

Vladimir Nabokov'un Eserlerinde Hafıza Mekânları

Nagihan Haliloğlu*

Vladimir Nabokov yazın sanatıyla hafızanın aktarımı arasındaki bağa inanan ve kitaplarında buna sürekli dikkat çeken yazarlardan biridir. Üç farklı versiyonu yayımlanmış otobiyografisine verdiği en son isim *Konuş, Hafıza*'dır. Bu başlık da Nabokov'un hafızayı asla statik olmayan, canlı bir varlık şeklinde tasvir ettiğinin bir göstergesidir. Nabokov bu kitabında hafızayı muhafaza etme ve konuşturmanın çeşitli yöntemlerini dener ve bu çabasının dinamiklerini de okuyucuyla, ancak Nabokovvari diyebileceğimiz bir açık gönüllükle paylaşır. Ona göre kitaplar, paragraflar, eşyalar ve fiziksel mekânlar çeşitli şekillerde metaforik 'hafıza mekânları' olarak hafızayı muhafaza eder ve bir çeşit müze görevi görürler. Bu makalede, otobiyografisi çerçevesinde Nabokov'un tasvir ettiği bu farklı 'mekânların' hafızayı nasıl barındırıp koruduğu ve hatıraların tekrar canlandırılmasına ne derecede imkân verdiği incelenecektir.¹ Hafızanın korunması Nabokov gibi émigré² yazarlar için özellikle önemlidir, çünkü yurtlarını terk etmek zorunda kalmış bu yazarlar eşyalarını ve hatıralarını gittikleri çeşitli farklı ülkelere taşımanın pratik yollarını bulmak zorundadırlar. Bu durumda eşyalarını valizlere, hatıralarını da nesnelere doldurmak/hapsetmek zorunda kalan Nabokov'un metaforik hafıza mekânları oluştururken bir émigré ya da siyasi göçmen anlatı estetiği oluşturduğunu söyleyebiliriz. Nabokov'un ironik ve oyunlu dili bir yana, yazarın kendi hafıza mekânlarını oluştururken çok büyük mekânları ve nesnelere küçük mekânlara sığdırma zorluğu ve çabası da hissedilir. Nabokov'un romanlarında kullandığı (bu makalenin konusu

* Yrd. Doç. Dr., İbn Haldun Üniversitesi Medeniyet Araştırmaları Bölümü

1 Makaledeki alıntılarda Türkçe tercüme, tarafımdan yapılmıştır.

2 Émigré kelimesinin sözlük anlamı "göç etmiş" kişi olmakla beraber, politik sürgün manasında kullanılır. Politik sürgün kategorisinde de bu kelime çoğunlukla iki dünya savaşı arasında değişen Avrupa sınırları ve ülke rejimleri sonucu vatanlarını terk etmek zorunda kalan, azımsanamayacak bir kısmı orta ve üst sınıf olan göçmenlere tekabül eder. Émigréler arasında Sovyet devriminden kaçan, Türk kültürel hafızasında da "Beyaz Ruslar" olarak yer etmiş üst sınıf Ruslar özel bir yer tutarlar.

olmayan) girift olay ve anlatıcı örgüsü, birçok eleştirmen tarafından matruşka bebeklerine benzetilir. Yazarın hatıraları muhafaza etme yöntemi de benzer bir giriftlik göstermektedir ki bu makale de bir ölçüde bu giriftliğin katmanlarını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Nabokov'un otobiyografisi diğer yazarların otobiyografileri gibi eserlerinin anlaşılmasında bir anahtar olarak kullanılmıştır. Post-yapısalcılar her ne kadar buna itiraz etme eğiliminde olsalar da, Nabokov *Konuş, Hafıza*'da bu metnin, romanlarını anlamada, en azından romanlarındaki karakterlerin, nesnelere ve olayların nelerin yansımaları olarak görülebileceği konusunda yardım edebileceğini ima eder. Nabokov'un biyografisinin yazarı Brian Boyd ve *Speak, Nabokov* adlı incelemenin yazarı Michael Maar da bu yansımaların izini sürmüş, örneğin Pnin ve Lolita karakterlerinin gerçek hayattaki muhtemel kaynaklarını araştırmışlardır. Bu bakış açısında gerçek ve kurgusal olan birbirinin içine geçer. Nitekim genel olarak *Konuş, Hafıza* bu otobiyografi türünde bu geçişkenliğin en iyi gözlemlendiği metinlerden biri olarak kabul edilir. Genelde türün sınırlarını zorlayan bir eser olarak görülen *Konuş, Hafıza* gerçek-kurgu ikilemi ve zaman kavramları üzerinden incelenmiş fakat Pierre Nora'nın kavramsallaştırdığı 'hafıza mekânları'nın kullanımı açısından tetkik edilmemiştir. Bu makalenin iddiası da Nabokov'un bir émigré olarak 'hafıza mekânı' kavramına, nesnelere ve yazın birimleri arasında bilinçli bir metinler-arasılık üzerinden yeni bir estetik kazandırmış olduğudur.

Bu gerçeğin ya da diğer metinlerin bir metne yansımaları –ya da metinler-arasılık– sadece karakterler, olaylar ve nesnelere değil, aynı zamanda, yine yazarın kendi ifadesiyle, kullandığı kelimelerde de görülebilir. Nabokov birçok mananın hatırasını taşıyan kelimeleri kullanarak, yine birçok hatıra taşıyan eşya ve mekânı tasvir eder. Bu şekilde felsefe ve edebiyat tarihine baktığımızda, Jacques Derrida'dan da destekle hafızanın muhafaza edildiği ilk hafıza mekânı kelimelerdir diyebiliriz. İnsanlar bilgilerini ve anılarını kelimelerle sabitleyip saklarlar. Muhafazanın ikinci aşaması da kelimelerin yazıyla sabitlenmesidir. Eflâtun *Phaedrus* adlı eserinde Mısır yazın tanrısı Thoth'un Kral Thamus'a yazıyı hafızaya iyi gelen bir ilaç, bir *farmakon* olarak sunduğunu anlatır. Fakat Thamus yazının daha fazla unutkanlığa yol açacağını söyleyerek bu hediye reddeder.³ Bunu yapmakta da haklıdır, çünkü yazıya dökülen anılar bir bakıma terk edilir, hatırlama görevi bedenine dışına çıkarılıp yazıya yüklenir. Ayrıca 'farmakon' kelimesi Yunancada tam olarak 'ecza'ya denk gelmektedir ve ecza ise hem ilaç hem de zehir olabilir. Eflâtun'u dikkatle okuyan Derrida'ya göre de kelimeler manaları sabitleyip birbirimizi anlamamıza yardımcı olan birer ilaç ama bir yandan da diğer olasılıkları reddettikleri için zehirdir. Kelimeler,

3 Daha fazla bilgi için bkz. Anne Whitehead, *Memory*, Londra: Routledge, 2008.

bir yandan Nabokov'un da sıkça dikkat çektiği gibi diğer kullanımlardan kalma yükü taşırken, bazen de bir duyguyu yetersiz bir şekilde hapsedip çok uçlu manasını öldürebilirler. Bu durum, yazın hayatının ortasında Rusça kelimelerden İngilizce kelimelere geçmek zorunda kalmış Nabokov için hangi manaların/ yüklerin geride bırakılacağı konusunda bir seçim yapma ihtiyacı da oluşturmaktadır. Rusça kelimelerin barındırdığı hatıraları İngilizce muadillerinin aynı şekilde barındırması imkânsızdır. Nabokov bunun bilincinde olmakla beraber, bu durumu bir kısıtlamadan çok yeni manalara doğru açılmanın bir fırsatı olarak değerlendirme eğilimindedir.

Pierre Nora'nın dikkat çekip kavramsallaştırdığı 'hafıza mekânları'nın, 'coğrafi yeri belli en maddi ve somut nesnelere en soyut ve fikri şekilde inşa edilmiş nesneye kadar uzanabilen bir kapsamı vardır' ve kelimeler ile yazı da doğal olarak bu yelpazenin içindedir.⁴ Nora kendi incelemesinde özellikle II. Dünya Savaşı'nın abidelerle hatırlanma şekillerini tartışır ve bu hatırlama şeklinin diğer nesnelere ve/veya soyut kavramlara nasıl sirayet ettiğinden bahseder. Nora bu kavramsallaştırmayı devletin hatırlama biçimleri üzerinden yaparken 'hafıza' ile 'tarih'i karşıt olgular olarak görür. Hafızanın asıl mekânı Nora'ya göre günlük yaşamın kendisidir; hafıza günlük yaşamın mekânlarına, geleneğine, diline, kelimelerine kaydolmuştur ve kaydolunur. Bunun dışında bir de egemen güç tarafından abidelere, yazıtlara ve tarihe kaydedilen resmî bir hafıza, yani tarih vardır. Tarihsel anlamı olan yerler, anıtlar, kent mimarisi, sözlükler, kutlamalar, törenler bir yandan hafızaya 'ev sahipliği' yaparken bir yandan da doğal olarak hafızayı dönüştürürler. Bu hatırlama şekilleri 'ulusal miras'ın inşası için önemlidir. Nabokov'un eserlerinde de bu tarih-hafıza karşıtlığı hissedilse de yazarın gerçek ile kurgu arasında kurduğu 'metinlerarası' ilişki bu karşıtlığı biraz hafife alır. Burada da Nabokov'un okurla oynamaya yönelik anlatsal tekniği devreye girip bu hiyerarşiyi ironize eder.

Rusya'daki devrimle ülkesinden ve bir müddet sonra dilinden sürgün olan Nabokov –nitekim 1938 yılında İngilizce yazmaya başlar– için geçmiş gerçekten, Sümer uygarlığı kadar uzak, başka bir ülkedir. Nora'nın hafıza mekânı olarak önemsendiği Rus 'günlük hayat'ından uzak kalan Nabokov kendini yazıya, o ikiyüzlü eczaya, tekrar inşaşa teslim eder. Kurgu eserlerinde elinden geldiğün-

4 Pierre Nora, Türkçeye Mehmet Emin Özcan tarafından "hafıza mekânları" olarak çevrilen "lieux de memoires" kavramını 1978 yılında *Yeni Tarih (La Nouvelle Histoire)* adlı ansiklopedide kullanmıştır: "un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit". Daha sonra 1984-1992 yılları arasında Nora'nın editörlüğünde, üç cilt halinde, aynı başlık altında bu kavramın yansımalarına dair makaleler yayınlanmıştır. Bu çalışma İngilizceye *Realms of Memory* (Hafıza Alanları/Diyarları) olarak çevrilmiş ve doğası gereği çevrildiği her dilde, etimoloji ve bağlamdan dolayı farklı boyutlar kazanmıştır. Aynı şey Türkçede vurgu yaptığım "hafıza" ve "muhafaza" için de geçerlidir.

ce yazının 'zehir' yanını ve unutmaya yol açan etkilerini azaltacak kurgular ve anlatıcılar kullanır. Sovyet Rusya milli tarihi yeni abidelerle, Çarlık Rusya'sının aleyhine tekrar kurgularken, Nabokov kendi bildiği Çarlık Rusya'sını otobiyografisi *Konuş, Hafıza*'da çok kişisel bir şekilde, *Solgun Ateş* romanında da hepten ele avuca sığmaz, fantastik şekillerde tasvir eder. Rusya'nın 'gerçek' millî tarihini anlatmakta egemen Sovyet güçlerle bir 'güvenirlilik' ya da 'aslına uygunluk' yarışına girmez.

Nabokov, Nora'nın ifadesiyle çoğunlukla 'hafıza'ya muhalif olarak kurgulanan resmî tarihe, anlatılarında nasıl bir pay biçtiğini otobiyografisinin başlarında sık sık yaptığı gibi Sigmund Freud'a söz dokundurarak şöyle açıklar:

Bahsettiğim şey ben dört yaşlarında oyun oynarken hep arkada olan, günahattan önceki mağaraydı (ki burada Freud mistiklerinin zannettiği şeyden bahsetmiyorum). Vyra'daki bu büyük [...] divan gözümün önüne geliyor ve tarihin başlangıcında yaşanan o jeolojik çalkantılarda olduğu gibi zihnimde yükseliveriyor. Tarih bu divanın sonuna çok uzak olmayan bir yerde, yeşil çiçekleri olan büyük bir ortancanın mavi renkli saksının odanın bir köşesinde hafifçe gizlediği, üzerinde mermer bir Diana'nın bulunduğu kaidenin orada başlamaktadır. Divanın yaslandığı duvarda [...] tarihin başka bir dönemini anlatan o Napolyon savaş resimlerinden biri asılı durmaktaydı.⁵

Diana'nın büstü, tam da Nora'nın belirttiği anlamda Nabokov için kişisel hafızanın bitip tarihin başladığı yerdir. Bu iki kültürel tarih parçası, Diana ve Napolyon savaşları, Nabokov'un çocukluğunun bir odasında resmî tarihinin temsilcileri olarak durmaktadır fakat etrafları da kişisel detaylarla donatılmıştır. Saksı, Diana ve Napolyon'dan daha ön plandadır ve bu da, en azından Nabokov'un yazınında, kişisel tarihin resmî tarihe karşı bir tür zaferi olarak adlandırılabilir. Çocukluğundan bu detay Nabokov'un kişisel hatıralarını resmî tarihin yanında önemsizleşip kaybolmadan muhafaza etme ihtiyacını anlatan sahne olarak düşünülebilir. Kişisel resmî tarihe olan zaferi Nabokov'un formüle ettiği émigré anlatsal estetiğinin bir parçasıdır.

Tarihi determinizm ile tekrar gözden geçirilen resmî Rusya tarihine inat Nabokov determinizme, belirlemeciliğe o kadar düşmandır ki kişisel hatıraların bile sabitlenmesine karşı savaş açmış gibidir. Hafıza, Nabokov'un tecrübesinde sürekli tekrar üretilen, inşa edilen bir şeydir. Yazar kendi hatıralarını 1951 yılında "İspatlayan Delil" adıyla yayınlamaya başlar ve 1966'ta *Konuş, Hafıza* olarak en son şeklini verir.⁶ Tarihi determinizm Nabokov'a göre tarihin ve hayatın belli

5 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York: Vintage, 1989, s. 23.

6 Rusya *Solgun Ateş (Pale Fire)* romanının da orta yerinde, anlatı katmanlarından biri olan fantastik bir hikâyenin içinde gizlidir. Çarlık Rusya'dan objeler ve kişiler birer parodi •

sebepe sonuç ilişkileri içerisinde tek, mutlak bir yöne doğru ilerlediğini iddia ettiği için bir bakıma Freudyendir: Tarihinde şu şu aşamalardan geçen milletin varacağı nokta şu, çocukluğunda şu şu deneyimlerden geçen insanın varacağı ruh hali şudur. Nabokov'un sık sık 'şarlatan' olarak itham ettiği Freud, psikanalizde belleği bir arkeoloji alanı olarak görüp hep daha derinlere inmeye çalışır ve karşılaşılan her katmanda bulunan hatıralardan bir arşiv oluşturur. Freud'un hastaları, hatıralarına mana vererek, onları düzenleyerek sağlıklarına kavuşurlar ve bu yüzden psikanalizde ortaya çıkan şeylere 'veri' olarak bakılır. Nabokov'un Freud'a itirazı da yine 'farmakon' üzerindedir, çünkü bu arkeolojik kazı sonucu bulunan hatıralara biricik bir mana verip bunun üzerinden kişi hakkında fikir yürütmek ve tanı koymak Nabokov'a göre yanlıştır. Nabokov için mana hep çok uçludur ve özellikle de roman sanatında mananın sabitlenmemesi gerektiğini, bunun estetik olarak değersiz olduğunu düşünür.

Bir anahtar ya da ipucu bulabilmek için en eski rüyalarımı talan ettim- ama şunu da hemen söyleyeyim ki Freud'un o kaba, seviyesiz ve aslına bakarsanız ortaçağ tadındaki dünyasının, dengesiz cinsel semboller arayışını (ki bu Bacon'ın Shakespeare'in eserlerinde satırların baş harflerinden kelimeler çıkarma arayışı **bir** şeydir) ve küçücük, gücümüş ceninlerin doğal ortamlarından ebeveynlerinin aşk hayatlarına şahitlik ettiği bir anlayışı tamamen reddediyorum.⁷

Nabokov Freud'un her şeyi cinsellik sembollerine bağlamasına itiraz eder. Nabokov için, cinsellik en altta yatan mana değil, aslında, *Lolita* romanında olduğu gibi, altta yatan manayı gizlemeye yarayan bir şeydir. Genel olarak sembol kullanımını edebiyata ters bulan Nabokov için bazı imgelerin direk bazı kavramlara gönderme yapması ucuz bir kısa yoldur. Nabokov'un Freud'un kullandığı arşiv ya da arkeoloji yaklaşımına itirazı da bu yüzden. Neyin işaret eden, neyin işaret edilen olduğunu, hangi katmanın hangi katman üzerinde olduğunu bilmek mümkün değildir. Bu yüzden örneğin *Solgun Ateş* romanında mana ve anlatı katmanlarını sürekli birbirine karıştırır. Hangi hatıranın veya kimin hatırasının daha önemli ve daha mana katıcı olduğunu, kahramanın ya da romanın kimliğinde daha belirleyici olduğunu söylemek mümkün değildir, olmamalıdır. Terk etmek zorunda kaldığı Sovyet Rusya'da devlet Nora'nın bahsettiği türden yeni 'hafıza mekânları' (örneğin işçilerin yüceltildiği heykeller, Çar rejimine karşı çıkılmasının çeşitli tarihi günleri, vs.) üretmek yeni bir ulus bilinci yaratmaya çalışırken, Nabokov otobiyografisinde bir kavram olarak üretilmeye çalışılan 'ulus'la yüzleşmeye çalışmaz. Kendi Rus çevresinden tanıdığı aristokrat ve entelektüel insanları karikatürize ederek temsil özelliği olabildiğince düşük

olarak bu anlatıda yerlerini alırlar. *Solgun Ateş*'teki 'hafıza mekân'ı şizofren bir anlatıcının masala dönüştürerek kurguladığı geçmiştir.

⁷ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 20.

karakterlere yönelir. Nabokov'un sürgün hayatı boyunca yaşadığı Berlin, Paris, Cambridge ve Amerika'da karşılaştığı *émigré*ler, yani ülkelerindeyken çoğu üst sınıf olan Rus göçmenler, gittikleri yerlerde kendi kültürel cemaatlerini oluşturmakta gayet başarılıdır. Nabokov eserlerinde bu küçük grupları hem muhabbet hem istihzayla tasvir eder. Kendini ve onunla beraber *émigré* Rusların hallerine gülen okuyucuyu şöyle azarlar:

Alakasız biri için ölü bir medeniyeti, uzak, neredeyse efsanevi ve insana Sümer zamanı kadar eski gibi gelen St. Petersburg ve Moskova seraplarını canlandırmaya çalışan onca silik insanla dalga geçmek kolay olsa gerek (ki, 20'li ve 30'lu yıllarda bile bu tarihler kulağa milattan sonra değil önce 1916-1900 gibi geliyordu.)⁸

Nabokov eserlerinde sürekli yazar olarak kendisinin, anlatıcılarının ve karakterlerinin hatırlama ihtiyaçları ve yöntemlerine dikkat çeker. Üyesi olduğunun farkında olduğu *émigré* kategorisine karşı oldukça acımasızdır. 'Sıradan' *émigré*lerin hissettiği 'kaybetmişlik' duygusuyla kendisini yazmaya iten duygunun aynı şey olmadığını vurgular ve onların duyduğu nostaljiyle kendi hisleri arasındaki farkı şöyle ifade eder:

Sovyet diktatörlüğüyle eskiden (en azından 1917'den) beri devam eden kavganın kaybedilmiş mallarla hiçbir ilgisi yok. Para ve topraklarını 'çaldıkları' için 'Kızıl-lardan nefret eden' *émigré* tiplerden tam manasıyla iğreniyorum. Bunca senedir hissettiğim nostaljinin sebebi hafızamda orantısız bir şekilde büyüttüğüm, kaybedilmiş çocukluğumdur, kaybedilmiş paralara duyulan özlem değil.⁹

Nabokov, her türlü 'genel okumaya' karşı olduğu gibi kitaplarının komünistler tarafından yerinden yurdundan edilmiş üst sınıf bir Rus'un nostaljisi olarak algılanmasına da karşıdır. Evet, Rusya eski Rusya değildir, ama komünistler başa gelmemiş olsaydı bile değişecekti. Bu durumda *émigré*lerin kaybedilen şeyler için sürekli komünistleri suçlamalarını yazar samimi bulmamaktadır. Nabokov *émigré*lerden beklenen 'yakınma edebiyatı'nı terk edip Sovyetlerle hesaplaşmayı bırakmış, daha büyük bir güç olan zamanla hesaplaşmaya çalışan bir *émigré* bakış açısını inşa etmeye çalışmaktadır.

Nabokov da hafıza ile ilgilenen diğer yazarlar –özellikle Proust– gibi zihninde ilk hatıralarına ulaşmaya çalışır. Hatta bunun da ötesine giderek doğumundan önceki karanlığa nüfuz etmeye çalışır. Hafıza ve hafızanın 'geri çağırılması' üzerine olan okumaları Nabokov'u reenkarnasyon meraklılarının metinlerine çeker; görünen o ki bu onu tatmin edecek bir şey değildir. Tekrar kendi zihni üzerinde çalışmaya devam eder. Bu ilk hatıralara ulaşma isteğinin şu andaki ruh halini anlamaya yönelik Freudyen bir yöntem olarak algılanması ihtimali

⁸ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 282

⁹ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 72.

üzerine Nabokov, kendi yapmak istediği şeyle Freud'un amacının –çocukluk hatıralarına ulaşım yetişkindeki psikozların sebeplerini orada aramak– farklı olduğuna şiddetle vurgu yapar. Hatırlamanın terapi ve tedavi boyutunu öne çıkarmaya çalışan genel geçer bir okuma yöntemine karşın, hatırlama görevinin aileden bir miras olarak kaldığını annesiyle yazlık evlerindeki bir hatırası vesilesiyle şöyle açıklar:

Annem Vyra'da çok sevdiğimiz şu ya da bu şeye dikkatimi çekerken bir komple kuruyormuşuz edasıyla 'Vot zapomni' [bunu hatırla] derdi. [...]dünyasının elle tutulur yanının birkaç sene içerisinde kaybolacağını farkındaymışçasına köy vilamamızın birçok yerindeki zamana dair ayrıçlara dikkatimi çekip duruyordu. Kendi geçmişine şimdi benim onun hayaline ve kendi geçmişime duyduğum tarzda bir bağıllık duyuyordu. İşte böylelikle bana bir çeşit gölge, bir simülakrum miras kalmıştı –elle tutulmaz, hayali bir gayrimenkul– ve bu miras da daha sonra yaşayacağım kayıplara dayanmama yardımcı olacak bir eğitim sağladı. Bana gösterdiği yerler, izler onun için olduğu kadar benim için de önemli ve kutsaldı artık.¹⁰

Nabokov bize burada annesinin ona nasıl hatırlaması gerektiğini öğrettiğini anlatır. Anne 'zamana dair ayrıç'lar seçip çocuğun dikkatini yoğunlaştırıp o anı o nesnenin içine hapsedivermiştir. Mekânlara, eşyaya ve bunların tarihine sürekli dikkat çeken bir ailenin mirasını taşır Nabokov:¹¹ Kişisel tarihini, ucu açık ve her zaman yenilenebilecek bir şekilde, yazın sanatında muhafaza edecektir. Gerçek, mekân, aidiyet kavramlarını bir araya getiren 'hayali gayrimenkul'¹² terimi de annesinin ona aşılama çalıştığı zaman ile mekânı sahiplenme mirasıdır ve Nabokov'un eserlerini anlatan bir terim haline gelmiştir.

Nabokov *Konuş, Hafıza*'da bahsettiği gibi, bu 'hayali gayrimenkul'la hemhal olmaya ve ona hakkını vermeye önce resimle başlar, sonra ise şiirle devam eder:

Günlük *Rul* gazetesinin editörü (ve ilk kitaplarının yayıncısı) Iosif Vladimirovich Hessen büyük müsamaha göstererek şiir bölümünde benim henüz tam olgunlaşmamış şiirlerimi yayınlamama müsaade ederdi. Berlin'de mavi geceler, köşedeki kestane ağacının çiçek açması, insanın kendini çok hafif hissetmesi, yoksulluk, aşk, erkenden yanan dükkan ışıklarının o mandalinaya dönük rengi ve Rusya'nın hâlâ akılda kalan kokusuna duyulan o neredeyse hayvani bir içgüdü seviyesindeki

10 Nabokov, *Speak, Memory*, s. 20.

11 Nabokov 'hatırlama' yetisinin aynı derecede baba tarafından da geldiğinden şöyle bahseder: "Bu hastalık boyutlarındaki şinasi kabiliyetin kalıtsal olduğuna inanmak için gerekçelerim var. Ormanda babamın durduğu bir nokta vardı: orada, 17 Ağustos 1883 yılında, Alman öğretmeni onun için ender bir kelebek yakalamıştı." Nabokov, *Speak, Memory*, s. 75.

12 Daha fazla bilgi için bkz. Diana Bruk, "Searching for Nabokov's Unreal Estate", *Russian Life*, c. 57/2 (Mart-Nisan 2014), s. 42.

özlem –bunların hepsi bir vezne yerleştirilip, elle kopya edilip editörün bürosuna taşınırdı.¹³

Nabokov ince detaylarla tasvir ettiği an ve nesnelere bir müze vitrini gibi şiirdeki ‘vezne yerleştirilmesi’nden bahseder. Yazarın şiiri yazma sebebi ve yöntemi hatıra ve nesnelere koruma altına alma güdüsü tarafından şekillenmektedir. Bu Nabokov’un roman yazımında da devam eder ve orada ‘hafıza mekân’ı vezin ya da mısra değil, paragraflardır. Oynadığı odadaki ayna, lamba ve avizeyi yine ince detaylarıyla anlattıktan sonra çocukluğunun ‘asla içinde buldukları kutunun üzerindeki renklerle örtüşmeyen’ boya kalemlerinden şöyle bahseder:

Heyhat! Bu kalemleri de kitaplarımdaki hayali çocukları oyalasınlar diye roman kahramanlarıma dağıttım: Artık tam manasıyla benim sayılmazlar. Başka yerlere, bir apartman dairesi görevi üstlenen bir kitap bölümüne, kiralık oda vazifesi gören bir paragrafa da o yamuk duran aynayı, o lambayı ve o avize taşlarını yerleştirdim.¹⁴

Bu alıntıda Nabokov kendi yazımıyla ilgili iki şeye dikkat çeker. Birincisi kişisel eşyalarını karakterleriyle paylaşmanın Nabokov için ilaç/zehir etkisi gösteren bir muhafaza şekli olmasıdır. Bunun yarattığı acı-tatlı melankoliden aşağıda da örnekleyeceğim gibi bahseder. İkincisi ise kitaplarındaki paragrafların, saklamak istediği eşyalar için birer ‘kiralık oda’ vazifesi gördüğüdür. Bu oda metaforu ve imgesi de otobiyografisinin çeşitli yerlerinde tekrar edilir.

Paylaşma Melankolisi

Çocukluk anılarının mekânı olan bu kalemlerin artık başka, hayali çocukların malı olması Nabokov için bir melankoli kaynağıdır. Peki, hafıza mekânları olarak bu nesnelere kimin hatıralarını muhafaza edecektir? Yazarın hatıralarını mı yoksa karakterlerinkini mi? Nabokov’un burada dikkat çekmediği başka bir boyut ise artık o eşyaların hayali karakterlerin olduğu kadar okuyucuların da olmasıdır. Nabokov kalemlerini artık hem romanlarındaki karakterlerle hem de okuyucularıyla paylaşmak zorundadır.

Nabokov boya kalemleri gibi kendisi için önem taşıyan, hafıza mekânı görevi gören nesnelere karakterlerine teslim ederken, onları bir yandan muhafaza etmiş bir yandan da, tam da farmakonun doğasında olduğu gibi, kaybetmiş olmaktadır. Bu hissi şöyle açıklar:

¹³ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 281.

¹⁴ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 101.

Sıkça fark ederim ki geçmişime ait çok değerli bir şeyi bir karakterime verdiğimde, o nesne, onu ansızın yerleştirdiğim o yapay dünyada hasret çeker durur. Aklımda durmaya devam etse de kişisel sıcaklığı, anısal çekiciliği kaybolur ve geçmişteki benden ziyade romanıma ait bir özellik halini alır [...] Hafızamda kaç ev eski sessiz filmlerde olduğu gibi çıt çıkarmadan yıkılıp gitmiştir ve bir seferinde romanlarımdaki çocuklardan birine ödünç verdiğim yaşlı Fransız mürebbiyem gittikçe silikleşmekte –artık benimkisiyle hiçbir alakası olmayan başka bir çocukluğun tasviri içinde kaybolmuş gitmiş durumda. İçimdeki insan hayal üreten yanıma karşı kazan kaldırıyor, bu benim zavallı Matmazelden geriye kalanı ümitsiz bir şekilde kurtarma çabamdır.¹⁵

Hatıra ile dolu nesnelere Nabokov'un tahayyülünde o kadar çok mana barındırır ve insanların o kadar çok parçası olurlar ki neredeyse insanlar gibi hissetme yetisini de kazanırlar. Ait oldukları yazarın hayatından koparılıp karakterlerine verildiklerinde yeni sahiplerini önce yabancılar ve yeni 'kiralık oda'larında hasret çekerler. Böyle bakıldığında tüm nesnelere, önceki sahiplerine duyulan özlemden dolayı bir hüznün vardır. Nabokov'un uyguladığı nesnelere arası metinlerarasılık da bir açıdan okuyucuya eşyanın geçmiş ve gelecek sahiplerini hissettirme, o sahiplerden haber verme üzerine kuruludur. Örneğin, Matmazelin hatırasını devam ettirmek için onu bir roman karakterine verir ama bu sefer tamamen kaybetmekten, kurgu matmazelin gerçek matmazelin yerine geçmesinden korkar. İşte tam da bu noktada yazar için otobiyografi yazmak elzem hale gelir. Otobiyografisini tekrar tekrar üç kere yazma ihtiyacı hissetmesi ise, kurgu ya da otobiyografik yazıya döktüğünde hatıraların tam manasıyla ifade edilemediği, o gerçeği 'kurtarma çabası'nın asla tam manasıyla zafere ulaşamayacağına kabulüdür.

Yazar kendi özel eşyalarını karakterlerinin zimmetine geçirirken bir üzüntü hissetse de, yaşadıklarını okuyucularıyla paylaşmanın bazı faydalarının olduğunu da farkındadır. Okuyucularının beyinleri, hayal güçleri, Nabokov için bir manada yedek hafızadır, kiralanmış depolardır. Örneğin gençken özellikle üzerinde çok büyük etki bırakan manzaralarla ilgili ne yapacağını bilemediğini ifade eden yazar daha sonra, doğayı seyrederken yaşadığı bazı –neredeyse aşkın– tecrübelerle nasıl başa çıkacağını öğrenmiştir:

O zamanlar böyle şeyleri ne yapacağımı bilemiyordum (ki şimdi çok iyi biliyorum) –böyle şeylerden nasıl kurtulacağımı, onları nasıl okuyucuya sunulacak basılmış harfler halinde şeylere dönüştürebileceğimi, bu insanın omurunu gıdıklayan şeylerle baş etme görevini onlara yükleyebileceğimi bilemiyordum– ve bunu o anda yapamamak altında kaldığım yükü ağırlaştırıyordu.¹⁶

15 Nabokov, *Speak, Memory*, s. 95.

16 Nabokov, *Speak, Memory*, s. 212.

Evet, insan/yazar, bazen ağır gelen, taşımakta zorluk çektiği hisleri ve halleri ‘basılmış harfler’e dönüştürerek beden ve ruhundan dışarı atmak ister. Hatıranın bedeninin dışına çıkıp yazıya dönüşmesi, yazının bu acı ilaç hali de bazen gerekli bir tedavidir. Yazar böylelikle bu aşkın hisleri bedeninden dışarı atmakla kalmaz, okuyucunun zihninde de birtakım ‘kiralık odaları’ bu hislerle doldurmuş olur. Roman karakterlerine ve böylelikle okuyucuya teslim edilen hatıralar kişiye ait derinliklerini kaybetse de bir şekilde muhafaza edilmiş olurlar:

Gençken almış olduğu bir aşk mektubunu kurgusal bir metinde gevşek adalelerin içine saplanmış ve o sahte yaşamların arasında emniyetli bir hayat sürdüren temiz bir kurşun gibi saklayabilen bir romancı ne kadar mutludur! Keşke tüm yazışmamızı aynı şekilde saklasaydım. Tamara’nın mektupları o çok yakından tanıdığımız köy hayatını bizim için tekrar tekrar canlandırıyordu.¹⁷

Burada metin, hafızanın ‘kiralık odası’ olması açısından tam manasıyla insan bedenine benzetilmektedir. Yazarın bedeninden ayrılan hatıra, bir kurşun gibi metne duhul eder ve orada saklanır. Matmazelin ‘gerçekliğini’ kaybetmesinden endişe eden yazar, bazı hatıraların eksik/evrilmiş de olsa kurgusal ya da otobiyografik bir metnin (belki de bir kurşun gibi bazen eğreti ve yersiz) bir parçası olmaması halinde kaybolacağını söylemektedir. Sevgilisinin mektuplarının onda nasıl bir his uyandırdığını hatırlar ama köyün detaylarına ait içeriği artık bulanıklaşmıştır. Yazar bu mektupları, yani bir bakıma sevgilisini, karakterlerinden kıskanıp bütünüyle onlara vermemiş olduğu için biraz pişmandır. Nabokov’un ‘içindeki insan’, ‘hayal üreten’ yazara karşı bazen kazan kaldırsa da, bazen de ondan böyle medet ummaktadır.

Gerçek ve Metaforik Odalar

Otobiyografisinde de bahsettiği üzere Nabokov, ait olduğu aristokrasi tabakasında olağan olduğu şekilde yazlık ve kışlık evlerinin dışında aynı zamanda Avrupa’nın lüks otellerinin ‘kiralık oda’larında büyür. Bu kaldıkları odalar dışında, o odalara giderken kullandıkları trenlerin kompartımanları da birer ‘hafıza mekânı’dır. Yine bir tren yolculuğu sırasında gökyüzünde gördüğü yıldızlarla, kompartımandaki siyah kadife bir kesenin içindeki elmasların görüntüsü birleşir, birbirine dönüşür. Yazar kendi ifadesiyle ‘zenginliğin getirdiği ağır yükümlülüğü hafifletmek için’ bu elmasları karakterleri arasında dağıtır.¹⁸ Kalemelerini paylaşırken üzülen Nabokov, elmasları hakkaniyetli bir şekilde karakterleri ara-

¹⁷ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 249.

¹⁸ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 24.

sında dağıttığında, bir sorumluluğu yerine getirmiş olma hissinden bahseder. Annesinin ona masal okumasını şöyle hatırlar:

Kelimeleri arasına törenvari boşluklar bırakırdı. Sayfayı çevirmeden önce, o çok tanıdık, kumru-kanı renginde yakut ve elmas taşlı yüzüklü elini sayfanın üzerine yerleştirirdi. (Kristal bir topa bakar gibi baksaydım, yüzüğün taşlarının saydam yüzlerinde belki bir oda, insanlar, ışıklar, yağmurda ağaçlar –masraflarını bu yüzüğün karşılayacağı koskoca bir émigré hayatı dönemini– görebilirdim)¹⁹

Evet, daha sonra émigré olarak belki tedirginlikle bineceği trenlerin kompartımanları birer hafıza mekânıdır. İçlerinden geçtikleri Avrupa'nın çeşitli sahneleri ise pencereden içeriye akar ve kaydolunur. Fakat yine, matruşka bebekleri gibi, kompartımanın içindeki yüzük de, özellikle anneye ait olması, annenin bedeninin adeta bir parçası olması hasebiyle, daha da güç ve anlam yüklü bir hafıza mekânı haline gelir. Öyle ki, yüzük sadece o gece yolculuğunu değil, daha sonra, başka şartlar altında yapılacak yolculuklarından 've koskoca bir émigré hayatın'dan haber verir. Mücevherler roman karakterlerine dağıtılmış olsa bile hatıraları halen daha Nabokov'a ailesinin émigré hayatının haritasını çizmesine yardım etmektedir ve hafıza mekânı olarak görevlerini yerine getirmeye devam etmektedir. Burada, yazarın *Saydam Şeyler* romanında olduğu gibi, eşyaların kendi tarihlerini kullanıcıya aktarma yetilerine vurgu vardır. Evet, bahsedilen eşya burada gerçekten saydamdır ve annesinin yüzüğündeki taşlar, falcının taşı gibi gelecekte de haber verir. Nabokov burada eşyaların geçmiş kadar geleceği de içlerinde hapseden, neredeyse efsunlu varlıklar olduğuna dikkat çeker. Eşyalar ve mekânların geleceği de içlerinde taşıma kabiliyetlerine yazar ileride tekrar değinir. Yazarın yüzüğün taşlarında görmeyi hayal ettiği ilk şeyin yine bir 'oda' olması da kullandığı oda metaforunun kökenini açıklar bir bakıma. Oda, özellikle de ailesinin koca bir Rus hayatını sığdırmak zorunda kaldıkları Avrupa odaları, Nabokov için hatıraları muhafaza eden ana birimlerden biridir ve sıkışmışlık, indirgenmişlik hissini ifade bulduğu émigré yazar estetiğinin de temelini oluşturur.

Tam bir anlatı ustası olan Nabokov, 'kiralık odalar' olarak adlandırdığı paragraflara, romanlara, gerçek kiralık odaları da saklar. Yine, belki de mekân sıkıntısının, darlığının bir metaforu olan matruşka bebekleri gibi fiziksel odaları da metaforik odalar içine koymuştur. Ailesinin yaşadığı bir apartman dairesini otobiyografisinde şöyle tasvir eder:

Cambridge'deki son iki senemizde kardeşim ve ben tatillerimizi Berlin'de, anne baba-
bamız, iki kız kardeşimiz ve on yaşındaki Kiril'in yaşadığı, roman ve hikâyelerimde

¹⁹ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 81.

pek çok émigré aileyi yerleştirmiş olduğum büyük, kasvetli, fazlasıyla burjuva apartmanlardan birinde geçirmiştik.²⁰

*Hediye'*deki ve *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*'ndaki émigréler sırasıyla bu her seferinde ufak tefek değişiklikler geçiren ama temelde hep 'büyük, kasvetli, burjuva' Berlin odasına kiracı olurlar. Bu odanın Nabokov'un karakterleri arasında dönüp dolaşması da aslında gerçekliğin bir yansımasıdır. Çünkü Nabokovlar bu daireyi terk ettiğinde, iki dünya savaşı arasındaki o büyük yer değiştirmeler ve seyelanın kuralları gereği, yerlerine muhtemelen başka bir émigré aile gelecektir. Bu durumda odalar hem roman karakterleri hem de gerçekten yaşamış émigréler arasında bir metinlerarasılık sağlar. Nitekim Nabokov'un bahsettiği 'kasvet' de muhtemelen bu odanın kendi ailesinden önce bu kiralık odaya sığınmak zorunda kalmış başka göçmenlerin hatıralarını barındırmasındandır.

Nabokov'un metaforik 'kiralık odalar'da yaşamaya devam eden eşyaları da, odaların kiracı değiştirdiği gibi, bazen odalar/paragraflar/kitaplar arasında gidip gelebilirler. Hatta bir müzeden diğerine ödünç verilen eserler gibi kendilerini başka bir anlatıda bulabilirler. Nabokov'un kitapları arasında metinlerarasılık inşa eden, kendisine ait veya başka romanlarda rastladığı nesnelere peşine düşersek, tüm edebiyat tarihi içinde çok ilginç metinlerarasılıklar keşfedebiliriz. Nabokov bizi buna teşvik eder. *Konuş, Hafıza*'da çocukluğuna ait "Başsız Atlı" isimli hikâyedeki bir opera gözlüğünün nasıl bir 'kiralık oda'dan diğerine gezdiğini Nabokov şöyle anlatır:

'Kesik kesik nefes alması esnasında göğsü aşağı yukarı oynarken', durun bir daha okuyayım 'opera gözlüğünü uzatmıştı...'

Bu opera gözlüğünü daha sonra Madam Bovary'nin elinde buldum, ondan sonra da Anna Karenina'nın eline geçti, daha sonra Çehov'un Küçük Köpekli Kadın'ı bu gözlüğü Yalta iskelesinde kaybetti.²¹

"Başsız Atlı" isimli hikâye için çocukluğunda kafasında canlandırdığı opera gözlüğü *Madam Bovary*'yi okurken onun oluverir, oradan da Çehov'un karakterine geçer. Böylelikle insan zihnindeki hayaller de oradan oraya taşınır. Taşınırken de ilk hayal edildikleri hikâyeyi beraberlerinde taşırlar. Bu hayali opera gözlüğü sayesinde *Madame Bovary*'yi okurken, aklımızın bir köşesinde *Anna Karenina* da belirir. Hemen hepsi, bu hayali nesne sayesinde çok daha büyük bir anlatının parçası olurlar. Bir eşyaya bakıp onun tarihini görme, hatta onun tarihini anlatmadan hikâyeye devam edememe durumu Nabokov'un maddeyi nasıl bir hafıza ve hatırlama mekânı olarak gördüğünün en iyi göstergesidir.

²⁰ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 49.

²¹ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 202.

Kitaplar anlatsal öğeleri dışında fiziksel varlıklarıyla da, içlerinde kurutulan çiçekler gibi, hafızaları muhafaza edebilirler. Nabokov *Savaş ve Barış*'ı ilk okuduğu mekânı ve zamanı şöyle hatırlar:

[Yuri] benim ilk olarak 11 yaşında okuduğum *Savaş ve Barış*'ı henüz keşfetmişti (Bu kitabı ilk defa Berlin dairemizde, bir Türk divanı üzerinde, okumuştum. Roko tarzındaki bu kasvetli daire Privatstrasse'de karanlık ve nemli bir arka bahçeye bakıyordu –ki bunların hepsi artık sonsuza kadar eski bir kartpostal gibi o kitabın içinde saklı kalacak.²²

O kasvetli Berlin dairesi, muhafaza ettiği tüm göçmen hikâyeleriyle, yazar için artık eski bir kartpostal gibi *Savaş ve Barış* kitabının içinde muhafaza edilmektedir. İç ve dış böylelikle tersyüz olur. Fiziksel olarak o odanın, mekânının içinde okunulan kitap artık bir 'hafıza mekânı' olarak o odayı ve zamanı içine alıp muhafaza etmektedir.

Hatırlama Mekânları

Hafıza ve hatırlama arasındaki ayrımı göze alırsak, Nabokov'un hafıza mekânlarının yanında hatırlama mekânlarına da dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Otobiyografisinde üniversite yıllarını geçirdiği Cambridge'den Rusya'yı çok canlı bir şekilde hatırladığı bir yer olarak bahseder. Nabokov Cambridge'in başkaları için önemli bir 'hafıza mekânı' olduğunun farkındadır –ki bu özelliklerine de gönderme yapar– fakat onun için üstlendiği görev farklıdır:

Bu şehrin tarihine karşı hiçbir ilgi duymuyordum ve Cambridge'in ruhumu hiçbir şekilde etkilemediğine emindim ama yine de benim o özel Rus düşüncelerime sadece bir çerçeve değil aynı zamanda renk ve içsel bir ritim sağlayan şey de Cambridge'di.²³

Nabokov Cambridge'in hatıralarıyla hiçbir ilgisi olmadan hatırlatma görevi üstlendiğinin altını çizer ama bir 'hafıza mekânı' olarak potansiyelini de reddetmez. Hatta bir bakıma kendini tekzip ederek şehirde yaşamış diğer yazarlarla bir çeşit irtibata geçtiğini itiraf eder:

Futbol ayakkabılarının o siyah çamurda bırakmış olduğu izlerin peşinden [...] buralara gelen biri olur mu bilmem ama ben o vakur duvarların yanından geçenken

²² Nabokov, *Speak, Memory*, s. 199.

²³ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 269.

Milton, Marvel ve Marlowe’u bir turistin heyecanından farklı bir şekilde düşünüyordum.²⁴

Nabokov Cambridge’i Rusya’yı hatırlamak için kullandığı bir yer olarak tasvir etse de, hatırlamanın dışında yaptığı sıradan şeylerin Cambridge’deki mekânlara kaydolup kaydolunmayacağını da merak etmektedir. Bu üniversite şehri, yazarın gelecekteki hayranları için Marlowe’un hayranları için olduğu gibi bir ‘ziyaretgâh’, bir hafıza mekânı oluşturacak mıdır? Gelecek yüzyılın edebiyat-severleri Nabokov’un anılarının peşinden Cambridge’i ziyaret edip hoca odalarına bakıp onun sakarlığını,²⁵ nehre bakıp onun kürek çektiğini hayal edecek, edebilecek midir? Nabokov bir bakıma geleceği hayal ederek mekânların hafızayı tutma potansiyelini ölçmektedir. Nabokov böylelikle ‘hafıza mekânı’nın geleceğe bakan yönüne de dikkat çeker.

Nabokov mekânların geçmiş kadar gelecekte de haber verebileceğini Berlin’de eşiyile gezdiği bir koruyu tasvir ederken ima eder. Koru o kadar çöp dolu ve kaotiktir ki eşi bu alanın ‘koru’ kelimesini hak ettiğinden emin olmadığını söyler, çünkü etraf insanların atmış olduğu kırık, bozulmuş ev eşyalarıyla –terzi mankenleri, yayları fırlamış karyolalar– doludur:

Belki de orta sınıfa hizmet etmesi için yapılmış bu mesire yerinin bu şekilde istila edilmesi yaklaşmakta olan karmaşanın bir habercisiydi –kraliyet bahçesinin bir sulama kanalında kahin Cagliostro’nun bir yığın kopmuş kafa görmesi türünden yıkıcı patlamalar ve kehanetlerle dolu kötü bir rüya.²⁶

Park, bu kırık dökük eşyaları ve kaosuyla yakında gelecek olan II. Dünya Savaşı’nın habercisi gibidir. Nabokov savaştan ismiyle bahsetmese de ‘istila’, ‘karmaşa’ ve ‘patlama’ kelimelerinin içindeki II. Dünya Savaşı anısıyla felaketi zihnimizde inşa eder. Bu savaş çağrışımını sağlayan başka bir şey de ait oldukları yerden kopmuş, bir toprak yığınının altını bile bulamamış, cesetleri andıran nesnelere. Bütün yaşanmışlıkların sonunda düzgün bir şekilde çöpe atılmaktansa böylece terk edilmiş eşyaların hüznü, okuyucuya yaşanacak daha derin üzüntüleri çağırır. Nabokov bu terk edilmiş, savrulmuş şeyleri neredeyse falcı baklası gibi okurken kendini İtalyan kâhin Cagliostro gibi hisseder:

²⁴ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 269.

²⁵ Bedenlerin hafızası olduğunu, bedenlerin birer “hafıza mekânı” olabildiğini zaten biliyoruz, ama bazen bazı hareketler bile “hafıza mekânı” olabilir. Nabokov, Cambridge’e ilk geldiğinde bir profesörle ilk görüşmesinde mahcup bir şekilde içeri girerken odadaki sehpayı ve üzerindeki çayları büyük bir gürültüyle devirir. Okulu bitirmesine yakın aynı profesörü tekrar ziyaret ettiğinde kendini tanıtmaya çalışırken önce tepki alamayan Nabokov yanlışlıkla yerdeki çay malzemelerine çarpıp aynı sesleri çıkarınca profesör “Elbette, elbette” der, “kim olduğunu biliyorum.” Nabokov, *Speak, Memory*, s. 273.

²⁶ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 303.

Bu hüznü eşyalar ancak gelecek kötü ve hüznü şeylerin habercileri olabilir. Paragrafın sonuna doğru biyolojik hafızaya da çok acı bir gönderme vardır:

Bu parkta çok güzel ama üstü başı dökük genç kızlar vardı ki bu kızların kaderi birkaç yıl sonra -1946- bir jenerasyon o masum damarlarında Türkî veya Mongol kan taşıyan çocuk doğurmak olacaktı.²⁷

Nabokov'un tasvir ettiği bu kızların Berlin'in Ruslar tarafından işgalinden sonra tecavüze uğrayan bedenleri, savaş suçlarının ve toplumsal hafızanın mekânı olur. Kişisel hafıza mekânları ile resmî hafıza mekânlarının belki de en acımasız şekilde keşiştiği yerdir tecavüze uğramış kadınların doğurduğu çocukların genleri. Rus askerlerinin ne kadar 'Rus' olduğuna da ince bir gönderme vardır burada. Saf Alman ırkı ideali için yürütülmüş bir savaşın kaybedilmesinden sonra Alman kadınların bedenlerine eklemenecek genler, (kendini) Rus (sanan) askerlerin çok daha uzaklardan, yüzyıllar öncesinden getirdiği başka karışık (Türkî ve Mongol) genler tam bir hafıza mekânıdır ve bu hafızalar kendilerini doğan çocukların saç renginde, gözlerinde açık eder.

Nabokov otobiyografisinde birçok 'resmî tarih'sel olay ya da faciaya böyle kısa göndermeler yapar ama odak noktası hep kendi ailesidir. Émigré olmanın sıkışmış ve daralmışlığını en iyi ifade eden nesnelere biri de şüphesiz göçmenin koca bir hayatı sıkıştırmak zorunda kaldığı valizlerdir. Nabokov için annesinden ona kalan valiz, yine annenin yüzüğü gibi bu göçebe hayatın haritasını çıkarmasına yardım eden, hem geçmişini hem de geleceği içinde barındıran bir hafıza mekânıdır:

1897'de annemin Floransa'daki balayı için alınmış, üzerinde H. N. harfleri olan [...] domuz derisi çantanın demir kilitlerinin parladığını görüyorum. 1917'de bu valiz bir avuç dolusu mücevheri önce St. Petersburg'dan Kırım'a, oradan da Londra'ya taşıdı. 1930 sıralarında, kristal ve gümüş şişecikleri bir rehinciye bırakılınca kapağındaki zekice yerleştirilmiş deri bölmeleri boş kaldı. Ama bu boşluk benimle dolaştığı otuz sene içerisinde -Prag'dan Paris'e, St. Nazaire'den New York'a ve ABD'nin kırk altı eyaletindeki iki yüzden fazla motel odası ve kiralık evin aynasının içinde- fazlasıyla dolduruldu. Rus mirasımızın en dayanıklı felaketzedesinin bir seyahat çantası olması hem makul hem de çok manidar.²⁸

Nabokov bu paragrafta valizlerin göçmenlerin hayatlarında ne kadar merkezi bir yerde olduğunu çok güzel tarif etmektedir. Değişen seneler, kıtalar ve yol arkadaşları boyunca sabit kalan az şeyden biridir valizler. Kiralık odalarda, yatağın üstünde, aynanın karşısında açıldığında kişinin hikâyesini odaya taşımaya yarayan araçlardır bir yandan da. Özellikle Nabokov'un bahsettiği valiz, ailesinin bir

²⁷ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 303.

²⁸ Nabokov, *Speak, Memory*, s. 143.

zamanlar nasıl varlıklı olduğunun hatırasını da taşımaktadır. Nabokov kendisi gibi émigrélerin birçok giriş, çıkış, seyahat belgelerinden oluşan bir dokunun içinde yaşadığından bahseder. Valizler de bu dokunun parçasıdır, çünkü her gidilen yerden bir iz taşırlar. Henüz pasaport edinmemiş émigrélerin sahip olduğu pasaporta en yakın şeydirler belki de. Ayrıca Nabokov'un içinde olduğu gibi hem sahibinin ailesi hem de gittiği yerler hakkında hatıralar ve izler taşırlar. Ailevi bağların ve gidilen yerlerin hatırasını resmî belgeler değil kişisel belgeler ve nesnelere taşıyacaktır. Nabokov otobiyografisini bu nesnelere birinin tasviriyi bitirir. Nabokov o çok elzem pasaportları elde edip Amerika biletlerini aldıktan sonra, eşi ve oğluyla Avrupa sahillerinde son bir kez yürüyüşe çıkar. Kendisi gibi nesnelere meraklı olan oğlu sahile vuran şeyleri toplamaktadır:

Çocuğumuzun bulunduğu hafif içine basık İtalyan çinisi parçalarının kenar suları 1903'te benim aynı sahilde bulduklarımınla örtüşüyordu, bunların ikisi de annemin Mentone plajında 1882 yılında bulunduğu üçüncü bir parçayla tutuyordu, dördüncü bir parça da *onun* annesi tarafından yüzyıl önce bulunmuş bir parçanın kenar suyuna uyuyordu –bu böyle gider. Bu parçaların hepsi korunsaydı Allah bilir nerede ne zaman İtalyan bir çocuğun kırdığı ve şimdi bu tunç perçinlerle onarılmış bu kâseyi tekmi bir şekilde bir araya getirmek mümkün olabilirdi.²⁹

En sonunda şeylerin parçalarına kadar inen Nabokov, bize roman ve otobiyografi türünün tam manasıyla bir müze gibi kullanılabileceğini gösterir. Bu parçaların hepsinin bir bütüne ait olması elbette imkânsızdır ama kişinin geçmişini buna benzer bir şekilde, ödünç parçalarla inşa edebileceğini ve kişi için önemli olan hatıraları ve kişileri muhafaza ediyorlarsa gerçek ya da hayali olmalarının bir önemi olmadığını vurgulamaktadır. Nabokov'un 'tunç perçin' dediği şey, tüm bu parçaları bir araya getiren bu paragraf, bu kiralık odadır.

Yazar bu son imgeyle bir kere daha kendisi için önemli olanın, resmî ya da gerçek tarih değil nesnelere içinde barındırdıkları potansiyeller ve daha da önemlisi, bu nesnelere çağırışım yöntemiyle insanı hangi hatıralara ve hangi insanlara bağladığı olduğunun altını çizer. Böylelikle hatıraları unutmaya ve sabitlemeye karşı bir yöntem geliştirir. Kalemlerini başka çocuklarla paylaşmak zorunda kalması onu biraz üzse de, tanımadığı bir İtalyan çocuğun kırdığı bir kâse onun hafızasının, onun müzesinin bir parçasıdır artık. Hatıralarını, anahtarları kendi elinde olmak üzere, bir bakıma çeşitli 'kiralık odalara' dağıtmıştır ve bir yazarın el becerisiyle istediği zaman, ihtiyacı olduğu zaman bu odaları ziyaret edebilmektedir.

Nabokov'un geliştirdiği 'hafıza mekânı' üretimi ve kullanımında, metaforik, hayali ve gerçek olan sürekli yer değiştirir ve bu kelimeler birbirinin yerine

29 Nabokov, *Speak, Memory*, s. 308, 309.

geçebilir. Böyle bakıldığında metinleri nesnelere açısından çok demokratiktir. Kendisi, kurguladığı karakterler ve edebiyat tarihinden diğer kahramanlar, edebiyat komününün üyeleri olarak rahatlıkla aynı nesne ve mekân havuzundan beslenirler. Nabokov böylelikle tema ve ideolojiyi aşarak eşya ve mekân üzerinden bir metinlerarasılık sağlar. Şeylerin saydamlığı, masumiyeti ve incirliği onların özenle saklanması gerektirir ve bir yazar olarak Nabokov bu muhafazayı bu nesnelere karakterlerine ve paragraflarına emanet edilmesiyle gerçekleştirir. Otobiyografisinde bunun dinamiklerini açıklayarak hem kendi yazınında, hem de edebiyat tarihinde pek çok paragrafın tek bir eşya etrafında örölmüş bir ağ olduğuna bizi ikna eder.

Kaynakça

- Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York: Vintage, 1989.
- , *Pale Fire*, New York: Vintage, 1989.
- , *The Real Life of Sebastian Knight*, New York: Vintage, 1989.
- , *Transparent Things*, New York: Vintage, 1989.
- , *Lolita*, New York: Vintage, 1989.
- Nora, Pierre, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul: Dost Yayınevi, 2006.
- , (sous la direction de) *Les lieux de mémoire*, c. 1, Paris: Quarto-Gallimard, 1997
- Whitehead, Anne, *Memory*, Londra: Routledge, 2008.