durmazlar, duranlar da en fazla fısıltıyla konuşur, bizi bozmazlar. Böyle bir gecelik vur-kaç müsaite ucuz oteller vardır orda, görünce korkma, seni götüreceğimden değil, yanlış anlama bak -midyeciler, kokoreççiler vardır, acıktıysan yeriz: Böyle yani sonu gelmez laf gibidir aslında bunlar, uzayıp gider ya fıkra, hani sonunu bile merak etmezsin

¹ Bkz. T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

artık, öyle işte, oralardan geçeriz, karşımıza ne çıkar biliyor musun, sorma şimdi ne çıkar, hadi oyalanma, gidelim bak ne güzel olacak.

Paso kadınlar girip çıkıyor buraya, deli ederler adamı valla. Bi durun ulan durduğunuz yerde, bi susun, cak cak cak.

Sis de bastırmış zaten, hava pis, kara-sarı, genzimi yakıyor, pencereler içerdekilerin nefesinden buğulanmış, tek ampul yanıyor odalarda, pezevenkler karıların kulaklarını dilliyor köşebaşlarında, önüne bakmadan yürüyemiyorsun kardeşim, her taraf çukur, su birikintisi, belediye belediye değil ki, bacalardan duman yerine zift fışkırıyor sanki, tiridi çıkmış uğursuz bir kedi gibi oraya buraya giriveriyor, sonra çöpün başına çöker gibi çöküyor insanın üstüne.

Her şeyin bir zamanı var tabii, kara-sarı sisin de bir zamanı var, ne yapacaksın, hiç, bekleyeceksin havalar ısınsın, her şeyin zamanı var, sırası var, karşına binbir türlü insan çıkacak, ne yapacaksın, hazır olacaksın onlarla yüz yüze gelmeye, öyle bir yüz ayarlayacaksın kendine, gerekirse öldürüp gerektiğinde yaratacaksın, iş varsa yapacaksın, bir de bakacaksın, kucağına bir soru bırakmış lavuğun teki günlerden bir gün; senin zamanın gelecek yavrum, benim de zamanım gelecek, yüz kere kararsız kalacağız, yüz kere yazıp bozacağız, sonra diyeceğiz ki hadi gidip lahmacun yiyelim, yanında açık ayran.

Abi, bu kadınlar hala girip çıkıyor buraya. Hala o falcı karının anlattıklarını konuşuyorlar. Ulan bi susun yahu, bi susun be.

Ne diyordum ben, ha, diyordum ki bak, acele etme, her şeyin bir sırası var, “Yer mi kıçım?” diye sormamın da vakti var bak, “Bende o göt var mı?” diye soracağım o zaman. “Arkani dön ve çık olayı”na gireceğim, merdivenlerden aşağı ineceğim, kelim görünecek yukardan (millet alay edecek benimle mesela, “Tavuk götüne dönmüş herifin kafası!” diyecekler, götten bir leitmotif çıkacak ortaya, nasıl laf ama, leitmotif). Süklüm püklüm bir adam olacağım belki, üstümdekiler düşecek üstümden, ben ne kadar yakıştırmaya çalışsam da; kravat filan takacağım pazar sabahları, evde ceketle oturacağım (“Kolları bacakları çırpı gibi oldu adamcağızın!” diyecekler). Ne yapalım yani? Değer mi milleti rahatsız etmeye? Yer mi? Bir anda kararımı vereceğim, aynı anda gözden geçireceğim kararımı, bir sonraki an fikrimi değiştirmiş olacağım, an dediğin nedir ki sonuçta.

Zaten bak, ben bu yolların hepsini biliyorum, kaçın kurasıyız icabında – gecesini de bilirim, sabahını da ikindisini de, böyle gıdım gıdım yaşadım ben gençliğimi, damlalıklı verdiler hayatı bana; komşudan gelen radyo türküsü konuşulanları ve bıkkınlığı örtmez de taşır ya, onu da bilirim. Ne diyorsun yani?

Diyorum ki bak ben bu bakışların da hepsini biliyorum, kaçın kurasıyız diyorum – böyle kaşını gözünü oynatıp iki lafla adam bağlayan karıları çok gördük biz, sonra o bağladıkları adamları kabuğunu soymadan çtır çtır yerler de ha, kolunu kıpırdatamazsın, dökülür saçılırsın orta yere, iliğini kuruturlar, ruhunu ezerler, ne yapacağını bilemezsin. Ee, ne diyorsun yani?

Bana bu kolları da yediremezsin bebeğim, çok gördük bunları biz – takıp takıştırmışsın bilezikleri, oh, pamuk beyazı cıvıl kollar (ama ışıktaki bakınca o da ne – ağda!), koku da sürünmüşsün, o yüzden mi

gitti başımdan aklım, memelerine doğru? Bir masaya koyuyorsun kollarını, bir şalını sarınıyorsun, bakmaya doyamıyor insan. Peki ama ne diyorsun? Nasıl anlatsam derdimi?

Şöyle mi desem mesela, dün gece sokakları arşınladım, arşın ne demekse, zift gibi dumanın bacalardan yükselişini seyrettim, daha kasım bile olmadı bu ne yakmaktır, dedim, donlu atletli adamlar, kıçlarının kılları ağarmış, çıkmış pencerelerden bakıyorlardı... Ne olmalıydım ben biliyor musun, koca bir denizanası, ağır ve sessiz, dolaşmalıydım denizlerde.

Sonra bir huzur geliyor, bazen öğledensonra, bazen gece, mışıl mışıl, biliyor musun! Uzun parmaklar saçını okşuyor günün sanki, uyuveriyor zaman... yorgun... kaytarıyor bazen de, ben şuraya kıvrılıyorum, diyor, giriveriyor aramıza. Peki, lahmacunla ayrıtı bitirdikten sonra, üstüne bir künefe paylaştıktan sonra, hadi, cesaretimi toplayıp eteğimdekileri dökeyim mi, bu mudur yani? Çok ağladım kızım ben, çok acı çektim, acıların adamı oldum, böyle inan olsun kellemi uçurmuşlar da (biraz kel bir kelle) tepside getirmişler gibiydim bir ara, ama marifet değil tabii, adam mıyız ki biz – mesele de mesele olsa, değil; ne oldu, tam yakalamışken kaçırır ya, öyle kaçtı işte o an, basiretimiz bağlandı, konuşamadık, tamam, baktım bizim vestiyerdeki çocuk bile yeni terleyen bıyıklarının altından sırtıyor, tamam, dedim, anladım, erkekler korkmaz mı, korktum işte, üstüme gelme.

Değer miydi peki, hem ne biçim değerd, ayrıtımızı içmişiz, lahmacunumuzu yemişiz, üstüne tatlıyla çay, oh, garson tabakları toplamış, kürdanla hesabı getirmiş, kolonya tutuyor, dereden tepeden laflıyoruz, iyi olmaz mıydı böyle sık bir gülümsemeyle meseleyi kökünden halletmek, her şeyi derttop edip o lanet olası sorunun üstüne salmak, “Hanyayı gonyayı gördük biz, kapayın çenenizi de dinleyin iki dakika,” demek – peki içlerinden biri hafifçe doğrulup başının altına yastık koyar da “Ne diyorsun sen aslanım, ben bunu kastetmedim ki, alakası yok,” derse, o zaman ne bok yiyeceğiz? Hadi bakalım. Değer miydi peki, bir faydası olur muydu, düşün, o kadar günbatımından, bütün o avlulardan, ıslak sokaklardan, romanlardan, ayran bardaklarından, yerleri süpüren eteklerden sonra –hepsi bu da değil üstelik!– yavrucum, anlatamıyorum ki derdimi! Sanki böyle sihirli bir lamba varmış da sinirlerimi perdeye yansıtırmış gibi düşün: İçlerinden biri başının altına yastık koysa ya da üstündeki şalı atsa ve pencereye dönüp deseydi ki: “Alakası yok aslanım, ne diyorsun sen, ben bunu kastetmedim,” değer miydi?

Yok be yahu! Benden hakkaten asıl oğlan olmaz, ben sana söyleyeyim; olsam olsam figüran filan olurum ben, olayların gelişmesinde faydam dokunur, bir-iki sahneyi benimle başlatırlar, asıl oğlana akıl bile verebilirim belki; maşa gibi yani, işe yararsa mutlu olan, saygıda kusur etmeyen, hesaplı,

temkinli, ama biraz da gerzek biri, anladın mı; hatta bazen gülünç – bazen neredeyse soytarının allahı.

Yaşlanıyorum be güzelim... bizden geçmiş... içdonu mu giymeye başlasam, nedir?

Saçlarımı da yandan alıp kelimi kapatsam? Şeftali yersem mideme dokunur mu? Hırkamı giyip kordonboyunda yürüsem. Şarkılar söyleyen hurileri dinlesem – birbirlerine söylüyorlar tabii. Bana söyleyecek halleri yok ya. Cennet ırmağının kenarında oturmuş saçlarını tarıyor namussuzlar, tövbe yarabbim, kömür karası saçlar, ırmağın suları köpürüyor bembeyaz, yok böyle bir olay. Dalmışız o ırmağa, huriler de peşimizden, çıplaklar ama yosunlara sarınmışlar, sonra birileri bize sesleniyor, uyanıyoruz uykumuzdan, bir de bakıyoruz ki boğulmuşuz.

Kendinden ve özgürlüğün kısıtlayıcılığından kurtulmanın yolu: Özgürlük kısıtlar çünkü, yapılabileceklerin çekiciliği, yapılanı yavan gösterir çoğu zaman, deneyimli yazarın karabasanı haline dönüşür zamanla; yapmamak, yapmaktan daha fazla doyum vermeye başlayabilir. "Kalıp" ise -kimi için beklenmedik– açılım kapıları sağlar, oysa beklenmelidir: Baskıcı rejimlerde ortaya konan sanat yapıtlarının güzelliği bunu gösterir; "dış kurallar ve kısıtlar" başka tür bir zenginliği mümkün kılar.

→ Oulipo, ölçülü uyaklı şiir.

Zenginlik bununla da sınırlı değil bence. Neredeyse mistik bir yanı var bu pratiğin.

→ Kendi bedeninden arınıp başka bir bedeni ziyaret etme, belki bir yenidenyazımı yenidenyazma, başka yenidenyazımlarla yan yana durma – tüm bir "yazınsal beden"in içinde karışma.

Palimpsestlerin kötü yanı, alttaki yazıların ancak belli belirsiz okunur hale gelmesidir.

→ Bundan kaçınmak gerekir. Soyağacı ve alıntı terbiyesi önemlidir.

Yenidenyazım, "yeni dem yazın" tazeliğini yakalayabilmelidir.

→ Yakalayabilir de.

Yazınsal Yapıttan Çıkış Yolları

Başlangıçların büyüü, gizemi, çekiciliği – nasıl adlandırılırsa adlandırılısın, bir şeyin nasıl başladığı, neredeyse varoluşsal bir önem taşır; bilme/ayırıştırma düzeyinde de hatırı sayılır bir merak uyandırır hep. Yazınsal yapıt söz konusu olduğunda bu özellikle böyle – yaratım sürecinin nerede, nasıl başladığı bile kendi içinde bir inceleme dalı. Bu da doğal – bir yapıtın başladığı yerden, ilk sayfadan, “giriş kapısı”ndan çok daha önce başladığı bir sır değilse de “yaratıcılık”ın bir olgu olduğunu düşünenler, bu kavramı sıkı sıkıya tanımlayabilme, sınıflandırabilme ve farklı insanların, farklı alanların yaratıcılık biçimlerini karşılaştırabilme adına “ilk başlangıç” anını saptamada hep büyük zorluklarla karşılaştı ve hiçbir zaman, yeterince analitik bir bakışı mümkün kılacak kadar dağıtmadı yaratma sisini. Tanrı’ya yakın durduğu an insanın – bu söylemin kendisi, sisi kesifleştiren, meşru ve hatta istenir kılan etmenlerden biri. Yaratıcı olduğu varsayılanların çoğu, ister istemez katkıda bulunuyor bu “mist”isizme – kişinin kendi içindeki yaratma sürecini tam olarak, bütün ayrıntılarıyla yakalaması, bilincinde olması çoğu kez mümkün olmadığından, kimi zaman da yaratıcı, bu gizemi kuşanmayı bizzat istediğinden, birinci elden tanıklıklar, gösterdiğinden fazlasını gizleyebiliyor.

Başlangıçlarla karşılaştırıldığında bitişlerin sönük kalmasının nedenini belki de bu “tanrısallaşma etkisi”nde aramak gerek – tanrıların performans ölçütleri arasında, evreni ve dünyayı nasıl yarattıkları her zaman vardır, bir kez yarattıktan sonra neler yaptıkları da genellikle vardır, ama nasıl bitirecekleri, betimlense bile performansın değerlendirilmesinde bir ölçüt olarak kullanılmaz. Oysa kullanılması beklenmez mi – bir yaşamın gerçek anlamı, ancak yaşam tamamlandığında doğru bir çerçeveye oturmuyor mu? Nasıl başlarsa başlasın, her hikayeyi gerçekte belirleyen şey, nasıl bittiği değil mi? (Çelişir gibi gözükken bir ifade için bkz. aşağıda, **Sonun uçuculuğu.**)

Yazınsal bir yapıtı yazmaya başlamaya karar vermek ve başlamak, kuvveden fiile geçmek üzerine kafa yoran Edward Said’in, *Beginnings* gibi oylumlu bir çalışmayı tamamladıktan sonra bir de *Endings* yazmaması şanssızlık – bir yapıttan nasıl çıkılacağına karar vermek ve bu çıkışı gerçekleştirmek, azımsanmayacak denli ilginç ve karmaşık süreçler barındırıyor. “Yapıtını bitirmek üzere olan yazar” ruh hali ve bunun tarihsel yansımalarına bakmanın yararına inanıyorum.

“Son”u bilmek

Her sonun nasıl olacağını en başta belirlendiğini iddia edenler olabilir, olmuştur da. İki ayrı düzeyde ele alınabilir bu iddia: Birincisi, yazarın yazmaya başlarken nereye ulaşacağını, yazdıklarını nasıl bitireceğini, yapıtın nasıl bir “telos” barındıracağını bilmesi; ikincisiyse, mekanizması doğru kurulmuş bir yapının tüm parçalarının, bütünün taşıdığı anlamı taşıyacağı; bu anlam da ancak sonlanmış bir bütünle mümkün olacağına göre, başlangıcın kendi içinde bitişi de barındırması, bir tür determinizmle, yapıtın başladığı noktada, kaçınılmaz bir sona doğru evrilmesi.

→ “Mimarlar” ve “kaşifler” arasında bir ayrım yapılabilir ilk düzeyde – kurduğu şeyin bittiğinde neye benzeyeceğini bilenlerle bir cümleden diğerine ilerleyen, sık ormanda baltasıyla yol açan ve nereden çıkacağını bilmeyen, bilmek de istemeyenler. Kişinin nasıl bir yazar olduğu, yapıtın nasıl bir yapıt olduğu konusunda çok belirleyici olabilecek bir ayrım. Biri diğerine üstün ya da yeğ değil elbette – kişisel bir seçim, hatta seçim bile değil belki, doğa. Kaldı ki bunlar ideal tipler – gerçekte kimse yüzde yüzlük bir saflığı tutturabilmiş değildir, sanmam. Yine de mimarların modernist, kaşiflerin post-modernist olma olasılığı daha yüksek geliyor bana; ayrıca mimarlar yazar ve yapıt odaklı eleştiri kuramlarına daha fazla sempati beslerken, kaşifler okur odaklı kuramları kendilerine daha yakın buluyor olabilir.

[Ben yola çıkarken nereye gittiğini bilmek, en azından öyle sanmak, nerelere gidebileceği üzerine kafa yormuş olmak isteyenlerdenim. Bir romana başlamadan önce ayrıntılı bir çatı kurarım, bölümlerin birbirine nasıl bağlanacağını, ana anlatı damarlarının nasıl örüleceğini, roman kişilerinin bireysel serüvenlerinin akışını, birbirleriyle çatışkı noktalarını iyi kötü belirlerim. Bununla kalmam, daha önce yazdıklarıma ve daha sonra yazmayı düşündüklerime teyeller atmaktan hoşlanırım, geçitler açmak isterim alttan alta. Ama bir kez başlayınca, yazı kendi yollarını açar, kendi bağlantılarını kurar; öngörülme, öngörülemezlikler gelişmeler olur – kişilerden biri, tasarlamadığım bir şey söylemiştir belki, ben onu hafif hüzünlü ve suskun biri olarak tasarlamışken o konuşkan, aksi ve –allah allah!– sivri dilli olmak istemiştir ya da bir durumun doğrudan bir sonraki duruma bağlanacağını sanmışımdır çatı kurarken, ama yazarken görürüm ki öyle olmayacak, arada başka bir duruma gerek var, bu yeni bağlantı da anlatıya yeni olanaklar sağlayıverir. Bu değişiklikler, yenilikler kimi zaman, “kitabın anlamı” olarak belirlediğim şeyi değiştirecek boyutta olur – gocunmamak gerekir bundan; yazma sürecini heyecanlı ve zevkli kılan, tam da kontrol ve anlamlandırma tekeli bende sanırken yapıtın benimle itişmeye, boy ölçüşmeye, kendi isteğini yaptırmaya çalışması, üstelik zaman zaman daha iyi bir fikirle çıkagelmesidir. Yine de elimde bir harita olsun isterim – yanlış olduğunu, yolda, arazideyken değiştireceğimi bilsem de harita, önümü

açar. Dereyi geçerken taştan taş seken, uzgörüümü bir sonraki taşı geçmeyen yazarların özgüvenine, rahatlığına bazen gıpta ederim: Yöntemin barındırdığı gevşeklik, gereksiz ilerleyişler, zorunlu geri dönüşler ve yoldan sapmalarla oyalanma tehlikesini savuşturduklarında, kendiliğinden sıkı bir ağ ördüklerinde: Örümceğin davetini seve seve kabul eden bir sinek gibi.]

→ Sonun kaçınılmazlığı: Okur bir romanı bitirdiğinde, romanın o şekilde bitmesinin hangi noktadan sonra zorunlu olduğunu düşünür mü? Sondan geriye doğru bakıldığında görülen düz bir çizgidir, yolları çatallanan bir bahçe değil; ama bu, baştan ileri doğru bakıldığında çeşitli seçeneklerin yol boyunca yazarın önüne çıktığı, yazarın her seferinde belirli bir seçim yaparak ilerlediği gerçeğini değiştirmez. Soru da zaten bu: Yapılan seçimler tutarlı bir bütün oluşturuyor mu; yapının getirdiği, içerdiği zorunluluklar mı belirliyor her seçimi, yoksa rasgele –ve hatta yanlış– yollara mı sapılmış? Sıkı yapı ilkin gerektirir kuşkusuz; ama yapıttan değil de yazma sürecinden yola çıkılırsa, ilk yazım bittikten sonra yazarın yapıtını “ayıklayabileceği” görülür. Her yazarın içinde, fabrika çıkışında konmuş bir “boktanlık dedektörü” olması gerektiğini söyleyen Oscar Wilde, kısmen böyle bir ayıklamanın erdeminden söz ediyordu. “Sıkılık” bir önkoşul sayılamaz öte yandan; dağınıklık da zevkli olabilir. Kalem gittiği yere yazarla birlikte gitmek, evet, keyifli olabilir – yazarın maharetiyle doğru orantılı bir keyif.

“Counterfactualist” yaklaşım bazı tarihçilerin bile ilgisini çekmiştir: Geçmişteki olguların başka türlü gerçekleşmesi durumunda sonradan nelerin farklı (ve aynı) olacağı üzerine düşünme egzersizi olarak açıklanabilecek bu yaklaşım, yazınsal yapıta uygulandığında ilginç sonuçlar verebilir. Ben açıkçası değişen öncüllerin aynı sonuca ulaşmasıyla daha çok ilgileniyorum. Bazı yapıtlarda öncülleri değiştirmenin neredeyse hiçbir önemi yoktur, her şey yine olacağına varır (*Tutunamayanlar*’ı düşünüyorum örneğin). Peki ya *Hamlet*’te, Rosencrantz ve Guildenstern ihanet etmeseydi, Hamlet’in (ve kendilerinin) kaderi nasıl değişirdi? Ophelia intihar etmekten vazgeçer miydi? Bu *Hamlet*, sonuçta ne kadar farklı bir *Hamlet* olurdu?

→ “Son” kavramı bağlamında Antik Yunan’da geliştirilen yöntemler, modern yazını önceleyen nitelikteydi: MÖ beşinci yüzyılda ilkeleri belirlenen ve en yetkin örnekleri verilen trajedi türünde “son”, modern yazında yeniden kazanacağı ayrıcalıklı konuma ulaşmıştı bile. Aiskhylos’un *Oresteia Üçlemesi* ve *Prometheus*’u, Sophokles’in *Oidipus Rex*’i, Euripides’in *Medea*’sı gibi örneklerde açıkça görülür bu: Yaşam, belli bir sona doğru, neredeyse kaçınılmaz olarak devinen bir süreçtir. Yapıt, bu son sayesinde gerçek anlamını kazanır; her şey bu sona ulaşmak için vardır ve buna hizmet ettiği oranda işlevseldir.

→ Rönesans, yeniden doğuşu simgelediği kadar, yeni bir teleoloji ve dolayısıyla yeni bir son arayışydı da. İnsanoğlunun yeryüzündeki varoluşunun anlamı, yaratılıştan başlayıp kıyamete giden süreç içinde belirecekti ve bu süreci kuran, bireysel yaşamlardı. Her yaşamın muhasebesi ölümden yapıldığı gibi, insanoğlu için toplama çizgisi kıyamet günü çekilecekti. Bu anlamda “son”, yani dünyadan ve varoluştan çıkış, o varoluşun tanımlanacağı andı. Bir açıdan bakıldığında sürecin kendisi özgür istenç içeriyordu, bir açıdan bakıldığında bu sürecin anlamı/yorumu, en başından beri belirlenmişti. Dünya tarihine teleolojik bakış, daha sonra Hegel ve Marx’ta da karşımıza çıkar. Bu teleoloji elbette Rönesans’a özgü değil; ona özgü olan, bu sonun yeniden tasarlanması - insanın ve insanoğlunun “başka ne olabileceği” üstüne kurduğu açılım alanı.

→ Aydınlanma ve Protestan etik, bu yeni alana eklemelendi: Kıyametten uzaklaşma arayışının yankılarıydı bunlar, ama kendi kıyamet tanımlarını getirmekte ve uygulamaya koymakta gecikmediler. Luther’in sevecenliği, Calvin’in ciddiyeti ile birleşti, devrimcilerle muhafızlar ne kadar birleşebilirse. Kendinden ve kendi sonundan, dolayısıyla “kendi” kurgusundan ve onun geçerli yorumundan sorumlu olmak, siyasal ve dinsel iktidar karşısında ikircikli bir tutum yaratabilirdi: İktidarın kötüye kullanılması sözkonusu olduğunda bireysel istencin direnme noktası neydi, var mıydı? Çünkü Tanrı da sonuçta bir anlatı iktidarındır: İnsan, yeryüzündeki düzenin muhafızlarını kendi aklıyla sorgulayabilecekse ve onların kendi tasarımı üstündeki tasarruflarına direnç gösterebilecekse, bir sonraki adımı atmaktan, en üst iktidarı sorgulamaktan çekinmez; oysa o adım atılamazdı, atılmamalıydı Calvin için; dolayısıyla bir önceki adım, yani dünyevi iktidarı sorgulama ve ona direnmenin koşullarını olabildiğince kısıtlayıcı bir çizgiyle çizmek gereği ortaya çıktı. Dönem yazınında bu ikilemin çeşitli örnekleri görülür.

John Milton ve William Chillingworth, Calvinist öğretinin etkisiyle iç deneyime ağırlık verir, kendi dünyalarını keşfe çıkarırken, Donne ve Dryden, dünyanın keşfi sürecinden nasiplerini alırlar. Gerçekten de dönem, iç ve dış dünyalarda ayak basılmamış yerlerin haritalarının çıkarılması dönemi idi. Buna bilim ve astronomideki gelişmeleri, yani yıldızların keşfedilmesini eklemek gerek. Bu kavşakta Montaigne ve Bacon çatıştı: Montaigne’e göre bilgi parçalarının biriktirilmesi ve birleştirilmesiyle bir Bilgi Gövdesi inşa edilemez, edilemeyecektir; Bacon’sa sabırlı bir deneycilik sonucunda, sağlam Bilgiye ulaşılacağını düşünür. Modernizm ikincisini yeğledi, Montaigne’i kaale almamayı seçti; sonra devran döndü, post-modernizmin havarileri Bacon’ı alışıya etti.

Aynı dönemde Katolik ülkelerde karşı-reform hareketi yaygınlık kazandı. Ariosto’nun *Orlando Furioso*’su, Trissino’nun *Italia liberata dai Goti*’si, Alamanni’nin *Girone il Cortese*’si, Tasso’nun *Gerusalemme Liberata*’sı hep bireysel yaşam ve “son” kurgularının önemini yok

sayan, Tanrı'yla "hemvücut" olmanın yollarını kurallara uymakta bulan (ve bu anlamda Calvin'e garip şekilde yakın düşen) yapıtlardır.

Bitirmeyi düşünmek, bitirmeye başlamak, bitirmek

Daha önce hiç kitap yazmamış olan yazar adayıyla deneyimli yazar arasında, yeni bir kitap yazmaya başlarken büyük bir fark olmaz aslında; çok çok, deneyimli yazar, daha önce de başlamayı başardığı bilgisinde sakinleştirici, korku giderici bir muska bulabilir, ama bunun, o anda yazılmayı bekleyen kitap bağlamında bir güvence sağlamadığını bilir, bilmelidir. Yapıtın bitirilmesi aşamasındaysa deneyimli yazarın belirgin bir üstünlüğü olacaktır: Bitirmek, başlamaktan daha teknik bir eylemdir, geliştirilebilir bir beceridir. Yapıtın kritik ağırlığa ulaşmış olduğunu hissetmeyi gerektirir her şeyden önce; yeterli yüksekliğe tırmanılıp tırmanılmadığı saptanmalıdır; gelinen yerin zirve olup olmadığının anlaşılmasını sağlayacak donanımı olmalıdır yazarın. Bunlar da ancak yeterince ağırlık kaldırıncaya, yeterince tepeye tırmanıp inince olur. Yazar inerken yapıtı da beraberinde indirmekle yükümlüdür, havada asılı bırakamaz.

Öte yandan bitirmek insana hüznün verir, sevgiliden ayrılmaya benzer yanları yok değildir. Yazar da ilişkisini eleştirel bir bakışla gözden geçiren, bitip bitmediğini, sürdürmenin anlamsız olup olmadığını anlamaya çalışan sevgili gibi gözden geçirir yazdıklarını. Ortılığı derleyip toparlama, ucu bağlanmamış ipleri bağlama, çıkış kapısına doğru yönelme zamanı gelmiş midir? Bununla kalmaz ki: Roman genelde bir oturuşta yazılan bir şey değildir, yıllarca sürdüğü olur; yazarın yaşamında büyük ya da çok büyük bir yer kaplar, bu yaşamın kendi etrafında biçimlenmesini talep eder, çoğunca koparır istediğini. Kitabın artık, yavaş yavaş bitmesi gerektiğine karar vermek, yazar için yaşamını yeniden kurmak, zorlukları olduysa da temelde ona yaşadığını, canlı olduğunu hissettiren bir bağımlılık maddesinden, günlerini, gecelerini dolduran yakınlarından kendini koparmak anlamına gelir. Yazınsal gereklilik ve estetik ölçütler, yaşama dair gereksinimlerle çelişebilir ve bitirmeyi, oyalanmadan çıkmayı zorlaştırabilir. Yazar, yazdığına yönelik heyecanını çoktan tüketmişse, yapıtı ona bıkkınlık vermeye başlamışsa, yazınsal gerekliliğin gösterdiğinden önce de kitabı bitirmeye yeltenebilir, ortalık dağınık kalırsa kalsın diyip kaçabilir, okuru usulünce indirmek yerine yükseklerden aşağı itebilir, bir veda mektubunu çok görebilir. Sevgiliden ayrılmaya benzer yanları vardır kitap bitirmenin.

Ne var ki yapıtın bittiği yer ile yapıtın sonu her zaman çakışmaz (bittiği halde süren ilişkiler gibi, evet, ama geçelim artık bu metaforu); kitabın son sayfasındaki son satır yapıtın fiziksel olarak bittiği yerdir (genellikle –kimi zaman ana metni çevreleyen metinlerin de– künye sayfası, ana metinden sonra gelen metinler, hatta arka kapak yazısı ana yapıya eklenilip onu desteklediği olur, tıpkı film sonlarındaki "roll caption" bölümünde kimi zaman filmin metninin devam etmesi gibi), ama yapıtın sonu burada olmayabilir, anlatının ulaşacağı son nokta çok daha önce, belki de daha ilk sayfada anlatılmış olabilir. Anlatının döngüsel olduğu da anlaşılabilir son sayfaya gelindiğinde – bir halkadır, sonu yoktur, kendini yineler. Ya da baş-orta-son olarak

ayrıştırılabilecek bir kurgusu yoktur, içinde zaman akışı olsa da kurgunun kendisinde çizgisel bir zamansallık (*linear temporality*) yoktur. Bir halı deseni gibidir – kitap zorunlu olarak baştan sona doğru okunduğunda (haliya, aşağıdan yukarıya hareket eden yatay bir yarıktan bakıldığında) yaşanan zamansal yanılısama, kitap bitirildiğinde (halının tamamı aşağıdan yukarıya görüldüğünde ve zihin, halının desenini bir bütün olarak yeniden oluşturduğunda) ortadan kalkabilir, statik bir yapının, daha doğrusu zaman-dışı (*atemporal*) yapının farkına varılabilir. İnternette “hypertext” tekniğiyle oluşturulan metin ağları bu yapıyı en iyi kullanan kurgulardır. Bu kurguların belirlenmiş giriş ve çıkış kapıları yoktur, okur istediği yerden girip çıkabilir, her seferinde farklı bir kapıyı kullanabilir.

→ Antik Yunan’da klasik trajedilerin yazıldığı dönemde Çin’de, Hint etkisinde yeniden yapılanmakta olan din kurumu, yeni bir mitoloji oluşturuyordu ve her ne kadar hiyerarşik bir yapısı olsa da bu mitolojiden kaynaklanan epik anlatılarda “son” vurgulanmıyor, yapının giriş ve çıkışı arasında yapısal bir ayrım güdülüyordu. İ.Ö. beşinci yüzyılda yazıya dökülen *Shih Ching*, epik anlatıdan çok izlenimci kısa şiire ağırlık veren klasik Çin yazınında ayrıksı bir yere sahiptir. Bin yılı kapsayan ama yalnızca dört yüz dizeden oluşan bu yapıt, döngüsel bir kurguyla oluşturulmuştur.

→ Hindistan’da İ.S. üçüncü yüzyılda çerçeve anlatı ve iç içe anlatı tekniklerinin ilk örnekleri görülmüyordu – “yazınsal son” kavramını zorlayan, çizgiselliği aşan çalışmaları bunlar, ama döngüsel anlatıdan da farklılıklar taşıyorlardı. Örneğin Hintli yazar Beydaba’nın Sanskrit dilinde yazdığı *Kelile ve Dimne*, iki çakalın birbirine anlattığı hikayelerden oluşur; her hikaye bir başka hikayeyi doğurur, ders çıkarma amaçlı bu hikayeler, daha konu bitmeden birbirlerine yer açar. “Hypertext”in henüz bilinmediği ama uygulandığı bir dönem.

→ Çin’le komşu olan Eski Türkler de çizgisel olmayan anlatı biçimini benimsediği düşünülebilecek yapıtlar ortaya koymuştu: MS 730 dolaylarında yazılan Orhun Yazıtlarında, Kül ve Bilge Tigin’in hikayesi ve devlet yönetimi konusunda Bilge’nin öğütleri yer alır.

→ Ortaçağa gelirken Arap ve Avrupa dünyasında farklı gelişmeler yaşanıyordu. İslamiyetin birinci-üçüncü yüzyıllarında Yunan klasiklerinin yoğun bir şekilde çevrilmesi, pek çok Arap düşünürü ve yazarını etkiledi; Platon ve Aristoteles’in yapıtlarının yanısıra tiyatro yapıtları da, sahnelenmek için olmasa da okunmak için çevrildi ve bunların barındırdığı gelişim-son algısı, Arap düşüncesinde ciddi yankılar uyandırdı. 900’lerde Halep’te, Seyf ed-Devle’nin sarayında yaşayan ve Yunan kaynakları üstünde yoğun bir şekilde çalışan El Farabi, “doğada son” kavramını

inceledi; buradan hareketle toplumlar (daha doğrusu devletler) için olduğu kadar, yazınsal yapıtlar için de sonun geldiğinin nasıl anlaşıldığı, doğru sonun ne olması gerektiği ve sonlandırma konusunda ne gibi seçenekler olduğunu saptamaya çalıştı. Buna karşın *Binbir Gece Masalları* olarak bilinen, çeşitli ülkelerde farklı zaman dilimlerinde anlatılan, dolayısıyla tek bir yapıt olarak değerlendirilmemesi gereken masallarda, çerçeve anlatı ve birbirine bağlanan hikayeler aracılığıyla, “anlatıyı bitirmeme”nin başlıca yollarından biri geliştirildi.

➔ Avrupa’daysa sokak ozanları ve destansı anlatılar çağı yaşıyordu. Bunlarda hala sonlanmayan, içinden çıkılmayan döngüsel anlatı tekniklerinin ağır bastığı görülebilir. 1100 dolaylarında, Normandiyalı şair Turol tarafından yazılan *La Chanson de Roland*, 778’de gerçekleşen Roncevaux Savaşı’nı konu alır. Aslında sıradan, önemsiz bir çatışmadır bu, Basklara karşı yapılmıştır, ama Turol bunu büyük bir savaş destanı haline sokar. Destan, Roland’ın ölümüyle son bulur ama bitmez; kralın müdahale etmesi, Roland’ın üvey babasını yargılatması, adamın ölümüne mahkum olmasıyla devam eder.

1200’lerde yazılan *Nibelungenlied* iki bölümden oluşur. İlk bölümdeki destansı hikayede Brunhild neredeyse belli etmeden yok olur ve Siegfried’in ölümü, Brunhild’in intikamı olarak değil, Hagen tarafından güçlenmesinin engellenmesi amacıyla ortadan kaldırılması olarak gerçekleşir. İkinci bölümse çok daha basit bir yapıya sahiptir - Hagen’la Kriemhild arasındaki çatışma ve sonunda ikisinin de öldürülmesi işlenir. *Nibelungenlied*’de antik çağlardan kalma bazı izlere rastlamak mümkün. Brunhild’in hikayesi eski Norveç destanlarında geçer; Siegfried’in kahramanlıkları İskandinav kökenli *Edda*’da, *Völsunga*’da, *Thidriks*’te karşımıza çıkar; Siegfried’in adı bu destanlarda Sigurd’dur. İkinci bölümün tamamı, bir *Edda* şiiri olan *Atlakvida*’yı çağırıştırır. Ne var ki bu alıntılar, bireysel hikayelerin basit bir şekilde yan yana getirilmesi değil, parçaların anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilmesi, ama yine de çizgisel bir gelişim çizgisine oturtulmamasıdır.

Sonun uçuculuğu

Kaç kitabın sonunu hatırlıyorsunuz? Kaç romanın son sahnesi, son cümlesi aklınızda? “Çıkış dalgınlığı” bu belki de; cinayet romanları dışında pek az kitabın nasıl bittiğini hatırlar okur, sonun genellikle kitabın bittiği yerden önce geldiği savını doğrular bu da. “Anlam bütünü”, bitiş noktasına kalmadan oluşturulmuş, onu dışlamıştır, çıkış yolu, çıkış kapısına gelmeden bitmiş, kapıyı işlevsizleştirmiştir. Acemice çiziktirilmiş bitişlerin iyi romanlarda bile görülebilmesi ama kitabı okurunun gözünden düşürmeye yetmemesi, sonun uçuculuğundandır.

→ “Yapıt olarak yaşam” fikrine dönersek: Büyük yazar ve şairlerin en iyi ürünlerini hangi yaşlarda yazdığına bakın – altmışından sonra başyapıt üreten kaç yazar geliyor aklınıza? (Bir çelişki yok burada: Bir yaşamı, bir Yapıt’ı bütün olarak değerlendirmek için sonu beklemek, her şeye karşın gereklidir, olasılık hesaplarına sığmaz yaşam ve yazın.)

Bunun bir başka sonucu (ve aynı zamanda nedeni), yazınsal yapıtı bitirme biçimlerinin dönem ve coğrafyayla koşullanmış, en azından bunlarla bağlantılı kalıplarının olmasıdır. Birinci sınıf yapıtlarda bazen, popüler yapıtlarda sık sık bu kalıpların kullanıldığı görülebilir.

→ Dünya tarihinin küresel etkileri olacak devrimlere doğru yol alacağı dönemece gelindiğinde, yazgisal sonların artık varsayılmadığı, radikal “çıkış yolları”nın mümkün olduğunu anlaşıldı. Fransız Devrimi’nin Avrupa yazınının önünde açtığı ufuk, daha çok bu bağlamda değerlendirilmeli: Deistlerin yargılanması ve ateizmin, en azından maddeciliğin sesini yükseltme olanağı bulması, “son tasarımı” açısından belirleyici oldu. Chémier’in “Hermès” adlı uzun şiiri, evren tarihi ve insanlığın ilerleyişini ele alışımda ateist teleolojinin özgün örneklerinden biridir. Chateaubriand’ın *René’si*, yüzyıl sancılarının dile getirilişinde “Bu dünya nereye varacak?” sorusunun temel alınışına sarsıcı bir örnektir. De Musset’in *Confessions d’un enfant du siècle* adlı yapıtında, benzer bir yaklaşımın izleri açıkça görülür. Almanya’da Lessing, *Emilia Galotti*’de gündelik, sıradan yaşamın trajedisini ele alır, Goethe’nin ünlü yapıtı *Faust*, yaşamı kurgulamanın vazgeçilmezliği üstüne bir ders niteliği taşır, Feuerbach da *Das Wesen des Christentums*’ta “Din, sonsuzluk bilincinden başka bir şey değildir,” diyerek “son”un ötesini düşünmenin önemine farklı bir vurgu yapar.

→ Endüstri Devrimi’yle birlikte kapitalizmin yükselişi ve *Lebenswelt* üzerinde tahakküm kurması, modernizmin imkanlarından bazılarının hayata geçirilmesini engellemesi, buna karşın “para”yı merkezine taşıması, yazınsal sonu kavrayış biçimlerinden bazılarının safdışı kalmasına yol açtı. Bu, çıkış yollarının önemini azaltmadı; yalnızca metaforik yaklaşımın çeşitlenmesini sağladı. Kıyametin yanısıra labirent (çıkışsızlık), doğurulma (rahimden çıkma), intihar (yaşamdan kendi istenciyle çıkma) gibi metaforlar, on dokuzuncu yüzyıl yazınının vazgeçilmez temaları arasına girdi.

→ Antik Yunan’la modern Batı arasındaki köprü, “son”un ayrıcalıklı konumunu sorgulayan post-modernist ideoloji aygıtı nedeniyle yeniden atıldı, döngüsel anlatı tekniğinin kullanıldığı dönemler arasında yeni bir köprünün kurulmasına tanıklık ederken üstelik (tarih anlatıları da “çizgisel telos”tan çok “döngüsel telos”a ağırlık

vermeye başladı aynı dönemde). Yazınsal yapıtların bitmemesi, bittiği yerde bitmemesi, sıralı değil yayınlık olması, dallanarak büyümesi, farklı sıralamalarla okunabilen parçalardan oluşması, okurun sıralamayı belirleyebilmesi gibi yöntemlerle gerçekleşti bu sorgulama (bkz. *hypertext*). Anlam çoğulluğunun, evrenselcilik yerine göreceliğin revaçta olduğu bir dönemde başka türlü beklenmezdi.

Sonun sonu

İnternetin olası yararlarından biri de sanal ortamda barınan yapıtların artık bitirilmeden de okur karşısına çıkarılabilmesi, çıkarıldıktan sonra da yazımına devam edilebilmesi olacak. Ressamların, tabloları satıldıktan sonra bile ev ev dolaşıp, resme müdahale etme haklarının saklı kalması gibi. Dolayısıyla:

Yapıttan çıkarken dikkat edilmesi gereken hususlar

Kapıyı çarpmadan çıkmak en iyisidir – dönmeniz gerekebilir.

Kütüphane Kardeşliği

Esra'ya

Kavram olarak "kütüphane", insanlık tarihinde hep bir tür hırsın vücut bulması olageldi: Kapsamı ne kadar dar tanımlanmış olursa olsun hemen her kütüphane, kendine göre bir "her şey"i içirme, bir gün içirme iddiasının tohumundan doğar. En iddiasız kişisel kütüphaneler bile, istedikleri kadar gizlesinler, sahiplerinin okuma/merak duyma/biriktirip eksiltme serüvenlerinin dökümü olmak, bu anlamda her şeyi kayıtta tutmak ister. Babil'den İskenderiye'ye, Doktor John Dee'den Amerikan Kongresi'ne dek pek çok kütüphane, pek çok labirent, iyice büyük bir iddia taşımıştır öte yandan - yirminci yüzyılda artık olanaksız hale geldiği düşünülebilirse de *bütün* kitaplara ev sahipliği yapmak, insanlık adına, yok olmayacak evrensel bir bellek oluşturmak. Asurbanipal'ın 2700 yıl ötesinden günümüze kalmış yirmi bin tabletlik kitaplığı, böyle bir tasarının örneği sayılabilir.

"Labirent" sözü boşuna değil – hangi koridorun nereye açılacağına kestirilemeyeceği bir yapının düşünsel bağlamdaki izdüşümü, "kütüphane"nin gerçek çekiciliğinin nerede yattığına işaret eder: Yalnızca "bellek", yani kapsayıcı birikim değildir burada sözkonusu olan, hangi fikirlerin hangileriyle komşu olacağına, hangi yazarın yanına, karşısına hangi yazarın düşeceğine tam kestirilememesi, bir kitabı ararken rastlantı tanrısının hangi kitabı insanın önüne süreceğinin bilinmemesidir aynı zamanda. Kütüphane koridorlarında yankılanan Lorelei şarkıları.

Bu temel hırsa bir başka, karşıt hırs eşlik eder ama – her şeyi toplamak isteyenler, her şeyi yok etmek isteyenlerden kurtulamamıştır hiçbir zaman. Çağlar boyunca pek çok yazarın düşgücünü ateşlemiş olan "kütüphane" düşüncesinin yakıcılığını da bu denklemde aramak gerek: Labirentte kaybolmanın sarhoşluğunun karşısına dikilen "labirent yangını" karabasanı – işte fitil, işte kıvılcım. Milattan sonra üçüncü yüzyılda bir iç savaş sırasında yok olan İskenderiye kütüphanesi, beraberinde Antik Yunan'ın kültürel mirasının büyük bir bölümünü bilinmezliğe gömmüştü; tarih kendini yineleyecekse, Washington, Londra, Paris, Moskova, Pekin ve Tokyo gibi dünyanın en büyük kütüphanelerinin bulunduğu şehirlerde düzenlenecek, iyi tasarlanmış bir dizi saldırıyı beklemek gerek, "11 Eylül"ün bir ileri aşaması olarak.

Bu denklemin yarattığı "Kütüphane Kardeşliği", birbirine benzeyen-benzemeyen, ama "kütüphane"ye aşık çok sayıda yazar üyesi olan gizli bir örgüt olarak algılanabilir belki, özellikle bir yazardan diğerine, bir çağdan ve mekandan bir diğerine geçişte devam eden ortaklıklar göz önünde bulundurulursa. Jorge Luis Borges, Kütüphane Kardeşliği'nin ebedi şefi elbette; yapıtının merkezini kitaplar üzerine kurduğu için değil yalnızca, kütüphaneler hakkında çok düşündüğü, "Babil Kitaplığı" adlı bir öykü yazdığı ve bundan hareketle bir kitap dizisi kurduğu, Arjantin Milli Kütüphanesi'ni yönettiği, üstelik "kör kütüphaneci" imgesini neredeyse bir arketip düzeyine çıkardığı için de. Borges'in, 1941 tarihli "Babil Kitaplığı" öyküsünü çok kişi bilir; bir kütüphane-evren tasarımının sözkonusu olduğu sonsuz bir mekandan söz eden bu öykünün dışında, daha az bilinen, 1975 yılında yayımladığı *Kum Kitabı*'nda yer alan "Kongre" adlı öyküsüne bakalım: Otobiyografik göndermelerin zenginliği nedeniyle bu öyküyü çok sevdiğini söyler Borges; öykünün anlatıcısı Alejandro Ferri, kendisi gibi 1899 doğumludur ve taşradan Buenos Aires'e gelmiştir. Kısa bir süre içinde, bütün dünyanın temsil edileceği bir "Kongre" projesinin içinde bulur kendini; ama buradaki "temsil" mantığı, Borges'in başka bir öyküsünde değineceği Çin Ansiklopedisi'ni çağırıştırır: Örneğin, Kongre'nin kurucusu Don Alejandro'nun yalnızca çiftçi ve hayvan sahiplerini değil, Uruguaylıları, bütün insanlığın habercisi olan kişileri ya da kızıl sakallıları ve tüm koltukta oturanları temsil etmesi tartışılır, aynı şekilde Norveçli sekreter Nora Erfjord'un Norveçlileri mi, sekreterleri mi, yoksa bütün güzel kadınları mı; Ferri'nin tüm mühendisleri mi yoksa tüm "gringo"ları mı temsil edeceği sorulur bir toplantıda.

Kongre'nin perde arkasındaki gerçek patronu Twirl, bir Kongre kütüphanesi oluşturulması fikrini atar ortaya – böyle bir başvuru kütüphanesi olmadan, Kongre'nin gerçek anlamda birleştirici ve evrensel olmayacağını savunur. Perthes'in atlasları, Plinius'un *Doğa Tarihi*, Beauvais'in *Speculum*'u, ünlü Fransız ansiklopedileri, Britannica'nın, Pierre Larousse'un, Brockhaus'un, Larsen'in, Montaner ve Simon'ın "tatlı labirentleri" ve -işte!- "Çin Ansiklopedisi'nin ipekli ciltleri" toplanmaya başlanır. Twirl bununla yetinmeyecektir: önce tüm dillerdeki klasik yapıtların listesini çıkarttırır ve bunları aldırır, sonra "her şey" noktasına gelir: Genç Plinius'un aklına uyup "İyi bir şeyler içermeyen bir kitap olamaz," ilkesini benimseyerek basılı ne varsa toplatmaya başlar.

Kongre kütüphanesinin sonu, denkleme uygun bir son olur: Don Alejandro, kütüphaneyi oluşturmak için dünyanın dört bir yanına dağılmış ve dönmüş kongre üyelerine, bizzat onlara, toplanmış bütün yapıtları dışarı taşıttırır ve oluşan koca yığını ateşe verir. Onca emeğin boşa gitmesine hayıflanarlara yanıtı hazır: "Dünya Kongresi dünyanın ilk anıyla başladı ve biz toza dönüştüğümüzde de sürecek," – Kongre tüm dünyaysa, kütüphanesi de dünyanın tüm kütüphaneleridir.

Umberto Eco, "Kütüphane Kardeşliği"nin Madonna'sı sayılabilir rahatlıkla – 1980'de yayımladığı *Gülün Adı* adlı romanıyla kütüphane romantizmini tüm dünyada popüler hale getirmeyi başaran bir yazar bu payeyi herhalde hak etmiştir. On dördüncü yüzyılda, İtalya'daki bir Fransisken manastırında geçer Eco'nun romanı; Baskerville'li William, manastırda

heretiklerin olup olmadığını araştırmak için buraya gelmişken, yedi gün içinde işlenmiş yedi korkunç cinayetle karşı karşıya kalır. Cinayetlerin sırrını çözmesini sağlayan şey, Aristoteles'in mantığı, Akinolu Tomas'ın teolojisi, Roger Bacon'ın deneysel gözlemleri ve tabii ki manastırın labirent kütüphanesidir. Romanın sonunda kütüphane, bütün manastırla birlikte kül olacaktır.

Evrensel birikim ve bu birikimin yok olması teması, Isaac Asimov'un 1968'de yayımladığı "Akşam Ajansı" adlı öyküsüne kaynaklık eder. Asimov, diğer kardeşlerinden daha hırslı bir tasarımla çıkagelir – evrenin önce büyük bir patlamayla genişlediği, ardından da kendi ağırlığının çekim etkisini göstermesiyle yeniden daralıp patlama anındaki yoğunluğa ulaştığı, ardından bir kez daha patladığı ve bu döngüyü sonsuza dek yinelediği bir sistem varsayımından hareket eder Asimov. Bu sistemin doğruluğunun bilimsel olarak saptanmasından bir süre sonra, dünyanın "kültürel mirası"nı bir sonraki evrene aktarmak için uluslararası bir çalışma başlar. İçinde yaşadığımız evrenin ilk evren olmadığı düşüncesinden hareketle başka bir araştırma programı da, önceki evrenlerden bizimkisine aktarılmış olabilecek böyle bir "miras"ı bulma konusuna yoğunlaşır. Aranan bulunur: Uzayın derinliklerinden gelen bir radyo sinyalinin şifresi çözüldüğünde, tam da böyle bir içerik taşıdığı anlaşılır ve bu "mesaj", tüm dünyaya yıllar boyunca yayınlanır. Bu arada, kendi üstüne çöken bir evrenden hiçbir şeyin kaçamayacağı, dolayısıyla bir evrenden diğerine herhangi bir şeyin aktarılamayacağı kanıtlanmış, "evrenin derinliklerinden gelen radyo sinyalleri"nin de uluslararası bir örgütün işi olduğu ortaya çıkarılmıştır, ama "mesaj", milyarlarca insanın yaşamını şekillendirmeyi sürdürür.

Bilge Karasu'nun 1985 tarihli *Gece* romanı bir "siyasal alegori" olarak da okunabilir ve bu bakışla, Türkiye'nin 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında yaşadığı karanlığa odaklandığı söylenebilir. Karasu romanında bir yapıdan söz eder: Şehrin biraz dışında, yer yer bitmemiş bir inşaat görüntüsü veren Ulusal Kitaplık, ya da "Bilgiler Sarayı"dır bu. Mimari açıdan garipliğe varan ilginç özellikleri vardır Kitaplık'ın – merdivenleri birbiriyle kesişir, hiçbir yere ulaşmadan ansızın bitiverir örneğin. Bütün bina, gizli bir labirent barındırır – dışarıya açılan pencereci odalarla içerideki büyük boşluğa açılan pencereci odaların arasında, görülmeyen bir odalar dizisi vardır; bu "orta" odalar, ışığı yukarıdan, "ışık bacalarından yansıtıcılar yoluyla" alır. Görünüşte bir kitaplıktır bu, ama Karasu tek bir kitaptan söz etmez – yalnızca bina vardır anlatısında, yani dış görüntü, kabuk. "Bunca yıldır, başka başka kişiler, başka başka tasarımlarla yürütmüşlerdi herhalde yapı işini. Her gelen bir merdiven ekleyip bırakmış olacaktı bu son yıllarda... Ulusal Kitaplık, ya da Bilgiler Sarayı'nın yapımı ilk yılların heyecanından sonra tavsayınca, uzun süre alay konusu oldu, sonra da unutuldu gitti... Herkes için bu Saray bir söylence niteliği taşımaktan öteye geçmiyor; ayrı ayrı kişiler için ayrı ayrı şeylerin simgesi de olsa." Bu tanımlamayla Ulusal Kitaplık, Cumhuriyet'in kültür ve eğitim projesini simgeler gibidir. Bu projenin tam içine gizlenmiş, projeye taban tabana zıt başka bir projenin –Aydınlık'a karşı Karanlık'ın– varlığını Karasu, "gece"yi hakim kılmaya çalışan ve ironik bir şekilde "Güneş Hareketi" olarak adlandırılan örgütün düşünce merkezini bu gizli "orta odalar"a yerleştirerek sezdirir. İçerikten arındırılmış bu kütüphanenin yok edilmesi tehlikesi yoktur, çünkü içinde zaten bir şey yoktur; daha doğrusu,

yalnızca kendi can düşmanına yataklık eder. Bu haliyle, içinde başka bir böceğin larvasını kendi organlarıyla besleyen, günden güne ölüme biraz daha yaklaşan bir böcek gibidir; larva "dünyaya gelme"ye hazır olup çıktığında, geriye kalacak olan da yalnızca kabuğudur.

Kütüphane tasarımları ve hangi içeriğin nasıl derleneceği konusunda kafa yoran Kütüphane Kardeşliği yazarlarından biri de Richard Brautigan'dır. San Francisco'da bir halk kütüphanesinde başlar *Kürtaj* adlı romanı; sıradan bir halk kütüphanesinden farkı, bir manüskri yazan herkesin, kendi yapıtını -şahsen gelmek koşuluyla- teslim edebilmesi, kütüphanede bu manüskriler dışında hiçbir kitaba yer verilmemesidir. Öte yandan, bu birikimden yararlanmak isteyen pek kimse yoktur – okursuz, daha çok bir bankaya ya da emanetçiye benzeyen bir kütüphanedir burası. "Amerikan edebiyatının, istenmeyen, en lirik, büyülü yapıtları" burada toplanır – Mrs. Charles Adams'ın yazdığı "Otel Odalarında Mum Işığında Çiçek Yetiştirmek" gibi. Romanın erkek kahramanı, buranın "otuz beş ya da otuz altıncı" kütüphanecisidir; günün birinde gelmiş, çalışmaya ve orada yatıp kalkmaya başlamıştır. Yeni sevgilisinin kürtajı için görev yerini terk etmek zorunda kalır; döndüğünde, ansızın çıkagelmiş bir kadının onun yerini almış olduğunu, işsiz kaldığını görecektir. Kütüphaneciler değişse de Brautigan'ın denkleminde bir çeşitleme olarak kütüphane ebedidir ve dünyanın toplanmaya değer bulmadığı şeyleri toplamaya adanmıştır kendini.

Benzer bir kurgu, Guiseppo Cusano'nun 1850'de yazdığı *Eksiltilmiş Duygular Kütüphanesi*'nde karşımıza çıkar. Kütüphane Kardeşliği'nin en eski yapıtlarından biri sayılabilecek bu "roman denemesi", burada saydığım yapıtları pek çok açıdan önceleyen bir kurguya sahiptir. Cusano'nun kitabının iki ana kahramanı, Cusano'nun iki çocuğuyla aynı adları taşır: Vincenzo ve Marie. Karı-koca olan bu ikili, Urbino'da bir kütüphanenin yöneticiliğini yapmaktadır; Corso Garibaldi'ye bakan, sırtını –cenaze işlerini düzenleyen Ölüm Kardeşliği'nin barındığı– Ölüm Mabedi'ne dayamış küçük bir binadır burası. Vincenzo ve Marie, yüzyıllardır süren bir geleneği bir sonraki kütüphaneciye aktarmakla görevlidir: Eksiltilmiş Duygular Kütüphanesi'nde, şehrin ünlü majolica'larının (bir tür kalaylı kap) içinde korunan duygu itirafları biriktirilmektedir. Terkedilmişlik, huzur, kıvanç gibi klasik "ana" duyguların yanısıra, "sizi seven birine zarar vermekten zevk aldığınızı fark ettiğinizde duyduğunuz öfke" gibi daha özgül duygular da bu kütüphanede korunmaktadır. Brautigan'ın romanında olduğu gibi, bireysel başvurular sözkonusudur; kütüphaneye bir "duygu" anısı bağışlamak isteyenler, ellerinde metinle gelir, görevli kütüphaneciler de bu metinleri okur. Cusano burada fantastik sayılabilecek bir sıçrama tekniği kullanarak, her yeni başvuruda Vincenzo'yla Marie'yi sözkonusu metnin, anlatılan anının içine sokar, bu ikiliye o olayı yaşatır. Eğer karı-koca, bu olayı "yaşayabilir", kendi ilişkilerinin bir parçası haline getirebilirse metin kütüphaneye kabul edilir. Bazı duyguları yaşayamazlar ama, üzerlerine oturmaz, bir kayma, bir bozulma çıkar ortaya, gerçeklik bir anda tanınmaz hale gelir – o zaman Vincenzo'yla Marie korkup hızla oradan uzaklaşır ve duygu metnini sahibine iade eder. Onları bu işi yapmaya yöneltten etken, deneyim açlığıdır; kitabın sonunu getiren de açgözlülüktür: Bir duygu kurgusunun içinde hapis kalan çift, kaçamayınca

karanlık bir sonla karşılaşır. Ne var ki garip bir mimarisi olan –dışarıdan bakıldığında kestirilenden çok daha büyüktür içi, birbiriyle kesişen onlarca depo koridoru vardır– ve dünyadaki bütün duyguları toplamayı amaçlayan Kütüphane, kendine başka kütüphaneciler bulur ve varlığını sürdürür.

Cusano'nun kurgu kütüphanesi kadar, bu kütüphanenin komşusu da ilgi çekici, bir kez daha düşününce: Kütüphane Kardeşliği'nin, Ölüm Kardeşliği'ne benzer bir iş yaptığı söylenemez mi – içinde ölülerin yaşadığı dev mezarlarla uğraşmıyor mu onlar da? Tüm yazarlar, ölecekleri ve bu mezarın bir köşesine yerleşecekleri günün umuduyla yaşayıp yazmıyor mu? Agatha Christie'nin *Kitaplıkta Bir Ceset* adlı romanını anımsatmama izin verin: Bu Miss Marple hikayesi, Albay Arthur Bantry'nin kütüphanesinde bir ceset bulunmasıyla başlar. Sabahın erken saatlerinde uyandırılıp kendisine haber verildiğinde albay şöyle der: "Romanlarda çoğu kez cesetler kütüphanelerde bulunur. Gerçek yaşamda böyle bir şey olduğunu görmedim hiç." Oysa yanılmaktadır albay – gerçek yaşamda da kütüphanelerde bulacağımız, cesetler ve ölüsevicilerdir.

Şimdiyse en büyük anıt-mezarı inşa etmekle, ona güzellemler düzmekle meşgul değil miyiz – nedir internet?

Dijital Kitap ve Fonksiyonlar

Dijital kitap, yayıncılık dünyasının kafesini zangırdatıyor, asabını bozuyor. Yayıncılar ne olacak, dağıtımclar ne olacak, kitapçılar ne olacak, elektronik kitap okuyucular ne olacak, telif hakları ne olacak, korsan ne olacak – ortada bir yığın belirsizlik var, herkes bir ucundan geleceği öngörmeye, bazılarıysa geleceğin gelmeyeceğine güvenerek hiçbir şey yokmuş gibi davranmaya çalışıyor. Ama kafes zangırdamayı sürdürüyor. Bu gürültü içinde biraz geri çekilmekte, temel ilişki ve fonksiyonların ne olduğuna ve nasıl bir değişim sürecine girdiğine odaklanmakta yarar var; önümüzdeki 10, 20, 50 yılın ne gibi olanaklar ve seçenekler barındırabileceğini görmek, seçimimizi şimdiden yapıp sonucu etkilemeye çalışmak için.

Yazar

Yazar kimliğinin bir süreden beri değiştiğini hissediyoruz – bundan 100 yıl öncesinin yazarlarıyla bugünküler farklı, ama sanki 40 yıl öncesinin yazarlarından da farklı bu yeni yazarlar. Nedir değişen? Foucault 1969 tarihli ve “Yazar Nedir?” adlı konferansında “yazar fonksiyonu”nu tanımlamış, “bir toplumda belirli söylemlerin varolma, dolaşıma girme ve işleme biçimlerini belirler” demişti. Foucault’ya göre yazar fonksiyonu sınırlayıcı bir fonksiyondur; olabilecekler arasından olacak olanı seçmesiyle, belirlemesiyle sınırlayıcıydı. Toplum değiştiğinde yazar fonksiyonu da değişiyor, ama sınırlayıcı olmayı sürdürüyordu. 1969’da yazar fonksiyonu, şu soruların yanıtını veriyordu: Kim konuştu? Gerçekten o mu? Özgün mü? Hangi derin gerçeği ifade etti? Fonksiyon değiştiğindeyse şu soruları yanıtlamaya başlayacaktı: Bu söylemin varoluş biçimleri ne? Nerede kullanılmış, nasıl dolaşıma girmiş, kim sahiplenmiş? Özneler için hangi yerleri açıyor? Bu özne fonksiyonlarını kim üstleniyor? Kimin konuştuğunun ne önemi var? Bugün okunduğunda, kehanet derecesinde günümüzü tarif ettiği söylenebilir Foucault’nun – bu sorular, Twitter ve blog kültürünün tanımı neredeyse. Bu soruların işaret ettiği yazar fonksiyonu, bir metin yaratıcısından çok bir metin üreticisi ve dağıtımclarını gündeme getiriyor; seçki/kolaj/antoloji yapan insan, bunları yeniden paketleyip dolaşıma sokan insan; özgün metin yaratan insan değil illa. Bunda sanatların herhalde en muhafazakar olan edebiyatın da kabuk değiştirmeye başlamasının rolü var: Müzikte, resimde, fotoğrafta çoktan olduğu gibi edebiyatta da “sanat” popülerleşiyor, yaygınlaşıyor, söylemi bir anlamda kolaylaşıyor ve üretim araçları kitlelerin eline geçiyor; kitleler de işin içine kitlesele beğeni sokuyor. Müzikten pay biçmek gerekirse: Bugün bir müzisyen, örneğin Mozart’ın kompozisyon bilgisine, çalgı hakimiyetine sahip olmak zorunda değil, prestijli konser salonlarını doldurmak zorunda değil, büyük plak

şirketlerinin beğenisini kazanmak zorunda değil. Gıtarıda üç akor basmayı öğrenen, bir buçuk oktav sesi olan, detone olmaktan gocunmayan pek çok kişi, youtube’a bir şarkı klibi koyarak müzisyen olabiliyor, bunların arasından müzik şirketleriyle kontrat yapan, konser salonlarını hıncahınç dolduranlar da çıkıyor ayrıca. Bugün 30-50 yaşında olan bir klasik müzik bestecisi adı verebilecek kaç kişi tanıyorsunuz? Müziğin geçirdiği bu dönüşümü edebiyat da geçirecek; “edebi metin” de “edebiyat yazarı” da bambaşka şeyler haline gelecek. Bu dönüşüm elbette çoktan başladı, Türkiye’de bile başladı; dijital kitap sayesinde hızlanacak.

Okur

Okurun önceliği, metne ulaşmaktır. Geçmişte metne ulaşımın kolay ve ucuz/bedava yollarını arayan okur, kütüphanelere, kitap paylaşım kulüplerine üye oluyor, kitleler için yüz binlerce basılan ucuz karton kapak kitapları (“paperback”) bekliyor, fotokopi çekiyordu. Yarın da dijital metne en kolay ve en ucuz yoldan ulaşmanın yolunu arayacak ve bulacaktır. Bu nedenle tüm dünyada yayıncıların e-kitaplarını dijital hak yönetimi (digital rights management) sistemleriyle şifrelelendirmeye, dolayısıyla da paylaşılmasını engellemeye çalışması, bir dönem müzik endüstrisinin CD’leri şifrelemeye çalışması kadar anlamsız. Dijital içerik üretiyorsanız, rakibiniz her zaman için bedava dijital içeriktir, çünkü “kullanıcı”, bu içeriği bedava elde etmenin yolunu eninde sonunda bulur. E-kitap, okurun içeriğe ulaşma ve saklama biçimini de kökünden değiştiriyor bilindiği gibi. İsteddiği kitabı e-kitap okuyucusuyla doğrudan internete bağlanarak neredeyse anında indirip okumaya başlamak, binlerce kitabı ufakık bir cihazın içinde yanında dolaştırmak okurlar için artık mümkün – bunun karşısında “kağıt kokusu”yla durmak çok zor. Bunu engelleyebileceğini sananlar var elbette; müzik endüstrisi de aynı yanılgıya düşmüş, CD satmakta ve pahalı satmakta direnmiş, sonunda da pahalı bir ders almıştı. Yine müzikten pay biçersek: Müzik endüstrisi, çeşitli acılardan sonra şöyle bir yöntemi denemeye başladı: Bir yandan albümleri dijital olarak, tek tek parçalar halinde mp3 formatında internet üzerinden satmaya başladılar, bir yandan da bir tür kütüphane aboneliği sistemini uygulamaya soktular: Aylık sabit (ve makul) bir ücret karşılığında üyeler, diledikleri kadar parçanın mp3 dosyasını indirebiliyor. Benzer uygulamalar okurlara yönelik olarak da geliştirilmiş durumda.

Öte yandan, metnin biçimine önem veren azımsanmayacak sayıda okur da var; bunlar sert ciltli (“hardcover”) kitaplara, özel baskılara sahip olmayı seviyor, bunları takip ediyor. Bu okurlar yok olmayacağına göre, onlara hizmet sunacaklar da olmayı sürdürecektir.

Aracılar

Her şeyin ekonomi olduğu dünyamızda, bu konunun da en ilgi çeken kısmı, işin “endüstri” kısmı – kimin para kazanacağı, kimin kaybedeceği. Ama araçların kim olduğuna ve nasıl para kazanacağına bakmadan önce, fonksiyonlarına bakalım: Temel fonksiyonları, metni yazardan alıp okura ulaştırmak. Gelişmeler, burada bir kısa devre eğilimi olduğunu, yazarların doğrudan okura ulaşma fırsatına kavuştuğunu gösteriyor. Yazarlar, çeşitli “gerilla taktikleri”yle

kendi metinlerinin editörlüğünü yapıyor (ya da arkadaşlarına yaptırıyor, bağımsız editörlerden hizmet alıyor), kapak tasarımını kendi hallediyor, internet üzerinden “print-on-demand” (talep üzerine baskı) ya da dijital kitap olarak yayımlıyor, tanıtımını da Twitter, Facebook, blog gibi yöntemlerle bizzat gerçekleştiriyor. Bu aşamaların hiçbirinde sorun yok artık: Okurların daha profesyonel editörlük talebi yok ya da giderek azalıyor; yazarın kendi dijital kamerasıyla çektiği ve kapakta kullandığı fotoğrafı zaten Facebook’ta daha önce “like etmişler”, yazarı da bloğundan takip ediyorlar ve zaten kitap tanıtım eklerinin, edebiyat dergilerinin yüzüne bile bakmıyorlar. Yine de bu bir gerilla yöntemi; ana akımın bu yöntemi benimsemesi için daha epeyce zaman olduğu söylenebilir, dolayısıyla da araçların varlığının süreceği ama elbette dönüşeceği anlaşılıyor. Bunu da görüyoruz zaten: Dünyanın en büyük yayınevlerinden Pelican, kendilerine başvuran her yazarın kitabını makul bir ücret karşılığında (ve başka bir marka altında) e-kitap olarak yayımlayacağını duyurdu geçenlerde. Dünyanın en büyük iki kitapçısı Amazon ve Barnes&Noble, hem kağıt baskılı, hem de e-kitap yayıncılığına başladı. Konvansiyonel kitapevi zincirleri, mahalle kitapçılarını öldürerek gelmişlerdi bugünkü konumlarına; şimdi onları internet kitapçıları öldürüyor. İnternet kitapçıları içinse rekabet uluslararası boyutta gerçekleşiyor: İdefix ve Kitapyurdu, Amazon’la boy ölçüşmek zorunda kalıyor, çünkü e-kitaplar, kağıttan kitapların getirdiği stok ve nakliye zorluklarını tümüyle ortadan kaldırıyor, yani bir Amazon, bütün dünya dillerinde bütün dünyaya kitap satmaya yetebiliyor (vergi ve copyright meseleleri çözülsünse tabii).

Yayınevleri de Amazon’la boy ölçüşmek zorunda kalmaya başladı zaten – Amazon şimdiden onlardan yazar çalmaya başladı; üstelik e-kitap satışlarında oligopolistik bir durum söz konusu olduğu için, yayınevleri e-kitaplarını satmakta yine Amazon’a mahkum. Yayınevleri açısından gelecekteki fonksiyonları, ağırlıklı olarak editörlük, tasarım ve tanıtım hizmetleri vermek olacaktır diyebiliriz; büyük bazı yayınevleri eskisi gibi devam edecektir, küçük bazı yayınevleri de seçkin ve “butik” yayıncılık anlayışıyla varlıklarını sürdürebilecektir, ama ortadaki yayınevlerinin çoğu ya kapanacak ya da o güne kadar kendi kitapları ve kendi yazarları için yaptıkları işleri birer hizmet kalemi olarak tüm kitaplara, tüm yazarlara sunmaya başlayacak; bunu iş edinen pek çok yeni “yayın hizmetleri şirketi” de kurulacak. Bir yandan da dijital yayınevleri ortaya çıkmış durumda: Kitapları yalnızca dijital kitap olarak yayımlayan, bunları doğrudan kendi sitesinden satan, yani hem yayınevi hem matbaa hem kitapçı hem de dağıtımçı fonksiyonunu üstlenen yayınevleri. Bu yayınevlerine daha geniş anlamıyla “içerik sunucu” demek gerekir – satacakları şey daha geniş tanımlı bir ürün olacağı için (bkz. aşağıda “Metin”).

Kitapçılar da tümenden yok olmayacaktır herhalde, ama onların da “fiziksel kitap” edinmek isteyen okurlara bu aracılık hizmetini yepyeni yollarla sunmaya başlayacağı söylenebilir. Stok maliyetini sıfıra yaklaştırmak, kitabı nesne olarak okurun istekleri doğrultusunda, kişiselleştirilmiş olarak orada ve hemen üretmek teknik olarak neredeyse mümkün artık. Yayınevinin online satış sitesinden kitabı satın alıp “print-on-demand” tekniğiyle, okurun dilediği boyutlarda ve kalitede basan kitapçıları herhalde göreceğiz. Bunu bizzat yapan yayınevlerini de

göreceğiz, böylece tarih ilginç bir biçimde tekerrür etmiş olacak: Eskiden kitapçılar zaten yayınevi, yayınevleri de zaten matbaaydı.

Dağıtımıcılar, internet üzerinden bir sistem kurmakta geciktikleri her gün, bir çivi daha çakıyorlar tabutlarına, ama şimdilik onlar da tümüyle yok olacak değil. Gelecekte onların fonksiyonu, büyük olasılıkla tek bir aracı tarafından üstlenilmeyecek, diğer araçlar tarafından paylaşılacak ya da dağıtımıcılar, diğer araçların fonksiyonlarından bazılarını da bünyelerine katıp başka bir şey haline gelecek.

Metin

Dijital kitap konusu tartışılırken en az konuşulan konu, metnin kendisi oluyor; konuşulduğunda da artık geride kalmış örnekler üzerinden (Umberto Eco'nun "Yatakta bilgisayardan kitap okunmaz," demesi gibi) konuşuluyor. Burada metni, "kitap"tan ayrıştırıyorum; kitap yalnızca o metnin nasıl taşındığına ilişkin bir format çünkü. Bu formatın şu anki yeni halleri –e-kitap okuyucular, tabletler vs.– geçici olabilir (tıpkı CD'ler gibi), ama bir özellikleri belirleyici: Dijital olmaları. Dijital oldukları için diğer dijital yaratımlarla –resim, müzik video, animasyon, oyun vs. – birleşebilecekler (bu bugün de mümkün elbette, bloğu olan herkesin bildiği gibi; kitapta kullanıldığını pek görmemiş olmamızın tek nedeni, yayınevlerinin bunu ticari bir meta haline getirmeyi bugüne dek başaramamış olmasıydı; artık o sorun da ortadan kalktı!), metin yalnızca metin olmaktan daha çok çıkacak; en basitinden, ses kaydı olarak satılan ("audio") kitaplar, yazılı metinle kolayca birleşecek, aynı e-kitap dosyası içinde hem metin hem de seslendirmesi (hatta çevirisi) yer alabilecek. Yine dijital oldukları için, diğer dijital metinlerle de kesintisiz bir uzam oluşturacaklar ve yepyeni okuma pratiklerine imkan verecekler: 10.000 e-kitaplık bir kütüphanesi olan biri, diyelim ki "adalet" sözcüğünü bütün kitaplarında aratıp bu alıntıları peş peşe okuyabilecek, hatta dilerse böyle bir antoloji yapıp e-kitap olarak yayımlayabilecek.

Metnin başına gelecek bir başka değişiklik, okurun okuma pratiğini ilgilendiriyor: Sayfanın yok oluşu. Metnin kullanımını kişiselleştiren cihazlar, haliyle metnin standart sunumunu da ortadan kaldırmış oluyor; e-kitap okuyucunuzla metnin satır aralığını, puntosunu, hatta fontunu değiştirebiliyorsunuz, nasıl görmek isterseniz öyle görüyorsunuz metni. Dolayısıyla "sayfa hafızası" denen şey gidiyor. Ama buna da ne kadar üzülmek gerekir, bilemiyorum.

Kitap

E-kitap fiyatları, yayıncılık endüstrisi tarafından, basılı kitapların biraz altında tutuluyor genelde, okurları bu yeni formata çekmek için. Yazarlar basılı kitaptan yüzde 10-15 telif alırken, e-kitaptan yüzde 30-40 telif istiyor. Üretim maliyetleri sıfıra yakın, stok maliyeti ve iade hiç yok, ama yayınevleri henüz e-kitapların gerçek maliyetini hesaplamayı ve gerçekçi fiyatlandırma yapmayı başarmış değil. Bunun temel nedeni, hesaplarını eski model üzerinden yapmaları ve

karlılıklarının düşmemesini nasıl sağlayacaklarını henüz belirleyememiş olmaları, çünkü e-kitap satışları hızla artıyor olsa da ana gelir kaynağı olması için uzun yıllar var. Bazı yayıncıların e-kitaba ciddi olarak muhalefet etmelerinin nedeni de bu. Türkiye gibi, e-kitabın da, e-kitap okuyucuların da yeterince yaygınlaşmadığı, çeşitlenmediği ve fiyatının düşmediği ülkelerde bunun üzerine bir iş modeli kurmanın zorluğu ortada.

Sonuç

Önümüzdeki on yıl içinde her şey olabilir: Basılı kitap düzeninin sermaye merkezli bir benzeri, dijital kitap için kurulabilir ya da yazarın ve okurun hakimiyetinde yepyeni bir düzen oluşabilir. Bunu mümkün kılmanın tek yolu, yazarlarla okurların güç birliği yapması ve cesaretle inisiyatif alması, bağımsızlığı seçmesi. Öncülerin çatısını kuracağı yeni bir düzen, yeterli destek bulursa ciddi bir alternatif haline gelebilir. Gelemezse, bugüne kadarki modelin yeni bir varyantıyla hayat devam eder.

Commented [S15]: Aynı cümlede iki kez "kurulabilir" dememek için... (Buna benzer müdahaleleri bir-iki yerde daha yapmıştım ancak açıklama eklemedim o kısımlara sanırım. Metni size iletirken mailde mutlaka belirteceğim. Bu sizden çok kendime bir not oldu 😊) Ama farklı bir sözcük tercihiniz olursa yazın lütfen.

Yazardan Kurtulmak

→ Microsoft, “Where do you want to go today?” (“Bugün nereye gitmek istiyorsunuz?”) cümlesini, Pepsi, “uh-huh”ı, Intel de dört notayı tescil ettirdi; son olarak, tenis topları için bir koku (taze biçilmiş çimen kokusu) tescil ettirildi.

→ İnternet, metinlerin, resimlerin, seslerin paylaşım ağı olarak genişlemeyi sürdürüyor.

Tarihsel bir hukuk sürecini izliyoruz: Bir yandan bu sürecin mantıksal açıdan tutarlı adımları atılıyor, bir yandansa bununla taban tabana çelişen başka gerçeklikler, daha önceki dönemlerde olmadığı kadar, olmadığı biçimlerle ortaya çıkıyor. Dolayısıyla hukukla yaşam arasındaki disonans (uyumsuzluk) giderek belirginleşiyor. Bu disonansın temelinde de “yazar kurgusu” var. Hukuk süreci, 17. yüzyıldan beri aynı yazar kurgusunu kullanıyor ve tutarlı olarak bunu ileriye taşıyor; bugün dünyanın geldiği noktanın gerçekliği ise, bu kurguyla çelişen yazar pratikleri öne sürüyor.

* * *

Yazar, hep bugün bildiğimiz şekliyle yazar olmadı; metinle yazarı arasındaki bağ da hep “mülkiyet” ve “haklar” bağlamında ele alınmadı. 17. yüzyıl ortalarına kadar yazar, metinden daha önemli bir kişi değildi; çoğu metin, yazarının adı olmadan, bilinmeden, önemsenmeden yayılıyordu; yazarın adının bilinmesi de yazara metinle ilgili ancak sınırlı haklar veriyordu – metnin bütünlüğü ve değiştirilmesi ile ilgili haklar, ama ekonomik haklar değil. İngiltere’de yazar, metnini götürü bir ücret karşılığında kitapçıya (kitabı basan ve satan kişiye) satıyor, gerisine karışmıyordu. Kitapçıların bir loncası vardı ve kendi aralarında sıkı bir denetim mekanizması kurmuşlardı: Loncaya zor giriliyor, girildiğinde de bütün üyeleri bağlayan kurallar sözkonusu oluyordu, örneğin yüzlerce yıl önce ölmüş olsa bile bir yazarın yapıtları hep aynı kitapçı tarafından basılıyordu, başka bir lonca üyesinin basması mümkün değildi. Ne var ki bu lonca sistemi, korsan kitapçıları engellemeye yetmiyordu. İngiltere’deki kitapçıların saray üstündeki baskısı, 1662’de yeni bir yasaya yol açtı: Lisans Yasası (Licensing Act) uyarınca İngiltere Kralı, kitap üretimini düzenlemek ve kitapçıları korsana karşı korumak için bir “lisanslı kitap sicili” kurdu, “Stationers’ Company” adı verilen kurum da basılan her kitabın bir nüshasının

verilerek tescil ettirildiği yer haline geldi. “Copyright” (çoğaltım hakkı) daha önce de kullanılan bir terimdi (1486’da tarihçi Antonio Sabellico), ama ilk kez yasalara giriyordu; amaç da yazarı değil, yayıncıyı korumak ve devlete bu tescil mekanizması sayesinde ciddi bir gelir kaynağı yaratmaktı.

Yayıncının korunmasının gerekliliği 1707’den sonra artan şekilde gündeme getirildi: İngiltere ve İskoçya bu tarihte birleşmiş, İngiliz kitapçılar ciddi bir sorunla karşı karşıya kalmıştı. İskoçya’ya çoğaltım hakkı yasası yoktu, dolayısıyla İskoç kitapçıları, istediklerini basmakta özgürdü. İskoçya, İngiliz kitapçıların kabusu haline gelmişti, çünkü ülke bir korsan cennetiydi. 1709’da yürürlüğe giren Anne Yasası (Statute of Anne), bu durumu denetim altına almak ve kurala bağlamak amacını taşıyordu. Çok önemli iki yenilik getiriyordu bu yasa: Yazar ilk kez burada, yapıtının çoğaltım haklarının sahibi olarak anılıyordu; basılı yapıtların belirli bir süre için korunma altına alınması kavramı da bu yasayla ortaya çıkmıştı. Böylece daha önceki “yayın tekeli”nin süresi sınırlandırılmış oluyor, ama korsana karşı kesin bir hak niteliği de kazanıyordu. Anne Yasası ayrıca basılan her kitaptan dokuz nüshanın, ülkenin çeşitli kütüphanelerine dağıtılmasını şart koşuyordu.

Bu dönemde, matbaacılığın çok gelişkin olduğu Almanya’da böyle bir yasanın ve “çoğaltım hakkı” kavramının bulunmadığını anımsatmak gerekir. Yazarlar götürü ücret karşılığı kitaplarını yayıncıya teslim ediyor ve yalnızca “kelimesi kelimesine intihal” durumlarında yasalarla korunuyordu. Yayıncılar da yasa koruması altında değildi, korsan yayıncılık çok yaygındı ve bunun bir sonucu olarak da okuma-yazma oranı sürekli yükseliyordu.

İngiltere’de yazarın metinle ilişkisinin mülkiyet ve hak ilişkisi haline gelmesi, dönemin toplumsal dinamiklerinin etkisiyle oldu. 16. yüzyıldan beri yazar-metin ilişkisini tanımlayacak (ve aslında belirleyecek) bir metafor arayışı vardı; yazarı çoban, ilahi esinin aracısı, büyücü, monark ya da baba olarak betimleyen metaforlar sözkonusu olmuş, ancak hiçbir yaygın bir kabul görmemişti. John Locke’un özel mülkiyet bağlamında getirdiği kuramsal açıklamalar bu noktada belirleyici oldu – Locke, mülkiyet hakkını “doğal hak” (natural right) kapsamında tanımlıyor, kişinin emeğini kattığı şey üzerinde doğal bir mülkiyet hakkı olduğunu savunuyordu. Toprak mülkiyetini ve miri mal düzeninden özel mülkiyete geçişi tartışan İngiltereli yayıncılar, burada kendilerinin de kullanabileceği bir söylem keşfettiler. Yayıncılar feveran ediyordu: Korsan yayıncılar yüzünden dürüst işadamları ve aileleri mahvoluyor, çocuklarının ağzından lokmaları çalınıyordu. Ancak yayıncının hakkının korunabilmesi için öncelikle yazarın hakkının saptanması ve korunması gerekiyordu. Milton, *Areopagitica*’da “Her yazar, kendi yapıtının mülkiyetine sahip olmalıdır,” diyordu. Locke’un argümanı, yazarın emek verdiği metin üzerinde doğal hakları olduğunu, dolayısıyla da metnin mülkiyetinin kendisine ait olduğunu ve bunun da tıpkı toprak mülkiyeti gibi işlem görmesi gerektiğini savunmayı kolaylaştırdı. Yazarın yaratıcılığı işlenen topraktı, yapıtıysa toprağın verdiği üründü, dolayısıyla her türlü hakkı da yazarına aitti. Yayıncıların haklarının devreye sokulması, çok da kolay olmayan ama parlak bir manevrayla gerçekleşti: Yazar, yapıtının tüm haklarına sahip kişiydi, fakat bunları belirli bir süre için (ve

karşılığını alarak) yayıncıya devrediyordu. Böylece yayıncı eskiden sadece bazı haklara sonsuz bir süre için sahipken, artık tüm haklara belli bir süre için sahip oluyor, bu anlamda bir süreliğine yapının mülkiyetini ele geçiriyordu. Aranan metafor bulunmuştu.

Bu metafordan hareketle “yaratıcı yazar” söylemi de yaygınlık kazandı ve özellikle Romantik dönemde ağır bir mitosa dönüştü. Bu mitosun destekleyici kavramları arasında “deha” ve “özgünlük” vardı elbette. Tüm bunlar, “yazar”ın kimliğinin köklü bir şekilde değişmesine yol açtı. Yazar, eskiden olduğu gibi metinler arasında diyalog kuran, kendisinden önce yazılmışların üstüne kendi metnini koyan, bir anlamda ortak bir yapıya kendi tuğlasını ekleyen kişi olmaktan çıktı, metinler arasına sınır çizgisi çeken, onları birbirinden ayıran, kendini metnin önüne koyan, dolayısıyla kendini diğer yazarlardan ayıran kişi haline geldi. Foucault’nun da dikkat çektiği gibi “yazar fonksiyonu”nun böyle bir dönüşüm geçirmesi ve anonim metin rahatlığının ortadan kalkıp her metnin mutlaka bir yazarla eşleştirilmesi eğiliminin ağır basması, merkezi yetkenin de işine geliyordu – suçun ve suçlunun tanımlanabilmesi, kural ve yasakların belirlenip uygulanabilmesi buna bağlıydı.

Bu bireyciliğin de her yerde aynı olmadığını belirtmek gerekir. İngiltere ve Almanya’da hakim hale gelen “yaratıcı olarak yazar” söylemi Fransa’da da görülüyordu, ama burada Condorcet’in savunusunu üstlendiği ikinci bir söylem daha vardı. Condorcet “bilgi mülkiyeti”ne karşı çıkıyor, bilginin ve fikirlerin serbest dolaşımında olup kullanıldığı, “yazarsız bir dünya” öngörüyordu. Dolayısıyla Fransa’da, “komünöter” ve “mülkiyetçi” yazar söylemleri arasında bir gerilim ortaya çıkmıştı.

İngiliz yasalarını büyük oranda benimseyen Amerika’da da bu konuda bir gerilim yaşanıyordu. Toprak konusunda işgal ve emek katmanının mülkiyet hakkı doğurduğu, bunun da doğal bir hak olduğu kabul ediliyordu. Batı’ya göç dalgasının temelinde bu vardı, ama bunu fikirlere uyarlanabilecek bir metafor olarak kullanmak konusunda herkes aynı görüşte değildi. Thomas Jefferson, buluşlar ve fikirlerle ilgili olarak “doğal hak”tan söz edilemeyeceğini savunuyor, “Fikirler dünyanın bir yerinden diğerine özgürce yayılmalı, insanların ahlaki ve karşılıklı eğitimini sağlamalı, yaşam koşullarını iyileştirmeli...” diyordu. Nitekim Amerika bugün bile yazarın yapıtı üzerinde “ahlaki hak” değil, “faydacı hak” (“utilitarian right”) sahibi olduğu görüşüne bağlıdır, İngiltere’den farklı olarak. Bunu 18. yüzyılın aydınlanmacı anlayışına dayanarak değil, ekonomik sistemin korunması için yapar. Amerika’da 1790’da çıkan Basım Hakkı Yasası, bir kitabın basım hakkını 14 yıllığına koruma altına alıyordu; yazar bu sürenin sonunda hala yaşıyorsa, hakları 14 yıllığına uzatılıyordu. Amerika da uzun bir süre İngiltere’de yayımlanan kitapların korsan baskılarının üretildiği bir ülke oldu; Amerikalı yayıncılar, İngiltere’den gelecek gemileri limanda bekler, kimi zaman birkaç saat içinde kitapların korsan baskısını hazırlarlardı. Bunun tersi de görülmüştü: *Tom Amca’nın Kulübesi* 1852’de Amerika’da yayımlandığında, 1.5 milyon nüshası İngiltere’de korsan olarak basıldı.

Sonuçta ikili ve ikircikli bir tanım girdi yürürlüğe: Yazar bir yandan tanrısal esin ve deha sahibi, sanatçı kişilikli, dünyevi işlerin üstünde bir kişiydi, bir yandansa tam bir profesyoneldi,

yapıtlarının ekonomik kontrolünü elinde tutuyordu. Bugün bile yazarlar ve toplumsal konumlarıyla ilgili pek çok tartışmanın temelinde, birbiriyle uzlaştırması zor bu iki imge vardır.

* * *

Çoğaltım hakkı konusunda bugün Batı'daki genel yönelim, kapsamı genişletme doğrultusunda. Bir yandan süre uzatılıyor (ABD 1978'e kadar 28 yıllık bir koruma süresi öngörüyordu, bu tarihte 50 yılı kabul etti; şimdiyse Avrupa'da olduğu gibi yazarın ölümünden sonra 70 yıllık koruma süresini kabul etmeyi tartışıyor). Bir yandan "yazar"ın tanımı gerçek kişilerin yanısıra tüzel kişileri de kapsayacak şekilde genişletiliyor, "yapıt"ın kapsamı da iyice "mikro" düzeye çekiliyor (yazının başındaki örneklerde olduğu gibi). Dava etme ("litigation") kültürünün iyice kök saldığı Amerika için bu durum, çeşitli açmazlar doğuruyor – bir yandan endüstri, yaratıcılığı koruma kisvesi altında, sahip olduğu çoğaltım tekellerinin korunmasını ve genişletilmesini talep ediyor, yasama-yürütme-yargı üzerinde büyük bir baskı kuruyor; bir yandansa en ufak bir sözün bile "copyright" kapsamına girmesi, yaratıcılığa sekte vurduğu gibi yazı yazmayı fiziksel olarak zorlaştırıyor. Bu duruma karşı örgütlenen bir muhalefet hareketi olan "Copyleft", özellikle bilgisayar programlarının çoğaltım hakkının özgürleştirilmesini gündem edinmiş. Free Software Foundation (Ücretsiz Yazılım Vakfı) gibi kurumlar, bunun için Anayasa Mahkemesi düzeyinde çalışmalar yapmanın yanısıra, dünyanın çeşitli yerlerinde konferans ve gösteriler de düzenliyor.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, bugün dünyada uluslararası anlamda "çoğaltım hakkı" satışından net kar eden yalnızca iki ülke var: Amerika ve İngiltere. Çin ve Hindistan gibi iki dev ülkeyse uluslararası "çoğaltım hakkı" anlaşmalarını tanımıyor.

Türkiye'deyse 1995'ten beri (1952 Cenevre Konvansiyonu uyarınca) 70 yıllık çoğaltım hakkı tanınıyor; özellikle Amerikan şirketlerinin ve hükümetlerinin baskı ve telkinleriyle "izinsiz ve ücreti ödenmemiş kullanım"ların adli takibe uğramasının sağlanması konusunda yoğun bir çaba var. "Copyright" için "telif hakkı" terimini kullanıyoruz, oysa bu teknik açıdan çok da doğru değil: Müellife, yani yazan kişiye, yazdığı (yani telif ettiği) metin için ödenen ücretten söz ediyoruz "telif ücreti" dediğimizde. Bu ise "copyright" öncesinde İngiltere ve Almanya'da yazarlara yayıncı tarafından ödenen götürü ücrete karşılık geliyor. "Copyright"ta açık olarak çoğaltım hakkı kastediliyor, yayıncının devraldığı hak bu, yoksa metnin yazarı olma, yazarı olarak bilinme hakkını devralmıyor.

Çoğaltım hakkının bugün bu yoğunlukta tartışılmasının ana nedeni, bilindiği gibi internet. Temel mantığı paylaşımaya dayanıyor internetin; yüz milyonlarca kişinin paylaşımına açık olduğu için de denetlenmesi son derece zor. Dahası internet, "yaratıcı yazar" kavramını iki yoldan dönüştürmeye aday: Birincisi, kavramın romantik içeriğini, yazarın yarı-tanrısal niteliklerini ortadan kaldırıyor, çünkü herkesin yazar olabildiği (dolayısıyla da "gerçek yazar"ların "ağzı olan konuşuyor, internete bağlanan yazar kesiliyor, yazarlık ayağa düştü, dil kirleniyor, ortalığı barbarlar bastı" diyerek yakınmasına neden olan) demokratik bir platform yaratıyor; ikincisi

metin üretme sürecini tek kişinin dehasının gizemli derinliklerinden çıkararak, yazılmış metinler arasında bağlantılar kurarak, seçme/yan yana getirme sürecini işleterek “üstmetinler” (hypertext/ metatext) oluşturmayı geçerli bir “yaratıcılık” ve “yazarlık” biçimi olarak ortaya sürüyor. Bu biçim de açıkça “çoğaltım hakkı” mantığıyla çelişiyor.

Gelinen noktada, “endüstri”yle “yaratıcı”nın çıkarlarının belli noktalarda köklü bir şekilde çeliştiği gerçeğini gizlemek gittikçe zorlaşıyor. Bunu yapabilmek için “mülkiyet” metaforunun ısrarlı bir şekilde kullanıldığını görmek şaşırtıcı değil; ilk bakışta makul olsa da temel bir yadsımaya dayanıyor bu metafor. Fiziksel bir nesneye ya da toprak parçasına uygulandığında mülkiyetin anlamı açık: Bendeysende değildir; bu evde ben oturuyorsam sen oturamazsın; bu toprağı ya ben işlerim ya da sen. Oysa “fikri mülkiyet” (“intellectual property”) aynı dışlama ilkesine oturmuyor: Bir bilgiyi sana verdiğimde ben yine de o bilgiye “sahip” olmayı sürdürüyorum, benden sana geçtiğinde benden eksilmiyor. Jefferson’ın ifadesiyle, “kendi mumunu benimkinden yakan kişi, benim ışığı azaltmaz.” Kullanılan metafor, bazen kavramlar hakkında daha kolay düşünmemizi sağlıyor, bazense o kavramı kendi biçimine hapsediyor. Ekonomik düşüncenin getirdiği bu kısıtlar, önemli seçeneklerin görülmesini engelliyor, çünkü var olan sistemin içindeki dengelere göre hareket edebiliyor ancak; dışından bakamıyor, ön kabulleri değiştiremiyor.

Bu düşünce biçimi, “çoğaltım hakkı”nın serbest bırakılmasına iki açıdan karşı çıkıyor: birincisi, yaratıcı üretimin yok olma tehlikesi; ikincisiyse, endüstrinin çeşitli birimlerinin (yayıncı, dağıtımçı, kitapçı, vs.) para kazanamama tehlikesi. Birincisinin geçerli olmadığını tarih bize kanıtlıyor: “Çoğaltım hakkı” yasallaşmadan önceki sanatsal ve yazınsal üretime, başyapıtlara bakmak yeter. İkinci itirazdaysa gerçeklik payı olabilir açıkçası – daha özgür bir “çoğaltım hakkı” rejimi, bazılarını işsiz bırakabilir, kar marjlarını düşürebilir. Bütün devrimlerde bu böyle olmuştur ama: Sokak aydınlatmasında elektriğin kullanılmaya başlanması, gaz lambalarını yakıp söndürmekle görevli kişileri bütün dünyada işinden etmişti. Matbaanın yaygınlaşması, kitapları elle çoğaltanları vurmuştu. Ortaya konan ürünler de bundan payını alabilir: Eğer yeterince kar edemeyeceğini görürse, film şirketleri 200 milyon dolar bütçeli filmlerin altına girmek konusunda çekingen davranabilir. Ama Eben Moglen’in dediği gibi, “Firavunlardan beri piramit üretimi de inanılmaz düştü” – piramit yapımını makul kılan toplumsal ve ekonomik sistem artık yok, bu da bizi çok üzümüşe benzemiyor.

* * *

“Yazar fonksiyonu”nu yeniden tanımlamak mümkün müdür peki, gerekli olduğunu kabul etsek bile? Bunu yapabilmek için, fonksiyonun bileşenlerini ayırtmak ve her birini soymak gerekiyor; yani “yaratıcı”yla “profesyonel”i. Profesyonel yazarlığı bu tartışmanın kapsamı dışında sayıyorum – sipariş üzerine yazılan metnin ücrete tabi olmasında bir sakınca görmüyorum. Dergi ya da gazete çıkarılanların, tanıtım broşürü ya da kullanma kılavuzu sahibi olmak isteyenlerin, aile tarihini ya da kişisel biyografisini yazdırmaya niyetlenenlerin,

reklamcılarının, hatta kitap sipariş eden yayınevlerinin, istedikleri metinlerin karşılığında para vermeleri gereklidir. Bu bir iş ilişkisidir, sanat ilişkisi değil - “telif hakkı” doğurur.

“Yaratıcı”ya geldiğinde iş değişiyor: Yarı-tanrısal bir yaratıcı imgesine bağlı kalmayı sürdürmek, sürdürülmesini istemek sahtekarlıktan başka bir şey değil bence. Yazarlar yaşadıklarını, duyup gördüklerini, okuduklarını malzeme olarak kullanıyor, dünyaya ve sanata sordukları sorularla, imgelemleriyle biçimlendiriyor ve hem daha önce kendi yazdıklarından, hem de başkalarının yazdıklarından oluşan devasa pastişe eklemlenecek bir pastiş yaratıyorlar yazarken. Bunu da kendilerine iyi geldiği için yapıyorlar, toplumsal bir görevi yerine getirmek için değil. Toplum tarafından, toplumu eleştirmekle, ona yön vermekle görevlendirilmiş değildir yazar; bunu vehmedebilir ya da yazdıkları, toplumun üyeleri tarafından bir eleştiri veya yönlendirme olarak değerlendirilebilir, ama bu yine de yukarıda sözünü ettiğim türden bir “sipariş” kapsamına girmez; kendiliğinden ve karşılıksız (gratis) yapılan bir eylemdir.

Bu iki bileşeni ayırmak için bir yazımda (“ready-made” post-modern manifesto: yazarlar için sokak çalgıcısı etiği”) “sokak çalgıcısı” imgesine başvurmuştum. “Yaratıcı” bileşeni, yazar fonksiyonunun sokak çalgıcısı fonksiyonuna yakınsadığı nokta bence: Çalgıcı, verdiği emek, kullandığı birikim, yarattığı estetik değer karşılığında para toplamayı umabilir, toplumsal terbiye de çok kötü çalsa bile biraz para verilmesini gerekli kılabilir, ama her durumda, çalgıcının para talep etmesi sözkonusu değildir. Kimse ondan, sokağa çıkıp müzik yapmasını istememiştir; çalıyorsa, bu kendi bileceği iştir. Tabii eğer belediye şehrin sokaklarında müzik yapılmasının, şehir halkının yaşam standardını yükselteceğini düşünür ve bazı kişilerden sokak çalgıcılığı yapmasını isterse ya da sokak çalgıcısına bir düğünde çalması damadın babası tarafından teklif edilirse, durum değişir. “Yaratıcı” bileşeni bu durumda yerini “profesyonel” bileşenine bırakmış, “telif hakkı” doğmuştur.

Bu söylediklerim yazma ediminin kendisiyle sınırlı; yazılanın yayımlanması bambaşka bir konu. Burada ister “yaratıcı”, ister “profesyonel” bileşeniyle olsun, yazar fonksiyonunun yazdığı metnin çoğaltılması ve bundan kar sağlanması sözkonusu. Seçenekler şunlar:

1. Yazar, çoğaltım hakkını bir tekel olarak, belirli bir süre için, belirli bir ücret ya da pay karşılığında bir yayıncıya devreder.
2. Yazar, metni götürü ücret karşılığı bir yayıncıya satar, ama çoğaltım tekelini vermez; dolayısıyla başka yayıncıların götürü ücret vermeden aynı metni kopyalayarak çoğaltması engellenmez.
3. Yazar metni internete koyar ve dileyen, hiçbir ücret ödmeden metni okuyabilir, çoğaltabilir.

Bir formalite olarak üç maddeye de çoğaltımlar için yazarın yazılı izninin olması koşulu getirilebilir.

Yazarların geçimlerini başka yollardan sağlayabilmesi ve yazdıklarının karşılığında para talep etmemesi, başkalarının kazanacağı paradan pay almak istememesi, bugünün para odaklı toplumsal yapısına aykırı düştüğü gibi, yayıncılık endüstrisini de titretecektir elbette. Metinlerin

bedava olduğu bir dünyada kitap fiyatları çok düşük olur ve ancak internetin sağlayamayacağı ek faydalar oranında artabilir. Böyle faydaları düşünmek zor değil: Nesne olarak kitabın ekrandan okumaya ya da bilgisayar çıktısına olan üstünlüğü, metnin tamamını ekrandan okumanın ya da çıktısını almanın da bir maliyeti olması ve daha da önemlisi zaman alması, vs. Yine de kitap satışlarında ciddi bir düşüşün yaşanması muhtemel geliyor bana; endüstrinin kar yapısının yeniden ele alınması da gerekecektir.

Dolayısıyla bugünkü durumda, devrimden korkan yayıncılar için en büyük tehlike, yazdıklarından para kazanmak isteyen yazarlar değil, başka işlerden geçimini iyi-kötü sağlayan yazarlardır; var olan sistemi sürdürmek isteyen yayıncıların yapacağı şey, yazarlarına az para ödeyerek yazar fonksiyonunu ekonomi dışına itmek yerine (ki metni “ucuza kapatmak” ve kar marjını yükseltmek, kısa vadede yayıncıya daha mantıklı gelebilir), uzun vadede mümkün olduğunca çok yazara, yazdığıyla geçinecek, hatta iyi yaşayacak düzeyde para vermeye çalışmak olurdu.

Yazarlığın toplumsal konumundaki ve yayıncılık endüstrisindeki bu değişikliklerle genel ekonominin bu ölçüde daralması, bugün için kabul edilebilir gözüküyor. Dolayısıyla üçüncü seçenek, bir sistem önerisi olarak fazla radikal. İkinci seçenek, tarihsel olarak denenmiş olma avantajına sahip; yayıncıların hayatını gerçekten zorlaştırdığı tahmin edilebilir, özellikle de özgün içerik yayımlayanların. Yine de bu seçenekte asıl yük yazarların üstüne biniyor ve sistem, üçüncü seçeneğe yaklaşacak şekilde yazarların götürü ücretini sıfıra indirme eğilimi sergiliyor. Bu da bir sistem önerisi olarak fazla radikal gözüküyor.

Bugünün koşulları içinde tek yol, zaten uygulamada olan birinci seçeneği, yazar ve yayıncının para kazanmasını engellemeyecek, ama metinlerin serbest dolaşımını mümkün olan en üst düzeyde sağlayacak uzlaşma noktasına taşımak gibi gözüküyor. Bugün yazarlar, %15’lik “çoğaltım hakkı” bedeli karşılığında yapıtlarını, ölümlerinden 70 yıl sonrasına kadar, bir (ya da ardışık olmak koşuluyla daha fazla sayıda) yayıncıya devrediyor. “Doğal tercih”i metnin serbestçe çoğaltılması ve dolaşıma sokulması olan (çünkü “yaratıcı” metinlerinden kontrat karşılığı para kazanmayı ayıp addeden) yazarı, tek bir yayıncıya çoğaltım tekeli vermeye ikna etmek gerekir. Bunu yapmak için tekel süresi olabildiğince kısa, yazarın kar payı da olabildiğince yüksek tutulmalıdır. Satılan kitaptan matbaa, yayıncı, dağıtım ve kitapçının da pay alacağını düşünürsek ve etkinliklerini sürdürebilmek için her birinin ekonomik açıdan “feasible” bir düzeyi tutturması gerektiğini göz önünde bulundurursak, yazar payının yüzde 30’a kadar çıkabileceği, çoğaltım tekelinin de birkaç yılla sınırlandırılabilmesi ileri sürülebilir. Amerika’da buna örnek oluşturacak bir uygulamanın bulunduğunu biliyoruz: Yeni kitaplar önce sert ciltli (*hardcover*) olarak yayımlanır, bir yıl geçtikten sonra (genellikle başka yayınevleri tarafından) karton kapaklı (*paperback*) olarak yeniden basılır. Okur, bir yıl sonra aynı kitabı neredeyse yarı fiyatına alabileceğini bilir; aradaki farkı hem daha kaliteli bir baskıya sahip olmak hem de kitabı bir an önce okumak için verir. Vermeyenler çoğunluktadır (karton kapaklı baskılar, ciltli baskılardan

hemen hep daha çok satar), ama vermeye hazır olanların sayısı, bu sistemi ayakta tutmaya (yani yayıncısına para kazandırmaya) yeter.

Yazarların yüzde 30'luk bir pay karşılığında kitaplarının çoğaltım tekeli bir kaç yıllığına bir yayıncıya vermeleri, ardından kitabın yazar payı ödenmeksizin basılabilmesi ve serbest dolaşıma girmesi, sonuçta görece gerçekçi olmaya çalışan bir uzlaşma önerisidir, ilkelerden ödün verilmeden bulunmuş ideal bir çözüm değil. Ancak unutmamak gerek ki bu uzlaşma, bugünkü üretim koşullarından yola çıkarak bulundu, oysa bu koşullar değişmez değil. 1600'lerde yayıncı, dağıtımçı ve kitapçı fonksiyonları büyük oranda tek bir elde toplanıyordu; endüstrileşme süreci, bu fonksiyonların dağıtılarak daha verimli hale gelmesini sağladı. Bugünse yine bir fonksiyon toplanması eğilimi ortaya çıkmış durumda: İnternet üzerinden kitap satışı ve "print-on-demand" (talep üzerine basım) teknolojisi, yazara çok düşük bir ücret karşılığında kitabının tasarımını yaptırmaya olanağı sunuyor; stok maliyetlerini sıfırlıyor, birim başı üretim maliyetlerini biraz arttırıyor; yazara çok daha yüksek bir yüzde kazandırıyor. Normal bir yayınevinin ekonomik bulmayacağı pek çok eski yapıt ve akademik çalışma, bu sayede internet üzerinden ve kitap formatında satın alınabiliyor. Henüz çok yaygın bir sistem değil, ama özellikle tanıtım ve pazarlama sorunları çözülürse (bugün bu işi yayınevleri ve bir ölçüde kitapçılar üstleniyor) talep üzerine basım yöntemi çok daha yaygın bir hale gelebilir, kitap fiyatları da bunun sonucunda iyice düşebilir. Bu durumda yazar-yayıncı ilişkilerinin doğası da bir kez daha köklü bir şekilde değişebilir.

* * *

Bir kaç yıllık çoğaltım tekeli süresinin sonunda, aynı kitabın birden fazla kişi ve yayıncı tarafından üretilebilecek olması, bir sakınca doğurur mu? Bu bir kaos ortamı yaratır mı, metinlerin güvenilirliği azalır mı? Bu soruların yanıtlarını bugünkü sistem veriyor aslında, çünkü 70 yıllık sürenin sonunda önerdiğim sistemle aynı noktaya geliyor. Bugün her isteyen Dostoyevski, Shakespeare, Cicero ya da Homeros basabilir, basıyor da. Yayınevlerinin ve çevirmenlerin adı kadar, kitap dergileri de bu konuda yönlendirici olabiliyor; okur elbette kendisi de karşılaştırarak seçimini yapabiliyor.

Sürenin sonunda yazarın emeğinden para kazanamayacak, kendi yapıtının "sırtından" başkalarının para kazanmasına seyirci kalacak olması, ona yapılan bir haksızlık değil mi? Sanmıyorum. Yazarın kişisel yaratıcılığının (ki bu yaratıcılığı kutsamamaya özellikle dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamak istiyorum) kendiliğinden bir sonucu olan bir yapıt için kontrat karşılığı verilecek paranın, bir saygı göstergesi olabileceğinden kuşkuluyum. Yine de dediğim gibi, kısa bir süre için geçerli olması koşuluyla, yazarların yapıtlarından böyle bir gelir elde etmesini kabul edilebilir buluyorum, ardından gelecek faydanın büyüklüğünü göz önünde bulundurarak. Buna karşın okurların, yazınseverlerin, çeşitli kurumların yazar hamiliğine soyunmalarına karşı değilim. Sevdiği yazarın banka hesabına arada sırada internet üzerinden havale yapacak okurlara, hayır, karşı değilim. Yazarın yazdıktan ve bir kaç yıllık çoğaltım payını da

aldıktan sonra, kontrat uyarınca para talep etmesine karşıyım. Romancılığın bir meslek olmasına karşıyım. Ayrıca, merak edenler için söylüyorum, devletin bu işe karıştırılmasına da karşıyım: Devletin yazar hamiliğine kalkışması, bunu toplumdan alınan vergilerle yapacağı için, bireylerin gönüllü hamiliğinden tamamen farklı bir sonuç doğurur ve işin mantığına aykırıdır, çünkü burada da yazarın “gratis” yaratıcılığına sistemli, kontratlı bir bedel biçilmektedir.

Bu sistem yaratıcılığı öldürür mü? Hayır. Yapıtların dolaşımını hızlandırıp yaygınlaştıracığı için, edinme maliyetini bir versiyonuyla çok ucuzlatacağı, bir versiyonuyla sıfıra indireceği için gerçek anlamda bir yaratıcılık patlamasına yol açacaktır tam tersine.

Fikir hırsızlığı artmaz mı? Yazın ve sanattan söz ediyorsak, alıntı adabıyla hırsızlık arasındaki ayırım aynen geçerli olacaktır.

* * *

“Mülkiyet” ve “hak” işte bunu yapıyor: Yazmanın ve okumanın kendiliğindenliğini, karşılıksızlığını, serbest dolaşımını savunan, sokak çalgıcılarından, etkileşimlerden, devasa pastişlere eklenilen bireysel pastişlerden söz etmek isteyen bir yazıyı paraya, yüzelere, arz ve talebe, uzlaşmalara boğuyor. Basit bir şeydi aslında söylemeye çalıştığım: Yazarın kendini açgözlü ve işbilir bir bezirgan gibi hissetmek zorunda kalmamasını, onu böyle hissettirecek düzenlerden uzak durmasını dilemek, bunu mümkün kılan bir feragatla başlayacak başka bir düzen hakkında kafa yormak, kendi içinde romantik bir tavır kuşkusuz; ama yazarlığı, yaratıcılığı, ayrıkçı duyarlılığı yücelten romantik yaklaşıma her koşulda yeğ tutulması gerektiğini düşündüğüm bir tavır aynı zamanda.

Kimi insanları kimi zaman etkileyebilen kimi şeyler yazma yetisi, bunca kibri nasıl kaldırıyor ve hala doymuyor?

Yazarlık egosu, metinlerin isimsiz yayımlanacağı günleri mümkün kılacak noktaya çekilebilir mi, yüz yıl, iki yüz yıl sonra?

Bu varoluşsal bir devrim olurdu, gerçekten.

“Kunduracı” Olarak Yazar

Sartre’in “Yazarın Sorumluluğu” başlıklı makalesinin temelini, meslek erbabı/insan ayrımı oluşturur: Herkes her şeyden sorumludur, ama insan olarak; bir kunduracının kunduracı olarak sorumluluğu, sağlam ayakkabılar yapmaktan ibarettir örneğin. Şairler de benzer bir konumu paylaşıyor: “Bir şaire, şair olarak, insanlıkla ilgili sorumluluklarını yadsıdığı suçlaması yöneltilemez. Yalnızca şair olarak kaldığı, yani aynı zamanda insan olarak sahip olduğu sorumlulukları üstlenmediği suçlaması yapılabilir, ama şair olarak toplumsal bir mücadeleye ya da bir yapılanmaya angaje olmadığı suçlaması yöneltilemez.”

Yazarlara gelince iş değişir öte yandan. Sartre’a göre yazar, sözcükleri kullanarak bir şeyleri değiştirmek isteyen kişidir, çünkü yazma edimi aynı zamanda adlandırma edimidir de; varolagelen bir toplumsal duruma “ırk ayrımcılığı” adını verdiğiniz andan itibaren, hiçbir şey eskisi gibi olamaz. “Dolayısıyla,” der Sartre, “eğer bir yazar, dünyanın herhangi bir görünümüne ilişkin olarak susmayı yeğlemişse, ona şunu sormak hakkımız vardır: Neden bundan değil de şundan söz ettin? Ve mademki değiştirmek için konuşuyorsun –çünkü başka türlü konuşmak mümkün değildir– neden şunu değil de bunu değiştirmek istiyorsun?”

Buradan bir sıçrama yapar Sartre: “Eğer bir yazar edebiyat yapıyorsa, yani eğer yazıyorsa, bu, özgürlüğün her zaman tehdit altında bulunduğu bir dünyada, özgürlüğün olumlanması ve özgürlüğün çağrısını sürdürme işlevini yükümlendiği içindir.” Yalnızca özgürlüğe çağrıda bulunmak da yeterli değildir; genel, soyut, “ebedi” bir özgürlükten değil, gerçek, somut, “güncel” özgürlüklerden söz etmek, bunlar adına talepte bulunmak gerekir. “Değiştirmeyi düşünmeksizin özgürlüğe çağrıda bulunmanın, bunu, sadece güzel bir eser karşısında özgürlük bir an için kendi kendisinin tadını çıkarsın diye yapmanın bir adı vardır: Sanat için sanat yapmak.”

* * *

Sartre’ın savunduğu konuma karşı birbirine bağlı iki itirazım var:

Bir. Edebiyatın yazma edimine indirgenmesine ve siyasal alana bağımlı/sınırlı kılınmasına karşıyım. Sartre belli ki şiiri heykel ya da resim gibi bir sanat dalı sayıyor, ama edebiyatın geri kalan kısmını, yani kurmaca olsun olmasın bütün düzyazı türlerini, kendi içinde bir amaç olarak değil, başka bir amaç için araç olarak görüyor. Romanın ya da öykünün bunu hak etmek için ne

yapmış olabileceğini bilmiyorum. Edebiyat sözcükleri peşi sıra dizmekten ibaret değildir ve siyasal olmayan işlere de yaradığı vakidir. Eğer amaç özgürlüğe çağrıda bulunmaksa (ki meşru amaçlardan yalnızca biri olabilir bu), bu pekala diğer sanat türleri kullanılarak da yapılabilir. Değişim yaratma peşinde koşan, yalnızca yazarlar değildir kaldı ki. En gelenekçi sanatçılar bile, kendi varoluşlarını haklı gösterecek bir değişim yaratmanın peşindedir. Sartre bu çağrının yalnızca sözcüklerle yapılabileceğini, edebiyatın da sözcük kullanmaktan başka bir şey olmadığını, kabul edilemez bir şekilde savlıyor.

İki. Sartre’inkisi konjonktürel bir sav. Bugün bunu rahatça görebiliyoruz tabii – Sartre yaşıyor olsaydı, yazarlara yüklediği sorumluluğu onlardan çok sinemacılara ve belki de pop şarkıcılarına yüklerdi. Bir çağrı yapacaksanız, sesi en çok çıkan borazanı kullanırsınız herhalde. Fantastik bir örnek: Eğer ayakkabıların iç tabanlarına yazılan siyasal mesajların yaygın dolaşımında olduğu bir toplumda yaşasaydık, bu sorumluluğu kunduracılara vermemiz gerekecekti demek ki. Demek ki yazarın yazar olarak sorumluluğundan söz etmiyor Sartre. Belli bir tarihsel (ve gerçek) konumda, arzulandığı düşünülen siyasal değişimleri gerçekleştirecek araçlara sahip kişilerin (ya da meslek gruplarının) bu araçları “gerektiği gibi” kullanmalarından söz ediyor.

* * *

“Kunduracı olarak yazar”ın, yani meslek erbabının sorumlulukları nelerdir öyleyse?

1.Yazarın kendine karşı sorumluluğu. Her yazar, kaç yazdığını bilmeli ve ona göre davranmalıdır. Yazdığı kitaplarla oluşmakta olan kimliğini iyi tanımlamalı, sosyal yaşamında buna ters düşecek davranışlardan kaçınmalıdır.

2.Yazarın Edebiyat’a karşı sorumluluğu. Her yazar, Edebiyat birikimine neresinden eklemlendiğini bilmeli, bunu bilebilmek için de önce bu birikimi yakından tanımalıdır. Yazmadan yazar olunabilirse de okumadan yazar olunamaz.

3.Yazarın kalemine karşı sorumluluğu. Yazmak bir beceri işi olduğundan, her yazar bu beceriyi olabildiğince geliştirmekle, gerekli egzersizleri yapmakla ve kalemine “ajilite” kazandırmakla yükümlüdür. Bu egzersizlerin boş mideyle ve dolu kafayla yapılması en iyi sonuçları verir.

4.Yazarın İmgelem’e karşı sorumluluğu. Hiçbir yazar İmgelem’e ihanet edemez, onun kulu-kölesi olmaktan imtina edemez. Bizi düş kurmak yükseltecektir.

5.Yazarın Gerçek’e karşı sorumluluğu. Her ne kadar yalan söylemek üzerine kurulu bir mesleğe de bu, yazarlığın satırarası raconu, Gerçek’in, en azından bazı gerçeklerin ne olduğu ya da olabileceği konusunda, gece herkes yattıktan sonra araştırma yapmayı içerir.

6.Yazarın ölümünden sonrasına karşı sorumluluğu. Her yazar, aksi kanıtlanana kadar kendini ölümsüz sanmakta serbesttir. Bu yüzden de kendisinin etrafta bulunmayacağı bir gelecekte

adının anımsanması ve kitaplarının dolaşımda kalmasının sağlanması için gerekli önlemleri alabilir, gazetelere gelecek tarihli ilanlar (ve hatta eleştiri yazıları) verebilir.

7.Yazarın Zamanın Koşulları'na karşı sorumluluğu. Her yazar, bastığı yerleri toprak diyip geçmemek, kendi yaratım sürecinde yararlanabileceği (reel ya da metaforik olarak) gelişmeleri ve genel anlamda Teknik'i izlemek zorundadır. Kullanır, kullanmaz, o ayrı mevzu.

8.Yazarın tanıdıklarına karşı sorumluluğu. Eski karılarına laf sokmak için roman yazacaksanız, hiç değilse adlarını değiştirin.

9.Yazarın diğer yazarlara karşı sorumluluğu. Model çalmak serbesttir, ama sorulduğunda kaynağın adını zikretmek efendice olur.

10.Yazarın yayıncı, kitapçı ve kütüphanecilere karşı sorumluluğu. Lütfen dosyalarınızı bilgisayar çıktısı halinde, pullu-adresli bir zarf içinde teslim ediniz. Adınıza imza günü düzenlenmişse gidiniz. Arka kapakta kitabınızın hangi rafa gireceğini belirtiniz, künye sayfalarını özenle hazırlayınız, sahte ISBN numarası verme gibi numaralara başvurmayınız.

11.Yazarın okura karşı sorumluluğu. Vardır.

Yalvaç Beklentisi¹

"Edebiyatın yeni yüzü yaşamı ıskalıyor mu?" Bu soruyu doğru anlamak ve yanıtlamak için başka soruların eşliğine gerek var gibi geliyor bana:

1. Edebiyatın eski yüzü yaşamı ıskalamıyordu da şimdi mi ıskalar oldu?
2. "İç dünyanın esere taşınması", edebiyatın yeni yüzüne özgü bir şey midir gerçekten?
3. Yaşamın edebiyatı ıskalıyor olma olasılığı yok mudur?

Bu soruların kısa yanıtları şöyle olabilir:

1. Evet. Ama yaşam da eskisi gibi sabit durmuyor artık; hareketli hedefi ıskalamamak daha zor. Ayrıca yaşamı ıskalamamak, her zaman iyi edebiyat anlamına gelmez.

2. Hayır. Joyce, Woolf, Beckett – daha saymalı mı? Buradaki asıl yakınma, iç dünyaların çoğunun birbirine fazlasıyla benzemesi, bu dünyaların dile getiriliş biçimleri arasında da önemli farklılıklar, yenilikler olmaması aslında.

3. Vardır. Ama asıl güçlü olasılık, yaşamın değiştiğini fark etmemek ve bu yüzden, değişen edebiyatın niye değiştiğini anlayamamaktır.

Buradan hareketle şunlar söylenebilir: Açıkçası bu soruyla karşılaşınca hem evet, hem de hayır demek istiyorum. İyi edebiyat, çeşitlilik barındıran bir gövde olmalı. Son yirmi yılın roman ve öyküsüne baktığımdaysa, bu çeşitliliğin azaldığını; yaşamı öğrenmek, insanları tanımak için edebiyatı kullanan okurun işine yarayacak yapıtların artık pek üretilmediğini ben de görüyorum. Bu kadar dinamik, şizoidleştirici bir hızla devinen bir toplumda yaşayan insanların, dünyayı ve yaşamlarını anlamlandırabilmek için edebiyata başvurmak istemelerini son derece meşru buluyorum ve yakınmalara hak veriyorum. Köy romanı, toplumsal gerçekçi roman, vs. bu işlevi bir dereceye kadar görüyordu – bu türden romanların artık yazılamayacağını kabul ediyorum, ama yerlerini alabilecek yeni roman biçimleri önermek konusunda bir tutukluk yaşadığını da kabul etmek zorunda hissediyorum kendimi. Oysa ana gövde, bu türden (yani "yaşam için") bir edebiyat olmalıydı; bugün estetik haz için, "edebiyat için" üretildiği savlanan yapıtlar da hak ettikleri yerde, yani kenarda yer almalıydı. Genel dengelerde bir bozukluk var bence. Bunu dedikte, şu anki üretimin kalitesinin çok yüksek olduğunu söylüyor, okurun bu yüksek kaliteli edebiyatı anlamadığını iddia ediyor değilim tabii. Bütün bunlar, mektup ya da günlük değil de

¹ *Dünya Kitap*'ın soruşturmasına yanıt.

kitap yazmanın ne demek olduğu konusunda yeterince tartışmamamızdan kaynaklanıyor belki de. Büyük (=çok dosya gelen) bir yayınevinin yayın kurulu üyesi olarak gözlediğim kadarıyla, sözcük cambazlığına fazla prim veriliyor, kavrama-dönüştürme-kurma edimine gereken önem gösterilmiyor – bunu söylemekle ayıp etmiş olmam umarım.

Öte yandan, bizzat bu özelliklerin, yaşadığımız dönemi yansıttığını, ondan kaynaklandığını da göz ardı edebilir miyiz? Kişisel ve toplumsal yaşamların yönsüzlük/kapkaççılık/günü kurtarmacılıkla malul olduğu bir zamanda, edebiyattan berrak mercekler, duru damıtma şişeleri beklemek biraz haksızlık olmaz mı? Bu açıdan baktığımda, edebiyatın da yaşamla aynı fırtınaya tutulmuş olduğunu görüyorum – yazmaktan yaşamaya fırsat bulamayan, yaşayamadığı için yazamayan yazarların yalvaç olması zor.

Yaratıcı Yazarların Sinsi Yayılışı

Her şey 1950’lerde Iowa’da başladı – daha önce de yazı atölyeleri vardı, özellikle de Amerika’da vardı, ama ilk kez geçtiğimiz yüzyılın ortalarında yaygınlık ve –Flannery O’Connor çıkıp “Ben Iowa Writers Workshop mezunuyum,” dedikten sonra– saygınlık kazandılar. 1970’lerdeyse “yaratıcı yazarlık” patladı; son otuz yıldır, bazı iniş-çıkışları olsa da aynı hızla devam ediyor.

Anlaşılmaz bir şey mi, değil: İfade özgürlüğü denen şey, tüketici hakları denen şeyle birleştiğinde, ortaya oldukça eşitlikçi bir üretim potansiyeli çıkıyor; hele bir de bu işi “okul”unda öğrenecekse yazar, onu tutmak iyice zorlaşıyor. Üniversiteler özel bölümler açıyor, master ve doktora dereceleri veriyor; yazar adaylarını çekmek için bu “yaratıcı yazarlık” bölümlerinde hem ünlü, hem deneyimli yazarlarla tanışacakları, yalnızca yazmayı öğrenmekle kalmayıp kendilerine bir yazarlık kariyeri de oluşturabilecekleri söyleniyor. Bu bölümlerde okuyan öğrencilerin yapıtlarını yayımlayabilecekleri özel dergiler çıkıyor; onların hevesinden yararlanan yarışmalar düzenleniyor, antolojiler üretiliyor.

Ama beni burada ilgilendiren, “yaratıcı yazarlık” sektörünün işleyişi ve ekonomiye katkısı değil tam olarak. Yalnızca Amerika’yla sınırlı kalsa, konuyu belki açmazdım bile. Ama bugün yaratıcı yazarlık atölyeleri, dersleri ve okulları Amerika ve İngiltere dışında Kore’de, Çin’de, Filipinler’de, Avustralya’da, Kanada’da, Avrupa’da, Güney Amerika’da, İsrail’de kendini kabul ettirmiş durumda. Türkiye de geri kalmıyor: Akademi içinde ve dışında açılmış benzer programlar bizde de var; sayılarının artmasını haklı gösterecek bir talep de var.

Bir üniversitede dönem dönem benzer bir ders açtığım için, kendi yaptığım işe yönelik bir kaygı tonunu da sesime katarak şunu söylemek istiyorum: “Yaratıcı yazarlık” öğreniminin etkisi, son otuz yılın yazınsal üretiminde gittikçe artan bir şekilde görülebiliyor ve bunun tümüyle iyi bir şey olduğundan emin değilim.

Hem içerik hem de biçimle ilgili bir etkiden söz ediyorum. İlki, “ben edebiyatı” olarak özetlenebilir. Bireysel yaşantıların her alanda öne çıkışını ve bireyselliğin yükselişini “yaratıcı yazarlık” furyasına bağlayacak kadar ileri gitmeyeceğim, ama bu atölyelerde, katılımcılara en çok yaptırılan “egzersiz”lerin, kendileriyle ilgili, kişisel deneyimlerinden kaynaklanan bir şeyler yazmaya dayandığını da unutmamak gerek. Bu da doğal: Bu çalışmalara katılanların önemli bir kısmı, “tam zamanlı yazar” olmayı hedeflediklerinden değil, kendilerini ifade edebilecekleri bir ortamda bulunmak istedikleri için (yani bir tür terapi için) oradalar. Yazma ediminin teknik

yönleriyle ilgili bazı yetiler kazandırmayı amaçladığı varsayılabilir yazı atölyelerinde bile, kişinin en iyi bildiği şeyi yazarak işe başlaması isteniyor, çünkü böylece tekniğe odaklanması kolaylaşıyor. Doksan kuşağı dünya yazarları arasında “ben edebiyatı” yapanların ne kadar çok olduğuna bir bakın.

Karşısındakine ulaşmayı temel alan bir etkinliğin bu denli kendine dönük bir hale gelmesinde bir ironi var sanırım. Daha ironik olanı, sürekli kendini anlatma merakında olan ve sayıları her gün artan insanların, karşılarında sürekli onları merak eden ve sayıları artan insanlar bulacaklarını varsaymaları. Oysa böyle olmuyor; yalnızca yaratıcı yazı mezunları birbirlerinin yazdıklarını okusaydı bile olurdu, ama onlar da okumuyor.

İkincisi, betimlemeye verilen ağırlık ve betimlemenin aldığı biçimler. Yazı atölyelerinde öğretilmesi en zor şeylerden birinin diyalog olduğu söylenir (ki buna ben de katılıyorum); buna karşın öğretmesi en kolay olanı betimlemedir. Kişi ve çevre betimlemesi yapılması gerektiğini, bunun da ilk ağızda göze çarpmayan ayrıntılar vererek, hoş ve ilginç benzetmeler yaparak yapılabileceğini “öğrenen” yaratıcı yazar, işin sırrını nihayet çözmüş gibi büyük bir şevkle, betim betim geliyor. Yine 90’larda ve 2000’li yıllarda yazmaya başlamış yazarların önemli bir kısmında bu dersin izlerini görmüyor musunuz siz de? Sıfat ve zarfların ilginç kılınma biçimi bile benzeşiyor bana kalırsa.

Bu söylediklerim, yine basit bir ironiye uzanıyor elbette: Hani “yaratıcı” olacaktık? Bu atölyelerde kaç kişiye ne öğretilirse öğretilsin, her zaman “daha yaratıcı” olanlar çıkacaktır; yaratıcılık ancak göreceli bir biçimde tanımlanabilir. Kaldı ki yaratıcı yazmayı, iyi yazmakla bir saymak saflık olur. Gerçeği, yalnızca gerçeği yazacağına yemin ederek yola çıkmış bir yazarı, yaratıcı olmaya yemin etmiş birine her gün yeğ tutarım. Sözkonusu gerçeği, yalnızca kendi ufak gerçeği olarak tanımlamamış olmasını içtenlikle dilerim; bir de bu gerçeği, dışsal öğelerle süslemeden, kendi süsüyle anlatabildiğini umarım, çekinerek.

Bunu başkasından öğreneni de gördüm ama öğretebilenine rastlamadım.

Yeraltından Banknotlar

Bugün bir “yeraltı edebiyatı” olacaksa bunun koşulları nelerdir?

Bir yazarın ya da bir yapıtın yeraltı olması için, yerüstünde barındırılmıyor olması, görüldüğü yerde katlinin vacip olması gerekir; ayrıca rahat durmaması, rahat ettirmemesi gerekir.

Bir yazar ya da yapıt, okurun karşısına diktiği içerik, dil ya da biçim açısından yeraltına itilmiş olabilir.

Burada “marjinal” ile “yeraltı” arasında ciddi bir fark olduğunu vurgulamak önemlidir: Genel okur kitlesinin ağır-anlaşılmaz-saçmasapan bulduğu için kenara ittiği yazar ve yapıt, geniş anlamlarıyla kültürel-siyasal-ekonomik değerlere saldırdığı için aşağı itilen yazar ve yapıttan farklı olacaktır.

Öte yandan “yeraltı”lık durumu, yaşam boyu başarı kategorisine dahil değildir, yani bir kez yeraltı olan, ilelebet yeraltı kalır diye bir kural yoktur. Zaten edebiyat tarihi de bunun aksini gösteren örneklerle doludur (tabii Türkiye’deki uygulama, bu örnekleri yalanlama ve yeraltını müebbet kılmaya yönelik olmasıyla dikkat çeker; hatta otuz yıl önce yeraltı olmayan, birden yeraltına yollanabilir bugün).

Bu açıdan “yeraltı” kategorisi, “yeni” kategorisine benzer; eninde sonunda ehlileşir, yerüstüne çıkar.

Bunun bir nedeni söylediklerinin ve söyleminin çoğaltılarak yaygınlaşması ve saldırganlığının kanıksandığı için gücünü yitirmesiye, bir nedeni de sistemin, karşı saldırıyla yok etmeye çalışarak düşmanına fazladan canlar verdiğini fark ettiği anda, ona rüşvet vererek dahil etmeye yönelmesi, sistemin parçası haline getirmeye çalışması ve hemen hep başarılı olmasıdır (bkz. aşağıda sokak sanatı bahsi).

Dolayısıyla yeraltı, hem sistemin kurduğu bir hapishanedir hem de bir onurlandırma mekanı; ne çok dar olmasını ister sistem ne de çok geniş: Hassas dengeler.

Edebiyatın hiçbir şeye saldıramayacak kadar ehlileştiği toplumlarda, yeraltı da bir tür panayıra, kendi kendisinin parodisine dönüşür elbette – Amerika’da işi artık iyice eğlenceye vurmuş “bizarro” akımında görüldüğü gibi.

Çin, İran ve Arap ülkeleri gibi yerlerin, yeraltı edebiyatı için en verimli toprakları sunması bir rastlantı değil – bizzat gündelik yaşamın yeraltına tikiştirildiği toplumlarda, sıradan edebiyat bile yeraltı olacaktır.

Bu örnekler, “görece serbest” ya da “düpedüz serbest” toplumlarda, “burada yeraltı edebiyatı yapılmaz” rehavetine kapılmamızı gerektirmez yine de; sadece sahici yeraltını daha zor hak edilir bir paye haline getirir.

Bu açıdan, toplumsal hassasiyetlerin tarihsel süreçte değişmesi, yeraltının içeriğini de değiştirecektir.

Türkiye örneğine bakacak olursak: Açık cinsellik, gay-lezbiyen yaşantılar, Kürtler ve sorunları gibi içerikler, bitmek bilmeyen mehter yürüyüşüne rağmen, yeraltından epeyce çıkmış durumdadır, kafasını aşağı bastırmak isteyenler hala varsa da belli bir alan kaybından (yeraltı açısından bakarak konuşursak) söz edilebilir.

Buna karşın din, yeraltına giden merdivenlerden biri olmayı hala sürdürmektedir Türkiye’de: Eskiden koyu dindarlık yeraltına götürürken, bugün dinsizlik vardır o basamakların yerinde; bir roman kahramanının “Allah filan yok oğlum, kekliyorlar sizi,” gibi masum bir repliği bile ciddi riskler barındırır ve bu riskler, elli yıl öncesinde olduğundan fazla bile olabilir. İçerikten geçip dile gelecek olursak: Dil, bağımsız bir değişken olarak yeraltına pek ender götürür bizi, daha çok içeriğe bağlı bir değişkendir, yani içeriğin taşıyıcısıdır – toplumsal değerlere küfür niteliği taşıyan dil, içeriği nedeniyle böyledir çünkü.

Biçim ise yeraltının bugün bir metafor olarak ele almak zorunluluğunu doğuran başlıca etmendir: Blog çağında yeraltının neresi olduğunu iyi düşünmek gerekir.

Bugünün vekiller (“proxy”ler) arkasından gazel atan anonim edebiyatının işleviyle, gelenekteki anonimliğin işlevi arasında çarpıcı benzerlikler bulunabilir.

Yeraltı seslerini duyurmak için biçimsel olanakların artması ve yaygınlaşması, bu seslerde ve niteliklerinde kayda değer bir artış yaratmıyorsa, yine kasa (yani sistem) kazanmış demektir. Kasa her zaman kazanır; yeraltının marifeti, bunun sorgulanabileceği kısa hıçkırık anları yaratmaktadır.

Aksi takdirde “yeraltı”, yazarına (ve kasaya) para kazandırsın diye uydurulmuş bir etiketten öteye gitmez; kapitalizmle mücadele ettiğini söyleyen sokak sanatçılarının, ilk fırsatta müzelere girmeye ve yapıtlarına dolar bazlı değerler biçmeye ne kadar teşne olduklarını gördüğümüzde duyduğumuz şingirtı gibi, yayınevlerinin yazarlarla bir olup “müşteri”ye “ürün” olsun diye kotardıkları tekil ya da dizi kitaplardan yükselen şingirtı, işte buna işaret eder. Ve unutmamak gerekir: Gerçek yeraltı, okurun gözündedir; okurunun saklayarak okuduğu her kitap, onun için kişisel bir yeraltı çemberi oluşturur, bu da parayla olacak bir şey değildir.

Sudoku Olarak Yazınsal Yapıt

Bir yazın yapıtının varoluş biçimi, sınırları, bu sınırların geçişkenliği ve bu varoluşun daha geniş anlamdaki varoluşla, dünyadaki varoluşla ya da evrenin geri kalan kısmıyla ilişkisi üzerine düşünüyorum.

Biliyorum ki bazı okurlar, bir yazın yapıtının asıl değerini, okuru bilgilendirme derecesine göre ölçüyor. Bilginin tanımını yeterince geniş tutarsak, buna kısmen katılıyorum – kitap okuyan insanların çok büyük bir bölümü, nesnel olsun, öznel olsun, somut ya da soyut olsun, ellerindeki yapıttan bir şeyler almış olarak kapağını kapatmayı ister. Bu kimi zaman, hatta ender olarak olguya dayalı bilgidir - yani bir atom reaktörü tam olarak nasıl çalışır, emek arzıyla fiyat arasında nasıl bir makroekonomik denge vardır, yumuşakçaların üreme yöntemleri nedir, bir barometre kullanarak bir binanın yüksekliği nasıl ölçülür, Avustralya yerlileriyle Orta Afrika pigmelerinin adet kaniyla ilgili tabuları ne gibi farklılık ve benzerlikler gösterir gibi bilgileri doğru olarak edinmek isteyen insanlar, gerçekten de ender olarak yazına başvurur.

Yazın'ın olgusal bilgiye en yaklaştığı alan herhalde tarih. Bunun hiç de tuhaf olmayan iki nedeni var bence: Birincisi, *story-history* sözcüklerinin de çağrıştırdığı gibi, tarih aslında hikayedir, hikayelerdir, işi gücü hikaye etmek, anlatmaktır; ikincisi, tarih aslında hikayedir, yani “nesnel gerçeklik”i çok su götürür, yani geçmişteki bir olayı kaç kişi anlatırsa o kadar sayıda farklı tarih, farklı hikaye çıkar.

Yine de yazın, daha zor tanımlanan bir bilgi söz konusu olduğunda, bir kaynak olabilir pekala: İnsana, insan ilişkilerine, insanın kendisini içinde bulabileceği durumlara, hareketlere, duygu ve düşüncelere dair şeyler anlattığında (ki genellikle bunu yapar zaten) okur, bazen faydacı bir yaklaşımla (yani ileride işine yaraması olasılığını gözeterek), bazense yalnızca merakla, kendini anlatılana kaptırır, anlatı kişilerinden birinin yerine koyar; hiç yaşayamayacağı deneyimleri ikinci elden de olsa edinebilir böylece, ama daha önce edindiği deneyimleri bir başkasının gözünden değerlendirme, sınama, yeniden yaşama fırsatı da bulur.

Yazarlar da kimi zaman (belki de çoğu zaman) öğrenmek için okur: Başkaları neler yazıyor, nasıl yazıyor, daha mı iyi yazıyor, kendi yazısında kullanabileceği bir şeyler var mı, esin kaynağı oluşturacak, kafasını çalıştırmaya yarayacak yazınsal açılımlar sunuluyor mu diye okumak mümkün (ama bir noktadan sonra epey sıkıcı).

Bir de bütün bunların dışında, tamamen estetik bir hazza ulaşmak için, dilin akışında yikanmak için, güzel bir kitap okumanın zevkini pek az şeyde bulabildiği için okuyabilir insan;

hiçbir şey öğrenmek için değil, yalnızca kendini sözcüklerin büyüsüne bırakmak için. Bunu becerebilenler, kıskanılmayı hak ediyor benim gözümde.

“Bilgi” meselesi, yapıtla dünya arasında, sorunsuz olmayan bir köprü aslında. Kurgusal anlatı yazarı, tanımı gereği “kurma” ehliyeti olan kişidir, yani anlatısındaki dünyayı dilediği gibi kurma hakkına sahiptir. Bu dünyanın “gerçek” dünyaya benzemesi, her noktasında onunla tıpatıp aynı olacağı, birebir örtüşeceği anlamına gelmez. Bir fizik makalesinde, $w=mg$ (ağırlık eşittir kütle çarpı yerçekimi sabiti) yerine $w=mg^2$ yazarsanız, gerçekleri saptırmış olmakla kalmazsınız, makaleniz derhal çöpü boylar; ama yazınsal bir yapıt, yerçekimi sabiti aslında g değil, onun karesine eşit olsaydı ne olurdu noktasından hareket edebilir ve böyle bir dünyayı gerçekmiş gibi sunabilir (iskemleye asılan giysilerin neden sürekli kayıp yere düştüğünü de açıklamış olur!).

Yazınsal yapıtın bu içrik özgürlüğü, yazara belirli sorumluluklar yüklüyor bir yandan da: Kuralları koyan yazar, bu kuralların ne olduğunu da anlatmak zorunda. Bu kadar da değil ama: Yarattığı dünya, kendi içinde ne kadar “bütün” ve “kendine yeten” bir dünyaysa, yapıtı o kadar çok sayıda okura seslenme ve kalıcı olma şansına sahip. Ne demek istiyorum: Okur, yapıtı anlamak, anlamlandırmak için, sözünü ettiğim o “sorunsuz olmayan köprü”den ne kadar az gidip gelmek zorunda kalırsa, işini anlatının tarafında ne kadar halledebilirse, o kadar rahat eder.

Ama dedim ya, sorunsuz değil köprü: Yukarıda söylediklerimin de istisnası var elbette. Picasso’nun, ışığını bir başka tablosundan alan tablosunu biliyoruz; Michelangelo’nun bir tablosundan da alabilirdi. Yani: Bir yapıtın okunabilmesi için, başka yapıtların bilinmesi zorunlu olabilir. Özellikle nazirelerde, yenidenyazımlarda böyledir: Norman Mailer’ın *The Gospel According to the Son* (Oğula Göre İncil) adlı romanının tadını çıkarabilmek için Yeni Ahit’i bilmek gerekir; Michel Tournier’nin *Cuma ya da Pasifik Arafı*’nı okurken, *Robinson Crusoe*’yu daha önce okumuş olmakta fayda vardır. Bunlar, yazarın aldığı risklerdir: Mailer İncil’in, Tournier’sse Defoe’nun romanının popüler kültüre mal olduğunu, kitleler tarafından bilindiğini varsaymış, yapıtlarının “çözülmez bilmece” sınıfına sokulmayacağına bu sayede güvenmiştir. Sudoku bulmacalarını bilenler bilir: Bulmacanın çözümü için gerekli tüm ipuçları, bulmacanın içindedir, dışarıdan bir unsura (tahmin) gerek duyulmaz. İyi bir yazın yapıtı, eğer bulmaca olmaya özeniyorsa, sudokuya özenmelidir bence.

“Beklenmedik Bir Şey Olacak” Beklentisi

“Ütopya yüzyılı”nı değil, “distopyalar yüzyılı”nı geride bıraktık – iki dünya savaşının ve çeşitli bölgesel savaşların, içsavaşların, soykırımların, katliamların hüküm sürdüğü, sosyalizmin çöktüğü, kapitalizmin kötü kokmaya başladığı bu dönemde, başka türüsünü beklemek belki de saçma olurdu.

Oysa distopya, varlığını ütopya borçlu ama bunu daha iyi anlamak için önce ütopyanın ne olmadığını anlamak gerekiyor. Evet, ütopya hem “olmayan yer” hem de “iyi yer”dir, ama son derece önemli bazı örnekleri (komünizm gibi) saymazsak, ütopyayı gelecekte belirsiz bir zamanda gerçekleşeceği düşünülen bir “yer” ya da düzen olarak görmek doğru değil. Ütopya yaratıcısı, aslında gelecekle ilgili değil, kendi günüyle ilgili söz alır – kendi toplumunda gördüğü ve temel olduğunu düşündüğü bir sorun (ve belki onunla bağlantılı bir sorunlar kümesi) için bir çözüm önerisi vardır. Bazen o çözüm önerisinin tam anlamıyla uygulamaya konduğu duruma ulaşmak için kat edilmesi gereken yolu inceler, ama çoğu zaman ara adımlar atlanır. Nasıl bir ülkenin yasaları, o ülke hakkında bize ipuçları sunarsa (“Yerlere tükürmek yasaktır. Cezası 70 TL” tabelalarını sık sık gördüğünüz bir ülkede, insanların sık sık sokaklara tükürdüğünü varsayabilirsiniz), ütopya ve distopyalar da yaratıcılarının o günkü toplumsal düzeni algılayış biçimlerine dair ipuçları barındırır. Karl Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya*’da bunu veciz bir biçimde ifade eder, Marx’ı da bu açıdan eleştirir: “Diyalektik materyalizm”, sanayi devrimi sonrası İngiltere’sine bakılarak yazılmıştır ve bunun kısıtlarına mahkumdur.

Distopyanın ütopya ile bağlantısı da burada ortaya çıkar. Ütopyanın temelinde *ceteris paribus* varsayımı, yani “kontrol” fikri yatar; bazı şeylerin değiştirileceği, diğer şeylerinse kontrol altında, değişmeden kalacağı varsayılır. Ama gerçek dünyada işler hiçbir zaman planlandığı gibi gitmez ya da bir Hollywood klişesini kullanarak bir denklem kuracak olursak:

$$\text{Ütopya} + \text{bir şeyler ters gider} = \text{distopya}$$

Yirminci yüzyılın başlıca distopyalarına bu gözle bakmak mümkün: Hepsi birer ütopyanın yoldan sapmış hali değil mi? Yirminci yüzyıl insanı, hiçbir şey öğrenmediyse bunu iyice öğrendi herhalde: Bir şeyler her zaman ters gider. Bu haliyle distopya, yine gelecekte bir yerle değil, yaratıcısının kendi günüyle ilgili bir söz alıştır – burada varolan bir sorunun çözümü aranmaz,

tam tersine, bir sorunun varlığına dikkat çekmek için sorun “genleştirilir”. Mannheim’a göre ütopya yaratıcısı eyleme aşıktır, o yüzden eylemini engelleyecek ya da imkansız kılacak gerçekçiliğe katlanamaz. Burada Mannheim’ın normatif düşünceye haksızlık ettiğini söylemek gerekir: “Nasıl olmalı?” ve “Nasıl olmamalı?” soruları, edebiyatın da politikanın da ortak ve kurgusal temelini oluşturur. Yirmi birinci yüzyılda ütopyaların yeniden sahneye çıktığını göreceğ miyiz? Buna yanıt aramadan önce, basit ama belki üzerinde konuşulabilecek bir sınıflandırma yapayım. Dört çeşit “topos-kurgusu”ndan söz etmek mümkün:

1.planlı, iyi	2.planlı, kötü
3.plansız, iyi	4.plansız, kötü

1 ve 2, yaygın olarak kullanılan ütopya ve distopya şablonları, çünkü plan, modernist dönemin alameti farikalarından biri olageldi. 21. yüzyılsa, plansızlığa kucak açan, hatta plandan tiksinen bir yüzyıl olacak gibi görünüyor şimdiden. Bu doğruysa, ilk etapta 4’ün örneklerini görmeyi bekleyebiliriz. 3’e, yani plansız ütopyaya gelince: Genç kuşakta giderek yaygınlaşan bir komünizm ilgisi gözlemleniyor, çünkü tarihsel bagajından, Sovyet deneyiminden arındırılmış bir fikir olarak görebiliyorlar komünizmi. Dolayısıyla bir ütopya potansiyelinden söz edilebilir, ama bence yeni kuşak, bunun plansız varyantını geliştirecektir. “Occupy Wall Street”, “Wikileaks” ve “Anonymous” dünyası da herhalde bunu gerektirir. Ve belki 21. yüzyıl romanı, bu tür bir ütopyanın nasıl bir şey olabileceğini bize önceden gösterir.

“ready-made” post-modern manifesto: yazarlar için sokak çalgıcısı etiği

bugün artık yazar, edebiyatından para kazanmaya hakkı olmadığını kabullenmeli ve rahatlamalı – köşebaşında müzik yapan bir algıcıdır o, isteyen para verir, kimisi dinler ve geçer.

yazar, yazarak para kazanabilir elbette – kendisi dışında bir şey için yapıldığında yazma edimi, işlevselliği oranında ücrete tabidir.

işlevselliğin tanımı, her zaman kendiliğinden bellidir hemen herkes için, bazı yazarlar bazen bunun istisnası olmuştur, bu onların sorunudur.

edebiyatın kendisi olmayı hedefleyen ürününse kendine tekil, ihlal edilemez, yarı-kutsal bir alan yaratabilmesi bugün mümkün değildir.

zaten sözkonusu ürün dışsal bir talepten çok, ürünü gerekçelendirmeye tümüyle yetecek bir içsel hazzı elde etmek için, yani yazarın kendi kendine olan talebi sonucunda yaratılır.

edebiyat yazarı, yazabilmek ve yayımlayabilmekle yetinebilmelidir – maddi karşılık isteyebilir, tıpkı bir sokak çalgıcısı gibi seyircisinin arasında şapka dolaştırabilir, ama toplayamadığı paranın hesabını kimse verecek değildir.

yazar, geçimini sağlamak için "başka işler" yapmak zorundaysa yapacaktır. kitap yazmaya zamanının/enerjisinin kalmaması tümüyle kendi sorunudur. yazarın toplumsal üretim genelindeki asalaklığının sonu geldi – buna sevinmek ya da üzölmek yersizdir. bu böyledir.

bütün bunlar, yazarla ve yazıyla ilgili romantik saplantıların geçmişin çöplüğüne atılmış olmasından kaynaklanmaktadır. bugün önemli olan metnin kendisidir, kime ait olduğu değil. dolayısıyla metinlerin, kimlerin metinlerinden mürekkep olduğu da önemli değildir – bütün metinler miri maldır. her metin her yerde kullanılabilir. dipnot sultanının sonu, referans ahlakının sonuyla birlikte gelmiştir.

yazarların kendilerini önemseme çağı sona ermiştir. herkes her şeyin sahibidir, kimse tek başına belirli bir şeye sahip değildir.

edebiyatı üzerinde mutlak mülkiyet hakkı olduğunu savunan her yazar, ürününü dolaşıma sokmama hakkına sahiptir. kutsal alan, artık bir çekmece boyuna gerilemiştir.

Kapalıçarşı, Sakin Sular ve Havai Fişekler

John Heaney için

Türk edebiyatıyla ilişkim ne yazık ki oldukça geç ve biraz da atipik bir şekilde başladı. Almanya'da doğduğum ve okul çağına gelene kadar da orada kaldığım için, ailemin bana okuduğu ilk kitaplar genellikle Almancaydı, tıpkı tekrar tekrar dinlediğim masal plaklarım gibi. Bu süreçte Grimm Kardeşler'in ve Andersen'in masallarını, Keloğlan ya da Nasreddin Hoca hikayelerinden çok daha iyi bilir duruma geldim. Türkiye'ye döndüğümüzde Türkçe kitaplar okumaya başladım, ama okuma listemin bir özelliğini o sıralarda fark etmedim: Kitapların çoğu çeviriydi, pek azı Türk yazarlar tarafından yazılmıştı. Ardından Robert Kolej'e başladım; bugün bu okulda geçirdiğim yıllara ait güzel anılarımın olmasının nedenlerinden biri, zengin bir kütüphanesinin olmasıydı. Burada da İngilizce kitaplara daldım ve ağacın yaşken eğildiği dönemde Türk yazarlarına yine pek yaklaşmadım.

Sonuçta 16 yaşında, Türkçe yazılmış kitaplarla ciddi bir şekilde ilgilenmeye başladığımda, neredeyse tamamen anadilim dışında dillerde yazılmış kitaplara dayanan bir edebiyat beğenisi geliştirmiştim eni konu. Bu açığımı üniversite yıllarında kapatmak için elimden geleni yaptım, ama Türk yazarlar arasında en beğendiklerimin, göndermeleri Batı'ya yönelik olan, yerel deneyimle ya da Türk edebiyat tarihiyle sınırlanmamış, hatta biçimlenmemiş yazarlar olduğunu çok sonra fark ettim. Dünya edebiyatıyla ve genel anlamda dünya kültürüyle güçlü ve organik bağlar kurmayı başarmış bir "dünya"ları vardı.

O zamandan beri, biraz da içgüdüyle olsa gerek, Türk yazarlarını ikiye ayırıyorum: Uluslararası bir "sound"u olanlara karşı Türk "sound"u olanlar. Bu ayırımın, Türkiye'deki çağdaş yazının temel sorununa işaret ettiğini düşünüyorum. Sorun şu: Her ne kadar muhteşem bir geçmişe ve canlı bir "şimdi"ye sahip olmakla (daha çok kendi kendine) övünse de dünya nezdinde bir Türk edebiyatından söz etmek, birkaç yazarın (Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Pamuk ve Fransa'da Nedim Gürsel) yapıtları dışında çok mümkün değil. Üstelik son yirmi yılda yazar sayısında, biçim ve konu çeşitliliğinde yaşanan patlamaya karşın böyle bu. Yepyeni bir yazar kuşağı, bilimkurgu ve fantaziden "pulp fiction" ve gerilime; şehir ve varoş yaşamından, "clubber", "hacker", travesti ya da sanatçı yaşantılarından kürtaj, yalnızlık, boşanma, eşcinsel aşk, vesairenin birinci ağızdan anlatımına kadar her tür ve konuda öykü kitapları ve romanlarla dolduruyor kitapçı raflarını. Kabul, bunların çoğu hızlı tüketim için üretilmiş "dayanaksız ürünler" oluyor, ama yine de Avrupa ya da Amerika'daki benzerleriyle rahatça aşık atabilecek düzeyde olan epey bir miktar iyi edebiyat da var.

Bu durumla, yani Türk edebiyatının dışarıda tanınmamasıyla ilgili çeşitli açıklamalar mevcut. Okuyamadığınız bir dilde yazılmış kitapları çevirtip yayımlamakla ilgilenen bir yayıncı olsanız ne yaparsınız? Yapabileceğiniz şeylerden biri, satış rakamlarına bakmak olur ama Türkiye'de bu rakamlarla pek uzağa gidemezsiniz. Bunun nedeni, yayıncılık sektörünün "sığ" olması, yani insanların genelde kitap okumaması - romanlar ortalama 2-3 bin basılıyor (karton kapaklı olarak – ciltli kitaplar Türkiye'de pek yaygın değil), normal bir çoksatar 15-20 bine ulaşıyor, bir romanın 100 binden fazla satmasınaysa gerçekten ender olarak rastlanıyor. Yapabileceğiniz bir diğer şey, eleştirilere bakmak ama ne yazık ki hiçbir dergi İngilizce ya da Fransızca eleştiri yayımlamadığı gibi, Türkçe eleştiriler de hem az hem de çoğu zaman kısa tanıtım yazılarından öteye gitmiyor. Ajansların önerilerine kulak vermek isteyebilirsiniz, ama Türkiye'de doğru dürüst yazar ajansı da pek yok, telif hakkı ajansları var, bunlar da bir-iki istisnai durum dışında tek yönlü olarak çalışıyor, yabancı kitapları Türk yayıncılarına satmakla uğraşıyorlar. Yani tüm bu engelleri aşabilmek ve bir Türk romanının örnek çevirisini okuyabilmek için kafayı bununla bozmuş olmanız gerekiyor. Bu da tabii ancak iyi bir çevirmen tanıyorsanız mümkün ve onların da soyu tükenmek üzere.

Daha bitmedi - döneğim şu ayırım meselesine. Benim görebildiğim kadarıyla uluslararası okurlar –ve yayıncılar– Türkçe yazılmış bir "cyberpunk" roman okumakla ya da yerel bir tat vermeyen herhangi bir kitapla ilgilenmiyor aslında. Türkiye'ye ve Türk kültürüne özgü bir yanı yoksa, Amerikalı bir yazarın da pekala yazabileceği bir kitapsa, neden bir Türk yazarının kitabını okusunlar ki? Buyurun, "uluslararası sound" taşıyan kitapları attık. Türk "sound"u kategorisinde pek çok iyi iş var, ama burada da karşımıza başka bir sorun çıkıyor: Bunların çoğu fazla "Türk". Ya dili ya kültürel göndermeleri ya da her ikisi nedeniyle zor çevriliyor; başka bir dilde, başka bir kültür ortamında anlamını, önemini, revnakını yitiriyorlar. Dolayısıyla elimizde "Kapalıçarşı Edebiyatı" dediğim şey kalıyor – ürünün hakikisi değil, sıhhileştirilmiş, ehlileştirilmiş, sulandırılmış olan; hakikisine benzeyen ama ancak yabancıları kandırabilen, turistler için tasarlanmış Kapalıçarşı terliklerine benzeyen ürünler bunlar. Bir açıdan Çin yemeklerine benziyorlar – buradaki Çin lokantasında yediklerinizle Çin'de insanların yediği şeyler arasında oldukça ufak bir benzerlik var. Türk edebiyatı diye çevrilip yutturulan da aslında böyle bir şey.

Burada bir çıkma yapmam gerek: Bugün yazmakta olan Türk yazarlarının, İngilizce ya da Fransızca yazan yazarlardan genelde daha iyi işler çıkardığı gibi bir izlenim vermek istemem. Türkiye'de de son derece sıradan bir yığın şey basılıyor, günümüz yazarlarının kitleleri heyecanlandırma gücünden yoksun olmasından yakınıyor, vs. Her yerde olduğu gibi yani. Ayrıca (ki ben bunu hep ilginç bulmuşumdur) Türkiye'de toplumsal gerçeklerle ilgilenen "normal" bir edebiyat ("avangard" ya da "büyük" olmayan bir edebiyat) pek yok. "Toplumsal gerçekçilik" gibi bir şeyi savunuyor değilim, ama yine de dünyanın her yerinde okurların çok büyük bir bölümünün, deneyimlerine anlam kazandıracak, yaşamlarına derinlik verecek, dayanmak zorunda oldukları şeyleri daha dayanılır kılacak bir şeyler bulma umuduyla edebiyata yöneldiğini düşünüyorum. Türkiye'de her gün o kadar çok şey oluyor ki, edebiyatta görülen

sakinlik, bir tür ilgisizlik çok şaşırtıcı: Toplumsal fay hatlarından, yoksulluktan, din ve ordudan kaynaklanan sorunlar var; bir "Kürt sorunu" var; büyük şehirlerde sokakta yaşamak ve çalışmak zorunda bırakılan çocukların durumu var; 1999'dan beri insanların başının üstünde Demokles'in kılıcı gibi sallanıp duran deprem ve ölüm korkusu var, kurumların çürümesi var, ülkeyi saran bir patronaj ağı var – bunlardan pek azı, kitapçı raflarında gördüğümüz kitaplara girebiliyor. Satışların bu kadar düşük olmasına belki de şaşmamak gerek¹.

Yine de bir kategori olarak "Türk edebiyatı"ndan söz etmekte haksız sayılmayız: Sözünü ettiğim ayırımın her iki yanında da –hem uluslararası "sound" hem de Türk "sound"u tarafında– okuru kendine hayran bırakacak, insanlık durumlarını damıtan, yepyeni anlatım biçimlerini araştıran, taptaze bir estetiğin benzerine az rastlanır örneklerini ortaya koyan öykü ve romanlar var. Bunlar benim için birer "havai fişek".

Descant'ın Türkiye özel sayısını hazırlarken, 1980 sonrasında yazılmış, en sevdiğim havai fişekleri bir araya toplayıp hepsinin fitilini yakmak istedim; tanıdığım bütün harika yazarları, İngilizcenin okurları da tanısın istedim. Bunu tam anlamıyla yapmak elbette mümkün olmadı. En iyi öykülerden bazıları –örneğin, Leyla Erbil ve Tahsin Yücel'inkiler– fazla uzundu; bazı yazarlar dergiye birden fazla öyküyle girmeyi hak ediyordu ama daha fazla sayıda yazara yer verebilmek için bunları elemek zorunda kaldım. Romanlardan parça almak gibi bir yol da izlememeye karar verdim – birincisi, Türkçedeki romanların çoğu bence buna yatkın değil; ikincisi, ben bu yöntemden hoşlanmıyorum, üçüncüsü de yerimiz bitti. Çağdaş Türk edebiyatındaki bütün ana damarlardan örnekler sunmak da benim becerilerimi aştı. Bu ciltte olması gerekirken olamayan tüm yazarlardan özür diliyorum.

Tüm bu kusurlara karşın, emeğimizin boşa gittiğini de düşünmüyorum - dergiye giren öyküler, Türk yazarlarının son dönemde neler yaptığını, nelerle ilgilendiğini, neyi başarmaya çalıştığını yeterince gösteriyor bence. Hepsinden önemlisi, bu derlemenin okura miktar ve çeşitlilik açısından yeterli gelecek bir "edebi haz" sunacağını umuyorum.

¹ Bu söylediğim 1990'larda ve 2000'lerin başlarında daha geçerliydi; son dönemde "toplumu kaale alan" kitaplar arttı.

Yerli Malı Kullanmalı

“Coğrafya kaderdir” lafından hiçbir zaman haz etmedim; Türkiye’de yaşadığı için kendi kültürünü Anadolu kültürüyle sınırlı tutmak zorunda hissedenlerden ya da yapabileceği tek “sahici” şeyin, bu kültürün çeşitli unsurlarının “yorumlaması” olacağına inananlardan olmadım. Coğrafyanın kendisi benim için “yerlilik”e karşılık gelmiyor - nominal olarak İstanbul’da geçen şeyler yazdım çoğunlukla, ama şehrin belirleyiciliği hep çok az oldu, bir fondan pek öteye gitmedi aslında. İstanbul insanını, İstanbul yaşamını, İstanbul’a özgü ilişkileri anlatmak gibi bir derdim pek yok. Örneğin, Zadie Smith, *Beyaz Dişler*’de çok İngiltereli bir iş yaptı (nitekim burada pek tutmadı), farklı etnik kökenlerden gelen insanların konuşma biçimlerinden başlayarak, “sahici” olmaya çalıştı, başardı da görebildiğim kadarıyla. Benim coğrafya seçimim bu anlamda belki işin kolayına kaçmaktır; dünyanın başka bir büyük şehrine aktarılamayacak şeyler yazdığımı sanmıyorum. Bu aktarımı bizzat yapmamış olmam, bunun göstermelik bir jestten öteye gitmeyeceğinden korktuğum içindir büyük olasılıkla. 2007’de yayımlanan kitabım *Gitmeyecekler İçin Urbino*’ya, İtalya’nın bu küçük ortaçağ kentine özgü, başka bir yerde olamayacak bir anlatı; Urbino da bir fon değil, doğrudan doğruya başkahraman olarak beliriyor. Neden Urbino? Çeşitli rastlantılar yüzünden; kenti görmeden çok sevmiş olmamdan. “Türkiye’de sevecek kent bulamadın da sıra Urbino’ya mı geldi, ne biçim Türk’sün sen?” Anlamsız bulduğum soru tam da bu – “kader” olan coğrafyanın kendi yağıyla kavrulmuş, “yerli” mahsulü olmayan her şeyi “kültür emperyalizmi”nin zavallı kurbanı ya da hain işbirlikçisi olarak ele alan yaklaşımın en sevdiği soru türü.

“Yerlilik” dediğimiz şeyin kolay bir konu olmadığını farkındayım. Oğuz Atay bence çok yerli bir yazar; tüm o Batılı oryantasyonuna karşın. Bu, onu kötü bir yazar yapmıyor tabii. Thomas Pynchon da çok yerli bir yazar. İkisini de başka bir dile çevirmek zor – yalnızca dil yüzünden değil, kültürel göndermeleri ve duygu dünyaları yüzünden de. Pynchon’ın avantajı, tabii ki Amerikalı olması ve bizim Amerika hakkında fazlasıyla bilgi sahibi olmamız (kültür emperyalizmi).

Bunun öteki yakasında “sentetiklik” sorunu yatıyor. Okur kitlesini genişletmek, evrenselleştirmeye çalışmak, bazı yazarlarda “sahici olamama” şeklinde bir sonuç veriyor, işin içine bir yapaylık katıyor. Bu sanırım biraz, günümüzde mikro anlatıların epik anlatılardan çok daha yaygın kabul görüyor olmasından. Ne kadar kişisel olursa o kadar sahici sayılan edebiyat, kendini tanıma gereği “yerel”le sınırlıyor demektir. O yerellik dile de yansıdığında, yerelin sınırları dışına çıkmak bir anda eksponansiyel olarak zorlaşıyor. Bu da bir açmaz: Dilini sahici

kılmaya çalışmak kadar meşru bir yazarlık uğraşı var mı? Ama sahicilik yerellikle özdeşleştirildiğinde “yerli” olmaktan kurtulamıyorsunuz.

Banana Yoshimoto, bir anlamda açıkça Japon, ama bir anlamda da Batılı. Ondaki yerlilik rahat okunan bir şey, sulandırılmış bir şey. Bu da rahatsız ediyor beni. Kendiliğinden olmadığını, ölçülü ve kasıtlı yapıldığını, bir pazarlama taktiği olarak yapıldığını vehmettiğim için belki. “Sahici” olmak için “yerli” olmaya çalışmak da sahicilik olmaya yetmiyor yani, tam tersi etkiyi yaratabiliyor.

Ulysses yerli değil miydi? Faulkner yerli değil miydi? Cortázar yerli değil miydi? Bir anlamda evet: Belli bir coğrafyayı yansıtıyorlardı, belli kültürel göndermeleri vardı bu coğrafya ve oranın insanları bağlamında, ama bir anlamda da hayır: Bunlar dünya okuru için, anlama ulaşma ve yazınsal haz alma yolunda birer engel oluşturmamaya çalışıyorlardı, çünkü bunlara saplanıp kalmıyordu yazdıkları, bunların ötesinde bir dertleri vardı; dil, tüm karmaşıklığına karşın belli bir saydamlığa, taşınabilirliğe sahipti, bu sayede anlamı ve kültürü taşımayı da başarıyordu (*Ulysses* bile).

Meksikalı bir yazar, Almanya’da geçen bir roman yazabilir. Meksikalılar kendisini bu yüzden eleştirebilir. Almanlar kendisini bu yüzden yayımlamaya karar verebilir. Bu yüzeysel avantaj ve dezavantajların ötesinde, yapının kimlere söyleyecek bir sözünün olduğuna bakmak gerekir yine de; eğer yerel bir okura sesleniyorsa, kitabın (ve yazarının) yerli olmasında bir sorun yok bence; sözü genişken yerlilik ayağına prangaysa, bunu aşmanın yollarını aramaması yazık olur.

Nasıl, Niçin, Ne

“Önce nasıl yazıldığını, sonra niçin yazıldığını, sonra da ne anlattığını sorarak okumayı başarabilirsek,” diyor Semih Gümüş son yazılarından birinde; Faruk Ulay, Doğan Yarıcı ve Bilge Karasu metinleri bağlamında. Bu soruları sorduran ya da ancak bu sorularla kuşatmaya başlanabilecek metinler için “has edebiyat” deyimini kullanıyor Gümüş, benim de zaman zaman kullandığım bir deyim bu; bazen “deneysel edebiyat” dendiği de oluyor. Ama “deneysel edebiyat, edebiyattır” zaten, edebiyat dediğimiz budur, bu olması, buradan başlaması gerekir, daha geriden değil. Bir ad bulunacaksa, geri kalanlar için bulunmalı aslında, onlar nitelemeli hale getirilmeli – “tüketim edebiyatı” ya da “sarf edebiyatı” ya da “gündelik edebiyat” gibi. “Edebiyat” ise “okuma ihtiyacını gidermek için yazılmış metinler”e karşı savunmak zorunda kalmamalı kendini. Tamamen boş bir dilek elbette – dünyanın geri kalanında olduğu gibi Türkiye’de de tüketmek üzerine kurulu kitap üretimi. Bilge Karasu gibi yazan tek bir Amerikalı yazar ismi söylemek, gerçekten çok az insanın harcı, Amerika’da yaşayan iyi okurlar için bile. Çağdaş klasik müziğin alanının daraltılması gibi, “edebiyat”ın da alanı iyice daraldı. Öte yandan, buna yerinmek de bana yersiz geliyor – “popüler sanat” bugünün ve öngörülebilir geleceğin hakim paradigması; bugün benim görebildiğim kadarıyla hiçbir şey, bunu değiştirecek bir tohum niteliği taşımıyor, çünkü artık “yazmak” için nasıl yazacağını, niçin yazacağını ve neyi anlatacağını kendine sormak gerekmiyor, sanırım bundan sonra da gerekmeyecek.

2000'lerde Edebiyat

2000'li yıllara baktığımızda “yazar” ile “okur” arasındaki çoğu bileşenin –özellikle de editör, dağıtımçı, piyasa (Pazar) üçlüsünün– işlevini ve tutarlılığını kaybettiğini, geçersizleşmeye başladığını görüyoruz. 2000'lerin ilk yıllarından itibaren, yazarla okur arasındaki yolların sivilleşmesi ve her türlü endüstriyel ya da kariyerist izlekten uzaklaşması yönünde çeşitli kırılımlar gerçekleştiği aşikardır. Fanzinlerin ve özgür neşriyatların sayısındaki üssel artış ile bazı internet ve paylaşım platformlarının kalburüstü edebiyat dergilerinden ve statüko oluşumlarından çok daha işlek/işler hale gelmesinin nedeni işbu “sivilleşme” yönelimidir. Sivilleşme hareketinin endüstrileşmeye ve standartlaşmaya karşı bir “duruş” olarak bütünlenmesi kaçınılmazdır. Yazar ve okur, tüm açıklığıyla statü endişesinden sıyrılmak istemektedir. 2000'li yıllarda, eski kuşak editörlerin kullandığı “eleştiri” mekanizmaları garip bir retorik arsızlığıyla birleşip “üleştirme”ye, “ödül sistematiği” de tüm işlevlerini bir kenara bırakıp adeta “cezalandırma veya sessizlik suikastı platformu”na dönüşmüştür. 2000'li yıllarda, imza günü, söyleşi günü, şiiir günü gibi “halkla ilişkiler ve tanıtım” enstrümanları da etkinliğini kaybetmiştir. Eski kuşak editöryal faaliyetler liyakat odağından “dirsek teması” odağına kaymıştır, editöryal süreçlerin çeşitli katmanlarında çeşitli “karakter aşınmaları” sözkonusudur. Sivilleşme dalgasına karşı oluşan tüm bu gerilimler, edebiyat ortamının bir “garabet ve çelişki ortaklığı” algısına yakınlaşmasına neden olmuştur. Kısacası, 2000'li yıllar edebiyatında, yazardan okura, okurdan yazara yeni yolların arandığı, endüstrileşme karşıtı, eski kuşağın editöryal işlevlerinin geçersizleştiği ve bu nedenle de eski kuşak editöryal faaliyetler ile “sivilleşme dalgası” arasında çeşitli gerilimlerin yaşandığı bir “garabet ortaklığı”nın oluştuğunu düşünmekteyiz. Bu konuda neler söyleyebilirsiniz?

“Sivilleşme” olarak tanımladığınız olguyu ben “eşitleme” (“levelling”) olarak tanımlamaktan yanayım öncelikle, çünkü burada gözlemlediğimiz, bugüne dek kurumsal süreçler içinde gerçekleşmek zorunda olan “yazdıklarını kitleye ulaştırma” ediminin, artık doğrudan bireyler tarafından, kurumlara neredeyse hiç gereksinim duymadan ve son derece yaygın bir biçimde gerçekleştirilebilmesi. Bu gelişme, hemen her şeyini teknolojik gelişmelere borçlu, bunu da belirtmek gerek: Fanzinler her zaman vardı, kitapçılara elde yapılmış kitaplarını konsinye bırakan yazarlar her zaman vardı, yazardan gelen metni dizip basan, yayınevini aradan çıkaran matbaalar da vardı, ama artık bunun kitlesel boyutta gerçekleşmeye başladığını görüyoruz, sizin de saptadığınız gibi. Dolayısıyla bireyler arasında bir eşitleme yaşandığı gibi

(herkes yazar olabiliyor), bireylerle kurumlar arasında da bir eşitleme yaşıyor (herkes yayıncı olabiliyor). İnternet ve cep telefonu kullanımının çok daha yaygın olduğu Güney Kore ve Japonya gibi ülkelerde, bu eşitlemenin sonuçları çok daha çarpıcı: Artık yalnızca bloglarda ve yazınsal ürün sitelerinde yazmıyor insanlar, cep telefonlarından roman yazıyor, cep telefonlarına gelen romanları okuyorlar; sonra bunların en çok tutulanları bilindik kitap formatında yayımlanıyor ve kitapçılarda “cep telefonu romanları” bölümlerinde satılıyor.

Bunlar elbette çok ilginç. Benim ilgimi çeken başka şeyler de var ama. Bunlardan bir kısmı, “editörlük fonksiyonu” altında toplanıyor. Bu fonksiyonu dar anlamıyla, ham metni, yarı mamul metni bitmiş ürüne dönüştürme edimi olarak kullanıyorum burada. “Herkes yazar olabiliyor,” cümlesinin öznesi “herkes”in bir bölümü, editörlük fonksiyonuna inanıyor; yazdığı şeyin okur önüne o haliyle çıkmayacağını, az ya da çok elden geçirilmesi gerektiğini düşünüyor. Artık yayınevlerinin dışında da editörlük hizmeti almak mümkün olduğu için, piyasaya çıkmadan ya da yayınevlerinin kapısını çalmadan önce bu fonksiyona başvuruyorlar. Çok daha büyük bir bölümüyse bu fonksiyona inanmıyor, ne yazarsa, nasıl yazarsa o şekliyle yayımlanabileceğini, okunabileceğini, hatta asıl o haliyle sevilleceğini, anlam kazanacağını düşünüyor. Dolayısıyla çelişkili iki eğilim var; bu da yazarlığın seçkinlikle eş anlamlı olduğuna inanıp inanmamaya oturuyor. Eğer inanıyorsanız, o seçkinlerden biri olmak için metninizi editöre teslim ediyorsunuz; eğer inanmıyorsanız, “halk çocuğu” halinizle okur peşine düşüyorsunuz.

Bu noktada, diğer “halk çocukları”nın “yazar fonksiyonu”ndan soyunup “okur fonksiyonu”nu giyindiğinde nasıl davranışlar sergilediği önemli oluyor. Okur olarak, seçkin yazarları, yayınevlerinin yayımladığı, editörlerin şekle soktuğu kitapları mı okuyorlar, kendileri gibi yazarların metinlerini mi? Konvansiyonel yayıncılığın çöktüğünü söylemek zor, ama çökmese de ciddi bir darboğazda olduğu anlaşılıyor: Örneğin, Amerika’daki kitap endüstrisinde bir yıl içinde kazanılan paranın çok büyük bir bölümü, 15-20 yazarın kitaplarından kazanılıyor. Yani ilk grubun kitapları hala çok okunuyor, ama iç dengeleri iyice bozulmuş durumda. Öte yanda Güney Kore’de cep telefonu romanları yüz binlerce okura ulaşabiliyor, ama burada da kaç kişi içinden kaç kişinin metninin aradan sıyrılabilmesine bakmak gerek. Her başarı hikayesinin arkasında binlerce başarısızlık hikayesi olduğuna eminim.

Bu da getiriyor bizi “eleştirmen fonksiyonu”na, yani neyi okumamız gerektiğini bize söyleyecek insan sınıfına. Yazarın az olduğu, yayınevinin az olduğu, yazılan metnin az olduğu bir dünyada, eleştirmenin önemi fark edilmeyebilir ama herkesin yazar olduğu bir dünyada, bu kalabalığın içinde neyin zaman harcamaya değer olduğunu söyleyecek kişilerin önemi daha belirgin oluyor. Burada da bir eşitleme yönelimi var – az sayıda seçkinin sözüne güveneneğinize, çok sayıda “halk çocuğu” eleştirmenin istatistiksel tercihinə güvenebilirsiniz. Ortaya şöyle bir görüntü çıkıyor dolayısıyla: Yazarların sayısı patlıyor, yayıncıların sayısı (“print-on-demand”le, internet yayıncılığıyla, cep telefonu yayıncılığıyla) patlıyor, eleştirmenlerin sayısı da (forumlarda, vs.) patlıyor ama fonksiyonlar sabit kalıyor. Biri dışında: Editör. “Eşitleme senaryosu”nda editör fonksiyonuna yer yok. Editör, ancak “seçkinler senaryosu”na geçmek

isteyenler için bir sıçrama taşı olarak görülüyor. Bu açıdan Türkiye’de yeni yazarların, yeni yayıncılığın daha rahat bir geçiş süreci yaşayacağı da düşünülebilir: Editörün faydasının yeni yeni anlaşılmaya başlandığı bir ortamda, editörsüz hayata dönmek herhalde kolay olur. Kaldı ki editörlüğün merkezi Amerika’da bile, eski ustalar yok artık, kitlesel kitaplar basan yayınevlerinin de her kitapla o kadar uğraşacak hali yok.

Benim gelecek tahminim de bu: Bu iki senaryo yan yana varlığını sürdürecektir, seçkinler senaryosunun (konvansiyonel yayın endüstrisinin) alanı daralacak ama yok olmayacak, eşitleme senaryosunun (yeni bireysel yayıncılığın) alanı genişleyecek ama niteliği hep sorgulanacak. Sonuçta biri diğerine baskın çıkamayacak. Kesişim noktasında da editör oturacak ve pazara oynamayan küçük yayınevlerine seçkin yapıtlar kazandıracak. Müzikte, sanatın diğer dallarında olan, yazıda da olacak.

“Artık Daha İyi Yazıyorum” – Susan Sontag’la Söyleşi¹

Susan Sontag’ın iki yeni kitabını yayımlıyor YKY. *Böyle Yaşıyoruz Artık*, AIDS’e yakalanmış bir insanla çevresindekilerinin ilişkisi yumağını konu alan uzunca bir öykü. *Yanardağ Aşığı* ise 400 küsur sayfalık bir romans – 18. yüzyılın ikinci yarısında, Napoli’de geçiyor, koleksiyonuna ve yanardağına tutkuyla bağlı İngiliz Büyükelçisi Sir Hamilton, iki karısı ve Amiral Nelson başkahramanlar. Hem Sontag’ın çevirmenlerinden biri oluşum hem de New York’ta bulunuşum hasebiyle, “Amerika’nın en akıllı kadını” ile “exclusive” bir söyleşi yapmam son derece mantıklıydı. Tabii ciddi bir ön hazırlık gerekiyordu, kalkıp da “En sevdiğiniz yazar kim?” türünden sorular sormak yakışık almazdı, ayrıca Sontag’ın vahim ölçüde ciddi olduğunu biliyordum, söyleşiyle ilgili ayrıntıları saptamak için yaptığımız faks yazışmalarında bütün espri girişimlerimi “görmedim – duymadım” edasıyla yok saymıştı. Öte yandan ben de kamera karşısında sayısız Türk edibiyle konuşmuş ve hasımlarımı (stüdyo ışıklarının değerli katkılarıyla) terletmiş olmanın deneyimiyle geliyordum, öyle her uzun siyah (ve biraz beyaz) saçlı, akıllı ve asık suratlı Amerikan yazarına kolay kolay pabuç bırakacak değildim.

Sontag külliyatının bir kısmını daha önce okumuştum, bunları yeniden gözden geçirdim; ilk iki romanı *The Benefactor* ve *Death Kit*’i, son romanı *Yanardağ Aşığı*’nı ve Sohnya Sayres’in 1990’da Routledge’den çıkan Sontag biyografisini okudum. Draje yaşamöyküsü: Anne-baba Çin’deyken “rahme düşmüş” ama 1933’te Amerika’da doğmuş, onlardan uzak büyümüş, ilkokula başladığının ilk haftası Susan’ı üçüncü sınıfa geçirmişler. 16 yaşında üniversiteye başlamış ve “karşılaştırmalı din” okumuş. 17 yaşında hocasıyla evlenmiş, edebiyat ve felsefe master’ı yapmış, Harvard’da başladığı felsefe doktorasını yarıda bırakmış, 20 yaşında oğlu David (Rieff) doğmuş, bir yıl Paris’te kalmış, tiyatro yönetmiş, dönüşte kocasından ayrılmış, ilk romanını 28 yaşındayken yayımlamış, pek çok burs kazanmış, savaş sırasında Vietnam’a, kriz sırasında Küba’ya gitmiş, (şimdi Saraybosna’ya gidiyor), İsveç’te iki film yönetmiş. Sayres’in biyografisinde, boşanması hakkında “Yaşamla Proje arasında seçim yapmam gerekiyordu – ikincisini seçtim,” diyor. Kanseri “yenmiş”.

24. Sokak’ta, yaklaşık beş yüz daireli bir apartmanın en üst katına çıkıp kapıyı çaldığımda kafamda bunlar uçuyordu, bir de kurgu türüne giren kitaplarından yalnızca son ikisini beğendiğim. Kapıyı açan siyah kadife eşofmanlı, bir sürü saçlı, güleryüzlü kadın Susan Sontag’dı tabii, ama buna şaşırmaktan vazgeçmem epey uzun sürdü. Saraybosna’dan yeni dönmüştü,

¹¹ Bu söyleşiyi 1995’te yaptım.

asistanı günlük programını ayarlamakla meşguldü; mutfakta oturduk – söyleşi sırasında bitireceği Philip Morris paketinden ilk sigarasını aldı ve Türkiye’de hangi kitaplarının yayımlandığını sordu. Çevirmen, yayınevi, korsan baskı/yasal baskı, telif yasası gibi karmaşık bir konuyu iki kez anlatmam gerekti, sonunda yazıp verdim ve teybimi çalıştırıp şu sıralarda ne üzerinde çalıştığını sordum.

“Yine tarihsel bir roman, 19. yüzyılın son çeyreğinde geçiyor. Polonyalı bir grup entelektüel, sanatçı ve tiyatrocuyula ilgili; 1876’da California’ya gelip ütöpik bir koloni kurmuşlar, ama yürümemiş, çoğu Polonya’ya geri dönmüş. Grubun lideri olan kadın, büyük bir yıldızmış Polonya’dayken; o kalmış ve parlak bir oyunculuk kariyeri yapmış. Kitabın çoğu Amerika’da geçiyor; zaten adı da *Amerika’da*. Bu insanların Amerika hakkındaki fantezilerini, neden kalkıp geldiklerini anlatıyor, sonra buradaki tiyatro dünyasına giriyor. Daha önce yazdıklarımdan farklı temalar işliyorum, aslına bakarsanız her kitabımın öncekilerden radikal bir şekilde farklı olmasını isterim, kendimi yinelemek istemiyorum, bana ilginç gelen, her seferinde yeni bir anlatım biçimi keşfetmek. Bu açıdan bakıldığında bence *Yanardağ Aşığı* şimdiye kadar yazdığım en iyi kitap. Aynı zamanda en çok okura ulaşan kitabım, ki bu da garip aslında, ama çok farklı insanlar bu kitabı okudu ve sevdi, bu da benim için büyük bir mutluluk tabii. Yeni kitabım da farklı olacak, endişelerim yok değil, bilirsiniz, yazarlar atletlere benzer: Bir rekor kıarsınız, sonra onunla boy ölçüşmeniz gerekir, yeniden yapıp yapamayacağınızı merak edersiniz. Şimdi bununla uğraşıyorum işte, bir yandan da sinema ve tiyatroyla uğraşmayı sürdürüyorum, ama sürdürmek istemediğim ya da çok minör bir şekilde sürdürmek istediğim tek şey, deneme yazarlığı.”

Gerçekten mi? *Yoruma Karşı’nın*, *Fotoğraf Üzerine’nin*, *Metafor Olarak Hastalık’ın* yazarı artık deneme yazmayacak mı?

“Evet, deneme kapsamına girecek tek etkinliğim, yayımlanmasında katkı olan kitaplara önsöz yazmak – bir tür hizmet olarak görüyorum bunu; benim için tek anlamlı deneme türü artık bu.”

Neden?

“Çünkü sanırım denemede yapabileceğimin en iyisini yaptım, başka konularda yazmayı sürdürebilirim tabii, ama bunu zevkten değil, görev duygusuyla yaparım. Pek çok konuyla ilgileniyorum hala, ama bunları yazmak, yeni bir maceraya atılmak olmayacak. Oysa kurgusal şeyler yazmak benim için büyük bir zevk ve bu alanda yapılabilecek her şeyi yapmadım daha.”

Aslında Sontag'ın deneme ve kurgu yazarlığı kimliklerini bu kadar ayrı düşünemiyorum ben. Hem dil hem de anlatım tekniği açısından birbiriyle yoğun alışverişi var bu ikisinin. Yanardağ Aşığı örneğin, denemelerle bezeli bir kurgu olarak ele alınabilirdi.

“Tabii, bunu bilinçli olarak yapıyorum, ama insanlar kitaplarımı değerlendirirken şunu genellikle unutuyor: Bu yeni bir şey değil, 19. yüzyıl roman tekniğinin bir uzantısı. *Savaş ve Barış*'ı yeniden okudum bu yakınlarda, dördüncü kere, Bosna'daydım. Her gidişimde tek bir kitap götürüyorum, etrafımda olup bitenlerden uzaklaşmak için. Genellikle daha önce okuduğum, bildiğim bir kitap oluyor bu. Bu kez *Savaş ve Barış*'ı götürdüm, en son herhalde sekiz yıl önce okumuştum. İçinde bu kadar çok deneme olması beni şaşırttı. Koca koca bölümlerde Tolstoy savaş, Napolyon, tarih, strateji hakkında görüşlerini anlatıyor. 19. yüzyıl yazarlarının çoğu yapmıştır bunu, Proust ve Mann da dahildir buna.”

Sontag'ın durumu biraz daha farklı değil mi, bu iki tür arasında daha organik bağlar oluşturmuyor mu, denemeyle kurgu daha çok kaynaşmıyor mu? (Eski üstatlardan bahsediyorum sanıyor Sontag, itiraz ediyor.)

“Hayır, yeniden okuyun bakın, şaşıracaksınız. Mann'da baştan sona yalıtılmış deneme bölümleri vardır romanın ortasında; zaman düşüncesiyle ilgili bölüm örneğin, yazar konuşuyor burada, anlatının bütünüyle bir bağlantısı yok, düpedüz ayrı bir deneme. Balzac, Tolstoy, Mann, Musil – hepsinde aynı şey. Demek istediğim şu: Roman her şey olabilir. Roman çok ilginç bir form; denemeler içeren, yalıtılmış ya da kaynaştırılmış haliyle denemeler içeren roman da bir roman geleneği. Yani ben deneme yazdığım ve kendime hakim olamadığım için romanlarıma deneme katıyor değilim. Her kitap farklıdır dedim, ama bir süreklilik de var elbette.”

Yanardağ Aşığı'nın konusunun nereden çıkıp geldiğini, bir İngiliz büyükelçisinin yaşamıyla ilgilenmeye nasıl başladığını merak ediyorum.

“Kitap konuları nereden çıkar? Bilemiyorum, günde on hikaye konusu gelir insanın aklına, bir tanesi ‘Bunu yazabilirim,’ diyeceğiniz bir konudur. Bu seçimi yaptıran şeyi yakalamak çok zor. Neden, neden... sanırım pek çok neden var da çoğunu bilmiyorum bile, ama belki şu anda yazdığım kitabı, Amerika hakkında bir şeyler yazmak istediğim için yazıyorum. Bunu ikinci romanım *Death Kit*'te yapmaya çalıştım, ama şimdi çok daha iyi bir iş çıkarabileceğimi düşünüyorum, çok daha iyi bir yazarım artık. Bilmiyorum, ama aradığımı biliyorum, hikayenin kendisini. Boston'da bir kitapçıda dolaşırken bir kitapta bu hikayeyle ilgili bir şeylere rastladım. Ama daha önceden de hayal meyal bir şeyler hatırlıyordum, çünkü çok okuyorum, neyse, orada öyle dururken, ‘Bundan bir roman çıkabilir,’ dedim. Yalnızca bir çıkış noktası elbette, ondan

sonrasını hep kendim yaratmam gerekecekti. Bir sürü hikaye anlatacağım, hikayeler anlatmayı seviyorum.”

Bu benim ilgimi çekiyor – yani hikaye anlatmak başka şey, tarihi yeniden yazmak başka. Sontag *Yanardağ Aşığı*’nda bazı tarihsel verileri alıyor, bazılarınıysa kendisi yaratıyor – “Gerçek”e müdahale ettiğini hissediyor mu?

“Hmm. Aslında verilerden başlamıyorsunuz. *Yanardağ Aşığı* iki basit şeyle başladı: Sir William Hamilton’ın takıntılı bir koleksiyoncu oluşu –bütün koleksiyoncular tanım gereği takıntılıdır– ve yanardağlara ilgi duyması. Bu benim çok ilgimi çekti, çünkü toplamak demek korumak demektir, yanardağlara ilgi duymaksa büyük, yok edici bir güce ilgi duymaktır. İlk başta tamam dedim, bu adam hakkında bir roman yazacağım, ama bütün bu 18. yüzyıl zırlılarıyla uğraşmak istemiyorum. Bu adam Amerika’nın Filipinler’deki büyükelçisi olsun, Çin porselenleri toplasın, Manila’nın yakınlarında gayet uygun bir yanardağ da var; Nelson karakteri Amerikalı bir amiral olur; Emma Hamilton’ı Filipinli bir fahişe yaparım, vs. Sonra fark ettim ki, 20. yüzyıl sonlarındaki Filipinler hakkında, 18. yüzyıl sonlarındaki Napoli hakkında bildiğimden daha az şey biliyorum. Romanda bir dünya yaratmanız gerekir – ben her zaman bir karakterle, bir duyguyla, tutkuyla başlarım. Tabii ki bu kitap için çok şey okudum, okumayı seviyorum, pek çok şey biliyorum, sonra da yazmaya başladım ve süreç boyunca verileri kontrol ettim. Bu da hoştu, örneğin, at arabalarıyla ilgili iki kitap okumam gerekti. At arabalarını ayrıntılarıyla anlatmam gerekmez, zaten anlatmıyorum, ama o duyguyu bilmem gerekli.”

***Yanardağ Aşığı*’nda, yinelenmesi dikkatimi çeken bir söz var: “O zamanlar ‘gerçek hayat’ diye kabul edilen şey...” Kurguyla kurgu olmayan mı karşılaştırılıyor burada, Borges ve Kafka’yı konuya dahil edecek şekilde, yoksa bana mı öyle geliyor?**

“Yoo, ‘gerçek’ ve ‘asıl’ olanın kurgu olduğunu düşünmüyorum. Bunu düşünmek için deli olmak gerekir; gerçek olan şey gerçek hayat. Ama insanların kurgu sayesinde pek çok şeyi yaşadığını düşünüyorum. Beni şaşırtan şeylerden biri –aslında şaşırtmıyor, ama farkında olunması gereken şeylerden biri bence– insanların aracı olmadan deneyimlere ulaşamamaları. Mitler, fanteziler, kurgular aracılığıyla ulaşıyorlar deneyime. Eski bir Marksist-Hegelyen klişe kullanacak olursak, insanların çoğunu ‘sahte bilinç’ yönlendiriyor. Deneyimlerini doğrudan kavramıyorlar, deneyimleri hakkındaki fikirler aracılığıyla kavıyorlar. İnsanların kendi deneyimlerini nasıl kurgu haline getirdiğinin farkındayım ve bununla ilgileniyorum. *Yanardağ Aşığı*’nda, ‘Bu hikaye Şimdi anlatılan, Şimdi’nin bilgisiyle anlatılan bir hikayedir,’ diyorum, ikinci paragrafta sanırım; ‘O zaman için uzun sayılacak bir adamdı,’ diyorum, ‘Uzun bir adamdı,’ demek yerine. ‘Tarihsel roman’ denen şeylerin çoğunda bu yoktur, oradasınızdır. Bu iki katman, yani ‘Böyle böyle düşünüyorlardı,’ derken arkadan da ‘Ama biz şimdi farklı düşünüyoruz,’

demek, benim için anlatının en önemli yanlarından biriydi. Kitapta sanat konusu açıldığında, o zamanki estetik anlayışının, acı çekmekte olanların bunu onurlu, görgülü, özdenetimli bir şekilde bize göstermelerini gerektirdiğini söylüyorum. Oysa biz, alabildiğince dışa vurmayı, kontrolsüzlüğü değerli buluyoruz, çünkü bu, insanların içtenliğini, duygularını bastırmadıklarını gösteriyor. O zamanlarda duyguların bastırılması çok önemliydi. Bu karşıtlık sürekli olarak sergileniyor, çünkü 18. yüzyılın sonu modernliğin başıdır ve modernliğin sorunlarının tohumlarını görürsünüz.”

İçeride çalışan asistanının yanına gidiyor Susan Sontag; döndüğünde, **“Roman nedir?”** sorusuna da geri dönüyor.

“Bence roman, edebiyat formlarının en büyüğü – içine deneme, şiir, her şeyi koyabilirsiniz, romanda her şeye yer vardır. İlginç olan bu kapsayıcılığı. Tabii her şeyi atıp son derece dışlayıcı bir hale de gelebilir. Bunu negatif bir gelişme olarak görüyorum, romanı roman yapan şeylere yer verilmemesi açısından – olay örgüsü yok, anlatıcının sesinden başka ses yok, vs...”

Amerikan romanı bu bağlamda nereye gidiyor?

“Hiçbir fikrim yok. Her şeyden önce birkaç yönelim var. Bilemiyorum. Kendimi bir Amerikan yazarı olarak görmüyorum. Tabii ki Amerikalıyım, coğrafya kaderimizdir, zamanımızdan kopamayız, ama Amerikan kültürünün ya da edebiyatının beni çektiğini söyleyemeyeceğim. Amerikan romanına ne olduğu beni ilgilendirmiyor. İngilizceye ne olduğu ilgilendiriyor öte yandan – İngilizce yazıyorum ve bundan sonra başka bir dilde yazacağımı sanmıyorum; bir dilin nasıl geliştiği, nasıl gerilediği benim için çok önemli.”

Birkaç soru da o sormak istiyor bana. Türk şairi okuduğunu ama Türk denemecisi ya da romancısı okumadığını söylüyor: “Romancı var mı Türkiye’de?” “Var birkaç tane,” diyorum. “Anti-laik” gelişmelerle ilgileniyor, Türkiye’yle Mısır’ı karşılaştırıyor: “Ne oluyor orada, Atatürk dönemi bitiyor mu? Sonra Bosna... İnsanlar ne diyor bu savaşa? Türkiye neden bu kadar ilgisiz?” diye soruyor. “Sonunda bir konuda Avrupalı oldunuz demek.” Sırpların Boşnakları Türk diye çağırdığını, din konusunun, Batı’nın eylemsizliğini açıklamakta çok önemli olduğunu söylüyor. Burada soruları ben sorarım: **Bir yandan Saraybosna’ya gitmek, bir yandansa edebiyat yapıyor olmak ne demek?**

“İşin yarısının yapılması demek. Zamanımın üçte birini orada geçiriyorum. Bosna hakkında bir kitap yazmıyorum, orada gazeteci olarak bulunmuyorum; iki insan gibiyim, orada yazar kimliğimi tümüyle unutuyorum, çalışmıyorum, bir okul projesiyle ilgileniyorum, oyun

sahneliyorum, radyoya çıkıyorum, oradaki Yazarlar Birliği'yle çalışıyorum, para topluyorum, tiyatro akademisinde misafir hocalık yapıyorum. Ne kadar korkunç olduğunu hayal bile edemezsiniz. Ve sanırım gerçekten ümitsiz. Bunu söylemek çok kötü, ama oradaki arkadaşlarıma, 1937'de Almanya'da Yahudi arkadaşlara vereceğim öğüdü veriyorum: Gidin buradan. Pek çok insan 'Ne yapılabilir?' diye soruyor. Ben oraya kimseyi temsil ederek gitmiyorum, birey olarak gidiyorum. Onları kurtaramam, ama yapabileceğim her şeyi yapmak istiyorum."

Savunmam yok, söyleyecek sözüm yok. İnsan olma etiği konusunda ben de bütünlemesiz sınıfta kalanlar arasındayım. Sontag'ın ses tonu, *Yanardağ Aşığı*'nda, kitabın sonundaki tonu anımsatıyor. Kitap boyunca karakterlere bir şekilde sempati duyuyor Sontag, son bölümündeyse yargının tokmağı iniveriyor – müthiş ahlakçı bir ses kaplıyor o bölümü.

"Evet. Sinema dilini kullanacak olursak, o noktaya kadar her şey yakın plan, orta plan çekimlerle veriliyor. Sonundaysa geniş plana geçiyoruz, genel görünümü izliyoruz. Geri çekilip bakıyoruz. Yakından herkese sempati duyabilirsiniz, sonuçta hepimiz yaşamın içinde ilerleyen kırılmış çocuklarız. Dokunaklı, neredeyse patetik bir sevgi ihtiyacı var, ama geri çekildiğinizde, yapılanlar korkunç. Eleanora'nın ağzından kendi yargımı verdiğimde, 'Bu son yargıdır, okur da böyle düşünmeli ve bundan önce söylenenleri unutmalıdır,' demiyorum. İki bakış açısı da yana tutulmalı. Bu kitap ahlaksal bir itkiyle yazıldı, o yüzden insanların bu karakterleri iki şekilde de görmelerini istiyorum. Tolstoy da yapar bunu. Sonunda ahlak ve adalet hakkında bir şey söylersiniz, ama o karakterler için yarattığınız sempati de yanlış ya da sahte değildir."

***Yanardağ Aşığı ve Böyle Yaşıyoruz Artık* arasında, Sontag'ın ölümüne yaklaşımı konusunda bir karşılaştırma yapılabilir sanırım, özellikle Ölüm'ün Sontag'da tümüyle doğal bir tema olduğunu göz önünde bulundurursak: İlkinde, kitabın sonunda ölen insanlar kendi seslerine kavuşuyor, kendi adlarına konuşabiliyor, hatta ölüm sürecini anlatabiliyorlar. *Böyle Yaşıyoruz Artık*'taysa ölümün sessizliği etrafında konuşuluyor.**

"Çok iyi söylediniz."

Ki bunu çok etkili buluyorum.

"Bu ikisi benim şimdiye kadar yazdığım en iyi şeyler. *Böyle Yaşıyoruz Artık*'ta, adı anılmayan ana kahramanın adı anılmayan hastalığı AIDS tabii, ama yazdığım sırada, yakın bir arkadaşımın AIDS'e yakalanması deneyimini yaşamamıştım daha, hastanın en yakın çevresini oluşturan iç grubun üyesi olmamıştım. Ölmekte olan ya da belki ölecek olan insanın çevresindeki dünyayı anlatan bu kitaba giren kişisel deneyimlerim iki koldan geliyor: Bir tanesi,

ben kanserken yaşadıklarım, diğeryse çok ciddi bir felç geçiren ve benim çok yakınım olan bir adamın yaşadıkları. 40'larında, eski sevgilimdi ve çok yakın dostumdu, tiyatro dünyasından. O sırada artık sevgili değildik ama kız kardeşi, sevgilisi ve iki arkadaşıyla birlikte ben de o iç grubun bir parçasıydım. Her gün hastanedeydim, onun hakkında konuşuyorduk. Aylarca sürdü bu, ölmesi bekleniyordu. Öyküyü bitirdiğimde, Upstate New York'ta bir üniversitede okudum, bittikten sonra bir kadın gelip, 'Kocam kalp krizinden öldüğünde de aynen böyle oldu,' dedi. Bu kitap hasta olmanın dramıyla ilgili ve ben de yaşadım bunu, kanserken iki buçuk yıl boyunca hastaneye yatıp çıktım. İnsan ölüm hakkında nasıl düşünmez, bilemiyorum."

Öyküde kullanılan gramer ve kurulan sentaks da çok uygun.

"Evet, seslerle ilgili bir kitap bu, seslere bayılıyorum. Çevirmenim olduğunuza göre daha ayrıntılı konuşabilirim. Yazacağım kişinin sesini bilmeden yazmaya başlayamam – biçimini, hızını. Bu öykü şöyle de başlayabilirdi, tabii o zaman başka bir öykü olurdu: 'Pencerenin kenarındaki yatağında yatıyordu. Solgun bir ışık vuruyordu yüzüne. Hemşire içeri girip, "Bugün nasılsınız bakalım?" dedi.' Benim yazdığım öykü etkili oldu çünkü o sesi, o hızı yakaladım, böylece herkesin hissettiği duyguları, acıyı aktarabildim. Tepki yelpazesini verebildim: İnançlı arkadaş, inançsız arkadaş. Ölümle yüzleşemeyen insanlar. Binbir çeşit tepkiyle karşılaşıyorsunuz. Ben hastanedeyken, en karanlık zamanımda, kesinlikle öleceğimi düşündüğüm sırada, arkadaşlarımdan bazıları tek kelimeyle harikaydı, bazılarıysa inanılmaz derecede sığ. Çok yakın bir arkadaşım geldi bir keresinde, ağlamaya başladı, 'Buna dayanamıyorum, dayanamıyorum, beni çok bunaltıyor,' dedi ve kayıplara karıştı! Her tür davranış biçimiyle karşılaşıyorsunuz, ilginç olan bu işte, bu yelpaze, çünkü insanlar tek bir kalıptan çıkma değil."

Bu noktada, Sontag'ın ilk romanlarıyla ilgili sıkıntımı dile getirmek ihtiyacı duyuyorum; zaman içerisinde, iki boyutlu "fikir karakterleri" yaratmaktan vazgeçtiğini, tutkulara, duygulara daha fazla yer verir hale geldiğini düşündüğümü söylüyorum.

"Kesinlikle. Daha özgürüm. Değişmedim, aynı insanım, ama yazar olarak daha fazla özgürlüğüm var; daha iyi bir yazarım, ilk iki romanımı yazan yazar değilim artık. Her zaman sahip olduğum ama nasıl anlatacağımı bilemediğim duyguları anlatabilecek düzeye geldim. Basitleştirerek söyleyecek olursak, inhibisyonlarımı yendim. Ama bu birden değişip yirmi yıl öncekinden apayrı bir insan haline geldiğimi göstermez. Bu özgürlüğe kavuşmam uzun sürdü. Ben yazarlar arasında bir azınlığın içindeyim, zaman geçtikçe daha iyi yazıyorum."

İlk dönem ürünleriyle yakın dönemdekiler arasında başka nasıl farklar göze çarpıyor?

“Bu söylediklerim psikolojik şeylerdi tabii, önemli olan ürünün nasıl olduğu. Ürüne, yani sonuca baktığımda, daha büyük olduğunu görüyorum. İçinde daha fazla şey var, daha büyük bir yumak gibi. İlk yapıtlarım çok daha bunalımlı ruh hallerini, önü kesilmiş, istediğini olamamış insanları, duygusal açıdan takılıp kalmış insanları konu ediniyordu. İlk iki romanımdaki karakterler kitabın başında neyse sonunda da o. *Yanardağ Aşığı*’ndaysa karakterler kitap boyunca değişiyor, kendi kişiliklerinin mantığını sergilemekle yetinmiyorlar. Edebiyatta süreci, değişimi, evrimi gösterebilmek onu daha büyük kılıyor, temalardan ayrı olarak. Sorularınız bana çok ilginç geliyor, zorlanıyorum yanıt verirken, hoşuma gitmiyor değil ama kafa yormam gerekiyor ne yaptığımı anlatabilmem için. Çünkü beni düşünmeye davet ettiğiniz şekilde düşünmüyorum normalde. Yazarken yaptığım pek çok şey somut – ayrıntıları ve zarif olan bir dili yaratmaya çalışmak, hareket etmesini sağlamak. Yeni romanım bir yemek davetiyle başlıyor örneğin – kaç garson var, kaç mum yanacak gibi şeyler düşünüyorum. Tanık oluyormuşum gibi hayal etmeye çalışıyorum.”

***Yanardağ Aşığı*’nın yapısıyla ilgili bir şey sormak istiyorum – her bölüm yedi alt bölümden oluşuyor, yanardağın yedi resmi var; her bölümün başındaki resimler bir şekilde bölümün içeriğiyle uyumlu mu, yoksa bana mı öyle geliyor?**

“Haklısınız. Ben çok görsel bir insanımdır, bu imgelerle oynamak istedim. Ayrıca –bunu bilemezsiniz tabii– müziksel bir yapı oluşturdum. 20. yüzyıl bestecilerinden Paul Hindemith’in ‘The Four Temperaments’ adlı bir yapıtı vardır, belki bir yerde karşınıza çıkar, çok ilginç bir yapıttır – pekala, işte *Yanardağ Aşığı*’nın gizli yapısı: Hikaye daha önce kafamda vardı tabii, ama nasıl kuracağımı bilemiyordum. Hindemith’i dinleyince aynı şemayı kullanmaya karar verdim, çok iyi uyuyordu çünkü – üçlü prologdan sonra ‘melancholic’ – melankoli ve bunalım; sonra ‘sanguinic’ – arzu ve kan; sonra ‘phlegmatic’ – stoisizm ve duyguların bastırılması; en sonunda da ‘choleric’ – öfke. Şimdi size en büyük sırrımı vereceğim: *Yanardağ Aşığı*’na gelene kadar yalnızca melankoliyi yazıyordum, bu kitapta dört hali de yazdım, o yüzden benim için büyük bir aşama oldu bu kitap. İlk iki romanım ve ilk öykülerim hep depresyon ve melankoli hakkında. Şimdiyse insan duygularının tümünü kapsayan klasik tipolojideki dört tabiat da var. Artık her şey hakkında yazabilirim!”

Romanda genel olarak iki eksen tanımlamaktan hoşlandığımı anlatıyorum: Bir yanda kurma edimine ağırlık verme, öbür yanda tanıklık edimine; bir yanda kendi masalını oluşturma, öbür yandaysa olduğu gibi anlatma. Amerikan romanında ikincisini daha çok gördüğümü söylüyorum. Böyle bir aç Sontag’a anlamlı geliyor mu, diye sormadan edemiyorum.

“Ben yalnızca kendim hakkında yazmakla ilgilenmiyorum, var plan her şeyle ilgileniyorum, bazen bu ‘her şey’e bildiğim, yaşadığım şeylerin, kişiliğimin bazı yönlerini

katıyorum. Ama yalnızca kendini anlatmak bence ucuz bir araç. Dolayısıyla Amerikan romanına ve yazarlarına saygı duymuyorum. Norman Mailer’a saygı duymuyorum. Kennedy olmak ve Monroe’yla sevişmek istiyor, CIA’de çalışmak istiyor, bu fantezilerini yazarak harcıyor yeteneğini. Duygusal sahiçilik yok yazdıklarında. Sonra kendi küçük dünyalarını ve deneyimlerini anlatanlar var – boşanmalar, korkunç çocukluklar, uyuşturucu satma ve kullanma hikayeleri. Dünya hakkında yazmak isteyen çok az insan var aslında – John Updike örneğın, inanılmaz güzellihte cümleler kurar, ama kitaplarının konusuna bakın, eşlerin birbirini aldatması. Yani, harika değil. Kitaplar harika olmalı. Yeniden okumak istemelisiniz. İki kez okumaya değmeyen bir kitap, bir kez okumaya da değmez. Kitaplar semptom haline geliyor. Amerika’nın ne olduğunu öğrenmek istersem rock konserine, sinemaya giderim; Amerikan nihilizmini romanlardaki raporlardan, bültenlerden öğrenmeye ihtiyacım yok. Roman gerçek bir dünyayı; okuyanın kalbini, duygularını, bilincini eğitecek, daha iyi hale getirecek şekilde kurma gücüne sahip. Dostoyevski’den söz etmiştik – onu okumak beni daha büyük bir insan yaptı. Bir roman okuduğumda bana bunu düşündürmesini isterim. Bir Amerikan romanını okuduğumdaysa en iyi olasılıkla, Amerikan kültürünün ne kadar kaba ve aptalca olduğu anımsatılıyor bana. Bunu kapıdan baktığımda da görüyorum ben.

“Bence iyi romanın satmasının hiç sakıncası yok. Öyle bir dönemden geçiyoruz ki, ciddi edebiyat ürünlerine duyulan ilginin, ciddi şiire duyulan ilgi kadar düşük olması beklenmeli. Kitaplarla ve okumakla ilgilenen insanlar var olmayı sürdürecektir, önemli olan bu. Roman 19. yüzyıl Avrupası’ndaki merkezi konumuna bir daha ulaşamaz. Sakıncası yok – tohum orada; daha büyük ve daha iyi bir şeyin varlığını anımsatıyor bize. Dil varoldukça edebiyat varolacaktır. Gutenberg devrinin sonu filan gelmedi.”

Dalga Boyu - Susan Sontag'ın Ardından

Bir Amerikalı için çok akıllı ve zeki biriydi Susan; bunu yalnızca, ortalama bir Amerikalı entelektüelin dünya karşısındaki ilgisizliğini ve birikimsizliğini çok aşan ve gerçekten içten gelen yaklaşımı yüzünden söylemiyorum; İkiz Kuleler olayının hemen ardından, "Bu teröristler hakkında her şeyi söyleyebilirsiniz, ama korkak olduklarını söyleyemezsiniz," diyerek Bush'un ağzının payını verecek, bununla da yetinmeyip, "Neden kimse çıkıp da bu saldırının demokrasiye, özgürlüğe ve yaşama biçimimize karşı değil, Amerika'nın dünyayı sömürmesine karşı bir saldırı olduğunu söylemiyor?" diye tüm Batı dünyasına diklenecek cesaret ve basireti gösterdiği için de söylemiyorum. En azından bu konuda, onun kadar düzgün cümle kuramasa da ve onun yarısı kadar bir zekası olsa da, Baudrillard gibileri de üç aşağı beş yukarı benzer sözler ettiler, paradoksal laflardan rant umanların gözü karalığıyla. Susan Sontag'ı akıllı ve zeki yapan başka bir şeydi bence: Entegre bir duruşu vardı, yani birbirinden çok farklı konularda, birbiriyle tutarlı konular benimsemesini becerebiliyordu; bunun yanında, kendi düşüncelerini herkesten daha iyi sorguluyordu.

Susan Sontag'la bir kez söyleşi yaptım, 1995'te, New York'ta, 28. Cadde'deki evinde. Benim için Susan haline gelmesi daha sonra, ben Türkiye'ye döndükten sonra oldu. O kış gününden bu kış gününe telefonda belki bir düzine konuşma yaptık, belki bir o kadar faks gidip geldi aramızda. Gölcük depreminin üstünden on iki saat geçmeden bana telefonla ulaştığında çok şaşırmıştım - ben Yalova'daki aileme henüz ulaşamamıştım çünkü. Daha sonra 2000'de, sıcak bir mayıs günü, yine New York'ta bir kahve içtik - onu bir daha görmedim.

Zor bir insandı. Bu kısmen, çok ciddi ve çok ahlaklı olmasından kaynaklanıyordu; kısmense sizin de en az onun kadar ahlaklı olmanızı beklemesinden. Ahlaken haklı olan ve bunu bilen bir insanın karşısında, hadi ahlaksız demeyelim ama günlük yaşamın ister istemez getirdiği bir "kıvraklık"ı olan, her zaman ilkeleri doğrultusunda hareket edemeyen ve bunu bilen, sıkıştığında işi dalgaya vurup sıyrılmaya çalışan bir insanın kendini suçlu hissetmemesi imkansız. Canımı sıktığı için severdim Susan'ı.

Türkiye'den hoşlanmazdı, hiçbir zaman da buraya gelmeyi düşünmedi. Oysa hem şahsen, hem de YKY adına onu birkaç kez davet etmişim; başka davetleri de reddettiğini biliyorum. Ama hep sorardı – Balkanlardaki durum hakkında Türklerin ne yaptığını, siyasal İslam'ın Türkiye'deki durumunu, yolsuzlukların boyutunu ve devletin batağa saplanmışlık derecesini, Afganistan konusunda Türk kamuoyunun tepkisini, Kürtlerin durumunu... Depremden sonra, ben ona Gölcük'e, Karamürsel'e gidip yapabileceğim ne varsa yapmaya çalışacağımı söylediğimde, iyi

öğrencisinden daha iyi bir sınav kağıdı bekleyen hoca edasıyla beni hafifçe paylamıştı – bencilliğimden dolayı. Bunu daha sonra genelleştirdiğini anladım – ikinci ve son görüşmemizde konu bir şekilde buraya geldiğinde, liberalizm dediğimiz şeyin her yerde ama özellikle zengin olmayan ülkelerde büyük bir insanlık erozyonu yarattığını; en temel olduğu düşünülecek insani duyguları yok ettiğini; iyilik, yardımlaşma, özveri gibi kavramları büyük oranda gündem dışına ittiğini ve hiç olmamışçasına unutturduğunu; üstelik bütün bunları, artan bir dindarlık çerçevesine rağmen becerebildiğini söylemişti. Asya depremi, onu belki de bir kez daha haklı çıkardı.

Bütün bunlara karşın, naif bir yönü de vardı Susan'ın – Amerikan edebiyatına değilse bile, dünya edebiyatına (ve tiyatroya; sinemaya değil, tiyatroya) inanıyordu; dünyada yapılan edebiyatın hiç değilse bir bölümünün, bu gezegen üstündeki varoluşumuzun sefilliğini neredeyse bağışlatacak güzellikte ve güçte olduğunu düşünüyordu. En büyük üzüntüsü, ömrünü böyle şeyler yazarak geçirememiş olmasıydı. Son dönemdeki romanlarıyla doğru yönde ilerlediğini, ama çok geç kaldığını birkaç kez yinelemişti. "Sen nasıl şeyler yazıyorsun?" sorusunu bir keresinde sordu – geçiştirdim.

Geçştirilebilecek biri değildi Susan.

Editörlük: Tanı, Seyir, Tedavi

Editörlüğün bir bilim olduğunun iddia edildiğini hiç duymadım, ama zanaat olduğunu söyleyenler olmuştur – doğruluk payı yok değil, ama bence her şeyden önce bir hastalık. “Sigara bağımlılık yapmaz, ben yirmi yıldır kullanıyorum, hiçbir şey yapmadı” cümlesindeki gibi bir hastalık – hasta olduğunuzu anladığınızda artık çok geç oluyor.

İşin ilginç, editörler de bu tıbbi metafora pek teşne, ama tersinden – onlara bakacak olursanız “metni iyileştirmek”le uğraşıyorlar, “sakatlıklarını gideriyorlar”, “akşamadan yürümesini sağlıyorlar.” (Bunu ben de yapıyorum.)

Sevimsiz bir yanı var editörlüğün – birilerine, “o öyle yapılmaz, şöyle yapılır” deme konumu nasıl sevimli olabilir ki? Sonuçta yazarla editör arasında bir insan ilişkisi sözkonusu, yapılan işten ve metnin kendisinden bağımsız olarak da bu ikilinin uyumu/uyumsuzluğu belirleyici olabiliyor kimi zaman. Kimi yazarla, beraber çıkmış bir keşif yolculuğu olabiliyor, kimi yazarla daha birinci dakikadan bir itişmeye, güç oyununa dönüşebiliyor. Bir de tabii birilerinin uğraş didine, kendinden vere vere yazdığı bir metni, daha ilk sayfasından reddetme ve bundan pişmanlık duymama konumu var, bu sevimsizlikten aşağıda biraz daha genişçe söz edeceğim. Editörlük nankör bir iş – “çok iyi yazılmış” kitaplar vardır, peki ya “Bu kitap çok iyi edit edilmiş,” dendiği duyulmuş mudur hiç? Türkçesi bile bozuk cümlelerin, baksanıza.

Yaklaşık yirmi yıldır editörlük yapıyorum, hiç zararını görmedim diyemem. Bunun bir hastalık olduğunu ve benim de bu hastalığı (artık kimden geçtiyse) kaptığımı sokakta huzurla yürüyemez hale gelince anladım ilkin – tabelalarda tashi, ilanlarda Türkçe ve mantık hataları (“İkili pozisyonlarda sertliğin maç bileti burada!” - hatayı bulun!) otomatik olarak batmaya başlayınca, “persenk” yerine “pelesenk” diyenlere istem dışı bir şekilde vurma arzusu duyar olunca yani. Ama sonrası da varmış ve çok daha acıymış – kendimi “okuma keyfi” denen ruh haline kaptırmak yıllar içinde o kadar zorlaştı ki, masum okurluk günlerimi özlemle anıp hayıflanıyorum artık. Notaları saymaktan müziği dinleyememek gibi bir şey.

Öte yandan, her metin kendine özgü heyecanlar, sorunlar, meydan okumalar barındırıyor, bağımlılık yaratan, insanı hasta eden ve tedaviden kaçırarak da bu – her metinde hem kendini sınamak hem de yeni bir şeyler öğrenmek, hemen her kuralın istisnası olabildiğini yaşayarak görmek, ama neyin gerçekten istisna olduğunu doğru saptayabilme becerisi geliştirdiğini fark etmek (vehmetmek)...

Editörlük denen illet, yalnız metinle kurulan ilişkiyle sınırlı değil, “gerçek hayat”ta da izdüşümleri var elbette – size ya da sevdiklerinize ters gelebilir, ama sonuçta bir “ürün”

sözkonusu, yani kıvrımadan söyleyecek olursak birileri bu “iş”ten para kazanmak istiyor – yazar ve/veya yayınevi ve/veya dağıtımçı ve/veya kitapevi. Editörlük, çeşitli biçimlerde bu beklentiyle ilgili de bir şeyler yapmayı kapsıyor. Çeşitli tatsız yanları var bunun da ama itiraf etmek gerekirse zevkli yanları da var.

Zaten sonunda insanın, daha doğrusu editörün geldiği ve kalmayı seçtiğini göğsünü gere gere iddia ettiği nokta da bu oluyor galiba – “her şeye rağmen” bu hastalığın keyfini çıkarmayı öğrenmiş oluyorlar, tedaviyi reddediyorlar (“sigara bırakılmaz, ara verilir” gibi bir şey sanırım). Bu girizgahtan sonra afaki lafları bırakayım ve kendi editörlük deneyimimden yola çıkarak birkaç somut örnek üzerinden konuşayım istiyorum.

Editörün kardeşleri – çeviri redaktörleri ve düzeltmenler

Başladığımda kimse bana editörlüğün nasıl yapılacağını söylememişti, zaten editörden çok çeviri redaksiyonu, düzelti ve son okuma (aynen “son ütü” gibi bir şeydir) yaparak başlamıştım, ama orada bile insanın öğrenmesi gereken yığınla şey var.

Çeviri redaktörlerinin en sevdiği yakınma biçimi şudur - “bu adamın/kadının çevirisini düzeltereğime baştan çevirseydim çoktan bitmişti.” Aslında doğrudur da – kötü çeviriyi düzeltmek kadar insanın asabını bozan şey azdır; kötü çevirmenin bozuk dil kavrayışına kendinizi kaptırma tehlikesi de vardır ayrıca, kötü çeviriyi okuya okuya bir aşamadan sonra size normal, doğru, en azından olabilir gelmeye başlar.

Ama iyi bir çevirmenin de çevirisini kontrol etmek gerekir. İşin incelikli kısmı da burada başlar. Başlarda kimsenin gözünün yaşına bakmazdım – “Şöyle demek varken böyle denir mi?” diyerek dümdüz giderdim, gebertir ve geberirdim. Zaman içinde, böyle yaşanmayacağını anladım, hakikaten çekilecek nane değildi, ama onun da ötesinde, yanlış yaptığımı fark ettim. Yazarın kimliği olduğu gibi, çevirmenin de kimliği vardı – bazen bu sanatsal boyutlara ulaşabiliyordu (“Tomris Uyar çevirisi” örneğinde olduğu gibi), ama oraya kadar çıkmadığında bile, iyi bir profesyonelin kendi içinde tutarlı bir bütünlük oluşturmaya çalışarak kurduğu bir çevirmenlik yaklaşımı sözkonusu olabiliyordu. Buna dokunmamak gerektiğini öğrendim. O noktadan sonra “maddi hata” dediğim şeyleri düzeltir, “çevirmen tercihi” dediğim şeyleri (yani “Ben onu öyle çevirmezdim,” dediğim şeyleri) bırakır oldum. Çeviri redaktörünün, çevirmen olmaya kalkışmaması gerekir – ortada bir çevirmen zaten vardır çünkü¹.

Düzeltilenlikse hakir görülmüş çok önemli bir iştir ve ben hiçbir zaman becerememişimdir. Düzeltisini üstlenip katlettiğim çok kitap vardır, hatta bir kitabı, artık hangi kafayla, ne yaparken okuduysam, o kadar düzeltememişim ki (ve sağolsun, yazarı da o kadar çok yazım hatası yapmıştı ki) kitap yeniden basılmak zorunda kalmıştı (doğru dürüst bir düzeltmen elden geçirdikten sonra tabii). Bizde sıfır hatalı kitap çok çok azdır hala (Memet Fuat

¹ Yine de çaylak çevirmenler sözkonusu olduğunda, “sene”leri yıl, “müddet”leri “süre” yaptığımı itiraf ediyorum.

bir sıfır hata efsanesidir bilindiği gibi); teselli olur mu bilmem, ama Amerika ve İngiltere’de de de kitaplarda hata çıkıyor artık, eski “copy editor”lar, “proofreader”lar onlarda da kalmadı. Bizim buradaki fazladan derdimiz, Türkçenin yazım ve dilbilgisi kurallarının pek çok konuda belirsiz, esnek ve zaman içinde değişken olması. Kesme işaretinin kullanımı konusunda o kadar çok kavga çıkmıştır ki! “Şey”leri birleşik mi yazanlardansınız, ayrı mı – her şey, bir şey, hiçbir şey, bir şeyler konusunda tavrınız net mi? Ben ilkokuldayken “pantolon fantazisi” derdi yazım kılavuzları, şimdi “pantolon fantezisi” diyorlar (ve Word de otomatik düzeltiyor!). Buna ek olarak, “biçem kılavuzu” hiç olmadı bizde, “Chicago Manual of Style” türü bir başvuru kaynağından yoksun olduğumuz için, bizde cümleye bağlaçla başlanır, “ve”den önce virgöl konur, özne-yüklem uyumsuzlukları gırla gider, kimsenin kılı kıpırdamaz; “karar vermek”le “karar almak” arasındaki farkı kimse umursamaz; “geliyor” yerine “gelmekte” demeyi marifet sananlar vardır; akademisyenlerin çoğu dipnot nasıl verilir bilmez. Doğa boşluğu sevmediği için de kimi zaman yayınevleri, kimi zaman da bizzat yazarlar, kendilerine göre bir kurallar manzumesi oluşturmuştur – İletişim’in uygulamasıyla YKY’nin uygulaması farklıdır örneğin; Bilge Karasu ikisinden de farklıdır, ama orada “Bilge Karasu kanunları” ağır basar, “kıрмаğa çalıştım” düzeltilmez, öyle kalır.

Toparlayacak olursak – iyi düzeltmen, metni değil harf ve işaretleri okuyan kişidir; metni okumaya, okuduğunu anlamaya başladığı anda işi bitmiş demektir, çünkü bu beyin denen meret, yanlışın yerine kendiliğinden doğrusunu koymakta, anlamın peşine takılıp yazım hatasını atlamakta ustadır.

Neyin kitap olabileceğine karar veren kişi olarak editör

Yayınevleri, küçük yayınevleri bile, yazar, yazar olmak isteyen insanların dosyalarının altında kalmamak için uğraş veriyor artık – bu her yerde böyle tabii, sadece Türkiye’de değil. Anglosakson yayıncılık endüstrisinden farklı olarak bizde, yazar adayıyla yayıncı arasında aracı bir kurum yok (“literary agent” denen ve bizde “yazar ajanı” ya da “yazar menajeri” adı altında var olmaya çalışan kurum). Aslında bunun çok uzun boylu bir sakıncası yok; sadece gelen dosyaları okumakla yükümlü editörün ya da “lektör”ün verimli çalışmayı öğrenmesini, birinci sayfadan dosya reddetme refleksini geliştirmesini gerektiriyor. Acımasızca mı? Öyle belki, ama yayıncılığın gerçeği bu, çünkü işin asıl zor kısmı, bu ilk elekten geçemeyenleri eledikten sonra başlıyor, o yüzden iki cümleyi doğru kuramayan, temel yazım ve dilbilgisi kurallarına bile hakim olmayan, yavan ve basmakalıp ifadelerle anlatı devşirmeye çalışanlar (ki bunlar başvuru dosyalarının ezici çoğunluğunu oluşturur) için ağlayacak kimseyi bulamazsınız.

“Uzun zamandır bu kadar iyi bir kitap okumamıştım” – bir editörün bu cümleyi kurduğu çok nadirdir ve çalışma hayatı boyunca unutamayacağı, dönüp dönüp anlatacağı anılardan biridir. Postadan bir dosya çıkar, adı sanı bilinmeyen, Anadolu’nun bir köşesinde memurluk ya da esnafılık yapan biri, nasıl olduğunu kestiremediğiniz bir şekilde müthiş bir yazınsal beğeni ve biçem geliştirmiş, süzmüş, varlığının özünü bunun içine katmış ve ortaya çıkan metni size

yollamıştır. Piyasadaki romanlara benzemez, beklenmedik bir soy kütüğüne yaslanmıştır, dili bile kendine özgüdür. Editörlüğün en ısıltılı anlarından biridir bu, ayağınıza gelmiş bir keşfin mutluluğudur.

Ama dediğim gibi, genelde olan bu değildir. Buna karşın, postadan çıkan dosyaların bir kısmı “olabilir” diyeceğiniz düzeydedir, o ayarda çok sayıda kitap basılmaktadır zaten, bu da onların arasında şöyle bir görünüp kaybolacaktır büyük olasılıkla, beğenenleri, beğenmeyenleri olacaktır, yer yerinden oynamasa da birilerinin okuma ihtiyacına yanıt verecektir. Üzerinde çalışılırsa çok daha iyi bir kitap olma potansiyeli barındıran dosyalar da vardır, bu da biraz sonra değineceğim, editörlük çalışmasının temelini oluşturan süreci başlatır.

Editör, “Bu dosya kitap olur,” dedikten sonra, elini taşın altına koymak zorunda – orta ve büyük yayınevlerinin çoğunda artık bir yayın kurulu düzeni oturdu, dolayısıyla dosya okuyan editörler, yayımlanmaya uygun buldukları kitap konusunda yayınevi içinde birilerini ikna etmek durumunda. Bu da kitabın neden iyi bir kitap, yazarın neden iyi bir yazar olduğunun dışında, bu ikisinin neden bu yayınevine uygun olduğunu, diğer aday kitaplardan neden daha uygun olduğunu iyi anlatmayı gerektiriyor. Pek çok etmen işin içine giriyor burada – satış şansı, önceki satışlar, prestij, eski kitapların kalitesi, yazılması planlanan kitaplar, “gündem”e uygunluk, (varsa) yayınevinin politik duruşuyla uyum, vs. Çevrilecek kitapların seçiminde de aynı şey geçerli elbette.

Kitabın nasıl bir kitap olacağına karar veren kişi olarak editör

Editörlük mesleğinin ağababalarının yetiştirdiği Anglosakson yayıncılık endüstrisi, tam da bu aşamada, yazar-editör işbirliği alanında geniş bir deneyim birikimi oluşturmuş durumda; hatta “Ah, nerede o eski editörler!” diye yakınacak aşamaya bile gelmişler; bizim yayınevlerindeyse böyle bir çalışma türü kurumsallaşma fırsatı bulamadı. Bir editörün katkısının gerekliliğine inanan yazarlar, bu editörleri hep yayınevlerinin dışından bulmak, ücretini de cebinden ödemek zorunda kaldı. Yayınevleri, yazarlarıyla böyle bir çalışmaya girebilecek editörler yetiştirmeye önem vermedi, yazarlarına böyle bir yatırım yapmayı da gerekli görmedi çünkü neresinden bakarsanız bakın, zaman ve emek yatırımı bu. Ama üç-beş bin satacak bir kitap için değer mi? Diyelim ki değmez; peki 50 bin satacak bir kitap için değmez mi? Bu kitaplarda da yazım ve dilbilgisi kapsamında bir editörlük çalışmasının ötesine çok ender geçiliyor ne yazık ki.

Bir paragraf için şapka değiştirmeme izin verilirse: Bu biraz da biz yazarların sorunu bence. Kendimize fazla inanıyoruz. Kendi aklımıza ve kalemimize fazla güveniyoruz. Yazdıklarımızın, “Bittii!” dediğimiz metinlerimizin üstünde başkasının söz sahibi olması fikri, bir başkasıyla birlikte çalışarak daha iyi hale getirilebileceği düşüncesi kanımıza dokunuyor. Bu dokunulmazlığı kendimize ne zaman, nasıl yakıştırmışız, emin değilim ama en gencimizde, en deneyimsizimizde bile var bu; şımartılmış çocuklar gibiyiz, metnimiz hakkında birisi yapıcı bir öneri getirdiğinde, “koşulsuz sevgi”miz elimizden alınmış gibi tepki gösteriyoruz. Yayınevleri, kalifiye editörler yetiştirmek ve onlara çalışma alanı açmak konusunda mesai harcamak

zorunda, ama biz de burada sonuçta bizim için birilerinin çalıştığını, kafa patlattığını görmek ve bunun için teşekkür etmek zorundayız.

Dediğim gibi, yazar-editör ilişkisi, bir insan ilişkisi ve yüzde yüz güvene dayanıyor. Bu ilişki, son sözün yazarda olduğu bir zeminde kurulursa, güveni sağlamak daha kolay oluyor tabii. Bu haliyle editör, zayıf bulduğu yanları ve hataları saptamakla, yazara birtakım öneriler getirmekle yükümlü kişi oluyor, yazar işine geleni kullanıyor, işine gelmeyen kullanmıyor. Bence bu, parlak genç editörlerin başlayacağı nokta olmalı. Eleştirel ve ticari başarılarla bezenmiş, on yıllarla ölçülen bir birikime sahip editörler sözkonusu olduğunda da yayınevleri hem böyle editörleri olduğu için gurur duymalı hem de editörün arkasında durmalı, editörün sözünün daha da fazla ağırlık taşımasına katkıda bulunmalı.

Öğreten ve öğrenen kişi olarak editör

Peki, nereden geliyor editörün “bilirkişi”liği, nereden gelebilir, yayınevlerinin bu konuda yapabileceği şeyler nelerdir? Türkiye’de okur az, iyi okur doğal olarak daha az, o yüzden “iyi okur” olarak bilinen insanların, mesela yayınevi yönetebileceği rahatlıkla düşünülür bizde; editörlük yapabileceğiye haydi haydi düşünülür. Biraz yabancı dili varsa, bu dilde kitap okuyabiliyorsa, o dilin edebiyatına da zaten hakim olduğu varsayılır – eh, daha ne? İşin doğrusu, bence de iyi okur olmayan birinin iyi editör olması imkansız, ama bu gerekli koşul olabilir ancak, yeterli koşul değil. İnsan doğal olarak, eleştirel yapıt çözümlemeleriyle dolu dolu geçen ve son otuz yılın yapıtlarının da geniş olarak ele alındığı dört yıldan sonra, akademisyen olmak istemeyen ve yayıncılık dünyası tarafından kapışılan edebiyat bölümü mezunlarının olduğu bir dünyayı hayal ediyor, sonra da mecburen paralel evrenler arasında geçişin mümkün olduğu bir dünyayı. O dünya, bu dünya değil çünkü. Bugünün koşullarında iyi editör adayları, kendini iyi yetiştirmiş okurlar, yazarlar ve çevirmenler arasından çıkıyor pratikte. Dolayısıyla yayınevleri, “işbaşı eğitim” konusunda iş başa düştüğü için işbaşı yapmak zorundalar. Deneyimli editörlerin birikimlerini paylaştığı, örnek “vaka”lar üzerinden çeşitli yaklaşımların tartışıldığı “yayınevi içi atölyeler” düzenlemek zor değil. Özellikle cümle işçiliği düzleminde işler çabuk yürüyor; yapı/kurguyla ilgili meseleler daha girift, ama tartışması da daha zevkli. Üniversitelerde iki yıllık bir yüksek lisans programı da yapılabilir yayıncılık konusunda; editörlük dışındaki yönleri de kapsayacak böyle bir programa gerçekten ihtiyaç var.

Kendini yazar sanmayan kişi olarak editör

Yapı/kurgu ile ilgili çalışan, fikirler/öneriler üreten editörün, bence unutmaması gereken en önemli şey şu: Yazar olan o değil. Metnin zaten bir yazarı var. Çeviri redaktörlüğüyle ilgili söylediğimin aynısını söylediğimin farkındayım, ama bunun farkına varmam çok uzun sürdü. Kurgunun içine girdiğinizde, aklınıza onu daha iyi yapacak müthiş bir fikir geldiğini düşünebiliyorsunuz – işte o itkiye karşı koymak gerekiyor. Yazarın yerine, onun kurgusu için bir şey yazmaya kalkmak hem doğru değil hem de hemen hep ters tepiyor. *Inception*’daki gibi: O

fikri yazar kendisi bulmalı. Editör en fazla, nerede yeni bir fikre ihtiyaç olduğunu göstermeli, bir de belki bu fikrin *kategorik* olarak nasıl bir şeye benzemesi gerektiğini anlatmalı. “Burada kahramanın kısıtlanmışlığını gösterecek, görünüşte önemsiz ama onun ruh halini iyi anlatan bir olaya ihtiyaç var,” demek gibi.

Kitabın yakasından düşmeyen kişi olarak editör

Metnin işi bitince editörün işi bitmiyor elbette. Öncelikle yayınevi içinde müttefik kazanmak zorunda, sahiplenip emek verdiği kitabın başarılı olması için. Tasarımcıyla iyi iletişim kurabilmeli örneğin, hem onun yaratıcılığını kışkırtabilmeli hem de kitapla ilgili bilmesi gerekenleri iyi aktarabilmeli. Bizde yayınevleri, kitaplar için tasarım ve sanat ürünü bütçesi ayırmıyor genelde, yayınevinin kadrolu tasarımcısı belli bir maaş alıyor, ayda kaç kitap çıkıyorsa hepsine kapak yapıyor; parça başı işler için de tasarımcıya verilen paralar genelde çok az, kullanılacak sanat ürünü (fotoğraf, resim, kolaj, her neyse) için ayrı bir bütçe olmuyor, o yüzden bizim kitap kapaklarının büyük bölümü, iStock gibi, stok görsel malzemeyi ucuza satan internet sitelerinden alınma malzemenin Photoshop’lanmış haliyle kotarıyor. Yine de eldeki olanaklarla yapılabileceklerin en iyisini yapması gerekiyor editörün.

Arka kapak yazısı, bazı yazarların nefret etmesine rağmen, aslında çok önemli. Bir okur kitapçıya girdiğinde, gözünün iliştiği kitaba ortalama dört saniye zaman tanıyor – kapağıyla ilişki kurarsa arkasını çeviriyor – orada okuyacağı şey, onu 20-30 saniye içinde ikna etmek zorunda. Arka kapak yazıları bağlamında çeşitli yaklaşımlar var haliyle – bir uçta Helikoper Yayınları’nın Levent Yılmaz imzalı, tamamen öznel arka kapakları, bir yandan Ayrıntı’nın, arka kapak alanını kitapla ilgili bir makale sığdıracak şekilde doldurmaya teşne yaklaşımı; yalnızca bir alıntıyla yetinen arka kapaklar, hem alıntı hem nesnel bilgi hem de çarpıcı bir cümle vermeye çalışanlar... Yayınevinin bir tarzı oluyor genelde, ama o şablonun içini doldurmak bir angarya olmamalı editör için.

Bunların istisnası var tabii, Salinger en bilineni herhalde – ön kapakta yalnızca kitap ve yazar adının bulunmasını şart koşan Salinger’in tuzunun kuru olduğu, tuzunu kurutana kadar da bu kuralı kimseye uygulamadığı söylenebilir öte yandan.

Kapak demişken, kitabın adı aslında tartışma konusu yapılabilmeli, editörün bunu unutmaması gerek. Birkaç örnek sıralayayım, ünlü romanlar ve yazarlarının koyduğu özgün adlarla:

Gurur ve Önyargı (İlk İzlenimler)
Savaş ve Barış (Sonu İyi Biten Her Şey İyidir)
Portnoy’un Feryadı (Yahudi Bir Hasta Psikanalize Başlıyor)
Fareler ve İnsanlar (Bir Şey Oldu)
Postacı Kapıyı İki Kez Çalar (Bar-B-Q)
Muhteşem Gatsby (West Egg Olayı)

Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi (Stephen Hero)
Rüzgar Gibi Geçti (Mee Mee Kara Koyun)

Anlatabildim sanırım.

Tasarımcı dışında, dağıtım/pazarlama ekibini de tavlama gerekiyor editörün (böyle bir ekip varsa tabii). Kitabı kitapçılara anlatacak olan her kimse, bu kitabın neden özel olduğunu, ama aynı zamanda daha önceki hangi kitaplara benzediğini, okurun neden ilgisini çekeceğini bilmek ister, bu da her zaman basın duyurusundan öğrenebileceği bir şey olmayabilir. Bu ekip, piyasayla birebir ilişki içinde olduğundan, editöre ve tasarımcıya (hatta yayın yönetmenine) değerli ipuçları da verebilir öte yandan, örneğin “Yeşil kapaklı kitaplar satmıyor,” ya da “Arka kapağında ‘iç dünya’ yazan kitaplar okuru itiyor,” gibi gözlemlerle sizi şaşırtabilirler. Basın duyurusu da ayrıca önemli, çünkü kitapla ilgili kısa tanıtımlar yayımlayan hemen hemen bütün gazete ve dergiler, bu basın bültenlerini aynen kullanarak (en iyi ihtimalle kısaltarak) yapıyorlar bu işi. Her yerde aynı cümlelerin görünecek olması epey can sıkıcı, ama onlar utanmıyorsa siz ne yapacaksınız?

Kitap piyasaya çıktıktan sonra da bitmiyor editörün işi. Kitabına ve yazarına bağlı olarak, yayınevinin tanıtım/halkla ilişkiler bölümüyle işbirliği yapması, kitabın nerelerde geniş olarak haber yapılacağını, söyleşilerin nerede yayımlanacağını, yazarın nasıl fotoğraflarının çekileceğinin kararlarına katılması gerekiyor. Bugün bunlara ek olarak web sitesi, blog, Facebook, Twitter, Youtube’da video gibi ek kanalların da hesaba katılması lazım – bunların içeriğinin de editörün elinden geçmesi gerekir normalde.

Bir de artık yabancı yayın hakları konusu var – Türk yazarlar artan bir biçimde yabancı dillere çevriliyor, bununla iyi kötü uğraşan ajanslar var, destek fonları var, uluslararası fuarlar var – editör, bizzat bu “satış”ı gerçekleştirmekle değilse de gerçekleştirecek kişilerin eline gerekli tüm kozları vermekle yükümlü.

Kitabı yoktan var eden kişi olarak editör

Bunu da atlamamak gerek. Bir editörlük çalışması türü vardır ki, editörün adını kitabın kapağına yazdırır – “yayına hazırlayan” olur editör, çünkü ortada öyle bir kitap yokken o konsepti bulmuştur, içini doldurmuştur. Bir konu çevresinde çeşitli yazarlardan yazı alınmasıyla oluşturulan derleme kitaplar genellikle bu başlığın altına girer. Baştan savma yapılmaya çok müsait bir kitap türüdür (kitap yazmaya üşenen akademisyenlerin, makalelerini değerlendirmek için kullandığı en popüler yöntemlerden biridir örneğin), özgün ve yeni bir örneğini yapmaksa ciddi mesai ister.

Sonuç olarak editör dediğiniz kişi, epey bir iş yapan, ciddi sorumlulukları olan, kritik aşamalarda inisiyatif kullanması gereken, hem edebiyat dünyasını hem de kitap piyasasını takip eden, insan ilişkileri konusunda becerikli ama içten olan, ne dediğini, ne yapabileceğini ve

nerede durması gerektiğini bilen biri. Bütün bunları da onulmaz bir hastalığa yakalanmış olmasına rağmen (veya tam da bu nedenle) yapan biri. Sevelim, koruyalım, üzmeylem.

Editörlük Üzerine

1) Edebiyat editörü, edebi bir metne müdahale eder mi? Yazardan ne tür sebeplerle, ne tür değişiklikler yapmasını ister? Neden ister?

Elbette eder. “Edebi metin”, kutsal ve dokunulmaz bir vahiy metni olmadığı gibi (ki onlar da editörlük çalışmasından geçmiştir), ayrıştırılabilir bazı mekanizmalara sahiptir. Dolayısıyla bir metnin aksamından söz edilebilir. İyi bir editör, bu mekanizmaların işleyişi hakkında bilgi ve deneyim sahibidir; bu aksamaların giderilmesi için yazara yardımcı olur. Buradaki hassas nokta, editörün, metni kendi yazmaya kalkmaması, metnin düzeltilmesindeki yaratıcılık payını yine yazara bırakması gerektiğidir.

2) Edebiyat editörü, birkaç yıl sonrasının edebi eğilimlerini öngörerek mi hareket eder? Öyleyse hangi ölçütlere dayanarak ya da ne tür verilerle bu tür bir öngörüye sahip olur? Bu öngörü yalnızca çeviri kitap seçimlerini mi etkiler, yoksa yayınevinin birlikte çalıştığı yazarlara, öngörülerini çerçevesinde sipariş verir mi?

Bazı durumlarda, evet, gerçi bu süre genelde birkaç yıl sonrası olmaz, en çok bir yıl sonrası olur. Bu, bir editörün okur eğilimlerini ne kadar iyi saptayabildiğine bağlıdır ve genelde hata payı yüksek olur. Bunun nedeni, her kitabın aslında kendi içinde bir marka olması ve bir kitaptan diğerine genelleme yapmanın zor olmasıdır. Yani, örneğin, Tuna Kiremitçi’nin ilk romanı çok sattığında, “Yirmi yaş altı gençlerin aşk ilişkileri ve kürtaj konusu çok satıyor,” diye genelleyip bu konuda bir kitap sipariş ettiğinizde başarılı olma şansınız yüksek değildir. Hatta “Tuna Kiremitçi çok satıyor,” diye genellediğinizde bile aynı başarıyı elde edemeyebilirsiniz. Çeviri konusunda da farklı nedenlerden kaynaklanan benzer riskler vardır. Fransa’da çok satan bir kitap Türkiye’de hiç satmayabilir.

3) Edebiyat editörü ve menajer ilişkisi nedir?

Yazarların aynı zamanda tüccar olmalarını gerektiren yayıncılık piyasasında bazı yazarlar, yayınevleriyle iş ilişkilerini kendi adlarına başkalarının kurmasını yeğleyebilir, araya mesafe koymayı isteyebilir. Yabancı dillere çevrilme konusunda bir profesyonelin tanıtım işini üstlenmesini isteyebilir. Menajer, yazarı ve kitabı hem iyi hem de doğru müşteriye doğru biçimde tanıtarak onun kariyerini, maddi çıkarlarını korumakla yükümlüdür.

4) Bir edebiyat metninin yayımlanması ya da yayımlanmaması yönündeki karar için kullanılan ölçütler nelerdir?

Çok çeşitli ölçütler söz konusudur. Satış şansı bunların başında gelir elbette, ama kimi zaman yayınevine kazandıracağı prestij, aynı yazarın ticari anlamda başarılı diğer kitaplarını yayımlayabilmek için daha marjinal kitaplarının da yayımlanmasını kabul etmek gibi etkenler olabilir. Bazı yayıncılar, iyi olduğuna inandıkları bir kitabı, satma şansının düşük olduğunu bile bile yayımlamayı göze alır.

5) Edebiyat editörünün ideolojik konumları metin seçimini nasıl etkiler? Etkilemeli midir? Neden?

Bu yayınevinin yayın politikasına bağlıdır. Bir yayınevi kendini ideolojik yelpazede konumlanmış olabilir, bu nedenle kendi konumuyla uyumlu kitapları seçebilir; başka bir yayınevi ideolojik anlamda çoğulculuğu yeğleyebilir ve metin kalitesini önde tutabilir, dolayısıyla diyelim ki hem “laiklikçi” hem de “İslamcı” yazarları yayımlayabilir.

6) Bir edebi eserin reklamı nasıl yapılır? Yazar reklamı ile kitap reklamı birbirinden ayrı düşünülebilir mi?

Kimi zaman yazar ve kitap birbirini destekler, kimi zaman yazar, kitabının başarısına sekte vurabilir. İmaj yönetimi ve paketleme burada çok önemlidir. Bu konuda kesin kurallar yoktur, ama her kitap için hangi mesajın ve hangi mecranın, hangi görsel bütünlük içinde kullanılacağını doğru saptamak gerekir.

7) Edebiyat editörlüğü bir meslek midir? Öyleyse yeterlilikleri nelerdir? (Bir editörün sahip olması gereken donanım ve özellikler) Bir meslekse, bu mesleğe ilişkin kavramsal bir eğitim sözkonusu olabilir mi? (Örneğin; üniversitelerde “Edebiyat Editörlüğü Bölümü” açılmalı mıdır? Böyle bir bölümün öğrenim içeriği nasıl olmalıdır?)

Bir meslek sayılabilir. Bir editörün dili çok iyi kullanıyor olması, çok ve çeşitli okuması, edebiyat kuramlarına aşina olması, klasikleri, modernleri, çağdaşları hem dünya edebiyatında hem de kendi ülkesinin edebiyatında iyi bilmesi gerekir. Bir metni oluşturan unsurları ve bunların bir bütünlük içinde nasıl çalıştığını, bunların nasıl manipüle edilebileceğini biliyor ve uygulamaya dökabiliyor olması gerekir. Dolayısıyla hem kuramsal hem de pratik bir bilgi ve beceriden söz edilebilir. Bu haliyle bir “bölüm” açılması fazla iddialı olabilir de birkaç farklı ders verilebileceği düşünülebilir.

8) Bir edebiyat editörü için “yetenekli yazar” tamlaması ne anlama geliyor? Edebiyat editörü aynı zamanda bir yetenek avcısı mıdır? Edebiyat dergilerini okur, genç yazarları takip eder ve onlara teklif götürür mü?

Tanımlaması zor; bir yandan yazarın kendine özgü bir dil ve kurgu dünyası oluşturmaları önemlidir, öte yandan, bir edebiyat geleneğine eklemelenmesi de önemlidir. Editörlerin en mutlu olduğu anlardan biri, üzerinde çalıştıkları metnin potansiyelini tam anlamıyla ortaya çıkardıkları ansa, bir diğeri de adı duyulmamış bir yazar adayının müthiş ilk kitabıyla karşı karşıya olduklarını anladıkları andır. Edebiyat dergilerinin yeni yazarlara yer verdiği ölçüde, dergi izlemek önemli olur. Bugün için Türkiye’de edebiyat dergilerinin bu işlevi oldukça zayıflamış durumdadır. Buna karşın internet ve bloglar ortaya çıkmıştır.

9) Bir edebiyat editörü satışının düşük olacağını bildiği, ancak yayımlanması gerektiğine inandığı metinleri yayımlamak için ne tür stratejiler kullanır?

Stratejiden kasıt, kitabın piyasaya nasıl sürüleceği, tanıtımının nasıl yapılacağıysa: İyi metin peşinde olan, iyi metin açlığı çeken okurların alışkanlıklarına ve duyarlılıklarına seslenmeyi bilmelidir. İlanını bir çoksatar ilanı gibi değil, metnin kalitesini ve çarpıcılığını, edebi anlamda ciddiyetini vurgulayacak şekilde tasarlamalıdır.

10) Bir edebiyat editörü eline gelen metnin ne kadar satacağına ilişkin bir tahminde bulunabilir mi? Nasıl?

Bulunur ve genelde çuvallar. Yayıncılık tarihi görkemli çuvallama hikayeleriyle doludur. Örneğin, Harry Potter çok sayıda yayınevi tarafından reddedilmiş, en sonunda kitabı kabul eden yayıneviyse yalnızca 1500 adet basmıştı. Bkz.: 2. soru.

11) Edebiyat metninin edebi niteliği ile satışı arasında bir ilişki var mıdır? Varsa nasıl bir ilişkidir?

Kabaca, ne kadar edebiye o kadar az satar. Ne kadar uzun cümle kullanıyorsa o kadar az satar. Ne kadar çok noktalı virgül varsa o kadar az satar. Ne kadar az paragraf varsa o kadar az satar. Bunun istisnaları elbette çıkar; zor okunan kitapların çeşitli nedenlerle (moda olması, klasik olması, herkesin okuduğunun düşünülmesi, vs.) çok sattığı görülmüştür.

12) Edebiyat editörlüğü bireysel bir iş midir, yoksa bir ekip işi midir? Ekip işiyse, ekip kimleri kapsar? İşbölümü nasıl yapılır? Editör yalnızca denetleyici konumda mıdır, yoksa ekip üyelerinin işlerine dahil olur mu?

Editörlüğün kendisi yazar ve editörü kapsar, ama kitabın yayımlanmasını bir üretim süreci olarak ele alırsanız işin içine başka pek çok aktör girer. Metni editöre menajer getirmiş olabilir bir kere. Kitabın editörlük çalışmasının ardından tasarım çalışması yapılması gerekir – kapak çok belirleyici bir unsurdur. Ardından satış-pazarlama ekibinin, kitabın satış potansiyeli konusunda doğru bilgilendirilmesi, ikna edilmesi, heyecanlandırılması gerekir. Halkla ilişkiler bölümünün doğru mecralarda doğru yazılar ve söyleşiler yayımlatması gerekir.

13) Çevirisi yapılacak metinler hangi ölçütlerle seçilir? Çeviren hangi ölçütlerle seçilir?

Nasıl denetlenir?

Çeşitli ölçütler vardır yine: İyi metin olması, çok satacak metin olması, yazarın başka kitaplarının yayımlanmış olması, yayınevinin çizgisine uygun olması gibi. Çevirmenler de iyi, hızlı ve güvenilir olmaları bazında seçilir elbette. Çeviri editörü ya da redaktörün işi, çevirinin denetlenmesidir. Metinleri cümle cümle karşılaştırdığı da olur, çok deneyimli ve güvenilir bir çevirmense yalnızca çeviriyi okuyarak, gözüne batan yerlerde karşılaştırmaya gittiği de olur.

14) Edebiyat editörlüğü kişinin geçimini sağlar mı? Ortalama geliri nedir?

Sağlar, çok parlak bir geçim olmasa da. Amerika’da editörler, yazarlardan daha az kazanır, Türkiye’deyse durum genelde tersidir. Editörler, deneyim ve becerilerine, dil bilgilerine, yöneticilik vasıflarına göre ayda 8000-25,000 tl arası kazanabilir.

15) Farklı ve çok sayıda baskısı bulunan bir metnin yayımlanma süreci nasıldır?

Baskılar incelenir ve tanıtılır mı? Değişiklikler yazardan kaynaklanıyorsa, ilk baskı mı tercih edilir, yoksa yazarın benimsediği son değişiklikler mi göz önüne alınır?

Bu gibi meseleler, “edisyon kritik” kapsamına girer. Duruma göre, eski baskılardaki farklılıkları dipnotlarda vermek de bir yol olabilir. Yazarın ölümünden sonra bulunan elyazmalarının tıpkıbasımı yapılabilir, son basımdaki farklılıklar dipnot olarak verilebilir.

16) Edisyon kritik nedir?

Yukarıda kısmi bir yanıt var, ama daha genel bir çerçeve çizilecek olursa, edisyon kritik bir “metin arkeolojisi” çalışmasıdır.

17) Edebiyat editörü unutulmuş yazarları günümüze getirme yeteneği gösteren bir kişi midir? (Rabia Hatun olayında olduğu gibi.) Bu mitolojik çalışmayı nasıl yapar?

Bu bir önkoşul olmasa da iyi bir editörlük çalışması örneğidir. Arkeolojik kazı yapar gibi çalışır, metnin ilk yayımlandığı hali, hakkında çıkan yazıları, bunları kaleme alan kişileri araştırır.

18) Bir yazarın toplu eserlerini yayımlama süreci nasıl bir süreçtir? Editör, yazarın farklı isimlerle (mahlaslarla) yayımladığı ya da dergilerde unutulmuş eserlerini nasıl bulur, toplar?

Mahlasların saptanması için başvurulacak kaynaklar olduğu gibi, dolaylı yöntemler de izlenebilir. Örneğin, bir yazarın bir dergi çevresiyle yakın ilişkide olduğu biliniyorsa ve o dergide yayımlanmış bazı yazarlar hiç bilinmeyen yazarlarsa, bunlardan birinin tarzı da araştırılan yazarın tarzına çarpıcı ölçüde benziyorsa bu bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Toplu eserlerde sorun, çoğu zaman yazarın kendisinde veya ailesinde her şeyi kapsayan bir liste bile olmamasıdır. Bir başka sorun, zaman içinde yayımlanmış kitaplarda yayıncılık teamüllerinin, sözcüklerin, hatta dilbilgisi ve yazım kurallarının değişmiş olmasıdır.

19) Edebiyat editörü önüne gelen bir metni incelerken, o metinde “Hollywood” senaryolarında olduğu gibi bir uygunluk arar mı? Bir çoksatar nasıl yazılır?

Bunu gerçekten bilen biri olsaydı ve bu gerçekten öğretilabilir bir şey olsaydı, haberiniz olurdu!

20) Edebiyat editörü, bir metinde nelere müdahale eder? Sait Faik örneğinde olduğu gibi (Kovada Bulut-Havada Bulut) başlık bile bir müdahale alanı olabilir mi?

Adını hak eden bir editör için, sorulmayacak soru yoktur. Burada önemli olan, yazarın güvenini kazanabilmektir, yapılan her şeyin metnin iyiliği için yapıldığına inandırılmasıdır. Dolayısıyla da “müdahale”den çok “katkı”dan söz edilmelidir. Editör, 600 sayfalık bir metni 200 sayfaya indirebilir; romanın başkarakterini değiştirebilir, romanın anlatıcısını değiştirebilir, öyleyse kitabın adını haydi haydi değiştirir! Bütün bunları yazara rağmen değil, yazarla birlikte yapar, bu da bir ikna ve pazarlık sürecidir.

Yayıncı Nasıl Bir İnsandır?

Kısa yanıt: Megaloman bir okurdur.

Açmam gerekirse: Bir insan neden yayıncı olur, yani hasbelkader ya da geçim derdi gibi nedenlerin dışında, bilerek ve isteyerek, neden? Çünkü kitabı çok sever, içerik ve nesne olarak, bazı kitapları da diğerlerinden daha çok sever, ama normal bir okur gibi bununla yetinmez, sevdiği birkaç insanla bu duygusunu paylaşmakla da yetinmez; kendisini mükemmel okur olarak görür ve beğenisini tüm diğer okurlara sunma zorunluluğu hisseder. “Benim okumam yetmez, herkes okumalı”dır bu, ama mesela kent meydanına beğendiği kitapların listesini asmakla, sosyal medyada paylaşmakla iştahı körelmez, sahip olması gerekir metne, nesne olarak üretmesi, yeniden-üretmesi gerekir. Bu noktada okurluğun sınırlarını aşar, megalomanisi onu yayıncı yapar: “Başkası yayımlayamaz, bunu en iyi ben yayımlarım”dır bu aynı zamanda.

Tabii bu bir “ideal tip”; yayıncılar bu tipten ibaret değil; yayıncılık sadece metin aşkına yapılmıyor. Buradaki ayrımı yine okur tipleri üzerinden yapabiliriz belki; bazı kitaplar tüketilmek için yayımlanır, hedefi de “tüketici”dir, bazı kitaplarsa okunup saklansın, yeniden okunsun, hep hatırlansın diye yayımlanır, onların hedefi de “okur”dur. Bu iki yayıncılık faaliyetinin yapılma biçimleri, beklentileri, vesaire de birbirinden farklıdır haliyle. Yine de tüketici için kitap üretmekle tüketici için (örneğin) buzdolabı ya da makarna üretmek arasında ciddi bir fark var; bu fark da yayıncılığı zor bir endüstri kolu yapan şeydir. Bu tür yayıncılıkta kitap tek bir ürün değildir, her kitap ayrı bir üründür, birbirine hiç benzemeyen şekillerde tüketilirler, genelleme yapmayı, “trend” belirlemeyi zorlaştıran bir durumdur bu. Neyin çok satacağını önceden kestirmek genellikle mümkün olmaz; siz hesap kitap yaparken başka bir yayıncı bambaşka bir kitap yapıverir, üstelik çok satacağını düşünmüyor da olabilir, ama bir bakmışsınız bütün dünya o kitabı konuşuyor.

Yayıncılıkta iyi para olduğunu düşünen büyük şirketler, hatta dev holdingler bütün dünyada var; buzdolabı üreticisi bir şirkete nasıl bakıyorsa bünyelerindeki yayın şirketine de öyle bakıyorlar; her yıl karını en az yüzde 15 artırmasını bekliyorlar örneğin. Yayıncılık pek öyle işlemiyor oysa; böyle bir artış sürekliliği sağlamak genellikle ancak transferlerle ve riskli yatırımlarla (henüz yazılmamış, proje aşamasındaki bir kitaba büyük avanslar vererek) mümkün oluyor. Yapılan

araştırmalar, uzun vadede bu tür hamlelerin yaklaşık yüzde 80 oranında geri dönmediğini gösteriyor Amerika’da.

Tarihsel süreçte bunu gören dünya devi yayınevlerinin, küçük, hatta butik yayınevlerini satın alarak büyümeye çalıştığını görüyoruz. Batı’daki en büyük yayınevlerinin toplam kitap üretimindeki payı giderek artıyor, başka bir deyişle kitapların büyük bir kısmı giderek daha az sayıda yayınevi tarafından yayımlanır hale geliyor. Eğer büyük yayınevi, butik yayınevini de “yüzde 15 kar artışı” mantığıyla yönetmeye kalkarsa, butik yayınevi kimliğini kaybediyor, yazar kaybediyor, sonunda da okur kaybediyor. Dolayısıyla büyük yayınevi, butik yayınevinin butikliğine dokunmamaya çalışıyor, düşük (çok düşük) kar oranına razı oluyor; bu oran düşük olduğu için de sürekli yeni butik yayınevleri almak zorunda kalıyor.

Bu kadar satış-pazarlama, maliyet-kar konuşmak, yayıncıyı bozar. İyi yayıncı butik yayıncıdır, butik kalmayı bilen, Zara olmaya çalışmayan yayıncıdır. Megalomaniye dönelim.

Megaloman okurun megalomanisi ona yalnızca okuma konusunda yetkinlik bahşetmez. Öte yandan, orada duramaz; nasıl yazılması gerektiği konusunda da yetkinleşir. Bu da yayıncıyı, iyi metni keşfeden, burnu iyi koku alan kişi olmanın ötesine geçirir, iyi metni üreten, üretmese de üreticiyi doğru yönlendiren, orta kulağı –yani metin içi denge duygusu– çok gelişmiş kişi haline getirir. Cevheri ortaya çıkarmakla övünür yayıncı, işler, parlatır, sonra da kadifeler içinde okuruna sunar. İyi bir yazar bulduğunda nasıl heyecanlanıyorsa, yazarla birlikte çalışıp iyi bir metni müthiş bir metin haline getirdiğinde de öyle mutlu olur.

Son olarak bu megalomani, kitabın bir nesne olarak en iyi biçimde tasarlanmasına da uzanır; yayıncının en büyük ihtiraslarından biri de benzersiz güzellikte nesneler yaratmaktır. Göz kamaştıran, dokunma isteği uyandıran, içerikle ilgili kavrayışın kusursuz bir zeka kıvraklığıyla görselleştirildiği tasarımlar, megaloman okuru megaloman koleksiyonere dönüştürür.

Anlamışsınızdır: Gerçek yayıncılar tuhaf insanlardır. En normal görünenine bile güven olmaz.

ARS

Dildo Olarak Müzik ve Yazın

Müzik hemen hep performanstır – besteciler ve icracılar dışında müziği notadan okumayı, müziği dinlemeye yeğleyecek pek az insan vardır. Dolayısıyla okuyabilenlerle yalnızca dinleyebilenler arasında bir gerilim ortaya çıkar müzikte; performans, bu gerilimin bağlamını belirler. Yazına ise ender olarak performans gözüyle bakılır; bunun nedeni icracılık işlevinin geçişkenliğidir. Yazında yazar, bestecinin işlevini açıkça üstlenir, okur da dinleyicininkini; ne var ki müzikte icracıyı, kurgunun alımlayıcıya aktarılması için elzem kılan koşullar yazında pek geçerli değildir; okur, yazarın elinden çıkan metin için bir aracıya gerek duymadığı gibi, kendi de pekala yazan biri, en azından yazmaya aşına biri olabilir. Yazaraysa kendi bestesini çalan kişi olarak, yani hem besteci hem icracı olarak bakılabilir. Burada icracılık işlevinin kimde kaldığı belirsizdir – okuru icracı olarak görmek bir yazın kuramı oluşturur, yazarı görmekse başka bir yazın kuramı. Yazına performans olarak bakmak ve bunu müzik analojisi üzerinden yapmak, her iki alanın kavranmasında yeni açılar sunmaya yatkındır.

Performans, kendi başına bir gerilimi imler zaten: “Sahneye konan”la “asıl olan” (“the real thing”), “sahici olan” (“authentic”) arasındaki öykünme ilişkisinde barınan gerilimler, hem müzik hem de yazın performanslarında ortaya çıkar. Bir müzik performansının sahiciliğini, aslına bağlılığını değerlendirirken dört kıstas kullanılagelmiştir: Bestecinin niyetine bağlılık, dönemin çalgılarına bağlılık, dönemin icra biçimlerine bağlılık ve icracının kendi sanatsal bütünlüğüne, kişiliğine, tavrına bağlılığı. İlk kıstası tutturmaya yönelik araştırmalar, besteci hayattayken yapılan performansları inceler, mümkünse bestecinin yönettiği ya da bizzat icracı olarak katıldığı performansları bulmaya, olmadı bunlar hakkında yapılmış yorumlara, alınmış notlara ulaşmaya çalışır. Müziğin kaydedilebilmesi kuşkusuz çok önemli bir gelişme olmuş, müzik etnolojisinin başlı başına bir akademik uğraş alanı haline gelmesini sağlamıştır. İkinci kıstas, Bach’ın bestelerinin hangi çalgılarla çalınacağını tartışmaya açar, daha doğrusu hakiki Bach’ın, elektro gitar ya da synthesizer’la değil, 18. yüzyıl başlarındaki klavsenle, hatta bugünün değil, o günün kemaniyle çalınan Bach olduğunu öne sürer. Üçüncü kıstas, icra konusunda zaman içinde ve icracılar arasında değişimler olduğunu kabul eder, ama bu değişimleri kabul etmez – beste, bestecinin kulağında nasıl tınlamışsa öyle çalınmalıdır, bu da dönemin icracılarının paylaştığı icra biçimlerinin saptanması ve benimsenmesi gerektiği anlamına gelir. Dördüncü kıstas, tarihsel göndermesi olmayan tek kıstastır ve aslında diğer üçüyle gizli/açık çelişir. İcracının sanatçı kimliğinin en çok vurgulandığı kıstas da budur. Horowitz’in Mozart’ı Chopin gibi, Chopin’i

Mozart gibi, ama en çok da her ikisini “Horowitz gibi” çaldığı söylendiğinde kendine açtığı alan, yaratıcılığını sergileme, kişiliğini ve tavrını ortaya koyma alanıdır.

Yazında aynı kıstasların kullanılması için, okura icracı olarak bakan modelin benimsenmesi işleri kolaylaştırır. Yazın kuramları arasındaki çatışmalar, sahicilik tartışması çerçevesinde hemen kristalleşir: Okur, yazarın niyetini çözmek, onun metne koyduğu anlamları bulmakla mı yükümlüdür (birinci kıstas), yoksa okuma deneyimi özgürleştirici ve çoğulcu bir deneyim olarak, yazarın niyetlerinden bağımsız olarak, hatta bunların bağlayıcılığını yok sayarak, okura kendi tavrını, kendi “okuma biçimi”ni sergileme alanı mı yaratır (dördüncü kıstas)? Eğer birincisi geçerliyse, tıpkı müzikte olduğu gibi, ikinci ve üçüncü kıstaslar da devreye girer – yazınsal yapıt, dönemsel veriler göz önünde bulundurularak “okunur”. Dördüncüsü geçerliyse, yazınsal performansı gerçekleştirme işlevi yazardan okura kaydırıldığında anlamlandırma dengesi de yazarın aleyhine değişir. Sorunsuz bir değişim değildir bu, çünkü icracı olan okur, aynı zamanda kendi icrasının dinleyicisidir de; ne var ki bu ikisi, birbirlerinden farklı yetkinlik düzeylerine (müzikte olduğunun aksine) sahip olamaz. İyi icracılarla kötü dinleyiciler aynı performansta yan yana gelebilir müzikte; yazındaysa kötü “icracı olarak okur”, kötü “dinleyici olarak okur” demektir (ve bu ikisi, çoğunlukta olmanın verdiği güçle yapıta ve yazara karşı işbirliği yapabilir).

Performansın barındırdığı gerilimin bir adım ötesi de vardır: Burada “sahnede olan”/ “sahici olan” arasındaki öykünme ilişkisi reddedilir, bizzat sahnedekinin sahici olduğu, kendinden öteye bir göndermeye muhtaç olmadığı iddiası gündeme gelir. Simülasyonun, gerçekliğin yerini giderek daha çok tuttuğu bir dünyada bu durum şaşırtıcı değil, *Zeitgeist* açısından tutarlıdır tam tersine. Yine de bu tutarlılık, sözkonusu iddianın beraberinde belirgin bir endişe getirmesini engellemeye yetmez: Canlı performans sırasında sahnede olan, istediği kadar sahne dışına göndermeleri reddetsin, kendine öykünmekten, kendi sahiciliğini kendine, geçmişten koparılmış ve “şimdi”ye sıkıştırılmış bir kurgunun yine de tutarlı bir bütün oluşturması gerekliliğine bağlamaktan kurtulamaz. Öte yandan, kendi kalıplarını ezberden yineleme tehlikesi de ayrı bir endişe kaynağı oluşturur çalgıcı için – kendi kendini taklit etmek, son tahlilde sahiciliğe öykünme anlamına gelir ve çalgıcıyı kendinden bir aşama uzaklaştırarak sahiciliğine hanel getirir. Okurun metinle imtihanı, kendi okumasını sürekli sınadığı, icra ettiği metin parçasını daha önceki bütünle, ona verdiği yorumlamayla tutarlı bir şekilde bütünleştirip bütünleştiremeyeceğini görmeye çalıştığı bir süreçtir. Burada sınanan yalnızca metin (ve dolayısıyla yazar) değil, onun ontolojik statüsünün kuşkuya tamamen açık olduğu durumlarda bile okurun kendi olma performansıdır. Bu performans her zaman canlıdır, hep “dinleyici olarak okur”un önünde yapılır çünkü.

Teknolojik gelişmenin müziği kaydetmeyi mümkün kılmasıyla birlikte müzik performansının canlı olma zorunluluğu ortadan kalkmış, “icracı olarak yazar” modelinin sunduğu yazınsal performansa yaklaştırmıştır onu. Bu modelde icra ve sahne, yazarın masasına çekilir; yazarın kafasında kurduğu varsayılan yapıtla kağıt üstünde beliren yapıt arasındaki uçuşkan

ilişkiyi saptamaya çalışan bu model, son ürünü tamamlanmış, dondurulmuş bir performans olarak sunar, tıpkı kayıtlı sabitlenen bir müzik performansı gibi. Yine de fazla üstüne gidilmemesi gerekebilir bu noktanın – yazarın niyetinden söz edildiği yerde bestecinin niyetinden de söz edilebilir; yazarın icracılık iddiası müzik alanında koşut bir heyecan yaratmayacağı için yalnız ve güdük kalır.

Yine de kayıt olgusu ve onu oluşturan bileşenler, müzik performansına doğrudan müdahalede bulunduğu için biraz daha incelenmeyi hak eder. Söz konusu müdahalenin cisimleşmiş halidir mikrofon – “klasik” yapıtların performansında üretilen akustik ses düzeyi, icracıların sahnede mikrofon yokmuş gibi yapmasına izin verse de “sahnede olan”ın çok daha ayrıntılı olarak kurgulandığı ve ses yükseltme (amplification) araçlarının kullanıldığı pop, caz ve rock gibi müziklerin performanslarında mikrofon “orada”dır. Pek çok icracının, performansını mikrofon çevresinde, en azından onu da bir unsur olarak değerlendirerek biçimlendirdiği görülür: Elvis Presley’in, James Brown’un sahnedeki varlığının ayrılmaz parçasıdır mikrofon. Canlı performansın bile “sahici olan”dan farklılaşabildiğini gösteren bir simge olarak (çünkü icracının ya da çalgının gerçek sesi değildir duyulan, o sesin elektronik yöntemlerle yükseltilmiş ve kaçınılmaz olarak değiştirilmiş halidir) mikrofonun bu denli merkezi bir konuma gelebilmesi, ironik bir yan barındırır. Öte yandan, örneğin, Michael Jackson’ın konserde kafaya takılan (headset) ve konser dinleyicilerinin çoğu tarafından görülmeyen mikrofonu, kinik bir simgedir – mikrofon yokmuş gibi yapılmasını sağlayarak, öykünmenin aslında öykünme değil, “sahici” olduğuna inandırmaya çalışır ve görünen mikrofonun “dürüstlük”ünün aksine, kendi varlığının getirdiği “sahtekarlığa” bir de bu varlığı gizlemeye çalışmasının “sahtekarlık”ını katar.

Yazınsal alanda “mikrofon”, “icracı olarak yazar”ın, metin içinde yapıtın “yapıtı”lığını vurgulamasıyla görünürleşir. Çeşitli post-modern yazı tekniklerinden ve bunların modern öncüllerinden söz edilebilir burada – yazarın kendini yapıtın içine sokması ve karakterleriyle “onları yaratan kişi” olarak yüzleşmesi; okuru, okuduğu metnin “sahici” değil “uydurma” olduğu konusunda uyarması ve kendisini kaptırmasını engellemeye çalışması; karakterlerin gerçek insan olmadıklarının, birer karakter olarak kurgulanıp kullanıldıklarının “bilincinde olmaları”, vs. “icracı olarak okur”un kullandığı “mikrofon”, kitabın kendisidir aslında: Nesne olarak kitap, sunduğu içerik açısından sahici bir yaşantının değil, yazınsal bir deneyimin paketlenmiş halidir bir düzeyde; “sahici olan”la “kayıt” arasındaki mesafeye bizzat kendisi yerleşir. (Özellikle stadyum konserlerinde, “sahnede olan”ın bir de dev ekrandan yansıtılması; “kayıt”ı “canlı” izleme fırsatı sağlaması ya da “sahici olan”ı anında “sahneye konan”a dönüştürmesi açısından ilginç bir “mikrofon” uygulaması olarak görülebilir.) Başka bir düzeydeyse okuma edimi, “mikrofon olarak kitap”ın etrafında sahici bir yaşantı kurar – burada okurun metinde bulduğu şeyler değil, metindeki şeyleri bulurken “gerçek dünya”daki varlığı odağa alınır, bir anlamda yeni bir performatif kimlik edinir okur: Onun kitap okumasını dışarıdan izleyenlerin gözünde, metni kendisi için icra etmesinden tamamen farklı bir performans daha sergilemektedir çünkü,

Balthus'un okuyan kızları gibi. Kayıtlı müziğin de benzer şekilde yaşam performansının parçası kılınabildiği söylenebilir.

Hem çağdaş besteciler hem de çağdaş yazarlar, çalgıcıya ve okura, icracılığın ötesinde bir de bestecilik/yazarlık atfetmenin yolunu bulmayı istemişler, bunun yapıtlarına canlılık katacağını –haklı olarak– düşünmüşlerdir. Müzik alanında bunun, doğaçlama uygulamaları bağlamında hatırı sayılır bir geçmişinin olduğunu anımsatmak gerekir – Batı müziğinde “cadenza”, Doğu müziğinde “taksim”, “besteci olarak çalgıcı”ya tanınan alanın öncülü sayılabilir. Bugün bu alanın çok daha geniş olduğu, nota yazımının geçirdiği evrimden anlaşılabilir – besteci, icracının besteye katkıda bulunma özgürlüğünü bu yazım düzeyinde katmaktadır yapıta. Yazın alanında okura benzer özgürlükler tanıma arayışları yok değildir – anlatıda boş sayfa koyarak okurdan bunu kendisinin doldurmasını istemek, bölümlerin okuma sıralamasını okura bırakmak, alternatifli bölüm sonları vererek ve anlatıyı bu alternatifler arasındaki seçimlerin belirlemesine olanak tanıyarak, birbirinden az ya da çok farklı metinlerin okur tarafından oluşturulmasını sağlamak... Yine de yazınsal alanda okura tanınan asıl özgürlük, retorik düzeyinde ortaya çıkar (müzikte çok daha dar tanımlı bir durum).

Zaman ve zamanlama, her performansta olduğu gibi müzik ve yazın için de neredeyse cinsel bir öneme sahiptir. Besteci, çeşitli performans notlarıyla yapıtın icrasına müdahale etmeye çalışır, ama bu sonuçta icracının alanı sayılır – her bir notanın ne kadar basılacağından yapıtın toplam süresinin ne olacağına, tempoya ve nasıl artırılıp azaltılacağına çalgıcı karar verir aslında. Yine de yazında okura tanınan performans özgürlüğüyle karşılaştırılmaz bunlar: Yazar istediği kadar anlatı zamanını, anlatılanın zamanını belirlesin, anlatının zamanı, yani performansın (okumanın) kendisiyle ilgili zamansal değişkenlerin neredeyse tümü, “icracı olarak okur” tarafından belirlenir: Metnin tamamının ya da parçalarının ne kadar zamanda ve günün hangi saatinde okunacağı, nerelerinden bölüneceği, nerelerin dönüp yeniden okunacağı, nerelerin atlanıp hiç okunmayacağı onun inisiyatifindedir. Yazar, kendi elindeki tempo araçlarıyla bunu en iyi olasılıkla etkilemeye çalışabilir, ama belirleyemez: Bazen “an”ı yayar, kısacık bir edimin betimine sayfalar ayırır, bazense koca günleri, hatta yılları bir-iki cümleyle geçirir; kimi zaman “staccato” cümlelerle verdiği ritmi, kimi zaman kurduğu uzun, karmaşık cümlelerle dengeler.

Yine de müziğin müziğe, yazının yazına öykünmesi arasında görülen benzerlik, müziğin yaşama öykünmesiyle yazının yaşama öykünmesi arasında aynı derecede görülmez, çünkü yazın, yaşamın kurulmasında çok daha fazla kullanılan bir dili (yani Dil'in kendisini) kullanır; müziğe karşı retorik bir üstünlüğü vardır. Müziğin yaşama en çok öykündüğü ve Dil'i kendi retorikine katmaya en çok çalıştığı yer olan opera bile, yaşamdan büyük olmasıyla ondan ayrılır ve söz konusu retorik karikatürüne mahkum eder kendini.

Müzik ve yazın performanslarının “sahici olan” ve “sahneye konan”la ilişkileri nasıl kurulursa kurulsun, ikisini de yaşamımızın içine alma biçimlerimiz, “sanatı icra eden” kimliğimizle “üzerinde sanat icra edilen” kimliğimizin gerilimsiz olmayan ilişkisini belirler.

Kent yapım

Kent ve katmanlar

Şehirlere katmanlar açısından değil, boşluklar açısından bakmayı yeğliyorum. İnsanların, şehir içine sızan doğanın, nesnelerin biçimlendirdiği boşluklar bunlar, ama aynı zamanda ilişkilerin de (sınıf, yasaklar, aidiyetler, vs.) bu boşlukları oluşturmada önemli bir rolü var gibi geliyor bana. Buralardan yaşam alanları doğuyor ya da olası/geçmiş yaşam alanları iptal ediliyor. Bir Escher çiziminde kuşları mı, balıkları mı gördüğünüzle ilgili bir şey bu bir anlamda; bir yapıya baktığınızda karkası mı beğeniyorsunuz, sarmaladığı ve tanımladığı boşlukları mı? Bir caddeye baktığınızda, trafiğin aktığı şeritler mi önce dikkatinizi çekiyor, rüzgarın nasıl estiği mi? Biz bu anlamda hem boşlukların kullanıcısıyız hem de başkaları için o boşluğu biçimlendiren elemanlar arasındayız. Hareketli olmamız, tanımlanmamızı ve düzenlenmemizi güçleştiriyor, ama şehir yaşamı, tümüyle bu boşlukların kesintisiz bir süreçte yeniden ve yeniden tanımlanması üstüne kurulu.

İlişkiler açısından baktığımda, ilk etapta daha soyutmuş gibi gelen bu faktörlerin aslında son derece somut sonuçları, izdüşümleri olduğunu görüyorum: İstanbul dediğimiz boşluk içinde oyulmuş, oraya “ait olanlar” dışında kimsenin giremediği ya da hemen “dışarıklı” olarak teşhis edildiği küçük başka boşluklar hep vardı, “kurtarılmış bölgeler” olarak siyasal tarihimize geçen mahalleler gibi. Sonra bunlara korumalı siteler eklendi; Ulus civarında ortaya çıktılar önce yanılmıyorsa, yüksek gelir grubunun yaşadığı, duvarlar ve kameralarla çevrili, korunaklı oyuklar. Son dönemdeyse bu oyukların sınıfsal tanımı biraz daha aşağı çekildi; üst orta ve orta sınıf da kendini şehir yaşamından yalıtmaya, “city içi site”lere hapsetmeye başladı. Mimarinin bu oyukları tanımlamadaki rolü elbette çok büyük. Ama daha mikro bir düzeyde, belediyelerin, düz betonla çimen kullanarak açmaya çalıştıkları ve adına park dedikleri boşluklarda ortaya çıkan ilişkileri görmeye çalışıyorum örneğin. Yaya davranışının her seferinde nasıl da kestirilemediğini öğrenerek izliyorum: Parkı planlayanlar, çimen alanlarının arasında dolanan yürüyüş yolları yapıyor, ama en kritik yerlerde en kısa yolu yapmayı hep atlıyor. Yayalar affetmiyor bunu; kısa sürede kendi patikalarını açıyorlar. Boşluk tasarımıyla çoğulculuk bazen böyle, kendiliğinden ortaya çıkabiliyor.

Hikayelere gelince: Gerçek insanların gerçek hikayeleri aslında bu boşluklarda birikiyor, yapılar ya da sokaklar biriktirmiyor bunları. Üç boyutlu bir dünyada ileriye ve geriye, gözümüzün görebildiği noktaya dek bakabiliyoruz, yakındaki bir nesneyi, onun arkasındakini, daha arkasındakini ayırtabiliyoruz. Zaman boyutunda böyle bir esnekliğimiz yok ne yazık ki: Sabit

bir noktanın geçmişine, daha geçmişine bakamıyoruz. Bir boşluğun zaman içinde neler yaşadığını ardışık olarak göremiyoruz. Görebilseydik, eminim boşluk tasarımlarımız çok farklı olurdu.

Yazın ise şehirlerin boşluğuyla dikaçılı bir ilişki kuruyor: Bir yandan o boşluğun içine yerleştiriyor kendini, bir yandansa onu değiştiriyor, olmadığı gibi gösteriyor, işine geldiği gibi kullanıyor. Şehir de yazından etkilenebiliyor, ona öykünebiliyor. Burada yazından en geniş anlamıyla, kurgusal olan ve olmayan anlatı olarak söz ediyorum, filmleri, televizyon dizilerini, masalları da katıyorum. “Dallas” adlı büfeleri, “Beyaz Gölge” adlı spor mağazalarını, “Asmalı Konak” adlı lokantaları koyuyorum elbette ama Nişantaşı’nda “Alaattin’in Dükkanı”na bakımızın Pamuk romanlarından sonra değişmiş olmasını da koyuyorum.

Katman olarak terör

Yerine ve zamanına göre, terör çeşitli şehirlerde konakladı. Daha geniş tanımıyla ölümle şehir arasında hep gergin bir ilişki olageldi; yine de modernitenin, ölümü yalıtma ve şehir içinde görünmez kılmak için çalıştığı söylenebilir. Terör bu anlamda küstah bir tokat oldu elbette; biz bunu yetmişlerde yaşadık; yerdeki kan lekelerinin etrafından dolaşmaya çalıştık. New Yorklular, İkiz Kuleler’den kalan boşluğun etrafından dolaştı yıllarca. Yeni anıt-yapı yükseldikten sonra bile varlığını sürdürüyor o boşluk.

Gerçeğin katili olarak aşırı-gerçekçilik

Bugün şehirler, gerçeğin kurulduğu ve yok edildiği ana mekanlar olarak, insanlığın epistemolojik kurgusu açısından inanılmaz ölçüde dönüştürücü bir rol oynuyor – bunun şimdi farkındayız ama etkilerini ancak daha sonra bütün boyutlarıyla görebileceğiz. “Herkesin gözü önünde” olanlara tarih boyunca nesnel bir gerçeklik atfetmeye alıştık; şehirler bu anlamda kolay tanıklıkların bulunduğu merkezler oldu. Son 10-15 yılda metropollerden başlayan ve hızla daha küçük ölçekli şehirlere de nüfuz eden bir “saptama hareketi” söz konusu: Şehirlerin her yerini saran güvenlik kameralarından söz ediyorum. Artık gerçeklik, yalnızca rastlantısal tanıklarla saptanmıyor, tekrar tekrar dönerek yeniden incelenebilecek kayıtlar halinde saptanıyor. Her edimin, her eylemin bir kaydının olmasını bekler hale geldik; yürüyüşümüz bile değişti. Buna son dönemin telefon kayıtlarını da eklemek gerek, günde iki-üç saatini telefonla konuşarak –sokakta, vapurda, asansörde, işte, evde– geçiren insanlar olduğumuz için. Sesli ve görüntülü bu kayıt düzeni, gerçekliğin sarsılmazlaşmasını sağlamıyor öte yandan; tam tersine, bu gerçekliğin inkar edilmesine, kaale alınmamasına, “göz göre göre” yok sayılmasına yarıyor. Bu da şehirli insanın gerçekle ilişkisini son derece sorunlu hale getiriyor, daha da getirecek. Şizofreni, artık “norm” olarak tanımlanabilir hale gelmek üzere.

Kent ve imge: İdeal ve güncel

Eskisinden çok farklı bir tanımlama kullanabilirsek, hala “ideal” bir şehir yapısından söz edebiliriz belki. Eski “ideal kent”lerin statik (çünkü ideal olana ulaşmış) yapısına gıpta etmek, onu gerçekleştirmek söz konusu değil artık, her şey değişimle, akımla, “flux”la tanımlanıyor. Ama şehir için ideal bir “flux” tanımı getirmek mümkün olabilir. Elektronik eşyayı artık bir “flux” olarak tanımlıyoruz örneğin; “bilgisayarım”dan ya da “telefonum”dan söz ederken, 3-5 yılda bir değişen bir şeyden söz ediyoruz aslında, sabit bir nesneden değil. Düzenli olarak yenileneceği gerçeği, o nesneyle kurduğumuz ilişkinin tanımına yerleştikten sonra, zamanla bizzat nesnenin tanımına da yerleşiyor. Mimari açıdan bunun çok ciddi sonuçları var aslında: Yapıları, hiç yok olmayacak gibi tasarlamak başka, diyelim ki 10 yıl sonra yenilemek/değiştirmek üzere tasarlamak başka. Bu esnekliği ekonomik kılmayı başaran bir mimari paradigma, devrimci bir paradigma olacaktır bana göre.

Bunun dışında iki imgeye gönderme yapıyor çağdaş şehir: Bir yanda röntgenci şehir imgesi, öbür yandaysa (internetin insanları alıştırdığı) erişilebilir şehir. Şehirde dolaşan bireyler olarak bıraktığımız izler giderek artıyor. *Lost* dizisinde doğada iz sürmesini bilenlerle iz bırakmadan dolaşabilenler apayrı bir iktidar konumunda çıkıyor izleyicinin karşısında; benzer bir durum artık şehirde de geçerli. Erişilebilirlikse daha çok tüketim kolaylığı olarak anlaşılıyor; tüketim şablonunda yer almayan istenirler de birer tüketim maddesi haline getiriliyor böylece (oksijen barlar örneğin). Oysa şehirlerin sunabileceği erişilebilirlik olanakları çok daha geniş tanımlanabilir.

Kent ve zaman

Tarih de yukarıda sözünü ettiğim boşluklarda, hikayeler gibi birikiyor bir anlamda. Elbette yapıların ve anıtların tarihselliği var, ama diyelim ki Bağdat Caddesi’ni dolduran kalabalığın arasından Osmanlı ordusunun sefere gitmesi, bir imge olarak beni çok heyecanlandırıyor. Cortázar’ın buna benzer bir öyküsü vardır. Şehirler, bu süreklilikleri ve kopuşları yaşama geçirebildikleri ölçüde zenginleşiyor; İstanbul’da bu açıdan çok vurdumduymaz. Kentsel dönüşüm, bu vurdumduymazlığın şahlanmış hali, başka bir şey değil.

Anadolu, Türkiye’den Büyüktür: Kültür, Sanat ve Yayıncılık Politikaları

Bir çerçeve

Türkiye’de kültür alanında (bunun içine edebiyat, sanat, arkeoloji, mimari gibi alt alanlarda yaratılmış “yapıt”lar ve bunları nesne ya da hizmet şeklinde “ürün”leştiren sektörler giriyor; yayıncılık da bu sektörlerden biri) pek çok sorun ve eksiklik var ama bunları bir ucundan tutup çözmeye çalışmak genellikle başka sorunlar doğuruyor. Bu nedenle, tekil sorunları çözmeye uğraşarak bir politika oluşturmaya yönelmek yerine, ana ilkeleri ve öncelikleri iyi tanımlanmış bir politika yaklaşımını oluşturduktan sonra tekil sorunların çözümlerine bakmak daha doğru. Entegre bir yaklaşım geliştirilebilirse bazı sorunlar kendiliğinden yok olacak, bazı çözümler de kendiliğinden ortaya çıkacak.

Böyle bir politika yaklaşımı için önereceğim üç temel ilke şu:

- Türkiye sınırları içinde yaratılmış, yaratılan ve yaratılacak kültür yapıtlarını korumak, desteklemek, tanıtmak, gelişmelerine önyak olmak devletin bir önceliğidir. Bu önceliğin yerel ve uluslararası boyutlarda siyasal ve ekonomik sonuçları vardır.

- Kültür yapıtlarına erişim bir vatandaşlık hakkıdır. Bunu sağlamak devletin asli görevlerinden biridir – tıpkı güvenlik, sağlık, eğitim, barınma, temel gıda, adalet erişimi gibi. Bunların hepsi, bireysel ve toplumsal hayatı tartışmasız daha iyi kılar; devletin asli görevleri arasında olmalarının nedeni budur.

- Kültür ürünü sektörlerinin gereksinimleri, bu iki temel ilkeye hizmet edecek, en azından onlarla çelişmeyecek şekilde karşılanmalı, etkinlikleri buna göre düzenlenmelidir.

Bazı sonuçlar

- Çocukların zihinsel gelişimi için en kritik yaşlar olan okul öncesi çağından başlayarak okuma ve sanatsal faaliyetlerde bulunma, sanat yapıtlarına (müzik, sinema, tiyatro, arkeoloji, sanat tarihi, çağdaş sanat, gibi başlıklar da dahil olmak üzere) erişme fırsatı herkese sağlanmalı, eğitim ve aile politikaları bu yönde geliştirilmeli.

- Merkezi ve yerel yönetimler, 18 yaşından küçük çocuklara ve 65 yaşını aşmış “kıdemli vatandaş”lara bu erişimi olabildiğince geniş bir içerikle ücretsiz sağlamaya çalışmalı; 18-65 yaş arası vatandaşlar için makul ücretlerle kademelendirilecek bir “kültür aboneliği” sistemiyle erişim mümkün kılınmalı.

- Halk kütüphaneleri e-kitap koleksiyonuna geçmeli ve abonelik sisteminin parçası olarak kitaplar cep telefonlarından okunmaya açılmalı.

- “Kültür aboneliği” kapsamındaki yapıt, ürün ve hizmetlere erişim karşılığında yaratıcı ve üreticilere aktarılacak ödemeler için yıllık fonlar (başlangıçta 8-10 milyar tl düzeyinde) oluşturulmalı, bu fonlar vergi ve bağış gelirleriyle desteklenmeli. Ödemeler Spotify, Storytel ya da Netflix gibi abonelik esaslı içerik platformlarının ödeme sistemlerine benzer bir şekilde yapılmalı.

- Merkezi ve yerel yönetimlerin bütün kültür yapıtlarını ve kültür ürünlerini sunamayacağı aşıkardığı için, daha kapsamlı bu erişimi mümkün kılacak kültür sektörünün üretimi kolaylaştırılmalı, ancak her zaman yukarıda tanımlanan “vatandaşlık hakkı”nın korunacağı biçimde düzenlenmeli.

- Anadolu, Türkiye’den büyüktür. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar bu topraklarda yaratılmış kültür yapıtlarının ortaya çıkarılması, korunması, yurtiçinde ve dışında tanıtılması, bilimsel ve sanatsal çalışmalara konu edilmesi ve sektörel ürünlere kaynaklık etmesi için üniversitelerin, yerel yönetimlerin, bakanlıkların, yurtdışı temsilciliklerinin ve sivil toplum örgütlerinin eşgüdömlü çalışması gerekli.

- Arkeoloji bölümleri yeniden açılmalı ve ödenek verilmeli, başlatılmış ve durdurulmuş kazılar sürdürölmeli, yeni kazılar başlatılmalı, bunların tanıtımı ve ziyaretçiye açılması sağlanmalı.

- Yayıncılık sektörünün temel sorunu, yeterince insanın yeterince kitap okumaması. Bu sorunun temel çözümü de okul öncesi çağdan başlayarak okuma ihtiyacının (sevgisinin değil, alışkanlığının değil, ihtiyacının) yaratılmasından geçiyor. Bunun ardından bu ihtiyacı karşılayacak merkezi ve yerel yapıların kurulması, var olanların geliştirilmesi, buna paralel olarak da kitapçıların ve yayıncıların desteklenmesi gelebilir.

- Bu temel ilkeler ışığında baktığımızda görüyoruz ki kültür yapıtı yaratanların kalitesi, kültürün kalitesini belirliyor, tıpkı öğretmenlerin kalitesinin eğitim kalitesini belirlediği gibi. Vatandaşların yaşamını iyileştirmek için kültür ne kadar önemliyse, yapıtları yaratanların

kendilerinin yerel ve evrensel kültüre vakıf olmalarını sağlamak o kadar önemli. Kültür ürünlerinin nitelikli bir biçimde üretilmesini sağlayan sektör çalışanlarının emeklerinin karşılığını alması, haklarının korunması, kişisel ve profesyonel gelişimlerinin sağlanması aynı nedenle önemli.

- Türkiye'nin kültür yapıtları ve ürünleri dünya kültürüne eklemlenmeli, bunun için uluslararası kültür enstitülerimiz çok daha iyi örgütlenmeli, çağdaşlaşmalı, Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesine ağırlık verilmeli, yabancı ülkelerin kültür kurumlarıyla işbirlikleri desteklenmeli. Bunun iki yönlü bir trafik olduğu unutulmamalı, dünya sanatının da Türkiye'de dolaşıma daha iyi girebilmesi için sanat kurumları desteklenmeli.

Yayıncılık sektörü özelinde bazı sonuçlar

- E-kitap yayıncılığı bir devlet politikası olarak desteklenmeli, özendirilmeli, okul çağından itibaren okullarda kullanılmalı.

- Selüloz ve kağıt üretiminin yurtiçinde gerçekleştirilmesi teşvik edilmeli, buna uygun tarım ve endüstri politikaları geliştirilmeli, selüloz alternatifleri araştırılmalı.

- Kültür ürünlerini nihai tüketicilere taşıyan bağımsız yapıların (kitapçılar, küçük galeriler, yerel tiyatrolar, sinemalar, konser mekanları) ekonomik açıdan korunması sağlanmalı. Bu, bakkalın süpermarkete karşı korunmasından farklı bir şey; kitapçılar okuma kültürünün bir parçası ve onu yaşatan en önemli unsurlardan biri. Kitapçıların e-kitap politikalarıyla uyumlu hale getirilmesi için de projeler geliştirilmeli. Bağımsız kitapçıların ortak online platform kurmaları teşvik edilmeli. Online satış indirimlerinin oranı sınırlandırılmalı.

- Üniversite yayıncılığı desteklenmeli.

- Yayıncılık sektöründe sayı yok çünkü ölçüm yok. Sektör büyüklüklerini ve yönelimlerini doğru saptayabilmek, buna uygun özel ve kamusal politikalar geliştirebilmek için hangi kitabın hangi kanaldan kaç adet sattığını sağlıklı bir biçimde saptayan ve raporlayan Nielsen Bookscan gibi bir sistem kurulmalı.

- Meslek okulları ve üniversite lisans programları düzeyinde mesleki eğitim yapılandırılmalı.

- Türk yazar ve çizerlerin yurtdışında varlık gösterebilmesi için çeviri, tanıtım ve yayın destek fonları oluşturulmalı, yurtdışındaki Türk kültür kurumlarının yıllık etkinlik programlarına dahil edilmeli, "residency" programları oluşturulmalı ve yabancı yazarların (ve sanatçıların)

Türkiye’de, Türk yazarların (ve sanatçıların) yurtdışında 1-3 aylık sürelerle kalıp yapıtları üzerinde çalışmasına, bunu yaparken çevreyle etkileşim kurmasına olanak sağlamalı.

- İşlemeyen bandrol uygulaması kaldırılmalı, ISBN üzerinden matbaaların üretim bilgilerinin telif sahiplerinin erişimine açılacağı bir e-devlet uygulamasına geçilmeli.

Sokaklara Yazmak



“Sokak sanatı” 1960’larda yaygınlık kazanan bir eylem türü olmuştu – o zamanlar adına “grafiti” deniyordu tabii, temel bir ideolojik duruşu vardı, kapitalizme ve sokak reklamlarına karşıydı, devasa reklam tabelalarının gözümüzün içine soktuğu mesajlara karşı, aynı silahı kullanarak yanıt vermek istiyordu. Nihilist bir açmaza kapılması uzun sürmedi: Hangi çirkinin daha az kötü olduğu tartışılabilir oldu bir aşamadan sonra, hatta şehir mutenalaştırma endüstrisi, fakirliğin kavurduğu mahallelerde grafitinin ortaya çıkması olgusunun karşısına, grafitinin ortaya çıktığı mahallelerin fakirleşmesini sürdürdü – nezih insanlar, dükkanlar, lokantalar, duvarları baştan başa grafitiyle berbat edilmiş sokaklardan kaçıyordu. 1980’lerde New York’un suçtan arındırılması projesinde grafitinin ortadan kaldırılması, özellikle metro duvarlarının ve vagonlarının temizlenmesi, başlıca gündem maddelerinden biriydi.



Bu dönemle birlikte, ama 1990’larda iyice hız kazanacak bir biçimde, graffiti gitti, yerine “sokak sanatı” geldi. Bugün, Londra Tate Modern’da sergisi açılacak kadar kabul görmüş, saygın bir sanat formu sokak sanatı; graffitiden sonra epey mesafe katedilmiş olduğu da açık. Bu alanda çok dikkat çekici isimler, yapıtlar var; ama burada bunların bir dökümünü ya da eleştirisini yapmak değil benim ilgimi çeken – bir “yazı alanı” olarak sokakların kullanımına bakalım istiyorum.

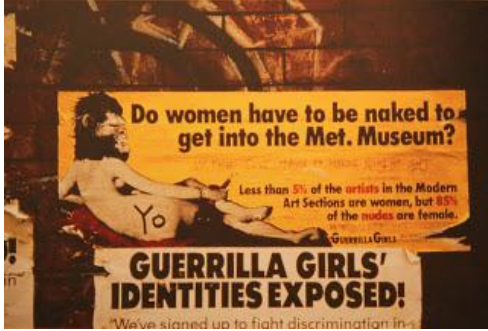
2000’de, yani “yeni binyıl” teraneleri arşı sarmışken, ben New York’tayken, artık eni konu ünlenmiş sokak sanatçısı de la Vega, sokak peygamberliğine soyunmuştu: Kutsal kitabının “ayet”lerini Broadway’in kaldırımlarına tebeşirle yazıyordu. Oldukça “new age” mesajlardı bunlar, “Düşünüze dönüşün”, “Yaşam denen sahnede sizin de sıranız gelecek”, “Kader sizi kismetinize götürüyor” gibi, ama bana asıl ilginç gelen kısmı, o sıralarda artık internetin gayet yaygın olması ve de la Vega’nın buna rağmen yazısını sokaklara yazmayı yeğlemesi idi hem de kaldırımlara hem de tebeşirle – “söz uçar, yazı da uçar” dercesine.

Sokaklara yazma geleneğinin öncesi var elbette, sonrası da var – adrenalin, görünürlük, ama gizlilik bu geleneğin yazarlarının en çekici bulduğu yönler herhalde. Facebook’taki duvarlara ya da bloglara yazmaktansa, internetin kimlik gizlemeyi çok kolaylaştıran ve aslında kalıcılığı çok daha fazla olan ortamını, çok daha geniş bir kitleye ulaşma potansiyelini kullanmaktansa sokağın, günlük yaşamın, o sokaktan geçenlerin sahiçiliğini seçiyorlar. Kalıcılık onların peşinde olduğu bir şey değil zaten – uçucu olması iyi geliyor onlara, yakalayan yakalasın. Metin olarak bakıldığında, çoğunlukla bir-iki sözcük, en kabadayısından birkaç cümle oluyor bu yazılar – SMS’in, “flash fiction” ya da “sudden fiction” denen öykü türünün yaygınlaştığı bir dönemde bu da aykırı bir özellik sayılmaz artık. Bu kadarlık bir söz hakkıyla yapılacak çok şey var zaten: Sanatta kadın-erkek eşitsizliğini, internet çağında yoksul toplumların yoksulluğuyla zengin toplumların zenginliğinin oluşturduğu tezatları, modern kentlerde suça terk edilmiş mahalleleri, tüketim çılgınlığının kapladığı toplumsal alanları, gelir dağılımındaki eşitsizliği eleştirebilirsiniz örneğin.

Bu yazılara yalnızca metin olarak bakmamak gerek öte yandan. Yazıldıkları ortamın seçimi, yazı biçimi, bu metinleri görsel bir unsur haline, yani düpedüz sokak sanatı haline de getiriyor. Minelli'nin *Facebook*'u, Fekner'in *Broken Promises*'i, başka yerlerde çok başka anlamlara sahip olurdu; orada oldukları için, "yere özel" bir anlam kazanıyorlar. Vinchen'in çalışması, Londra metrosunun "mind the gap" (boşluğa dikkat edin) işaretlerine doğrudan gönderme yapıyor, görsel dilini kullanarak ek bir katman kazanıyor.

Bizde sokaklar, uzun bir dönem dolaysız aşkın ("Seni seviyorum Çiğdem"), taraftarlığın ("Çarşı Ulan!") ve siyasetin sayfaları olarak kullanıldı, ama oldukça sınırlı bir kullanımdı bu – "THKP-C"ler, "Dev-Sol"lar vardı, "CHP"ler fırça marifetiyle "AP"ye dönüştürülürdü bazen, çok çok "Tek yol devrim" mesajını okurduk. 2000'lerden sonra yeni bir sokak dilinin geliştiğine tanık olduk – "Nuri Alço"lar sardı İstanbul'u örneğin; "Kulübe hoşgeldiniz" ya da "Deniz misin, liman mı?" gibi metinlerin çoğaltıldığını da gördük.

Sokaklara yazmanın yeni biçimlerinin bulunmasıyla, yeni içeriklerin de ortaya çıkacağını, burada da graffitiden sokak sanatına evrilmeye benzer bir gelişme yaşanacağını düşünüyorum. Nitelikli söz sokakta daha çok görebileceğimizi düşünüyorum; kimbilir, belki nitelikli edebiyatı da.



1. Guerilla Girls, *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (Kadınlar Met. Museum'a Girebilmek için Çıplak mı Olmak Zorunda?); New York, 1989.



2. Filippo Minelli, *Facebook*; Bamako-Mali, 2008.



3. John Fekner, *Broken Promises* (Yıkık Hayaller); Güney Bronx-New York, 1980.



4. Jenny Hozer, *Inflammatory Essays*(Kışkırtıcı Denemeler); New York, 1983.

Don't talk down to me. Don't be polite to me. Don't try to make me feel nice. Don't relax. I'll cut the smile off your face. You think I don't know what's going on. You think I'm afraid to react. The joke's on you. I'm biding my time, looking for the spot. You think no one can reach you, no one can have what you have. I've been planning while you're playing. I've been saving while you're spending. The game is almost over so it's time you acknowledge me. Do you want to fall not ever knowing who took you?"

(Bana ukalalık taslama. Bana nazık davranma. Kendimi iyi hissettirmeye çalışma. Suratından gülümsemeni kazıyacağım senin. Neler olup bittiğini bilmiyorum sanıyorsun. Tepki vermeye korktuğumu sanıyorsun. Sen daha öyle san. Zamanını kolluyorum, yerini kolluyorum. Kimse sana ulaşamaz, senin sahip olduklarına sahip olamaz sanıyorsun. Sen oynarken ben plan yapıyordum. Sen harcarken ben biriktiriyordum. Oyun neredeyse bitti, o yüzden artık benim farkıma varsan iyi olur. Yoksa düştüğünde, canını kimin aldığını asla bilmemek mi istiyorsun?)



5. Freedom, *Page 1 / Bookends* (Sayfa 1 / Kitap Destekleri); Freedom Tunnel, New York, 1982.

'Twas the night before doomsday
When all through the earth
Everything was a 'stirrin'
Full of horror & mirth –
The avenues streaming
Young women ran screaming
"Beware, oh beware
What befalls all today:
The Abortion of freedom
Has bought [sic] on doomsday!"

(Kıyamet gününden önceki geceydi/ Dünyanın her yerinde/ her şey hareket halindeydi/ Dehşet ve neşe içinde
/Caddeler dolu/ Genç kadınlar koşarken bağırışıyordu:/ "Sakinin, sakının/ Bugün herkesin başına geleceklerden:/
Özgürlüğün sonu gelince/ Kıyamet de geldi!")



6. John Fekner, *My Ad Is No Ad* (Benim Reklamım Reklam Değil); Sunnyside-New York, 1980.



7. Jenny Holzer, *Survival* (Hayatta Kalma); New York, 1983.

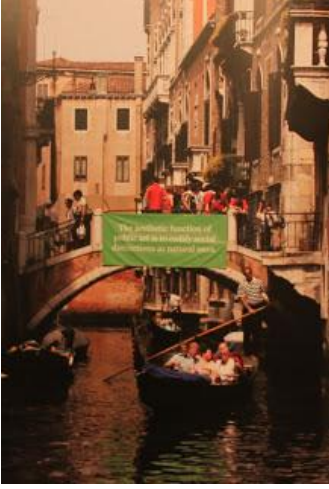
Put food out in the same place everyday and talk to the people who come to eat and organize them.
(Her gün aynı yere yiyecek koyun, yemeye gelen insanlarla konuşun ve onları örgütleyin.)



8. Shepard Fairey, *Architecture Doesn't Love You Anymore* (Mimari Seni Sevmiyor Artık); Philadelphia, 1996



9. Vinchen, *Mind the Income Gap* (Gelir Uçurumuna Dikkat Edin); Columbus-Ohio; 2005.



10. Free, *The aesthetic function of public art is to codify social distinctions as natural ones.* (Kamusal sanatın estetik işlevi, toplumsal farklılıkları doğal farklılıklar olarak kodlamaktır.); Venedik, 2005

Sanat'ın Hası Hariçten Gazeldir

Her an ve her yerde Sanat'la, kendini Sanat sananla, Sanat olduğunu iddia edenle, bu yönde bir iddiası olmamasına karşın başkaları tarafından Sanat olduğu söylenenle burun buruna gelebilirsiniz. Yapmanız gerekenler ve bazı önemli noktalar aşağıda sıralanmıştır:

1. Paniğe kapılmayın. Derin nefes alın. Bunu bir yaşam düsturu olarak benimseyin. Nefesinizin üçte birini verin, durun ve ateş edin.
2. Karşılaştığınız şeyi beğenmeniz, sevmeniz, takdir etmeniz, alıp eve götürmek istemeniz ya da bu şey nedeniyle birden, tanımlanması güç bir coşku veya hüznü duymanız için, gerçekten Sanat olup olmadığını anlamanız gerekmez. Dahası, ikinciye kafanızı fazla takmanız, birincinin olabilirliğini doğru oranda azaltacaktır.
3. Yanlış bir paranoyaya kapılmayın. Komplo, bakanın kafasındadır, başka yerde değil. "Manavın Komplosu"ndan söz edildiğini duydunuz mu? Ya da "Kasabın Komplosu"ndan? Ama eve geldiğinizde, aldığınız hıyarların çürük, bifteklerin kayış gibi çıktığı olmuştur, değil mi? Aynı şekilde, kötü Sanat'a maruz kalmanız, size karşı gizli bir işbirliği yapıldığı anlamına gelmez.
4. Sanat'ın çok büyük bir bölümü, tüketilmek için üretilmektedir ve bu, çok uzun bir zamandan beri böyledir. Bunda hayıflanacak bir şey yoktur. Tüketim maddesi olan Sanat'ın genelde az da olsa besin değeri vardır, çilek ya da muz aromalıdır; bir bölümünün kaşınıtıcı gibi çeşitli yan etkileri olabilir, böyle durumlarda kullanımı kesmek en doğrusudur. Son kullanma tarihlerini geçirmemeye de özen göstermek gerekir.
5. Sanat olmak için ortaya çıkmadığı halde, Sanat'tan anladığı vehmedilen bazı kişilerce Sanat olarak sunulan şeylerle ne yapacağınız tümüyle size kalmıştır. Bazı insanların çiklet, dış macunu, hatta çivi ve cam yedikleri bilinmektedir. Yemek ya da yememek sizin bileceğiniz iştir; yiyecekseniz de aşırıya kaçılmaması iyi olur.
6. Sanat'a para verecekseniz iş değişir. Hiçbir tüketici kazıklanmak istemez. Tabii en doğrusu Sanat'a asla para vermemektir. Bedava ya da görece ucuz Sanat bulmak, acil durumlarda komşudan ödünç istemek oldukça kolaydır. Sanat'ı bir yatırım aracı olarak görüyorsanız Borsa'yı tanımanızda yarar vardır. Sanat'ı tanımanızın bu alanda bir yararı olmayacaktır.
7. "Sanat'a Fransız (Baudrillard) kalmak"tan korkmayın. Bir İngilizin, kazandibinin iyisinden anlaması nasıl mümkün olur? Öncelikle çok miktarda kazandibi yiyerek. Ama hep aynı pastanede yemek, yeterince iyi bir fikir vermeyecektir. Çeşitleme yapmak, farklı ustaları denemek gerekir. Kazandibinde olduğu gibi Sanat'ta da "gör" güyü artırmak, beğenin oluşumunda belirleyicidir.

8. Sanatçıların çoğu ahmaktır. Bazıları bunu üzücü bulsa da sanatçıların önemli bir kısmı, neyi neden yaptığını, bunun Sanat'ın geneliyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu bilmez ve bunu uzun boylu dert etmez¹. Annesinden pilav tarifi alan herkes, iyi pilav yapan birinin pirince ne kadar su kattığının farkında olmayabileceğini öğrenmiştir. Bu, annelerin çoğunun ahmak olduğu anlamına gelmez.

9. Bunun iki sonucu olmuştur:

a) "Hadi lenn!" deme hakkı, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi kapsamına alınmıştır,

b) "güzellik bakanın gözündedir" şeklinde ifadesini bulan kadim ilke, Anlam'ı da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Mantının sarımsaksızını, mandalınanın tatlısını, yoğurdun kaymaklısını sevenler hakkında yasal işlem yapılmamaktadır.

10. Özetle: Bir şeyin aslında Sanat olup olmaması konunun dışındadır. Konu, kendini (ve olasılıkla Dünya'yı) fazla ciddiye alan, serebral akıntısı fazla gelen kişilerin, başkalarının da onları ciddiye alması ve serebral akıntıları önemsemesi için kurdukları komploya kurban gidilip gidilmeyeceğidir ("doğru paranoya"; bkz. madde 3). Gerçek Sanat'ın tek gerekli koşulu, az bulunur olmasıdır (ama bu, az bulunan her şeyin Gerçek Sanat olmasını gerektirmez kuşkusuz) ve tekil üretimin niteliğiyle, genel üretimin ortalamasıyla hiçbir ilgisi yoktur. İyi Sanat köçeklik yapmaz. Sanat'ın hası hariçten gazeldir.

¹ Bu saptamayı 1999'da yapmıştım. Yirmi küsur yıl sonra, bu lafı bütün sanatçıları kapsayacak şekilde genişlettiği için Cündüoğlu'yla insanların ortasında kavga ettim.

Siz de Güncel Sanatçı Olabilirsiniz

Hiç çekinmeyin. Sanat dünyası, hele ki küreselleşmiş sanat dünyası, demokratik ortamların en güzeli, suyun en ılık olduğu yer. Hiç korkmadan atlayın. Bilmeniz gereken iki şey var:

1. İroni yapmak,
2. ironi yapamamak.

Gerçekten de güncel sanat üretiminin çok büyük bir oranı, bu iki strateji üzerinden gerçekleşiyor. Biraz açalım.

İroni yapmak

Boyutla oynayarak ironi yapmak

Normalde çok küçük olan bir şeyi çok büyük yapın ya da çok büyük olan bir şeyi çok küçük gösterin.





Malzemeyle ironi yapmak

Sert bir şeyi yumuşak bir malzemeden yapın, ağır bir şeyi hafifletin.





Biçimini bozarak ironi yapmak

Düzse yuvarlık, uzunsa kısa yapın.



Yan yana getirerek ironi yapmak

Normalde bir arada düşünölmeyecek şeyleri bir arada düşünün.



İşlevini değiştirerek ironi yapmak

Beklenmedik nesnelere beklenmedik işlevler yükleyin.



Yerini değiştirerek ironi yapmak

Beklenmedik nesneler beklenmedik yerlerde karşımıza çıksın.



Kelime oyunuyla (sözel) ironi yapmak

Kelime oyunu yaparak yazı yazın, ama kalemle değil, fırçayla ya da kağıda değil, duvara ya da farklı nesnelerle (ampul, kaplumbağa kabuğu, prezervatif, vs.).



Bunların bir kombinasyonu ile ironi yapmak

Ne kastedildiği açık sanırım. Mesela buradaki örnekte hem boyut hem malzeme hem yer ironisi var (kraliçenin vajinası, saray bahçesinde, dev, demirden)



Üç boyutlu karikatür yapmak

Aklınıza gelen karikatür fikrini cisimleştirin.



Bunların dışında bir de ironi yapmamak var.

İroni yapmamak

Aklınıza gelen fikrin, konseptin mümkünse üç boyutlu illüstrasyonunu yapın, abartın, görselleştirin.





Aslında gördüğünüz gibi, güncel sanatçı ironi yapmadan zor durur; en ironisiz işte bile bir ironi bulmak mümkündür.

Herhalde anlaşıldı. Öyleyse biraz da alıştırma yapalım, ısınalım mevzuya.

Alıştırmalar

Alıştırma 1

Yukarıdaki örneklerde birden fazla kategoriye giren işleri belirleyiniz, hangi kategorilere girdiklerini belirtiniz.

Alıştırma 2

Aşağıdaki iki görselleştirmeyi kullanarak bir ironik bir de ironik olamayan güncel sanat yapıtı üretiniz. (İpucu: 1. Boş bakkal ne tartar? 2. Evde bomba nasıl yapılır?) İşinize bir başlık koyunuz.

