



**pascal mercier**

üç romanı üzerine notlar

zeki Z kırmızı

2013-2022

©

# İÇİNDEKİLER

I

*Lizbon'a Gece Treni, 2*

II

*Lea, 9*

III

*Sözlerin Ağırlığı, 11*

IV

EK, 16

# I

## LİZBON'A GECE TRENİ<sup>1</sup>

**GİRİŞ NOTU:** *Bu yazıyı yazdığım sıralarda 32. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (30 Mart-10 Nisan 2013) Bill August'un 2013'te Almanya, İsviçre, Portekiz ortak yapımı olarak yönettiği **Night Train to Lisbon** (Lizbon'a Gece Treni) gösterime girdi. Oyuncular: Jeremy Irons, Mélanie Laurent, Jack Huston, Martina Gedeck, August Diehl, Bruno Ganz, Lena Olin, Christopher Lee, Charlotte Rampling.*

İlknur Özdemir'in olağanüstü diyebileceğim çevirisiyle (eski kimi sözcükleri kullanmakta ısrarı anlayamasam da) daha da çekicileşen roman Türkiye'de çok beğenildi ve şu sıralar 11 ya da 12. baskısını yaptı. Kısa yazımda bu sorunun yanıtını aramam doğru olur mu bilmem? Çünkü yapıtın okurla nicel buluşma düzeyi her zaman okuma deneyimi açısından bir anlam taşımayabilir. Anladığım kadarıyla dünyada çok okunmuş, yine de çoksatar konumunda algılanmamış LGT (**Lizbon'a Gece Treni**)<sup>2</sup>.

Beni hafifçe kaygılandıran biçimde, küresel ölçekte etkili bir düzeysizleştirme işletiminin okur-aracına dönüşüyor muyum diye yoklarken buluyorum kendimi. Auster, Murakami, Pamuk, vb. bir yandan güçlü bir dalga, tsunamiye yol açıyorlar. Bu tsunaminin nedenlerinin iyi çözümlenmesi gerekiyor. İlk(el) örneklerini bilimkurgudan iyi bildiğimiz bir yapay (sahte) bağlam yaratılabiliyor ve sahte okurluğun bile yaratılabildiği bu stüdyoda yazı(nın) değeri konusunda kafalar öyle bulanıyor ki sahici soruyu oluşturup bir cesaret sorabilmek için ilkokul öğrencisi, bir çocuk olmak gerekiyor çoğu kez. Doğru soruyu cesaretle üstlenip sorabilmenin insanüstü bir çaba gerektirdiği bir dönemden geçiyoruz. Örneğin **Jin** (Reha Erdem, 2012) bir süredir gösterimde sinemalarda. Yönetmenin soruyu iç etmesi elbette beklenir de filmi okuyanlara, doğru soruyu bulup (buluşturup) sormayanlara ne denir? Eşitlik buralarda(n) başlamaz mı? Kimi kandırıyoruz? Yoksa burası körler ülkesi mi? Sinemayı bunca hafife alabilir miyiz? Ya kendimizi?.. İyi ki Ceylan, Pirselimoglu, vb. var bir yerlerde de sinema sinema olduğunu anımsıyor zaman zaman. Yazın için de aynı şey... Çünkü mesele türlerde, anlatım biçimlerinde değil, gevremiş, kireçlenmeye, kemikleşmeye yüz tutmuş biçimbirimlerde (Propp).

Açık söylüyorum. 60'ların Latin Yazını (*Boom*) giderek baş edemediği gerçekte yüzleşmenin düşlemsel (fantastik) biçimlerini üretirken zemin kaydı ve yerdeğiştirme bizleri savurdu bambaşka topraklara. Avrupa'nın Latin'i algılaması ve yorumlaması kendinceydi ve içeriği bayağı seyreltti. Onu kendine içkin, saltıklaştırılmış değeriyle

<sup>1</sup> 2013 yılında yazılmış yeniden gözden geçirilmemiştir.

<sup>2</sup> Mercier (Bieri), Pascal (Peter); **Lizbon'a Gece Treni** (*Nachtzug nach Lissabon*, 2004), Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınları, 5. basım, Ağustos 2012, İstanbul, 397 s.

bağlamından kopardı ve bir som çekirdek, bir ayna oyunu, bir Zen dili (!) yarattı. Sırça dil, yapı. Düşürüp bu dili, tuz buz olmasını ummanın adı yazın hazzı oldu. Bir yere taşımayan, çıkarmayan, kendi ekseninde dönmeyi sonsuzca ivmeleyen bu dille kendimizden geçtik, esridik. Doğrusu Borges ya da Pessoa'yı, arkasından gidenleri böyle de görmek, buralardan anlamak isterdim. Kerametten, gizemden, tumturaktan, bu gecikmiş rüküşlükten (rokoko) gına geldi.

Bunları LGT yazarı için değil, anımsattığı için yazıyorum. Murakami'nin çağcılardı yazınla ilişkisini sorgularken peşine düştüğüm şeyi şimdi sözünü ettiğim çerçevede Mercier için yapmam gerekiyor.

Romanı çekici kılan şeylerin başında, 2500 yıllık anlatı geleneğinin yaygın alışkanlığı olan (bir) kahramanın arayışı (Gilgames, Odysseus, Don Quijote, vb.) yerine burada iki arayan kahraman oluşu geliyor. Kahraman sözcüğü sözüngelişi. Birinin arayışı aynı zamanda diğeri üzerinden, yani Raimund Gregorius kendi yaşam a(ç/t)ılımlını Portekizli doktor Amadeu de Prado üzerinden yapıyor.

Gregorius, eski diller öğretmeni Raimund Gregorius, yaşamına başka bir biçim vermek istiyor 50'li yaşlarında: *"Bu sabahtan beri hayatıma bir başka şekil vermek istediğimi seziyorum. Artık sizin Mundus'unuz olmak istemediğimi. Bu yeni şeklin ne olacağı hakkında hiçbir fikrim yok. Ama ertelenmeye, en küçük bir ertelenmeye tahammülü yok. Çünkü zamanım tükeniyor, belki de geriye pek fazla zamanım kalmadı."* (29)

[Görüyor musunuz iyi çevirmenle yaratıcı çevirmen arasındaki ayrımı? İlkur Özdemir çok iyi, parmakla gösterilebilecek bir çevirmen ama sorumlu ve yaratıcı bir çevirmen değil. Dilini dilinin geçmişine tutsak kılmış, onun içindeki kendini aşma, varlığı derinlemesine kavrama, daha yetkinlik ve tutarlılıkla anlatma tutkusunu henüz kavrayamamış, sanatın bir şeyin yerine ötekini geçirme olduğu gerçeğine uzak, o nedenle de şu birkaç tümcede, gereksiz, gereksiz ve yine gereksiz yere, kaygısızca, bunu bir varsıllık sayarak belki de tüm aymazların yaptığıınca, dilin kendini de böylelikle birden çok anlamda kötüye kullanmış olarak; *hayat, şekil, fikir, tahammül, fazla* sözcüklerini kullanmış... Yoksa bütün bunları yapan editör(lük) mü?]

Amadeu de Prado'nun arayışı ise daha boyutlu. Ama daha başından belli ki sözcüklerin ardına düşmüş, düşmek zorunda kalmış, ya(z/r)gılı bir arayış onunkisi. Portekizce sözcükleri yeniden dizmek ister. (33) Gregorius'un sahaflarda bulduğu Prado kitabından okuduğu ilk metinde (***Profundezas incertas/Belirsiz derinlikler***) *'İnsanların yapıp ettiklerinin yüzeyinin altında bir sır var mıdır? Yoksa insanlar tamamen böyle midir, açıkça ortada duran, her şeyi gösteren eylemleri gibi?'* (31) tümceleri açılış tümceleridir. İkinci alıntıda (***Palavras num silencio de ouro/Altın sessizlikte kelimeler***) şöyle diyor Prado: *'Gazete okurken, radyo dinlerken ya da kafede insanların konuşmalarına dikkat ederken, hep aynı sözlerin söylenip yazılmasından, hep aynı deyimlerin, süslü sözlerin, metaforların kullanılmasından çoğu zaman bıkkınlık, hatta tiksinti duyuyorum. En kötüsü kendime kulak vermem ve benim de hep aynı şeyleri söylediğimi saptamam. Müthiş aşınmış ve harap olmuş kelimeler bunlar, milyonlarca kez kullanılmaktan yıpranmışlar. Hâlâ bir anlam taşıyorlar mı? Elbette, kelimeler yer değiştiriyor, insanlar onlara göre hareket*

*ediyorlar, gülüp ağlıyorlar, sola ya da sağa gidip geliyorlar, garson kahveyi ya da çayı getiriyor. Ama benim sormak istediğim bu değil. Sorum şu: Kelimeler düşüncelerin ifadesi mi hâlâ? Yoksa lakırdıların içe kazılı izleri durmaksızın parladığı için insanları oraya buraya sürükleyen etkili ses oluşları mı sadece.’ (33)*

Kuşkusuz iki kurgusal anlatı da yazar (Mercier) anlatısının bileşenleridir ve arayış yazarımızın arayışıdır özünde. Zaten romanın özgün yanlarından biri de, Gregorius’un (Bern’de günümüzde yaşayan, eşinden ayrılmış, başarılı eski diller uzmanı öğretmen) kendi öyküsünden Lizbon’da yaşamını sahiciliğin peşine takıp yazgılaştırmış Doktor Prado’nun öyküsüne sıçraması, onun yerine geçmesi, onu kendi üzerinden yeniden bedenlemesinde... Burada önemli olan, yerdeğiştirmenin, bu fiziksel, bedensel düzdeğişmecenin sıradan, bıkkınlık veren son moda yazınsal beyin hırsızlığına ne kadar ödün verdiği ya da vermediği. Yol anlatısı yabancımız değil ve Amerikan sineması cılığını çıkardı. Tinçözümün kaba (vulgare), gündelik yorumları da midemizi bulandırmaktan başka şeye yaramıyor. Felsefe romana hızlı girdi ama beraberinde daha neler girdi, kestirmek zor. Kolay(cı) okur bir taşla iki kuş vurmanın tadını yeterince çıkarmış olmalı. Gizemsilik (mistik dalınçlar) henüz daha barutunu bitirdi diyemem. *Olayın* yeniden (başka zamandan, zeminden, bilinçten) kurulması da sanırım eski bir deneme (Kurosava). Ama tüketilememiş olabilir. (Kuşkuluyum.) Elbette trajedinin sınırlarında seyreden, dramayı zorlayıp öteleyen yeni kavrayışlar, bizi bir daha birşeylerle yüzleşmeye zorlayabilir. Dramatiğin epeyce kötüye kullanıldığını, aşındı(rıldı)ğın teslim etmeliyiz. Büyük tartışmaları, değer çatışmalarını çağırmalıyız geriye, buraya. Drama etik için yetmedi, gördük. Biliyoruz, yol öyküsü bir arınma (katharsis) öyküsüdür. Günaha sonuna değin gömülme ve sonuçta bağışlanmış, lekesiz, arınmış çıkma günahın içinden. Prado’nun yazgısını geçici olarak üstlenen Gregorius, onu ve kendisini akıyor, arıtıyor bir bakıma. Trajediye getirirken, bu arınmayı, bağışı, kutsaldan ne denli ayırtırsak da, çok özenli, titiz olmakta yarar var ve elbette Pascal Mercier (Peter Bieri) bunu benden çok daha iyi biliyor(dur).

Mercier için Portekiz’de Salazar direnişi romanının çerçevelerinden biri, hakikati miydi? Sorularımdan biri bu... Okuru bu romanda bağlayan birkaç şey olabilir. Biri, evinde (uydumculuk içre) kıyıdalaşmış, huzursuzluğu bile (boşanma) huzurlaşmış, rahatlıktan rahatsız olmuş, anlamı yitirmek üzere olan Raimund Gregorius’un başına gökten bir tansık düşmesiyle bir anda 50 küsur yaşında başarılı öğretmenlik yaşamını, hem de okul sınıfının penceresinden atlayarak geride bırakması ve bir sözcüğün, *portegues*’in peşinden sürüklenmesi, atladığı gibi trene soluğu Lizbon’da alması, büyüleyici bir çekim alanı yaratıyor romanın girişinde daha. Böyle bir başlangıca bir okurun direnmesi, hemen tav olmaması olanaksız neredeyse... Yağışlı, fırtınalı bir havada, her zamanki gibi okuluna giden Gregorius, köprüde suya atlamak üzere olan kadını görür, kurtarmak için çantasını fırlatır, kitapları saçılır. Onları toplayayım derken kadın ona yaklaşır, cebinden çıkardığı keçeli kalemle eğilip Gregorius’un alnına bir telefon numarası yazar. Roman boyunca bu kadın bir daha görülmez ama Gregorius’un yaşamı bu görüntünün, imgenin peşinden sürüklenir, Alice gibi delikten atlar, dünya değiştirir ve başkalaşır (Prado’laşır). Öyleyse Portekizli

kadının Gregorius'un alnına yazdığı bir bakıma alinyazısı, romana (anlatıya) giriş, romanın kendisidir. Bilinmeyen (meçhul) kadın, romanı kahramanımızın alnına yerleştirir. Antik trajedileri anımsatan (anlatıcı yerine Portekizli kadın) bir şey yok mu bu sahnede ve oldukça etkileyici bir başlangıç sayılmaz mı? Felsefeci Pascal Mercier, işte bu dönüşümle (metamorphosis) birlikte felsefenin bilgilimsel (epistemolojik) ve eski (kadim) sorusunu sorar: *Ne bilirim?*

Bir başka önemli şey de, metinlerarasıcılık, kes yapıştır (kolaj). Günümüzün yine yaygın izleklerinden; bir gün bir şey bulup onunla birden dünya değiştirme: Kitap okudum şöyle oldu, gibisinden. Şimdi sorularımdan biri şu: Kitap vahiy mi? Kitap tansiksı nesne olabilir mi? İyi kitap eşlikçidir, iknacıdır. Varsa tansığı siler, kazır yeryüzünden. Vahye, kutsala karşıdır. Mercier bu tekniği kurgusu için kurucu bir öge olarak, hem de başarıyla uyguluyor. Okur, izleyici ya da bakan açısından sanatçının ilgi çekmek için, oyun olsun, hava olsun diye yapıtına serpiştirdiği, bunun için duruma göre teknik gereçlere başvurduğu bilinir ve yeni değildir. Metin içerisinde metin oldukça etkili, eski bir yordamdır ve hemen tüm sanat dalları bu yordama başvurur. Operadan sinemaya, oyundan romana tümü değişik biçimlerde (mektup, roman, not, vb.) araya yazılı kâğıt sokuşturur. Bu görünür ya da görünmez, sözü edilir, ona göre davranılır. Herhangi birini yapıta bağlayan böyle bir yapışık nesnenin büyüü sanırım içeriğinden gelmez. Daha çok varlığından gelir.

Yapıtın içine bir süredir girdik, dolaşıyoruz ve bu muymuş diyoruz. Çoktan kanıksadık romanın dünyasını. Sanki hep oradaymışız gibi bir tekdüzelik sıkıntısı daha şimdiden ele geçirir gibidir bizi. Ama karşımıza beklemediğimiz, bir şeye de benzetip ilintileyemediğimiz bir başka zaman, uzam, dünya çıkar. Tam romana uygun adım yürümeyi becermişken bu ikinci ve alacakaranlık dünyada yeniden emeklemek hem zorumuza gider, hem de merak ederiz. Korkuyla ilerler, yalar, avucumuzda tartar, nesin sen, nereden çıktın, dercesine yoklarız bu nesneyi. Genellikle nesneliğiyle ve küteselliğiyle kıyısından dolanır, anlatı gerecine verdiğimizden daha çoğunu bağışlamayız ikinci(l) metinlere. Mercier ise öyle sanıyorum bu ikinci metni asal metin konumuna yerleştiriyor ya da bu izlenimi veriyor kasıtlı. Böylece algı/yapıt ikilemine, çiftyönlü etkileşimine bir yaklaşım, gerilim sağlıyor. Basamaklı (hiyerarşik) egemenliği daha eşitler ilişkisine, asal olanı yanal olanla, astla buluşturarak, bitiştirerek tartışmalı kılıyor. Romanda benim en çok dikkatimi çeken bu demokratik tutum oldu. Kendisinden doğal olarak nesnelik (görevi) beklenen ikinci (üçüncü, vb.) metin okurun tedirginlik alanına dönüşüyor. Okur Gregorius'un dünyasından çok, olmayan kahraman Prado'nun, olmayan, sanal metninin sorgulamasıyla hesaplaşırken yakalıyor kendini. Böyle bir hedef şaşırma tekniği, sanatın alışkanlık ve beklentileri karşılama işleviyle (sanata aykırı, karşıt bir işlev gerçekte), yani aslında bir dayatmayla da hesaplaşmış oluyor. Bu düşünceyi fırsat bulursam ileride açmak, roman (ya da sanat yapıtı) fiziksel ya da düşünsel gereçlerinin, bileşenlerinin eşitlenmesinin olanaklı olup olmadığını tartışmak isterim. LBG'de bana göre başarılı bir girişim söz konusu bu anlamda.

Böylesi bizim, ağısı yaşantımızın neresinde durduğumuz, nasıl bir düğüm olduğumuz, bu düğümü yazgılaşma biçimimizle ilgili düşüncelerimizi uyaracaktır.

Yaşam ne zaman yaşamlar? Sürekli yitkilerle, eksilmelerle, menzil (bunu komşu düşümler olarak anla sevgili okurum) kayıplarıyla, bütün(lük)den verdiğimiz ödünlerle giderek tutturduğumuz dizem (ritim), yaşamak duygumuzu ve sevincimizi silmektedir. Ve silkinme bir rastlantıyla (sonradan adına Tanrıdan gelen vahiy, deriz ama sonradan) gelir. Tansık gelmiş bizi bulmuş, alnımıza çakılmıştır (yazılmıştır). Artık eski *ben* olamayacağım istesem de ve der demez başladım komşularıma, öteki düşümlere bakmaya, kendimi onlarla yeniden bireşimlemeye (sentezlemeye), yeni bir odakçılıkla yeni bir ağı, yeni bir bütün algısını içerisinden kurmaya, tanımlamaya... Peki, bunun öteki ağ, başka bir dizi(lim), *pratik inerte* (Sartre) ya da co-egzistenz (Heidegger?) olduğunu bil(ebil)ir miyim? Hayır, ama bilememek denememenin koşulu değildir ve zaten bilmeyiz, bilmeye düşeriz. LBG'nin en iyi yanı ve etkisinin gücü sanırım bu deneyimle ilgili. Gregorius, bağlamını değiştiriyor (bir deneme) ve bağlamına döndüğünde anlam (Dasein) geri dönmüştür (ne kadar süreyle bilemeyiz).

Felsefenin sanat üzerinden soruşturması bir denge, duyarlık meselesidir elbette. Sanırım dikkatle, çoğu kez kıyısından geçip gittiğimiz gündelik yaşamın içerisindeki felsefeyi imgeleme, görüntüleme, görünür kılabilme yeteneğiyle ilgili bu. Karakterlerin felsefe tartışmaları yaptığı yapıtlarda beklenen anlam bize gelmez, sinmez içimize bir türlü. Parlak bir söyleşi (diyalog) der geçeriz, çoğu kez etkilensek de. Oysa gündelik eylemin (bize has edimin) önünde, sırasında ve sonrasında felsefenin tüm soruları yer alır. Tarihdışı, olgusal durum (situation) hangi nicel düzeyde tarih yazmaya başlar. Biz her günkü gibi devinirken kentlerimiz içinde, bir yandan uzak tarihi yaptığımızı nasıl bilir, anlarız? Gerçekten bir yandan da tarih işler, dokur muyuz? Yoksa tarih bize sözcüğün çift anlamında dokunmaz mı? Gregorius kendi kişisel öyküsünü bir başka yazgıya (kader) bağlanmadan kavrayabilir, zamanı günışığına çıkarabilir miydi? Aslında ortaya çıkardığı gerçek, sıradan *kendisinin* tarihselliği... Kendisinden, kendini adayarak bir şeye ve o andan itibaren tarih yapmaya başlar bu romanla birlikte. Doktor Prado'ya gelince tarihe neresinden, nasıl katılması gerektiği konusunda ikilemleri onu şair yapmış, Portekizce sözcüklerle başbaşa kalmıştır. Tarihe nereden bulaşacaktır. Salazar döneminin cinayetlerinden sorumlu polis şefinin hekim olarak yaşamını kurtardığı ve tarihin direnen yanını kaçırdığı açık görünüyor. Ama Mercier bunu göstererek bu tarihi yeniden tarihlemiş olmuyor mu? Doktorun trajedisi tarihe giriş yapamaması, eşikte kalmasıdır ve bunun Gregorius'un iz sürerek yürüttüğü sorgulamayla yüze çıkartılmış bir dizi nedeni olduğunu okudukça öğreniyoruz. Yaşamı boyunca duru usu ve yeteneği gerekli ayıklamaları yaparak yaşam sorusunu çatışkılı, uzlaşmaz (antagonistik) ikilemler biçiminde billurlaştırır. Düzenin yargıcı (gibi görünen) baba ve düzen karşıtı oğul, yalnızca baba ve oğul arasındaki sevgi ilmeğini nasıl atacak, atabilecek mi? Bu izlek, Lenz'in **Almanca Ders**'nin (1968) temel izleği aynı zamanda. Öte yandan dikkatli okur, baba-oğul çatışmasının yalnızca düzenin aracılığıyla ilgili olmadığını, daha derinlerde yattığını anlayabilir. Kafka'nın **Babama Mektup**'u yardımcı olabilir belki bize. Freud'a ya da daha gerilere gitmiyorum.

Ama bu kadar değil. Trajedilere özgü değerler çatışması Prado'nun öyküsünü sıradışı anlatsal bir öyküye dönüştürüyor ister istemez. O bizlerin genellikle

geçtiirdiği en temel seşimleri yapmak zorunda kalmış, ertelememiş, bunu kendine yakıştıramamış onurlu biri. Her aşkın aynı zamanda bir seşim olduğunu bilmektedir. Ařk bağlılık (sadakət) uzlaşır mı? Ya siyasal gėrev ve inanç, insanlık gėreviyle çatıştığında doğru hangi yanda yer almalı? Doktor önce andıçmış hekim mi, anti-faşist mi, soyut insan mı? Bağlamı geniş ve kapsayıcı ise neresinden bakmalı ve başkalarıyla ilişkilendirmeli aćısını? Herkesi hoşnut edebilir miyiz? Bulunduđumuz yerdeki dğümlğümüz (yerlem), andaki dğümlğümüzle bağdaşık, barışık kalır mı? Hayır demeliyiz çünkü düğüm her an konum değiştirir, ićerik ve bićim... Bađlam her an yeniden kurulur. Trajediye yaşamamızın nedeni bu değildir ama. Trajedi, bağlamın süreksizliği ve yazık ki daha çok bunu bir nedenle (rastlantı, vb.) kavramış olmamızla ilgili. Prado'yu özgün yapan ise, son seşime değin gitmesi, ućurumun kıyısındaki ölümcül seşimi yapması. Burada tüm pürüzler, yüzeysel seşimler ayıklanıp indirgenmiş, iki Őey, yani iki kalmıştır geriye. Trajedi ise hangisini sećersen seć payına ölüm düşmesidir. Bu nedenle ölümcüldür kalan ikideki seşim. Tam orada ne babanın yerine gećebilir ne babanın ođlu olabilir. Tam orada dostluk (Jorge O'Kelly) ile ařk (Estefania Espinhosa) ikiye böler insanı. Ařk Maria Joao, Fatima ve Espinhosa arasında bin parća olmuştur bile. İhanet ile bağlılık, bireysel sorumluluk ile toplumsal sorumluluk, aristokratlık ve anti-faşizm, vb. doktoru sınırlara taşır. Sıradışı yazgısı ona ölümü getirir. Kendini öldüren babasıdır gerçi ve ölme nedeni oğuldur. Baba ve ođul birbirlerine mektup bırakırlar ve ikisi de kendilerine yazılmış mektupları okuyamazlar. (Yanışlıklar komedyası.)

Trajedi yolun çatallaşması, ikiye bölünmesi ve yolun bu atakta insanı çağırmasıyla ilgilidir. Bir yola ağırdır. Her yolculuk trajik, trajedi ise yolculuktur. Dngseldir tüm yolculuklar (trajediler). Prado tıpkı onun peşine düşen Gregorius gibi önüne gelen ikilem ićinde yola sürüklenmiştir. Prado'nunki daha acıdır (dramatik) nk yaşamı neredeyse yolda gećmiřtir ve herkes, kızkardeşleri, babası, annesi, okul arkadaşları, direnişçiler, polis Őefi, büyük Őef (Salazar) taraftır yolculuğuna. Bu eşlikçilerle yürünen yolda anlamının (cehennem) dibine inilmiş, geriye yeniden dizilmesi gereken sözcükler kalmıştır. Kořutlu Gregorius yolculuğunda eşlikçi azdır gerçi (Silveira), diğerindeki gerilim, trajedi duygusu okertmez okurun omuzlarını. Ama benzerdir ve geriye kalan ya da ardına düşülen sözcüklerdir yine. Prado'nun sözcükleri. Bunlar elbette Őiirlerdir. Őiir denli metindişi, yeni anlam(landırma) reteçleri. Oysa Prado Őiir yazmak değil, sormak, anlamak ister ve bunun ićin tutmuştur notlarını.

Eski diller uzmanı, dillerin (Portekizce, Farsça) arkasından sürüklenir. Unuttuđu bir sözcüğü anımsamaya çalışır. Homeros'tan bir sözcük... Sonunda anımsadığında okur da Őařakalır. Bildiđimiz yeri kazıyarak temizlemede kullanılan tel firçadır eski Yunanca sözcük. Peřine düşülecek, büyük, her kapıyı aćacak kilit sözcük değildir hić de. Ve sözcük zamandan zamana, yerden yere, insandan insana sıçrayarak dolanır bir ekirge gibi. Anlam uzaklıktan (mesafe), aralıktan yaklaşır bize. Yakınlařtıķça (yakınsar) kavradığımızı sanırız ve öyle bir an gelir ki uzaklık ikiye katlanmış, kaćmıřtır ve yol uzamıştır yine. Öteki olma, yerine gećme isteğimiz, sıçrama bir yerde düşüverir. Nokta kaćınılmaz olur. Bitme (son) doğal bir varlık değildir. Yoktur. Nokta



iradedir. Zor kullanmak, bittiğini sanmak, sandırmaktır. Gregorius Prado'laşacak ve sonunda Gregorius olduğunu (ama hangi Gregorius?) anlayacaktır. Başka biri olmak olanaksızdır, kendin kalmak kadar... Ama herkes herkesi bir ölçüde, az ya da çok inandırabilir anlatısına. Yolculuk dediğim böyle bir şey. Anneden kopuş, babalaş(ma)mak, kan bağlı giz(em)li alan, inanmak, düşlemek ve sözcükler(le anlatmak dünyayı).

Pascal Mercier tüm bunları ve kimbilir daha neleri bilinçle, yaratıcı bir esinle kurgusuna katmış, harmanlamıştır ve bu nedenle LGT kimi kişilere karşın sıradışı bir romandır. Bu zayıf halkalar üzerinde ise hiç durmayacağım. Beni burada ilgilendiren ve romandan süzdüğüm şey anlamın konumu (statü), kaynağı ve kendini dile getirme biçimi (tarz). Anlam yerle (uzam) ve zamanla nasıl mesafeleniyor ve yine de kendiyile örtüşüyor. Ya da gerçekten örtüşüyor mu?

Gregorius Prado ve Prado Gregorius oluyor mu? Burada belki avcı-av izleşine takılmak, bu ilişkiyi bir de böyle konuşlandırmak iyi olabilir. Çünkü Gregorius Prado'nun metninin peşinden sürüklenip onu yeniden kurguluyor görünürken romanı bitirdiğimizde okur olarak kavradığımız şey sanal Prado'nun Gregorius'u seçtiği, onu izlediği ve tümlediğidir. Prado Gregorius üzerinden varlıklaşır, berileşir. Eski diller uzmanı kentinin meydanını doktor ve sözcükleri sayesinde sahici olarak deneyler.

Eh, tüm bunlara felsefenin anlatıya, daha doğrusu anlatı tekniklerine içtenlikli katkısı olarak da bakabilirdik. Felsefe içeriği sanatın biçimine yapı ögesi olarak nasıl katışır? Bu sorunun yanıtı başarılı bir biçimde veriliyor bu romanda (ve roman bu nedenle de ayrıca okunmalı). Buradan anlatısal kurgu felsefesine geçiş yapılabilir mi? Bu derin ve uçsuz bucaksız bir konu. Soruyla yetineceğim.

Evet, kitaba teselli arayan bir sayrı (hasta) olarak girdik. Kabul etmeliyiz ki sayrı olmasak okumazdık. Kitaba çarpılmış, dertli biri olarak girdik, sayfaları boyunca indik çıktık, yürümeye çalıştık, sözcüklerle arındık, yatıştık, içinde sağaltıcılar vardı ve onlara sığındık, umut ettik, dinledik. Sıkıntılarımızı, sorularımızı orasına burasına ağır taşlar, kayalar olarak bıraktık, uzaklaştık. Öte yandan yaralarını sardık bir sağaltıcı gibi, dışarıdan gelmiş bir iyileştirici olarak, Gregorius'un, Joao Eça'nın, Adriana'nın, Amadeu de Prado'nun ve diğerlerinin. Birbirimize yardım ettik. Romana girdik ve son sayfasındaki son sözcükten çıktık. Yorucuydu. Önümüzdeki yol çatalaştı yine. Kitap yaşama (kitaba) karşı(lık) geldi. İkilem içerisindeyiz.

Hangi yolu seçeceğiz?

## II

LEA<sup>3</sup>

Takma adıyla *Pascal Mercier*'nin (*Peter Bieri, İsviçre, Doğ. 1944*) ilk 2004'te yayımladığı, Türkçe'ye başarıyla 2012'te çevrilip yayımlanmış, günümüze dek yalnızca dilimizde 22 baskı yapmış **Lizbon'a Gece Treni**'ni okuyalı ve üzerinde uzunca bir yazı yazalı neredeyse 4 yıl olmuş. İzleyen yılda *Kırmızı Kedi* Yayınevi onun **Sahnedeki Ölüm** adlı romanını yayınladı ama demek içimden okumak gelmedi, kaldırıp rafa koydum. **Lea**<sup>4</sup>(2007) ise Türkçede üçüncü romanı ve 2014'de çıktı. Okumak değil de okumaya yeltenmek yanlışı yaptım ve keçi boynuzu tadı bile alamadığımı burada itiraf ediyorum.

Uzun **Lizbon'a Gece Treni** yazımda genişçe bir bölümü çoksatarlık (**bestseller**) konusuna ayırmışım, huylanmışım çünkü. Dünyanın göze soktuğu kimi yazarlar bağlamında Mercier ilk çıkışını küresel pazarlara ödün vererek yaptı diyemezdik, ama arkasının nasıl geleceği ve yapının nasıl etkileneceği önemli ve kuşkuluydu.

Az yukarıda hakkında yazdığım Arjantinli César Aira'yı da kapsamı içine alan aşağıdaki alıntıyı kendimden yapıyorum: "Açık söylüyorum. 60'ların Latin Yazını (Boom) giderek ba şedemediği gerçeğe yüzleşmenin düşlemsel (fantastik) biçimlerini üretirken zemin kaydı ve yerdeğiştirme bizleri savurdu bambaşka topraklara (...) Bir yere taşımayan, çıkarmayan, kendi ekseninde dönmeyi sonsuzca ivmeleyen bu dille kendimizden geçtik, esridik." ([www.okumaninsonunayolculuk.com](http://www.okumaninsonunayolculuk.com), 2013

**Okumalarım** ). Bir yargımı da buraya alıp **Lea** ile ilgili birkaç şey söyleyeceğim. Şimdilik, yeniden göz attığımda birçok nedenle önemli bulduğum yazımı (2013) ise geçici olarak buraya yerleştiriyorum: "*Lizbon'a Gece Yolculuğu, kimi kişilerine karşın sıradışı bir romandır. Bu zayıf halkalar üzerinde ise hiç durmayacağım.*"

Belli ki Mercier ilk roman çıkışından sonra düzey yitiriyor, alçak uçuşta. Bunu tüketilme (istem) oranından anlıyoruz. Okur, yazarı bırakabilir. **Lizbon'a Gece Yolculuğu**'nun başlangıcı çarpıcıydı, çift yanlı sonuçlar yaratabilecek bıçak sırtında bir çarpıcılıktı. Yağışlı fırtınalı havada kendini köprüden atmak üzere olan kadını kurtaran, sonra ıslak kaldırıma saçılan kitaplarını, kâğıtlarını toplarken kadının alınına keçe kalemle telefon numarası yazdığı adamın Lizbon'a sürüklenen dil ve varlık arayışlarını tetikleyen başlangıç sahnesi. Dediğim gibi böyle bir sahneyle açılan bir anlatı metni mayınlı bir alandır okur için. Yüksek tutulmuş olağanüstü bir dizi davranışı (jest) kısa sürede bıktırarak kerte yinelemeyle sonuçlanabilirdi. Roman bu tuzağın kenarından sıyrıp teğet geçmiş, kurtulmuştu (benim açımdan da). Hollywood keşmekeşinden, yapaylığından son dakikada kurtulan yazı tutumu, Murakami'de, Pamuk'ta, Hosseini'de tartışmaya çalıştığım bir kapanla ergeç yüzyüze gelecekti. Küresel sanat pazarı iştahı kabartan bu yeni umut verici (vaad dolu) yazarı nasıl

<sup>3</sup> 2017 yılında yazılmış gözden geçirilmemiştir.

<sup>4</sup> Pascal Mercier; **Lea** (Lea, 2007), Çev. Neylan Eryar, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 248 s.

dizgesine katacaktı? (Metalaştıracaktı ya da?..) Diğer yazarlarda değişik biçimlerde seyreden süreç şimdilik Pascal Mercier'de olumsuz seyrediyor diyebilirim **Lea**'dan gelen bir izlenim olarak.

Çünkü **Lizbon'a Gece Yolculuğu**'nda yapıta özgünlüğünü ve niteliğini veren, hadi özetleyelim, *entelektüel düzeyden* söz edemeyiz. Burada Fransız sinemasının eh, biraz kalburüstü drama eğilimine çekici bir senaryo katkısı var **Lea**'nın olsa olsa. İyi anlatılınca Fransa'nın güncel sineması sıradan *meloları* bile derin, içerikliymiş gibi sunabiliyor. Daha kötüsü sinemanın gücü kalemi bükebiliyor, kalem sinemanın soluğunu ensede taşıyor. (Bkz. *Osman Şahin E-Kitap*, [www.okumaninsonunayolculuk.com](http://www.okumaninsonunayolculuk.com), 2016) Sinema yazar için olanak demek, ya yazı için?

Üstelik Mercier **Lea**'da anlatma biçiminin en ilkel uygulamalarına başvuruyor. Yolda karşılaşılan iki *adam* (?), kısa sürede anlatıcı ve dinleyicileşiyor, dinleyici konumundaki adam, yaşama uğraşları nedeniyle ve kendi derdi başından aşmışken, üstelik dışındaki, *öteki* öykülerden birini daha dinleme konusunda alabildiğine gönülsüzken giderek anlatılan öyküye kapılır, hatta büyülenmişçe sürüklenir. Şövalyeler, subaylar, erkekler eskiden nasıl yapıyorlarsa öyle. Gerisi mi?

*Melodram* (duygusal ağılatı) sahiden her zaman iyi iş yapar mı? Geçer akçe mi? Damardan yakalar mı? Uzamlar/zamanlar üstü mü? Kapıları açan kilit (maymuncuk)?..

Ucuzluk kendini kimden kaçırılmaz? Ya da soslanıp sunulan ucuzluğu yememek için ne yapmalı, nasıl donanmalı?

Bir kitap şöyle başlarsa okumaktan vazgeçin en iyisi, çok geç olmadan:  
"Onunla bulutsuz, rüzgârlı bir sabah Provence'ta karşılaştık." (7)

## III

SÖZLERİN AĞIRLIĞI<sup>5</sup>

Giderek hakkında düşüncemin olumsuz seyrettiği bir yazar Pascal Mercier (Peter Bieri). 1944 İsviçre (Bern) doğumlu yazarı, üçüncü kitabı **Lizbon'da Gece Treni** (2004<sup>6</sup>) romanıyla benimsemiştim. Ama arkası gelmedi. Daha doğrusu geldi. **Lea'yı** (2007) yarım bıraktım, okuyamadım. Sanırım son romanı olan **Sözlerin Ağırlığı'nı**<sup>7</sup> (2020) okumak için kendimi zorladım, direttim, sonuna dek okudum ve sonuç yine çok iyi olmadı. Benim açımdan yanlış bir yolculuk oldu. İkinci romanı olan **Sahnedeki Ölüm** (1998) ve felsefeci olarak yazdığı kitaplarından **Özgürlük Zanaati'nin** de (2013) dilimize çevrildiğini ve ikincisiyle **Tractatus Ödülü** aldığını belirtiyim.

\*

Bende doygun, uydumcu bir Avrupa entelektüelinin giderek karmaşıklaşan dünya yüzyılına geçmişten yedeklenmiş bayat biçim ve içerik çözümlerini öneren gecikmiş biri izlenimi veren Mercier'nin yapıtının yolunu açan bakış açısının tam tersi olduğundan kuşku yok. O da artık unutulmuş değerlere, duyguların ölümsüz gücüne, derin ve karmaşık (*sofistike*) seçkinci davranılara gönderme yapacaktır. İnsanlığın Avrupa katında birikiminin özellikle felsefe ve dilbilimsel kavramlaştırmalarına ama bundan önce görünmez nedenselci sorgulamalarına, usun özgüvenli ve yaşamı kolaylaştırıcı saydamlığına, tüm yaşananlar bir yana sahip çıkmasında sakıncalı ne olabilir? Us yapının arkasında işleyişini sürdürüyorsa daha ne isteriz? Ağılatılar ve güldürülerimiz, çatışkılarımızla tanımlanmış kurgu-yapıların içerisinde pupa yelken duygu(sal) dalgalarımıza kendimizi bırakalım ve üstelik yine kendimizi tanıma yolunda yeni dil kalıbında eski dille hoşbeş edelim. Kötü mü? Bir sorun varsa şurada. Tüm izlekler, oldukça eğreti, yapay ama küresel köyümüzün yadırga(t)mayacağı biçimde eklenmiş olsalar da artık yakıştırılmış, yapıştırılmış (basma)kalıpların ötesinde yankılanamıyor. Yirmi ve hele yirmi birinci yüzyılın yazarının işi çok zor. Bu nedenle ikiye bölünüyor yeni çağ anlatıcıları. Eski anlatımı hortlatarak, güncelleyip yeni dünya aygıtları (tensel-tinsel davranış biçimleri, söyleşim yordamları, insan tümleşkesi aracı donatılar, vb.) ile dirilterek okurun neredeyse genlerine işlemiş kaç yüzyıllık tutucu, geleneksel beklentilerini okşayan yazarlar bir yanda, algıya çarpan tüm fizik-metafizik kütleli baskılara meydan okumayı sürdüren, kolaycılığı köktenci bir tutumla yadsıyan ama amaçları kasıtlı ve anlamsız (*absurd*) güçlükler yaratmak da olmayan, kavranılmazlaştırılmış dünyanın gerçekçiliği (yani kavranılmazı kavranılmazca anlatmak, yansılama) yerine yeniden anlamlandırma çabasında çok katmanlı içerik ve biçimleri denemekten yorulmayan yazarlar öte yanda...

Pascal Mercier'nin felsefeci, öğretmen geçmişi, özellikle söz (*parole*) ve sözün köken, iletim, aktarım biçimleri üzerine araştırmaları, dil(ler)in büyüdü derinliklerine dalmayı sevmesi genelde yapıtını kurtarmaya yetmiyor. Yirminci yüzyılda kurtulabilmesi için yüzyılı özellikle Avrupa'da biçimleyen tarihsel, siyasal ana

<sup>5</sup> Nisan 2022 tarihinde yazılmıştır.

<sup>6</sup> Araç içinde tarihler, yapıtın özgün dildeki ilk basımını gösteriyor.

<sup>7</sup> Pascal Mercier; **Sözlerin Ağırlığı** (*Das Gewicht der Worte*, 2020), Çev. İlnur Özdemir, SIA Kitap Yayınları, Birinci basım, Kasım 2020, İstanbul, 484 s.

başlıklar, dönemeçler arkada (*fon*) ya da önde çerçeve olarak yeterli olabilirdi. Ama yirmi birinci yüzyılda yirminci yüzyıl bile tarihsizleş(tiril)di neredeyse. Yeri gelmişken belirtelim ki bizde İbrahim Yıldırım gibi birkaç yazarımızın dışında anlatının dilini anlatının izleğine (*tema*), konusuna, nesnesine dönüştüren pek olmadığı gibi buna karşılık Batı yazınında bu türden bir eğilim güçleniyor. (Örneğin, Javier Marias.) Bu bir bakıma anlatının ikinci bir bakış açısından çıkışı denemesi, tekli (*monistik*) eski düşünme yoğunlaşmanın, özü tözlemenin yordamına geri dönme çabası olarak yorumlanabilir. Yani dünya ya da dışarıyı elden kayıp gidince dilin elinde yine dilin kalması ve onun büyüleyici gücünün biricik açıklaması olarak yine kendine başvurması diyebiliriz bu tür belirtiler için. Yıldırım için daha özel bir yorum gerekir, çünkü onun yazınsal (poetik) sorunu biraz daha karmaşıktır. Mercier'nin yapıtında ise dil dile bakarken aynı zamanda yapıt yapıta koşulur. Roman başkışisi Simon Leyland romanın sonlarında yazmaya başlar ve anlatı içinde anlatı oluşur. Bunun görüngen açmakla değil doğurganlıkla, çizgisel akışla ilgisi olduğunu belirlemekle yetinelim.

Sözcüklerle iş gören Avrupa entelektüellerinin ulus aşırı (*Avrupalılık* anlamında) buluşma ve kopuşlarının romanın zamanına yayılmasını sağlayan şey aynı zamanın hesaba alınmamış, beklenmedik kırılmaları. Fiziksel olarak iki katmanlı çatılan **Sözlerin Ağırlığı**, yukarıdaki nedenlerle elbette günümüzde az da olsa yadırganabilecek bir dilsel tumturağa (*retorik*) başvurur. Buna göze sokulan biçemcilik (üslûp) diyelim. Ardçağcı kimi dünya yazarları ise tersi bir uygulamayı öne çıkarır, biçem yadsınır, içerikler yerinelenir ve anlatıcı tüm başka yerdelik ve zamandalıklar karşısında istifini hiç bozamaz. Olağanüstüyü doğallaştırmak, her şeyin olabirliğine iman etmek, dünyanın karşısında asla şaşırılmamak... Sanırım bu yordam yeni okur beklentilerini daha çok karşılıyor. (*Anımsatma*: Düşlemselliği (*fantastik*) bu boyutuyla ayrıca tartışmak gerekiyor.)

Her kişi çift yanlı bir değer çatışması yaşar, yaşadıkça dengesini yitirir, sonra yeniden oluşturur (geçici olarak). Bu tür roman tüm yitirim yaralarının sarıldığı bir koza olarak kapanır. Sanki anlatılarak, yani kurguyla yitirilen kazanılmış, giden geri dönmüştür. Ama bu, romanda romanla değil, teolojik iyiliğin (Mesih) aracılığıyla gerçekleşir. Demek ki tansıksız (*mucize*) 'mutlu son=cennet' olanaksız... **Sözlerin Ağırlığı**, ana izlek olarak derinliklerinde tam da bu tartışmayı yürütür: İyi(lik) nedir, diye sorulmaz. İyi(lik) nasıldır, gerçekleş(tiril)ebilir mi, nasıl gerçekleşirse doğrudur, sorusu tartışılır. Hatta sorun iyilik yapılanla uzak, iyilik yapanla ve yapma biçimiyle yakından ilgilidir. İyilik yapılabilir mi? Sanırım Pascal Mercier tüm bu ve benzeri sorulara, *Simon Leyland* kişiliğiyle, ona her şeyi önce yitirtip sonra yitirdiklerinin boşluğunu kendi gibi başka yitirenlerle doldurmasını sağlayarak, olumlu bir yanıt veriyor. "Kafasını meşgul eden başka bir soru daha vardı. *Kimi tanıdım ben, gerçekten tanıdım? Kime yalnızca alıştım?*" (76) Tansık, Avrupa Hristiyan ekininin kaynağındadır ve sınanmışların ilki İsa Mesih'tir. Sonuncusu Simon Leyland olmayacaktır kuşkusuz...

İtalyanca çevirmenidir. "*Leyland zamanı unutmuştu. Çalışmıştı. Sözcüklerle çalışmıştı.*" (54) Londra'da ölen ve entelektüel tapınağı olan evini yeğenine bırakan amcası Warren Shown da dilbilimcidir. Akdeniz dillerini haritalayarak araştırır. Komşu Kenneth Burke ise amcadan yeğene tümleyici bir köprüdür. Toplum dışına atılmak üzere (*marjinal*) olan, toplumun anlamakta güçlük çektiği, üstün niteliklerini, yalın bilgeliklerini kavrayamadığı romanın öteki sıra dışı kişileri (Galli lokantacı Patrick Killroy, Simon'un kızı Sophia, oğlu Sydney, tutuklu Andrey Kuzmin, anne-oğul yayıncı Christie'ler, vb.) gibi... Sağlık dizgesi, karısı Livia'yı gözünün önünde koltukta otururken yitiren ("*Cesaretimi toplayıp sana baktığımda, sakın yüzün daha da sakınlaşmış gibiydi. Yüzünün hatları bir nebze daha geri çekilmişlerdi, kendini*

*dünyadan geri çeken ve bir daha asla oraya dönmeyecek bir yüzdü o. Tenin de bir ton daha solmuştu, bütün yüzüne, yavaş yavaş ve durdurulamayacak bir şekilde bir yalnızlık ifadesi gelmişti, sanki o katıksız hareketsizlik tahrip edici işini tamamlıyordu.”* s.130) Simon’a, karıştırdığı röntgen filmleri yüzünden yanlış, ölümcül bir tanı koyar ve romanın genel akış düzlemi belirir. Birkaç ayı kalmış Simon Leyland ölümünden sonra karısına seslenişlerini okur (“*Yerin boştu, yokluğun salonu dolduruyordu. Yarısı dolu fincanın hâlâ köşedeki sehpanın üzerindeydi.*” s.133) ve yeni mektuplar yazar. Yaşam ve ölüm üzerine düşünür. Livia’dan kalan yayınevini satar (“*Leyland oturdu. ‘Maria, fazla ömrüm kalmadı,’ dedi, ‘bir...bir tümör buldular.’*” s.94) ve Londra’ya, amcasından kalan eve gider. Tanının yanlış olduğu biraz iş işten geçtikten sonra öğrenilmiştir. Birkaç aylık boşluk yaşamı üstlenme biçimi konusunda yeni yaklaşımları denemeye taşır kahramanımızı. Her şey değişecek, artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Kazanılmış ikinci yaşam, ikinci yaşamı hak etmiş tüm öteki insanlar için harcanabilir. Tutukevinden çıkmış Andrey Kuzmin’e ev satın alınır, Christie’lerin batan yayınevi kurtarılır, dünya küskünü Kenneth Burke (çello çalmaktadır) tekrar çalışma yaşamına kazandırılır, lokantacı Patrick Killroy’a (saksafon çalar) yeni işi için destek olunur, bilinmeyen yazar Paolo Michelis’in yazdığı ilk dev romanının basımı sağlanır, vb.

İyilik doğmuş, nasıl iyilik üzerine düşünülmektedir. İyilik yaparken insanları incitmek olanaklı mı? İyilik yapılan değil yapan yaptığı iyilikle nasıl yüzleşecektir? Mercier bunları diller ve sözcükler üzerinden kurguladığı bir seçenekli akış çizgesi (algoritma) tabanına oturarak ilerletiyor. Başkışı de içinde omak üzere tüm roman kişileri yaşam sıçraması yapmanın eşiğine gelir. O güne değin getirdikleri çizginin dışına, ötesine geçerler. Tansık kavramı bu eşiklerde tam yerine oturur. Yitiş ya da kurtuluş... İlki için romanda örnek azdır. Unutulmuş kadın yazar Francesca Marchese’nin göğüs kanseri ve iyilik hakkında son romanını yayımlamaktan vazgeçmesi...İkincisi için yukarıda örnekleri saydım, başkaları da var.

Gerçekte romanın derin kurgu yatağı bir dizi tansımayı imlemektedir. Bir şey değişir ve sonra her şey. Neden kurtuluşa doğru diye sorabilirsiniz. İşin püf noktası, duygusal anlatı (*melodram*) yağmacılığı ve eskinin içeriksizleşmiş kalıpları (*klişe*) işte buradan doğar. Eski ve insanların içini titreten duygu taşmalarını dilin ussallığı, duru biçimi yüzeyde denetliyor gibi görünse de derinlerde beklenmedik tansığın yol açtığı bir dizi dönüşüm iyiliğin gücü ve arınmanın (*katharsis*) yolu olarak romanı dokur. Aktöre sinsidir böylesi romanlarda. Ölü sevgiliye mektuplar ölmeyen aşkı kazırken yüreklere, dünyanın tüm itilmiş kakılmışları, haksızlığa uğramış (aslında seçkin) kurbanları onca bastırılmış yetenekleriyle ortaya çıkar ve tansığın sürmesini sağlarlar. İyilik dünyayı tetiklemiş, ele geçirmeye koyulmuştur bile.

Pascal Mercier gibi çağdaşımız donatılı dünya yazarları günümüz dünyasında insanların toplumsal sapaklarını, çıkmazlarını iyi kestirerek inançtan doğrudan söz etmeseler de duygusal kalıplarla örülmüş eski anlatıların çağcıl çeşitlemelerini kurgulayarak bir gereksinimi tüketim nesnesine dönüştürüp sürekli kılmanın yolunu buluyorlar. Yani tüm duygu sömüren anlatılar gibi sayrık (*marazi*) bir önermeyi alttan ya da açıktan seslendirir dururlar. Bu ciddi bir tuzaktır yalnızca okurluğumuza değil hepimize. Sorun, duygusallık ya da duygu yoğunluklarında değil, duygulardan inanç biçimleri (*tarz*) geliştirmektedir. Bu dünya tutkularımızı doyurmayacak, açlığımızı gidermeyecek ama öylesi bir dünyaya giden dikenli yolda hepimizi sınımış olacaktır. Cennet başka türlü hak edilemeyecektir çünkü. Mercier üzerinde uzun uzun durmamın nedeni işte tüm bu imlediğim noktalar...

Dört noktaya daha değinip yazımı bitireyim:

1. Romanın öne çıkan izleklerinden biri de Haneke filminin izini sürer. (*Michael Haneke, **Amour**, 2012*). Roman daha sonra yazıldığına göre Mercier bu filme dolaylı gönderme yapıyor demektir. Belleğim yanılmıyorsa doğrudan bir göndermesi de vardı bir yerinde ama bulamadım. Acı çeken sayrı eşini boğarak öldüren ve sonra kendine kıymak isteyen bir adamı anlatan film aynı içeriklerle romanda birkaç kez yineleniyor. Mercier'nin tartıştığı ise yargının bu olayı geleneksel hukuk ilkeleri içinde görüyor olması ve yargıçların yasayı uygulamakla yetinerek kişisel yorum katmaktan çekinik durmaları. Ölümcül sayrının ölme isteğinin yasal hak olarak tanınması (*ötanazi*) sorunu felsefeyle sağaltım uygulamalarını yakıcı biçimde karşı karşıya getiriyor. Öldürüm (*cinayet*) bazen kaçınılmaz ve doğrudur. Yargı somut, biçimsel suç kavramını esnetmelidir görüşü öne çıkıyor romanda.

2. Yayımlamaktan vaz geçtiği romanında yarattığı varsıl kadın kişi Chiara Palladio'nun, iyilik yapmayı yapan açısından bunalıma, hesaplaşmaya dönüştüren sorgulamaları üst-anlatıda (***Sözlerin Ağırılığı***) da genişletilerek ana izleği oluşturuyor. Romanın belirgin konusu da Simon Leyland'ın yakınlarına verdiği destekle ilgili.

3. Roman diller, diller arası ilişkiler, sözcükler ve doğal olarak çeviriyi de önemli yan izleklerden biri olarak sürekli gündeminde tutuyor. "Diller, hayatın ezgilerinin ifadeleridir, dili değiştirdiğimizde dünyada ve hayatta farklı oluruz. *Ruh hali* dilden dile değişir. Bu yüzden de, insan ilişkilerinin her dilde farklı bir *sıcaklığı* vardır." (389)

Hemen her söyleşim ya da yazılı anlatım (örneğin mektup) bir dil(bilim)sel olgunun izini sürüyor. Ölen karısına yazdığı mektubunda '*virgül*' iminin işlevini tartışan (428) Simon Leyland, örneğin çeviri ve çevirmen tutumuna ilişkin, "*Çevirmen olarak yazarın hayatından tekrar çıkılması iyidir. Çevirmen kendi hayatını sürdürür, böylece çevirinin yarattığı yakınlıktan kurtulduğuna sevinir,*" (234) diyor. Sözcükler üzerinden yürütülen dilsel kazıbilimi ortak köke yönelik bir girişim gibi görünürken tersine Avrupalılaştırmanın bir aracına da dönüşmektedir.

4. Sonunda Simon Leyland da yazacaktır (Özsağaltım). Yazacağı romanın karakterini adım adım hesaplaşarak oluşturur başkişisi olduğu romanın sonlarına doğru: Louis Fontaine nasıl biridir? Nerede yaşar? Nasıl konuşur? Kaç yaşındadır? Roman adım adım ilerler. Leyland'ın yazdığı öykünün kişisi Fontaine emekli öğretmen olacaktır ve yaşamdan bıkmış usanmıştır. Öykü onu bu umutsuzluğundan kurtarabilir mi? Öykünün yazımı zaman zaman tıkanır, ilerlemez. Komşusu Burke, Simon'un önünü açar: Belki başka kişiler yaratması gerekiyordur. Ressam Julie'(nin eklenen öyküsü). Fontaine, Calais dinlencesinde ablasına bir mektup da yazabilir. Artık daha umutlu, daha iyidir çünkü. Umutsuzluğu silinmektedir. Biri onun resmini yapmıştır, bir kıza Fransızca ders vermekte, kötürüm bir kadınla satranç oynamaktadır. Yıldızlı gökyüzünün şimdi bir anlamı var. Uzun zamandır görüşmediği eski dostu Louis'e de ağır hasta yatağındaiken bir mektup yazar. İyileşmiş ve iyileştirmektedir Simon Leyland'ın öyküsünün kişisi (yani öykü içinde öykü kişisi) olan Fontaine. Topluma katılmaktadır. Öte yandan yazdığı öykü aynı zamanda yazarı Simon Leyland'ın da öyküsüdür. "*Şu anda, ömrüm boyunca hayatın artık başlamasını beklemiştim gibi geliyor bana. Sanki kendi hayatımda asla tamamıyla varolmamışım, bulunmamışım gibi. Ama neyi bekledim ben? Nasıl bir şey başlayan bir hayat sayılır – içinde hiç çekinmeden, şimdi yaşıyorum ve böylesi iyi, demeye hazır olacağım bir şimdiki zaman sayılır? Hiçbir fikrim yok – ve bu beni şaşırtıyor, hem farkına*

*varmadan bekleyişim hem de sezemeyişim şaşırtıyor, tuhaf, kafa karıştırıcı bir fikirsizlik.” (10)*

Onun iyileşmesi yarattığı öykü kişinin iyileşmesini birebir yankılar. Yazmak sağaltır.

Gerçekten güneşin altında yeni bir şey yok mu ya da hep kendimizi başkası yerine geçirip aynı şeyi yeniden mi anlatırız?  
Sormuş olayım.



**EK<sup>8</sup>:**

Yakın dönem yazarlarından okuduğum çeviri anlatıların fiziksel dökümü şöyle:

YAZAR	DOĞUM	TÜR	BASKI	KITA	ÜLKE	DİL	İZLEK
M. Spark	1918	roman	1961	Avrupa	İngiltere	İngilizce	Eğitim, kadın
W. Maxwell	1908	roman	1980	Amerika (K)	ABD	İngilizce	Suç, aile, kadın
R. Carver	1938	roman	1981	Amerika (K)	ABD	İngilizce	Aşk, mutsuzluk
W. Genazino	1943	roman	2001	Avrupa	Almanya	Almanca	Yabancılaşma
C. Aira	1949	roman	2004	Amerika (G)	Arjantin	İspanyolca	Suç, yeraltı, kent
J. Bachstein		öykü	2004	Avrupa	Almanya	Almanca	Hayvan (kedi)
P. Mercier	1944	roman	2007	Avrupa	İsviçre	Fransızca	Sanat, delilik
H. Bauchau	1913	roman	2008	Avrupa	Belçika	Fransızca	Savaş, direniş
U. Timm	1940	roman	2008	Avrupa	Almanya	Almanca	Savaş
W. Genazino	1943	roman	2009	Avrupa	Almanya	Almanca	Yabancılaşma
T. ben Jelloun	1944	roman	2009	Avrupa	Fransa (Fas)	Fransızca	Göçmenlik
B. Schlink	1944	öykü	2010	Avrupa	Almanya	Almanca	Aşk, aldatma
A. Baricco	1958	roman	2011	Avrupa	İtalya	İtalyanca	Yaratma, yazma
C. Cooke	1959	roman	2011	Amerika (K)	ABD	İngilizce	Kadın, ırkçılık
J. Diaz	1968	roman	2012	Amerika (K)	ABD	İngilizce	Aşk, ayrılık, göç
P. Barker	1943	roman	2012	Avrupa	İngiltere	İngilizce	Savaş, ensest
E. Berti	1964	roman	2012	Amerika (G)	Arjantin	İspanyolca	Gelenek, kadın
J. M. Parada	1980	öykü	2013	Amerika (G)	Venezuela	İspanyolca	İsyan, şiddet

17 kitabın 2'si öykü, geri kalanı roman. En eski baskı 1961 (*Spark*), diğerleri, yazarların doğum tarihleri eski de olsa (*Maxwell*, *Carver*) 1980 sonrası (16), 2000 sonrası (14) olarak kümelenebilir. Tabloda ağırlığı 1940 ve sonrası doğumlu yazarlar ile 2000 sonrası yayımlanan kitaplar oluşturuyor. Bunun anlamı okuma seçkisinin İngiliz ve Alman dilini öne çıkardığı, Avrupa ve Amerika coğrafyasına dağıldığı. Kitapları buluşturan ana izlekler yine ağırlık sırasına göre savaş (4), kadın (4), aşk (3), yabancılaşma (3), aile (2), göç (2), suç (2) olarak sıralanabilir. Kuşkusuz izlek açısından iç içe geçişler sözkonusudur.

Bu rastgele okumadan özellikle 2000 sonrası Batıda anlatının (roman) seyri üzerine genellemeler yapacak denli usumu yitirmiş değilim. Ama kimi saptamalar yapabilirim. Her kitap için bunları yukarıda ayrı ayrı yapmaya çalıştım (özet olarak). Şimdi Batı yazınının ikincil katmanı denebilecek yerden yazı sanatlarının derdine ilişkin bir çıkarımda bulunabilirsem yetecek bana. 16 ayrı yazar arasında daha önceden bildiğim ve sevdiğim yalnızca *Uwe Timm*. Onun birkaç kitabını (*Kırmızı*, vb.) okumuşluğum var. Diğerleriyle yeni tanıştım, bazılarında oldukça etkilendim, aralarında ünlenmiş, kültleşmiş kitaplar (*Spark*) var. Avrupalı yazarların ortak özelliği diyebileceğim şey tüm öncü (avangard) adımlarıyla 150 yıla yayılan yazınsal birikime karşın anlatıların dramatik ve yoğun odaklılığı. Düşünceli, eleştirel, zaman zaman karayergisel bir yazı tutumu (poetika) değişik derinliklerde de olsa hep altlığı oluşturuyor (yeraltı suyu gibi). Böylesi tutum, *Spark*'dan günümüze çekilen 60 yıllık çizgide günün ortası ve çalkantıları içinde savrulan insanı da aşan bir görüneye yerleştirilmiş derin *insanlık durumunun* ciddiyeti ve ağırlığını okur üzerinde duyumsatıyor. İnsanın anlaşılma, nedensel açıklamalara sığmayan yanı yine

<sup>8</sup> 2017 yılında yazılmış, gözden geçirilmemiştir.

betimleniyor, tartışılıyor ama Avrupalı yazar anlamaktan, dip taramaktan vazgeçmiyor (genelde tabii), yeniden ve yeniden anlama girişiminde bulunuyor, gerekirse bağlamı (paradigmayı) değiştirerek. Bunu Avrupa'nın öyle görüldüğünde bile zamanı (tarihi) yinelememe konusundaki uygarlık (!) birikimine bağlıyorum. Daha azıyla yetinmeyecek kerte yol almış bir yazı (anlatı) düzeyinden söz ediyorum. Ortalama, ikincil Avrupalı yazarlar bile (Pascal Mercier gibi ortalamanın altında kalanlar dışarıda tutulursa) geleneksel birikimlerinin düzeyinin altına asla düşmüyorlar. Yalnızca yazarın kişisel çabası ve duyarlılığına elbette bağlayamayız durumu. Aynı zamanda yazarı içine alan kurumsal (toplumsal) bağlamı ve toplumun kendini öteleme, zamana serme düzeneklerini dikkate almak zorundayız. Şunu söylemeden edemeyeceğim, bugün Timm, Genazino, Jelloun, Bachau, vb. en az bizim Nobelli yazarımız (Orhan Pamuk) düzeyindedir, 'en az' deyişi boşuna değildir ayrıca.

Avrupalı insan (düşünür, aydın, yazar, her ne ise) büyük düşüşün tinsel yıkımını (travmasını) atlattı ve ne yazarsa yazsın büyük savaşın (1940-45) suçu, suçluluk duygusuyla ilgilidir yazdığı. O savaşta direnişin safında yer almış, anlatılarını bu açığa yerleştirmiş olsalar da sonuç değişmiyor. Sabırla, incelikle, dolaylıları dolaylılayarak izini sürdükleri şey uygarlığın doruğunda işlenebilmiş o büyük kıyım, öldürüm (Spark, Barker, Bachau, Timm). Suçluluk duygusu metinlerin dibinde yerleşik, titiz okur tüm bu yapıt çeşitliliği içerisinde dönüp dolaşıp usu tırmalayan neredeyse Kafkaesk, belki varoluşsal düzeylerde seyreden yıldırıyı (tehdit) algılıyor. 40'lı yıllarda doğmuş Alman yazarlara bakmak yeter seçkideki. Savaş yıllarında doğmuşlar ama savaştan daha dehşet verici bir şeye tanık olmuş gibiler. Anlayamamak ve anlatmanın her kezinde daha az yetmesi, karanlığın büyüyen olanağı (imkân) ve eşanlı değil, olanın ardından gelen tanıklık. Yazar böyle, anlattığı insanlar ise her koşulda yaşamı bütünsel sevinci içinde yakalama, tutma şansını sonsuza dek yitirmiş görünüyorlar. Mutsuzlar, ne yapsalar yetmiyor kederlenmek, hüzünlenmek için ortada görünür bir neden olmasa da kederli, en azından hüzünlüler. Çözülme, kopuş ve ayrılık, eğer bu yapılamazsa ölüm ya da cinayet (suç) eşlik ediyor yaşamlarına (Genazino, Schlink, Timm).

Amerika'da (Atlantik ötesinde) işler biraz daha başka türlü. Suçluluk duygusu varsa eğer bu yaşamın doğrudanlığı, saflığının erdem ya da mutlulukla sonuçlanamamasıyla ilgili. Neden beklenen sonucu bir türlü yaratamıyor. Bu yüzden çelişkiler, çatışmalar daha etkili, güçlü bir duygu dalgası yaratabiliyor okurda. Maxwell'in yalın anlatımı (neredeyse gazete dili) birçok Amerikano anlatıyı, arkasındaki büyük öykünün basıncı, hatta şiddetiyle çağırıştırıyor okurluk bilincimizde (Welles, Capra ilk usuma gelenler sinemadan). Savaştan sonra ABD'li yazarlar *American way of Life*'i duvara toslatan ve beklenmeyen şeyin şaşkınlığı ve hüznüyle açık konuştular. Suç(lu) nereye dek anlaşılabilir ve gerçekte neydi? (Örn. Theodor Dreiser, *An American Tragedy*, 1925) Dağılma (yani özgürlükler Amerika'sının hava kaçırmaması) ve usun birey dışında ya da ötesinde çözüm aramama konusundaki derin (tarihsel toplumsal tinsel) koşullanması, saplantısı sanatçıyı sert, vurgulu, açık ve yıkıcı anlatılara yöneltti ve aslında eylem kipli bu anlatıda anlatmak da tiye alındı. Yine de niye anlatıldığı ayrı konu ama varılan yer, nedeni ve amacından kopmuş

eylemlilik (kiplik) oldu. O zaman eylem doğallaştırılmış oldu. (Yazı=Eylem, Yazar=Eyleyen, fail.) Yaygın olarak kuzey Amerika yazınında 20.yüzyıla anlatı tekniği ve arkasındaki bu eyleme kipi damgasını vurdu. Etikle bağından kurtarılmış (!) eylem ya yakalanır, ya kaçırılırdı. Yaşam sonsuz fırsatlar ülkesiydi ve savaş ertesini Amerika yazarı fırsatın çoktan kaçtığı bilerek, acısını derinden çekerek umutsuzluğu yazdı. Çiftliklerde, Harlem'de, kasabalarda yeni yaşama biçimi, varsıllık ve fırsat olarak beliren yoksunlukların, doyumsuzlukların rastsal yığınyından yükseldi ve yazı da bu başkalığın üstesinden gelmeye çabaladı (En yenilerden Cook, Diaz örneğinin). 2000'leri izleyen kitaplarda benim gördüğüm, bu toplu çıldırının açıklıkla, cesurca anlatılması ama yine de Amerika'dan başka dünya olmadığı takınağının sürüyor olması. (Örneğinin *James Baldwin*.) Sanki yazı elaltındaki gereçinden, onun tükenmezliğinden ötürü yüreğinden bağlı, tutsaktır ülkesine. Nefret ettiği Amerika'sından ve onun delirmiş yaşamından başkasını yine de düşleyemiyor, hatta istemiyor gibidir. Yalnızca yazı mı, birey olarak Amerikalı yazar (sanatçı) da eleştirdiği, yerden yere çaldığı Amerika'sından hoşnuttur. Belki bir ayağı İngiltere'de olan yazarları ayrı düşünmek yerinde olabilir.

Öte yandan güneye (Latin Amerika) indiğimizde kendi ülkesini de düşünsel anlamda yağmalayan, dünyayı yadırgamayan ve küçülmüş dünyanın herhangi bir coğrafyasında yurtlanabilen (*Berti*), kaygısız, coşkulu, gevşek ve doludizgin, ölçüden orandan pek hazzetmeyen, dünyanın keyfini sürme konusunda sınır tanımayan (Aira, sinemadan Almadovar, vb.) ardçağcı (*postmodern*) güncel yazarlar görüyoruz. **Pulp Fiction**'dan (*Quentin Tarantino, 1994*) fırlamış, türemiş anlatılar genç yazarlar kuşağında etkili görünüyor. Bir örnek kuşkusuz bu yargıya yetmez. Ama kenti, karmaşayı, tüm toplumsal tanımlamaları (karakterizasyon) dağıtıp her şeyi anlatılabilirlik bakış açısı içinde eşitleyen, görünüşte özgürleştirici ama özünde odalayan (kabinleyen, diskotek gibi düşünebilirsiniz) bir yeni Latin tutumu. İtalya'da değil ama Atlantiğe doğru kaydıkça İspanya ve öbür yakada Şili, Arjantin, Kolombiya, Meksika, aslında neredeyse tüm Latin Amerika'da bu deneysel arayış gözü kara sürmektedir. Sanırım 21.yüzyıl yazınında bir Latin (İspanyolca) patlaması yüzyılı olacak. Bu 1950'lerden beri süren, 60'larda ivmelenen bir süreç gerçekte...

(Anlatıcı) *Ben* bu anlatılarda bir tutamak noktası sağlıyor olsa gerek ve cogito *Benle* başlayıp *benle* bittiğinden (bu bile kuşku) nesnel uzak anlatıcıdan daha çok *Ben* anlatıları öne çıkıyor. Yazarlar anlatıcıyla ilişkilerini göstere göstere yazmaktan hiç çekinir gibi değiller. Doğalcılığın (natüralizm) bir yeni, çağcıldır (postmodern) yorumundan, sürümünden söz edebiliriz belki. Uwe Timm'in özgün çözümleri ise arayış ve açılımı yaratıcı bir tutumla imliyor ve okuru çok boyutlu algıya zorluyor. Yaygın olarak öne çıkan kurgulama yöntemi, siyaseti ise Auster, Murakami, vb. çoksatan iyi yazarlarda bir süredir gözlediğim bir teknik: Yalın, neredeyse gündelik, sıradan (hazır lokma) bir dil kullanımını sıradışı, düşlemsel (fantastik), usu zorlayan içeriklere giydirmek. (Kafka'da özgündü, sonrakiler ne denli iyi olsalar da yalnızca yansımalar bana göre.) Bu anlatı diliyle olay örgüsünü ilişkilendirme biçimi günümüzde yapının toplumbilimi açısından birçok sorunu çözüyor olabilir ama

yazarların bu biçemi yeğlemelerinde başka kaygıların da payı olduğunu teslim etmek haktanırlık olur.

İzleksel açıdan kadın erkek ilişkilerine yeni bir dil, kavrayış getirme derdinin her zaman başarılı sonuçlar verdiği söylenemez. Geçmişten gelen ortalama yavanlık, çok güncel dil vuruşları, süslemeleri arasından sırtıyor ve okurluğum açısından can sıkıcı sonuçları oluyor bunun. Böyle bir şeyi Schlink için, Timm için, Bachau için tabii ki söyleyemem. Yine de 20.yüzyıl sonlarına ve haliyle 21.yüzyıl başlarına özgü yerli yersiz cinsellik sahne geçişlerinin yaygınlığını değişik bilim disiplinlerinin tartışması yararlı olabilir. Çünkü anlatı karakterinin ilk usa vuran belirteci cinsellik olarak hem yazar, hem okur gözünde iyiden doğallaştırıldı. Anlatı kişisini neredeyse önce cinsel kimliğiyle kavıyor, anlatıyoruz. Oysa cinsiyetin böyle hiçleştirilmiş, özelliksiz kılınmış halinden hele karakter nasıl çıkar sorusu boşluktur. Doğamızdan utanmamak diyebileceğimiz post-Victorien tutum çığığe taşınabildi ve kimlik siyasetleri bir yere dek bundan yarar sağlayabilir. Bunu da geçerken belirtmiş, uyarılmış olayım. (Kendimde nasıl bir yetki görüyorsam...)

Belki 2000 sonrası anlatının bireylerle (tek kişi), bireyler üzerinden seçenezsizmişçesine sunulan şiddet içerikli (zorba, despotik) bir anlatı olduğunun, geleneksel anlatıların bildik ve çoktan bezdirmiş örgelerinin (motif, kalıp, klişe) çarpan, şoke eden dil baskınları ya da önermeleriyle güncellenerek dönüştürülmüş (metamorfoz), sanki *yeniymiş* gibi ısıtılarak önümüze bir kez daha konulmuş, birikimli okurda yine düşkırıklığı ve yavanlık duygusu yaratması kaçınılmaz eskimişliğinin, aşınmışlığının ve aldaticılığının altını çizmem gerek. Birçok izlek, karakter, ilişki, öykü, konuşma (diyalog) yeni giysi ile parlatılmış, etkili (efektif) kılınmış ama aslında eski(miş) ve çoktan çözülmüş (deşifre edilmiş anlamında) düşüngüsel (ideolojik) aygıt işlevini alttan alta sürdürmektedir. Eskiden kötü olan şimdi haydi haydi kötüdür diyebilir miyiz?

Sonuç: Mutsuz çağ ("Çok çığ çağ"-B.Necatigil), mutsuz öykü.