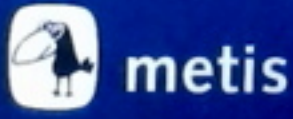
Ursula K. Le Guin

Zihinde Bir Dalga

Yazar, Okur ve Hayal Gücü Üzerine



Ursula K. Le Guin

Zihinde Bir Dalga

Yazar, Okur ve Hayal Gücü Üzerine

Ursula Kroeber Le Guin, 1929'da Kaliforniya'da doğdu. Babası ünlü antropolog Alfred Kroeber, annesi yazar Theodora Kroeber'dir. Radcliff ve Columbia üniversitelerinde edebiyat eğitimi gördü. 1950'li yıllarda fantastik öyküler ve romanlar yazmaya başladı. 1962'de ilk bilimkurgu öyküsü yayımlandı. 1974 tarihli *Mülksüzler*'e kadar altı bilimkurgu romanı yazdı. Bu tarihten sonra zaman zaman bilimkurgu öyküleri yazmakla birlikte romanlarında daha ziyade yarı gerçekçi yan fantastik temalar işledi.

Kısa hikâye, deneme, şiir, çocuk kitapları ve roman türlerinde eserler veren Le Guin'in aldığı çok sayıda edebiyat ödülü arasında Ulusal Kitap Ödülü, beş kez Hugo ve beş kez Nebula Ödülü, Kafka Ödülü ve PEN/Malamud Ödülü bulunuyor. Le Guin halen Portland, Oregon'da yaşıyor. Türkçede *Mülksüzler*'le başladığımız Le Guin edebiyatı, okurdan gördüğü ilgiyle birlikte geniş bir koleksiyon oluşturdu. "Yerdeniz" dizisi, yazarın ilk dört kitabından on yıl sonra yazdığı *Yerdeniz Öyküleri* ve *Öteki Rüzgâr*'la bir altılı haline geldi. Bu altı kitabı *Yerdeniz* başlığı altında tek cilt olarak da yayımladık.

Le Guin'in diğer düzyazılarını da merak eden okurlarımıza, edebiyat konulu makale ve denemelerini bir araya getirdiğimiz *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar* başlıklı seçkiyi öneriyoruz.

Metis Yayınlan
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Zihinde Bir Dalga
Yazar, Okur ve Hayal Gücü Üzerine
Ursula K. Le Guin

İngilizce Basımı:
The Wave in the Mind
Talks and Essays on the Writer, the Reader,
and the Imagination
Shambhala Publications, Inc., 2004

© Ursula K. Le Guin, 2004
Türkçe Eser © Metis Yayınlan, 2016

Curtis Brown Ltd., New York ile
Akçalı Telif Haklan Ajansı aracılığıyla
yapılan lisans sözleşmesi temelinde
yayımlanmıştır.

İlk Basım: Mart 2017

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Tasanmı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-080-9

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykındır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklannın çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Ursula K. Le Guin

Zihinde Bir Dalga

YAZAR, OKUR VE HAYAL GÜCÜ ÜZERİNE

Çevirenler:

Tuncay Birkan

Özge Çelik

Özde Duygu Gürkan

Müge Gürsoy Sökmen

Savaş Kılıç

metis

LE GUIN KOLEKSİYONU

•

MÜLKSÜZLER 1991
ROCANNON'UN DÜNYASI 1995
BALIKÇIL GÖZÜ 1997
DÜNYAYA ORMAN DENİR 1996
BAĞIŞLANMANIN DÖRT YOLU 2001
UÇUŞTAN UÇUŞA 2004
DÜNYANIN DOĞUM GÜNÜ 2005
İÇDENİZ BALIKÇISI 2007
LAVİNİA 2009
RÜYANIN ÖTE YAKASI 2011
AYA TIRMANMAK 2012
MALAFRENA 2013

•

Yerdeniz

YERDENİZ BÜYÜCÜSÜ 1994
ATUAN MEZARLARI 1995
EN UZAK SAHİL 1995
TEHANU 2000
YERDENİZ ÖYKÜLERİ 2001
ÖTEKİ RÜZGÂR 2004

YERDENİZ, 6 Kitap Tek Cilt 2012

•

Batı Sahili Yıllıkları

MARİFETLER 2006
SESLER 2008
GÜÇLER 2009

•

KADINLAR RÜYALAR EJDERHALAR 1999
ZİHİNDE BİR DALGA 2017

Sevgili Virginia Kidd'in anısına

Le mot juste konusuna gelince, hayli yanılıyorsun. Üslup son derece basit bir meseledir: tamamen *ritimdir*. Bunu bir kez fark ettin mi, artık yanlış sözcük kullanman mümkün değildir. Sabahtan beri burada fikirlerle, vizyonlarla falan dopdolu oturuyorum, ama bir türlü çıkartamıyorum onları ortaya, çünkü doğru ritmi yakalayamıyorum... Bak, ritmin ne olduğu son derece derinlikli bir mesele, sözcüklerden çok daha derine gidiyor. Bir görüntü, bir duygu zihinde henüz kendisine uygun sözcükleri yaratmazdan çok önce bir dalga yaratıyor; yazarken de (şu anki inancım böyle) bu dalgayı yeniden yakalayıp işe koşmak gerekiyor (görünüşte bunun sözcüklerle en ufak bir alakası yok), sonra dalga zihinde kıyıya çarpıp kırıldığında kendisine uyacak sözcükleri oluşturuyor. Ama seneye başka türlü düşüneceğim hiç kuşkusuz.

VIRGINIA WOOLF
Vita Sackville-West'e mektup,
16 Mart 1926

Kitapta yer alan yazılardan "Granit Gibi Görülmek", "Ada'm", "Gerçekte Olmayan Şeyler", "Gençlikte Okumak, Yaşlılıkta Okumak", "İçimizdeki Issız Topraklar", "Ayaklar Hakkında" ve "Güven Meselesi" Özde Duygu Gürkan; "Benim Kütüphanelerim", "Sınırda", "Gerçek ve/veya/artı Kurmaca", "Genetik Belirlenimcilik Üzerine", "İşletim Kılavuzu", "Yazar ve Karakter" ve "Sorgulanmayan Varsayımlar" Tuncay Birkan; "Kendimi Takdim Ederim", "Bütün Mutlu Aileler", "Köpekler, Kediler, Dansçılar", "Bana En Çok Sorulan Soru" ve "Yaşlı Beden Yazmıyor" Müge Gürsoy Sökmen; "*Yüzüklerin Efendisi*'nde Ritim Kalıpları", "Koleksiyoncular, Müteşairler ve Davulcular", "Aslan Sürüleri" ve "Yazar İş(inin) Başında" Savaş Kılıç; "Kızılderili Amcalar", "Ödül ve Toplumsal Cinsiyet", "Anlatmak Dinlemektir" ve "'Hiç Bitmeyecek Bir Savaş'" Özge Çelik tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

İÇİNDEKİLER

ŞAHSİ MESELELER

- Kendimi Takdim Ederim 15
- Granit Gibi Görülmek 21
- Kızılderili Amcalar 23
- Benim Kütüphanelerim 35
- Ada'm 39
- Sınırda 43

OKUMALAR

- Bütün Mutlu Aileler 49
- Gerçekte Olmayan Şeyler,
  Fantazi Kitabı ve J. L. Borges Üzerine 55
- Gençlikte Okumak, Yaşlılıkta Okumak,
  Mark Twain'in *Âdem'le Havva'nın Güncesi* Üzerine 64
- *Yüzüklerin Efendisi*'nde Ritim Kalıpları 76
- İçimizdeki Issız Topraklar,
  Uyuyan Güzel ve "Kaçak Avcı"
  ve Sylvia Townsend Warner Hakkında Bir Not 91

TARTIŞMALAR VE GÖRÜŞLER

- Gerçek ve/veya/artı Kurmaca 103
- Ödül ve Toplumsal Cinsiyet 118
- Genetik Belirlenimcilik Üzerine 129
- Ayaklar Hakkında 138
- Köpekler, Kediler, Dansçılar,
  Güzellik Üzerine Düşünceler 142
- Koleksiyoncular, Müteşairler ve Davulcular 151
- Anlatmak Dinlemektir 166
- İşletim Kılavuzu 189
- "Hiç Bitmeyecek Bir Savaş" 195

YAZMAK ÜZERİNE

- Güven Meselesi 209
- Yazar ve Karakter 222
- Sorgulanmayan Varsayımlar 227
- Aslan Sürüleri,
  Yazarlık Atölyeleri Üzerine Bir Deneme 238
- Bana En Çok Sorulan Soru 250
- Yaşlı Beden Yazmıyor 274
- Yazar İş(inin) Başında 281

ŞAHSİ MESELELER

KENDİMİ TAKDİM EDERİM

Doksanların başında bir performans olarak yazıldı, birkaç kere sahnelendi ve bu kitap için biraz güncellendi.

BEN BİR ERKEĞİM. Siz şimdi cinsiyetim konusunda aptalca bir hata yaptığımı ya da sizi kandırmaya çalıştığımı düşüneceksiniz; ne de olsa adım "a" ile bitiyor, üç tane sutyenim var ve beş kere hamile kaldım; bunun gibi dikkatinizi çekmiş olabilecek ufak tefek bir sürü detay mevcut. Ama detaylar önemli değildir. Siyasetçilerden öğrenebileceğimiz tek bir şey varsa, o da detayların önemli olmadığıdır. Ben bir erkeğim ve sizin de buna bir olgu olarak inanmanızı, bunu kabul etmenizi istiyorum, tıpkı benim yıllarca yaptığım gibi.

Şimdi, ben Medlerle Perslerin savaşları sırasında büyürken, Yüzyıl Savaşları'ndan hemen sonra üniversiteye giderken, Kore, Vietnam savaşları ve Soğuk Savaş sırasında çocuklarımı büyütürken, kadın diye bir şey yoktu. Çok yeni bir icattır kadın. Kadının icadından epey önce doğdum ben. Bulgular konusunda ille de titizleneceksek söylemeliyim ki kadınlar birbirinden çok farklı yerlerde birkaç kere icat edilmiştir, ama mucitler bu ürünü nasıl pazarlayacaklarını bilememişlerdir. Dağıtım teknikleri gelişmemiş, pazar araştırmaları sıfıra yakın olduğundan kavram bir türlü pa-

lazlanamamıştır. Arkasında bir dâhi bile olsa, bir icadın piyasada yerini bulması gerekir; anlaşılan kadın fikri çok uzun süre piyasa eşiğini geçemedi. Austen ve Brontë kardeşler gibi modeller fazla karmaşıktı, insanlar Sufrajetlere gülüp geçti, Woolf'a gelince çağının fazla ilerisindeydi.

Bu yüzden ben doğduğumda etrafta sadece erkekler vardı. İnsanoğlu erkekti. Tek bir adıl vardı, eril adıl; ben de erildim. O genelleyici *adam*'a dahildim, şu cümlelerde kastedilen bendim: "Kürtaj yaptırmak isteyen adam başka eyalete gitmek zorunda" veya "Adam olan yazar kaz gelecek yerden tavuk esirgemez". O adam olan yazar, benim. Ben bir erkeğim.

Eh, birinci sınıf bir erkek değilim tabii. Bir tür ikinci sınıf veya taklit erkek olduğumu itiraf etmeye tamamen hazırım: Erkek Müsveddesi. Gerçek bir eril erkek karşısındaki haslığım, ancak mikrodalgadan çıkmış balık kroketin bütün bir ızgara somon karşısında olduğu kadar. Soralım bakalım, dölleme yetim var mı? Bohem Kulübü'ne üye olabilir miyim? General Motors'un başına geçebilir miyim? Teorik olarak evet, ama teorinin bizi nereye götüreceğini biliyoruz. General Motors'un başına değil! Olur da bir gün Radcliffe* mezunu bir kadın Harvard Üniversitesi'nin başına getirilirse beni uyandırıp haber verin, olur mu? Ama buna gerek kalmayacak çünkü artık Radcliffe kadınları yok, o okul gereksiz bulunup kapatıldı. Hem üstelik ben adımı çişimle karın üstüne yazamam, yazsam bile çok zahmetli olur. Karımı, çocuklarımı, komşularımı vurup sonra da kendimi öldüremem. Ah, doğruyu söylemem gerekirse, araba bile kullanamam. Hiç ehliyet almadım. Korkup vazgeçtim. Otobüse biniyorum. Feci bir şey. Evet, itiraf ediyorum, pek sefil bir erkek taklidi veya ikamesiyim; bir aralar mühimmat koyacak cepleriyle ordu artığı kıyafetler moda olduğunda giymeye kalktığımda yastık kılıfına girmiş tavuğa dönmüştüm. Vücudu-

* Radcliffe College, sırf erkek öğrenci kabul eden Harvard'ın kadın öğrenciler için muadili olması amacıyla açılıp 1999'da Harvard bünyesine katılmıştır. – *ç.n.*

mun şekli hatalı. İnsan dediğinin ince olması gerekir. Asla yeterince ince olamazsınız, herkes söyler bunu, özellikle de anoreksikler. İnsan dediğin ince ve sıkıdır, çünkü erkekler böyledir, ince ve sıkı, ya da en azından çoğu erkek başlangıçta öyledir, hatta bazıları öyle de kalır. Eh, erkekler insandır, insanlar da erkek, bu gayet iyi bilinen bir şeydir; o halde insanlar, gerçek insanlar, doğru türden insanlar incedir. Ama ben insan olma konusunda gerçekten berbatım, hiç ince değil biraz tombiğim, bazı bölgelerim basbayağı şişman. Sıkı-olmayanım ben. Hem sonra, insan dediğin sert olmalı. Sertlik iyidir. Ama ben hiç sert olmadım. Biraz yumuşak, hatta lokum gibiyim. İyi bir biftek gibi. Ya da somon balığı gibi; asla ince ve sert değil etli ve yumuşaktır hani. Ama somon balığı insan değildir; ya da son yıllarda bize insan olmadıkları söylendi. Bize söylendiğine göre tek tür insan vardır, o da erkektir. Hepimizin buna inanmasının çok önemli olduğunu düşünüyorum. Erkekler için çok önemli olduğu kesin.

Neticede söylemeye çalıştığım, sanırım, pek erkeksi olmadığım. Ernest Hemingway'in olduğu gibi yani. Sakal, silahlar, karılar, küçük kısa cümleler. Olmaya uğraşıyorum. Çenemde büyümeye çalışan sakalımsı bir şey var, dokuz-on kıl, bazen daha fazla, ama ne yapabilirim bu kıllarla? Cımbızla alıyorum. Erkek olsa yapar mıydı? Erkekler cımbız kullanmaz. Tıraş olurlar. En azından beyaz erkekler tıraş olur, kıllı oldukları için; benimse beyaz olup olmayacağım konusundaki seçme hakkım erkek olup olmayacağım konusundaki hakkımdan da az. Beyaz olmaktan hoşlansam da hoşlanmasam da beyazım. Bu konuda doktorların yapabileceği bir şey yok. Fakat beyaz olmamak için bu koşullarda elimden gelenin en iyisini yapıyorum, tıraş olmuyorum. Cımbız kullanıyorum. Gerçi bu da pek bir anlam ifade etmiyor çünkü sakal denebilecek bir sakalım yok. Silahım da yok, tek bir karım bile yok, cümlelerim de uzuun uzun devam ediyor, sözdizimi kurallarına uya uya. Ernest Hemingway sözdizimi kurallarına uymaktansa ölmeyi yeğlerdi. Ya da noktalı virgül kullanmak yerine. Ben bir sürü işe yara-

maz noktalı virgül kullanırım; daha şimdi bir tane kullandım; "kullanırım"ı noktalı virgül izliyordu, "kullandım"dan sonra da bir tane vardı.

Bir şey daha. Ernest Hemingway yaşlanmaktansa ölmeyi yeğlerdi. Öyle de yaptı. Kendini vurdu. Kısa bir cümle, kısa bir ceza. Her şey uzun bir cümleden, müebbetten iyidir. Ölüm cümleleri ve idam cezaları kısa ve çok, çok erkeksidir. Ebediyen süren cümleler ve cezalar ise öyle değildir. Uzayıp giderler, sözdizimi kuralları, niteleme cümlecikleri, hükümler, kafa karıştırıcı göndermeler ve yaşlanmakla doludur. İşte tam burada erkek olma meselesini nasıl batırdığıma dair hakiki bir kanıta geliyoruz: Artık genç bile değilim. Tam da kadınları icat etmeye başladıkları sırada, ben yaşlanmaya başladım. Sonra da yaşlanmaya devam ettim. Hiç utanmadan. Kendimi yaşlanmaya bıraktım, bu meseleyi halletmek için hiçbir şey yapmadım, silahla veya başka bir yolla.

Söylemek istediğim şu, birazcık özsaygım olsaydı, en azından yüz gerdirme veya vakumla, vantuzla yağ aldırma işlemi yaptırmaz mıydım? Gerçi bu işlem bana son günlerde televizyonda genç ya da genççene olanlar tarafından (ama asla yaşlılar değil) ve biri erkek biri dişi iki kişi tarafından (ancak bu koşullarda) yapılan bir şeyi hatırlatıyor. Yaptıkları şu, bu genç ya da genççene adamla kadın birbirlerine sarılıp ellerini birbirleri üzerinde gezdiriyor ve sonra vantuzlama uyguluyorlar. Onlar bunu yaparken sizin seyretmeniz icap ediyor. Başlarını sağa sola yatırıp ağızlarıyla burunlarını karşılarındakinin ağzıyla burnuna bastırıyorlar, ağızlarını farklı şekillerde açıyorlar, sizin de seyrederken bir şekilde kızışmanız, ıslanmanız falan gerekiyor. Bense vantuzlanan iki insanı seyrettiğim duygusuna kapılıyorum, yani sonunda kadını *bunun* için mi icat ettiler? Hiç sanmıyorum.

Aslına bakarsanız seyircili spor olarak seksin beyzboldan bile sıkıcı olduğu kanısındayım. Yapmak yerine seyretmek için ille de bir spor seçmem gerekirse, atla engel atlamayı seçerim. Atlar gerçekten harika görünür. At binenler genellikle biraz nazi kılıklıdır

ama bütün naziler gibi güçleri ve başarıları ancak sürdükleri atınki kadardır ve netice itibarıyla şu beşli engelin üzerinden atlayacak mı yoksa aniden durup nazinin boynu üzerinden uçmasını mı sağlayacak, buna karar veren attır. Fakat genellikle at böyle bir seçeneği olduğunu hatırlamaz. Atlar öyle fazla zeki değillerdir. Her halükârda atla engel atlama sporuyla seksin epey ortak yanı vardır, ancak ABD'de televizyonda engel atlama sporu seyretmek isterseniz Kanada kanallarına bağlanmanız gerekir, seks içinse gerekmez. Eğer bir seçme şansım olursa, ki genellikle böyle bir şansım olduğunu unutuyorum, engel atlamayı *seyredip* seksi *yapmayı* tercih ederim. Asla tersi değil. Zaten artık engel atlama için çok yaşlıyım, sekse gelince, kim bilir? Ben bilirim, siz değil.

Tabii bugünlerde yaşlı altın kızların tıpkı beşli engelleri aşan atlar gibi yataktan yatağa hop hop zıplayıp sıçramaları bekleniyor, ama bu yetmişliklerin muhteşem cinselliği meselesi de büyük ölçüde teoride kalıyor sanırım, tıpkı General Motors'un kadın CEO' su veya Harvard'ın kadın başkanı gibi. Teori çoğu zaman kırklarındaki endişeli insanları, yani adamları teselli etmek için icat edilir. Bu yüzden bir Karl Marx'ımız vardı, hâlâ da iktisatçılarımız var ama görünüşe bakılırsa Marx'ı kaybettik. Bu anlamda teori çıtkırıldımdır. Pratiğe, ya da besbelli ks'leri seven Marksistlerin tercih ettiği şekliyle praksise gelince, hele altmışınıza yetmişinize gelene kadar bekleyin de sonra bana cinsel pratiğinizi veya dilerseniz praksisinizi anlatırsınız, ama dinleyeceğime söz veremem, dinlersem de muhtemelen acayip sıkılırım ve televizyonda engel atlama yarışı aramaya başlarım. Her neyse, siz benden cinsel pratiğim veya praksisim konusunda asla bir şey duymayacaksınız, ne o zamanki, ne şimdiki, ne de herhangi bir zamanki konusunda.

Hepsi bir yana, yaşlıyım işte, bunları yazarken altmış yaşındaydım, Yeats'in dediği gibi "altmış yaşında, tebessüm eden bir kamusal adam", ama Yeats *gerçekten de* adamdı. Şimdiyse yetmiş yaşımı geçtim. Tamamen kendi suçum bu. Henüz kadın icat edilmeden doğuyorum, onca yılı vargücümle iyi bir adam olmaya ça-

lışarak geçirirken genç kalmayı tamamen unutuyorum, ve böylece genç kalamadım. Üstelik zamana göre fiil çekimlerimi de karıştırdım bir güzel. Gencim ve birdenbire altmış yaşındayım, sonra belki seksen, ya sonra?

Pek matah bir şey değil.

Gerçek bir adam bu konuda mutlaka bir şeyler yapabilirdi diye kurmaktan alamıyorum kendimi. Hani silah değilse de yüz kreminden daha etkili bir şey. Ama ben beceremedim. Hiçbir şey yapmadım. Kesinlikle genç kalmayı başaramadım. Sonra dönüp tüm o gayretli çabalamalarıma bakıyorum, çünkü gerçekten, gerçekten adam olmak, iyi bir adam olmak için çabaladım; ama o işi de beceremediğimi görüyorum. Olsa olsa bir adam müsveddesi sayılırım. Tüyden kıldan bir sakalı ve bir sürü noktalı virgülü olan sahte taklit ikinci sınıf bir adam. Ne işe yaradı merak ediyorum. Bazen tüm bu çabadan vazgeçmem gerektiğini düşünüyorum. Seçme hakkımı kullanıp beşli engelin önünde duruvermeli, nazinin kafa üstü çakılmasına yol açmalıyım. Madem erkekmişim gibi davranmam işe yaramıyor, madem genç olmayı beceremiyorum, bari yaşlı bir kadınmışım gibi davranmaya başlayayım. Yaşlı kadınları henüz kimsenin icat ettiğini sanmam ama denemeye değer.

GRANİT GİBİ GÖRÜLMEK

BAZEN GRANİT GİBİ GÖRÜLÜYORUM. Herkes bazen granit gibi görülür, ama herkese karşı adil olma havamda değilim. Kendime karşı adil olma havamdayım. Sık sık granit gibi görülüyorum, bu da bana sıkıntı ve üzüntü veriyor, çünkü granit değilim ben. Ne olduğumu bilmiyorum ama granit olmadığımı biliyorum. Birkaç granit tiplemesi tanıdım, hepimiz tanımışızdır: taştan karakterler, dimdik, sarsılmaz, değişmez; Rocky Dağları'nın boyut, biçim ve esnekliğine sahip fikirler; küçücük kaskatı bir gülümsemeye ulaşmak için beş yıl kazmanız gerekir. Olabilir tabii, hayranlık duyulacak bir şey, ama benimle hiç alakası yok. Yukarılarda dimdik durmak iyi bir şey, ama ben dosdoğru aşağıdayım – ya da yapyanlış.

Ben granit değilim ve granit gibi görülmemeliyim. Çakmaktaşı, elmas veya o muhteşem sert şeylerden herhangi biri de değilim. Eğer taşsam, kumtaşı ya da yılantaşı veya belki yapraktaşı gibi değersiz, kolayca ufalanan bir türüm. Hatta taş bile değil de kil'im – veya kil bile değil de çamur. Beni granit gibi görenlerin arada bir bana çamurmuşum gibi davranmasını isterdim.

Çamur olmak granit olmaktan gerçekten farklı ve farklı bir muamele gerektiriyor. Çamur o ıslak ve ağır haliyle, sular sızdırarak, yaratıcı bir şekilde öylece yatar. Çamur ayaklar altındadır. İnsanlar çamurda ayak izi bırakır. Ben çamur olarak, ayak izlerini kabul ediyorum. Ağırlığı kabul ediyorum. Destekleyici olmaya ça-

lışıyorum, yardımcı olmayı seviyorum. Beni granit gibi görenler öyle olmadığını söylüyorlar, ama onlar nereye bastıklarına bakmıyorlar. Onun için ev bu kadar kirli ve ayak izleriyle dolu.

Granit ayak izlerini kabul etmez. Onları reddeder. Granit zirveler yapar, insanlar da kendilerini iplerle birbirlerine bağlayıp ayakkabılarına çiviler takarlar ve büyük zorluklara katlanarak, büyük bedeller ödemeyi göze alıp risklere girerek zirvelere tırmanırlar; böylece belki büyük bir heyecan hissederler, ama granit hissetmez. Bunun sonucunda hiçbir şey olmaz ve hiçbir şey değişmez.

Kocaman ağır şeyler gelip granitin üstünde dikilir, granit ise orada öylece durur, tepki vermez, eğilmez, uyum sağlamaz, yardımcı olmaz ve o kocaman ağır şeyler gittiğinde granit önceden olduğu gibi öylece durur, aynı eskisi gibi, hayranlık uyandıran bir şekilde. Graniti değiştirmek için havaya uçurmanız gerekir.

Ama insanlar benim üzerimde yürüdüğünde ayaklarını tam olarak nereye koyduklarını görebilirsiniz; kocaman ağır şeyler gelip üstümde durduklarındaysa karşı koymaz, tepki ve karşılık veririm, eğilip bükülür ve uyum sağlarım, kabul ederim. Patlayıcıya gerek yoktur. Hayranlığa gerek yoktur. Benim kendi mizacım var ve ona tıpkı granit ve hatta elmas gibi sadığım; ama katı, asil veya cevher gibi bir mizaç değil benimki. Onu yontamazsınız. Etkilere gayet açıktır. Sünger gibi büzülüverir hemen.

Belki de kendilerini iplerle birbirlerine bağlayan insanlar ve kocaman ağır şeyler, böyle uyum sağlayabilen muğlak bir zemine içerliyordur, çünkü üstünde kendilerini güvende hissetmiyorlardır. Belki de aşağı çekilip yutulacaklarından korkuyorlardır. Ama benim onları aşağı çekmeye niyetim yok ve aç da değilim. Ben sadece çamurum. Karşı koymam. Yardımcı olmaya çalışırım. Dolayısıyla insanlar ve kocaman ağır şeyler yürüyüp gittiklerinde değişmezler, sadece ayakları çamurlanmış olur, bense değişirim. Ben hâlâ buradayımdır ve hâlâ çamurumdur, ama üstümde bir sürü ayak izi ve derin, çok derin delikler, başka izler ve değişiklikler vardır. Değişmişimdir. Beni değiştiriyorsunuz. Beni granit gibi görmeyin.

KIZILDERİLİ AMCALAR

Kaliforniya Üniversitesi'nin (Berkeley) alanının önde gelen eski öğretim üyeleri onuruna Antropoloji Bölümü tarafından düzenlenen bir dizi seminerin 4 Kasım 1991 tarihlisinde yapılan konuşmadan. Bölümün 16 Kasım 2001'deki yüzüncü yıl töreni için konuşmayı yeniden yazdım.

Konuşmayı geçmişimi (muhtemelen bazıları benden bile daha iyi) bilen ve bahsettiğim insanların hepsini tanıyan kişilere yaptığım için, açıklama yapmamıştım; o yüzden önce birkaç açıklama yapmam gerekiyor:

Alfred L. Kroeber, babam, bölümü 1901'de kurdu ve 1947'de emekli olana kadar burada ders verdi. 1925'te Theodora Kracaw Brown'la, annemle evlendi. Berkeley'de kampüse yakın oturuyorduk.

1911'de Kaliforniya'nın kuzeyindeki küçük bir kasabada "vahşi" bir Kızılderili belirdi. Hâlâ o bölgede yaşayan Kızılderililerin bilmediği bir dil konuşuyordu ve belli ki hayatını, kendi halkından geriye kalanlarla birlikte, beyazlardan saklanarak geçirmişti. Üniversiteden bir dilbilimci, T. T. Waterman, onunla biraz konuşmayı başardı. O zamanlar San Francisco'da bulunan antropoloji müzesine götürdü onu. Hayatını burada, girdiği bu yeni dünyanın usullerini öğrenerek, kendi kaybolan dünyasının usullerini biliminsanlarına ve müzenin ziyaretçilerine öğreterek geçirdi. Halkı isimlerini başkalarına söylemezmiş, bu nedenle ona Yahilerin kendi dilinde "insan" anlamına gelen İşi dendi. Aşağıda annemin nasıl İşi'nin biyografi yazarı olduğunu anlatıyorum. Annemin İşi hakkında

iki kitabı var: Ishi in Two Worlds *(İşi İki Dünyada) ve* Ishi, Last of His Tribe *(Kabilesinin Son Ferdi İşi). Batı'nın nasıl kazandığını ve Amerikalıların kim olduğunu bildiğini düşünen veya öğrenmek isteyen herkes için İşi'nin hikâyesinin elzem bir okuma olduğunu düşünüyorum.*

PEK ÇOK İNSAN hevesle ve beklentiyle "İşi'yi tanımak harikaydı, değil mi?" diye soruyor bana.

Bense her seferinde afallıyorum. Tek yapabildiğim İşi'nin ben doğmadan on üç yıl önce öldüğünü söyleyerek onları hayal kırıklığına uğratmak oluyor. Ellili yılların sonunda, biyografisi önce aile sohbetlerinin bir konusu, sonra da yıllar boyunca annemin çalışmaları ve düşüncelerinin tüketici nesnesi oluncaya kadar, adını duyduğumu bile hatırlamıyorum.

Babam, hatırladığım kadarıyla, İşi'den söz etmezdi. Geçmiş hakkında çok az konuşur, anılarını yâd etmezdi pek. Karısından yirmi yaş büyük bir erkek, büyükbaba yaşında bir baba olarak, artık geçmişte kalan o güzel günlerden bahsedip duran iç bayıcı geveze bir ihtiyar olmamaya karar vermiş olabilir pekâlâ. Zaten mizacı itibarıyla da, seksen dört yaşında ölene kadar, geçmişte değil bu günde, bu anda yaşadı. Anılarını daha çok anlatmasını isterdim, çünkü pek çok yerde pek çok ilginç şey yaptı, ayrıca iyi bir hikâye anlatıcısıydı. Ama kendi geçmişi hakkında ağzından ancak kerpetenle laf alınırdı. Bir keresinde 1906 San Francisco yangını sırasında yaptıklarını anlatmıştı (annemin yazdığı biyografisinde var); hazır hatırladıklarını anlatmaya başlamışken, deprem sırasında ve sonrasında ne *hissettiğini* sormuştum ben de. Bir süre piposuyla uğraştıktan, yaktığı kibritleri düzgün biçimde yığdıktan sonra "canlılık" dedi.

Babamın şu sadece evet-hayırlarla konuşan erkeklerden biri olduğu izlenimi uyandırmak istemem. Hoşsohbet biriydi, ama şu anda olup bitenlerle o kadar ilgiliydi ki geriye dönüp bakmazdı pek. İlk eşi, San Franciscolu Henrietta Rothschild hakkında bir şeyler

öğrenmeyi çok istemiştim, ama ne ben nasıl soracağımı biliyordum ne de o nasıl cevap vereceğini; ya da orada gömülü çok fazla eski keder vardı ve bunları kazıp çıkarmak, göstermek istemiyordu. Kederde tevazu söz konusuydu, kendisi de mütevazı bir insandı.

İşi'den söz etmemesinin sebebi de buydu belki. Pek çok eski keder, eski acı, hâlâ can yakacak kadar keskindi. Psikodramacıların ucuz şapkalarından çıkardığı ucuz suçluluk triplerinden değildi: Duygusal bakımdan güdük kalmış biliminsanı, soylu vahşiyi istismar eder: Dr. Treves ile Fil Adam, Dr. Kroeber ile İşi – söz konusu olan bu değil. Bunlar oldu, hepimiz biliyoruz, o da biliyordu. Ama onun durumunda söz konusu olan bu değil. Belki de tam tersi.

Nesnel gözlemin ancak öznellikten tamamen azade bir gözlemci tarafından yapılabileceği fikrinin içerdiği gayri insani arılık idealini bugün, neyse ki, ulaşılamaz kabul ediyoruz artık. Bununla beraber nesnelliği uygulayanın öznelliği şeklindeki ikilem varlığını hâlâ sürdürüyor; en şiddetli, en acı verici biçimiyle kendini antropologların önüne koyuyor: hem gözleyen hem gözlenen insan olduğunda, bu ikisi arasındaki ilişki. Biz romancılar, insanlar hakkında yazan insanlar da aynı etik sorunla, istismar sorunuyla burun buruna geliriz, ama söz konusu sorun nadiren bu kadar çıplak bir biçimde karşımıza çıkar. Sorunu bütün çetinliğiyle kabul eden biliminsanlarının cesareti bende şaşkınlıkla karışık bir hayranlık uyandırmıştır hep.

Benimki gibi naif, dışarıdan bir bakış açısından, Boasçı antropologların çoğu bu konuda son derece sert bir tutum benimsemiş gibi görünüyor. Babamın Kızılderililerle duygusal veya ruhsal özdeşleşme iddiasında olan –amatör veya uzman– beyazlara güvenmediğini biliyorum. Bu tür iddiaları duygusallık ve kendini Kızılderililerden biri sanmak olarak görüyordu. *Kızılderilileşme* terimini olumsuz anlamda kullanırdı. Kızılderililerle arkadaşlıkları arkadaşlıktı. Beraber çalışmayla başlayan, karşındakinden hoşlanmaya ve ona saygı duymaya dayanan bu arkadaşlıklarda ne büyüklük taslama vardı ne de kendini onlardan biri sanma.

İşi gibi, trajik yalnızlığı içinde neredeyse hayal bile edilemeyecek kadar savunmasız, zorunlu olarak bağımlı, ama gene de güçlü, verici, açık fikirli ve müşfik, her bakımdan sıradışı biriyle, bu arkadaşlık ilişkisi alışılmamış biçimde karmaşık ve yoğun bir hal almış olsa gerek.

Babam bilinçli, tutarlı bir şekilde nesnel bilim idealine sadıktı, ama kendi kederinden ve sadakatinden kaynaklanan çile, İşi'nin otopsisini, bedeninin inceleme amacıyla kesilip biçilmesini önlemek için New York'tan şu mesajı göndermeye sevk ediyordu onu: "Onlara de ki bilimin canı cehenneme. Arkadaşlarımızın yanında durmamız lazım."

Mesajı yerine ulaşana kadar iş işten geçmişti. Çağdaşımız olan bir antropolog, madem mesele onun için bu kadar önemliydi, neden hemen bir uçağa atlayıp Batı'ya gelmedi, bir hal çaresi aramadı diye soruyor. Halbuki antropolog dediğin, 1916'da ha deyince uçak bulunmadığını bilecek sanıyor insan. Babam için, kutsala böyle bir saygısızlığı engellemeye çalışmanın tek yolu telgraf çekmekti.

İşi'nin bedeninin grotesk bir şekilde parçalara ayrılması konusunda çok az şey biliyorum; bana bir kral veya imparatorun parçalar halinde gömülmesini, başının Viyana'ya, kalbinin Habsburg'a, öbür parçalarının imparatorluğun öbür bölgelerine gömülmesini çağrıştırıyor bu; keza bir ermişin kolunun bir yere, parmağının bir yere gömülmesini, ayak parmağının bir kutsal sandıkta saklanmasını... Avrupalıların nazarında bedenin parçalara ayrılması ve parçalarının etrafta saklanması bir saygı işaretiymiş gibi görünebilir. Amerikan kültürel göreciliğimizi kesinlikle zorlayacak bir şey bu. Meselenin çözümünü siz antropologlara bırakıyorum.

Kroeber yenilgiyi kabul edip kendi yoluna baktı. Suskundu kayıtsızlıktan değil, istemeden suç ortağı olmanın sessizliğinden ve yas tutanın dilsizliğinden geldiğini düşünüyorum. Arkadaşını kaybetmişti. Sevdiği ve ona karşı sorumlu olduğu bir arkadaşını kaybetmişti, hem de daha birkaç sene önce eşini de öldüren tüberkü-

loz, "Beyaz Hastalığı" yüzünden. Onların halkından geriye kalan son kişilerle çalıştı devamlı. Kendi halkı ve halkının beyaz hastalıkları şu veya bu şekilde yok etti bu insanları. Suskundu, çünkü ne onun ne de biliminin, bildiklerini karşılamaya yeten bir söz dağarcığı vardı. Doğru kelimeleri bulamıyorsa, yanlışları kullanmazdı.

İşi'nin ölümünün üzerinden çok geçmeden babam antropolojiyi bıraktı, psikanalize tabi tutuldu ve birkaç yıl analiz uyguladı. Ama tam da ihtiyaç duyduğu sözcüklerin Freud'da olduğunu zannetmiyorum. Çalışmalarının ve yazılarının kapsamı yıllar içinde genişledi, ama hayatının sonuna doğru Kaliforniya etnolojisine geri döndü ve yılların birikimi olan uzmanlığını kullanarak topraklarının tazmini için Amerikan hükümetine karşı açtıkları davada Kaliforniyalı kabileleri destekledi, aylarını bir federal mahkeme salonunda ifade vererek ve çapraz sorguya çekilerek geçirdi. Duruşmaların çoğuna onu arabayla bırakan abim Ted, jürinin bu yaşlı adam arada bir nefes alsın diye uğraştığını, buna karşılık Alfred'in sabırla ama bir an önce bu iş hallolsun diye kararlılıkla hareket ettiğini hatırlıyor.

İşi hakkında olabildiğince az yazdı. İşi hakkında soru sorulunca, cevapladı. İşi'nin biyografisini yazması önerilince, reddetti. Robert Heizer çok iyi bir çare bulup bu görevi İşi'yi tanımış, onunla arkadaşlık kurmuş olmayan, antropolog olmayan, erkek olmayan ve doğru sözcükleri bulma konusunda güvenilebilecek biri olan anneme önerdi.

On yıl önce Alfred Kroeber'in torununun küçük kızıyla birlikte burada, Lowie Müzesi'ndeydim; İşi sergisinde bana kulaklıkları gösterdi, İşi'yi hikâye anlatırken dinleyebiliyordunuz. Kulaklıkları taktım ve ilk kez İşi'nin sesini duydum. Gözyaşlarımı tutamadım. Bir an için. Yegâne uygun tepki bu gibi görünüyor.

*

Kimileriniz ailemiz hakkında veya babamın aile hayatımızda kesinlikle geniş bir yer tutan çalışma arkadaşları ve öğrencileri hakkında daha çok şey duymayı ummuş olabilir. Alfred'in hatıralar konusundaki yetersizliği korkarım bende de var. Bir şeyler uydurmak konusunda hatırlamaktan çok daha iyiyim. Babamın, çocukken gerçekten ilişki kurduğum için haklarında bir şeyler söyleyebileceğim iki Kızılderili arkadaşı vardı: Papago olan Juan Dolores ile Yurok olan Robert Spott. Ama burada biz hikâye anlatıcılarının antropologlarla paylaştığı etik bir soruna çarpıyorum: gerçek insanların istismarı. İnsanlar başka insanları *kullanmamalı*. Bu iki Amerika Yerlisi arkadaşla ilgili hatıralarım ihtiyatla sınırlandırılmış ve korkuyla sivriltilmiş durumda. Sonuç olarak bu insanlar hakkında neyi anladım veya anlıyorum? Onları tanıdığım zaman haklarında, siyasi veya bireysel durumları hakkında ne biliyordum? Hiçbir şey. Ne halklarının tarihini ne kişisel geçmişlerini ne de antropolojiye katkılarını – hiçbir şey.

Küçük bir çocuktum, ailenin en küçüğü. Her haziran okullar kapanır kapanmaz Napa Vadisi'ne çıkardık. Annemle babam orada iki bin dolara yüz altmış dönüm bir çiftlik aldı. Oraya yerleştik ve sıkıştırılmış toprak zemin bir kroket sahası kurduk; Juan –dehşet bir kroket oyuncusudur– her doğum gününde hiç sektirmeden orada olurdu.

Juan Dolores'in yetişkin olduğu halde ne zaman doğduğunu gerçekten bilmediğini öğrendiğimde çok şaşırmıştım. Doğum günleri önemliydi. Benimki, abileriminki, annemle babamınki pastayla, dondurmayla, mumlarla, kurdelelerle ve hediyelerle kutlanırdı; o zaman için, yedi yaşına girdiğin an çok önemli bir andı. Birisi için nasıl *önemli olmaz* ki bu? Western zamanı ile Kızılderili zamanı arasındaki farka dair bu ilk keşfe kafa yorarken belki de romanlarımın kültürel göreciliğinin büyüyüp serpildiği toprağı gübreliyordum. Ama Juan'ın –(biz çocuklar ona Wahn derdik, İspanyolca Hwahn'ı bilmiyorduk)– sosyal güvenlik veya üniversite-

den emeklilik maaşı vb. belgelerini doldurabilmesi için bir doğum gününe ihtiyacı vardı; bürokratlar da benim gibi doğum günlerine inanıyordu. Bu yüzden babamla birlikte kendisine bir doğum günü seçti. Arkana yaslanıp ne zaman doğmak istediğine karar vermek acayip etkileyiciydi işte şimdi. Aziz Yahya Günü'nden bir gün önceyi, yaz dönümü arifesini seçtiler. O günden sonra Juan'ın doğum günü pasta, mumlar vb. ile kutlandı: Bu küçük kabilenin, her yıl yüz kilometre kuzeye göç ettikten hemen sonra kutladığı, hem yaz dönümünü hem de Papago'nun ziyaret ritüelini haber veren bir bayramdı bu.

Papago bir ay veya daha fazla kalırdı. Kabilenin yaşlıları, vadideki bu eski evin üst katındaki ön cepheye bakan yatak odasından hâlâ Juan'ın odası diye bahseder. Bu ziyaretler sırasında Juan'la babam birlikte çalışmış olabilirler. Buna dikkat etmedim. Juan'ın ziyaretleriyle ilgili tüm hatırladığım onu kullandığımız. Yetişkinlerin çocuklar tarafından kullanılması, insanların başka insanları kullanmaması gerektiği yolundaki mutlak kuralımın birkaç istisnasından biri. Zayıf insanlar elbette güçlüleri kullanabilir, kullanmak zorundadır. Ama kullanmanın sınırları en iyi şekilde güçlü tarafından belirlenir, zayıf tarafından değil. Juan sınır koymakta pek iyi değildi, en azından çocuklar söz konusu olduğunda. Cinayetten paçamızı kurtarmamıza bile göz yumardı. Bir davul yaptırdık ona, ille de Ova Kızılderilisi* davulu olsun diye tutturduğumuzu hatırlıyorum, çünkü *asıl* Kızılderili davulu oydu, Juan'ın aslında Ova Kızılderilisi olmamasının önemi yoktu. Her halükârda müthiş bir davul yaptı bize, yıllarca çaldık.

"Hey! Zavallı Kızılderili!"** gibi deyişleri beller veya bir dergi makalesinden "Yok Olup Giden Kızıl Adam" gibi bir başlığı seçerdik. Çocuk gaddarlığı denen şeyle kullanırdık bu ifadeleri. Hey

* İng. *Plains Indians*, Kuzey Amerika'nın iç kesimlerinde yaşayan Amerika Yerlilerine verilen ad. – *ç.n.*

** İng. "Lo! The poor Indian!", Alexander Pope'un 1734 tarihli *An Essay on Man*'inden (İnsan Üzerine Bir Deneme) bir ifade. – *ç.n.*

Juan, derdik, Yok Olup Giden Papago. Hey, merhaba! Yok olup gitmedin mi hâlâ! Sanırım o da komik buluyordu bunu; öyle olmasa anlardık herhalde, ve çenemizi kapardık. Umarım düşündüğüm gibidir. Gaddar değildik, ne olup bittiğini bilmiyorduk sadece, salaktık. Çocukların dünyadan haberi yoktur, aklı bir karış havadadır. Ama öğrenirler. Eğer öğrenme fırsatı verilirse.

Çok fazla zehirli meşe var o tepelerde, bu yüzden hep kalamin losyonu sürerlerdi bize. Juan Kızılderililerin meşe zehrinden etkilenmemesiyle böbürleniyordu. Abilerim ona meydan okudu – Kızılderililer meşe zehrinden *hiç* etkilenmezmiş! Etkilenmez mi hiç! İspatla! Sıkıysa ispatlasana! Juan hava sıcaklığının kırk dereceye yaklaştığı bir gün dere kenarındaki üç dört metrelik zehirli meşe yığınının içine dalıp pala gibi bir şeyle hepsini budadı. Küçük bir Kodak fotoğrafı var bizde: koca bir zehirli meşe deryasının ortasında küçük, kel, esmer, zar zor seçilen, terlediği belli bir kafa. Yorulmuş ama zehirlenmemişti. Yıllar sonra Sarah Winnemucca'nın otobiyografisinde çocukluğunda zehirli meşeye ilk maruz kalışında ölümün kıyısından döndüğünü okuyunca, Juan'ın iddiasını değiştirdim: Meşe zehrinden hiç etkilenmeyen, Kızılderililerin *bazılarıdır*. Juan'ınki zehirlenmemekte kararlı olduğundandı belki de.

Güçlü, kararlı biriydi, diye düşünüyorum; entelektüel çalışmaları bunun kanıtı; biz çocuklara karşı sonsuz sabrını daha da güzel kılıyor bu. Bir anı daha; ama benim hatırladığım bir şey değil bu, annem anlattı: Juan'ın bir doğum günü edinmeden çok önce yaptığı ilk yaz ziyareti, benim yürümeyi öğrendiğim yazmış. 1931 yılı sanırım. Bu ufaklık yalpalaya yalpalaya Juan'a gidip "at-ta?" dermiş. O sırada ne yapıyorsa artık –okuyor mu, yazıyor mu, konuşuyor mu, çalışıyor mu– hemen bırakıp veya müsaade isteyip bahçe boyunca, araba yolunda yüz küsur harika bir yolculukta, bir parmağına sıkı sıkı yapışmış olan bana usulca bana eşlik edermiş. Belli belirsiz böyle bir şey hatırlıyorum sanki; belki de annem çok canlı anlattığı için gözümün önüne geliyor; ama hangi parmak olduğunu biliyorum, sol elinin ilk parmağıydı; olanca sıcaklığıyla

avucumun içini tamamen kaplayan güçlü, kalın, esmer bir parmak.

Juan kırklı yıllarda Oakland'da yaşarken gasp edildi, soyuldu ve feci şekilde dövüldü. Hastaneden çıktıktan sonra Berkeley'deki evimize ziyarete geldiğinde alt kata inmeye korkmuştum. "Kafası kırılmış" diye duyduğumdan korkunç şeyler hayal etmiştim. Sonunda, aşağı ineceksin denince, gidip selam verdim ve göz ucuyla bir baktım. Korkunç değildi. Yorgundu, yaşlıydı, üzgündü. Ona sevgimi gösteremeyecek kadar utanmış ve utangaçtım. Onu sevdiğimi bilmiyordum. Kabile veya aile ortamında büyük bir güven içinde yetişen çocuklar sevginin o kadar farkında değildir; balıkların suyun farkında olmaması gibi sanırım. Sevginin de böyle olması lazım zaten; hava gibi, insan olmanın bir parçası gibi. Ama şimdi Juan'ı nazik, entelektüel, sürgünde ve yoksulluk içinde yaşayan, bağnazlığın icazet vermesiyle zorbaların tutsağı olmuş biri olarak görüyorum – kırklı yıllarda dünya bu tür insanlarla doluydu. Bugün de bu tür insanlarla dolu. Elinden tutabilecek kadar aklım erseydi keşke.

*

Robert Spott Vadi'ye bizimle kalmaya ilk gelişinde, başlıca sorunu karnını doyuramamış olmasıydı herhalde. Yurokların sofra adabıyla ilgili hatırladığım, yemekte biri konuşacak olursa, herkesin çatal kaşığını veya artık elinde ne varsa onu bıraktığı ve ağzındaki lokmayı yutup sohbet bitene kadar yemeyi bıraktığı. Ancak konuşma bittikten sonra yemeğe devam edildiği. Böyle bir âdet nispeten resmi, yiyeceği ve yemek için zamanı bol bir halk arasında ortaya çıkabilir. (Bu fikri aklımın bir köşesinde tutarak, bir romancı olarak, yiyecek, sıcaklık ve boş zamana nadiren rastlanan bir Buzul Çağı gezegeninde yaşayan bazı halklar icat etmiştim bir keresinde: Onlara göre yemek sırasında konuşmak büyük bir ayıptı. Şimdi ye, sonra konuş – her şey sırayla. Gerçek bir âdet için fazla mantığa dayalı muhtemelen.) Yanlış anlamış veya yanlış hatırlıyor da olabilirim ama; abim Karl'ın hatırladığı kadarıyla, Yurok sofra

adabına göre bir lokma aldın mı kaşığını veya elini masaya koyup çiğnemen bitene kadar kaldırmıyorsun; bir de, ev sahipleri yemeyi bıraktı mı, konuk olarak sen de duruyorsun. Her halükârda masanın etrafında Robert ile beraber biz dört çocuk, Betsy Teyze, annemle babam ve muhtemelen başka tuhaf akrabalar, etnologlar veya mülteciler oluyordu; yani konuşkan, konudan konuya atlayan, bol bol tartışan bir kalabalıktık; ayrıca çocuklar da sorumluluk alıp konuşmaya katılmaya teşvik edilirdi. Ne zaman biri bir şey söylese –ki sürekli biri bir şey söylerdi– Robert, zavallım, çatalını masaya bırakıyor, lokmasını yutuyor ve bizim bir taraftan yemekleri silip süpürürken bir taraftan da boş boş konuşup durduğumuz bütün o zaman boyunca, bütün kibarlığıyla pür dikkat bizi dinliyordu. Babam da acayip hızlı yediğinden, Robert midesine daha doğru dürüst bir şey girmeden yemeyi bırakmak zorunda kalmış olmalı. Sonunda bizim görgüsüzlüğümüze ayak uydurmayı öğrenmiştir herhalde.

Robert Spott'ın yanında çoğu kez görgüsüz hissederdim kendimi. Müthiş haysiyetli, otorite sahibi biriydi. Yıllarca onun şaman olduğuna inandım – dilbilimle ilgilenen yeğenim İngilizcede artık *şaa-mın* diye telaffuz edildiğini anlattı, ama ben *şey-mın* demeye devam edeceğim çünkü babam öyle derdi, hem böylesi kulağa o kadar New Age tarzı bir şey gibi gelmiyor. Abim Ted'in benimkinden altı yıl daha aydınlık hafızasına göre, şaman olan annesiydi; belki kendi annesi belki halkının öbür kadınları, onu bilhassa şaman veya doktor olarak değil, kabile âdetleri ve dini gelenekler konusunda yetiştirmiş olabilirlerdi. Ondan ömür boyu büyük bir özveri talep etmişlerdi, çünkü başka uygun aday yoktu ve kabul etmezse bu bilgiler onlarla beraber ölecekti. Robert'ı bu yükü gönülsüzce kabul etmişti sanki. Ted, Robert'ın Sacramento'da halkını savunduğunu, beyazların horgörüsü ve istismarına karşı Yurok kültürü ve değerlerini korumak gibi –o zamanlar umutsuz görünen– bir mücadeleye giriştiğini, yani herkesi yıldırabilecek bir görevi üstlendiğini anlatıyor. O zamanlar, bu berbat politik işler-

den hiç anlamıyordum, Robert'ı gönülsüz bir şaman olarak mitleştirerek meseleyi romantize etmiş olabilirim. Bir kız çocuğu yakışıklı, heybetli, dimdik, esmer, pek konuşmayan bir erkek hakkında romantik şeyler uydurmaya meyillidir.

Robert ağırbaşlı, ciddiydi; onunla laubali olamazdık. Juan Dolores'in biz veletlerden çok çekmesi ile Robert Spott'ın mesafeli ve eğitici olması kültür farkından mı, mizaç farkından mı, yoksa ikisinden de mi kaynaklanıyordu?

Alışılmadık biçimde masayı esir etmiş, o gün yaşanan bir olayı kafa göz yara yara anlatmaya çalışırken Robert'ın beni birden nasıl susturduğunu hatırladıkça kızarıyorum hâlâ. Görgülü bir Yurok kızına uygun konuşma sınırını –bir iki kelime olduğunu zannediyorum– hayli hayli aşmıştım. Robert çatalını bıraktı, lokmasını yuttu ve ben nefes almak için duraksadığımda yetişkinlerle yetişkinleri ilgilendiren bir mesele hakkında konuşmaya başladı. Benim kültürüm insanların sözünü kesmenin kaba bir davranış olduğunu öğretmişti bana, yani bu duruma içerlemiştim ama yine de çenemi kapamıştım. Çocukların hakiki otoriteyi tanımaması için aptal olması veya kültür tarafından aptallaştırılmış olması gerekir. İçerlemem, mahcubiyetimi meşrulaştırma girişimiydi. Robert beni Yuroklara has etik bir hisle, utanmayla tanıştırdı. Suçluluk duygusu değildi bu, suçlu hissedecek bir şey yoktu; sadece utanma duygusu. İçerleyip kızarırsın, dilini tutarsın ve anlarsın. Toplumsal bir araç olarak utanca duyduğum derin saygı için Robert'a teşekkür etmem lazım. Suçluluk duygusunun ters teptiğini düşünüyorum ama utanma duygusu gayet yararlı olabilir; mesela bir milletvekili utanç diye bir şeyden haberdar olsa – neyse, boşverin.

Juan da Robert da koca koca kayaların hareket edişini çağrıştırıyor bana. Yolun yüzeyindeki kızıla çalan topraktan, mavi yılantaşı kaya parçalarının çıkışını. Kabilenin erkekleriyle annemin teyzesi Betsy bunları istifleyerek bir duvar yapmıştı. Bazıları nedenini bilmese bile, kabilenin bütün üyeleri eve en yakın olan son kayaya, o canım mavi-yeşil canavara hâlâ "Juan'ın Kayası" diyor.

Onu seçen, yolun yukarısındaki yerinden oynatılıp şimdiki yerine yuvarlanması işini idare eden ve bunun için ter döken Juan'dı. Mutfaktaki kadınlar endişelenip ah vah etmiş olsa da kimse ölmemişti, bir yerini bile sakatlamamıştı. Bana da bin kere kayanın olduğu yerden daha *yukarıda* durmam tembihlenmişti.

Ondan sonra ya da önce –bu iki erkek arasında kesinlikle bir rekabet vardı, benim kayam seninkinden büyük gibi bir yarış vardı– Robert evin dışına harikulade bir ocak yaptı. Hem teknik bakımdan hem de sahiden kutsal bir mekân burası. Yurokların meditasyon çadırı gibi yapılıp düzenlendi; sadece, meditasyon yapanın oturacağı yerde ateş yanıyor; bu yüzden mekânın yarım çemberini ateşi çevreleyen, insanların üstüne oturabileceği düz taşlardan oluşan bir yarım çemberle tamamladı. Benim halkım yetmiş yıl boyunca orada oturup, yemek yiyip, hikâyeler anlattı ve yaz yıldızlarını seyretti.

Babamla Robert'ın bir fotoğrafı var; biri dinliyor, öbürü ise bir eli havada, bakışları uzaklara dalmış, anlatıyor. Ocağın çevresindeki taşlara oturmuşlar. Robert ve Alfred bazen İngilizce bazen Yurokların dilinde konuşurdu. New Yorklu bir birinci nesil Alman göçmenin kızının babasını Yurok dilinde konuşurken duyması sıradışı bir şeydi belki, ama ben bunu bilmiyordum. Hiçbir şey bilmiyordum. Bu dili herkes konuşuyor zannediyordum. Ama dünyanın merkezinin neresi olduğunu biliyordum.

BENİM KÜTÜPHANELERİM

1997'de Portland'daki Multnomah Bölge Kütüphanesi'nin yenilenmesi vesilesiyle düzenlenen bir kutlamada yapılan konuşma.

BİR TOPLULUĞUN odak noktasıdır kütüphane, o topluluk için kutsal bir yerdir; kutsallığı da ulaşılabilirliğinden, kamusallığından gelir. Herkesin yeridir. Ben bazı kütüphaneleri sevinçle ve çok canlı bir biçimde, *benim* kütüphanelerim diye, hayatımın en iyi anlarına ait unsurlar gibi hatırlarım.

İyi tanıdığım ilk kütüphane Kaliforniya'da, o sıralarda küçük, huzurlu, çoğunlukla İtalyanların yaşadığı bir kasaba olan Saint Helena'daydı. Annemin Giugni ile Tosetti'nin dükkânlarında alışveriş ederken abimle beni bıraktığı, duvarlarına beyaz alçı çekilmiş bu kütüphane, o ateş gibi Ağustos ikindilerinde serin ve uyku verici bir havası olan küçük bir Carnegie idi. Karl'la ben kelime avcısı füzeler gibi dalardık çocuk odasına. Şişko bir oğlan dedektifin on üç ciltlik maceraları da dahil her şeyi okuduktan sonra mecburen Yetişkinler Bölümü'ne girmemize izin verdiler. Kütüphaneciler için zor olmuştu. Biz ufaklıkları seks, ölüm ve Heathcliff ile Joad ailesi gibi acayip yetişkinlerle dolu bir odaya fırlatıyorlarmış gibi hissetmişlerdi kendilerini; aslına bakarsanız, öyle de yapmışlardı. Öyle minnettar olmuştuk ki!

Saint Helena kütüphanesinin tek sıkıntılı tarafı bir seferde sadece beş kitap alabilmenizdi, ama biz kasabaya ancak haftada bir iniyorduk. O yüzden de hep sahiden kalın kitapları alırdık, yani *Monte Cristo Kontu* gibi iki sütuna küçük puntoyla beş yüz sayfalık kitapları. Kısa kitaplar işe yaramazdı –iki gün âlem yapıyor, haftanın geri kalanında açlık çekiyordun– dahası oturma odası vitrinlerini andıran küçük bir kitaplığı dolduracak kadar azdı sayıları; on yaşımıza geldiğimizde oradaki her şeyi ezber etmiştik. Napa Vadisi'nde kısa sopalarla durmadan birbirinin kafasına vurup "Al sana pis herif!" –"Bu köprüden geçebileceğini mi sandın, şişko pislik!" diye bağrışan bir tek bizdik herhalde. Benden büyük olduğu için genelde Karl, Robin Hood olurdu, ama hiç değilse benim de asla Bakire Marian olmam gerekmemişti.

Hayatımda yeri olan bir sonraki kütüphane Berkeley Kütüphanesi'nin Garfield Ortaokulu yakınlarındaki şubesiydi; buradaki en güzel anım arkadaşım Shirley'nin beni N rafına götürüp "E. Nesbit diye bir yazar var, onun *Beş Afacan ve 'O'* kitabını MUTLAKA okuman lazım" demesiydi; doğru söylemiş hak'katen de! Sekizinci sınıfa geldiğimde yetişkinler bölümüne çaktırmadan sızdım. Kütüphaneciler farkına varmamış gibi yaptılar. Ama yetişkinlerin kitap ödünç alma bölümüne elimde Lord Dunsany'nin kalın mı kalın ne idüğü belirsiz bir biyografisiyle gelince kütüphanecinin yüzünde beliren ifadeyi çok iyi hatırlıyorum. Yıllar sonra Seattle'da bavulumu açıp da içinde bir Stilton peyniri –ama doğru dürüst bütün bir peynir filan değil Berkshire'daki arkadaşımız Barbara'nın iyi niyetle ama sonucunu pek hesaplamadan kocama gönderdiği bir harabe, küflü bir kabuk, kokulu bir atık– görünce Amerikalı gümrük görevlisinin yüzünde oluşan ifadeye çok benziyordu. "Bu da neyin nesi?" diye sormuştu gümrükçü.

"Şey, bir çeşit İngiliz peyniri," dedim.

Deruni sesli, uzun, siyah bir adamdı. Bavulu kapatıp "Madem istiyorsunuz alın, hanımefendi" dedi.

Kütüphaneci de Lord Dunsany'mi almama izin vermişti.

Ondan sonra da sıra, neyse ki Berkeley Lisesi'nin bir iki blok ötesinde bulunan Berkeley Halk Kütüphanesi'nin kendisine geldi. Liseden ne kadar nefret ettiysem kütüphaneyi o kadar sevmiştim. Birinde yetişkinler cemiyeti âdetlerinin Sibiryası'nda sürgünde idim. Öbüründe evimde gibi özgürdüm. Kütüphane olmasa okuldan sağ çıkamazdım, en azından sağlam kafayla çıkamazdım. Gerçi yetişkinlerin hepsi delidir.

Yabancı kitapların üçüncü katta olduğunu ve kimsenin oralara gitmediğini keşfedince oraya yerleştim. Örümcek ağını andıran bir pencerenin içine gömülüp Fransızca *Cyrano de Bergerac*'la orada yaşamaya başladım. *Cyrano*'yu okuyacak kadar Fransızca bilmiyordum, ama bu beni engellemiyordu. Yeterince seviyorsan bilmediğin bir dilde de okuyabileceğini o zaman öğrendim. Yeterince seviyorsan her şeyi yapabilirdin. Orada Cyrano'ya ve başkalarına epey bir gözyaşı döktüm. *Jean-Christophe*'u keşfedip ona ağladım; sonra da Baudelaire'i bulup ona –*Kötülük Çiçekleri*'nin değerini ancak on beş yaşında biri sahiden takdir edebilir bence. Bazen de kütüphanenin aşağıdaki İngilizce konuşulan bölgelerini yağmalıyor ve Ernest Dowson gibi yazarlarla dönüyor –"Sana sadık kaldım ben, Cynara! Kendimce"– ve biraz daha ağlıyordum. Ah ağlamak için güzel yıllardı, kütüphane de ağlanacak iyi bir yer. Sessiz sessiz.

Hayatıma daha sonra Radcliffe'in küçük, hoş lise kütüphanesi, onun ardından da –birinci sınıf öğrencisi, hem de daha da beteri, kadın olmama rağmen girmeme izin verilebileceği kararı aldıklarında– Harvard'daki Widener Kütüphanesi girdi.

Size kendi özel özgürlük tanımımı söyleyeyim. Özgürlük, Widener Kütüphanesi'ndeki kitap rafı imtiyazlarıdır.

Elimde yirmi beş kadar kitap taşıdığım için aralarında zar zor yürüdüğüm o sonsuz, inanılmaz kitap rafları arasından ilk çıktığım zamanı hatırlıyorum; yürüyemiyordum ama uçuyordum. Arkama dönüp yukarıya doğru, binanın geniş merdivenlerine baktığımda cennet burası işte diye düşündüm. Benim için cennet burası. Dün-

yadaki bütün kelimeler, hepsi benim okumamı bekliyor. En sonunda özgürüm, ya rabbim, en nihayet özgürüm!

Umarım bu müthiş sözleri laf olsun diye alıntılamadığımı anlıyorsunuzdur. Cidden. Bilgi bizi özgür kılar, sanat bizi özgür kılar. Büyük bir kütüphane özgürlüktür.

Daha sonrasında da Paris'te Bibliothèque Nationale'le yaşadığım çılgınca ama kısa bir maceradan sonra Portland'a geldim. Buradaki ilk yıllarımızda iki küçük bebeğimiz oldu, evde onlarlaydım. Bana yapılacak en büyük güzellik, gönlümdeki tatil, bütün bir hafta veya ay boyunca iple çektiğim olay, bir bakıcı bulup Charles'la birlikte şehre inmek ve kütüphaneye gitmekti. Elbette akşamları; gündüzleri mümkün değildi. Sadece birkaç saat, Kütüphane dokuzda kapanana kadar. Kelimeler okyanusuna dalmak, aklın geniş tarlalarında aylak aylak dolaşmak, muhayyile dağlarına tırmanmak. Tıpkı Carnegie'deki çocuk ya da Widener'daki öğrenci gibi, benim özgürlüğüm buydu, sevincim bu. Hâlâ da öyle.

Bu sevinç satılmamalı. "Özelleştirilmemeli", ayrıcalıklılara ait bir diğer ayrıcalık haline getirilmemeli. Bir halk kütüphanesi halkın emanetidir.

Bu özgürlükten de taviz verilmemeli. İhtiyacı olan her kimse, ki bu herkes demektir, her ihtiyaç duyduğunda, ki bu her zaman demektir, ona ulaşabilmeli.

ADA'M

Islands *dergisi için yazılmıştır.*

EN SEVDİĞİM ADA HAKKINDA yazmaya davet edildiğimde, önce gerçek bir ada gelmedi aklıma – sadece henüz ulaşılmamış ya da hayal ürünü olanlar geldi. Adalar tanımları gereği bildik dünyadan ayrılmıştır, onun parçası değildirler. Soyutlanmışlardır...

Neyse, önce Farallon Adaları geldi aklıma, bazen San Francisco'daki Cliff House'dan görülebilen, gri denizin açıklarında belli belirsiz seçilen o sisli kayalıklar. Çocukken o kayalıklar benim için dünya üzerindeki en yalnız yerin, batıda gidilebilecek en uzak noktanın imgesiydi. Adı da çok güzel. *Los farallones* "kayalıklar" demek; çok hoş bir kelime ve İngilizcede bazı yankıları var: uzaklarda (*far*) ve yapayalnız (*all alone*)... Ama hiçbir zaman gitmeyeceğim Farallon Adaları hakkında bütün bildiğim bundan ibaret.

Derken kendi zihnimde bulduğum, adını Yerdeniz koyduğum adaları düşündüm: büyücülerin, ev kadınlarının, ejderhaların ve diğer büyüleyici insanların yaşadığı bir takımada. Bu adaları iyi biliyorum, onlar hakkında kitaplar yazdım. Onlara güzel isimler verdim: Gont, Roke ve Havnor, ayrıca Selidor, Osskil ve El Adaları. Yerdeniz'i gerçek dünyada görmeyi hiç beklememiştim, ama bir kere gördüm. Britanya Adaları'nı dolaşan, yani kuzeyde Orkney'den Hebrid Adaları'na, sırasıyla Lewis and Harris ve Skye'a

doğru ilerleyen ve oradan batı kıyısına inerek İskoçya ve Galler'i geçip giden bir gemideydim. İşte oradaydı, benim adalarım, önümüzde altından bir denize serpiştirilmişlerdi, düşsel, doğaüstü, şüphesiz ejderhalarla dolu: Scilly Adaları. Güzel bir isim daha. Neden kıkırdıyorsun? Çünkü Scilly* Adaları'nı gördüm!

Ama ya gerçek bir ada? Hayalden, isimden veya anlık bir görüntüden ibaret olmayan bir yer? Hakkında yazabileceğim öyle bir ada gelmiyordu aklıma. Ta ki bütün adaların denizde olmadığını hatırlayana kadar.

Okyanusları aşan büyük şilepler her gün onun önünden geçiyor, bazen yolcu gemileri, sık sık da yelkenliler – ama benim adam denizden yaklaşık yüz otuz kilometre içerde. Etrafından akıp giden suda hâlâ hafif bir metcezir var, ama tuzlu su değil bu. Sauvie Adası, Portland'ın nehri Willamette'in engin Columbia Nehri'yle birleştiği yerin hemen aşağısında uzanıyor.

Sauvie ülkenin en büyük nehir-adalarından biri: Uzunluğu yirmi beş, genişliğiyse beş altı kilometre. Dış kesimlerindeki gri kumsallar boyunca, Columbia'nın geniş, güçlü akıntısı çağlıyor. İç kesimlerdeyse ağır ağır akan bir bataklık deresi, balıkçı teknelerinin aynazlar, yüzen-ev kümeleri ve eski çiftliklerin iskeleleri arasında süzülmesine izin veriyor. Adanın içinden geçen kanallar çiftliklerin sulama ihtiyacını karşılıyor. Sığ göller mevsime göre derinleşiyor veya kuruyor.

Eskiden, suyolları inşa edilmeden ve Columbia'nın üst taraflarına bir sürü baraj yapılmadan önce, Sauvie Adası'nda her yıl taşkınlar olurmuş. O zamanlar her yerde mandıralar varmış. Su yükseldiğinde çiftçiler sığırları toplayıp civardaki tek tük yükseltilere çıkarırmış (bunlara hâlâ adanın içindeki "adalar" denir). Orada taşkının dinmesini beklerlermiş, bazıları möleyerek, bazıları da tütün çiğneyerek herhalde. Ardından bereketli, alüvyonlu otlaklara

* Kelime, İngilizcede "şapşal, sersem" anlamına gelen *silly* kelimesiyle aynı şekilde telaffuz edilir. – *ç.n.*

geri dönerlermiş. Sütlerini ve tereyağlarını teknelerle nehrin hemen yukarısındaki Portland'a gönderirlermiş. 1950'ye kadar anakaradan Sauvie Adası'na köprü yokmuş.

Teknesiyle bütün adanın etrafında, çiftlikten çiftliğe dolaşarak –her çiftliğin bir tekne rampası varmış– incik boncuk, iğne iplik ve şekerleme satan bir yaşlı adam olurmuş hep: ada halkı için, tek bir adam ve iki kürekten oluşan bir nevi çerçi dükkânı. O eski günler hakkında anlatılanları duyduğunuzda, köprüyü isteyenin ada halkı olmadığını düşünüyorsunuz. Onlar hallerinden gayet memnunmuş. Asıl anakaradakiler suyun karşı tarafına geçmek istemiş. Ama şimdilerde kullandığımız devasa kamyonların yıprattığı köprü çökme tehlikesiyle karşı karşıya ve adadaki çiftçiler de mallarını Portland pazarlarına ulaştıramayacaklarını düşünerek umutsuzluğa kapılıyorlar.

İlk beyaz yerleşimcilerin bu topraklara gelmesinden çok önce, Sauvie nehrin çevresindeki halklar için –Columbia'yı bir engel değil otoyol olarak gören o olağanüstü kano ustaları için– bir yuva ve ticaret merkeziymiş. Lewis ve Clark, civarda hâlâ yetişen, mızrak gibi yaprakları olan bir sualtı kök bitkisine atfen buraya Wappato Adası adını vermiş. Ama beyaz kâşiflerin getirdiği salgın hastalıklar Columbia Nehri'ndeki halkları kırıp geçirmiş; 1835'te bir kürk tüccarı, ada halkı için şöyle yazmış: "Bir zamanlar var olduklarına dair tek kanıt, mezarları." Oregon Yolu yerleşimcileri adaya getirdiğinde, orayı terk edilmiş bir halde bulmuşlar. Hâlâ da derin bir sükûnet vardır orada, zaman zaman insana tekinsiz gelen bir sükûnet.

Bugünlerde, adanın nehrin aşağılarında kalan yarısı yaban hayatı koruma alanı olarak varlığını sürdürüyor – bataklığımsı ormanların ve devasa yaşlı meşelerin düşsel sessizliği, etrafta uçuşan ve karınlarını doyuran muazzam ördek, kaz ve yabani kuğu sürüleri... ta ki av sezonu açılıp da ortama bir süreliğine gürültü hâkim olana kadar. Nehrin yukarısındaki kısımdaysa hâlâ çiftçilik yapılıyor. Amerika'da bu kadar *bakımlı* görünen, İngiltere'deki eski

çiftlik arazilerini andıran başka bir yer bilmiyorum; ekilip biçilmesindeki özen ve incelik, üzerine titrenip el üstünde tutulması burayı güzel kılıyor. Ama mamur üretim çiftliklerinin, meyve çiftliklerinin, balkabağı tarlalarının ardında, Columbia'nın üzerinde yükselen ve hâlâ ormanlık, hâlâ yarı yarıya yabani olan yüce mavi tepeler vardır. Arkanıza döndüğünüzde, kuzeydoğuda dorukları karlı dağlar görürsünüz: Hood, Adams, patladığından beri daha bir yakın görünen St. Helens ve daha kuzeyde Rainier. Derken birden, araba taşıyan devasa bir Japon şilebi balkabaklarıyla dağlar arasında yavaşça süzülmeye başlar, tıpkı bir serap gibi.

Sauvie, yedi yüz elli bin kişilik bir nüfusu olan Portland şehrinin merkezine arabayla sadece yarım saatlik mesafededir. Oraya giden otoyol kalabalık Portland Limanı'ndan ve depoların, depolama tanklarının, demiryolu hatlarının, fabrikaların bulunduğu bir sanayi bölgesinden geçer; sonra birden iki şeritli küçük köprüye döner ve kendinizi kırsalın derinliklerinde bulursunuz. Çok yakın ve ulaşımı çok kolay olmasına, Portland'da yaşayan birçok insanın yazın çilek, ahududu, böğürtlen, yaban mersini toplamak, sonbaharda kabak ve soğan satın almak, kumsallarda oynayıp nehirde yüzmek, bataklık deresinde balık tutmak, ormanlık yerlerde avlanmak veya yürüyüşe çıkmak, kuş gözlemlemek ya da meşelerin altında piknik yapmak için Sauvie'ye gitmeyi sevmesine rağmen hâlâ kırsal ve huzurlu bir yerdir burası, geçmişin bir parçasıymış gibi, nehirlerinin arasında zamanın etkilerinden muaf.

Bu sükûneti nereye kadar koruyabilir? Şimdiye dek, bir Japonun milyonerler için açmak istediği bir golf sahası ve devasa bir çöplük gibi ölümcül müdahalelere karşı kendini savundu. Şimdiye dek çiftlik arazilerinde veya av hayvanlarına ayrılmış yerlerde çirkin yapılaşmalara, seri üretim villalara izin verilmedi. Ama arazi kullanım yasalarını bir kenara atmak çok kolay, sessizliği bozmak çok kolay. Bir ada sürekli derinleşen bir insan denizinde nasıl uzaklarda ve yapayalnız kalabilir ki?

SINIRDA

1996'da Frontiers *dergisi için yazılan ve orada "Sonuçta Hangi Taraftayım?" başlığıyla yayımlanan bu kısa düşünce yazısı, bu kitap için yeniden yazılmıştır.*

SINIR

Bir sınırın iki tarafı vardır. Bir eşiğe dayanmanın bütün tehlikesi ve vaadini içeren bir arayüzey, bir eşik alan, bir hudut bölgesidir sınır.

Ön taraf, yang tarafı, kendine sınır diyen taraf; daha önce kimsenin gitmediği ama sizin fırtınaya dalar gibi, cepheye koşar gibi cesaretle gittiğiniz yerdir burası. Önünüzdeki hiçbir şey gerçek değildir. Boş alandır. Büyük uç beyi Julius Caesar'dan en sevdiğim alıntıyı yapayım: "Ben oraya gidene kadar Britannia'nın var olduğu kesin değildi." Yoktur, boştur, dolayısıyla hayal ve vaat doludur, yedi ışıltılı şehrin yeridir. Böylece kalkıp gidersin oraya. Altın arayarak, toprak arayarak, önüne çıkanı kendine katarak dünyanı genişletirsin.

Hududun öbür tarafı, yin tarafı: Burası yaşadığın yerdir. Hep orada yaşamışsındır. Etrafındadır, hep etrafında olmuştur. Gerçek dünyadır, gerçek ve kesin dünya, gerçeklikle dolu.

İşte oraya gelirler. Gelmelerine kadar var oldukları kesin değildi senin için.

Başka bir dünyadan gelip seninkini elinden alırlar, değiştirir, kurutur, küçültüp bir mülk, bir meta haline getirirler. Senin dünyan, onlar için, değiştirip kendilerinin kılana kadar anlamsız olduğu gibi, onlar arasında yaşayıp onların anlamlarını benimsediğinde kendi gözünde kendi anlamını da kaybetme tehlikesi içindesindir.

Babam saha çalışmasını Kuzey Amerika sınırının ardında, kültürlerin enkazı, dillerin harabeleri, parçalanmış veya parçalanmak üzere olan süreklilikler ve cemaatler, bir monokültürün tuzla buz ettiği sonsuz bir çeşitliliğin kırıntıları arasında yapmıştı. Uç beylerinin devri kapandıktan sonra, yirminci yüzyılın ilk yarısında beyaz bir göçmenin Kızılderili kültür ve dillerini öğrenen oğlu olarak anlam kurtarmaya çalışıyordu. Kaybolup gidebilecek hikâyeler öğrenip anlatmaya. Bunu yapmasının tek yolu çeviri yapmak, kaydı kendi yabancı dilinde tutmaktı: bilimin dilinde, işgalcinin dilinde. Bir emperyalizm edimi. Bir insan dayanışması edimi.

Annem babamın yaptığı işi, sınır bölgesinin hayatta kalan sakinlerinden biri olan Kaliforniya yerlisi İşi'nin tarihini yazarak sürdürdü. Kitabına da konusuna da derinden hayran olmama rağmen kitabın altbaşlığı, *Kuzey Amerika'daki Son Vahşi Yerlinin Biyografisi* lafı beni hep rahatsız etmiştir, çünkü anlattığı hikâyenin manasıyla ve ruhuyla çelişiyor. İşi vahşi değildi. Vahşi topraklardan değil, topraklarını almak için halkını katleden sınır beylerininkinden çok derinlere kök salmış ve sağlam temelleri olan bir kültür ve gelenekten geliyordu. Vahşi bir yerde değil, kendisinin de halkının da tepe tepe, nehir nehir, taş taş bilip aziz tuttuğu aşina bir dünyada yaşıyordu. O altın tepeleri kan, yas ve cehalet dolu vahşi bir yer haline getiren kimdi?

Medeni olan ile barbar olan arasında, anlamlı olan ile anlamsızlık arasında sınırlar varsa da bunlar ne bir harita üzerindeki çizgilerdir ne de yeryüzünün bölgeleri. Sadece zihnin sınırlarıdır.

BENİM SINIRLARIM

İster doğuştan gelsin ister sonradan, aşina olmadığım (yabancı, ecnebi, "vahşi") anlamlardan aldığım haz ile değeri veya anlamı, sınırın tek bir tarafıyla sınırlamayı kabul etmeyişim şekil verdi benim yazılarıma.

Kuzey Amerikalılar kendi geleceklerine de Batılarında kalan topraklara baktıkları gibi bakmışlardır: Kendileriyle ve kendi yapıp ettikleriyle dolacak, "fethedilecek", "ehlileştirilecek" boş bir yer olarak (hayvanlar, Kızılderililer, yabancılar sayılmaz): üstüne adlarını yazacakları manasız bir boşluk olarak. Bilimkurgu yapıtlarının çoğundaki geleceğin aynısıdır bu, ama benimkilerde değil. Benimkilerde gelecek çoktan dolmuştur; bizim şimdimizden çok daha yaşlı ve geniştir; ve onun içindeki yabancılar bizlerizdir.

Benim fantazilerim gücün sanat olarak kullanımını ve tahakküm olarak kötüye kullanımını araştırır; gerçek olduğunu düşündüğümüz şeyle hayali olduğunu düşündüğümüz şey arasındaki gizemli sınırın her iki tarafına da gidip gelerek sınır bölgelerini keşfe çıkar.

İmparatorluğunu genişletmiyorsa varlığı sona eren kapitalizm sürekli hareket halinde bir sınır koyar, kapitalizmin yang fetihçileri sonsuza kadar El Dorado'nun peşindedir. Ne kadar zengin olsan azdır, diye haykırırlar. Benim gerçekçi hikâyelerim esasen kapitalizmin yin tarafındaki insanlarla ilgilidir: ev kadınları, garson kızlar, kütüphaneciler, kasvetli küçük motelleri işletenler. Kendilerine ayrılmış rezervasyonlarda, fetihçilerin artlarında bıraktıkları paramparça dünyada yaşayanlar da denebilir.

Ancak bir kazanç olarak değer verilen bir dünyada, kendi başına hiçbir kıymeti, hiçbir bütünlüğü olmayan bir daima-genişleyen-sınır-olarak-dünyada, kendi gözünüzdeki değerinizi de kaybetme tehlikesiyle yaşarsınız. İşte o zaman öte taraftan gelen sesleri dinlemeye ve başarısızlıkla, karanlıkla ilgili sorular sormaya başlarsınız.

Ben Amerikan sınırının torunuyum. Annemin ailesi Missouri'den Wyoming'e, oradan Colorado'ya ve Oregon'a, oradan da Kalifoniya'ya, sonra da gerisin geri taşınmış; arazi alıp çiftçilik yapmış, başarısız olmuş ve yine taşınmışlar. Yang'ın peşine düşmüşüz; yin'i bulmuşuz. Bunun için minnettarım. İspanyolların Kaliforniya tepelerine ektiği yabani yulaflarla çiftlik sahiplerinin Harne ve Malheur bölgelerinde bıraktığı püskullü çayırlar, benim mirasım. Benimkilerin ektiği, benim biçtiğim ekinler bunlar. Samandan örülmüş altınım bu.

OKUMALAR

BÜTÜN MUTLU AİLELER

Bir öykü yazıyor olmak istediğim,
ama yazacak bir öykümün olmadığı zamanlardan birinde
Anna Karenina*'nın sanki doğruymuş gibi sık sık alıntılanan*
o ilk cümlesini bir kere daha düşündüm, ve bu konu hakkındaki
düşüncelerimi yazma zamanı geldiğine karar verdim,
çünkü yapacak daha iyi bir şeyim yoktu. Bunlar,
bir süre sonra, Michigan Quarterly Review*'da*
yayımlandı.

ESKİDEN TOLSTOY'A karşı çıkamayacak kadar hürmetkâr biriydim, ama altmışlarıma varınca saygı, hürmet kabiliyetim dumura uğradı. Ayrıca, son kırk yılın bir noktasında, Tolstoy'un karısına duyduğu saygıdan şüphe etmeye başladım. Herkes hatalı evlilik yapabilir elbette. Ama sanırım Tolstoy kiminle evlenmiş olursa olsun karısına sadece kimi açılardan saygı gösterecek, buna karşılık ondan her bakımdan saygı görmek isteyecekti. Bu açıdan Tolstoy'u tasvip etmiyorum; bu da önce fikirlerine karşı çıkabilmemi kolaylaştırıyor, sonra da bunu açıkça belirtebilmemi.

Bu önce ile sonra arasına epey bir zaman –yıllar– girdi. Ama önceden önce, fikirlerine karşı çıkma, tasvip etmeme noktasına varmamdan önce de bir o kadar yıl geçmişti. On dört yaşlarında onu ilk kez okuduğum zamandan kırk yaşlarıma kadar geçen tüm o yıllar boyunca, tabiri caizse, Tolstoy'la evliydim, onun sadık ka-

rısıydım. Çok şükür yazdıklarını altı kere temize çekmek zorunda kalmış olmasam da kitaplarını sevinç ve azimle tekrar tekrar okudum. Onun, tabiri caizse, bana saygı duyup duymadığını hiç merak etmeden veya sorgulamadan ona saygı duydum. E. M. Forster, üzerine yazdığı bir makalede Tolstoy'un böyle bir saygı duymadığını belirttiğinde, "Hakkı var duymamaya," diye yanıtladım.

E. M. Forster "Nereden alıyor bu hakkı?" diye sorsaydı, basitçe "Dehasından," diye yanıtlardım.

Ama E. M. Forster sormadı, iyi de oldu, çünkü bu defa da "Deha derken ne kastediyorsun?" diye sorardı muhtemelen.

Sanırım dehadan kastım, Tolstoy'un neden söz ettiğini gerçekten bildiğini düşünmemdi – çoğumuzun aksine.

Ancak kırk yaşlarına vardığımda, Tolstoy'un neden söz ettiğini gerçekten de herkesten iyi bilip bilmediğinden şüphe etmeye başladım; yoksa herkesten iyi bildiği sadece ondan *nasıl* bahsedeceği miydi? Bu ikisi karışır sıklıkla.

Böylece zihnimin içinde, sessizce, feministlerin yumuşak, destekleyici mırıltılarıyla çevrili bir halde Tolstoy hakkında hürmetsiz sorular sormaya başladım. Kamu önünde sevgi dolu sadık eş olarak kaldım yine; sanatı kadar görüşlerine de tümüyle saygılıydım. Ama dile getirilmeyen sorular, sessiz anlaşmazlık oradaydı. Bildiğiniz gibi, dile getirilmeyen şeyler yıllar içinde güçlenir, olgunlaşır ve zenginleşir, açılmamış şarap misali. Tabii Freudyen sirkeye de dönebilir. Bazı düşünceler ve duygular hızla sirkeleşir, dolayısıyla şişelerinin hemen açılması gerekir. Bazıları şişenin içinde mayalanmayı sürdürür ve etrafa öldürücü cam kırıkları saçarak patlar. Ama güzel, sağlam, iyi mantarlanmış duygular mahzende sadece derinleşip karmaşıklaşır. Önemli olan şişeyi ne zaman açacağını bilmektir.

Hazır. Hazırım. O muhteşem kitabın –en muhteşem değilse de muhtemelen ikinci en muhteşem kitabın– muhteşem ilk paragrafının muhteşem ilk cümlesini, haydi, hep beraber söyleyelim: "Bütün mutlu aileler birbirine benzer; her mutsuz aileninse kendine

özgü bir mutsuzluğu vardır." Farklı çeviriler de vardır ama önemli farklar değildir bunlar.

İnsanlar bu cümleyi o kadar çok alıntılıyorlar ki besbelli onları ikna ediyor; ama beni ikna etmiyor pek, hiç etmedi. Yirmi yıl kadar önce bu hoşnutsuzluğumu kendime itiraf etmeye başladım. Büyük bir özgüvenle hepsinin birbirine benzediğini söyleyip geçtiği o mutlu aileler – nerede? On dokuzuncu yüzyılda şimdikinden çok daha yaygın mıydılar? Rus soyluları, orta sınıfı veya köylüleri arasında, hepsi de birbirine benzeyen çok sayıda mutlu aile mi tanıyordu Tolstoy? Bu o kadar ihtimal dışıydı ki belki birkaç mutlu aile tanıyordur, diye hükmettim, tamamen imkânsız değildi bu; ama o birkaç mutlu ailenin hepsinin birbirine benzemesi hiç mi hiç inandırıcı gelmedi bana. Kendi ailesi mutlu muydu peki, gerek içinde büyüdüğü aile gerekse babası olduğu aile? Acaba kayda değer bir zaman dilimi boyunca, bir bütün olarak ve her bir bileşeni açısından, sahiden mutlu olduğu söylenebilecek bir aile, tek bir aile tanıyor muydu? Öyleyse, tanıdığı mutlu aile sayısı çoğumuzunkinden bir fazla demektir.

Sadece altmışlı yaşlarda ulaştığım bir sinizmin havasını atmıyorum burada, gerçi bundan gurur duymuyor değilim. Bir ailenin, hemen hemen bütün bireylerinin sağlıklı, halinden memnun ve birbiriyle iyi anlaşıyor olmak anlamında, hayli uzun –bir hafta, bir ay, belki daha bile uzun– bir süre boyunca mutlu olabileceğini kabul ediyorum. Karşılaştırmaya kalkacak olursak hiç kuşkusuz bazı ailelerin ötekilerden gerek genel olarak gerekse yıllar içinde çok daha mutlu olduğu söylenebilir – son derece mutsuz o kadar çok aile vardır ki! Bu konuları konuştuğum insanlardan çoğu çocukken şu ya da bu ölçüde mutsuz olduklarından bahsettiler; muhtemelen çoğu kişi akrabalarına derin bir bağlılık hissetse ve onlarla geçirdiği sevinçli günleri hatırlasa da ailelerini mutlu olarak tanımlamazdı. "Çok güzel zamanlarımız oldu," diyeceklerdir.

Ben genelde çoğu aileden daha mutlu sayılabileceğini düşündüğüm bir ailede büyüdüm; ama ailemi basitçe mutlu olarak tarif

etmeyi doğru bulmuyorum – gerçekliğin tahammülfersa bir çarpıtması olur bu. O "mutluluğun" devasa bedeli ve karmaşıklığı; bir dizi fedakârlık, bastırma, sindirme, yapılan seçimler ya da feragat edilenler, değerlendirilen ya da yitirilen fırsatlar altyapısına dayanması; kötüyle berbat arasında tutturulan dengeler –içerdiği gözyaşları, korkular, migrenler, adaletsizlikler, sansürler, kavgalar, yalanlar, öfkeler, zalimlikler– bütün bunları görmezden mi geleceğiz, o aptal "mutlu aile" ibaresinin bir darbesiyle halının altına mı süpüreceğiz?

Üstelik niye? Mutluluğun kolay, sığ, sıradan olduğunu ima etmek, üzerine roman yazmaya değmeyecek bir şey olduğunu söylemek için mi? Oysa mutsuzluk karmaşık, derin, erişmesi güç, sıradışı; hatta benzersiz; dolayısıyla muhteşem, benzersiz bir romancıya layık bir konu, öyle mi?

Hiç kuşkusuz aptalca bir fikir bu. Ama aptalca olsun olmasın nice zamandır romancılarla eleştirmenlere kendini dayatarak onları etkilemiş bir fikir. Çoğu romancı, eleştirmenler onu mutlu insanlar, başka ailelere benzer aileler, başka insanlara benzer insanlar üzerine yazarken yakalasa utancından sararıp solar; nitekim nice eleştirmen banal, aşırı duygusal ya da (bir başka deyişle) kadın edebiyatı deyip küçümsemek için romanlarda mutluluk avcılığına soyunur.

Bu mesele nasıl böyle cinsiyet kazandı bilmiyorum ama oldu işte. Bu varsayıma göre erkek okurların güçlü, sert, gerçeklik arayan bir doğaları var, buna karşılık çıtkırıldım dişi okurlar küçük sıcak mutluluk damlaları –pofuduk tavşancıklar– biçiminde bir güvence peşinde sürekli.

Bazı kadınlar için doğru bu. Bazı kadınlar hayatları boyunca doldurulmuş pofuduk tavşancıklardan öte bir mutluluk tatma şansı bulamadığından, hayatlarını gerçek ya da kurmaca tavşancıklarla dolduruyorlar. Bu açıdan çoğu erkekten daha şanslılar, ne de olsa erkeklerin doldurulmuş tavşanlara ilgi göstermesine izin yoktur, tek seçenekleri tavşan kızlardır. Her neyse, bu kadınlarla adamları

kim suçlayabilir ki? Ben değil! Gerçek, sağlam, pofuduk olmayan bir mutluluk tanıma ayrıcalığına erişip de bir romancı ya da eleştirmenin kendisini mutluluğun mutsuzluktan daha yaygın, mutsuzluktan daha düşük, mutsuzluktan daha az ilginç olduğu için bu konuda okumamaya zorlamasına müsaade eden kişi... nereye gidiyor bu cümle? Yargılayıcı olmaya. Sessiz kalarak sıyırtayım en iyisi.

Tolstoy'un ünlü cümlesinin yanlışlığı en açık Tolstoy'un kendi romanlarında görülür, ilk cümlesi olduğu roman dahil. Bize vadedilen o mutsuz aile, Darya'nın ailesi, bana sorarsanız makul, yani gerçekçi ölçüde mutlu bir ailedir. Darya ve çocukları iyi kalpli ve gönlü toktur, birlikteyken çoğu zaman iyi vakit geçirirler; kocanın bütün aptalca zamparalıklarına rağmen karıkocanın güzel zamanları da vardır. Daha muhteşem olan romandaki Rostovlar da başlangıçta pekâlâ mutlu bir aile olarak tanımlanabilir – zengin, sağlıklı, cömert, iyi kalpli, tutkular ve karşı tutkularla dolu, canlılık, enerji ve sevgi dolu. Ama Rostovlar kimse "gibi" değildir; kendilerine özgü, karşılaştırılamaz ve öngörülemezdirler. Çoğu kişi gibi onlar da mutluluklarına sahip çıkamazlar. Yaşlı Kont çocuklarına kalacak mirası çarçur eder, Kontes üzüntüden hastalanır; Moskova yanar; Nataşa soğuk nevalenin birine âşık olur, bir budalayla birlikte kaçmasına ramak kalır, evlenip kafasız bir kuluçka tavuğuna döner; Petya on altı yaşında manasız bir savaşta can verir. Ne eğlence ama! Her yer pofuduk tavşan dolu!

Tolstoy mutluluğun ne olduğunu biliyordu – ne kadar ender, ne kadar tehlike altında, ne kadar zor kazanılır olduğunu biliyordu. Üstüne üstlük mutluluğu tarif etme yeteneği de vardı; romanlarına o sıradışı güzelliği veren büyük ölçüde bu ender yetenekti. O ünlü cümlesinde bu bilgiyi niye inkâr etti, bilmiyorum. Epey yalan söyleyip inkâr etmişliği vardır, muhtemelen daha önemsiz romancıların çoğundan daha fazla. Hakkında yalan söyleyeceği daha çok şeyi vardı; zalim teorik Hıristiyanlığı da kurmacasında hakikatini gördüğü ve gösterdiği nice şeyi inkâr etmesine yol açtı. Belki de

sadece hava atıyordu. Cümle güzel geliyordu kulağa. Muhteşem bir açılış cümlesiydi.

"Anlatmak Dinlemektir" denememde (s. 166), bir yabancıya İsmail dememin istenmesinden hoşlanıp hoşlanmadığım konusunu ele alacağım.

GERÇEKTE OLMAYAN ŞEYLER

Fantazi Kitabı ve J. L. Borges Üzerine

1988'de Xanadu Press, Antología de la literatura fantástica*'nın (Fantastik Edebiyat Antolojisi) İngilizce çevirisi olan* The Book of Fantasy*'yi (Fantazi Kitabı) yayımladı. Özgün metin Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares ve Silvina Ocampo tarafından 1940'ta Buenos Aires'te yayımlanmıştı. İngilizce basıma bir önsöz yazmam istendiğinde seve seve kabul ettim. Borges'e küçük bir saygı duruşunda bulunmak amacıyla yazıyı bu derlemeye koyabilmek için elden geçirdim.*

KENDİ MUHAKEMEM tereddüde düştüğünde medet umduğum iki kitap var: sevilip sayılan anneanneler veya büyükteyzeler gibi bilge ve yumuşak başlı, ama bazen muğlak öğütler veren iki kitap. Bunlardan biri olgulardan bahsediyor. Diğeri öyle değil. *I Ching ya da Değişimler Kitabı*, olgulardan uzun yaşamış öngörülü ve itibarlı bir ihtiyar, çok yaşlı olduğundan farklı bir dil konuşan bir ata gibi. Öğütleri bazen insanı dehşete düşürecek kadar açık, bazen de son derece müphem. "Nehri geçen küçük tilkinin kuyruğu ıslanır," diyor belli belirsiz gülümseyerek, veya "Tarlada bir ejderha görünüyor" ya da "Kurutulmuş kıkırdaklı eti ısırmak". Böyle öğütleri uzun uzadıya düşünmek için bir köşeye çekiliyor insan.

Diğer teyze daha genç ve İngilizce konuşuyor. Hatta başka herkesten daha çok İngilizce konuşuyor. O daha az ejderha ve çok da-

ha fazla kurutulmuş kıkırdaklı et sunuyor. Ama *Tarihi İlkeler Üzerine Yeni Bir İngilizce Sözlük* veya aile içindeki adıyla Oxford İngilizce Sözlük de bir Değişimler Kitabı. Harikulade başkalaşımlar içermesine rağmen bir Kum Kitabı değil belki, ama bitip tükenmez bir kaynak; bir Alef değil belki, ama söylediğimiz ve söyleyebileceğimiz her şey onun içinde, tabii bulabilirsek.

"Teyzecim!" diyorum elimde büyüteçle, çünkü Teyzemin bendeki basımı kum tanelerinden büyük olmayan harflerle iki cilde sıkıştırılmış. "Teyzecim! Bana fantazi hakkında bir şeyler anlat, çünkü bir Fantazi Kitabı'ndan bahsetmek istiyorum, ama neden bahsettiğimi pek bilmiyorum."

"Fantazi," diye cevaplıyor Teyzem, boğazını temizleyerek, "Yunanca *phantasia*'dan gelir, düzanlamıyla 'görünür kılma' demektir". *Phantasia*'nın *phantasein* yani "görünür kılmak" –veya Yunancanın geç evrelerinde "hayal kurmak, vizyonlar görmek"– ve *phainein* yani "göstermek" fiilleriyle bağlantılı olduğunu söylüyor. Ve *fantazi* kelimesinin İngilizcedeki ilk anlamlarını özetliyor: görüntü, fantom, duyumsal algının zihinde işlenişi, hayal gücü melekesi, yanlış bir fikir, kapris, geçici heves.

Ardından, civanperçemi saplarını veya tatlı yağla cilalanmış bozuk paraları atarak okuma faslını es geçse de –ne de olsa kendisi bir İngiliz kadını– Değişimleri anlatmaya başlıyor: bir kelimenin, asırların içinden geçen insanların zihninden geçerken geçirdiği mutasyonları. Ortaçağ âlimleri için "algılanan bir nesnenin zihinsel olarak kavranması" yani zihnin kendini fenomenler dünyasına bağlaması anlamına gelen *fantazi* kelimesinin nasıl daha sonra bunun tam tersi –halüsinasyon ya da fantazma veya kendini kandırma alışkanlığı– anlama gelmeye başladığını gösteriyor. Ardından kelime bir tavşan gibi kendi izlerini takip ederek hayal gücü anlamını kazanmış: "gerçekte olmayan şeylerin zihinsel temsillerini oluşturma süreci veya melekesi ya da bunun sonucu". Kelimenin âlimane kullanımına çok yakın görünmesine rağmen *fantazi*'nin bu tanımı bizi onun tam tersi bir yöne götürüyor: hayal gücünün

ölçüsüz olduğunu ya da vizyonları veya salt gerçekdışı şeyleri içerdiğini ima edecek kadar ileri giden bir yöne.

Dolayısıyla *fantazi* kelimesi, bir yanda yanlış, saçma, aldatıcı şeyleri ve zihnin yüzeyselliklerini, diğer yandaysa zihnin gerçeklikle derin bağlantısını işaret edip bu ikisi arasında durarak muğlaklığını koruyor. Bu eşikte yüzünü bazen bir yöne dönüyor, maskeli ve kostümlü, uçarı, hayalperest; derken diğer yöne dönüyor ve bir anlığına bir melek yüzü görüyoruz, hakikati söyleyen ışıl ışıl bir elçi, uyanmış bir Urizen.

Benim Oxford İngilizce Sözlüğüm derlendiğinden beri, kelimenin izleri psikologların müdahaleleriyle daha da karmaşıklaşmış. Onların *fantazi* kelimesini teknik kullanımları, bizim kelimeyi algılama ve kullanma şeklimizi etkiledi; ayrıca bize "fantazi kurmak" gibi kullanışlı bir fiil de verdiler. Fantazi kurduğunuzda gündüz düşlerine dalmış olabileceğiniz gibi, hayal gücünüzü Aklın bilmediği birtakım nedenler keşfetmek, kendinizi kendinize açmak amacıyla sağaltıcı bir biçimde kullanıyor da olabilirsiniz.

Ama Teyzem bu fiilin varlığını tanımıyor. Ek'ine (esnaf kapısından) sadece *fantazist* kelimesini kabul etmiş ve bu yeniyetmeyi –kibarca ama dudağını hafiften bükerek– "fantaziler 'dokuyan' kişi" olarak tanımlıyor. Kelimeyi Oscar Wilde ve H. G. Wells'ten alıntılarla örnekliyor. Belli ki fantazistler yazarlardır demeye getiriyor ama bunu kabul etmeye pek yanaşmıyor.

Aslına bakılırsa yirminci yüzyılın başlarında, Gerçekçiliğin muzaffer olduğu günlerde, fantazistler yaptıkları şey konusunda çoğunlukla mahcuptular ve onu sırf kelime dokumaktan ibaret bir iş –elişi– olarak sunuyorlardı, *gerçek* edebiyata eklenen bir tür püskül; veya bunun "çocuklar için" olduğunu, dolayısıyla eleştirmenlerin, profesörlerin ve sözlük derleyenlerin dikkatine değmeyeceğini söylüyorlardı.

Yaptıkları şey artık edebiyat ya da en azından edebiyatın bir türü, ikinci sınıf edebiyat ya da en azından ticari bir ürün olarak kabul edildiğinden, fantazi yazarları şimdilerde genellikle daha az

mütevazı oluyor. Zira fantazi kitapları renk renk ciltleriyle rafları dolduruyor. Masallardaki tek boynuzlu atın başı Mamon'un kucağına bırakılıyor ve Mamon bu sunuyu kabul ediyor. Aslına bakılırsa fantazi edebiyatı gayet başarılı bir ticaret dalı haline gelmiş durumda.

Ama 1937 yılında Buenos Aires'te bir gece üç arkadaş oturup fantastik edebiyat hakkında konuşurken, bahsettikleri şey henüz bir ticaret dalı değildi.

1818'de bir gece Cenevre'deki bir villada üç arkadaş oturup konuşur ve birbirlerine hayalet hikâyeleri anlatırken ise, yaptıkları şeyin fantastik edebiyat olduğu bilinmiyordu bile. Bu kişiler Mary Shelley, kocası Percy ve Lord Byron'dı – Claire Clairmont da muhtemelen onlarlaydı, o genç ve tuhaf Dr. Polidori de öyle. Birbirlerine korkunç hikâyeler anlattılar ve Mary korktu. "Hepimiz," diye haykırdı Byron, "birer hayalet hikâyesi yazacağız!" Böylece Mary yanlarından ayrılıp bir hikâye düşünmeye koyuldu ama nafile – ta ki birkaç gece sonra bir kâbus görene dek. Kâbusta "solgun bir öğrenci" acayip hüner ve düzeneklerle "çirkin bir fantazmaya" hayat vermeye çalışıyordu.

Böylece üç arkadaştan sadece o yazdı hayalet hikâyesini: *Frankenstein ya da Modern Prometheus*, modern fantazi edebiyatının ilk büyük örneği. Hikâyede hayaletler yok; ama Oxford sözlüğünün de belirttiği gibi, fantazi gulyabani tacirliğinin ötesinde bir şeydir.

Hayaletler sözlü ve yazılı fantastik edebiyatın uçsuz bucaksız sahasının bir köşesine musallat olduğu için, sadece o köşeye aşina olan insanlar bu koca alanın tamamını hayalet hikâyeleri ya da korku hikâyeleri olarak adlandırır, tıpkı bazılarının –en sevdikleri ya da nefret ettikleri kısma atfen– ona periler diyarı, bazılarının da bilimkurgu veya fasa fiso dediği gibi. Ama Frankenstein'ın ya da Mary Shelley'nin hüner ve düzenekleriyle hayat bulan isimsiz varlık ne hayalettir ne de peri; bilimkurgusal olabilir; fasa fiso ise hiç değildir. Fantaziden doğma bir yaratıktır o, arketipik, ölümsüz. Bir

kere uyandırıldığında bir daha uyumaz, çünkü ızdırabı uyumasına izin vermez; onu uyandıran ahlaki sorular, huzur içinde yatmasına izin vermez.

Fantazi edebiyatı işinde iyi paralar dönmeye başladığında, Hollywood'da onun üzerinden çok fazla para kazanıldı, ama bu bile onu öldürmedi.

1937'de Buenos Aires'teki o akşam, Silvina Ocampo ve arkadaşları Borges ile Bioy Casares sohbete daldıklarında muhtemelen onun hikâyesinden de bahsedilmiştir. Casares'in ifadesiyle: "Fantastik edebiyattan konuştuk ... bize en iyi görünen hikâyeleri tartıştık. İçimizden biri, defterlerimize not ettiklerimizle aynı türden hikâyeleri bir araya getirsek güzel bir kitabımız olurdu, dedi."

Fantazi Kitabı işte böyle hoş bir şekilde ortaya çıkmış: üç arkadaşın sohbetiyle. Plan yok, tanımlar yok, ticaret yok, sadece "güzel bir kitabımız olsun" niyeti var.

Böyle kişiler tarafından derlenen böyle bir kitabın hazırlanması sırasında, belli hikâyelerin dışarıda bırakılmasıyla belli tanımlar ima edildi ve bazılarının dahil edilmesiyle de bazı tanımlar görmezden gelindi; böylece belki de ilk defa, korku hikâyesi, hayalet hikâyesi, masal ve bilimkurgu aynı kitabın kapağı altında bir araya geldi. Otuz yıl sonra derlemeciler yeni bir basım için derlemeyi büyük ölçüde genişlettiler ve Borges de ölümünden kısa süre önce, ilk İngilizce basımın editörlerine kitaba dahil edebilecekleri başka hikâyeler önerdi.

Kendine özgü bir derleme bu, tamamen eklektik; aslına bakılırsa karmakarışık bir şey. Hikâyelerin bazılarını çoğu okur biliyordur; bazılarıysa egzotik ve alışılmadık türden. Fazlasıyla iyi bildiğimizi düşündüğümüz bir hikâye, örneğin "Amontillado Fıçısı", Doğu'dan, Güney Amerika'dan ve uzak asırlardan eserlerin, Kafka, Swedenborg, Yeats, Cortazar, Akutagawa, Niu Chiao, James Joyce gibi yazarların arasında okunduğunda, özündeki o tuhaflığı geri kazanıyor. On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarından çok sayıda yazarın –özellikle de Britanyalı

yazarların– dahil edilmiş olması bence bilhassa, kendisi de Kipling ve Wells'i içeren uluslararası fantazi geleneğinin bir parçası olan Borges'in zevkini yansıtıyor.

Belki de "gelenek" dememeliyim, zira gelenek olarak bir adı yok ve eleştiri çevrelerince çok az dikkate alınıyor; üniversitelerin İngilizce bölümlerindeyse genel olarak görmezden gelinmesiyle öne çıkıyor. Ama Borges'in, ötesine geçerken bile ait olduğu ve hürmet ederken bile dönüştürdüğü bir fantazi yazarları topluluğu olduğuna inanıyorum. Bu yazarları *Fantazi Kitabı*'na dahil ettiğine göre, onu Borges ve diğer editörler için ve "büyülü gerçekçiler" dediğimiz yazarları önceleyen o kuşaktan Latin Amerikalı yazarlar için çeşitli kaynaklar, bağlar ve seçici yakınlıklar içeren bir defter olarak görebiliriz.

Fantazinin çocuklar için olduğunu söyleyerek (ki bir kısmı öyle), ticari ve formüllere dayalı olduğu gerekçesiyle onu bir kenara atarak (ki bir kısmı öyle), eleştirmenler bu türün tamamını görmezden gelmelerini haklı çıkarıyorlar. Ama Italo Calvino, García Márquez, Philip K. Dick, Salman Rushdie, José Saramago gibi yazarlara baktığımızda, anlatısal kurmacamızın yıllardır o koca cüssesiyle ağır ağır ve belli belirsiz bir devinimle, modanın ve geçici heveslerin çalkantılı sularında değil de derin bir akıntı olarak belli bir yönde, "hikâyeler okyanusuna" doğru, yani fantaziye yeniden katılmak üzere ilerlemekte olduğuna inanmak mümkün.

Ne de olsa fantazi, anlatısal kurmacanın en eski ve evrensel türü.

Şimdilerde düşündüğümüz haliyle kurmaca, on sekizinci yüzyıldan beri var olan biçimiyle roman ve kısa hikâye, insanın kendisinden farklı kişileri anlamasının –tecrübeden sonra– en iyi yollarından biridir. Aslında kurmaca çoğu zaman yaşanmış tecrübeden daha bile faydalıdır; çok daha az zaman alır, bedavaya gelir (kütüphaneden alındığında) ve derli toplu, baş edilebilir bir biçimde karşımıza çıkar. Onu anlayabilirsiniz. Oysa tecrübe sizi ezip geçer ve neler olduğunu ancak yıllar sonra görmeye başlarsınız, tabii

eğer görebilirseniz. Kurmaca faydalı olgusal, psikolojik ve ahlaki kavrayış sunma konusunda gerçeklikten çok daha iyidir.

Fakat gerçekçi kurmaca kültürlere özgüdür. Sizin kültürünüzü ve zamanınızı anlatıyorsa sorun yok; ama hikâye başka bir yüzyılda veya başka bir ülkede geçiyorsa, onu kavrayarak okuyabilmek için bir yer değiştirme ve tercüme eylemi gereklidir ve birçok okur bunu yapmayı pek istemez ya da beceremez. Hayat tarzları, dil, ahlaki ilkeler ve gelenek görenekler, sıradan hayatın parçası olup gerçekçi kurmacanın özünü ve gücünü teşkil eden bütün o detaylar, başka bir yer ve zamanda yaşayan okurlara muğlak ve yorumlaması zor gelebilir. Dolayısıyla hikâyelerinin sadece çağdaşları ve aynı kültürden insanlar tarafından değil başka ülke ve zamanlardan insanlar tarafından da anlaşılmasını isteyen yazarlar, onun daha evrensel bir şekilde kavranmasını sağlamanın yöntemini arayabilirler – ve fantazi tam da böyle bir yöntemdir.

Fantazilerde hikâye çoğunlukla sıradan hayatın içinde geçer, ama fantazinin malzemesi gerçekçi akımın ilgilendiği toplumsal gelenek ve göreneklerden daha kalıcı ve evrensel bir gerçekliktir. Fantazinin özünde ruhsal meseleler, insanlığın değişmezleri vardır: şu anki New York veya 1850'deki Londra ya da üç bin yıl önceki Çin hakkında bir şeyler bilmek veya öğrenmek zorunda kalmadan tanıdığımız durumlar ya da imgeler.

Tarlada bir ejderha belirir...

Amerikalı okurlar ve kurmaca yazarları, Jewett veya Dreiser'ın katıksız doğruculuğunu arzulayabilir; İngilizler de Arnold Bennett'ın sağlam duruşuna özlemle bakabilir; ama bu romancıların yazdığı ve hitap ettiği toplumlar, Trollope'un tabiriyle "şu an nasıl yaşadığımızı" betimlediğini ciddi ciddi iddia edebilen bir dille betimlenebilecek kadar sınırlı ve homojendi. Bu dilin sınırları –sınıf, kültür, eğitim ve etiğin ortak varsayımları– hem kurmacanın kapsamına odaklanır hem de bu kapsamı küçültür. İkinci binyıl civarında yaşayan küresel, çokdilli, fazlasıyla irrasyonel ve her daim radikal bir değişim geçiren toplumlar ise, sürekliliğe ve hayatın or-

tak deneyimine bel bağlayan böyle bir dilde betimlenemez. İşte bu yüzden yazarlar, "şu an" "bizim" nasıl yaşadığımızı mümkün olduğunca doğru bir şekilde betimleyebilmek için fantazinin küresel, sezgisel diline yöneldiler.

İşte bu yüzden çağdaş kurmacanın pek çok örneğinde, gündelik hayatımızın en aydınlatıcı ve doğru betimlemeleri başka zamanlarda veya tuhaflıklarla dolu ya da hayali dünyalarda geçiyor, uyuşturucuların veya psikozun fantazmagorisine karışıyor, sıradan şeylerden birden vizyonlara yükseliyor ve aynı şekilde kolayca vizyonlardan sıradan şeylere geri dönüyor.

İşte bu yüzden zamanımızın temel etik ikilemini –yok edici gücün kullanılması ya da kullanılmaması– kurmaca çerçevesinde en ikna edici şekilde ifade edenler belki de en katıksız fantazi yazarları. Tolkien *Yüzüklerin Efendisi*'ni yazmaya 1937'de başlamış ve yaklaşık on yıl sonra bitirmişti. O yıllar boyunca Frodo Güç Yüzüğü'nü kullanmaktan kaçınmış ama ülkeler kaçınmamıştı.

İşte bu yüzden Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i, dünyamız için Michelin veya Fodor's rehberlerinden daha iyi bir kılavuz olabiliyor.

İşte bu yüzden Güney Amerika'nın büyülü gerçekçileri ve onların Hindistan'daki ya da başka yerlerdeki çağdaşları, kendi ülkelerinin ve halklarının tarihlerine yönelik aydınlatıcı ve bütüncül sadakatlerinden dolayı değer görüyorlar.

Ve işte bu yüzden Jorge Luis Borges –marjinal bir kıtanın marjinal bir ülkesinde, kendi gençliğinde ve yetişkinlik çağında o kadar coşkulu çağlayan modernist gerçekçilik ana akımıyla değil de marjinal bir gelenekle özdeşleşmeyi seçen bir yazar– edebiyatımız açısından önemini koruyor.

Borges'in kendi şiirleri ve hikâyeleri; aynalara, kütüphanelere, labirentlere, çatallanan yollara dair imgeleri; kaplanlara, nehirlere, kumlara, gizemlere, değişimlere dair kitapları her yerde saygı görüyor, çünkü güzeller, çünkü besleyiciler ve çünkü kelimelerin en kadim, en acil işlevini yerine getiriyorlar (*I Ching* ve Oxford İngi-

lizce Sözlük gibi): Bizim için "gerçekte olmayan şeylerin zihinsel temsillerini" oluşturuyorlar, böylece biz de nasıl bir dünyada yaşadığımıza ve bu dünyada nereye gidiyor olabileceğimize, neleri kutlayabileceğimize ve nelerden korkmamız gerektiğine dair bir yargıda bulunabiliyoruz.

GENÇLİKTE OKUMAK, YAŞLILIKTA OKUMAK

Mark Twain'in *Âdem'le Havva'nın Güncesi* Üzerine

Bu yazı Mark Twain'in toplu eserlerinin Oxford basımı bünyesindeki Âdem'le Havva'nın Güncesi'*ne (1996, haz. Shelley Fisher Fishkin) önsöz olarak yazılmıştı. Buradaki hali özgün haliyle büyük ölçüde aynıdır (Oxford basımındaki illüstrasyonlarla ilgili iki paragrafın çıkarılmış olması haricinde).*

HER KABİLENİN MİTLERİ VARDIR ve kabilenin genç üyeleri genellikle bunları yanlış anlar. Bizim kabilenin 1923'teki büyük Berkeley Yangını'yla ilgili miti şöyleydi: Annemin kayınvalidesi –Cedar Sokağı'nın en yukarısında oturuyormuş– alevlerin tepeyi silip süpürerek dosdoğru kendi evlerine doğru geldiğini gördüğünde, Mark Twain'in yirmi beş ciltlik Toplu Eserleri'ni Ford marka arabasına koyup oradan uzaklaşmış.

Bu hikâyeyi yazmaya karar verdiğimde önce abim Ted'e sorma hatasını yaptım. Ted ağır ağır ve uysal bir şekilde hikâyeyi tuzla buz etti. Dedi ki, Lena Brown'ın Ford marka arabası yokmuş. Aslına bakılırsa araba kullanmıyormuş. Hikâyeyi benim hatırladığım kadarıyla, dedi, bir üniversite kulübüne üye olan gençler tepeyi tırmanıp yangın tepeye ulaşmadan hemen önce onun piyanosunu evden çıkarmışlar. Bir de ayı postundan yaygıyı ve başka birkaç şeyi.

Ama Mark Twain'in Toplu Eserleri hakkında bir şey söylendiğini hatırlamıyorum, dedi.

Fakat cehennemî bir ateşle sarılmak üzere olan bir evden bir piyanoyu ve ayı postunu kurtarmayı seçen gençlerin, Mark Twain' in Toplu Eserleri'ni de pekâlâ seçmiş olabilecekleri konusunda Ted'le hemfikirdik. Ve piyanonun sonunda üniversitedeki kulüp odasına gitmiş olması seçimlerinin tuhaflığını açıklıyor. Ama yangından sonra ya da yangın sırasında Lena Brown ayı postunu ve Toplu Eserler'i bir şekilde kurtarıcılarından kurtarmayı başarmış olmalı, çünkü Ted ayıyı hatırlıyor, ben de kesinlikle ve net bir şekilde Toplu Eserler'i hatırlıyorum.

Ayrıca Lena'nın onları çok sevdiği; kıyafetlerini, takılarını ve çek defterini kurtarmaktansa onları kurtarmayı *tercih edeceği* konusunda hiç şüphem yok. Belki gerçekten de öyle yapmıştır. Ne olursa olsun, öldüğünde kitaplar bizim aileye kaldı ve abilerimle ben onlarla büyüdük: bir raf dolusu hafif, orta boy kitap; kırçıllı kırmızı ciltleri epey hırpalanmış. Ne yazık ki kitaplar artık ailede değil, ama aynı basımı bir kütüphanede buldum. Sıra sıra kırmızı kitapları gördüğümde, Evet! dedim, çocukluğunda sevdiği bir yetişkini elli yıl sonra hiç değişmemiş halde gören birinin hissedeceği ürküntüyle karışık sevinçle. Bildiğim kadarıyla bizdeki set 1917 yılında Harper & Brothers tarafından yayımlanmış bir tektip basımdı ve telif hakları Mark Twain Company'deydi.

Evde hatırladığım tek diğer toplu eserler, büyük teyzem Betsy' nin Dickens'larıydı. İki setle de gurur duyardım. Toplu eserlere ve tektip basımlara artık büyük kütüphaneler dışında pek rastlanmıyor, ama eskiden sıradan insanlar onlara sahip olur ve onlarla gururlanırdı. Bu kitaplarda bir heybet var. Fiziksel olarak etkileyiciler: tektip kapaklar, altın yaldızlı başlıklar; ama toplu eserlerin asıl heybeti tinsel. Muazzam bir zihinsel yapı teşkil ediyorlar, okurun istediği kapıdan –ya da genç bir okurun pencereden– içeri girebileceği ve etrafta dolaşıp asaleti tecrübe edebileceği, birçok konaktan oluşan bir ev.

Büyük teyzem henüz Dickens'a girmememiz konusunda çok katıydı. On sekiz yaşın altındaki hiç kimsenin Dickens okumaması gerektiğini söylüyordu. Onu sadece yanlış anlar ve hayatımızın geri kalanında ondan alabileceğimiz keyfi yok ederdik. Büyük teyzem haklıydı ve ona minnettarım. On altı yaşındayken öyle çok sızlandım ki sonunda *David Copperfield*'ı okumama izin verdi, ama kendisinin de başına geldiği gibi Steerforth'a gönlümü kaptırıp aşk acısı çekmemem konusunda beni uyardı. Betsy öldüğünde bana Dickens'larını bıraktı. Onları yeniden ciltlettik, zira elli-altmış yıl boyunca onunla birlikte Batı'da yolculuk etmekten biraz yıpranmışlardı. O setten bir kitap aldığımda, nereye giderse gitsin Betsy'nin nasıl hep yanında, hayatındaki diğer pek çok şeyin aksine son derece güvenilir olan bu muazzam sığınağı ve kaynağı taşıdığını düşünürüm.

Dickens haricinde, hiç kimse bize herhangi bir şeyi okumamamızı söylememişti, böylece ben de raflardaki her kitaba balıklama daldım. Hikâye olduğu sürece her şeyi okuyordum. Ve karşımda koca bir raf dolusu kırçıllı kırmızı kitap duruyordu, hepsinin içinde bir sürü hikâye.

Tabii ki hemen *Tom Sawyer*'ı ve *Huck Finn*'i okudum; en küçük abim Karl da bana dizinin devamını gösterdi ve onların daha başarısız olduğuna kanaat getirdik, eleştirel veletlerdik ne de olsa. *Prens ve Dilenci*'den sonra *Mississippi'de Hayat* ve *Zor Şartlarda* (Roughing It) –bu sonuncusu yıllarca favori kitabım olarak kaldı– geldi, sonra da hikâyeler; aslına bakılırsa Toplu Eserler'in hepsini, bütün kırmızı kitapları peş peşe yalayıp yuttum, nam nam nam...

Connecticutlı Bir Yankee'yi pek sevmedim. Kitabın anlamını kavrayamamıştım. Kahraman bana inatçı, geveze bir gösteriş budalası gibi gelmişti. Ama bir kitabı sevmemek gibi küçük bir detay onu okumaktan alıkoymuyordu beni. En azından o zamanlar. Brüksellahanasının durumu gibiydi bu. Kimse onu sevemiyordu ama vardı işte, yiyecekti, yeniyordu. Yemek ve okumak hayatın temel, elzem bir parçasıydı. Yemenin ve okumanın tamamı Huck ve

haşlanmış mısır olamaz, bazıları da brüksellahanası ve Yankee olmak zorundadır. Hem *Yankee*'de bir sürü güzel lokma da vardı. O bir raf dolusu kırmızı kitabın içinde sadece *Jeanne d'Arc*'ta takılıp kalmıştım. Yutamıyordum bir türlü. Boğazımdan geçmiyordu. Ayrıca sanırım bizim sette *Hıristiyan Bilim* yoktu, çünkü ona giriştiğimi hatırlamıyorum. Eğer orada olsaydı muhtemelen dişlerimi geçirip onu çiğnerdim, çocukların yaptığı gibi, Eskimo kadınlarının deniz aygırı derilerini yumuşattığı gibi – ama onu da yutamazdım belki.

Hatırladığım kadarıyla, *Âdem'le Havva'nın Güncesi*'ni keşfedip bana da okumamı söyleyen Karl'dı. Okuma konusunda hep Karl'ın öğütlerini dinledim, İngilizce profesörü olduktan sonra bile, çünkü kendisi de profesör olmadan önce beni hiç yanlış yönlendirmedi. İlk altmış sayfayı geçebileceğimi söylememiş olsa, *Tom Brown'ın Okul Günleri* hiç okumazdım mesela; ve *Candide*'de tek kalçalı kadma gelene kadar devam etmemi, buna değeceğini söyleyen de Karl olmalı. Böylece kırçıllı kırmızı kitapların içinden doğru olanları buldum ve günceyi okudum. Onu ânında ve daimi bir şekilde sevdim.

Ama bu yıl onu yeniden okuduğumda, ilkinin üzerinden yaklaşık elli yıl geçmişti. Toplu Eserler hayatım boyunca benimle değildi, dolayısıyla yıllar boyunca sadece orada burada bulup aldığım favori kitaplarımı tekrar okumuştum, bir de çeşitli derlemelerdeki hikâyeleri. Ve bu derlemelerin hiçbirinde Günce yoktu.

Bu elli yıllık zaman bariyeri, Günce'yi çocukluğumda okuduğumda düşündüklerimle şimdi okuduğumda düşündüklerimi karşılaştırma fikrini karşı koyulmaz kılıyor.

İlk olarak şunu söylemeliyim ki, onları yeniden okuduğumda arada bir bariyer varmış gibi görünmedi. Nedir elli yıl? Eh, insanın beş veya on beş yaşında okuduğu bazı kitaplar düşünülürse, bir uçurum. Sevdiğim ve bir şeyler öğrendiğim pek çok kitap bu uçuruma düştü. *İsviçreli Robinsonlar*'ı asla tekrar okuyamam ve bir zamanlar nasıl okuduğuma da şaşıyorum –deniz aygırı derisi çiğ-

nemenin âlâsı!– ama Günce bana tuhaf bir istikrar, neredeyse ölümsüzlük hissi verdi: Çünkü hiç değişmedi. Onu ilk okuduğumda olduğu gibi taze ve şaşırtıcı. Ayrıca bu okumamın o zamankinden çok farklı olduğunu da pek sanmıyorum. Günce'nin üç veçhesi aracılığıyla –mizah, toplumsal cinsiyet ve din– o zamanki tepkimle şimdiki tepkimi karşılaştırmaya çalışacağım.

*

Çocuklarla yetişkinlerin farklı mizah anlayışları varmış gibi görünse de, çakıştıkları o kadar çok nokta var ki, acaba insanlar aynı aparatı farklı yaşlarda farklı şekillerde mi kullanıyorlar diye düşünüyorum. Günce'yle ilk karşılaştığımda, on-on bir yaşlarında, James Thurber'ın hikâyelerini ciddi, adeta dindar bir dikkatle okuyordum. Komik olduklarını, yetişkinlerin onları okurken kahkahalarla güldüğünü biliyordum, ama beni güldürmüyorlardı. İnsan davranışına dair harikulade, gizemli hikâyelerdi bunlar; insanların yetişkinlerin yaptığı hayret verici, korkutucu, anlaşılmaz şeyleri yaptığı bütün o halk hikâyeleri ve diğer öyküler gibi. "Yatağın Düştüğü Gece"de Thurber ailesinin gece dolaşmaları, *Jane Eyre*' in ilk bölümünde Reed ailesinin davranışlarından ne daha çok ne daha az tuhaf geliyordu bana. İkisi de hayatın büyüleyici tasvirleriydi – görgü tanıklıkları, beni bekleyen dünyanın rehberleriydi. Gülemeyecek kadar ilgiliydim onlarla.

Thurber'a güldüğüm zamanlar, kelimelerle oynadığı zamanlardı. Çelenklerle gelen adam ve buzdolabının üstündeki kubbe biçimli şeyden korkan aşçı bana müthiş bir keyif veriyordu, hâlâ da verir. Mark Twain'in mizahını bir çocuğun anlayabilmesi, Twain' in dille oynama biçimiyle, büyük bir ciddiyetle söylenen saçmalıklarla, harikulade kelime seçimiyle yakından alakalı. Kulübeyi palamutla doldurmaya çalışan mavi alakarganın hikâyesini ilk okuduğumda az kalsın ölüyordum. Yerde zevkten dört köşe olmuş bir halde debelenmiştim. Şimdi bile o mavi alakargayı düşündüğümde huzurlu bir neşe kaplıyor içimi. Ve hani derler ya, bütün

olay anlatma şeklinde yatıyor. Hikâye, hikâyeyi anlatma şeklinin ta kendisi.

Âdem'in Güncesi kimi yerlerde komik çünkü Âdem'in yazma şekli komik.

Bu onun orada yaşayan ve balık diye adlandırdığı yaratıkların haline üzülmesine yol açtı. İsme ihtiyaç duymayan ve çağırıldığında gelmeyen şeylere isim yapıştırmaya devam ediyor, bu durumu da hiç önemsemiyor, çünkü ne de olsa dangalağın teki. Neyse, o şeylerin bir sürüsünü çıkarmış, dün gece getirip ısınsınlar diye benim yatağıma yatırdı; ama gün boyunca ara sıra dikkat ettim de, eskisinden daha mutlu görünmüyorlar, sadece daha sakinler.

Tam da Mark Twain'e yaraşır bir gövde gösterisi bu; hiçbir yere gitmiyormuş gibi görünen ama sonunda nefes kesici bir isabetlilikle altın madenine ulaşan zahmetsiz, hedefsiz bir gezintiyle muazzam bir bölgeyi kapsamayı başarıyor. Biraz izan sahibi olan her çocuk bunu komik bulur; muhtemelen bütün gevezelikleri takip edemez ama gidişattan keyif alır, *dangalak* kelimesine ve balıkları yatağa yatırma fikrine bayılır; ve o çocuk biraz büyüyüp de hikâyeyi tekrar okuduğunda, ona sundukları mutlaka artar. O yetişkin çocuğun bu hikâye hakkında bir deneme yazması gerekseydi ve dolayısıyla bu cümleyi ciddiyetle inceleyip tetkik etseydi, kelime seçimine ve sözdizimine, tempoya, anlama ve ritme, en çok da son üç kelimenin zamanlamasına katıksız bir hayranlık duyardı; ve onu hâlâ komik bulurdu, nitekim buluyor da.

Twain'in mizahı yok edilemez nitelikte. Geçen sene düzyazının ritimleriyle ilgili bir çalışma yaparken "Zıplayan Kurbağa"dan bir paragrafı inceledim –didik didik ettim, parçalara böldüm, vuruşları saydım, deyimleri gruplandırdım, onu bir davul ritmine indirgedim– ve bütün o hırpalamadan sonra bile paragrafı ne zaman okusam bana taptaze, akıcı, canlı ve hep olduğu kadar, hatta daha da eğlenceli geldi. Düzyazının kendisi yok edilemez nitelikte. Hepsi bir bütün oluşturuyor. Yaşayan bir insan konuşuyor. Mark

Twain sesini kâğıda öyle bir netlik ve canlılıkla kaydediyor ki, elektronik kayıtlar onun yanında kaba ve eski moda kalır.

Acaba bizi sık sık hayal kırıklığına uğratmasına rağmen ona güvenmemizin nedeni bu mu diye düşünüyorum. Âdem'in Güncesi'ndeki Niyagara'yla ilgili o saçmalıklar gibi kusurlar –belli ki hikâye Niyagara Şelalesi hakkındaki bir derlemeye dahil edilebilsin diye eklenmiş– başka birçok yazara karşı güvensizlik yaratırdı bende. Mark Twain'in saflığı, katışıksızlığı aşikâr ve bozulması imkânsız; kusurların böyle göze çarpmasına rağmen affedilir olması da bundan kaynaklanıyor. Çalarken bir sürü hata yapan büyük bir piyanistten bahsedildiğini duymuştum; hataları kimse önemsemiyormuş çünkü müzik içten ve hakikiymiş. Mark Twain bazen mizahını fazla zorluyor ama kendi sesi hep geri geliyor ve durumu toparlıyor; mübalağalar, absürdlükler, çılgın icatlar, mutlak doğruluk ve hakikatle dolu bir ses bu.

Dolayısıyla nihayetinde Günce'nin mizahına şimdi verdiğim tepki elli yıl önceki tepkimle hemen hemen aynı. Bunun sebeplerinden biri, mizahın büyük bölümünün tamamen çocukça olması. Bunu övgü olarak söylüyorum. Bu mizahta art niyet yok, dürtüp göz kırpmalar ve iğneleyici sözler yok. O zamanlar olduğu gibi şimdi de Âdem'i gayet komik buluyorum, ama öyle kalın kafalı ki çoğu zaman ona gülmektense iki tokat atmak istiyorum. Havva onun kadar komik değil, ama ona o kadar çok kızmadığımdan gülmesi daha kolay oluyor.

*

Günce'yi toplumsal cinsiyet konusuna, tabiri caizse kişisel bir ilgi duymadan önce okumuştum. Etrafta kadın ve erkeklerin bulunduğunu fark etmiş ve Alman bir yazarın faydalı bir kitabından bebeklerin nasıl ortaya çıktığını öğrenmiştim, ama bütün bu olaylar tamamen uzak ve teorikti, benim için Keynes'in iktisat teorisinden daha ilgi çekici değildi. Freud'un yaratıcı icatlarından biri olan "gizillik" bende çoğu akranıma kıyasla daha başarılıydı; o zaman-

lar çocuklar, hormonlarını şimdi on yaşındakilerden beklenen o şehvani köpüğe dönüştürmeye başlamadan önce yıllar boyu özgürce yaşardı. Her halükârda, 1940'larda toplumsal cinsiyet tartışılan bir konu değildi. Erkekler erkekti (bir şeyleri yönetiyor ya da çoğunlukla üniforma giyiyorlardı), kadınlar da kadındı (evi çekip çeviriyor ya da çoğunlukla fabrikalarda çalışıyorlardı), hepsi bu. Virginia Woolf gibi birkaç huzur bozucunun dışında hiç kimse erkek üstünlüğüne dayalı kurum ve varsayımları açıktan açığa sorgulamıyordu. Toplumsal Cinsiyetin İnşasında mimari açıdan yüzyılın en başarısız dönemiydi; o yıllarda bütün yapı olsa olsa küçük bir ardiye kadar geniş ve rahattı.

Ama Günce on dokuzuncu yüzyılın sonunda yazılmıştı: toplumsal cinsiyet rollerinin devrimci bir şekilde sorgulandığı, feminizmin doğduğu, kadınlara oy hakkı kazandırma amaçlı hareketlerin ve "Yeni Kadın"ın ortaya çıktığı bir dönem – ki bu "Yeni Kadın" tam da Mark Twain'in bize sunduğu Havva kadar güçlüydü, onun kadar şen bir yetkinliğe sahipti.

Şimdi Günce'de, kadınlara yönelik derin bir duyarlılık ve sevecenliğin yanı sıra belli bir savunuculuk da görüyorum. Mark Twain daima ezilenlerin yanındadır ve bu dünyanın erkeklere ait olduğuna, öyle de olması gerektiğine inanmakla birlikte kadınların ezilen taraf olduğunu da biliyordu. Bu ince adalet duygusu, Günce'ye ahlaki karmaşıklığını veren şeydir.

Çocukluğumda Günce bazı yönleriyle beni biraz huzursuz etmişti; sanırım bunun nedeni tam da burada, bu karmaşıklık ve bir miktar tutarsızlıkta yatıyor.

Âdem'e Havva karşısındaki mutlak avantajı veren şey zekâsının veya kaslarının üstünlüğü değil, bönlüğü ve aptallığı. Hiçbir şeyin farkına varmıyor, dinlemiyor, ilgilenmiyor, kayıtsız, suskun. Havva'yla iletişim kurmaya çalışmıyor; Havva –sözleri ve hareketleriyle– onunla iletişim kurmak ve onun Cennet'in geri kalanıyla iletişim kurmasını sağlamak zorunda kalıyor. Âdem kendi halinden gayet memnun; Havva ona ayak uydurmak zorunda kalıyor.

Âdem kendi ilgisinin merkezinde sabitlenmiş durumda. Onunla birlikte yaşamak için Havva'nın dışarıda kalmayı, zorunsuz ve ikincil olmayı kabul etmesi lazım.

Cennet'teki hayata dair bu tablodaki toplumsal ve psikolojik hakikatin derecesi kayda değer. Milton bunun güzel bir ayarlama olduğunu düşünmüştü; Mark Twain ise belli ki öyle düşünmüyordu, çünkü Günce'nin sonunda, Havva'nın kendisinin pek değişmediği halde Âdem'i derinlemesine değiştirdiğini gösterir bize. Havva hep uyanıktır. Âdem ise ağır ağır, en sonunda uyanır ve Havva'ya, dolayısıyla da kendine hakkaniyetli davranır. Ama Havva için biraz geç değil midir?

Günce'yi çocukken okuduğumda sanırım bunların hepsini gayet iyi takip edebilmiştim; beni büyülemiş, biraz da canımı sıkmışlardı, ama tabii bunları kimseyle tartışamamıştım. Çocukların doğuştanmış gibi görünen bir adalet tutkusu vardır; birilerinin bunu onlara öğretmesi gerekmez. Hatta münasip biçimde önyargılı yetişkinler olabilmeleri için bu adalet tutkusunun onlardan zorla sökülüp alınması gerekir.

Mark Twain de ben de ikiliklere dayanan bir toplumsal cinsiyet idealini –evin ekmeğini kazanan bağımsız kocayla, evde oturan bağımlı karısı– benimsemiş bir toplumda büyüdük. Erkek meşe, kadın sarmaşıktır; güç erkeğin, zarafet kadınındır. Erkek çalışır ve para kazanır; kadın "çalışmaz" ama evi çekip çevirir, kocasının çocuklarını doğurup yetiştirir, ona hayatın estetik ve çoğunlukla ruhsal tesellilerini sunar. Şu anda içinde bulunduğumuz yüzyılın sonlarında, erkeklerin ve kadınların yaptıklarına ve yapmaları gerekenlere dair dini ve siyasi muhafazakârların görüşleri bu tabloya hâlâ yakın; ama çoğu insanın tecrübelerine elli ya da yüz yıl öncesinde olduğundan daha da uzak. Twain'in Âdem'iyle Havva'sı bu güçlü stereotipe uyuyor mu, yoksa ondan belirgin bir şekilde sapıyor mu?

Bence sapmalar gayet belirgin, her ne kadar metin en sonunda onlarla yüzleşmekten kaçınsa da. Mark Twain mevcut toplumsal

cinsiyet idealini desteklemiyor; kadınlarla erkekler arasındaki gerçek farklılıklar olarak gördüğü şeyleri sorguluyor – bazıları bu ideale uyan bazılarıysa ona ters düşen farklılıklar.

Cennet'te entelektüel rolü Havva'nın; Âdem ise cahil taşralı. Havva son derece meraklı ve her şeyi öğrenmek, her şeyi adlandırmak istiyor. Âdem hiçbir şeyi merak etmiyor, ihtiyaç duyduğu her şeyi bildiğinden emin. Havva konuşmak istiyor, Âdem ise homurdanmak. Havva sosyal, Âdem yalnız. Havva bilimsel olmakla övünüyor, gerçi test etmeden kendi teorisini doğru sayıyor; yöntemi tamamen sezgisel ve rasyonel, içinde ampirizmden eser yok. Âdem Havva'nın fikirlerini test etmesi gerektiğini düşünüyor ama bunu kendisi yapamayacak kadar tembel. Bir fıçının içinde Niyagara Şelalesi'ni geçiyor ama nedenini söylemiyor; belli ki erkeklerin böyle şeyler yaptığını düşünüyor. Çok daha yaratıcı ve hayal gücünün daha çok etkisinde olan Havva ise ancak tehlikeli olduğunu bilmediğinde tehlikeli işler yapıyor. Kaplanlara biniyor ve yılanla konuşuyor. Havva asi, maceraperest ve bağımsız; Âdem ise otoriteyi sorgulamıyor. Havva masumane bir şekilde sorun yaratıyor. Onun sevecen anarşizmi Âdem'in düşünceden yoksun, kendine yeten, otoriter Cennet'ini yok ediyor – ve onu oradan kurtarıyor.

Peki Havva'nın kendisini kurtarıyor mu?

Bu cesur, zeki, anarşik Havva bana H. G. Wells'in Ann Veronica'sını hatırlatıyor, 1909'un örnek bir Yeni Kadınını. Ama Ann Veronica'nın cesareti ve merakı sonunda onu bağımsızlığa değil, dişi varlık için münasip ve yeterli bir amaç olarak görülen zevceliğe götürür. Burada Nataşa Sendromu'na tekinsiz bir şekilde yakınız: canlı bir kadın karakterin, evlenip çocuk sahibi olur olmaz bir kuluçka makinesine dönüşmesi. Âdem'i kazandıktan ve çocuklar geldikten sonra Havva sorular sormayı, düşünmeyi, şarkı söylemeyi, isim vermeyi ve girişimde bulunmayı bırakır mı? Bilmiyoruz. Tolstoy evli Nataşa'nın korkunç portresini bize şöyle bir gösterir; Wells bizi Ann Veronica'nın iyi olacağına ikna etmeye çalışır; ama Mark Twain Havva'nın neye dönüştüğü konusunda hiçbir

şey söylemez. Havva susar. İyi bir işaret değil. Düşüş'ten sonra sadece Âdem'in sesini duyarız; Kabil'in ne tür bir hayvan olduğunu çözmeye çalışır var gücüyle. Havva bize, onu dövse bile Âdem'i seveceğini söyler – çok kötü bir işaret. Ve kırk yıl sonra şöyle der: "O güçlü, ben zayıfım; ben ona onun bana olduğu kadar gerekli değilim – onsuz hayat hayat olmazdı, buna nasıl katlanırdım ki?"

Ona inanmalı mıyım ve de bunu yapabilir miyim, bilmiyorum. Benim tanıdığım kadına benzemiyor. Havva, zayıf ha? Saçmalık! Âdem'in bir can yoldaşı olarak işe yararlığı şüpheli; Havva ona hayatta kalmak için çalışmaları gerektiğini söylediğinde, "Bu kadın işime yarar. O çalışırken ben denetlerim," diye düşünen ve oğlunun kanguru olduğunu sanan bir adam bu sonuçta. Çocuk sahibi olmak için Havva ona ihtiyaç duymuştur ve onu sevdiği için özler elbette, ama onsuz hayatta kalamayacağının kanıtı nerede? Âdem'in ise Havva olmadan hayatta kalabileceği varsayılır, onunla tanışmadan önceki gibi hayvani bir şekilde. Ama burada asıl mesele onların *karşılıklı bağımlılığı* olsa gerek, değil mi?

Şimdi Günce'yi Güçlü Erkek - Zayıf Kadın düzenlemesinin incelikli, tatlı bir parodisi olarak okumak istiyorum, ama bunun mümkün olduğundan pek emin değilim, ya da en azından bütünüyle emin değilim. Hem parodi hem de özet olabilir belki.

Ve son sözü Âdem söyler. "[Havva] neredeyse, *orası* Cennet'ti." Ama bu dokunaklı kelimeler bizim için tam bir sürprizdir, yürekten gelen bir haykırıştır. Çocukken tüylerimi ürpertmişti, şimdi de ürpertiyor.

*

Ben bir tavşan kadar dinsiz yetiştirildim; çocukken Mark Twain'in bana bu kadar mantıklı gelmesinin nedenlerinden biri bu olsa gerek. İnsanların kiliseye gitmesine dair betimlemeler bana yabancı bir kabilenin egzotik ritüelleri gibi ilginç geliyordu ve hiç kimse bunları Mark Twain'den daha iyi betimleyemezdi. Ama benim kendi okumalarımda karşılaştığım haliyle Tanrı sadece ge-

reksiz karışıklıklara neden oluyormuş gibi görünüyordu: İnsanların tuhaf durumlara düşmesine ve moral bozucu şeyler yapmasına yol açıyordu; Beth March'a çok kötü davranıyor ve sonunda telafi olarak Rochester'ı Jane Eyre'e vermeden önce kızcağızın hayatını mahvetmek için elinden geleni yapıyordu. O zamanlardan birkaç yıl sonrasına kadar, Tanrının başkahraman olduğu bir kitap okumadım. Onun hiç rol oynamadığı kitaplardan son derece memnundum.

Mark Twain'den başka herhangi biri, Yehova'dan bahsetmeden Âdem'le Havva'nın hikâyesini anlatabilir miydi?

Dinsiz bir çocuk olarak, onun versiyonu bana gayet uygundu. Mantıklı olanın bu olduğundan hiç kuşkum yoktu.

Yaşlı bir dinsiz olarak onu hâlâ mantıklı buluyorum, ama artık özgünlüğünü ve cesaretini daha iyi takdir edebiliyorum. Onun o cüreti, zihninin o harikulade, nefes kesen bağımsızlığı yok mu? 1896 yılının dindar, ibadete düşkün, sansürcü, kendi ahlaki erdemlerini en üstün gören Amerikası'nda –aynı şey 1996 yılı için de söylenebilir tabii– Havva'yla Âdem'in Tanrıdan ve hatta yılandan hiç yardım almaksızın kendi kendilerini Cennet'ten sürmelerini anlatarak Tanrıyı gereksiz bir hipotez olarak göstermek; günahı ve kurtuluşu, aşkı ve ölümü kendi elimize alıp onları tamamen insani meseleler, bizim kendi sorumluluğumuz olarak sahiplenmek özgür ve korkusuz bir ruh ister.

Daha küçükken böyle bir ruhla karşılaşması bir çocuk için ne büyük şans. Yüreğinde bir Mark Twain barındırması bir ülke için ne büyük şans.

YÜZÜKLERİN EFENDİSİ'NDE RİTİM KALIPLARI

Kendi zevkim için yazdığım ve düzyazıdaki ritimleri inceleyip değerlendirme girişimlerinden doğmuş bu yazı kendisine, Karen Haber'ın Tolkien yazıları antolojisi Meditations on Middle Earth'*te (Orta Dünya Üzerine Düşünceler, 2001) yuva buldu. Yazıya Üçleme'nin ilk kitabının aynı yıl çıkmış olan film versiyonuyla ilgili kısa bir not ekledim.*

ÜÇ ÇOCUĞUM OLDUĞU İÇİN Tolkien'in Üçleme'sini üç kez yüksek sesle okudum. Yüksek sesle okuması veya (çocukların ittifakıyla) dinlemesi harika bir kitap bu. Uzun olsalar bile cümleleri kusursuz akıyor ve soluğun temposuna uyuyor; noktalama işaretleri tam durmanız gereken yerde; ses uyumları hoş ve kaçınılmaz. Tıpkı Dickens ve Virginia Woolf gibi Tolkien de yazdıklarını dinlemiş olmalı. Bu tür romancıların anlatısal düzyazıları canlı sesin metni söylemesini, metnin tüm güzellik ve gücünü, girift müziğini, ritmik canlılığını bulmasını istemesiyle şiire benzer.

Woolf'un canlı, çok karakteristik olan cümle ritimlerinin düzyazıya özgü olduğuna şüphe yok: Özel bir tempo kullandığını sanmıyorum. Dickens ve Tolkien ise ara sıra vezne başvuruyor. Yüksek duygusal yoğunluk anlarında Dickens'ın düzyazısı iambik* olmaya meylediyor, hatta takti bile edilebilir: "*It is a far, far better*

thing that I do / than I have ever done" (Çok, çok daha iyi bir şey yapıyorum / şimdiye kadar yaptıklarımdan). Kibirli tipler burun kıvırabilir ama bu iambik tempo muazzam etkili oluyor – özellikle de vezindeki düzenlilik böyle fark edilmeden kaldığında. Dickens fark ettiyse bile rahatsız etmemiştir onu. Gerçekten büyük olan çoğu sanatçı gibi o da işe yarayan her numarayı kullanırdı.

Woolf ve Dickens hiç şiir yazmadı. Tolkien çok yazdı, ekseriyetle anlatı ve "ezgi" türünden, çoğu zaman akademik olarak ilgi duyduğu konulardan alınmış biçimlerle. Manzum eserleri olağanüstü bir vezin, aliterasyon ve ritim karışımı sergiliyor, yine de zor değil akıcı, hatta bazen fazlasıyla öyle. Düzyazı anlatılarına sık sık şiirler serpiştirilmiş ve Üçleme'de en az bir kez, tipografik olarak haber vermeden düzyazıdan nazma geçer sessiz sedasız. *Yüzük Kardeşliği*'nde Tom Bombadil vezinli konuşur. Adı davul sesine benzer, vezni serbest kurulmuştur, dörtnala koşan daktiller ve trokilerden oluşur,** ileri doğru muazzam bir itiş vardır: Tum tata, Tum tata, Tum ta Tum ta... "*You let them out again, Old Man Willow! What be you a-thinking of? You should not be waking. Eat earth! Dig deep! Drink water! Go to sleep! Bombadil is talking!* (Onları hemen dışarı bırak Yaşlı Söğüt Adam! Aklından neler geçiyor? Senin uyuyor olman lazım. Toprak ye! Derinleri kaz! Su iç! Uykuya dal! Bu konuşan Bombadil!)"*** Tom'un konuşması genellikle her sözünden sonra satırbaşı yapılmadan verilmiştir, dolayısıyla sessiz okuyan dikkatsiz bir okur manzum biçimde *görmediği* takdirde bu tempoyu ıskalayabilir – daha doğrusu şarkı biçiminde, çünkü sözlerinin manzum biçiminde verildiği yerlerde Tom gerçekten de şarkı söylemektedir.

* İng. *iambic*, bir kısa heceyi bir uzun hecenin (İng. *delay* gibi) veya bir vurgusuz heceyi bir vurgulu hecenin (*above* gibi) takip ettiği vezin birimi. – *ç.n.*

** İng. *dactyl*, bir uzun ve iki kısa heceden oluşan vezin birimi; *trochee*, bir vurgulu ve bir vurgusuz heceden oluşan vezin birimi. – *ç.n.*

*** J. R. R. Tolkien, *Lord of the Rings*, HarperCollins Publishers, 1968; *Yüzüklerin Efendisi*, Tek Cilt Özel Basım, çev. Çiğdem Erkal İpek, Metis, 2001, s. 128. – *ç.n.*

Tom gece ve gündüzün, mevsimlerin, büyüme ve ölümün şu harika, doğal ritimleriyle derin bir temas içinde olan ve aslında onları temsil eden, neşeli ve arketipsel biri olduğu için ritimli konuşması, konuşmasının şarkı gibi olması yerinde bir durum. Gayet hoş bir biçimde bu tempo bulaşıcı; Altınyemiş'in konuşmasında yankılanıyor ve Frodo da onu kapıyor. "*Goldberry!*" diye bağırıyor ayrılırken, "*My fair lady, clad all in silver green! We have never said farewell to her, nor seen her since that evening!* (Altınyemiş! Gümüşi yeşillere bürünmüş zarif hanım! Ne veda ettik ona, ne de dün akşamdan beri yüzünü gördük!)"*

Üçleme'de başka vezinli pasajlar varsa da ben kaçırmışım. Elflerin ve Aragorn gibi soyluların konuşmasında haysiyetli, çoğu zaman haşmetli bir adımlama var ama düzenli bir vurgu temposu yok. Kral Théoden'de iambik vezin olduğundan şüphelendim ama vezinli her İngilizce konuşma gibi ancak ara sıra iambik vezne denk geliyor. Anlatı epik eylem pasajlarında dengeli ses uyumlarıyla ilerliyor, epik şiiri hatırlatan haşmetli bir salınım var ama düzyazının dışına çıkmıyor. Tolkien'in kulağı bilmeden vezne denk gelemeyecek kadar iyi ve bürün (*prosody*) konusunda eğitimliydi.

Vurgu birimleri (vezin birimleri) edebiyatta ritmin en küçük öğeleri, düzyazıdaysa muhtemelen sayılabilen tek öğelerdir. Bir süre önce düzyazıda vurguların hecelere oranına merak sardım ve birtakım sayımlar yaptım.

Şiirde, genellikle, her iki veya üç heceden biri vurguludur: Tum ta Tum ta ta Tum Tum ta vs... Anlatısal düzyazıda bu oran iki ila dört heceden birinde vurguya düşer: ta Tum tatti Tum ta Tum tattati vs... Gidimli veya teknik yazılarda vurgusuz hecelerin oranı yükselir; aşikâr biçimde gereksiz ve vurgusuz çokheceli kelimelerin fazlalığıyla tıkanmış ders kitaplarının düzyazısı topallar.

Tolkien'in düzyazısı genelde anlatının normal sayılan iki ila

* *Yüzüklerin Efendisi*, s. 142. – *ç.n.*

dört hecede bir vurgu oranıyla ilerler. Eylem ve duygunun yoğun olduğu pasajlarda oran, tıpkı şiirde olduğu gibi, yüzde elliye yaklaşır ama, Tom hariç, genellikle düzensizdir, takti edilemez.

Düzyazıda vurgu temposu kolayca teşhis edilip sayılır ama iki okurun aynı pasajda vurguları aynı yerlerde işaretleyeceğinden emin değilim. Anlatıdaki diğer ritim öğeleri, işitsel tekrarla değil bizzat anlatı kalıbıyla ilgili oldukları için, daha az fiziksel ve sayılması çok daha zor şeylerdir. Bu öğeler daha uzun, daha büyük ve çok daha kaypaktır.

Ritim tekrar demektir. Şiir her şeyi tekrarlayabilir – vurgu kalıbını, sesbirimi, kafiyeyi, kelimeyi, dizeyi, kıtayı. Şiirin biçimselliği ritmik yapı kurmak için sonsuz bir özgürlük verir şiire.

Peki anlatısal düzyazıda ne tekrarlanabilir? Genellikle birçok biçimsel öğe barındıran sözlü anlatıda ritmik yapı belli anahtar kelimelerin tekrarıyla ve olayların benzer, birikmeye dayalı yarımtekrarlar halinde toplanmasıyla kurulabilir: "Üç Ayı" veya "Üç Domuzcuk"u düşünün. Avrupa hikâyesi üçlüleri kullanır; Amerika Yerlilerinin hikâyesi dörtlü yapmaya meyillidir. Her tekrar doruk noktasını oluşturan olayın temelini atar ve hikâyeyi ilerletir.

Hikâye hareket eder ve normalde ileri doğru hareket eder. Sessiz okumanın, anlatıcıyı ve dinleyicileri iz üstünde tutmak için tekrar eden ipuçlarına ihtiyacı yoktur; insanlar konuştuklarından çok daha hızlı okuyabilirler. Dolayısıyla sessiz okumaya alışmış insanlar genellikle anlatıdan biçimsellikler ve tekrarlar olmaksızın gayet istikrarlı biçimde hareket etmesini bekler. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca okurlar hikâyeyi, arabasını sürdüğü, iyi döşenmiş, aşamalı, sapakları olmayan bir yol olarak görmeye özendirildi – ta ki (ne yaparsınız) sonuna varıncaya ve duruncaya kadar sürat değişikliği ve elbette duraklar olmadan elimizden geldiğince hızlı gidebileceğimiz bir yol olarak.

"Oradaydık ve Şimdi Buradayız": Bilbo *Hobbit* için kullandığı altbaşlıkla, Tolkien anlatısının daha geniş şeklini, yolunun istikametini bize haber vermiştir.

Anlatısını şekillendirip yönlendiren ritim fark edilecek cinsten, benim fark edebileceğim cinstendi, çünkü çok güçlü ve çok basit, bir ritim ne kadar basit olabilirse o kadar basit: iki vuruş. Vurgu/baskı, rahatlama. Nefes al, nefes ver. Bir kalp atışı. Bir yürüyüş temposu – ama o kadar geniş bir ölçeğe yayılmış, karmaşık ve girift varyasyona o kadar elverişli ki, anlatının o koskoca çizgisini baştan sona, Oradan Şimdi Buraya yalpalatmadan taşır. Doğrusu, Shire'dan Hüküm Dağı'na Frodo ve Sam'le birlikte *yürürüz*. Bir, iki, sol, sağ, yayan, yol boyunca. Sonra geri.

Bu uzun mesafe yürüyüşün hızını oluşturan öğeler nelerdir? Düzyazının ritimlerini meydana getirmek için hangi öğeler tekrar ediyor, varyasyonlarla tekrarlanıyor? Benim bildiklerim: kelimeler ve kelime grupları. İmgeler. Eylemler. Ruh halleri. Temalar.

Tekrarlanan kelimeler ve kelime gruplarını teşhis etmek kolay. Fakat Tolkien sonuçta hikâyesini yüksek sesle anlatmıyor; sessiz okuyan sofistike okurlar için düzyazı kaleme aldığından meddahların kullandığı anahtar kelimeleri ve beylik kelime gruplarını kullanmıyor. Bu tür tekrarlar bıktırıcı olabilir, safça görünebilir. Üçleme'de herhangi bir "nakarat" bulamadım.

İmgelere, eylemlere, ruh hallerine ve temalara gelince, bunları yararlı biçimde ayıramıyorum. *Yüzüklerin Efendisi* gibi derinlemesine tasarlanmış ve ustaca yazılmış bir romanda bütün bu öğeler aynı anda ayrılmaz biçimde birlikte çalışır. Bunları incelemeye kalktığımda halıyı kaldırdım, arkasında bir sürü iplik gördüm ama deseni çıkaramadım. Dolayısıyla hepsini bir araya getirmeye karar verdim. Her imge, eylem, ruh hali veya tema tekrarını kaydettim, ama bunları tekrar dışında bir şey olarak tanımlamaya çalışmadım.

Hikâyede karanlık bir olaydan sonra daha aydınlık bir olayın (ya da tam tersi) geldiği, korkunç bir çaba sarf ettikten sonra karakterlerin dinlenmesi gerektiği, her eylemin –Tolkien'in hayal gücü tükenmez olduğu için– doğası icabı öngörülemez olan ama geceden sonra gündüzün, sonbahardan sonra kışın gelmesi gibi bir parça öngörülebilir olan bir tepkiye yol açtığı yolundaki izleni-

mimden yola çıkarak çalıştım.

Vurgu/baskı ile rahatlamanın "troki"yi andıran bu nöbetleşmesi, masallardan *Savaş ve Barış*'a varıncaya kadar anlatıların temel bir aracıdır; ama Tolkien'in bu aracı kullanma biçimi çarpıcı. Anlatı tekniğini yirminci yüzyılın ortasına göre farklı kılan şeylerden biri bu. Rahatlamaya ulaştırılmamış psikolojik veya duygusal baskı veya gerilim ve baştan doruk noktasındaki olaya kadar hiç ara vermeden koşturan bir anlatı temposu dönemin kurmaca eserlerinin çoğu için karakteristiktir. Bu tür beklentileri olan okurlara Tolkien'in bu ağırkanlı baskı/rahatlama kalıbı basit, ilkel gelmiştir, geliyor. Başkalarınaysa bu kalıp, okuru uzun ve sürekli ödüllendiren bir yolculukta tutmaya yönelik gayet basit ama girift bir teknik olarak görünebilir.

Tolkien'in Üçleme'de bu ana ritmi kurmak için kullandığı araçları bulup bulamayacağımı görmek istedim; fakat koca saganın bütünüyle uğraşma fikri göz korkutucuydu. Belki bir gün benden cesur bir okur anlatıdaki daha büyük tekrar ve nöbetleşme kalıplarını teşhis eder. Ben kapsamı bir bölümle, I. kitabın 8. bölümü olan "Höyük Yaylalarında Sis"le sınırladım: rasgele seçilmiş yaklaşık 14 sayfa; ama yolculuk hikâyenin önemli bir bileşeni olduğu için bu bölümde gezinerek bir seçme yapmak istedim. Her önemli imgeyi, olayı ve duygu tonlamasını, özellikle de tekrarlayan veya çok benzeyen kelimeleri, kelime gruplarını, sahneleri, eylemleri, duyguları ve imgeleri kaydederek ilerledim. Çok geçmeden, beklediğimden daha çabuk, –olumlu/olumsuz bir ikili nöbetleşme veya tersine çevrilme kalıbı da dahil olmak üzere– tekrarlar kendini belli etmeye başladı.

Listesini çıkardığım tekrarlayan başlıca öğeler şunlar:*

* Aşağıda sırasıyla 1954 tarihli İngilizce George Allen & Unwin baskısının ve 2001 tarihli Türkçe Metis Tek Cilt Özel Basım'ın sayfa numaraları verilmiştir. – *ç.n.*

- Geniş alan görüsü veya manzarası (üç kez: birinci paragrafta; beşinci paragrafta; sayfa 157/152'de, zamansal bir görü – geçmişe dönüş);
- Ufukta tek başına duran figür imgesi (dört kez; Altınyemiş, s. 147/143; dikili taş, s. 148/144; Höyüklü kişi, s. 151/146; Tom, s. 153, 154/148, 149. Tom ve Altınyemiş güneşte parlayan figürlerken dikili taş ve hayalet siste belli belirsiz karanlık figürlerdir);
- Pusula yönlerinden söz edilmesi – sık sık geçiyor, çoğu zaman olumlu ya da olumsuz bir yananlamla;
- "Neredesiniz?" sorusu (üç kez; s. 150/146, Frodo arkadaşlarını kaybettiğinde, seslenip cevap alamadığında; s. 151/146, Höyüklü kişi cevap verdiğinde; s. 154/150, Merry'nin "Nerelerdeydin Frodo?" sorusuna Frodo "Kayboldum zannediyordum" ve Tom "Derin suların içinden kendinizi buldunuz" diye cevap verdiğinde);
- Atla veya yürüyerek ilerledikleri tepeliği, çimen kokusunu, ışığın niteliğini, iniş ve çıkışları, mola verdikleri tepeleri anlatan kelime grupları: bazısı olumlu, bazısı olumsuz;
- Pus, sis, loşluk, sessizlik, şaşkınlık, bilinçsizlik, hareket edemez hale gelme/felç olma (s. 148/144'te sezdirilmiş, s. 149/144-45'te yollarına devam ettikçe yoğunlaşmış, s. 150/146'da höyükteyse doruğuna çıkmıştır) gibi imgeler tersine çevrilip gün ışığı, aydınlık, kararlılık, düşünce, eylem imgelerine bırakıyorlar yerlerini (s. 151-53/147-49).

"Tersine çevrilme" dediğim şey duygu, ruh hali, imge, heyecan, eylem kutupları arasında salınımdır – kitabın yapısında temel bir yeri olduğunu düşündüm baskı-rahatlama salınımının örnekleridir bunlar. Bu ikililer veya kutupların bir kısmını listeledim; kitapta ortaya çıkış sırası her zaman böyle olmasa da önce olumsuz sonra olumluya yer verdim. Bu tersine çevrilme veya salınımların her biri söz konusu bölümde birden fazla, üç veya dört kez geçiyor.

karanlık / gün ışığı
dinlenme / seyahat etme
belirsizlik / algının canlılığı
kafa karışıklığı / netliği

tehdit / rahatlama duygusu
hapsolma veya kapana kısılma / özgürlük
etrafı çevrilme / etrafı açıklık
korku / cesaret
eli ayağı tutmama / eylem
panik / düşünebilme
unutma / hatırlama
yalnızlık / arkadaşlılık
dehşet / sevinç
soğuk / sıcak

Bu tersine çevrilmeler "ya o ya o" değil. Olumlu olan olumsuz olana ya neden olur ya da ondan gelişir, olumsuz olan da olumlu olandan. Her yang kendi yin'ini içerir, her yin de kendi yang'ını. (Çince kelimeleri rasgele kullanmıyorum; Tolkien'in dünyanın işleyişiyle ilgili tasavvuruna uyduklarına inanıyorum.)

Yönler kitap boyunca çok önemli. Kuzeyin ne tarafta olduğunu ve kahramanların hangi yönde ilerlediğini bilmediğimiz bir an bile yok sanırım. Rüzgâr gülünün uçlarından ikisinin gayet net ve tutarlı duygusal bir değeri var: Doğunun kötü yananlamı, batınınsa olumlu yananlamı var. Kuzey ve güney zaman ve mekân içinde nerede olduğumuza bağlı olarak daha çok değişkenlik gösteriyor; genel olarak kuzeyin melankolik, güneyin tehlikeli olduğunu düşünüyorum. Bölümün başındaki pasajlardan birinde üç büyük "manzara"dan biri pusula görünümünün tamamını bize nokta nokta sunuyor:* batı, Yaşlı Orman ve görünmez, sevgili Shire; güney, "hobbitlerin bilgisinin dışına" akan Brendibadesi Nehri; kuzey, "şekilsiz ve gölgeli bir uzaklık"; ve doğu, "mavi ve soluk beyaz ışık zerrecikleri ... uzaktaki yüksek dağlar" – çıktıkları tehlikeli yolun onları götürdüğü yer.

Amerika Yerlilerinin ve uçak pusulasının ilave uçları (yukarı ve aşağı) da bir o kadar sağlam biçimde kurulmuştur. Yananlam-

* *Yüzüklerin Efendisi*, s. 142-43. – *ç.n.*

ları karmaşık. Yukarı genellikle aşağıdan biraz daha şanslı, tepeler vadilerden daha iyi; ama Höyük Yaylaları (tepeler) bulunmanızla size şans getirecek bir yer değil. Dikili taşın gölgesinde uyudukları tepe kötü bir yer ama orada –adeta kötülüğü içine alacak– bir *çukur* var. Höyüğün *dibi* en kötü yerdir, ama Frodo bir tepeyi *tırmanarak* varır oraya. Bölümün sonunda aşağı, kuzeye doğru dolana dolana indikçe yukarılardan ayrıldıkları için rahatlarlar; ama Yol'un tehlikesine geri dönüyorlardır.

Aynı şekilde ufukta beliren bir figür imgesi (aşağıdan görülen yukarı) olumlu da olabilir tehditkâr da.

Anlatı yoğunlaşıp konsantre oldukça karakterlerin sayısı azalıp bire düşer. Frodo yaya olarak diğerlerinin önünde gider, Höyük Yaylaları'ndan çıkış yolu olduğunu düşündüğü yolu kolaçan eder. Deneyimi giderek daha aldatıcı bir hal alır: daha önce görmemiş olduğu (sonradan arayınca da göremeyeceği) "tepesi olmayan bir kapının sütunları"nı andıran iki dikili taş; bir anda çöküveren karanlık bir sis, adını söyleyen sesler (doğudan), yön duygusunu bütünüyle kaybettiği halde (kötü bir alamet) "durmadan yukarı, yukarı doğru tırmanması" gereken bir tepe. Tepede "Etraf tamamen karanlıktı. 'Neredesiniz?' diye bağırdı perişan bir halde".* Bu feryat cevapsız kalmıştır.

Büyük höyük, karşısında, heybetle dikildiği zaman sorusunu "hem kızgın hem korkuyla" tekrarlar: " 'Neredesiniz?' " Bu defa, sanki toprağın içinden gelen derin ve soğuk bir ses cevap verir ona.

Söz konusu bölümün kilit eylemi, Frodo'nun höyükte tek başına, aşırı sıkıntı, dehşet, soğuk, şaşkınlık içinde ve gerek bedeni gerekse iradesi felç halde olmasıdır – tam bir kâbus. Tersine çevrilme (kaçış) süreciyse basit veya doğrudan değildir. Kötü efsunu bozmak için Frodo birden çok basamaktan veya aşamadan geçer.

Karanlıkta bir mezarın içinde, soğuk taşın üstünde felç olmuş halde yatarken Shire'ı, Bilbo'yu, hayatını *hatırlar*. Korkunç bir so-

* *A.g.y.*, s. 146. – *ç.n.*

na vardığını düşünür ama bunu kabullenmeye yanaşmaz. "Düşünerek ve kendisine hâkim olmaya çalışarak" yatar, bu sırada da ışık parlamaya başlar.*

Ama ışığın gösterdiği şey korkutucudur: Arkadaşları ölü gibi yatmaktadır ve "üçünün boynunun üzerinde, bir boydan bir boya, uzun çıplak bir kılıç yatırılmıştı."

Bir şarkı (Tom Bombadil'in neşeli şakımasının aksak, hasta bir tersine çevrilişi gibi bir şey) duyulmaya başlar ve Frodo unutulmaz bir şey görür: "uzun bir kol dönmüş, parmakları üzerinde yürüyerek... Sam'e ve onun üzerinde duran kılıcın kabzasına doğru ilerliyordu."

Düşünmeyi bırakır, kendine hâkimiyetini kaybeder, unutur. Panik düzeyinde bir dehşet içinde Yüzük'ü takıp takmamayı değerlendirir; o aşamaya dek bütün bölüm boyunca cebindeki Yüzük' ten hiç söz edilmemiştir. Yüzük bütün kitabın en temel imgesidir hiç şüphesiz. Etkisi bütünüyle zararlıdır. Yüzüğü takmayı düşünmesi bile arkadaşlarını yüz üstü bırakmayı ve korkaklığını temellendirmeyi düşünmesi demektir – "Gandalf bile yapabileceği başka bir şey olmadığını kabul ederdi."**

Bu *hayal* ile birlikte cesareti ve arkadaşlarına duyduğu sevgi canlanır: Ânında, şiddetli eylem (tepki) ile o baştan çıkarıcı fikirden kurtulur: Kılıcı kavrayıp sürünen kolun üstüne indirir. Bir acı çığlık, karanlık, derken Frodo Merry'nin soğuk bedeni üstüne düşer.

Bu dokunuşla birlikte sis efsununun ondan çaldığı hafızası tam olarak geri döner: Tepe dibindeki evi hatırlar – Tom'un evini. Tom'u hatırlar, o da toprağın hafızasıdır. Onunla birlikte kendini hatırlar.

Artık Tom'un ona ihtiyaç halinde kullanması için verdiği efsunu hatırlayabilecektir ve efsunu söyler, önce "ümitsiz minik bir sesle", ardından Tom'un adıyla yüksek sesle ve net biçimde.

* *A.g.y.*, s. 147. – *ç.n.* ** *A.g.y.*, s. 148. – *ç.n.*

Tom da cevap verir: doğrudan, doğru cevabı. Efsun bozulur. "Aniden içeriye ışık..., bildiğimiz gün ışığı doluverdi."

Hapsolma, korku, soğuk ve yalnızlık tersine çevrilip özgürlük, sevinç, sıcaklık ve arkadaşlılığa dönüşür... tabii son bir incecik korku sızıntısıyla: "Frodo son kez höyükten çıkarken, bir toprak yığını içinde kesik bir elin yaralı bir örümcek gibi hâlâ kıvrılıp durduğunu görür gibi oldu."* (Yang'ın içinde hep bir benek nispetinde yin vardır. Tolkien'de de örümcekler için sıcak bir nokta olmadığı anlaşılıyor.)

Bu epizot bölümün doruk noktası, gerilimin en çok arttığı yer, Frodo'nun karşı karşıya kaldığı ilk gerçek sınavdır. Bundan önceki her şey giderek artan bir gerilimle buna sürüklemiştir. Ardından birkaç sayfalık bir rahatlama ve gevşeme gelir. Hobbitlerin acıkması muhteşem bir göstergedir. İyi duruma dönüldükten sonra Tom hobbitlere silahlar, dövme metalden kamalar verir; hüzünle anlatmaya başlar onlara, uzun zaman önce karanlık yıllarda Karanlıklar Efendisi'nin düşmanları olan Batıil İnsanları tarafından dövülmüştü bu kamalar. Henüz bilmeseler de Frodo ve yol arkadaşları dünyanın bu zamanında o efendinin düşmanlarıdır tabii. Tom henüz hikâyeye girmemiş olan Aragorn'dan söz eder – üstü kapalı olarak, isim vermeden. Aragorn geçmiş ile şimdi arasında köprü kuran bir figürdür ve Tom konuştukça hobbitler zamanın derinlerine dalıp bir anlığına muazzam, tuhaf bir şey görür gibi olurlar; önlerinden geçen kahraman figürlerinden birinin "alnında bir yıldız" vardır – sagalarını ve Orta Dünya'nın koskoca tarihini önceden sezdiren bir ipucudur bu. "Sonra görüntü soldu ve tekrar gün ışığının aydınlattığı dünyaya geri döndüler."**

Artık hikâye daha düşük bir dolaysız olay kurgusu gerilimi veya muallaklıkla, ama anlatının temposu ve karmaşıklığı azalmadan devam etmektedir. Âdeta kitabın kalanına geri dönüyoruzdur. Bölümün sonuna doğru büyük olay örgüsü, artan muallaklık, hep

* *A.g.y.*, s. 149. – *ç.n.* ** *A.g.y.*, s. 152. – *ç.n.*

birlikte hissettikleri sıkıntı yeniden karakterlerin zihinlerine hükmetmeye başlar. Hobbitler korkunç bir duruma düşüp içinden çıkmayı başarmışlardır, tıpkı daha önce başardıkları ve tekrar başaracakları gibi, ama Hüküm Dağı'ndaki yangın hâlâ sönmemiştir.

Yolculuğa devam ederler. Yürürler, midilliye binerler. Adım adım. Tom onlarla birliktedir ve yolculuk olaysız, gayet rahattır. Gün batarken sonunda yeniden Yol'a varırlar, Yol "güney batıdan kuzey doğuya uzanıyor ve sağ taraflarında dik bir eğimle geniş bir çukura doğru alçalıyordu".* Alametler pek iyi değildir. Frodo ilk aşamada Yol'da bıraktıkları Kara Süvariler'den –adlarını anmadan– söz eder. Korkunun ürpertisi ağır ağır geri gelir. Tom içlerini rahatlatamaz: "*Out east my knowledge fails*" (Doğuya çıkınca benim bilgimin kıymeti kalmaz). Tom'un daktilleri bile hizaya girmiştir.

Tom şarkı söyleyerek alacakaranlığa sürer midillisini; hobbitler, içlerinden dördü, biraz laflayarak yollarına devam eder. Frodo onlara kendisine adıyla seslenmemeleri gerektiğini hatırlatır. Tehdidin gölgesi kaçınılmazdır. Umutlu bir gündoğumu manzarasıyla açılan bölüm yorgun bir akşam kasvetiyle kapanır. Son cümleleri şöyle:

> Yavaş yavaş önce tepeden aşağı, sonra yukarı doğru ilerleyip sonunda ileride bir yerde ışıkların pırıldadığını gördüklerinde, karanlık çökmüştü bile.
>
> Önlerinde, puslu yıldızlara karşı karanlık bir kütle halindeki Bree Tepesi yolu kesercesine yükseliyordu; batı tarafında büyük bir köy yuvalanmıştı. Artık, sadece bir ateş ve onları geceden ayıracak bir kapı bulmak arzusuyla köye doğru seyirttiler.**

Dümdüz anlatı betimlemesi olan bu birkaç satır hızlı tersine çevrilmelerle dolu: karanlık/pırıldayan ışıklar – tepeden aşağı/yukarı – Bree Tepesi yükseltisi/aşağısındaki (*batısındaki*) köy – karanlık

* *A.g.y.*, s. 153. – *ç.n.* * *A.g.y.*, s. 154. – *ç.n.*

bir kütle/puslu yıldızlar – ateş/gece. Davul sesi gibiler. Yüksek sesle okurken ister istemez aklıma Dokuzuncu Senfoni'deki gibi bir Beethoven finali geliyor: Canlı akorların ve sessizliğin mutlak kesinliği ve tanımı, bir daha, bir daha tekrarlanıyor. Yine de tonlama sakin, dil basit ve uyanan duygular sakin, basit, sıradan: o günkü yolculuğu sonlandırmaya, ateşin yanındaki halkanın içinde, gecenin dışında olmaya duyulan bir özlem.

Sonuçta bütün Üçleme yine bu tonda bitiyor. Karanlıktan ateşin ışığına. "Eh," der Sam, "döndüm işte."*

Oradaydık ve şimdi buradayız... Bu tek bölümde, Yüzük, Süvariler, Batı Kralları, Karanlıklar Efendisi gibi kitabın büyük temalarından bazıları ancak bir kez veya dolaylı olarak zikredilir. Yine de büyük yolculuğun bu küçük bölümü olay ve imgeler bakımından bütünün tam bir parçasıdır: Evvelce Karanlıklar Efendisi'nin uşağı olan Höyüklü kişi, tıpkı hikâyenin doruk noktasında Sauron'un kendisinin görüneceği gibi, "yıldızların önünde uzun karanlık bir şekil" olarak görünür.** Frodo onu hafıza, hayal gücü ve beklenmeyen eylem yardımıyla yener.

Bu bölümün kendisi kitabın koca ritmi içinde bir "vuruş"tur. Olay ve sahnelerinin her biri, ne kadar canlı, özel ve yerel olursa olsun, başka olay ve imgeleri yankılar, hatırlar veya önceden sezdirir; bütüne egemen kalıbın parçalarını tekrarlayarak veya anımsatarak kitabın bütün bölümlerini bağdaştırır.

Hikâyenin sadece ileri doğru hareket ettiğini düşünmek bence yanlış. Anlatının ritmik yapısı hem yolculuğu andırıyor hem de mimariyi. Büyük romanlar bize sadece bir dizi olay değil, bir *yer*, mesken tutabileceğimiz ve geri dönebileceğimiz, hayal gücüne ait bir manzara sunar. Sadece eylemin değil ortamın da yazar tarafından ayan beyan yaratılmış olduğu fantazinin "ikincil evreni"nde bu durum özellikle belirgindir. Trokili temponun asgari yalınlığına (vurgulu/vurgusuz) yaslanan Tolkien hayalî mekân ve zamanda

* *A.g.y.*, s. 980. – *ç.n.* ** *A.g.y.*, s. 146. – *ç.n.*

sonsuz ölçüde karmaşık, istikrarlı bir ritim kalıbı inşa eder. Orta Dünya'nın engin manzarası, *Yüzüklerin Efendisi*'nin psikolojik ve manevi evreni tekrarla, yarım tekrarla, çağrıştırma, önceden sezdirme, hatırlatma, yankılama ve tersine çevirmeyle kurulmuştur. Bu evrende hikâye kararlı, insanca adımlarla ileri doğru gider. Oradaydık, şimdi buradayız.

*

NOT (2002):

Yüzüklerin Kardeşliği filmini muazzam sevdim; hikâyenin bu kadar büyük bir kısmını ve *duygusunu* filmin kısalığına sığdırmış senaristlere korkunç bir hayranlık duyuyorum. Höyüklü kişinin elinin Frodo'ya doğru süründüğünü görmediğime üzüldüm ama senaristler Tom'u dışarıda bırakmakla çok akıllılık etmişler – dışarıda bıraktıkları her şey akıllıca. Orklar dışında hayal kırıklığına uğratan bir şey yoktu; çirkin dişli çamurlu canavar klişesi, peh. Kitapla film arasındaki en büyük farkın tempo farkı olacağını tahmin ediyordum, öyle de olmuş. Film uygun bir yürüyüş temposuyla başlıyor, yaşlı bir adam midillinin çektiği bir arabada koşar adım ilerliyor... ama çok geçmeden ölümüne bir koşuya girer, manzaralar, maceralar, mucizeler ve tehlikeler arasında dörtnala koşar, hücum eder, hoplayıp zıplar; tek küçük mola bir sonraki adımda ne yapacaklarını tartışmak için Rivendell'de verilir. Nefes alıp vermenin muntazam ritmi yerine nefes nefese kalıyorsunuz.

Filmi yapanların bu konuda pek fazla seçeneği var mıydı bilmiyorum. Sinema seyircisi telaşlı bir tempo, düşünmeye hiç vakit bırakmayan, duygusal tepkiye ise pek az vakit bırakan göz kamaştırıcı, kulakları sağır edici bir imge ve eylem tufanı beklemeye alıştırılmıştır. Fantazi türünden bir filmin seyircisinin de genç, dolayısıyla özellikle sabırsız olduğu varsayılır.

Kırk Yedi Ronin'in (nispeten) basit hikâyesini dört saatte anlatan *Chûsingura* gibi eski ve harika bir filmi yeniden izleyince, fil-

min sakin temposuna, sessizliklere, belli sahnelerdeki amaçsız görünen oyalanmaya, muazzam bir güç ve ağırlık kazanıncaya kadar gerilimi yavaş yavaş artıran baskıya hayran kaldım. Keşke bir Tolkien filmi de böyle bir tempoda ilerleyebilseydi. Bu film kadar güzel, iyi yazılmış ve oynanmış olsaydı, saatlerce sürmesi beni çok mutlu ederdi... Ama bu bir hayal.

Ne kadar telaşsız olursa olsun herhangi bir dramanın aslında kitabı böylesine derin biçimde karakterize eden şu özel tempoyu yakalayabileceğini sanmıyorum. *Yüzüklerin Efendisi*'nin kendine özgü engin düzyazı ritimlerinin, tıpkı *Savaş ve Barış*'ınkiler gibi, Batı drama yazımında bir muadili yoktur.

Dolayısıyla tek dileğim filmi yavaşlatmaları, ara sıra, hatta sadece bir anlığına durup sükûnete, bir sessizlik vuruşuna izin vermeleri olurdu...

İÇİMİZDEKİ ISSIZ TOPRAKLAR

Uyuyan Güzel ve "Kaçak Avcı" ve Sylvia Townsend Warner Hakkında Bir Not

Bu yazı 1998 yılında Kate Bernheimer editörlüğünde çıkan bir antolojiye katkı olarak yazılmıştı: Mirror Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales *(Ayna Ayna Söyle Bana: Kadın Yazarlar En Sevdikleri Masalları İnceliyor). Aşağıda bahsettiğim, Francine Prose'un Uyuyan Güzel'le ilgili yazısı da bu antolojiye dahil. "Kaçak Avcı",* Aya Tırmanmak ve Diğer Öyküler *adlı derlememde bulunabilir.*

ETKİ –ETKİLENME ENDİŞESİ– İNSANI HASTA EDER. İyi niyetli "Bir yazar olarak hangi yazar ya da yazarlar sizi etkiledi?" sorusundan ölesiye korkar oldum.

Hangi yazar ya da yazarlar etkilemedi ki? Onların dışında yüz, hatta bin "etkinin" önemli olmadığını ima etmeden nasıl Woolf' un, Dickens'ın, Tolstoy'un veya Shelley'nin adını sayabilirim?

Böyle durumlarda cevap vermekten kaçınarak, benim zorlantılı okuma bozukluğumu dinlemek istemeyeceklerini söylerim bu soruyu soranlara; ya da oyun sahasını değiştirerek, "Schubert, Beethoven ve Springsteen'in yazma biçimim üzerinde büyük bir etkisi oldu," derim; veya "Eh, hepsini saymak bütün gecemizi alır, ama şu anda ne okuduğumu söyleyebilirim size," diye karşılık ve-

ririm – soruya maruz kala kala öğrendiğim bir cevap. Sohbeti genişleten faydalı bir soru.

Sonra bir de *Etkilenme Endişesi* kitabı var. Evet, biliyorum, kim korkar Virginia Woolf'tan... Ama yine de "etkilenme endişesi" deyiminin ciddi olarak kullanıldığını duyduğumda inanmakta biraz zorlanıyorum. İnsanın başka yazarlardan bir şeyler öğrendiği için endişelenmesini konu alan kitap tam da, birçoğumuzun daha yaşlı ve eski kadın yazarların –maço edebi kanon tarafından bütün yazarlardan esirgenen o zengin mirasın– yeniden keşfedilip basılmasını sevinçle karşıladığımız zamanlarda yayımlanmıştı.

Bu adamlar orada etkilenme konusunda paranoyalar üretirken biz burada onu kutluyorduk.

Peki, tamam: Eğer bazı yazarlar başka, daha yaşlı yazarların varlığını bile bir tehdit olarak algılıyorlarsa, *masallara* ne demeli? Çok eski oldukları için yazarları bile *olmayan* hikâyelere yani? Bu durumda onların basbayağı panik atağa yol açması lazım.

Kabul edilen (eril) edebi etki mefhumunun feci halde basite indirgemeci olduğunun ilk (son değil, ilk) kanıtı şu ki, bu mefhum "edebiyat-öncesinin" –sözlü hikâyeler, halk hikâyeleri, masallar, resimli kitaplar– yazar-öncesi körpe zihin üzerindeki etkisini yok sayıyor, görmezden geliyor, hor görüyor.

Elbette bu derin izler, onlu veya yirmili yaşlarınızda okuduğunuz bir romanın etkilerinden daha zor görülür. İnsan böyle erken etkilerin bilincinde olmayabilir, zira o zamandan bu yana öğrenilen her şey üstlerini örterek onları görünmez kılar. Dört yaşında dinlediğimiz bir hikâye zihnimiz ve ruhumuz üzerinde derin ve kalıcı bir etki yaratabilir, ama genellikle yetişkinler olarak bunun belirgin bir şekilde farkında olmayız, ta ki bunu ciddi bir şekilde düşünmemiz istenene dek. Ayrıca bu tür etkilerin farkına varma konusunda derin bir isteksizlik içinde de olabiliriz. Eğer "ciddiyet" kanonik Edebiyat söylemiyle kısıtlıysa, oyuncak ayımız ve pijamamızla yatağa girdikten sonra bir kadın akrabamızın bize yüksek sesle okuduğu bir hikâyeden bahsetmeye utanmamız normaldir.

Ama bu hikâye hayal gücümüzü, okuduğumuz diğer her şeyden çok daha belirgin bir şekilde biçimlendirmiş olabilir.

Uyuyan Güzel masalını ilk kez ne zaman duyduğum veya okuduğum konusunda hiçbir fikrim yok. Resimleri, dili veya belli bir basımı bile hatırlıyor değilim (ki bazı hikâyelerde bunları hatırlarım). Çocukken onu kesinlikle çeşitli derlemelerde kendi kendime okudum; çocuklarıma da çeşitli biçimlerde yüksek sesle okumuşluğum var. Bu versiyonlardan biri çok cici, Çek yapımı bir kitaptı, üç boyutlu kitapların ilk örneklerinden biri. Kâğıttan yapılma dikenli güllerden oluşan çalı-çitin küçük kâğıttan şatoyu sarmalaması nasıl da güzel bir büyüydü. Ve sonunda şatodaki herkes –olması gerektiği gibi– uyanıp kâğıttan dışarı fırlıyordu.

Ama yapmaları gerekenin bu olduğunu ilk ne zaman öğrenmiştim?

Uyuyan Güzel benim "daima bildiğim" hikâyelerden biri olduğu gibi, aynı zamanda "hepimizin bildiği" hikâyelerden biri. Böyle hikâyeler edebi mirasımızın bir parçası değil mi? Bizi etkilemiyorlar mı?

Bu bizi endişelendiriyor mu?

Yeri gelmişken, Francis Prose'un Uyuyan Güzel üzerine makalesi daima bildiğimizi sandığımız hikâyeleri aslında bilmediğimizi incelikli bir şekilde gösteriyor. On ikinci peri ve iğ meselesi kafamda netti, ama bütün o evlilik sonrası dalaveresi benim için yeniydi. Benim ve çoğu Amerikalının bildiği şekliyle, hikâye prensin öpücüğü ve herkesin düğüne hazırlanmasıyla bitiyordu.

Ve benim için özel bir anlamı ya da büyüsü, benim üzerimde bir "etkisi" olduğunu hiç bilmiyordum, ta ki altmışlarımda Sylvia Townsend Warner'ın hikâyeye gönderme yapan küçük şiirine (Toplu Şiirleri içinde bulunabilir) denk gelene kadar:

Uyuyan Güzel uyandı:
Çıkrık dönmeye başladı,
Oduncular çalılığı temizledi,

Bahçıvan çimleri biçti.
Heyhat! Tek bir öpücük
Hükümsüz mü kılmalı sessiz evi, cıvıltılı ıssızlığı?

Şiirin hep yaptığı gibi, bu kelimeler beni kendilerinden çok öteye, dikenli çalı-çitin içinden o gizli yere götürdü.

Şiirin o tatlı vecizliği bir yana, son iki dizede sorulan soru hikâyeyi bütünüyle "yeniden gözden geçiriyor", altüst ediyor. Neredeyse onu hükümsüz kılıyor.

Evin ve arazinin üstüne çöken uykunun kötü bir büyü, bir lanet olması lazım; prensin büyüyü bozan öpücüğünün mutlu sonu getirmesi lazım. Townsend Warner ise şöyle soruyor: Ama gerçekten bir lanet miydi bu acaba? Dikenli çalı-çit yarılmış; aşçılar lapa tencerelerinin başında homurdanıyor; kedi farenin üstüne atlıyor; Baba esneyip başını kaşıyor; Anne o uyurken hizmetçilerin mutlaka münasebetsizlik ettiğini düşünerek ayağa fırlıyor; Güzelimiz, karşısında gülümseyen ve onu götürüp kendine eş yapacak olan genç adama şaşkın bir ifadeyle bakıyor – her şey normale, gündelik, sıradan hayata geri dönmüş. Sessizlik, huzur, büyü gitmiş.

Aslına bakılırsa şair büyük ve derin bir soru soruyor burada. Beni hikâyenin içine Freudcu, Jungcu veya Bettelheimcı bir indirgemeden çok daha fazla çekiyor. Hikâyenin *bence* özü olan şeyi görmemi sağlıyor.

Bence hikâye o dingin merkez hakkında: "sessiz ev ve cıvıltılı ıssızlık".

Aklımızda kalan imge bu. Bacanın üstündeki hareketsiz duman. Hareketsiz elden düşmüş olan iğ. Uyuyan farenin yakınında uyuyan kedi. Gürültü patırtı yok, meşguliyet yok. Mutlak bir huzur. Sınır çizgisi boyunca sürekli sıklaşıp yükselen diken çalılarının yavaş ve fark edilmeyen büyümesi ve yüksek çitlerin üzerinden uçarak şakıyan, geçip giden kuşların haricinde hiçbir hareket yok.

Burası gizli bahçe; Cennet; mutlak, güneşli bir emniyet hayali; değişmeyen krallık.

Çocukluk, evet. Bekârlık, bakirelik, evet. Ergenliğe anlık bir bakış: on iki veya on beş yaşındaki bir kızın yüreğinde ve zihninde saklı olan bir yer. İşte orada, tek başına, memnun, kimse de onu tanımıyor. Şöyle düşünüyor: *Beni uyandırma. Beni tanıma. Beni rahat bırak...*

Aynı zamanda varlığının başka köşelerindeki pencerelerden muhtemelen şöyle bağırıyor: *Buradayım, gel hadi, ah, bir an önce gel!* Ve saçlarını aşağı sarkıtıyor, prens paldır küldür yukarı tırmanıyor, evleniyorlar, hayat devam ediyor. Ki eğer o gizli köşede kalıp da aşkı, evliliği, çocuk doğurmayı, anneliği ve diğerlerini reddetseydi devam edemezdi.

Ama en azından bir süre kendi halinde yaşadı, kendi evinde, sessizlik bahçesinde. Bir sürü Güzel öyle bir yer olduğunu bilmiyor bile.

*

Townsend Warner'ın dizeleri zihnime bir süre musallat olduktan sonra, sorusunun beni sadece Uyuyan Güzel masalına değil aynı zamanda onunla ilgili olarak yazdığım bir hikâyeye de götürmüş olduğunu fark ettim. Bu vakada etki neredeyse doğrudandı. Bu konuda herhangi bir endişem yok. Bilakis gayet memnun ve minnettarım.

Hikâyemin adı "Kaçak Avcı". Başlığı tam da yazar olarak benim yaptığım şeyi anlatıyor: masalın bölgesinde kaçak olarak dolaşmak. İzinsiz girmek, hırsızlık yapmak. Avlanmak. Hiçbir şeyin yaşanmadığı bir yerde yaşanmış olan bir şeyin izini sürmek.

Hikâyemde, ormanın hemen dışında yaşayan bir köylü çocuğu sağdan soldan izinsiz olarak topladığı, avladığı şeylerle kendisine, kötü bir adam olan babasına ve iyi huylu üvey annesine bakmaya çalışarak son derece yoksul bir hayat sürer. (Stereotipleri tersine çevirmek benim için çok basit ama bitip tükenmeyen bir zevk. Üvey anne oğlandan fazla büyük değildir ve aralarında tatmini imkânsız bir cinsel arzu vardır.) Oğlan ormanın uzak bir ucuyla ke-

siştiği yerde büyük çalı-çiti keşfeder. Bu nüfuz edilmez, dikenli, yaşayan çit onu büyüler. Oraya sık sık gidip çalı-çiti boydan boya araştırır. Çitin bir çember oluşturduğunu, içindeki bir şey, *başka bir yer* için eksiksiz bir savunma teşkil ettiğini anladığındaysa onu aşmaya karar verir.

Masaldan bildiğimiz üzere, büyülü çalı-çitin eni ve boyu metreleri bulur ve jilet gibi keskin dikenlerin biri kesildiğinde yerine iki tane çıkar, dolayısıyla onu geçmek isteyen biri kısa süre sonra vazgeçer. On ikinci perinin büyüsü çalı-çitin yüz yıl varlığını sürdürmesini garantilemiştir. Ancak ve ancak yüz yıl dolduğunda malum prens malum kılıcıyla ortaya çıkıp o azman çalıları, sıcak bıçağın tereyağını kesmesi gibi kesiverecektir.

Tabii ki bizim köylü çocuğu bunu bilmez. Aslında hemen hiçbir şey bilmez. Fazlasıyla yoksul ve cahildir. Kendi hayatından çıkış yolu yoktur. Çalı-çitin içinden geçmeye çalışır.

Ve bu çabasına yıllarca devam eder; elindeki yetersiz aletlerle, sürekli yeniden büyüyen diken ağaçlarını ağır ağır alt eder; gövdelerin ve dalların, sonu gelmeyen sürgünlerin ve birbirine karışmış dikenlerin arasından dar bir geçit açar; inatla geri dönüp tekrar gider; ta ki sonunda geçmeyi başarana kadar.

Büyüyü bozmaz; bunu yapacak olan prenstir. O, zorla büyünün *içine* girer.

Büyüyü hükümsüz kılacak olan o değildir. Onun yerine, prensin yapamayacağı şeyi yapacaktır. Büyünün tadını çıkaracaktır.

Muazzam çit-duvarın içindeki tarlalarda ve bahçelerde dolaşır, çiçeklerin üstünde uyuyan arıları, sağda solda uyuyan koyun ve inekleri, giriş kapısının yanında uyuyan nöbetçileri görür. Şatoya girer (zira benim bildiğim şekliyle masalda Güzel'in babası o bölgenin kralıdır). Uyuyan insanların arasında dolaşır. O zaman kaçak avcım şöyle der: "Hepsinin uykuda olduğunu biliyordum. Çok tuhaftı ve korkmam gerektiğini düşündüm ama korku hissedemiyordum." Ve şöyle: "Özel mülke tecavüz ettiğimin farkındaydım ama zararı olmayacağını düşünüyordum."

Oğlan hayatı boyunca olduğu gibi açtır. "Aşçıbaşının daha fırından yeni çıkardığı geyik etli börek o kadar harikaydı ki aç insan dayanamazdı. Aşçıbaşıyı mutfağın zemininde daha rahat bir konuma getirdim, şapkasını katlayıp başının altına yastık yaptım; sonra devasa böreğe saldırdım, bir köşesini elimle kopartıp ağzıma attım. Hâlâ sıcak, lezzetli ve güzeldi. Tıka basa yedim. Mutfağa tekrar geldiğimde börek hiç eksilmemiş, tam tekmil duruyordu. Büyü bozulmamıştı. Ben bir rüya olarak, uykunun bu derin gerçekliğini değiştirecek bir şey yapamıyor muydum acaba?"

Böylece orada kalır. Hayatı boyunca yalnız kalmıştır, bunda yeni bir şey yoktur, ama artık aç değildir. Cinsel açlık bile duymaz, çünkü uyuyan bir köylü kızını uyuyan sevgilisiyle paylaşır; kız uykusunda hazla gülümser, yaptığının bir zararı yoktur, zira büyünün etkisi sürer: Hiçbir şey değiştirilemez, kırılamaz, incitilemez. Oğlan daha ne isteyebilir ki?

Konuşmayı belki – ama eski hayatında da kimseyle pek konuşmamıştır. Burada konuştuğunda cevap verecek biri yoktur, ama bol bol boş vakti vardır, sınırsız bir zaman, böylece kendi kendine okumayı öğrenir. Prensesin masal kitaplarını okur. O zaman nerede olduğunu anlar. Belki de başka ne isteyebileceğini biliyordur artık.

Prensesin kim olduğunu biliyordur. "Onu görür görmez bütün şatoda sadece onun her an uyanabileceğini hissettim. Hiçbirimizin değil sadece onun rüya gördüğünü hissettim. O kule odasında konuşursam beni duyacağını hissettim: Belki uyanmazdı ama uykusunda duyardı ve rüyaları değişirdi." Büyüyü bozmak için tek yapması gerekenin, prensesin elindeki iği çekip ucunu başparmağından çıkarmak olduğunu biliyordur. "Bunu yapacak olsam, iği çeksem, eklemin üzerindeki hassas, küçük, ten yastığında yavaş yavaş bir damla kırmızı kan kabaracaktı. Gözleri ağır ağır açılacaktı; bana bakacaktı. Büyü bozulacak, rüya bitecekti."

*

Townsend Warner'ın şiiri gibi benim hikâyem de sadece bir soru soruyor. Hiçbir şeyi değiştirmiyor. Her şey anlatıldığı gibi devam edecek. Prens gelecek, öpücüğü bakire gelinini uyandıracak. Benim kaçak avcımın da hikâyeyi değiştirmek gibi bir arzusu yoktu. İkimiz de sırf hikâyenin içine girmekten memnunduk. Uyanık bir halde orada olmaktan.

Şimdi düşündüğümde, masal bana o dikenli çalı-çit gibi dayanıklı görünüyor. Onunla ilgili versiyonlar türetebiliriz; kaçak köylüler ya da tecavüzcü prensler, mutlu ya da mutsuz sonlar hayal edebiliriz gönlümüzce. Masalı tanımlayabiliriz ya da bozabiliriz. Ahlaki yönünü geliştirmek için onu farklı bir şekilde anlatabilir veya bir "mesaj" iletmesi için kullanabiliriz. Ama yapacağımızı yaptığımızda o hâlâ orada olacak: dikenli çalı-çitin içindeki yer. Sessizlik, güneş ışığı, uyuyanlar. Hiçbir şeyin değişmediği yer. Anne babalar çocuklarına masalı okuyacaklar ve masal onları etkileyecek.

Hikâyenin kendisi bir büyüdür. Neden onu bozmak isteyelim ki?

*

NOT (2003):

Burada, daha önce kendisiyle tanışma şansına da eriştiğim Sylvia Townsend Warner'a duyduğum saygıyı biraz daha etraflıca ifade etme fırsatını değerlendirmek istiyorum. 1976'da İngiltere'deyken, Sylvia'nın eserlerine ne kadar hayran olduğumu bilen arkadaşımız Joy Finzi onun da benimle tanışmaktan memnun olabileceğini düşünmüş. Dolayısıyla, muhtemelen Sylvia'ya beni biraz övdükten ve şiirlerimden bazılarını ona verdikten sonra beni arabayla Dorset'teki kır evine götürdü. Sylvia uzun yıllardır bu evde yaşıyordu; önceleri sevgilisi Valentine Ackland'la birlikte, daha sonraysa tek başına. Sylvia mektuplarında burayı harikulade bir şekilde betimler ve hikâyelerinin birçoğunda buradan bahsedilir. Ancak kısmen

su üstündeymiş gibi görünen, evler içinde bir nevi su perisi sayılabilecek bir yerdi bu; güzel, çamurlu ve bakımsız bir bahçesi vardı, çevresinde nehrin mırıltıları duyuluyordu. Evin ön tarafındaki bir nevi güneşlenme odasında çay içtik. Sağda solda Valentine'ın antika dükkânından kalma antikalar vardı – veya belki de mobilyaların bir parçasıydılar. Sylvia neredeyse sürekli sigara içiyordu, tıpkı yaklaşık son altmış yıldır yaptığı gibi; içerideki odaların önceden beyaz olup sonradan sarımsı kahverengiye dönmüş olan duvarlarını görmek etkileyiciydi. Cam çerçeveler üzerindeki duman cilası öyle kalındı ki resimleri göremiyordunuz. Elbette bir kısmı şöminelerden gelen odun dumanından da kaynaklanıyor olabilirdi, zira ev rutubetliydi. Sylvia yaşlı ve yorgundu, içine kapanık ve kibar, bir elmas kıymığı kadar da keskin zekâlı. Şiirlerimden birini, "Ars Lunga"yı sevdiğini söyledi; hikâyeler anlatmakla ilgili olan ve o zamandan beri benim de daha çok sevdiğim bir şiir. Ben de ona uzun zaman önce *New Yorker*'da okuduğum ama adını hatırlamadığım, pikniğe giden tatlı bir İngiliz ailesini anlatan hikâyesini sordum. Hikâyenin sonunda bir yabancı onları görür: İçlerinden birinin üzerinde Hint kumaşından, kan lekeli bir şal vardır; ikisi on sekizinci yüzyıl kıyafetleri içindedir; baba yere oturmuş, kocaman bir laternadan müzik dinliyordur; anne ise elinde bir kuş kafesiyle yaklaşır. Bütün bunlar bize ve aileye gayet mantıklı görünür çünkü neden böyle olduğunu biliriz; ama yabancı bilmez ve bakış açısının değişmesi hem aydınlatıcı hem de müthiş komiktir. Sylvia tasvirimi mutlu bir gülümsemeyle dinledi ve "Ah, evet, bunu hatırlıyorum," dedi ama hikâyenin adını ya da onu nerede bulabileceğimi o da hatırlayamadı. Normaldir: Dokuz cilt hikâye yayımlamıştı – ve bu hikâye hiçbirinde yoktu; adı "Bir Exmoor Manzarası"ydı ve ölümünden sonra yayımlanan *One Thing Leading to Another* (Birbirini İzleyen Olaylar) adlı derlemede çıktı. Ayrıca yedi de roman yayımlamıştı; *Lolly Willowes* bence hâlâ içlerinde en harikulade olanı, gerçi *The True Heart*'ı (Sadık Yürek) ve *The Corner That Held Them*'i de (Onları Tutan Köşe) çok se-

verim. Son büyük eseri, T. H. White'ın nefes kesen bir biyografisiydi. Şiirleri sonunda derlendi, o enfes mektupları ve yürek burkan günlüğü de yayımlandı. Sanırım kendi ülkesinde hâlâ gerçek değerine yakın bir değer görüyor, ama hikâyelerinin çoğunun ilk kez yayımlandığı burada büyük ölçüde unutulmuş gibi. Onu bir saatliğine de olsa tanımış olmayı hayatımın en büyük onurlarından biri sayıyorum.

TARTIŞMALAR VE GÖRÜŞLER

GERÇEK VE/VEYA/ARTI KURMACA

1998'de ilginç edebiyat dergisi Paradoxa*'nın editörleri benden "anlatının geleceği" konulu bir sayıya yazı vermemi istediler; sonuç da bu oldu. Yazıyı gözden geçirip sağıyla soluyla biraz oynadım.*

ESKİDEN, ANLATIYI seküler ve kutsal diye ikiye ayırdığımız zamanlarda, gerçek de yaratıcılık da ilkine, Hakikat ise ikinciye ait nitelikler olarak görülürdü. Hakikat'le ilgili mutabakatm çökmesiyle birlikte gerçek ile kurmaca arasmdaki fark daha fazla önem kazanmaya başladı, bizler de anlatıyı kurmaca ve kurmacadışı diye ayırmaya alıştık.

Yayıncılar, kütüphaneciler, kitapçılar, öğretmenler ve çoğu yazarın gözettiği bu ayrım, görüyorum ki, benim kendi anlatı ve kullanım biçimleri kavrayışımda temel bir rol oynuyor. Şu anda kullandığım bilgisayarda bir "Üzerinde Çalışılan Kurmacadışı Metinler" klasörü var, bir de "Üzerinde Çalışılan Kurmaca Metinler". Ama, belki de postmodern sınır göçüşleri icabı, bazı dosyalar iç içe geçiyor; epey bir kurmaca metin belli kurmacadışı tiplerine girmeye başladı. Tür sınırlarını ihlal etmeyi severim ben, ama burada türden daha öte bir şey söz konusu olabilir. Bu konuda düşünmeye başlamak için her zamanki gibi Oxford İngilizce Sözlük'e başvurdum.

KURMACA:

[1, 2 – eski kullanımlar]

3.a. Aldatma amacıyla veya başka amaçla hayali olaylar, varlıklar, durumlar vs. "uydurma" veya icat etme eylemi. [...] Bacon, 1605: "...böyle büyük bir benzerliğin kurmaca ve inanç tarafı da vardı." [...]

b. Kafadan uydurulan [şey]; sahte varlık, olay veya durum; gerçeğin zıddı olarak uydurma. [İlk alıntı 1398.]

4. Hayali olayları anlatmakla ve hayali karakterlerin portresini yapmakla ilgilenen edebiyat türü. Günümüzde genellikle bütün düzyazı romanlar ve hikâyeler; bu sınıfa giren eserler yaratmak. [İlk alıntı 1599.]

(5. ve sonraki tanımlar kelimenin edebiyatdışı ve aşağılayıcı kullanımlarıyla ilgili – kasten yalan söylemek, boş laf, kafadan atmak vs.)

Kurmacadışı kelimesi ise Oxford sözlüğünde yok. Güncel bir Amerikanca sözlüğe baksam muhtemelen bulurdum, ama bende o sözlüklerden olmadığı ve Macintosh'umdaki sözlüğün günümüzdeki kullanımlara dair iyi bir kaynak olduğunu anladığım için, buradan "kurmaca" kelimesinin eşanlamlılarıyla zıtanlamlılarını aradım. En önemli eşanlamlı olarak "hikâye"yi gösterdi, sonra "gerçekdışılık", sonra da "piyes, fantazi, mit, roman, romans, efsane, masal". "Gerçekdışılık" hariç bütün bu eşanlamlılar kelimenin edebi kullanımlarıyla ilgili.

Başlıca zıtanlamlısı ise "gerçek", sonrakiler de "sahicilik, biyografi, kesinlik, koşul, olay, olgu, samimiyet, tarih, vaka, gerçeklik". Zıtanlamlıların sadece iki tanesi edebiyatla ilgili: tarih ve biyografi.

Zıtanlamlılar arasında, benim artık epey yaygınlaştığını zannettiğim "kurmacadışı" yoktu. Sözlüğe "kurmacadışı" kelimesini girdim. Bana sadece kendi tabiriyle Yakın Anlamlı Kelime olarak adlandırdığı "kurmaca"yı verdi.

Macintosh'um "kurmaca" ve "kurmacadışı" kelimelerinin bir-

birinin yerine kullanılabilecek ölçüde yakın anlamlı olduğunu mu söylüyor bana yani?

Herhalde öyle oluyor.

*

Bu konuda yazılmış yöntemli veya akademik bir inceleme bilmiyorum ama sağda solda türlerdeki bu tanım bulanıklığı veya kaynaşmasıyla ilgili epey şey söylenip yazılmakta. Konu hakkında okuduklarımın çoğu, aslen veya sadece kurmacaya ait olarak görülen tekniklere ve özgürlüklere başvurmalarını savunan kurmacadışı yazarlarına aitti. Şöyle şeyler söylüyorlardı: Tam bir kesinlik imkânsız olduğuna göre, olgusallık iddiasındaki bir metinde yaratıcı unsurlara başvurmak kaçınılmazdır; kimse aynı olayı aynı şekilde algılamadığı için olgusallık/gerçeklik her zaman sorgulanmaya açıktır; sanatsal bir serbesti ile salt kesinlikle ulaşılabilecek olandan daha yüksek bir sahicilik biçimine ulaşılabilir; ve (dolayısıyla? her halükârda?) yazarların bir hikâyeyi istedikleri gibi yazmaya hakları vardır.

Gazeteci Janet Malcolm, söyleşi yaptığı Jeffrey Masson tarafından kasten, kara çalma niyetiyle sözlerini yanlış aktarma suçlamasıyla mahkemeye verilince, kendi gazetecilik tarzını *New Yorker* dergisi için yazdığı bir yazıda bu tür argümanlarla savunmuştu. *Soğukkanlılıkla* (o da *New Yorker*'da yayımlanmıştı) adlı eserine, anlaşılan sırf röportaj seviyesinin üstüne çıkarmak ve bu arada da kendini gerçekleri çarpıtma suçlamalarına karşı savunmak için "kurmacadışı roman" diyen Truman Capote'den ilham almıştır belki de. Kurmacadışı eserler kaleme alan bazı yazarlar eserlerinde uydurma unsurlardan yararlanmalarını canla başla savunurken bazıları bunda sual edilecek bir şey görmedikleri için gelen itirazlara şaşırırlar.

Sohbetler sırasında "doğa yazını"nın genellikle epey bir uydurma içerdiğini, bazı ünlü doğa yazarlarının gerçekte olmayan deneyimler anlatıp gözlemler uydurduklarını utanmaksızın kabul et-

tiklerini işitmişliğim var. Ama kurmaca, kurmacadışına esasen otobiyografik yazın –hatırat veya "kişisel deneme"– yoluyla giriyormuş gibi görünüyor. Eleştirmenlerden konuyla bağlantılı iki alıntı vereceğim (bunları bana gönderen Sara Jameson'a teşekkür ederim): W. S. Di Piero 8 Mart 1998'de *New York Times Book Review*'da şunları söylemiş:

> Hatırlama bir hayal gücü edimidir. Kendi deneyimimizle ilgili her türlü açıklama girişimimiz bir benliği yeniden icat etme işlemidir. Geçmiş olayları, kişileri, nesneleri, yerleri ve bunların birbirlerini izleyişlerini doğru olarak anlattığımızı zannettiğimizde bile benliği ve dünyasını teatralleştiriyoruzdur.

"Benliği yeniden icat etme" lafı ilginç geldi bana. İlk icadı kim yapmıştı peki? Deneyimle veya gerçeklikle ilişkisi önemsiz görülen bir benliğin sonsuzca icat ediliyor olduğu mudur burada ima edilen? "Teatralleştirme" kelimesi de ilginç; *teatral* nötr bir kelime değildir, abartı ve duygusal sahtelik gibi yananlamlarla yüklüdür.

Aynı sayıda, Paul Levy de şöyle yazmış: "Bütün biyografilerin hakikatle gözbağcılık yapmak gibi bir sorunları var. Benim kendi stratejim insanın kendi hakkında yazmasına kastedilmemiş kurmaca gözüyle bakmak."

"Gözbağcılığın" da "teatralleştirme" gibi bir tınısı var – el çabukluğu olarak, şapkadan çıkan tavşanlar olarak otobiyografi. "Kastedilmemiş kurmaca" tabiri de yazarın sorumluluğunu yok saymakla kalmıyor, sorumsuzluğu da bir strateji gibi sunuyor. Bu yaklaşım, otobiyografi yazarının, kendi sanatlarına kastetmedikleri bir şey olarak bakmak istemeyen yazarların karşılaştıkları güçlükleri geçiştirmesine neden olabilir kesinlikle.

Bununla bağlantılı bir başka argüman da, bilimsel yöntemin meşhur köşetaşı olan nesnellikle bağlantılıdır; artık birçok biliminsanı nesnelliğin, bir deneyim veya gözlemin en ince eleyip sık dokuyan olgusal anlatımının gerçekçi ölçütü olma sıfatını yanıl-

sama olarak görüyor. Feministler buna, bir ideal olarak nesnelliğin birçok bakımdan istenmeyecek bir şey olduğunu da ekliyorlar.

Antropologlar genelde gözlemcinin atlandığı etnografik gözlem anlatımlarının derin bir sahtelik unsuru içerdiğini kabul etmeye başladılar. Bugünlerde etnografya öyle postmodern belirsizlikler, eksiltiler ve kendi üstüne katlanan düşüncelerle doludur ki bazen yerlilerin davranışlarından çok etnografın ruhuyla ilgiliymiş gibi bir hal alır. Claude Lévi-Strauss'un, bu incelikli ve riskli türün kurucu klasiği olan *Hüzünlü Dönenceler* eseri, söz konusu türün, gerçekten araştırmacı, vasıflı bir öznellik tarafından icra edildiğinde ne kadar değerli olabileceğini gözler önüne serer.

Bu denemeyi yazarken kendi öznel tepkilerimi ve taraflılıklarımı sürecin parçası olarak bilinçli bir biçimde metne dahil ediyorum, ayrıca ne nesnellik ne de otorite iddiasındayım. Kırklarda, Harvard'da bana öğrettikleri yazma tarzı bu değildi, en hafif deyimiyle. Ama bence yaptığım şeye, yani çoğunlukla spekülasyona ve kanaat beyan etmeye (zaten kırklarda Harvard'da üretilen görünüşte egosuz, otorite izlenimi veren tabirlerle örülü yazıların çoğu da bunlardan ibaretti) gayet uygun düşüyor.

İyi ama gözlerimle tanık olduğum bir olayı anlatma görevi almış bir gazeteci olsaydım, bir biyografi veya otobiyografi yazıyor olsaydım, sadece bilgiye (araştırmaya), sapla samanı ayırma ve mümkün olduğunca çok şeyi metne dahil etme yeteneğine değil titiz bir nesnel olma çabasına da dayalı sahici bir otorite iddiası güdemez miydim?

Biliminsanlarının çıkıp da nesnelliğe *ulaşamadıklarını* beyan etmeleri, tarihçilerin de onları takip etmeleri belli bir moral bozukluğu yaratabilir. Nesnellik gazeteciler için de bir ideal durumundaydı. Biliminsanları nesnelliği terk ediyorsa, sahibi yabancı bir şirket olan yerel gazetede parttaym çalışan bir gariban muhabir neden nesnel olmaya uğraşsın ki?

Ama gazetecilerin çoğu son derece öznel meseleler söz konusu olduğunda bile nesnel habercilik idealini savunuyor hâlâ. Doğru

dürüst hiçbir gazeteci yoktur ki kamuoyunun dikkatini çekmesine neden olmuş bir şey yapmış veya böyle bir şeyin acısını çekmiş birinin mahremiyet hakkı olduğunu kabul etsin. Ama pratikte gazeteciler nesnel eylemlerle sözleri anlatıp öznel saik, düşünce ve hisleri anlatının satır aralarında bırakarak mahremiyete saygı gösterirler; tabloidler hariç çoğu gazeteci böyle yapar. Ciddi gazetecilik kendisini, spekülasyonu gerçek diye sunmaktan kaçınmakla tanımlar.

Nesnellik iddiasını bırakmış olsalar da, tarih ve biyografi de kendilerini aynı şekilde tanımlar. Yazar bize Napolyon'un yatakta Josephine'e ne fısıldadığını ve Josephine'in kalbinin nasıl da pır pır ettiğini anlattığı anda, Paris'ten ziyade Oz Diyarı'na yaklaştığımızı biliriz.

Okurların çoğu Paris'i değil Oz'u ister tabii ki. Onlar hikâye için okuyorlardır; hikâye doğru değilmiş, hikâyenin kahramanları gerçek tarihi şahsiyetleri çarpıtıyormuş, umurlarında değildir.

O zaman neden roman değil de tarih okuyorlar? Romana "uydurma" olduğu için güvenmeyip kendine tarih veya biyografi adını veren anlatıyı, dürüstlükten ne kadar uzak olursa olsun, "gerçek" buldukları için mi?

Amerikalıların kafalarında son derece yaygın olan Püriten yargılamacılığı yansıtan bu tür önyargılar birçok beklenmedik yerde ortaya çıkıveriyor. Yukarıdaki, "teatrallik" ve "gözbağcılık" vurgusu yapan *New York Times Book Review* alıntılarının ikisinden de bu tür bir mutlakçılık tınısı geliyor kulağıma. Madem hakikatin bütününü söyleyemiyorsun, aşağısı da kurtarmıyor, o zaman uydur gitsin.

Ama çok sayıda Amerikalı okurun, hatta çoğunun, kurmaca-kurmacadışı ayrımına sahiden kayıtsız kalmaları da aynı derecede mümkün. Bu kategoriler okuma yazmayı bilmeyen kültürlerde pek veya hiçbir şey ifade etmez; ağırlığı olan sözün, hele ki gittikçe daha fazla elektronik araçlarla iletişim kurduğumuz düşünülürse, yazılı söz olduğu şimdiki dönemde bile, belki de bunların ciddi

bir düşünsel veya ahlaki önem taşıdıkları düşünülmüyordur genellikle.

Bu algı kısmen yazının artan elektronikleşmesiyle bağlantılı olabilir. Yazı elektronikleştikçe kategorileri ve türleri değişecektir. Şimdiye kadar yeni teknoloji kurmacayı sadece, romancıya hipermetin yoluyla erişilebilen, yolları çatallanan bahçeyi açarak etkiledi. Okurun da metni yazarla eşit derecede denetleyebildiği sahiden etkileşimli kurmaca bir yutturmaca veya bir vaat (ya da bazıları için bir tehdit) olarak kaldı. Kurmacadışına gelince, öyle görünüyor ki bugün internette bilgiden sayılan şeylerin önemli bir kısmına damgasını vuran iki özellik var: Doğruluk ve gerçeklik denetimine pek özenilmezken söylenti ve kanaatlere fazlaca hoşgörü gösteriliyor. İnternetteki iletişimin gelip geçiciliği özel sohbettekine benzeyen bir özgürlüğü teşvik ediyor. Söylentiler, dedikodular, kesip atmalar, gayri sahih alıntılar, densizlikler sanal âlemde engelsizce akıp gidiyor; kurmacanın da olgusal yazının da gerektirdiği becerileri ve/veya kendi kendilerine koyduğu kısıtlamaları rahatça pas geçiyorlar. Elektronik yazının sözde sözel, illaki takma adlı, gelip geçici karakteri basılı yazılara düşen sorumluluktan kolayca el çekebilmeyi teşvik ediyor. Ama bu sorumluluk İnternette sahiden de uygunsuz kaçıyor olabilir. Yeni bir yazı biçiminin kendi estetiği ile etiğini geliştirmesi gerekir. Buna daha var. Ben bu yazıda, esas itibarıyla yazıya yeniden üretilebilir kalıcılık veren basılmış yazıdan bahsediyorum. İnsani anlamda her türlü kalıcılık sorumluluğu beraberinde getirir.

*

Benim de ait olduğum, yazarlara ödüller veren bir gruba geçenlerde kurmacadışı kategorisinde verdiğimiz ödülü –biri tarihsel kurmacadışı metinlere diğeri yaratıcı olanlarına verilmek üzere– ikiye bölmemizi isteyen bir mektup geldi. Bu terimlerden ilki benim için yeni, ikincisine aşinayım.

Ülkenin dört bir yanındaki yazarlık atölye ve programlarında

şimdilerde "yaratıcı kurmacadışı" metin yazımı konusunda dersler veriyorlar. Bilimsel, tarihsel ve biyografik anlatı bu tür programlarda (veya başka yerlerde) çok nadiren öğretiliyor, daha doğrusu hiç öğretilmiyor. Oysa otobiyografi yazarlık programlarında gittikçe daha popüler bir hal alıyor. O da günlük yazmak şeklinde veya kendini ifade ederek tedavi olma şeklinde öğretiliyor muhtemelen. Ama daha edebi amaçlar güttüğünde ise çıkan metnin adı yaratıcı kurmacadışı metin, kişisel deneme veya hatırat oluyor.

Bir hatırat yazarı, tıpkı sorumluluk sahibi bir biyografi yazarı, etnograf veya gazeteci gibi eskiden başka insanların yaptıklarını ve söylediklerini anlatır, yapmış veya söylemiş olabilecekleri şeyleri okurun çıkarması gereken imalar olarak bırakır ya da adını böyle koyarak spekülasyon yaptığını söylerdi. Otobiyografisini yazan kişi de anlatısını Fred amcasının halkalı çöreğini yerken nasıl göründüğüyle ilgili hatırladıklarıyla, çöreği yutarken söylediğini işittiği şeylerle ve kendisinin bu konuda düşündükleriyle sınırlardı. Betimlediği tek duyum ve hisler kendisine ait olanlar olurdu.

Kurmacadışı metinlerde kurmaca araçlarıyla unsurlarının kullanılmasını savunanlara bakılacak olursa, hatırat yazarı, Fred amcanın çöreği yutarken elli yıl önce Indiana'da yediği ilk halkalı çöreğin hafif yağlı tadını nasıl da canlı bir biçimde hatırladığını ve bunu hatırlamanın nasıl da hem içini burup hem de hoşuna gittiğini bize anlatabilir, buna hakkı vardır.

Yaratıcı kurmacadışı metinlerin yazar ve okurlarının çoğu, Fred amcanın karakterine dair bilgiye dayalı olduğu takdirde böyle iç düşünce ve duygular atfetmenin meşru olduğunu savunurlar. Bunun Fred'e zararı dokunmadığı gibi (zaten kendisi de 1980'de çok fazla halkalı çörek yemekten ölmüştür) Fred'i tıpkı bir roman karakteriymişçesine sadece hikâye içerisinde tanımış olacak okura da zararı dokunmaz.

İyi de yazarın, amcasının karakterine dair bilgisinin doğru, önyargısız, güvenilir olduğuna kim onay verecek? Herhalde yengesi,

ama yengeye danışmamız pek mümkün değil. Hatırat yazarının sorumluluğu etnografınkiyle tamamen aynı gibi geliyor bana: Nesnelmiş gibi yapmamak, ama aynı zamanda kendinden başkası adına da konuşabiliyormuş gibi de yapmamak. Kendine başka birinin ne düşündüğünü veya hissettiğini söyleme gücü atfetmek, bana kalırsa, bir sesin gaspedilmesidir: Saygısızlığın son haddidir. Bu taktiği kabul eden okur da bu saygısızlığın suç ortağıdır.

*

Kurgusal veya gerçek bir hikâyede karakterler, elbette, sadece eylem ve sözlerinin anlatılmasıyla değil bu malzemenin elenmesi, bastırılması, yeniden düzenlenmesi ve yorumlanmasıyla "canlanır", "gerçek gibi görünürler". Bay Di Piero, yukarıda alıntıladığım "hatırlama bir hayal gücü edimidir" cümlesini sarf ederken bunu kastettiğini varsayıyorum. (Benim *Karanlığın Sol Eli* romanımdaki Genli Ai de kendi büyüdüğü dünyada ona "hakikatin bir hayal gücü meselesi olduğunu" öğrettiklerini söylerken bunu kastetmiş olabilir; ama Genli Ai gerçek biri değildi tabii ki).

Kurmacadışı metinlerde uydurma unsur kullanma lehine en ikna edici argüman şu oluyor demek ki: Nasıl kurmaca uydurma unsurların düzenlenmesini, manipüle edilmesini ve yorumlanmasını içeriyorsa, yaratı kurmacadışı metinler de gerçek olayların düzenlenmesini, manipüle edilmesini ve yorumlanmasını içerir.

Bu terimleri kabul ediyorum etmesine ama varılan sonuç beni rahatsız ediyor.

Son tahlilde birçok okur az önce okudukları bir hikâye gerçek mi, uydurma mı yoksa ikisinin karışımı mı bilmiyor ve umursamıyorlar, denemez. Demin bahsettiğim anlamda umursuyorlar zira: Amerikalı okurlar olguya uydurmadan, gerçekliğe hayal gücünden daha çok değer verme eğilimindeler. Kurmacanın kurmacalığından tedirgin oluyorlar.

Romancılara ısrarla "Bu fikirler aklınıza nereden geliyor?" diye sormalarının nedeni de budur belki. Buna verilecek tek dürüst

cevap "kafamdan uyduruyorum" olur elbette, ama onların istediği cevap bu değil. Belli kaynaklar istiyorlar. Kendi tecrübelerime dayanarak diyebilirim ki okurların çoğu kurmacanın araştırma ve dolaysız tecrübelere bağımlılığını fena halde abartıyorlar. Bir hikâyedeki karakterlerin yazarın tanıdığı birinden "alındığı"nı, "model" olarak kullanılan belli bir kişiye "dayandığı"nı zannediyor ve bir hikâye veya romanın öncesinde mutlaka "araştırma" yapılmış olduğuna inanıyorlar.

(Bu son yanılsama birçok yazarın burs başvurusu yapmak zorunda olmalarından kaynaklanıyor olabilir. Para sahiplerine aslında romanınız için Meclis Kütüphanesi'nde altı ay araştırma yaparak geçirmeniz gerekmediğini söyleyemezsiniz. On yaşından beri Glonggo'nun haritalarını çiziyorsunuzdur, yirmi yaşına geldiğinizde Glonggoluların tuhaf âdetlerini ve toplumsal yapısını kurmuşsunuzdur, *Glonggo'nun Gök Gürültüsü Efendileri*'nin olay örgüsü ve karakterleri zihninizde hazır beklemektedir ve tek ihtiyacınız olan hikâyeyi yazacak altı ay ve hayatınızı sürdürmenizi sağlayacak biraz fıstık yağıdır. Ama fıstık yağı ve uydurma hikâyelere burs verilmez. Burslar araştırma gibi ciddi şeyler içindir.)

Kurmaca karakterlerin hepsinin gerçek insanların portreleri olduğu anlayışı muhtemelen doğal bir kibrin ve paranoyanın ürünüdür; bazı kurmaca yazarlarının güç fantazileri (siz benim için modelden başka bir şey değilsiniz) de bunu besler. Büyük roman karakterlerinin –Jane Eyre, Nataşa, Mrs. Dalloway– kimi özelliklerini yazarın tanıdığı gerçek insanların şu veya bu özelliklerine bağlamak eğlenceli, bazen de aydınlatıcı bir eleştiri-biyografi oyunudur. Ama kurmacada kurmacadışını bulmaya yönelik bütün bu arayışlarda kurmaca olana duyulan bir güvensizlik, romancıların yazdıklarını kafalarından uydurduklarını –kurmacanın yeniden üretmek değil uydurmak olduğunu– kabul etmeye gösterilen bir direnç varmış gibi geliyor bana.

Uydurmak bu kadar güvenilmez bir şeyse, ait olmadığı yere neden buyur ediliyor peki?

Kurmaca verilerin kurmacadışı olduğu varsayılan metinlere, adeta karşılıklılık gözetirmişçesine, girmesine izin veren tür karışıklığına yol açan şey de, kurmacanın "aslında" uydurma değil de doğrudan gerçekten türemiş olduğu üzerindeki bu ısrarın ta kendisidir belki.

*

Bir şeylerden çıkmayan hiçbir şey yoktur. Romancıların "fikirleri" bir yerlerden gelir. Şair Gary Snyder'ın o gayet hoş biçimde şiirsellikten uzak kompost yapma imgesi burada işe yarar. Yazarın içine bir şeyler girer, çok fazla şey, bir deftere alınmış notlar değil her gün görülüp işitilmiş, hissedilmiş her şey, bir dolu çöp, atık, kurumuş yapraklar, patates cücükleri, enginar sapları, ormanlar, sokaklar, varoşlardaki odalar, dağ sırtları, sesler, çığlıklar, rüyalar, fısıltılar, kokular, darbeler, gözler, yürüme tarzları, jestler, bir elin dokunuşu, geceleyin bir ıslık, bir çocuk odasının duvarında ışığın kırılışı, atık sular içinde bir yüzgeç. Bütün bu şeyler romancının şahsi kompost variline girip orada tekrar tekrar birbirine karışarak değişir; rengi koyulur, malçlaşır, bereketlenir, toprak olur. İçine bir tohum düşünce toprak da onu kendi bünyesine giren o zenginlikle besler ve bir şeyler büyür. Ama bir enginar sapı, patates cücüğü veya bir jest değildir bu büyüyen. Yeni bir şeydir, yeni bir bütün. *Yapılmış* bir şey.

Kurmaca anlatıda gerçek, deneyim ve hafızayı kullanma işlemini ben böyle anlıyorum işte.

Kurmacadışı metinlerde gerçek, deneyim ve hafızayı kullanma işlemi bambaşkaymış gibi geliyor bana. Bir hatıratta enginar sapı kendisi olarak kalır. Duvar üzerinde kırıldığı hatırlanan o ışık belli bir yere ve tarihe bağlanabilir: 1936'da Berkeley'deki bir evin bir odası. Bu anılar yazarın zihninde dolaysızca bulunur. Onlar kurtarılır, kompostlaşmamışlardır.

Hatırlama aktif ve kusurlu bir işlemdir. Anılar bu işlemle, genellikle de çok büyük ölçüde, ayıklanır ve şekillendirilir. Gökteki

ruhlar gibi kurtarılırlar, ama değişmişlerdir. Yazar gelip de anlatının netlik, anlaşılırlık, yönelim vb. amaçları doğrultusunda onlardan tutarlı bir hikâye yarattığında, aralarından bir ayıklanma yapılmış, kimileri vurgulanırken kimileri es geçilmiş, hepsi yorumlanmış ve bütünüyle işlenmiş demektir.

Bu işlemlerin hiçbir onları kurmaca hale getirmez. Hepsi de hâlâ, artık yazarın elinden ne kadarı geliyorsa o kadar, sahici anılardır.

Ama hatırlanan olgular kasten değiştiriliyor veya yeniden düzenleniyorsa, sahteleşirler. Yazar zinyayı estetik bakımdan daha etkili buluyor diye enginar sapı zinya yapılırsa, ışık o duvarda, bu tarih anlatıya daha çok uyuyor diye 1944'te kırılıyorsa, bunlar artık olgu da değildir olgunun hatırlanması da. Kendisine kurmacadışı diyen bir yazının içindeki kurmaca unsurlardır. Bir hatırat okurken böyle unsurlar tespit ettiğimde veya böyle olduklarından şüphelendiğimde, feci rahatsız olurum.

Tolstoy'un bana Napolyon'un ne düşünüp hissettiğini söylemesine izin veririm, çünkü romanı gayet iyi araştırılmış tarihsel olgularla dolu olsa da, kitabı bu yüzden okumuyorumdur. Bir yaratım eseri olarak romana özgü değerler için okuyorumdur. Yazarın amcası Fred'in bazı yönleri bir kısa hikâyeye girse ve orada Kuzen Jim adını alan karakter conta yiyor olsa bu lastik tatlı zevki hiçbir rahatsızlık duymadan kabul ederim, çünkü bir hikâye anlatılıyordur, ben de Kuzen Jim'in kurmaca bir karakter olduğunu düşünüyorumdur. Rahatsızlıklar, okuduğumun ne olduğundan tam emin olmadığım zaman baş gösterir.

Hatta kendine kurmaca diyen bir yazıda bir olgu şişkinliği olduğunda da baş gösterebilir.

Bir edebiyat ödülü jürisindeyken, jürideki arkadaşlardan birine okuduğumuz kitaplardan biri hakkında söylenmiştim: Sahiden roman mıydı bu? Yazarın çocukluğunun katıksız bir anlatımı, birkaç isim değişikliğiyle üstü örtülmeye çalışılıp da becerilememiş dürüst, doğru, dokunaklı bir hatırat gibi geliyordu insana okurken.

Nereden bilecektik? "Yazar buna roman dediğine göre", dedi arkadaşım "ben de kurmaca olarak okuyor ve hükmümü ona göre veriyorum". Satıcı velinimetimizdir. Yazar yazdığına kurmacadışı diyorsa, gerçek gibi oku; yok roman diyorsa kurmaca gibi oku.

Denedim, yapamadım. Kurmaca dediğin uydurma, yaratma içerir; kurmaca uydurmanın ta kendisidir. İçinde hiçbir şeyin uydurulmadığı bir kitabı roman gibi okuyamam. Sadece olgular, gerçekler içeren bir kitaba kurmaca ödülü veremem. Tıpkı *Yüzüklerin Efendisi*'ne gazetecilik ödülü veremeyeceğim gibi.

*

Gerçek bir roman, bütünüyle kurmaca ve hayali bir hikâye, devasa miktarda olgu içerse de kurmacalığından kaybetmez. Tarihsel kurmaca ve bilimkurgu (yeri gelmişken söyleyeyim, genellikle sahiden araştırma gerektirir bilimkurgu) belli bir dönemle veya bilgi alanı ile ilgili sağlam, faydalı bilgilerle dolu olabilir. Bütün gerçekçi türün hilesi uydurma karakterleri gerçekliğin yeniden üretilmiş halinin çerçevesi içine yerleştirmektir –Marianne Moore'un dizesini biraz çarpıtarak söylersem, gerçek bir bahçedeki hayali kurbağalar misali. Her türlü kurmaca eser ileriki kuşaklara kendi zamanına, mekânına, toplumuna dair betimleyici veriler sunar; sıradan insanların hayatlarının keskin bir biçimde gözlemlenmesi ve kayda geçirilmesi konusunda romanla boy ölçüşebilecek çok az etnografik çalışma vardır.

Ama bunun tersi geçerli değildir. Tarihçi, biyografi yazarı, antropolog, otobiyografi yazarı, doğa yazarı gerçek bahçeler *ve* gerçek kurbağalar kullanmak zorundadır. Onlara özgü yaratıcılık burada yatar: uydurmakta değil, dik kafalı gerçekliği sahteleştirmeden bir hikâyeye sokmakta.

Yazılı olan her şey yazılma veya okunma ya da yayıncı tarafından sunulma sırasında gözetilen veya ihlal edilen örtük bir sözleşme içerir.

İlk ve en narin, en elle tutulmaz sözleşme yazar ile kendi vic-

danı arasındadır ve şöyle bir şeydir: Bu yazıda, ister kurmaca olsun ister kurmacadışı, biçime uygun olduğunu düşündüğüm araçları kullanarak hikâyemi hakikatli bir biçimde anlatmaya çalışacağım.

Sonra yazar ile okur arasındaki daha elle tutulur anlaşma söz konusudur; bu anlaşmanın şartları her şeyden önce her ikisinin de zevkinin incelmişliğine bağlı olarak çok ama çok değişebilir. Tecrübeli bir okur ince zevkli bir yazarı hile ve yanılsamalarla dolu koca bir galeri boyunca herhangi bir estetik ihanete uğramayacağına tam manasıyla güvenerek takip edebilir. Ama daha naif okurlar için sözleşmenin şartları büyük ölçüde yazarın –ve yayıncının– eseri nasıl (gerçek, hayali veya ikisinin bir karışımı olarak) sunduğuna bağlıdır.

Yazar gibi okur da bu sözleşmenin şartlarıyla oynayıp bir romanı gerçek olayları anlatıyormuş gibi veya bir röportajı tamamen uydurmaymış gibi okuyabilir.

Kurmaca ile inanç arasındaki müthiş yakınlığa rağmen romancıların anlattıklarına ancak çok masum olanlar inanır. Ama kurmacadışı metinler karşısındaki güvensizlik tavrı tecrübelerin ürünü olabilir pekâlâ. Sık sık hayal kırıklığına uğranmış olabilir.

Zira bir romandaki bir dolu olgu bir bütün olarak yaratımı geçersizleştirmediği halde, kendini olgusalmış gibi sunan bir anlatıdaki her kurmaca, hatta kusurlu unsur her şeyi riske atar. Tek bir uydurmayı gerçekmiş gibi yutturmak anlatının geri kalanının inanılırlığına zarar verir. Hele bunu ikide bir yapmak anlatıyı bütünüyle hükümsüz hale getirir.

Lincoln'ın insanları aldatmakla ilgili veciz sözü her yerde olduğu gibi burada da geçerlidir. Olayları yanlış aktaran veya uydurmalarını gerçek gibi sunan yazar okurun bilgisizliğini sömürüyordur. Sözleşmenin ihlal edildiğinin farkına ancak bilgi sahibi okur varır. Bu okur, olup biteni komik bulacak olursa, sözleşmeyi kasten yeniden yazarak bu sözde kurmacadışı metni sırf eğlence diye, Oxford sözlüğünün beşinci tanımıyla boş laf diye okuyabilir.

Sözleşmenin şartları halen yazarlar tarafından yeniden yazılmaktadır belki de. Hatta belki de bütün bir sözleşme fikri ümitsizce postmodern-öncesi kaçmakta, okurlar da kurmacadışı metinlerdeki yanlış verileri kurmaca metinlerdeki olgusal bilgiler kadar sakin bir biçimde kabullenmektedir.

Üzerimize boca edilen ciddi miktarda doğrulanamayan enformasyon bizi o kadar uyuşturmuş durumda ki olgumtrak şeyleri de olgularla eşdeğermiş gibi kabul ediyoruz. Zaten genelde her türden yutturmacayı –reklamlar, şöhretler hakkındaki hikâyeler, siyasi "sızıntılar", şoven ve ahlakçı beyanlar vs.– aynı uyuşuklukla kabul ediyor, bunları malzeme güvenilir midir, manipüle mi ediliyoruz filan gibi şeyleri pek de dert etmeden okuyoruz.

Kurmacayla gerçek arasındaki bu ayrımsızlık genel bir eğilim haline geldiyse, hayal gücünden ve ayırt etme yetisinden yoksun gerçek düşkünlüğü karşısında yaratıcılığın kazandığı bir zafer diye kutlamalıyızdır bunu belki de. Ama uydurmayı yalandan ayırt etmeyip hayal gücünün kendisini tehlikeye atıyormuş gibime geldiği için ben endişeleniyorum şahsen.

"Yaratıcı" terimi ne anlama gelirse gelsin, veri ve anıların çarpıtılması (bu ister kasten ister "kaçınılmaz" olduğundan yapılmış olsun) için kullanılması bence adil olmaz.

Kurmacadışı yazıda kusursuzluk yazarın olguları, gerçekleri gözlemleme, düzenleme, anlatma ve yorumlama becerilerinden gelir ki bütünüyle hayal gücüne, uydurmak için değil gözlemleri birbirine bağlayıp aydınlatmak için kullanılan hayal gücüne bağlı becerilerdir bunlar.

Estetik olarak daha uygun buldukları, işlerine öyle geldiği için, manevi teselli, ruhsal şifa, intikam, kâr vs. maksadıyla olgu "yaratan", uydurmadan medet uman kurmacadışı anlatı yazarları, hayal gücünü kullanmıyorlar, ona ihanet ediyorlardır.

ÖDÜL VE TOPLUMSAL CİNSİYET

1999'da Seattle Kitap Fuarı'nda yapılan
ve metin olarak dağıtılan bir konuşmaydı bu.

1998'DE ÜÇ KİŞİDEN OLUŞAN bir edebiyat ödülü jürisindeydim. Alışılmadık bir kolaylıkla ve oybirliğiyle, 104 romandan dört finalist ve bir kazanan seçtik. Üç kadındık ve seçtiğimiz kitapların hepsi de kadınlar tarafından yazılmıştı. En yaşlı ve en bilge olanımız, Tüh, dedi, kadınlardan oluşan bir jüri sadece kadın finalistler seçerse, insanlar bizi feminist dalavereciler diye tefe koyar, seçimlerimizi taraflı diye yaftalayıp reddeder sonuçta olan da kazanan kitaba olur.

Ama erkek olsak ve sadece erkeklerin kitaplarını seçsek kimse gıkını çıkarmazdı, dedim.

Doğru, dedi Bilge Kadınımız, ama biz birincimize güvenmelerini istiyoruz, ve üç kadının jüri olarak güvenilirliğinin tek yolu bazı erkekleri finale seçmekten geçiyor.

Ne gönlümden ne de aklımdan geçen bu olmasına rağmen, kabul ettim. Böylece finalist listemizden, orada olması gereken iki kadın çıkarıldı ve onların yerine altıncı ve yedinci seçmiş olduğumuz erkekler alındı.

*

Edebiyat ödülleri eskiden esasen edebi etkinliklerdi. Pulitzer gibi bir ödül kitabın satışlarını mutlaka etkilese de sırf bu yüzden kıymetli sayılmıyordu. Yayınevlerinin çoğu muhasebe bölümleri tarafından ele geçirildiğinden beri edebiyat ödüllerinin ekonomik tarafı giderek daha önemli hale geldi.

Günümüzde edebiyat ödülleri şöhret, para ve raf ömrü bakımından muazzam bir ağırlığa sahip.

Ama sadece bazıları. Sadece bazı ödüller haber olup duyuluyor ve başarıyı garantiliyor: çoğu değil. Hangi ödülün manşet olacağı, hangisinin yok sayılacağı neredeyse tamamen keyfi. Medya sorgusuz sualsiz alışkanlıkları takip ediyor. İnsanların Booker Ödülü için deli olacağı garantidir; PEN Western States ödülünün ilgi görmeyeceği kesindir.

Ödül jürilerinde bulunmuş çoğu yazar genelde finalistlerin eserlerinin nitelik bakımından eşit olduğuna, dolayısıyla tek bir kazanan seçmenin esasen keyfi olduğuna katılacaktır. Keza bu eserlerin doğası ve niyeti bakımından çok çeşitli olduğuna, dolayısıyla tek bir kazanan seçmenin bu açıdan da keyfi göründüğüne katılacaktır. Fakat talep edilen tek bir kazanan seçmeleridir ve onlar da bu talebi gerçekleştirirler. Sonra yayıncılar bu kitap üstünden para kazanır, kitapevleri bu kitaba alkış tutar, kütüphaneler raflarını bu kitapla doldurur, finale kalan diğer kitaplarsa unutulup gider.

Rekabetçi tek kazanan modelinin edebiyata değil spor etkinliklerine uygun olduğunu, kurmaca alanında "büyük" ödüllerin giderek abartılmasının zararlı bir etkisi olduğunu ve bu sistemin iltiması, coğrafi kayırmacılığı, cinsel kayırmacılığı ve büyük isim sendromunu kaçınılmaz olarak kalıcılaştırdığını düşünüyorum.

Bunlardan cinsel kayırmacılık bilhassa canımı sıkıyor. Bu o kadar çok ve o kadar şiddetle görmezden geliniyor ki yok yere mi canımı sıkıyorum diye düşünmeye başlıyorum. Edebiyat ödülleri-

nin çok büyük bölümünün erkeklere gittiği yolundaki izlenimimin gerçekte bir temeli olup olmadığını bulmaya çalışmaya karar verdim. Birtakım olguları ortaya koymak için çalışmamı kurmacayla sınırladım.

Kurmaca yayımlayan erkeklerin sayısının kadınlarınkinden fazla olması, ödül kazanma bakımından erkeklerin lehine bir dengesizlik olmasını haklı gösterebilirdi. Bu nedenle ilk iş 1996'dan 1998'e çeşitli dönemlerde yayımlanmış roman ve öykü derlemesi yazarlarının toplumsal cinsiyetlerini araştırmaya giriştim. Zamanım sınırlı, yöntemim üstünkörüydü. Sayılar istatistiksel açıdan anlamlı bir grup oluşturacak kadar büyük olmayabilir (yalnızca bin civarında yazarı kapsıyor). Yazar-toplumsal cinsiyet sayımım sadece son dört yılı kapsıyor, ödüllere dair sayılarımsa onyıllarca geriye uzanıyor. (Yirminci yüzyılın tamamında kurmaca alanında yazarların toplumsal cinsiyetlerine dair bir araştırma çok ilginç bir tez konusu olabilir.) Genel kurmaca için kaynağım *Publishers Weekly*, tür kurmacası için *What Do I Read Next?* ve çocuk kitapları için *Hornbook* idi. Ortak çalışmaları ve toplumsal cinsiyeti saptanamayan isimleri bir yana bırakıp, yazarları cinsiyetine göre saydım. (Tür kaynaklarımda mahlaslardan da söz ediliyordu. Söylentilere bakılırsa birçok romans kadın ismi kullanan erkekler tarafından yazılmıştı. Buna karşılık tek bir transgendera rastladım – erkek ismi kullanan bir kadın gizem yazarı.)

YAZAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Özet

(bkz. Sayılar ve Ödüllerle İlgili Detaylar, aşağıda)

Genel kurmaca: 192 erkek, 167 kadın: erkekler kadınlardan biraz fazla.

Tür kurmacası: 208 erkek, 250 kadın: kadınlar erkeklerden fazla.

Çocuk ve genç yetişkin kitapları: 83 erkek, 161 kadın: kadınlar erkeklerin neredeyse iki katı.

Toplam: 483 erkek, 578 kadın: hemen hemen 5 kadına 4 erkek.

Tür kategorimdeki yazarların 80'i romans yazarı, hepsi kadın; spor, savaş ve porno gibi türlerde ağırlıklı olarak erkeklerin yazmasıyla (elimde bunlarla ilgili sayılar yok) bunun dengelendiğini düşünürsek, aşağı yukarı bir denklikten bahsedebiliriz. Genel itibarıyla, roman ve öykü yazıp yayımlayan kadınlarla erkeklerin sayısı hemen hemen eşit, hatta kadınların sayısı belki birazcık daha fazla gibi görünüyor.

Kurmacada toplumsal cinsiyet oranı neredeyse bire bir.

Edebiyat ödüllerinde toplumsal cinsiyet sayıları ve oranlarına bakacak olursak, tercihen bütün finalistlerin veya ikincilerin sayılarını da mümkün olduğunca belirlemem iyi olurdu, fakat bu yazıyı hazırlamak için kısa bir zamanım olduğundan, dahası hayat kısa olduğundan sadece kazananları sıralıyorum. (Kütüphanelerden ve internetten pek çok ödül hakkında ayrıntılı bilgi edinilebilir; sözgelimi finalistlerin, kazananların ve bazen de jürinin kimlerden oluştuğu öğrenilebilir.)

1998'e kadar olan yılları aldım – zaman dilimleri arasında şüphesiz büyük farklar var. En eskisi Nobel Edebiyat Ödülü.

Pek çok ödülde kayıtlara ulaşmak mümkün olsa da, jüri üyelerinin toplumsal cinsiyet dağılımını bulmaya çalışmadım. Keşke vaktim olsaydı da jürinin toplumsal cinsiyet bakımından dengeli olup olmadığına, dengenin zamanla değişip değişmediğine ve toplumsal cinsiyet oranının jürinin kararını etkileyip etkilemediğine bakabilseydim. Erkeklerin erkekleri, kadınların da kadınları seçme eğilimi gösterdiği düşünülebilir pekâlâ; ama elimdeki sayılar, jürilerdeki kadın-erkek sayısı az çok dengeli olduğunda bile, bu varsayımı desteklemiyor. Erkekler de kadınlar da erkekleri seçme eğilimindeymiş gibi görünüyor.

Çoğu ödülün kazananları alana vakıf bir kişi veya jüri heyeti

tarafından seçiliyor, ama bazı tür ödüllerinin kazananları okurların veya türün yazarlarının oylarıyla belirleniyor (Nebula Ödülü'nde olduğu gibi).

(Bu bağlamda dikkat çekmek istediğim bir husus, MacArthur "deha ödülleri"ne aday gösterileceklerin MacArthur Vakfı'nca belirlenen "uzmanlar" tarafından, kazananların da vakıfça belirlenen bir kurul tarafından seçildiği. Bu kurulda kimlerin yer aldığı *asla açıklanmıyor*, dolayısıyla kurul üyelerinin alınan karardan kelimenin tam anlamıyla sorumlu sayılamayacağını söylemek mümkün. MacArthur Vakfı'nın verdiği sanat ödüllerinin hepsinde üçe bir cinsiyet oranı –üç erkeğe bir kadın– öyle tutarlı ki bunun bilinçli bir politikanın sonucu olduğunu kabul etmek durumundayım.)

EDEBİYAT ÖDÜLLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ORANI, ERKEK:KADIN

(eşitsizlikten eşitliğe doğru sıralama)

Nobel Edebiyat Ödülü, 10:1
PEN/Faulkner Kurmaca Ödülü, 8:1
Edgar Büyük Usta Ödülü (gizem), 7:1
Ulusal Kitap Ödülü (artık Amerikan Kitap Ödülü), 6:1
Dünya Fantazi Yaşam Boyu Başarı Ödülü, 6:1
Pulitzer Edebiyat Ödülü, 1943'ten beri, 5:1
Edgar En İyi Roman Ödülü, 1970'ten beri (gizem), 5:1
Hugo Ödülü (bilimkurgu; okur oylaması), 3:1
Dünya En İyi Fantazi Roman Ödülü, 3:1
Newbery Ödülü (genç), 3:1
Nebula Ödülü (bilimkurgu; yazar oylaması), 2,4:1
Pulitzer Edebiyat Ödülü, 1943'e kadar, 2:1
Edgar En İyi Roman Ödülü, 1970'e kadar (gizem), 2:1
Booker Ödülü, 2:1

BAZI GÖZLEMLER

Edebi kurmaca yazan erkek ve kadın sayısı hemen hemen eşit olsa da, "büyük" edebiyat ödüllerinde (Nobel, Ulusal Kitap, Booker, PEN, Pulitzer) kazananların oranı 5,5 erkeğe 1 kadın oluyor. Tür ödüllerinde bu ortalama 4'e 1, yani tür kurmacası yazan bir kadının ödül alma şansı biraz daha yüksek.

Saydığım ödüllerin toplamında 4,5:1 gibi bir oran var – yani kurmaca alanında her 1 kadına karşılık 4,5 erkek ödül alıyor; veya, buçuk erkek fikrini rahatsız edici buluyorsanız, her 9 erkeğe karşılık 2 kadın ödül alıyor diyelim.

Doksanlarda üç kadına ödül veren Nobel dışında, yirminci yüzyıl süresince bu ödüllerde toplumsal cinsiyet eşitliği bakımından herhangi bir kazanım olmamış, hatta bazı durumlarda eşitsizlik iyice artmış. Bunun en dikkate değer örneklerini göstermek amacıyla Pulitzer için sayıları 1943'ten önce ve sonra, Edgar En İyi Roman Ödülü için de 1970'ten önce ve sonra olmak üzere ikiye ayırdım. Yazar toplumsal cinsiyetinde çok büyük bir değişim, bu alanlarda kurmaca yazan erkek sayısında büyük bir artış, ödül kazanan erkek oranındaki artışı açıklayabilir veya haklı gösterebilirdi. Elimde sayılar yok, ama izlenimim böyle büyük bir artışın olmadığı yönünde; tahminimce, kurmaca yazan erkekler ile kadınların bire bir oranı yirminci yüzyıl boyunca neredeyse hep aynı kaldı.

Kabaca saydığımda, kadın yazarlarının sayısının erkeklerinkinin iki katı kadar olduğunu gördüğüm çocuk edebiyatı alanında, ödül kazanan erkeklerin sayısı kadınlarınkinin üç katı.

Gizem yazarlarının neredeyse üçte ikisi kadın, ama ödül alan erkeklerin sayısı kadınlarınkinin üç katı, 1970'ten beri de tam beş katı.

Bütün bunların kaçınılmaz sonucu, ödül jürilerinin –ister okurlar, yazarlar veya alana vakıf kimselerden oluşsun, ister bilinçli olarak veya bilinçsiz bir önyargıyla hareket etsin– erkekleri ödül-

lendirme oranının kadınlarınkinin 4,5 katı olması.

Kaçınılabilir sonucu ise daha iyi kurmaca yazan erkeklerin sayısının kadınlarınkinin 4,5 katı olması. Böyle bir sonuca varmak, bundan konuşulmadığı sürece, pek çok kişiye kabul edilebilir görünüyor.

Kabul edilebilir bulmayanlarımız konuşmak zorunda.

Edebiyat jürilerinin ve sponsorların önyargılarının sorgulanması ve bilinçlerinin artırılması gerekiyor. Adil ve tarafsız yazarlar bu tür tartışmalarla, daha kapsamlı ve daha iyi araştırmalarla, ödül veren topluluklar, edebiyat yayıncıları ve basına gönderilen yorum ve protesto mektuplarıyla, edebiyat ödülleri yoluyla toplumsal cinsiyet önyargılarının kalıcı hale getirilmesine karşı çıkmak zorunda.

SAYILAR VE ÖDÜLLERLE İLGİLİ DETAYLAR

Bu ek, meselenin ayrıntısıyla ilgilenen, yazarın toplumsal cinsiyeti ile toplumsal cinsiyet eşitliğini belirlerken kullandığım sistemin nasıl işlediğini görmek veya nasıl daha gelişkin, kapsamlı ve güncel hale getirilebileceğine dair önerilerde bulunmak isteyenler için –girişmek isteyen herkese seve seve devredeceğim bir iş. Burada ayrıca çeşitli sonuçlar ve tuhaflıklar hakkındaki bazı notlarımı ve gözlemlerimi yazdım.

Yazar Cinsiyeti (Romanlar ve Öykü Derlemeleri)

"Edebi" Kurmaca

Ciltli: 128 erkek, 98 kadın – E:K oranı 1,3:1
Ciltsiz: 64 erkek, 69 kadın – hemen hemen eşit

"Tür" Kurmacası

Gizem: 52 erkek, 72 kadın – 0,7:1
Romans: 0 erkek, 80 kadın – 0:1

Western: 60 erkek, 22 kadın – 3:1
Fantazi: 39 erkek, 40 kadın – hemen hemen eşit
Bilimkurgu: 57 erkek, 35 kadın – 1,6:1

"Genç" Kurmacası

Çocuklar, 6-12 yaş: 80 erkek, 117 kadın – 0,7:1
Genç yetişkin: 23 erkek, 44 kadın – 1:2

Özet

"Edebi" kurmaca: 192 erkek, 167 kadın
"Tür" kurmacası: 208 erkek, 249 kadın
"Genç" kurmacası: 103 erkek, 161 kadın

Referans kaynaklarımdan alınan bu kategorilere büyük şüpheyle yaklaşmak gerekiyor; bunları tırnak içine almam da bu yüzden. Genel itibarıyla tür kavramının kendisi şüpheli bir kavram. Kitapların çoğu pekâlâ iki, hatta üç kategoriye dahil edilebilir.

Toplam Olarak Roman ve Öykü Derlemesi Yazarlarının Toplumsal Cinsiyetleri

Toplam yazar: 1080
503 erkek, 577 kadın
Yaklaşık oran 5:6

Romanlara ve Öykü Derlemelerine Verilen Ödüllerde Yazarın Toplumsal Cinsiyeti

Nobel Edebiyat Ödülü (özel bir kurul tarafından seçilir)

1901 ile 1998 arasında bu ödül 91 defa verildi (7 defa verilmedi, bilhassa 2. Dünya Savaşı sırasında). İki defa iki erkek arasında ve bir defa da bir erkek ile bir kadın arasında paylaştırıldı; sayıların kesirli olması bu yüzden.

85,5 erkeğe 8,5 kadın – oran 10:1'i buluyor

Nobel Edebiyat Ödülü'nün kadınlara verildiği yıllar 1909, 1926, 1928, 1938, 1945, 1966, 1991, 1993, 1996: üç kadına ödül verilen doksanlı yıllara kadar neredeyse her on yıla bir kadın.

Pulitzer Edebiyat Ödülü (yazarlardan oluşan bir jüri tarafından seçilir)

1918'den beri veriliyor; altı yıl ödül verilmedi.

50 erkek, 23 kadın – oran 2: 1'den biraz fazla.

Bu oran 1943'ten itibaren eşitlikten keskin biçimde uzaklaşmış. Kadınlara verilen 23 ödülün 12'si 1918-1943 arasındaki 25 yıldan; 1944-1998 arasındaki 54 yılda kadınlara sadece 11 ödül verilmiş. 1943'ten beri, finalist yazarların genelde yarısı veya daha fazlası kadın olmasına rağmen, her 6 kazanandan 5'i erkek (oran 5:1).

Booker Ödülü (yazar ve eleştirmenlerden oluşan bir jüri tarafından seçilir)

1969'dan beri veriliyor.

21 erkek, 11 kadın – oran 2:1

Bu oran 30 yıl boyunca son derece istikrarlı; incelediğim ödüller arasında eşitliğe en yakın olan da yine bu oran.

Ulusal Kitap Ödülü / Amerikan Kitap Ödülü

1950'den beri, çeşitli tipte jürilerle, çeşitli sponsorlarla ve kurmaca kategorisindeki kimi değişikliklerle veriliyor, bu yüzden sayması zor. Tespit edebildiğim kadarıyla "En İyi Roman" ödülü için (tür ve gençlik hariç) sayılar şöyle:

43 erkek, 7 kadın – oran 6:1

PEN/Faulkner Kurmaca Ödülü (jüri tarafından seçilir)

1981'den beri veriliyor.

17 erkek, 2 kadın – oran 8,5:1

PEN/Faulkner Ödülü'nün finalistleri arasında hep kadınlar da olur; bu yüzden, ne kadar az kadına ödül verildiğini görünce şaşırdım, hatta şok oldum. Bu ödül de neredeyse Nobel kadar erkek odaklı.

Nebula Ödülü (bilimkurgu ve fantazi; adaylar halk oylamasıyla, kazananlar Bilimkurgu ve Fantazi Yazarları Derneği üyelerinin gizli oylarıyla seçilir)

1965'ten beri veriliyor.

24 erkek, 10 kadın – oran 2,4:1

Hugo Ödülü (bilimkurgu; Dünya Bilimkurgu Kongresi üyelerinin gizli oylarıyla seçilir)

1953'ten beri veriliyor.

36 erkek, 11 kadın – oran 3:1

Gizli oylanan bu iki ödülün, yazarlar tarafından seçilen Nebula ile takipçiler tarafından seçilen Hugo'nun oranlarının, eşitliğe, birçok jürili ödüle kıyasla daha yakın ve benzer şekilde oylanan Edgar'dan daha da yakın olması bana ilginç geldi.

Dünya Fantazi Ödülü (jüri tarafından, ayrıca anonim bir kararla verilir)

En İyi Roman (ondalıklı sayıların nedeni, kimi ödüllerin paylaşılmış olması):

18,5 erkeğe 5,5 kadın – oran 3:1

Yaşam Boyu Başarı Ödülü (16 ödül, 5'i paylaşılmış):

17 erkek, 3 kadın – oran 6:1

Edgar Ödülü

En İyi Roman (gizem; Amerikan Gizem Yazarları'nın üyeleri tarafından seçilir)

1946'dan beri veriliyor.

39 erkek, 13 kadın – oran 3:1

Bu oran 52 yılın tamamı için. 1946'dan 1970'e kadar 16 erkek ve 8 kadına ödül verilmiş, dolayısıyla oran 2:1 yapıyor. Ama 1970'ten sonraki 28 yıl için, kadın gizem yazarlarının sayısı erkeklerinkinden kayda değer ölçüde fazla olmasına rağmen, "En İyi Roman" ödülünü sadece 5 kadın kazanmış ki bu da oranı neredeyse 5:1 yapıyor.

Büyük Usta

İlk kez 1955'te, Agatha Christie'ye verilmiş. Sonraki 15 yılda sadece erkekler Büyük Usta seçilmiş. 1998 itibarıyla 46 Büyük Usta'nın 35'i erkek 8'i kadın – ancak bu 8 kadının 3'ü tek ödülü paylaşıyor. Erkeklerden Büyük Ustalıklarını paylaşmaları istenmemiş. 3'e paylaştırılan ödülü tek ödül olarak saydığımızda oran 7:1.

Newbery Ödülü (çocuk edebiyatında üstün başarı için; bir "uzman heyeti" tarafından seçilir)

1922'den beri veriliyor.

1922 ile 1930 arasında ödüllerin hepsi erkeklere gitmiş, 1931-1940 arasında hepsi kadınlara. 1941'den 1998'e kadar 16 erkek, 40 kadın ödül almış. Çocuk ve genç yetişkin kitaplarını yazanların yaklaşık üçte biri erkek olduğu için, toplumsal cinsiyeti gayet adil bir biçimde yansıtır gibi görünüyor.

GENETİK BELİRLENİMCİLİK ÜZERİNE

Bu yazıyı bir okurun bir metne verdiği kişisel tepki olarak kaleme aldım. E. O. Wilson'ın aşırı genel saptamalarının çoğundan rahatsızlık hissettiğimden, beni neyin rahatsız ettiğini anlamaya çalışıyordum. Bunu da yazarak yaptım çünkü en güzel yazarken düşünebiliyorum. Bir profesyonele cevap vermeye çalışan bir amatörün kendini budala durumuna düşürmesi çok mümkün ki ben de şüphesiz böyle yaptım; ama bu metni yayımlamaya karar verdim. Burada bilimsel gözlemin karşısına kendi kanaatlerimi koyuyor değilim; bir bilimadamının kanaatlerinin karşısına kendi kanaatlerimi koyuyorum. Kanaat ve varsayımlar, seçkin bir biliminsanı tarafından sunulduklarında, genellikle bilimsel gözlem –gerçek– zannediliyor. Beni rahatsız eden buydu işte.

E. O. WILSON *Naturalist* (Doğa Bilimci) adlı çok ilginç otobiyografisinde, daha önce yazdığı *Sociobiology* (Sosyobiyoloji) kitabında insan davranışlarının biyolojik temelleriyle ilgili olarak geliştirilen saptamayı şöyle özetler:

[*Sociobiology*'ye] getirilen temel itiraz olan genetik belirlenimcilik, sosyal bilimlerin umacısı konumundadır. O halde orada söylediğim, sahiden de genetik belirlenimcilik adı verilebilecek olan şeyleri burada da söylemekte fayda var. Benim savım esasen şuydu: İnsanlar [belli] davranış ve toplumsal yapılar edinmeye yönelik bir yatkınlık, insan doğası adı verilmeye yetecek kadar çok insan tarafından paylaşılan bir yatkınlık miras alırlar. Bunun tanımlayıcı özellikleri ise cinsiyetler ara-

sındaki işbölümü, ebeveynler ile çocuklar arasındaki bağlılık, en yakın akrabalar karşısında özgeciliğin artışı, ensestten kaçınma, diğer ahlaki davranış biçimleri, yabancılara karşı şüphe, kabilecilik, gruplar içerisindeki hâkimiyet düzenleri, genelde erkek hâkimiyeti ve belli bir yerdeki sınırlayıcı [sınırlı?] kaynaklar etrafındaki saldırganlıktır. İnsanların özgür iradeleri ve muhtelif doğrultulara sapma seçenekleri olmasına rağmen, psikolojik gelişme kanalları –biz her ne kadar başka türlü olmasını istersek isteyelim– genler yüzünden bazı doğrultularda daha derin çizgiler açarak ilerlemiştir. Demek ki kültürler arasında büyük farklar olsa da kaçınılmaz olarak bu özellikler bakımından birbirlerine yaklaşırlar... Şurası önemli: kalıtım çevre ile etkileşime girerek sabit bir ortalamaya yönelik bir kütle çekimi yaratır. Bütün toplumlardaki insanları insan doğası olarak tanımladığımız dar istatistiksel dairenin içinde toplar. (E. O. Wilson, *Naturalist*, s. 332, 333)

İnsanların belli davranışlar edinmeye yönelik bir yatkınlık miras aldıklarına ve toplum kurmanın bunlardan biri olduğuna katılıyorum. Ama bu yatkınlığa "insan doğası" diyerek riski göze almaya değer herhangi bir şey kazanılabilir mi, şüpheliyim. Antropologların *insan doğası* teriminden kaçınmak için mükemmel gerekçeleri var; bir kere bunun üzerinde uzlaşılmış bir tanımı olmadığı gibi, betimleyici niyetlerle dile getirildiği zamanlarda bile kolayca kural koyucu biçimlerde uygulanıyor.

Wilson listelediği özelliklerin "insan doğası olarak tanımladığımız dar istatistiksel [bir] daire" oluşturduğunu söylüyor. Tonto gibi sormak istiyorum ben de, "Kim 'biz', beyaz adam mı?" Bu özelliklerin seçimi ne tamamlanmış ne de evrensel; tanımlar dar olmaktan ziyade yarım yamalak görünüyor, istatistikler de hayal gücüne terk edilmiş. *Sociobiology*'de daha fazla istatistik ve daha bütünlüklü tanımlar bulunuyor elbette; ama Wilson'ın kitabın ne söylediğine dair kendi beyanı doğru ve eksiksiz olduğu gibi ayrıca özlü de olduğu için itirazlarımı bu beyana yöneltmem adil olacaktır gibime geliyor.

O zaman, tek tek cümlecikler üzerinden gidelim.

Cinsiyetler arasındaki işbölümü:

Bu tabir sadece, bilinen toplumların hepsinde veya çoğunda kadınlarla erkeklerin farklı türden işler yaptıkları anlamına gelir; ama nadiren bu dar anlamıyla anlaşıldığı için bu lafı bu bağlamda bilinen imalarını teslim etmeden kullanmak ya saflıktır ya da ikiyüzlülük. Bu imalar özel olarak reddedilmediği sürece, "cinsiyetler arasındaki işbölümü" tabiri bu toplumda okurların çoğu tarafından toplumsal cinsiyete göre bölünmüş belli *türden* işler anlamına gelecek ve *bunların* genetik olarak belirlendiğini işaret edecektir: Erkekler avlanırken kadınların toplamasını; erkekler dövüşürken kadınların bakıcılık yapmasını; erkekler dışarı çıkarken kadınların ev nöbeti tutmasını; erkekler sanat yaparken kadınların ev işi yapmasını; erkekler "kamusal alan"da iş görürken kadınların "özel" olanında görmesini vs. vs. genlerimiz garantilemektedir.

Bu imaları farklı toplumlarda işin toplumsal cinsiyete göre ne kadar farklılaştığını bilen hiçbir antropolog veya antropolojik bir bilinci olan hiç kimse kabul edemez. Wilson'ın kastettiği imaların neler olduğunu veya herhangi bir imada bulunup bulunmadığını bilmiyorum. Ama indirgemeci önermelerin böyle alttan alta genişletilmesi önyargıları teşvik edip bağnazlıkları destekleyerek ciddi entelektüel ve toplumsal zarara neden oldukları için sorumlu bir biliminsanına terimlerini daha dikkatli tanımlamak yaraşır.

Bütün toplumlarda toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü olduğu için, Wilson "toplumsal cinsiyete özgü faaliyetler dahil olmak üzere bir tür toplumsal cinsiyet inşası" gibi daha dikkatli bir tabir kullansaydı kendisiyle tamamen aynı fikirde olurdum.

Ebeveynler ile çocuklar arasındaki bağlılık; en yakın akrabalar karşısında özgeciliğin artışı; yabancılara karşı şüphe:

Bütün bu davranışlar birbiriyle bağlantılıdır ve "bencil gen" davranışının çeşitli formları olarak tanımlanabilirler; ben bunların in-

sanlar arasında diğer toplumsal hayvanlar arasında olduğu gibi neredeyse evrensel davranışlar olduğunun gösterilmiş olduğunu düşünüyorum. Ama insanlarda (ki bu da sadece insana özgü ve evrensel bir şeydir) bu davranışlar öyle muazzam bir genişlikte, öyle çeşitlilik ve karmaşıklık gösteren davranış ve toplumsal yapılarla ifade edilir ki başka hiçbir hayvanın davranışlarında *bulunmayan* bu genişlik ve karmaşıklık, acaba, bu eğilimlerin kendisi kadar genetik olarak belirlenmiş değil midir diye sormak gerekir.

Eğer sorduğum soru meşruysa, o zaman Wilson'ın saptaması kabul edilemeyecek ölçüde indirgemecidir. İnsanın diğer hayvanlarla paylaştığı bir davranış tipine odaklanırken, insanlar arasında bu davranışın büründüğü benzersiz ve evrensel karakteri gözden kaçırmak, davranışın genetik belirleniminin nerelere kadar uzandığı sorusunu geçiştirmek demektir. Ama hiçbir sosyobiyoloğun geçiştiremeyeceği bir sorudur bu.

Kabilecilik:

Ben kabileciliği demin bahsedilen davranışın genişletilmiş hali olarak anlıyorum: Toplumsal gruplar, akraba olmayanların "toplumsal akraba, yani hısım" haline, yabancıların da tanıdık haline getirilmesiyle, klan, pay, dil grubu, ırk, ulus, din vs. gibi kurgulara ortak aidiyetler kurulmasıyla dolaysız kan akrabalığının ötesine geçecek şekilde genişletilmişlerdir.

Bu tür bir davranışı genetik açıdan avantajlı hale hangi mekanizmanın getirmiş olabileceğini hayal edemiyorum ama bunun insan grupları arasında gerçek akrabalığa dayalı davranışlar kadar evrensel olduğunu düşünüyorum. Bir insani davranış örüntüsünün evrenselliği, o örüntünün genetik olarak belirlenmiş olduğu anlamına geliyorsa, o zaman bu tip davranışların da genetik bir gerekçesi olmalıdır. Sanırım bunu ortaya koymak epey zor ama bir sosyobiyolog da bunu yapmayı denese memnun olurdum.

Ensestten kaçınma:

Burada da bencil genin yakın akrabası olan bir başka bencil geni tanımasını sağlayan ve böylece bir davranış normunu belirleyen evrim mekanizması nasıl bir şey emin değilim. Diğer primatlar arasında ensesti önleyen toplumsal mekanizmalar varsa benim haberim yok. (Alfa erkeğinin genç erkekleri grubunun dışına atması sadece rastlantısal olarak ve etkisiz bir biçimde ensest önlemeye hizmet eden erkek egemen bir davranıştır; alfa erkeği de kendi kız kardeşleri ve kızlarıyla çiftleşir, ama genç erkeklerin gidip bir başkasının kardeş ve kızlarını bulması gerekir).

Wilson'ın memeliler arasındaki genel ensest oranını bilip bilmediğini ve insanlar arasında "ensest"ten maymunlar, kediler, yaban atları vs. arasında olduğundan daha fazla "kaçınıldığı"na inanıp inanmadığını bilmek isterdim. Bütün insan toplumları ensesti yasaklıyor mu? Bilmiyorum; son duyduğumda ucu açık bırakılan bir soruydu bu. İnsan toplumlarının çoğunun belli ensest tiplerini kültürel olarak kınamış oldukları doğrudur; ama birçok insan toplumunun bu kınamaları hayata geçirmekte sık sık başarısız kaldığı da doğrudur. Bence bu örnekte Wilson yaygın bir kültürel şiarı veya isteği fiili davranışla karıştırmış; yahut da genlerimizin bizi bir şeyi yapmamamız gerektiğini *söylemeye* programladığını, ama o şeyi *yapmamızı* önlemediğini söylüyor. Amma da acayip genlermiş bunlar böyle.

Gruplar içerisindeki hâkimiyet düzenleri:

Burada Wilson'ın antropolojisi, antropologların gruplardaki insan davranışlarına dair gözlemlerinden çok davranışçıların tavuklarla yaptıkları deneylerden ve primatologların maymunlar hakkındaki gözlemlerinden etkilenmiş gibi geliyor bana. İnsan toplumlarında hâkimiyet düzeni çok yaygındır yaygın olmasına ama düzeni mutabakat yoluyla koruma gibi başka tür grup ilişkisi biçimleri de

yaygındır; hâkimiyetin asli düzen olmadığı koca koca toplumlar ve –Harvard'da buna inanmak zor olsa bile– çoğu toplumda hâkimiyetin hiçbir işlev görmediği gruplar vardır. Wilson'ın saptaması davranışın bir yönünü vurgularken diğerlerini görmezden geldiğinden şaibelidir. Bir kez daha, indirgeyicidir. Bu saptama daha nötr ve daha kesinlikli tabirlerle ifade edilse daha faydalı olabilirdi: "dolaysız akrabalıklar dışında yapılaşmış veya akışkan toplumsal ilişkiler kurma eğilimi" denebilirdi belki mesela.

Genelde erkek hâkimiyeti:

İnsanın toplumsal normu budur sahiden de. Buradaki genetik fayda, erkeğin dişiyi cezbedip kendisini seçmesini sağlamak için gösteri yaptığı ve/veya daha zayıf erkekleri eşinden veya hareminden uzaklaştırarak sonraki nesillerde kendi genlerinin (*erkek* bencil geninin) hâkimiyet kazanmasını garantilediği bütün türlerde iş başında olduğu varsayılan fayda olsa gerek. Bu türden davranışların görülmediği (bonobo gibi çok yakın bir genetik akraba da dahil) türlere insan davranışı için işe yarar kıyaslama mercileri veya paradigmalar olarak bakılmadığı anlaşılıyor.

Erkek saldırganlığı ve gösteri davranışının cinsellikten insani toplumsal ve kültürel faaliyetlerin bütün biçimlerine genişlediği tartışma gerektirmez. Ama bu genişlemenin genetik bekamız için avantaj mı engel mi olduğu kesinlikle tartışmaya açıktır, muhtemelen de kanıtlanması mümkün değildir. Şurası kesin ki uzun vadede insan, hatta erkek insan geni için genetik bir avantaj olduğu kolayca varsayım haline getirilemez. "Kalıtımın çevre ile etkileşimi" de, bu bağlamda, daha yenilerde smanmaya başlamıştır, çünkü insanlığın herhangi bir altkümesinin *sınırsız* hâkimiyet kurması ve bununla birlikte *sınırsız*, denetlenemez bir saldırganlık sergilemesi olasılığı sadece son yüz yılda ortaya çıkmıştır.

Belli bir yerdeki sınırlayıcı [aynen böyle] kaynaklar etrafındaki saldırganlık:

Bunun "genelde erkek hâkimiyeti"nin bir altkümesi olduğu açık. Bana kalırsa yerle bağlantılı saldırganlıkta kadınların rolü ikincildir, kurumsallaştırılmış, hatta toplumsal ve kültürel olarak pek dikkate alınmış bile değildir, benim anlayışıma göre. Bildiğim kadarıyla, kaynaklar üzerindeki veya bölgesel sınırlardaki her türlü örgütlü ve toplumsal veya kültürel olarak onay gören saldırganlık davranışları bütünüyle erkekler tarafından kontrol edilmiş ve neredeyse tamamen onlar tarafından sergilenmiştir.

Bu saldırganlığı kaynakların kıtlığına bağlamanın yanlış olduğu gün gibi ortadadır. Tarihteki savaşların çoğu gayet hayali, keyfi sınırlar üzerinde verilmiştir. Benim Siyular veya Yanamamolar gibi savaşçı kültürlerden edindiğim izlenim, erkek saldırganlığının herhangi bir ekonomik rasyonalitesi olmadığı yönündedir. Bence burada ifade "bölgesel saldırganlık" şeklinde kesilip "erkek hâkimiyeti" maddesine bağlanmalıdır.

Diğer ahlaki davranış biçimleri:

Burası tam da zurnanın zırt dediği yer. Hangi ahlaki davranış biçimleri? Kimin ahlakına göre ahlaki?

O pek korkulan kültürel görecilik öcüsünden medet ummasak da evrensel insan değerleri olduğunu iddia eden herkesten bunları sıralayıp tanımlamasını isteme hakkımız vardır bence. Bu kişi bu değerlerin genetik olarak belirlendiğini ileri sürüyorsa, bunların genetik mekanizmasını ve beraberinde getirdiği evrimsel avantajı net bir biçimde anlatabilmelidir.

Wilson bu "diğer biçimler"li tabiri "ensestten kaçınma"ya bağlayarak kullanınca, sözdizimsel olarak bu kaçınmanın kendisi de ahlaki davranış olarak tanımlanmış oluyor. Ensestten kaçınmanın belli bir genetik avantaj sağladığı kesin. Hem genetik avantaj sağ-

layan hem de evrensel olarak ahlaki olduğu kabul edilen başka davranışlar varsa bunların ne olduğunu öğrenmek isterim.

Yaşlı kadınları dövmemek bunlardan biri olabilir. Büyükannelerin kıtlık ve gerginlik koşullarında torunların hayatta kalmasında çok önemli bir rol oynadıkları kanıtlandı. Büyükannelerin bundan genetik çıkarları olduğu açık kuşkusuz. Ama ben Wilson'ın aklında büyükanneler olduğundan şüpheliyim.

Anne-çocuk bağı "diğer ahlaki davranış biçimleri" dediği şeylerden biri olabilir. Ancak Wilson'ın yaptığı gibi buna "ebeveynler ile çocuklar arasındaki bağ" demek, hadi ikiyüzlülük demesek de, taraf tutmak demektir; zira erkek ebeveynin çocuğuyla bağ kurduğu veya kurması gerektiği beklentisi hiç de evrensel bir kültürel beklenti değildir. Birçok kültürde biyolojik baba yerini dayıya bırakır veya sadece bir otorite figürü işlevi görür ya da (bizim kültürümüzde olduğu gibi) halihazırdaki karısı dışındaki kadınlarla yaptığı çocukların sorumluluğunu üstlenmesi beklenmez. Bu bağlamdaki bir diğer tehlike ise anne-çocuk bağının genellikle etikaltı diye yorumlanacak kadar "doğal" olarak tanımlanmasıdır. Çocuğuyla bağ kurmayan bir anne ahlaksız olmaktan çok insanlıktan çıkmış olarak tanımlanır. Bu bağlamda bütün bir ahlak meselesinin neden, açılmasa çok daha iyi olacak, tanımlanamayan kurtçuklarla dolu bir kutu olduğunu düşündüğümün bir örneğidir bu.

Belki Wilson'ın bu"diğer ahlaki davranışlar"ı bu kadar muğlak bırakmasının nedeni de budur. Ayrıca sözgelimi aralarında kan bağı olmayan bireyler arasındaki işbirliği ve yardımlaşma gibi davranışları bu ahlaki davranışlar arasında saysa, hâlâ davranışları mekanik bir tarzda yorumlayacak şekilde eğitilen biyolog meslektaşlarının gözündeki itibarını tehlikeye atmış olurdu.

Son olarak, genetik belirlenimcilik denen şeyin gerçekten de "sosyal bilimlerin umacısı" olduğundan kuşkuluyum. Akademisyenler bölgecilik denen şeyin âlâsını yaparlar; bazı sosyal bilimciler de Wilson'ın *Sociobiology* kitabını bastığı zaman sergilediğini düşündükleri saldırganlığa kesinlikle korkuyla ve öfkeyle ce-

vap vermişlerdir. Ama bütün olarak bakıldığında, Wilson'ın iddiası biraz paranoyakça ya da biraz fazla böbürleniciymiş gibi görünüyor.

Yazar belirlenimcilik anlayışını daha kesinlikli, daha dikkatli, daha az taraflı ve antropolojik açıdan bu denli naif olmayan bir şekilde sunmuş olsaydı *Sociobiology*'nin yarattığı ihtilaftan ve husumet hislerinden kaçınılabilirdi. Geliştirdiği teori sosyal bilimler için sahiden de umacı filan değildir ve bunun nedeni de sosyal bilimler için faydalı, hatta kayda değer olduğunu kanıtlayamamış olmasıdır.

İnsana özgü davranışları açıklamak, hayvanlarla paylaştığımız cinsiyete dayalı, akrabalığa dayalı davranışlar repertuvarını serimlemek üzere geliştirdiği bu indirgeyici teoriyi insani toplumsal yapıların sonsuz gibi görünen çeşitliliğini ve kültürün bitimsiz karmaşıklarını kapsayacak şekilde genişletmek zahmetine sahiden girseydi geliştirdiği savları çok daha ilginç bulurdum. Ama bunu yapmamış.

Kimi sosyal ve beşeri bilimciler ve ayrıca belirlenimciler, bize son tahlilde bir özgür irade yanılsaması veren şeyin, kökende genetik olarak belirlenmiş olan insan davranışı seçeneklerinin muazzam genişliği ve karmaşıklığı olduğunu iddia eder. Ama *Naturalist*'te bu soruyu gündeme getiren Wilson, "insanların özgür iradeleri vardır" gibi yavan bir inanç beyanının ardına gizleniverir. Bu saptama bu haliyle anlamsızdır. Wilson'ın inançları beni ilgilendirmiyor. Bir din düşünürü veya ilahiyatçı değil o, biliminsanı. Biliminsanı gibi konuşması gerekir.

AYAKLAR HAKKINDA

TELEVİZYONDA bir dans yarışması izlerken, kadınların giydiği ayakkabılar beni hayrete düşürdü. Fazlasıyla yüksek topukları olan, bilekten bağlı, sıkı mı sıkı ayakkabılarla dans ediyorlardı. Canla başla, topukları ve parmaklarıyla dans ediyor, hoplayıp zıplıyor, ayaklarını sertçe ve büyük bir dakiklikle yere vuruyorlardı. Erkeklerin ayaklarında topuksuz, ayağın normal duruşuna uygun ayakkabılar vardı. Birinin ayakkabılarının sadece dışa bakan taraflarında parlak mücevherler vardı. Partnerinin ayakkabıları ise tamamen ışıltılı mücevherlerle kaplıydı, bunlar deriyi epeyce sertleştiriyor olmalıydı; ayrıca ayakkabıların topukları öyle yüksekti ki kadının kendi topukları, ayağının yere değen ve vücut ağırlığının tekrar tekrar sert bir şekilde yüklendiği kısmından en az sekiz santim yukarıdaydı. Ayaklarımı o ayakkabıların içinde hayal edince yüzümü ekşittim – attığı her adımda adeta bıçak üstünde yürüyen Küçük Denizkızı gibi.

Soru daha önce de soruldu ama ben henüz tatmin edici bir cevap alamadım: Neden erkekler değil de kadınlar kendi ayaklarını sakat ederler?

Buradan, kadınların eskiden kızlarının ayak kemiklerini kırıp ayak parmaklarını kıvırarak, derilerinin arası irin ve cerahat kokan

küçük, ağrılı, işe yaramaz birer et topu yarattıkları Çin'e çok da büyük bir mesafe yok aslında. Söylendiğine göre bu Lotus Ayaklar erkeklere cinsel olarak çekici geliyor, dolayısıyla da kadının evlenme şansını ve toplumsal değerini artırıyormuş.

Bu çekiciliği ancak bir sapıklık olarak anlamlandırabiliyorum. Cinsiyetçi bir sapıklık. Kaç kadın bile bile deforme edilmiş, küçültülmüş, çürüme kokusu yayan erkek ayaklarını çekici bulurdu?

Dolayısıyla soruyu yine soruyorum: Neden? Biz bunu neden yapıyoruz ve onlar neden yapmıyor?

Peki acaba bazı Çinli kadınlar da Lotus Ayakları cinsel açıdan çekici buluyor muydu?

Hiç şüphesiz, zulmü ve acı çekmeyi erkekler de kadınlar da çekici bulabilir. Bir insan diğerinin canını yaktığında, ya biri ya da ikisi birden, içlerinden biri korkmasa veya acı çekmese hissetmeyecekleri bir cinsel heyecan duyabilirler. Bir çocuğun ayağını kırıp çürüyen bir kitle halinde sarmak ve o çürüyen kitleyi okşayarak erekte olmak gibi. Sadizm ve mazoşizm: acı ve zulme bağımlı bir cinsellik.

Cinsel duyguların acı ve zulümle uyanmasına izin vermek cinsel duygulara sahip olmamaktan daha iyi olabilir belki – en azından bize sık sık böyle söyleniyor. Ama ben emin değilim. Kimin için daha iyi?

Çinli kadınların birbirlerinin Lotus Ayaklarına acıma ve dehşetle baktıklarını, sargıların kokusunu duyduklarında irkildiklerini, çocukların annelerinin Lotus Ayaklarını gördüklerinde gözyaşlarına boğulduğunu düşünmek istiyorum. Hem kız hem de erkek çocukların. Ama ben ne bilirim ki?

Bir annenin kızına neden Lotus Ayaklar "verdiğini", neden kemiklerini kırıp ayaklarını bağladığını anlayabiliyorum; bir anneyi kızına işkence ederek ve bedenini deforme ederek onu "evlenmeye uygun" yani satılabilir, toplumda kabul gören bir duruma getirmeye iten koşulları anlamak ve hayal etmek hiç de zor değil.

Sevgi ve şefkat deforme edildiğinde korkunç bir zalimlikle ha-

reket edebilir. Hıristiyanlar ve Budistler şefkati salık veren bir öğretiyi sık sık bu şekilde deforme etmediler mi?

Moda da büyük bir güç, büyük bir toplumsal kuvvet; öyle ki erkekler, modaya itaat ederek onları memnun etmeye çalışan kadınlardan daha çok kölesi olabilirler onun. Ben kendim de arzulanır olmak, herkesin yaptığını yapmak, modayı takip etmek için gerçekten saçma sapan ayakkabılar giydim.

Ama bir kadının, arkadaşının Lotus Ayaklarını arzulaması, onları erotik bulması – bunu hayal edebilir miyim? Evet, edebilirim, ama bundan hiçbir şey öğrenmem. Erotizm varlığımızın tamamını teşkil etmiyor. Acıma var, dehşet var.

Dansçı kadının, onu elli yaşında sakat bırakacak olan sivri topuklu, kaskatı, ışıltılı ayakkabılarına bakıyor ve onları hem tedirgin edici hem de büyüleyici buluyorum. Partnerinin düz topuklu parlak ayakkabıları sıkıcı. Dans edişi heyecan verici olabilir ama ayakkabıları değil. Baletlerin o yumuşak ayakkabılarla sarmalanmış, kocaman sandviç ekmeklerini andıran ayakları da kesinlikle çekici değil. Rahatsız edici büyülenme ancak kadınlar bale ayakkabılarının içinde, bütün vücut ağırlıklarını parmak uçlarıyla taşıdıklarında ve sivri topuklu ayakkabılarla hoplayıp zıpladıklarında, acı çektiklerinde geliyor.

Tabii ki bu cinsel bir büyülenme; erotizm her şeyi açıklıyor... Ama acaba öyle mi?

Benim seksi bulduğum şey çıplak ayaklar – o esnek, güçlü kavis, dansçının çıplak ayağının karmaşık kıvrım ve eğimleri. Kadın olsun erkek olsun.

Ayakkabılı ayakları erotik bulmuyorum. Ayakkabıları da. Bana göre bir fetiş değil bu. Beni büyüleyen, dansçının ayakkabılarının dansçının ayaklarına ne yaptığını düşünmek. Erotik değil ama fiziksel bir büyülenme bu. Bedensel, toplumsal, etik. Acı veren bir şey bu. Beni tedirgin ediyor.

Ve bu tedirginlikten kurtulamıyorum çünkü benim toplumum bunun tedirgin edici olduğunu kabul etmiyor. Benim toplumum

bunun normal olduğunu, ortada bir sorun olmadığını, kadınların ayaklarının zaten moda ve herkesin yaptığını yapmak uğruna, erotizm uğruna, evlenebilmek uğruna, para uğruna işkence ve deforme edilmek için var olduğunu söylüyor. Ve hepimiz evet diyoruz, kesinlikle, sorun yok, her şey yolunda. Sadece içimdeki bir şey, gençken giydiğim o aptal ayakkabıların yamulttuğu ayak parmaklarımdaki bazı küçük sinirler, ayağımın üst kısmındaki bazı kaslar, topuğumdaki bazı kirişler, bedenimin bütün bu küçük parçaları diyor ki, hayır hayır hayır, her şey yolunda değil, hepsi baştan sona yanlış.

Sinirlerim, kaslarım ve kirişlerim böyle tepki verdiği için de dansçının sivri topuklarından gözlerimi alamıyorum. Beni delip geçiyorlar.

Zalimliğimizi reddeden zihnimiz, onun içinde sıkışıp kalmış durumda. Onu kendi bedenimizde tanıyoruz, dolayısıyla belki de ona son vermenin bir yolunu bulabiliriz. Büyülenmenin, itaatin sonu, özgürlüğün başlangıcı. Özgürlüğe doğru atılan bir adım. Çıplak ayak?

KÖPEKLER, KEDİLER, DANSÇILAR

Güzellik Üzerine Düşünceler

Bu metnin daha eski bir versiyonu 1992'de Allure *dergisinin "Düşünceler" bölümünde "İçimizdeki Yabancı" başlığıyla yayımlandı. O zamandan beri üzerinde bayağı değişiklik yaptım.*

KÖPEKLER NASIL GÖRÜNDÜKLERİNİ BİLMEZ. Hangi büyüklükte olduklarını bile bilmez köpekler. Kuşkusuz bu bizim suçumuz, köpekleri bu kadar tuhaf biçim ve boyutlarda üretip duran biziz. Erkek kardeşimin ayakta yirmi santime ancak ulaşan porsuk köpeği, bir Danua'ya onu parçalayacağından en ufak bir kuşku duymadan saldırabilir. Küçük bir köpek bileklerine saldırdığında büyük köpek ne yapacağını şaşırmış halde kalakalır genellikle: "Yesem mi şunu? O mu beni yer? Ben daha büyüğüm, *değil mi*?" Fakat sonra aynı Danua gelip kucağınıza oturmaya çalışırken yamyassı eder sizi, kendisini fino sanmaktadır.

Çocuklarım Teddy adındaki tatlı tazıyı görür görmez kaçmaya koyulurlardı, çünkü Teddy sevinçten kamçı gibi kuyruğunu öyle bir sallardı ki onları yere devirirdi. Patilerini börek tepsisine bastıklarında fark etmez köpekler. Nerede başlayıp nerede bittiklerini bilmezler.

Kedilerse nerede başlayıp bittiklerini gayet iyi bilir. Geçsinler diye tuttuğunuz kapıdan ağır ağır dışarı çıkarken kuyruklarını üç

beş santim içerde bırakacak şekilde duraksadıklarında, ne yaptıklarının gayet farkındadırlar. Kapıyı açık tutmaya devam etmek zorunda olduğunuzu bilirler. Kuyrukları bunun için oradadır. Kedinin ilişki sürdürme tarzıdır bu.

Ev kedileri küçük olduklarını ve bunun bir önem taşıdığını bilir. Bir kedi tehdit edici bir köpekle karşılaşıp da yatay ya da dikey bir kaçış yolu bulamadığında aniden bir tür kürkten balon balığına dönüşerek boyutlarını üç katına çıkartır ve işe yarayabilir bu, çünkü köpeğin yine kafası karışır: "Kedi sanmıştım yahu şunu! Ben kediden daha büyük değil miyim? Yer mi beni acaba?"

Bir keresinde kaldırım boyunca havada süzülen kocaman, kapkara, balonumsu bir şey çıktı karşıma, korkunç bir şikâyet hırlaması çıkartıyordu. Karşıdan karşıya geçerken peşime takıldı. Beni yiyeceğinden korktum. Kapımın eşiğine geldiğimizde küçülmeye başladı ve bacağıma yaslandı, o zaman kedim Leonard'ı tanıdım, caddenin karşısındaki bir şey yüzünden paniğe kapılmıştı.

Kedilerin görünümlerine dair bir algıları vardır. Oturup bir ayakları kulaklarının arkasında o şapşal temizlik hareketini yaptıkları sırada bile kıs kıs neye güldüğünüzü bilirler. Anlamazdan gelmeyi tercih ederler sadece. Bir zamanlar bir çift İran kedisi tanımıştım; siyah olanı daima kanepedeki beyaz yastığa yaslanırdı, beyaz olansa yanındaki siyah yastığa. Sadece tüylerini en iyi görünecekleri yerde bırakmak istediklerinden değildi bu, ki buna daima dikkat eder kediler. Nerede en güzel görüneceklerini de biliyorlardı. Yastıklarını tedarik eden kadın onlara Dekoratör Kedilerim diyordu.

Biz insanlar ise çoğunlukla köpeklere benzeriz: Hangi boyutta, biçimde olduğumuzu, nasıl göründüğümüzü bilmeyiz pek. Bu cehaletin en uç örneği, uçak koltuklarını tasarlayanlarda görülür. Yelpazenin öbür ucunda, kendi görünümlerine dair en keskin, en canlı algıya sahip olanlarsa muhtemelen dansçılardır. Ne de olsa dansçıların nasıl göründüğü, yaptıkları şeyin ta kendisidir.

Sanırım modeller için de geçerli bu, ama daha dar bir anlamda

– modellik yaparken esas önemli olan bir *kameraya* nasıl göründüğündür. Dansçının durumunda olduğu gibi gerçekten bedeninin içinde yaşamaktan çok farklı bir şeydir bu. Tiyatro ve sinema oyuncularının da sağlam bir özfarkındalığa ulaşmaları, yüzleriyle bedenlerinin ne yaptığını, ne ifade ettiğini fark etmeyi öğrenmeleri gerekir; ancak oyuncular sanatlarında sözcük kullanırlar ki sözcükler büyük illüzyon yaratıcılarıdır. Dansçı kendi etrafına sözcüklerden bir perde öremez. Sanatını yaratmak için elinde sadece görüntüsü, duruşu ve hareketleri vardır.

Tanıdığım dansçıların işgal ettikleri uzam konusunda herhangi bir yanılsamaları ya da kafa karışıklıkları yok. Sıklıkla yaralanıp bereleniyorlar –dans etmek ayakları öldürür, eklemleri de epey hırpalar– ama asla, asla bir börek tepsisine basmazlar. Bir keresinde prova yapan bir gruptaki genç bir dansçının ayak bileğini incelemek üzere salkım söğüt gibi yere kadar eğildiğini gördüm: "Ah," dedi, "neredeyse mükemmel bedenim uf olmuş!" Çok tatlı bir şekilde komikti, ama düpedüz doğruydu: Bedeni neredeyse mükemmeldi. Bunu biliyordu, nerede mükemmel olmadığını da biliyordu. Elinden geldiğince mükemmel tutmaya çalışıyordu bedenini, çünkü enstrümanı, mecrası, ekmek teknesi ve sanatını icra ettiği şeydi o. Ancak bir çocuğun yapacağı kadar bütünüyle içinde yaşıyordu bedeninin, ama daha büyük bir farkındalıkla. Bundan da mutluydu.

Dansçıların bu yönünü seviyorum. Rejim yapanlardan ve egzersiz meraklılarından daha mutlular. Sokağımdan yukarı jogging yapanlar geçiyor, güm, güm, güm, yüzler ciddi, hiçbir şey görmeyen gözler donuklaşmış, kulaklar kulaklıkla tıkanmış – yerde bir börek tepsisi olsa o tuhaf gösterişli koşu ayakkabılarıyla ortasına basıp geçerler kesin. Kadınlar durmadan geçen hafta kaç kilo gitti, gelecek hafta ne kadar daha gidecek diye konuşup duruyorlar. Börek görseler çığlık atarlardı. Bedeniniz mükemmel değilse, cezalandırın onu! Acı yoksa ödül de yok, falan filan. Mükemmeliyet "ince", "gergin" ve "sıkı" demektir – yirmi yaşındaki bir erkek at-

let veya on ikisindeki jimnastikçi kızın olduğu gibi. Elli yaşındaki bir adam veya herhangi yaştaki bir kadında öyle vücut ne arar! "Mükemmel"miş! Mükemmel nedir? Beyaz bir yastıktaki siyah kedi, siyah yastıktaki beyaz kedi... Çiçekli elbise giymiş yumuşak esmer bir kadın... Mükemmel olmanın bir sürü başka yolu vardır ve tekine bile ulaşmak için kendinizi cezalandırmanız gerekmez.

*

Her kültürün kendine özgü bir insan güzelliği, özellikle de kadın güzelliği ideali vardır. Bu ideallerden bazılarının ne kadar sert olduğuna şaşmamak elde değil. Bir antropolog bana aralarında yaşadığı İnuitlere göre, eğer bir kadının elmacık kemikleri arasına cetvel konduğunda burnuna değmezse, kadının afet sayıldığını söylemişti. Bu durumda güzellik aşırı çıkık elmacık kemikleri ve aşırı düz bir burun demekti. Şimdiye kadar karşıma çıkan en korkunç güzellik ölçütüyse, Çinlilerin bağlanmış ayakları: Yedi-sekiz santim kalacak kadar cüceleştirilen ve sakatlanan ayaklar bir kızın cazibesini ve dolayısıyla maddi karşılığını artırıyordu. Al sana gayet ciddi bir acı yoksa ödül de yok örneği!

Aslına bakarsanız örneklerin hepsi gayet ciddi. On bir puntluk topukların üstünde sekiz saat çalışan birine sorun bakalım. Ya da 1940'lı yıllarda lisede olduğum zamanlar geliyor aklıma: Beyaz kızlar saçlarını kimyasallar ve ısı kullanarak kıvırırdı, siyah kızlar da kimyasallar ve ısı kullanarak kıvrılmamasını sağlamaya çalışırdı. Henüz evde yapılan permalar icat edilmemişti, çocukların çoğunun da bu pahalı yöntemlere parası yetmez, bu yüzden kuralları, güzellik kurallarını uygulayamadıkları için acı çekerlerdi.

Güzelliğin her zaman kuralları vardır. Bir oyundur güzellik. Bundan milyonlar kazanan ve kime acı çektirdiğini umursamayanların denetimine girdiğini gördükçe güzellik oyununa hınç duyuyorum. İnsanları kendilerini aç bırakmaya, deforme etmeye, zehirlemeye sürükleyecek kadar bedenlerinden hoşnutsuz olmaya ittiğini gördüğümde nefret ediyorum ondan. Çoğu zaman kendim de

ufak ufak katılıyorum bu oyuna, yeni bir ruj alarak, güzel yeni bir ipek bluzdan mutluluk duyarak. Beni güzelleştireceğinden değil, kendisi güzel olduğu için ve onu giymekten hoşlandığım için.

İnsan insan olalı kendini süsleyegelmiştir. Saça takılan çiçekler, yüzde dövme çizgileri, gözkapaklarına sürmeler, güzel ipek bluzlar – insanın kendisini iyi hissetmesini sağlayan şeyler. Size yakışan şeyler. Beyaz bir yastığın tembel siyah bir kediye yakışması gibi mesela... Oyunun eğlenceli yanı, bu.

Oyunun kurallarından birine göre, çoğu yerde ve çağda, güzellik gençlikle bir tutulur. Güzellik ideali her zaman genç biri tarafından simgelenir. Basbayağı gerçekçilikten ibarettir bu kısmen. Gençler *gerçekten de* güzeldir. Hepsi de güzeldir. Yaşlandıkça bunu daha iyi fark ediyorum ve hoşuma gidiyor.

Ama aynaya bakmak giderek zorlaşıyor. Aynadaki yaşlı kadın da kim? *Beli* nerde yahu? Tamam, koyu renk saçlarımı kaybedip yerine şu ölgün kır şeylerin gelmesini az çok kabullendim de, yoksa sonunda bunları da kaybedip pembe kafa derimle mi kalıvereceğim? Yettiyse yetti yani! Bir et benim daha mı çıkmış, yoksa sonunda benekli ata mı dönüyorum? Parmak eklemleriniz diziniz kadar büyük bir şey haline gelmeden önce daha ne kadar şişebilir? Görmek istemiyorum, bilmek istemiyorum.

Oysa kendi yaşımdaki ya da daha yaşlı kadın ve erkeklere baktığımda kafa derileri, parmak eklemleri, lekeleri ve şişlikleri –ne kadar çeşitli ve ilginç olsalar da– benim onlar hakkındaki kanaatimi etkilemiyor. İçlerinden bazılarını çok güzel buluyorum, bazılarını da bulmuyorum. Yaşlı insanlar için güzellik gençlerde olduğu gibi hormonlarla bedavadan gelmiyor. İnsanın aslıyla, aslında kim olduğuyla ilgili. Giderek daha çok farkına varıyorum ki, o yamru yumru yüzlerle bedenlerin içinden parlayanın ne olduğuyla ilgili güzellik.

*

Aynaya bakıp da beli kalınlaşmış yaşlı kadını gördüğümde beni en çok endişelendirenin ne olduğunu biliyorum. Güzelliğimi yitirmem değil mesele – zaten öyle ahım şahım bir güzelliğim hiç olmadı. Mesele aynada gördüğüm kadının hiç bana benzememesi. Benim olduğumu sandığım şey değil.

Annem bana bir gün San Francisco'da sokakta yürürken, karşıdan tıpkı kendisininkine benzeyen bir palto giymiş sarışın bir kadının geldiğini gördüğünü anlatmıştı. Sonra büyük bir hayretle gördüğünün aynalı camdaki yansıması olduğunu anlamış. Ama sarışın değilmiş ki o, kızıl saçlıymış – saçları solmuştu yavaş yavaş, oysa annem kendisini her zaman kızıl saçlı olarak düşünmüş, öyle görmüştü... ta ki kendisini kendisine bir an için yabancı biri zannettiren o değişimi görene kadar.

Belki de köpekler gibiyiz biz: Nerede başlayıp nerede bittiğimizi bilmiyoruz. Mekânda bilsek de, zamanda bilmiyoruz.

Medyaya bakılırsa güya bütün küçük kızlar ergenliğe ulaşmak ve henüz deneyecek bir şey olmasa da deneme sutyenleri takmak için sabırsızlanıyormuş; müsaade ederseniz ben ergenliğin bedenlerine getireceği değişikliklerden korkan ve utanan çocuklar adına konuşmak istiyorum. Üzerime çöken o tuhaf ağırlık duygusundan, karın ağrılarından, eskiden tüysüz olan bölgelerimde çıkan tüylerden, ince bölgelerimde başlayan yağlanmadan nasıl hoşnut olmaya çalıştığımı hatırlıyorum. Tüm bunlar güya iyiydi çünkü benim Kadın Olmaya başladığımın işaretleriydi. Annem de bana yardımcı olmaya çalışıyordu. Ama ikimiz de utanıyor, belki biraz da korkuyorduk. Kadın olmak mühim meseledir, hem her zaman da iyi bir şey değildir.

On üç-on dört yaşlarındayken kendimi birden iri hantal bir Sen Bernard'ın içine tıkılmış bir tazı gibi hissetmeye başladım. Acaba oğlanlar da boy attıkça benzer bir şey hissediyorlar mıdır? Onlara sürekli iri ve güçlü olmaları gerektiği söyleniyor ama bence bazıları ince ve kıvrak olmayı özlüyordur. Çocuk gövdesinin içinde

yaşamak çok kolaydır. Yetişkin gövdesinde yaşamak ise kolay değil. Geçirilen değişim zor. O kadar devasa bir değişim ki ergenlerin çoğu zaman kim olduklarını bilmemelerine şaşmamalı. Aynaya bakıyorlar – bu ben miyim? Ben kim?

Derken bir daha gerçekleşiyor değişim, altmış-yetmiş yaşlarındayken.

Kedilerle köpekler bizden daha akıllı. Aynaya bir kere, yavruyken bakıyorlar. Çok heyecanlanıp camın arkasındaki yavru kedi ya da köpeği yakalamak için dört dönüyorlar... derken dank ediyor. Bir numara bu. Sahte. Bir daha da dönüp bakmıyorlar. Kedimin gözleri aynada benimkilerle buluşuyor, ama kendi gözlerine asla bakmıyor aynada.

Hiç kuşkusuz nasıl göründüğüm kısmen kim olduğumla ilgili, keza kim olduğum da nasıl göründüğümle. Nerede başlayıp bittiğimi, kaç beden olduğumu, bana neyin yakıştığını bilmek istiyorum. Bedenin önemli olmadığını söyleyen insanlar beni şaşırtıyor. Nasıl inanabilirler buna? Bilimkurgu filmlerindeki gibi cam bir kavanozda salınan bedensiz bir beyin olmak istemiyorum, keza göklerde süzülen gövdesiz bir ruh olacağıma da inanmıyorum. Ben bu gövdenin "içinde" değilim, ben bu gövdenin *ta kendisiyim*. Belim olsun olmasın.

Bununla birlikte, bende değişmeyen bir şey var; bedenimin içinden geçtiği bütün o şaşırtıcı, heyecan verici, korkutucu ve hüsran yaratıcı değişimlere rağmen değişmeyen bir yan. Sadece göründüğü şey olmayan biri var orda; onu bulmak ve tanımak için irdelemem, içime, derinlere bakmam gerekiyor. Sadece mekânda değil, zamanda da.

Belleğimi kaybedene kadar kayıp olmayacağım.

*

Bir kere, gençlik ve sağlığın ideal güzelliği var, aslında hiç değişmeyen, hep hakiki olan bir güzellik. Sonra sinema yıldızlarının ve reklam modellerinin ideal güzelliği var; güzellik oyunu ideali, bu

güzelliğin kuralları çağdan çağa, mekândan mekâna değişiyor hep ve hiçbir zaman tam olarak hakiki değil. Bir de tanımlaması ve anlaması daha zor olan, çünkü sadece bedende değil beden ile ruhun karşılaşıp birbirini tanımladığı yerde oluşan bir ideal güzellik var. Kurallarının olup olmadığını bilmiyorum.

Bu güzelliği tarif etmenin yollarından biri cennete gitmiş insanları nasıl tahayyül ettiğimizi düşünmek olabilir. Kastettiğim herhangi bir dinde sarsılmaz inanç olarak vadedilmiş olan Cennet değil düz anlamıyla; sevdiğimiz ölülerimize tekrar kavuşabilme hayalini, o özlem dolu arzuyu kastediyorum sadece. "Çemberin kırık olmadığını" hayal edin, "o güzel sahilde" yine karşılaşacaksınız onlarla. Nasıl görünecekler?

İnsanlar bunu nice zamandır tartışıyor. Bildiğim kadarıyla kuramlardan birine göre öteki taraftaki herkes otuz üç yaşında olacak. Bebekken ölenler için de geçerliyse, öteki tarafta hızla büyümek zorunda kalacaklar demektir. Peki seksen üç yaşında ölenler, son elli yılda öğrendikleri her şeyi unutmak zorunda mı kalacak? Besbelli bu hayalleri bire bir almamak lazım. Yoksa o eski, soğuk hakikatle yüz yüze kalıyorsunuz: Yanınızda götüremezsiniz.

Yine de gerçek bir soru var burada: Ölmüş bir sevdiğimizi nasıl hatırlıyoruz, nasıl *görüyoruz*?

Annem seksen üç yaşında, kanserden, acı çekerek öldü; dalağı büyüdüğü için bedeni biçimsizleşmişti. Onu düşündüğümde aklıma o hali mi geliyor? Bazen. Keşke gelmese. Hakiki bir imge olmakla birlikte daha hakiki bir imgeyi bulandırıp gölgeliyor. Anneme dair elli yıllık anılarından sadece bir tanesi bu. Zaman içindeki sonuncu imge. Onun altında, ardında, daha derin, daha karmaşık, her daim değişen bir imge var; hayal gücümden, kulaktan dolma bilgilerden, fotoğraflardan, anılardan yapılmış bir imge. Colorado dağlarında kızıl saçlı bir çocuk görüyorum; üzgün yüzlü, narin bir kolejli kız; şefkatli, güler yüzlü genç bir anne; parlak zekâlı bir kadın, müthiş bir çapkın, ciddi bir sanatçı, harika bir aşçı; sandalyesinde sallanırken, ot yolarken, yazarken, gülerken görü-

yorum onu; narin çilli kolundaki turkuaz bilezikleri görüyorum – bir an için bunların hepsini birden görüyorum, hiçbir aynanın yansıtamayacağı bir şey, yıllar içinden parlayan ruh çarpıyor gözüme, çok güzel.

Büyük sanatçıların görüp resmettikleri şey bu olmalı. Rembrandt'ın portrelerindeki yorgun, yaşlı yüzlerin bizi bu kadar hayran bırakmasının nedeni bu olmalı: Bize yüzeysel değil yaşamsal bir güzellik gösteriyorlar. Brian Lanker'ın *Bir Dünya Düşlüyorum* adlı fotoğraf albümünde birbiri ardı sıra karşımıza çıkan kırışık yüzler, eğer ruhunuzu işlemeye vakit ayırabilirseniz yaşlanmaya değdiğini söyler bize. Dansların hepsi bedenle yapılmaz. Büyük dansçılar bilir bunu, sıçradıklarında ruhlarımız da sıçrar onlarla birlikte – uçarız, özgürüzdür. Şairler de bilir dansın bu türlüsünü. Yeats'ten dinleyelim:

Ey kestane ağacı, koca köklü çiçeklenici,
Yaprak mı, çiçek mi, yoksa gövde misin sen?
Ey müziğe kapılan beden, ey bakış ki kamaştıran,
Nasıl ayırt edebiliriz dansçıyı danstan?

KOLEKSİYONCULAR, MÜTEŞAİRLER VE DAVULCULAR

Güzellik ve ritim üzerine kimi düşünceler;
1990'ların başında eğleneyim diye yazmıştım,
bu kitap için gözden geçirdim.

KOLEKSİYONCULAR

İnsanlar bir şeyler toplarlar. Kuşlar ve küçük memeliler de. Pampa tavşanı (vizkaça veya biskaça), Patagonya'da yaşayan ve toprakta delikler açan, pampa otu çıkaran ve yusyumru bir tavşan kulaklı çayır köpeğine benzeyen küçük bir kemirgendir. Charles Darwin diyor ki:

Pampa tavşanının tuhaf bir alışkanlığı vardır: bulduğu her sert nesneyi yuvasının ağzına taşır: her bir delik grubunun etrafında bir sürü sığır kemiği, taş, kenger sapı, topaklar halinde toprak, kuru gübre vb. düzensiz bir yığın halinde toplanmış olur... Güvenilir bir ağızdan duyduğuma göre soylu bir adam gece karanlığında atıyla giderken kol saatini düşürmüş; sabah dönmüş, güzergâhındaki her pampa tavşanı yuvasının etrafını araştırmış ve beklediği gibi bulmuş saatini. Yaşadığı yerin yakınlarında bulduğu her şeyi toplama alışkanlığı birçok soruna yol açıyor olmalı. Bunu hangi amaçla yaptığı konusunda en uzak bir tahminde dahi bulunamıyorum: Savunma için olamaz, çünkü çerçöp

esasen yuvanın ağzı dışına yerleştirilir. ... İyi bir nedeni olması gerektiğine şüphe yok; ama bölge sakinlerinin bundan pek haberi yok. Bildiğim tek benzer olgu sıradışı bir Avustralya kuşu olan *Calodera maculata*'nın alışkanlığı: İçinde oynamak için çalı çırpıdan kubbeli bir geçit yapıyor ve o noktanın yakınına deniz kabukları, kemikler, kuş tüyleri, özellikle de parlak renkli olanları topluyor. (*Beagle Yolculuğu*, 7. Bölüm)

Charles Darwin'i en uzak bir tahminde bile bulunmaktan alıkoyan her şey düşünmeye değer.

Ağaç fareleri ve bazı saksağanlarla kargalar, anladığım kadarıyla, pampa tavşanlarından daha seçiciler. Onlar da sert nesneleri alıyor, ama ön kapının önünde değil yuvalarında saklıyorlar; nesneler de genellikle parlak, şekilli veya güzel diyebileceğimiz bir yönleri olmasıyla –soylu adamın kol saati gibi– dikkat çekiyorlar. Fakat bunlar da tıpkı pampa tavşanlarının topladığı toprak ve gübreler gibi koleksiyoncuya hiç yararları olmamalarıyla dikkat çekiyorlar aynı zamanda.

Bu nesnelerde ne bulduklarına dair bir fikrimiz yok.

Erkek çardak kuşunun cici bici koleksiyonu belli ki dişi kuşu çekmeye yarıyor, ama kargaların veya saksağanların topladıkları düğmeleri, kaşıkları, yüzükleri ve açma halkalarını kendi cazibelerini artırmak için kullandıklarını gözlemleyen olmuş mu? Daha ziyade bunları kimsenin göremeyeceği bir yerde saklıyorlar gibi. Dişi ağaç faresinin erkek farenin koleksiyonunun güzelliğine (sana şişe kapağı koleksiyonumu göstereyim mi canım?) kapıldığını gören olduğunu sanmıyorum.

Biyolojiden antropolojiye uzanan geniş bir ilgi alanına sahip bir antropolog olarak babamın neredeyse hiç bitmeyen (tıpkı Telluride'deki şu ünlü otuz yıl süren poker oyunu gibi) sohbet konusu güzelliğin ne olduğuydu. Misafirimiz olan talihsiz akademisyenler kendilerini sofrada güzelliğin doğasını konuşurken bulurlardı. Antropolojiye özel ilgi duyma meselesinin bir veçhesi güzellik, cinsiyet gibi kavramların her bir toplum tarafından inşa edilip edil-

mediğidir; ya da erkeğin, kadının, güzelliğin ne olduğu konusunda bütün toplumlarda veya çoğunda bir temel paradigma, evrensel bir uzlaşma bulup bulamayacağımızdır. Derinleşen tartışmanın bir yerinde babam sinsileşip türler arasındaki sınırları geçer ve ağaç faresini ortaya atardı.

Tuhaftır, estetik duygusu (nesnelere sırf kendi başlarına arzu edilebilir oldukları için duyulan bir arzu, hiçbir pratik yararı olmayan bir şeyi elde etmek için gerçek enerji harcamaya isteklilik) gibi bir şeye delalet eden kanıtlar bizler arasından, bazı küçük kemirgenler ve gürültücü kuşlar arasından çıkıyor. Bu üç tür canlının ortak yönlerinden biri, yuva kurmamız, evimize bakmamız, dolayısıyla koleksiyoncu olmamız. Biz insanlar, fareler ve kargalar inşaat malzemelerini, yatakları ve meskenlerimizde kullandığımız başka mobilyaları toplayıp düzenlemek için bir hayli zaman harcıyoruz.

Fakat hayvanlar âleminde bize kuşlar ve kemirgenlerden genetik olarak çok daha yakın başka yuva kuranlar da var. Örneğin büyük maymunlar. Goriller her gece yeni bir yuva kurar. Hayvanat bahçelerindeki orangutanlar sevdikleri kumaş veya çuval parçalarıyla süsleniyorlar sevimli sevimli. En yakın akrabalarımızla ortak toplama zevklerimiz olsaydı, bu durum biz primatların hepsinde, en azından büyük ve şık olanlarında bir güzellik "derin grameri"ne –belki "derin estetiğe"?– delalet edebilirdi.

Fakat, heyhat, vahşi maymunların güzel buldukları için nesneleri topladıklarını veya onlara değer verdiklerini gösteren bir kanıt yok. İlginç nesneleri ilgiyle inceliyorlar, ama bir şeyi küçük, parlak bir şey diye çalıp hazine olarak saklamakla aynı şey değil bu. Zekâ ve güzellik duygusu çakışabilir ama aynı şey değiller.

Şempanzelere resim yapmak öğretilmiş veya resim yapmalarına izin verilmiş, ama motivasyonlarının estetikten ziyade interaktif olduğu gözlemlenmiştir: Renkleri seviyorlar ve belli ki tuvale boya sürmek hoşlarına gidiyor, ama vahşi yaşam alanlarında kendi başlarına resme uzaktan olsun benzeyen bir şeye girişmiyor, kendi re-

simlerine değer vermiyorlar. Resimlerini saklayıp biriktirmiyorlar. İnsanlar onların resim yapmalarını sevdikleri için resim yapıyorlar gibi. Ödülleri resimden ziyade o insanların onayı. Ama karga veya ağaç faresi, kendi parlak varlığından başka hiçbir ödül sunmayan bir şeyi çalmak için canını tehlikeye atar. Çaldığı o güzel nesneyi –sanki yumurtası ya da yavrusu kadar değerliymiş gibi– saklayacak, koleksiyonu içine yerleştirecek ve üstüne titreyecektir.

Estetik olanın erotik olanla etkileşimi karmaşık. Tavuskuşunun kuyruğu bizim için güzel, dişisi için seksi. Güzellik ve cinsel çekicilik çakışıyor, örtüşüyor. Derinden derine birbirlerine bağlı olabilirler. Ama birbirlerine karıştırılmamaları gerektiğini düşünüyorum.

Çardak kuşunun tasarımlarını zarif, gülün kokusunu ve balıkçılın dansını harika buluyoruz; peki ya şempanzenin kabarmış anüsü, tekenin kokusu, yağmurlu bir gecede o ize tutunarak çiftleşsinler diye sümüklüböceğin başka bir sümüklüböcek için bıraktığı iz gibi cinsel çekicilik etkenlerine ne demeli? Bütün bu araçlarda uygunluğun/zindeliğin güzelliği vardır, ama güzelliği uygunluk olarak tanımlamak en indirgemeci tanımlardan bile daha yetersiz olur.

Darwin hiçbir zaman indirgemeci olmadı. Çardak kuşunun o zarif pasajını "oyun oynamak için" kurduğunu söylemek –böylece çardak kuşuna oyun oynayacak, mimarisinin ve hazinelerinin ve kendine özgü gizemli dansının tadını çıkaracak alan bırakmak– ona uzak değil. Kuşun yaptığı çardağın dişilerine çekici geldiğini, ona kapıldıklarını, böylece erkek kuş için cinsel anlamda müsait hale geldiklerini biliyoruz. Dişileri çardağa çeken şey belli ki çardağın estetik nitelikleridir (mimarisi, düzenli oluşu, renklerinin parlaklığı), çünkü bu nitelikler ne kadar güçlü olursa gözlemlenebilen cazibe o kadar yüksek olur. Ama nedenini bilmiyoruz. Hiç olmazsa, çardağın biricik amacı dişi kuşları çekmekse onu neden güzel *bulduğumuzu* biliyor muyuz? Cinsiyetimiz yanlış olabilir, türümüzün yanlış olduğu da kesin.

Öyleyse: Güzellik nedir?

Güzellik evinize götürebileceğiniz ve yuvanızda veya kutunuzda saklayabileceğiniz küçük, biçimli, parlak şeylerdir, gümüş düğmeler gibi.

Tam bir cevap değil bu tabii, ama benim tamamen kabul edebileceğim bir cevap – daha iyisi bulununcaya kadar. Bir başlangıç bu.

Küçük, sert, biçimli, parlak şeyleri sevmemin her iki cinsiyetten pampa tavşanları, ağaç fareleri, kargalar ve saksağanlarla paylaştığım bir şey olmasının da ilginç, şaşırtıcı, önemli olduğunu düşünüyorum.

MÜTEŞAİRLER

Kambur balina şarkı söyler. Erkekler çoğunlukla üreme mevsiminde şarkı söyler, bu da söyledikleri şarkıların kur yapmada bir rolü olduğu anlamına gelir. Ama iki cins de şarkı söyler; her kambur balina popülasyonunun ya da ulusunun bütün yurttaşlarının paylaştığı kendi ayırt edici şarkısı vardır. Yarım saat kadar sürebilen bir şarkının, dizim grupları (her tekrarda aynı veya aşağı yukarı aynı olan nota grupları) ve temalar (tekrarlanan benzer dizim grupları) ile yapılandırılmış karmaşık bir müzikal düzenlemesi vardır.

Kambur balinalar kuzey denizlerindeyken pek şarkı söylemezler, şarkıları da hep aynıdır. Güneyde buluştukları zaman hepsi daha çok şarkı söyler, milli marşları da değişmeye başlar. Gerek şarkı gerekse şarkıda yapılan değişiklikler pekâlâ topluluğun ortaklığını perçinlemeye yarıyor olabilir (tıpkı sokak argosu, grup jargonu veya diyalekt gibi). Şarkı sık sık değişse bile topluluğun her mensubu mevcut versiyonu öğrenir. Yıllar sonra bütün şarkı kökten değişmiş olur. "Size yeni bir şarkı söyleyeceğiz."

Natural History'nin Mart 1991 sayısında Kary B. Payne balinalara iki soru soruyor: Şarkınızı nasıl hatırlıyorsunuz ve neden değiştiriyorsunuz? Yazar kafiyenin hatırlamaya yardımcı olabile-

ceğini öne sürüyor. Karmaşık bir dizi teması olan balina şarkılarında "kafiyeler" (aynı şekilde biten dizimler) vardır ve bu kafiyeler bir temayı bir sonrakine bağlar. İkinci soruya, ortak şarkılarını neden ha bire değiştirip dönüştürdüklerine gelince, yazar diyor ki, "İnsanları düşünmeden, estetik davranışımızın doğadaki kadim köklerine şaşırmadan bu konuda, balinaların kafiye kullanımları konusunda spekülasyonda bulunabilir miyiz?"

Payne'in makalesi bana ister istemez şair/dilbilimci Dell Hymes'ın *In Vain I Tried to Tell You* (Boşuna Anlatmaya Çalışmışım Sana) ve başka kitap ve makalelerinde sözlü anlatılar üzerine yaptığı çalışmayı hatırlattı. Bu gözlemlerden biri (çok kabaca özetlenmiş) Amerika Yerlilerinin sözlü anlatılarındaki bölümlemeleri gösteren mükerrer ifadelerin değeriyle ilgilidir. Bu ifadeler çoğunlukla cümlenin başında yer alır, çevrildiklerinde de "İşte ondan sonra..." veya "Derken bir şey oldu..." veya "Ve" gibi bir şey olurlar. Hikâyeyi ve "anlamını" yakalamaya çalışan çevirmenler tarafından çoğu zaman anlamsız sayılan, "gürültü" diye ıskartaya çıkarılan bu ifadeler İngilizce şiirdeki kafiyeye benzer bir amaca hizmet eder: Nizami vezin olmadığı zaman –temel bir ritmik öğe olan– *dizenin* sonuna işaret ederler; kompozisyona şekil veren daha büyük, yapısal ritmik birimlere dair ipucu verebilir.

Sırf naklettiği olaylara bakılarak aldığı şekil itibarıyla değerlendirilirse, duyulan, tercüme edilen ve "ilkel", tamamen diyalektik, ahlakçı bir hikâye olarak sunulan şey, bu tür ipuçları takip edilerek artık girift bir biçimsel sanat olarak görülebilir – biçimin malzemeyi şekillendirdiği görünüşte yararcı olan anlatının aslında özü itibarıyla estetik olan bir amaca yönelik bir araç olduğu bir sanat olarak.

Sözlü icrada tekrar sadece icracının metni hatırlamasına yardımcı olmaz. Hikâyenin temel yapılandırıcı öğelerinden biri, belki de başlıcasıdır: ister veznin tekrar eden vuruşu biçimini alsın, isterse kafiyenin düzenli yankılanan sesi, nakarat ve başka mükerrer yapılar, ya da vezinsiz şiirde ve biçimsel sözlü anlatıda dizelerin

uzun ve girift ritmi biçimini. (Yazılı düzyazının daha uzun ve kaçak ritimleri işte bu sonunculara bağlıdır.)

Bütün bu tekrar kullanımları balinaların kafiye kullanımına yakın duruyor.

Neden şarkı söylediklerine gelince, en çok çiftleşme mevsiminde ya da en çok erkeklerin şarkı söylemeleri manidar elbette. Fakat yüz kadar bireyin yarım saat süren bir şarkıyı koro halinde söylemesinin çiftleşme çağrısı olduğunu ileri sürebiliyorsanız, bir Beethoven senfonisinin de çiftleşme çağrısı olduğunu öne sürebilirsiniz.

Bazen Freud'u okuduğunuzda söylemek istediğinin bu olduğu izlenimine kapılırsınız. Eğer (dediği gibi) sanatçı "şöhret, para ve güzel kadınların sevgisi"ni elde etme arzusuyla sanat yapıyorsa, Beethoven da Dokuzuncu Senfoni'yi hakikaten çiftleşme mevsiminde olduğu için yazmıştır. Kendisine ait alanı işaretliyordu.

Beethoven'ın müziğinde cinsellik yoğundur, bir kadın bunun (tum, tum, tum, BAM) farkına varıp bir hayli sinir olabilir ama testosteron buraya kadardır. Dokuzuncu Senfoni bundan çok, çok daha ötesidir.

Baharda ışık arttıkça küçük erbezleri şişen erkek ötücü serçe şarkı söyler. Yararlı bilgileri öğretici biçimde ve belli bir amaçla şakır: Ben ötücü serçeyim, burası benim alanım, şu tatlı ve gür sesim gençliğimi, sağlığımı ve olağanüstü üreme kapasitemi gösteriyor, hadi gel benimle ol, benim aşkım ol, cikcikcik, *canımcım*, cikcikcik! Bu şarkı bize çok güzel geliyor. Fakat yandaki ağaçta duran kargaya farklı tonlarda söylenmiş "gak" da birebir aynı amaca hizmet ediyor. Yine de bizim için "gak"ın negatif bir estetik değeri var. "Gak" çirkin. Erotik olan güzel değil, güzel olan erotik değil. Kuş ötüşünün güzelliği, cinsel veya bildirimsel işlevi için rastlantısal.

"Gak" deyip işin içinden çıkmak varken ötücü kuşlar neden bu şarkıları öğrenip kuşaktan kuşağa aktarmak için bu kadar özen, biçimselleştirme, tekrar zahmetine giriyorlar?

Ben yararcılığa karşı çıkan, indirgemeci olmayan ve tabii eksik bir cevap önereceğim. Çardak kuşu beğendiği hanıma kur yapmak için, ama aynı zamanda, Darwin'in o sevimli ifadesiyle, "oyun oynamak için" kuruyor çardağını. Ötücü serçe şarkısıyla bilgi aktarıyor ama bunu yaparken oyun da oynuyor. İşlevsel mesaj bir sürü "yararsız gürültü" ile birlikte karmaşıklaşıyor, çünkü mesajın hazzı –bizim deyimimizle, güzelliği– gürültüde yatıyor: çekilen zahmette, gösterilen özende ve tekrarda, oyunda. Bencil gen kendisini idame ettirmek için bireyi kullanıyor olabilir, serçe de itaat ediyor; ama rüşeym hücresi değil de birey olduğu için bireysel deneyime, hazza önem verir ve göreve keyif ekler. Oyun oynar.

Sonuçta seks, sade seks, haz içerebilir de içermeyebilir de. Sümüklüböceklerde veya mürekkepbalıklarında bunu kontrol etmenin bir yolu yok; seks yapan köpeklerin yüzündeki korku ifadesine, kedilerin sevişirken söylediği korkunç şeylere, erkek karadul örümceğinin deneyimine bakılacak olursa, seksin mutluluksa bile hep öyle görünmediğini söylemeliyim. Fakat seksin genlerimiz veya türlerimiz için bir görev olduğuna şüphe yok. Dolayısıyla belki de görevi daha zevkli kılmak için onunla oyun oynuyorsunuz. Onu süslüyor, çıngıraklar ve düdükler, kuyruklar ve çardaklar, haz içeren karmaşıklaştırmalar ve formaliteler katıyorsunuz ona. Hazlardan bekleneceği üzere bunlar başlı başına birer amaç haline geliyorsa, sonunda sırf şarkı söylemenin zevki için şarkı söylüyorsunuz. Şarkının yararlı olma, gerektiği gibi cinselliğe uygun olma amacı ikinci plana itilir.

Büyük balinaların neden şarkı söylediğini bilmiyoruz. Ağaç farelerinin neden şişe kapağı topladığını bilmiyoruz. Küçücük çocukların şarkı söylemeyi ve şarkı dinlemeyi, güzel ve parlak şeyleri görmeyi ve edinmeyi sevdiklerini biliyoruz. Böyle şeylerden cinsel olgunlaşmadan önce haz alıyorlar ve bu haz kur yapmadan, cinsel koşullanmadan veya çiftleşmeden bağımsız görünüyor.

Şarkı topluluğun ortaklığını teyit edip perçinleyebilir, ama gümüş saat çalmak kesinlikle ortaklığı teyit edip perçinlemez. Gü-

zelliğin, cinsellik veya dayanışmanın hizmetinde olduğunu kabul edemeyiz.

Bu düşünme sürecinde karmaşıklık ve yararsızlık doğru anahtar kelimeler değil mi acaba? Hiçbir yararı olmayan nesneleri sırf zevk için toplayan ağaç faresi, yuva kurma içgüdüsünü "anlamsız gürültü" ile karmaşıklaştırdığı için küçük bir müze küratörüne benziyor. Basit çiftleşme çağrılarına ve ortaklık bildirilerine "anlamsız gürültü" ekleyerek bunları senfoni haline getirdikleri için kambur balinaların adları Beethoven'la yan yana anılabiliyor.

Kocamın Pearle Teyzesi yatak örtüsü yapmak gibi yararlı bir amaç için yararlı bir beceriye, tığa başvurdu. Tığla yararsız ama hayli ritmik varyasyonlar yaparak bu işi muazzam karmaşıklaştırdı, çünkü bunu yapmak hoşuna gidiyordu. Haz içeren ve aylarca süren bir çalışmadan sonra güzel bir şeyi bitirdi: bize hediye ettiği "örümcek ağı" desenli pike. Her ne kadar yatağın üstüne örtülse de, biz kadınların dediği gibi her gün örtülmüyor. Yararlı bir şey ama sadece yararlı değil. Yararlıdan *çok daha fazlası*. Misafirleriniz olduğunda yatağın üstüne örtmeniz için, onlar da karmaşık zarafetini görmekten haz duysunlar diye yapıldı – ve mutlak olarak zorunlu olandan fazlası, bir fazlalık, özel bir ikram olsun diye. Yararlı olanı alıp oynuyoruz onunla – sırf güzelliği için.

SESSİZ DAVULCULAR

Sanatta güzellikten söz edildi mi örnekler genellikle müzikten, güzel sanatlardan, danstan ve şiirden verilir. Düzyazıdan pek söz edilmez.

Düzyazıdan söz edildi mi güzellik kelimesi pek zikredilmez, ya da matematikçilerin kullandığı gibi kullanılır, yani bir problemin tatmin edici, zarif çözümünü anlatmak üzere: fikirlere bağlı zihinsel bir güzellik.

Bana kalırsa kelimeleri görmezden gelmek eleştiride önemli bir hata. Harfi harfine kelimeleri: kelimelerin seslerini (cümlelerin

hareket ve temposu) ve kelimelerin kurduğu ve kelimeleri kontrol eden ritmik yapılar.

Kitap özetlerine dayalı bir pedagoji edebiyat eğitimi ve incelemesinin kılığını değiştiriyor. Bir anlatının estetik değerini ifade ettiği fikirlere, "anlamlar"a indirgemek ciddi bir yoksullaştırma edimidir. Harita manzaranın kendisi değildir.

Şiirde dilin işitsel ve ritmik gerçekliği Gutenberg Hegemonisi'nin sürdüğü yüzyıllar boyunca sağ kalmıştır. Şiir her zaman için yüksek sesle söylenmiş ve okunmuştur. Modernizmin duyulmaz derinliklerinde bile, T. S. Eliot şiirlerini mikrofona gevelemeye ikna edilmiştir. Dylan Thomas New York'ta ant içtiğinden beridir de şiir işitsel bir sanat şeklindeki öz doğasını geri kazanmıştır.

Fakat düzyazısal anlatı yüzyıllarca sessiz kalmıştır. Matbaa düzyazıyı bu hale getirmiştir.

Romancılar ve anı yazarlarının katıldığı okuma etkinlikleri şu anda popüler; sesli kitap kayıtları da bir şekilde düzyazının sözelliğini geri kazanma yönünde ilerledi; fakat gerek yazar gerekse eleştirmen tarafından hâlâ düzyazının sessiz okunduğu kabul ediliyor genel olarak.

Okumak demek icra demektir. Okur (battaniyenin altında fenerle okuyan çocuk, mutfak masasındaki çocuk, kütüphanedeki adam) bu işi icra eder. İcrası sessizdir. Okurlar kelimelerin seslerini ve cümlelerin temposunu ancak iç kulaklarında duyarlar. Muhteşem bir tiyatroda muhteşem bir icra.

Peki sessiz okuyanların duyduğu ritim nedir? Düzyazı yazarının uyduğu ritim?

Virginia Woolf son romanı *Pointz Hall*'u (ki aşağıda PH diye söz ediyor, ama yayımlandığında *Perde Arası* adını almıştır) yazarken günlüğüne şunları kaydetmiştir:

Kafanızda dönüp duran bir kitabın ritmi insanı sarıp sarmalar: Dolayısıyla da yorar. PH'nin (son bölümünün) ritmi öylesine bir takıntı haline geldi ki söylediğim her cümlede onu duydum, belki de kullan-

dım. Anılarım için aldığım notları okuyarak bunu kırdım. Notların ritmi çok daha özgür ve gevşek. Bu ritimle iki gün yazmak beni bütünüyle zindeleştirdi. Onun için yarın PH'ye dönüyorum. Bu bence gayet derin. (Virginia Woolf, *Günlük*, 17 Kasım 1940)

Ömrünün sonuna doğru yazdığı bu günlük kaydından on dört yıl önce Woolf benim bu kitabın en başında ve başlığında kullandığım pasajı yazmıştı. O pasajda düzyazının ritminden ve "zihinde kıyıya çarpıp kırılan" bir dalgadan söz etmişti. Orada da anlatının ritmiyle ilgili değinilerine pek üstünde durmadan "derinlikli" demişti. Anlatının ritmiyle ilgili geçerken düştüğü notların ikisinde de, bence, önemli bir şey üstünde durduğunu biliyordu. Keşke devam etseydi.

1926'da yazdığı bir mektupta Woolf roman yazarken "bir dünyadan" yola çıkıldığını söylemişti. "Derken, bu dünya hayal edildikten sonra, birdenbire insanlar gelir" (Mektup 1618). Önce mekân, durum, ardından olay kurgusuyla birlikte karakterler gelir... Fakat hikâye anlatmak tempoyu tutturma meselesidir – dansçının dansa dönüşmesi gibi ritme dönüşme meselesi.

Okumak da aynı süreçtir, ama yorucu değildir, çok daha kolaydır: Çünkü ritmi vuruş vuruş keşfetmek yerine kendinizi ona bırakır, kaptırır, dansın sizi dans ettirmesine izin verirsiniz.

*

Woolf'un sözünü ettiği bu ritim nedir? Düzyazı herhangi bir net ve düzenli vuruştan ya da mükerrer uyumdan kaçınır. Peki derinden derine senkoplu vurgu kalıpları var mıdır? Yoksa ritim cümlelerde ve cümleler arasında (sözdizimi, bağlantılar, paragraflar) mıdır? Noktalama (yerini dizeye bıraktığı şiirde pek önemli değilken) düzyazıda onun için mi bu kadar önemlidir? Yoksa düzyazısal anlatı ritmi daha uzun cümleler ve daha büyük yapılarda (hikâyede olayların tezahürü ve temaların tekrarı, bağlantılar ve olay örgüsü ile bölümün kontrpuanı) da kurulu mudur?

Bence hepsi birden. İyi yazılmış bir romanda bir sürü ritim vardır. Nasıl ki bir insan bedeninin ritimleri birbirleriyle etkileşim içinde o bedene, o kişiye özgü bir ritim oluşturuyorsa, bu ritimler de hep birlikte, kontrpuan, senkopasyon ve birlik içinde, romanı kuran ritmi oluşturur ki o da başka bir ritme benzemez.

*

Bu çok geniş kapsamlı ve aceleci önermede bulunduktan sonra, bu önermenin doğru olup olmadığına bakmam gerektiğini düşündüm. Bilimsel olmam gerektiğine kanaat getirdim. Bir deney yapsam iyi olacaktı.

Jane Austen'ın bir cümlesinde bütün iyi on dokuzuncu yüzyıl anlatısal düzyazısı için karakteristik olan dengeli bir ritim ve aynı zamanda Jane Austen'ın düzyazısı için karakteristik bir tempo, bir zamanlama olduğunu söylemek acelecilik olmaz. Woolf'un *Pointz Hall*'un ritmi hakkında söylediklerinin izinden gidilerek, *belirli bir* Jane Austen romanı için karakteristik olan temponun hassas bir anlatımı bulunabilir mi?

Austen Külliyatı'mı raftan indirdim ve, *sortes Vergilianae* misali (Vergilius'tan fal bakarcasına) veya *I Ching*'i tembel tembel karıştırıyormuşçasına, kitabın istediği yerden açılmasına müsaade ettim. Önce *Gurur ve Önyargı*'dan gözüme çarpan ilk paragrafı kopya ettim. Sonra *İkna*'dan.

Bu *Gurur ve Önyargı*'dan:

More than once did Elizabeth in her ramble within the Park, unexpectedly meet Mr Darcy. – She felt all the perverseness of the mischance that should bring him where no one else was brought: and to prevent its ever happening again, took care to inform him at first, that it was a favourite haunt of hers. – How it could occur a second time therefore was very odd! – Yet it did, and even a third. (Park'taki gezintilerinde Elizabeth birden fazla kez umulmadık biçimde Bay Darcy'ye rastladı. – Başka kimseyi oraya getirmemiş olan talihsizliğin onu oraya getirmiş olmasının olanca sapkınlığını hissetti: Bir daha olmasını önlemek için

de Bay Darcy'ye oranın en sevdiği uğrak yerlerinden biri olduğu uyarısında bulunmaya özen göstermişti. – Dolayısıyla bunun ikinci kez olması çok tuhaftı! Ama oldu, üstelik üçüncü bir kez de.)

İkna'dan:

To hear them talking so much of Captain Wenworth, repeating his name so often, puzzling over past years, and at last ascertaining that it might, *that it probably* would, *turn out to be the very same Captain Wentworth whom they recollected meeting, once or twice, after their coming back from Clifton: – a very fine young man: but they could not say whether it was seven or eight years ago,– was a new sort of trial to Anne's nerves. She found, however, that it was one to which she must enure herself.* (Kaptan Wentworth'ten bu kadar çok söz edildiğini, adının bu kadar sık tekrarlandığını, önce geçen onca yıldan sonra şaşırarak ve sonunda, Clifton'dan döndükleri zaman bir veya iki kez görüştüklerini hatırladıkları Kaptan Wentworth'ün ta kendisi *olabileceğini*, muhtemelen *olduğunu* öğrenerek duymak: –çok iyi bir genç adam: Ama yedi yıl mı olmuştu, sekiz yıl mı, şimdi bilemiyorlardı– Anne'in sinirleri için yeni bir azaptı. Ancak kendisini alıştırması gereken bir azap olduğunu fark etmişti.)

Muhtemelen kendimi kandırıyorum ama bu küçücük testin sonucuna çok şaşırmıştım. *Gurur ve Önyargı* gençlik tutkularına dair parlak bir komediyken, *İkna* bir hayatı mahveden ve ancak neredeyse çok geç olduğunda düzeltilen bir yanlış anlamayla ilgili sakin bir hikâye. Kitaplardan biri Nisan'sa öbürüne Kasım denebilir.

Gurur ve Önyargı'dan alınan dört cümle her defasında bir nokta ve tireyle ayrılmış, en uzunu iki nokta üst üsteyle ikiye bölünmüş; cümlelerin hepsi gayet kısa; hepsinde bir hayli değişkenlik gösteren, yükselen bir ritim, bir tür dans adımı var, dörtnala koşmak için sabırsızlanan iyi terbiye edilmiş genç bir at gibi. Cümlelerin hepsi genç Elizabeth'in bakış açısından, onun iç sesiyle kurulmuş ki tam da bu nedenle kıpır kıpır, ironik ve safdilce.

İkna'dan alınan paragrafsa daha uzun; sadece iki cümleden oluşuyor; uzun olan ilki tereddüt ve tekrarlarla dolu; sekiz noktalı

virgül, iki tane iki nokta üst üste ve iki tire konmuş. Paragrafın soyut öznesi ("*to hear them*": duymak) ile fiili ("*was*": idi) arasında [İngilizcesinde] birkaç satır var; tamamı başka insanların düşünce ve anlayışlarıyla ilgili. Cümlenin kahramanından (Anne) ancak sondan bir önceki sözde bahis açılıyor. Ardından gelen ve Anne'in iç sesiyle kurulmuş cümlenin kısa, güçlü, sakin bir uyumu var.

Bu kısa analiz ve karşılaştırmayı *Gurur ve Önyargı*'dan her paragrafın *İkna*'dan her cümleyle farklı bir ritmi olduğunun kanıtı olarak öne sürmüyorum; fakat söylediğim gibi, beni şaşırttı bu durum – ritimler aslında çok farklı ve her bir ritim kitabın ruh hali ve merkezdeki karakterin doğası için çok karakteristikti.

Ama ben Woolf'un haklı olduğuna çoktandır kaniyim tabii: Her romanın karakteristik ritmi vardır. Yazar o ritme kulak vermiş ve uymuş olmasa cümleler aksar, karakterler kukla olur, hikâye sahte dururdu. Yazar ritme tutunmuşsa kitabın belli bir güzelliği olur.

Yazarın yapması gereken o tempoyu dinlemek, duymak, ona ayak uydurmak, araya bir şeyin girmesine izin vermemektir. Sonra okur da duyacaktır onu, kendini ona kaptıracaktır.

*

Kitaplarımın ikisini yazarken farkında olduğum ritimler üzerine bir not:

Fantazi romanı *Tehanu*'yu yazarken bu işi ejdere binmek gibi düşündüm. İlk aşamada hikâye yazarken dışarıda olmam gerekti bu yüzden – Oregon'da dışarıda olmak Temmuz'da çok hoş, Kasım'da sıkıntılıydı. Dizlerim üşümüş, defterlerim ıslanmıştı. Hikâye de istikrarlı şekilde değil, uçuşlar (bazen sakin ve lirik bazen korkutucu olan yoğun algı anları) halinde geldi. Bu uçuşlar çoğu zaman ilk uyandığımda, sabahın erken saatlerinde oluyordu. O sırada uzanıp ejdere biniyordum. Sonra kalkmam, dışarıda oturmam ve bu uçuşu kelimelerle yakalamaya çalışmam gerekiyordu. Ejderin uçuş ritmine, o çok geniş, uzun kanat çırpışına tutunabiliyor-

duysam, hikâye kendi kendini anlatıyor, insanlar nefes alıp veriyordu. Tempoyu kaçırınca yığılıp kalıyor ve ejder beni yeniden sırtına alıncaya kadar yerde beklemem gerekiyordu.

Beklemek, tabii, yazının çok büyük bir parçası.

Oregon kıyısındaki sıradan insanları konu alan novella "Herneler"i yazarken çok bekledim. Haftalarca, aylarca. Çeşitli sesleri, –ömürleri yirminci yüzyılın büyük kısmını kaplayan– dört farklı kadının seslerini dinliyordum. Bazıları çok eski bir zamandan, doğumum öncesinden konuşuyordu ve geçmişe büyük taslamamaya, ölülerin seslerini genelleyerek, akıcılaştırarak, antikalaştırarak ellerinden almamaya kararlıydım. Her bir kadın, tam da kendi merkezinden, hakikati bilmese bile hakikatli konuşacaktı. Her bir sesin o kişi için karakteristik olan uyumla, aynı zamanda diğer seslerin ritimlerini içeren bir ritimle konuşması, çünkü birbirleriyle ilişkiye girmeleri ve bir nevi bütün, hakiki bir biçim, bir hikâye oluşturması gerekiyordu.

Beni taşıyacak ejder yoktu. Kumsalda yürüyüp veya sessiz bir evde oturup bu hayalî yumuşak sesleri dinlerken, onları duymaya, hikâyeyi hakiki ve kelimeleri güzel yapan o tempoyu, ritmi yakalamaya çalışırken kendimi mahcup ve çoğu zaman aptal gibi hissettim.

*

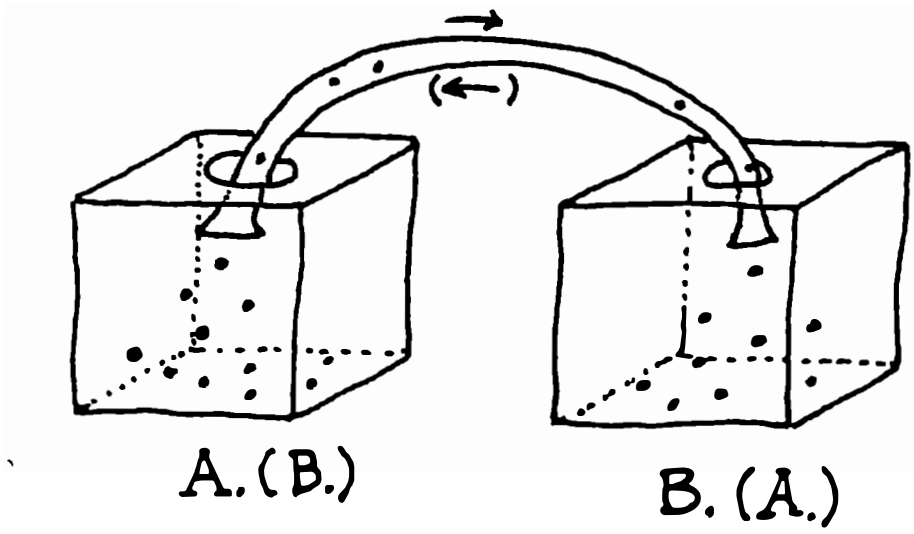
Ben romanların güzel olduklarını düşünüyorum. Benim için roman bir senfoni kadar, bir deniz kadar güzel olabilir. Dalgaları patlayıp gürleyen, metcezirli deniz kadar tam, hakiki, gerçek, büyük, karmaşık, şaşırtıcı, derin, sarsıcı ve iç ferahlatıcıdır.

ANLATMAK DİNLEMEKTİR

Kurmacadışı yazılarımdan oluşan Dancing at the Edge of the World *(Dünyanın Kıyısında Dans Etmek) derlemesindeki "Metin, Sessizlik, Performans" yazısının tema ve spekülasyonlarından bazılarına geri dönüp bunları ilerlettiğim, yayımlanmamış bir yazı.*

İLETİŞİM MODELLERİ

İçinde bulunduğumuz Enformasyon Çağı ve Elektronik Çağı'nda, hâkim iletişim kavrayışımız mekanik bir modeldir. Bu model şöyle işler:



Şekil 1

A kutusu ile B kutusu birbirine bir tüple bağlıdır. A kutusu bir birim bilgi içerir. A kutusu nakleden, göndericidir. Tüp bilgiyi

nakletme yolu, ortamdır. B kutusu da alıcıdır. Rolleri değişebilirler. Gönderici, A kutusu, bilgiyi ortama uygun bir şekilde, ikili sayı sistemiyle, piksellerle, kelimelerle vb. kodlayarak bu ortam yoluyla alıcıya, bilgiyi alıp deşifre eden B kutusuna nakleder.

A ve B birer makine, mesela bilgisayar olarak düşünülebilir. Zihin olarak da düşünülebilirler. Veya biri makine öbürü zihin olabilir.

A bir zihin ve B bir bilgisayarsa, A B'ye B'nin program dili ortamı yoluyla bir bilgi, mesaj gönderebilir: A B'ye kapanması için bilgi gönderdi diyelim; B bu bilgiyi alır ve kapanır. Veya bilgisayarımdan bu sene Paskalya'nın hangi tarihe rast geldiğini söylemesi talebinde bulundum diyelim: Bu talep bilgisayarın yanıt vermesini, A kutusunun rolünü üstlenmesini, bu bilgiyi kullandığı kod ve monitör ortamı yoluyla bana, bu surumda B kutusunun rolünü üstlenen alıcıya göndermesini gerektirir. Böylece aldığım bilgiye bağlı olarak çıkıp yumurta alırım veya almam.

Dilin böyle işlediği varsayılıyor. A bir birim bilgiye sahiptir, bunu kelimelerle kodlar ve B'ye nakleder; B bilgiyi alır, deşifre eder, anlar ve ona göre edimde bulunur.

Öyle mi? Dil böyle mi işliyor?

Gördüğünüz gibi, bu iletişim modeli gerçek insanların konuşup dinlemesine veya yazılı dile ve okumaya uygulandığında, en iyi ihtimalle yetersiz, çoğu durumdaysa yanlıştır. Biz böyle iletişim kurmayız.

İletişimimiz ancak en iptidai bilgiye indirgendiğinde böyle işler. A'nın "KES ŞUNU!" diye bağırması muhtemelen B tarafından alınacak ve B'yi harekete geçirecektir – en azından bir an için.

A "İngilizler geliyor!" diye bağırsa, bu bilgi bilgi işi görebilir – ne yapılacağıyla ilgili net sonuçları olan net bir mesajdır bu.

Peki ya A'dan gelen iletim "Geçen akşamki yemek bayağı kötüydü bence" olursa?

Veya "İsmail deyin bana".*

* *Moby Dick*'in ilk cümlesi (çev. Mîna Urgan ve Sabahattin Eyuboğlu, YKY, 1999). – *ç.n.*

Veya "Çakal bir gün yolda gidiyormuş".

Bu ifadeler bilgi midir? Ortam konuşan sestir veya yazılı söz, peki kod ne? A ne *söylüyor*?

B bu mesajları deşifre edebilir de edemeyebilir de veya –kelimenin tam anlamıyla– "okuyabilir" de okuyamayabilir de. Ama anlamları, yananlamları ve içerimleri öyle karmaşık, öyle zorunsuzdur ki B'nin bunları deşifre etmesinin veya anlamasının tek bir doğru yolu yoktur. Anlamları neredeyse tamamen A'nın kim olduğuna, B'nin kim olduğuna, ilişkilerinin ne olduğuna, hangi toplumda yaşadıklarına, eğitim düzeylerine, birbirlerine göre konumlarına vb. bağlıdır. Anlamla veya anlamlarla doludurlar, ama malumat değildirler.

Böyle durumlarda, insanların bilfiil birbirleriyle konuştukları çoğu durumda, insan iletişimi malumata indirgenemez. Mesaj konuşanla dinleyen arasında bir ilişkiyi sadece kapsamaz, bizatihi bu *ilişkinin kendisidir*. Mesajın içine yerleştiği ortam son derece karmaşıktır, bir koddan çok daha fazlasıdır: Dil, konuşan ve dinleyenin içinde kök saldığı bir dildir, toplumun, kültürün bir işlevidir.

"Çakal bir gün yolda gidiyormuş." Bu cümleyle nakledilen bilgi –"söylediği" şey– gerçek bir çakalın gerçekten bir yere gittiği mi? Aslında, hayır. Konuşan bir çakaldan bahsetmiyor. Dinleyen bunu bilir.

Bu sözlerin kendi özgün dillerinde ve muhtemelen evvelce de söylendikleri bir bağlamda söylendiğini işiten bir dinleyicinin bunlardan çıkaracağı ilk bilgi ne olabilir? Muhtemelen şöyle bir şey: Ah, büyükbabam bize bir Çakal hikâyesi anlatacak. Çünkü "Çakal bir gün yolda gidiyormuş" kültürel bir işarettir, "Bir varmış bir yokmuş" gibi: Ritüel bir ifadedir bu; içerimlerinden biri hemen burada, hemen şimdi bir hikâye anlatılacağıdır; biri de bunun olgusal bir hikâye değil de bir mit veya sahici bir hikâye olacağıdır; ve bu durumda sahici bir Çakal hikâyesi. Herhangi bir çakal değil, Çakal. Büyükbaba bizim işareti anladığımızı bilir, "Çakal bir gün yolda gidiyormuş" dediği zaman ne söylediğini anlarız; bunu en

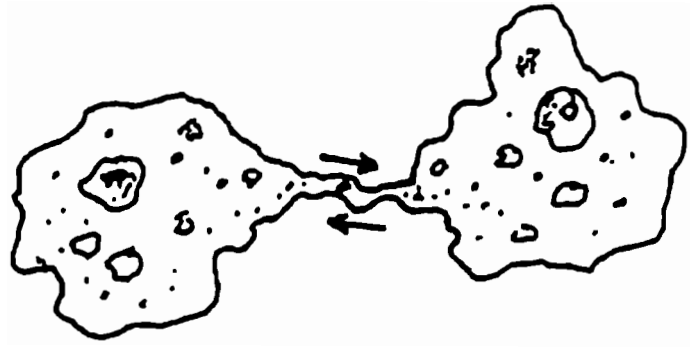
azından kısmen anlamamızı beklemese, söylemez veya söyleyemezdi zaten.

İnsan sohbetinde, iki insan veya insanlar arasındaki canlı, fiili iletişimde, "nakledilen" her şey –söylenen her şey– söylenirken, fiili veya beklenen tepki tarafından şekillendirilir.

Canlı, yüz yüze insan iletişimi öznelerarasıdır. Öznelerarasılık, bugün interaktif denen makine vasıtalı uyaran-tepkiden çok daha fazlasını içerir. Aslında uyaran-tepki bile değildir bu, sırayla birbirini izleyen önceden şifrelenmiş bir gönderme ve alma değildir. Öznelerarasılık karşılıklıdır. İki bilinç arasında *sürekli bir alışveriştir*. A kutusu ile B kutusunun, etken özne ile edilgen nesnenin sırayla rolleri değişmesi değil, *daima iki yönde de işleyen sürekli bir öznelerarasılıktır*.

"Fiziksel evrende, bilincin tamamen insana has olan ve insanın hakiki topluluklar oluşturma kapasitesini gösteren bu işleyişine elverişli bir model yoktur," diyor Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*'de.

Benim öznelerarasılık veya konuşarak iletişim veya sohbet için şahsi modelim cinsel birleşme yaşayan amiplerdir. Bildiğiniz gibi, amipler genelde sessizce bir köşeye çekilip tomurcuklanarak kendilerini iki amibe böler ve böylece ürerler; ama bazen koşullar küçük bir genetik değiş tokuşun yerel sürüyü geliştirebileceğini işaret eder ve iki amip kelimenin tam manasıyla bir araya gelip birbirine uzanır ve sahte ayakçıklarını iç içe geçirip onları birbirine bağlayan küçük bir tüp veya kanal haline getirirler. Böylece:



Şekil 2 A. B.

A amibi ile B amibi genetik "bilgi" değiş tokuş eder, yani bedenlerinin dış parçalarından oluşan bir kanal veya köprü aracılığıyla bedenlerinin iç parçalarını kelimenin tam manasıyla birbirlerine verirler. Kendi parçalarını gönderip alarak, birbirlerine karşılıklı olarak cevap vererek epeyce bir vakit geçirirler.

İnsanların konuşur ve dinlerken birleşmelerini, birbirlerine kendilerinin parçalarını –iç parçalarını, bedensel değil zihinsel parçalarını– vermesine çok benziyor bu. (Analojim için neden insanın cinsel ilişkisini değil de amibin cinsel ilişkisini kullandığım buradan anlaşılabilir: İnsanın hetero cinsel ilişkisinde parçalar yalnızca tek yönde gider. İnsanın hetero cinsel ilişkisi sohbetten ziyade derse benzer. Amip cinsel ilişkisi hakikaten karşılıklıdır çünkü amiplerde ne cinsiyet vardır ne hiyerarşi. Amip cinsel ilişkisi mi yoksa insan cinsel ilişkisi mi daha zevkli, bir fikrim yok. Sinir uçlarımız olduğu için üstünlük bizde olabilir, ama kim bilir?)

Cinsel ilişki yaşayan iki amip veya konuşan iki insan iki kişilik bir topluluk oluşturur. İnsanlar kendilerinin ve diğerlerinin parçalarını sürekli gönderip alarak –başka bir deyişle, konuşup dinleyerek– daha kalabalık topluluklar da oluşturabilir. Konuşmak ve dinlemek nihayetinde aynı şeydir.

Dille iletişim meselesini tamamen karıştıran, okuryazarlıktır. Okuryazarlığın insan zihnine yaptıklarının ayrıntılarına girmek istemiyorum, ama Walter Ong'un bu konudaki kitabını şiddetle öneriyorum.* Bu noktada tek vurgulamak istediğim, okuryazarlığın çok yeni olduğu ve hâlâ hiç de evrensel olmadığı. İnsanlık tarihinin çoğu boyunca çoğu insan sözel/işitseldi, hâlâ da öyle: konuşan ve dinleyen insanlar. Çoğu insan, çoğu zaman kelimeleri yazıya dökmez, okumaz, okunmaz. Konuşur ve konuşulanı dinlerler.

Birbirimizle konuşmayı öğrendikten çok çok uzun zaman sonra, binlerce veya yüz binlerce yıl sonra sözlerimizi yazıya dökmeyi

* Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis, 1995. – *ç.n.*

öğrendik. Yaklaşık üç bin beş yüz yıl önce, sadece dünyanın sınırlı bazı bölgelerinde.

Yazı üç bin yıl boyunca güçlü insanlar için önemli, görünüşe göre çoğu insan içinse önemsiz oldu. Kullanılması ve kullanımları yayıldı. Ardından matbaa geldi.

Matbaayla birlikte okuryazarlık çok kısa zamanda, ayrıcalıklı erkeklerin bilgi ve güçlerini artırmalarına yarayan özel bir meziyet olmaktan çıkıp sıradan insanların sıradan varoluşu için, özellikle de fakir ve güçsüz olmak istemiyorlarsa, temel bir araç haline geldi.

Basılmış yazı bir araç olarak o kadar etkili ki kullananlarımız onu insan iletişiminin en geçerli biçimi olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmeye meylediyor. Diğer bütün araçlarımız gibi yazı da değiştirdi bizi, öyle ki sözün çok da bir hükmü olmadığını sorgusuz sualsiz kabul edecek hale geldik; sözcükler yazıya dökülmedikçe sayılmıyor. Bir sözleşme imzalamadığım takdirde, "söz veriyorum" pek bir şey ifade etmiyor. Yazıyı kullanmayan sözlü bir kültüre "ilkel" diyerek aslında onu daha aşağı olmakla yaftalamış oluyoruz.

Okuryazarlığın sözelliğe mutlak üstünlüğüne duyulan inanç biz okuryazarların içine işlemiştir – sebepsiz yere değil. Okuryazar bir kültürde okuryazar olmayanlar fena halde dezavantajlıdır. Son birkaç yüzyılda Kuzey Amerika toplumumuzu okuryazarlık tam üyelik için temel gereklilik olacak şekilde düzenledik.

Okuryazar ve okuryazar olmayan toplumları karşılaştırdığımızda, okuryazar toplumların okuryazar olmayan toplumlardan *güçlü* olduğunu görürüz. Okuryazar kültür çeşitli şekillerde okuryazar olmayan kültürden daha *kalıcıdır*. Okuryazar insanlar okuryazar olmayanlardan daha *kapsamlı* ve *çeşitli* bilgiye sahip olabilir. Daha iyi bilgilendirilmişlerdir. İlle de daha bilge değildirler. Okuryazarlık insanları iyi, zeki veya bilge yapmaz. Okuryazar toplumlar okuryazar olmayan toplumlardan bazı bakımlardan üstündür, ama okuryazar insanlar okuryazar olmayan insanlardan üstün değildir.

Daha iyi bilmesi gereken antropologların "ilkel zihin" veya *La Pensée Sauvage* (Lévi-Strauss'un bu başlığı nasıl çevrilmeli – "Vahşiler Nasıl Düşünür"?) derken kastettikleri nedir?* "Vahşi" nedir, "ilkel" ne anlama gelir? Neredeyse kaçınılmaz olarak "okuryazarlık öncesi" anlamına gelir. "İlkeller" yazmayı –henüz– öğrenmemiş insanlardır. Sadece konuşabilirler. Bu yüzden antropologlardan ve okuyup yazabilen öbür insanlardan aşağıdırlar.

Gerçekten de okuryazarlık, okuryazar olmayanlara hükmetme gücü verir sahibine, okuryazar din adamı veya soylu kastlarının okuryazar olmayan Ortaçağ Avrupası'na hükmetmesi gibi; kadınlar okuryazarlıktan alıkonduğu sürece okuryazar erkeklerin kadınlara hükmetmesi gibi; okuryazar işadamının okuryazar olmayan taşralıya hükmetmesi gibi; okuryazar İngiliz şirketlerinin okuryazar olmayan veya İngilizce okuyup yazması olmayan işçilere hükmetmesi gibi. Güçlü her zaman haklıysa, sözellik haksızdır.

*

Bugün, dil yoluyla insan iletişimi meselesini tümden karıştıran sadece okuryazarlık değil; bir de Ong'un "ikincil sözellik" dediği şey var.

Birincil sözellik, konuşan ama yazmayan insanları belirtir – ilkel, okuryazar olmayan, okuryazar öncesi vb. dediğimiz herkesi. İkincil sözellik okuryazarlıktan çok sonra ortaya çıkmış ve ondan türemiştir. Yaşı yüzden azdır. İkincil sözellik radyo, televizyon, kayıtlar vb., yani genel olarak "medya" dediğimiz şeydir.

Medya sunumlarının önemli bölümünün bir metni vardır, bu yüzden birincil olarak yazılı, ikincil olarak sözlüdürler; ama bugünlerde, birincil sözellikten en anlamlı farkı, ikincil sözellikte konuşmacının karşısında *dinleyicinin olmamasıdır*.

Bunları yazmak yerine bir konuşma yapıyor olsaydım, sizin

* Lévi-Strauss'un bu kitabı Türkçeye *Yaban Düşünce* başlığıyla çevrildi (Tahsin Yücel, YKY, 1994). – *ç.n.*

aynı odada beni dinliyor olmamız konuşmamın zorunlu bir koşulu olurdu. Bu ilksel sözelliktir: konuşan ile dinleyenler arasında bir *ilişki*.

Başkan Lincoln ayağa kalkıp "Seksen yedi sene önce," diye konuşmaya başlar, Gettysburg'deki az çok ilgili bir kalabalığın karşısında. Sesi (nispeten ince ve yumuşak olduğu söylenir) Lincoln ile dinleyici kitlesi arasında ilişki kurarak bir topluluk oluşturur. İlksel sözellik.

Büyükbaba bir kış gecesi bir grup yetişkin ve çocuğa bir Çakal masalı anlatır. Hikâye, bu topluluğun başka canlılar arasında bir insan topluluğu olduğunu doğrular ve açıklar. İlksel sözellik.

Altı haberlerinin sunucusu bir kutudan gözlerini dikip bakar, bize değil, çünkü bizi göremez, çünkü onun olduğu yerde, hatta onun olduğu zamanda bile değilizdir; o Washington D. C.'dedir, iki saat önce okuduklarını söylerken kaydedilmiştir. Ne o bizi görüp duyabilir ne de biz onu. Görüp duyduğumuz şey bir imge, onun bir simulakrumudur. Bizimle onun arasında bir ilişki yoktur. Bizimle onun arasında bir alışveriş, karşılıklılık yoktur. Öznelerarasılık yoktur. İletimi tek yönde ilerler ve orada durur. Tercih edersek, bu iletimi alırız. Bizim davranışımız, hatta varlığımız veya yokluğumuz ne söylediği veya nasıl söylediği açısından kesinlikle hiçbir fark yaratmaz. Birilerinin dinleyip dinlemediğini bilmez ve her halükârda aynı şekilde konuşmaya devam eder (ta ki sponsorları sonunda reytinglerinden bunu öğrenip onu kovana kadar). İkincil sözellik.

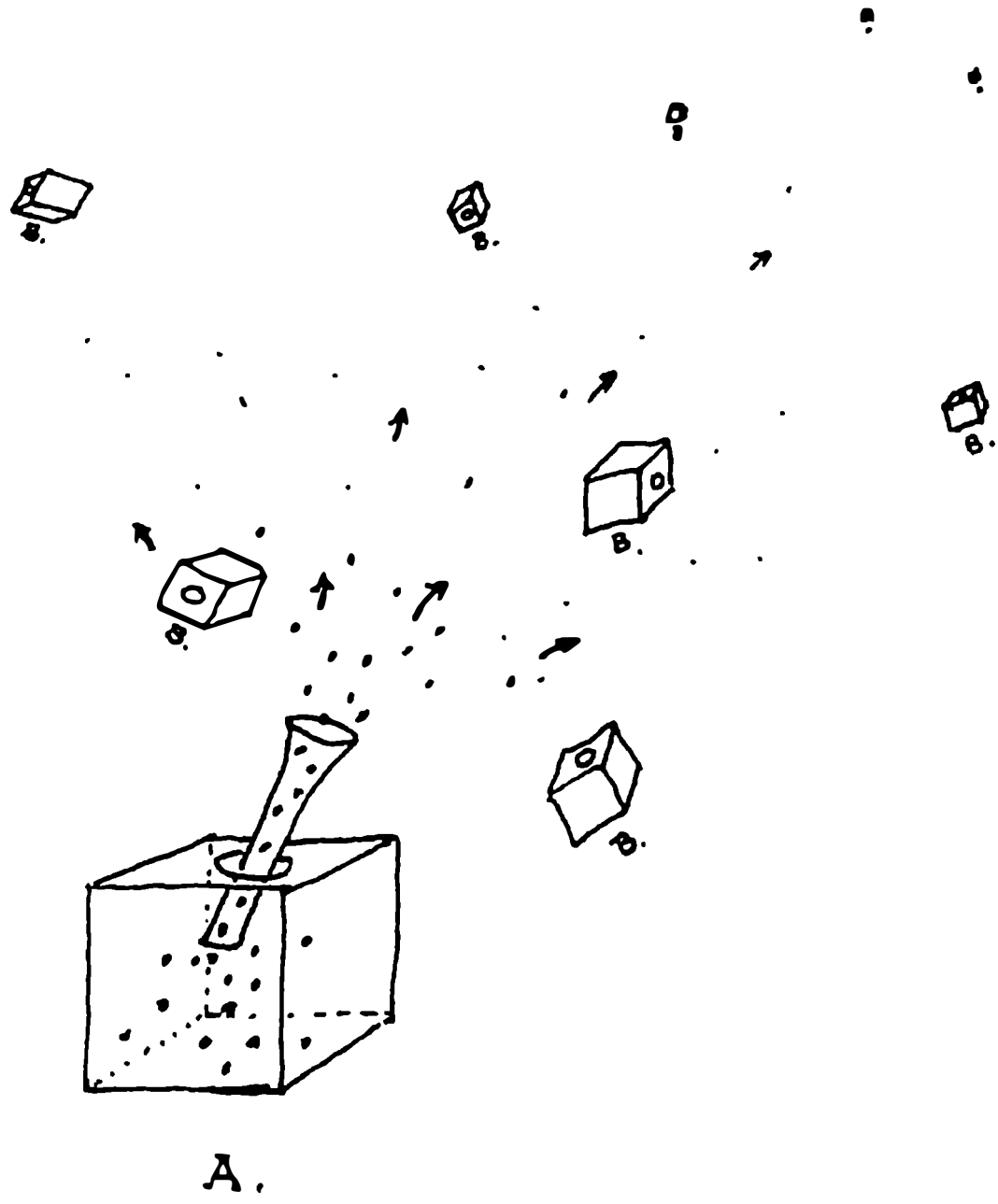
Bu konuşmayı bir kayıt cihazına okuyorum ve konuşma kaydediliyor; kaydı satın alıp dinliyorsunuz. Sesimi duyuyorsunuz ama aramızda fiili, yazıyı okuyor olsaydınız sahip olacağımız ilişkiden daha fiili bir ilişki yok. İkincil sözellik.

*

Telefon gibi şahsi yazışma, kişisel mektup, özel e-posta da teknolojinin dolayımladığı doğrudan iletişimdir – sohbettir. A amibi bir

sahte ayakçık uzatıp kendisinin küçük parçalarını uzaktaki B amibine gönderir, B amibi gönderilen malzemeyi bünyesine dahil eder ve belki A amibine yanıt verir. Telefon uzaktan doğrudan sohbeti mümkün kıldı; mektupta, mesajlar arasında bir zaman aralığı vardır; buna karşılık e-posta hem zaman aralığına hem de doğrudan değiştokuşa izin veriyor.

Basılı kamusal yazı ve ikincil sözellik için modelim, varsayımsal bir uzayzamana bilgi fırlatan bir A kutusu. Bu uzayzaman gönderilen bilgiyi alacak kadar çok sayıda B kutusunu, belki milyonlardan oluşan bir kitleyi içeriyordur, belki de hiç kimseyi içermiyordur.



Şekil 3

Sohbet, edimlerin karşılıklı değiştokuşu veya takasıdır. Basım ve medya aracılığıyla nakil tek yönlüdür; karşılıklılığı tamamen sanaldır veya bir ümitten ibarettir.

Yine de hem okuryazarlık hem de ikincil sözellik üstüne yerel, doğrudan bir topluluk inşa edilebilir. Okullar ve üniversiteler gerek kâğıt üstünde gerek elektronik ortamda basılı sözün merkezleri ve sınırlı da olsa hakiki topluluklardır. İncil inceleme grupları, okuma kulüpleri, fan kulüpler –üniversitelerde olduğu gibi– insanların okudukları şeyler hakkında konuştuğu küçük basılı-söz-merkezli alttopluluklardır. Gazete ve dergiler görüş grupları yaratıp besler ve maç sonuçlarını değerlendiren taraftarlar gibi malumat topluluklarının oluşumunu kolaylaştırır.

İkincil sözelliğin dinleyici kitlesine gelince –aslında performansın bir parçası olan düzmece bir varlık olarak "stüdyo seyircisi" hariç tabii– birçok insan kimi televizyon programlarını bilhassa sevdiği için değil, ertesi gün işyerindeki insanlarla bu programlar hakkında konuşabilmek için seyreder: Bu programları sosyal bağlar kurmak için malzeme olarak kullanırlar. Ama medya kitlesi çoğunlukla zayıf bağları olan, epeyce dağınık bir yarı-topluluk veya sahte topluluktur, yalnızca pazar araştırmaları ve kamuoyu yoklamalarıyla ölçülebilir ve yalnızca seçim günü oy verme yerinde olmak veya korkunç bir olaya tepki göstermek gibi siyasi durumlarda fiili hale gelir.

Basım ve ikincil sözellik yoluyla yaratılan topluluk doğrudan değil sanaldır. Muazzam büyük, sözgelimi Amerika büyüklüğünde olabilir. Kabileler ve kent-devletler yerine devasa ulus-devletler halinde yaşamamızın önünü açan veya bizi buna zorlayan, başka etkenlerden çok okuryazarlık olabilir aslında. İnternet muhtemelen ulus-devleti aşmamızı sağlayacak. McLuhan'ın hayal ettiği Küresel Köy şu anda bir Gece Şehri, kültürel indirgemecilik ve uluslararası olarak kurumlaşmış açgözlülüğe yol açan korkunç bir güç olsa da, kim bilir? Belki de elektronik ortam yoluyla kapitalizmden daha iyi işleyen düzenlemelere erişeceğiz.

Ama bu kadar büyük bir topluluk somut olgudan ziyade kavram olarak kalmak zorundadır. Yazılı söz, basılı söz, çoğaltılan konuşma, filme alınan konuşma, telefon, e-posta: Her medyum insanları birbirine bağlar, ama fiziksel olarak bağlamaz, yarattığı her topluluk aslında zihinsel bir topluluktur.

Hakiki zihinlerin evliliğinin engelleri kabul ettiğini hatırlayalım. Yirmi bin kilometre uzakta yaşayan canlı insanlarla konuşabilmemiz ve söylediklerini dinleyebilmemiz harikulade bir şey. Sözlerini okuyarak veya filmlerini seyrederek kendimizi ölülerle bile birlik hissedebilmemiz harikulade. Her bilginin her zihne açık olabileceği düşüncesi harikulade.

Ama evlilik sadece zihinlerin evliliği değildir; dilin yarattığı yaşayan insan topluluğu canlı insan bedenleri içerir. Konuşurken *birlikte* olmamız lazım, konuşanın ve dinleyenin şimdi burada olması lazım. Bunu biliyoruz. Bunu hissediyoruz. Bunun yokluğunu hissediyoruz.

*

Konuşmanın bizi birbirimize bu kadar doğrudan ve canlı bir şekilde bağlaması evvela fiziksel, bedensel bir süreç olmasından. Zihinsel veya ruhsal bir süreç değil; nerede biterse bitsin.

İki saat sarkacını duvara yan yana asarsanız, salınımları giderek birbirine yaklaşır. Her biri diğerinin duvar yoluyla naklettiği ufak titreşimleri alır ve böylece senkronize olurlar.

Hemen hemen aynı zaman aralığında salınan herhangi iki şey, fiziksel olarak birbirine yakınsa, giderek birbirine kilitlenmeye ve tamamen aynı zaman aralığında salınmaya meyleder. Şeyler tembeldir. Ortaklaşa salınmak karşıt şekillerde salınmaktan daha az enerji gerektirir. Fizikçiler bu güzel, ekonomik tembelliği karşılıklı faz kilitlenmesi veya katılım olarak adlandırır.

Her canlı bir salıngaçtır. Titreşiriz. Amip veya insan, salınırız, ritmik biçimde hareket eder, ritmik biçimde değişiriz; tempo tutarız. Bunu mikroskobun altında, atomik, moleküler, althücresel ve

hücresel düzeylerde salınan amipte görebilirsiniz. O sürekli, hassas, karmaşık titreşim bizatihi yaşamın kendisi görünür kılma sürecidir.

Biz çok hücreli, büyük yaratıklar bedenimizdeki veya çevremizdeki milyonlarca farklı frekanstaki salınımı ve frekanslar arasındaki etkileşimi koordine etmek zorundayız. Koordinasyonun çoğu salınımların senkronize edilmesiyle, vuruşların bir ana ritme dahil edilmesiyle, katılımla geçekleşir.

İçeriden iyi bir örnek kalbin kas hücreleridir, tek tek her biri diğerleriyle birlikte bir ömür boyunca kasılıp gevşer – lab-dab lab-dab.

Bir de daha uzun süreli beden ritimleri, günlük döngüler vardır: açlık, beslenme, sindirim, boşaltım; uyuma ve yürüme. Bu tür ritimler bedenin ve zihnin her organını ve işlevini işin içine katar.

Belki farkına bile varmadığımız gerçekten uzun bedensel ritimler ise çevremizle, günün uzunluğuyla, mevsimle, ayla bağlantılıdır.

Senkronize olmak –hem içerden hem de çevremizle– hayatı kolaylaştırır. Senkronizasyon bozukluğu daima rahatsız edici veya fecidir.

Bir de başka insanların ritimleri vardır. Daha karmaşık bir süreçle olsa da, tıpkı iki sarkaç gibi, birlikte olan iki insan da karşılıklı olarak faz kilitleyebilir. Başarılı insan ilişkisi katılımı –senkronize olmayı– içerir. İçermiyorsa ilişki rahatsız edici veya fecidir.

Şarkı söylemek, kürek çekmek, uygun adım yürümek, dans etmek, müzik yapmak gibi bilhassa senkronize eylemleri düşünün; cinsel ritimleri düşünün (kur yapma ve ön sevişme senkronize olma araçlarıdır). Çocuk ile annenin nasıl bağlantılı olduğunu düşünün: Süt, bebek ağlamadan önce gelir. Birlikte yaşayan kadınların aynı menstrual döngüye girme eğilimini düşünün. Devamlı bunlardan biri veya öbürüne katılırız.

Katılım, konuşmada nasıl işler? William Condon, konuşurken bütün bedenimizin pek çok küçük hareketle buna dahil olduğunu,

beden hareketlerimizi konuşma ritmimize uyduran bir ana ritim belirlediğini, filme aldığı bazı güzel deneylerle gösteriyor. Bu ritim olmadan konuşma anlaşılmaz hale gelir. "Ritim," diyor Condon, "davranışın düzenlenmesinde temel bir unsurdur". Eyleyebilmek için bu ritme sahip olmamız gerekiyor.

Condon bir konuşmacıyı dinleyen insanları görüntülemiş. Filmleri, dinleyicilerin konuşmacının dudakları ve yüzündeki mikro hareketlerin hemen hemen aynısını, neredeyse aynı anda –saniyenin beşte biri kadar geriden– yaptığını gösteriyor. Aynı ritme kilitleniyorlar. "İletişim," diyor, "herkesin, aralarında sadece nüans olan envai çeşit boyutu kuşatan, girift, ortak hareketlerle katıldığı bir dans gibidir."

Dinlemek bir tepki değil bağlantıdır. Bir sohbeti veya hikâyeyi dinlerken, karşılık vermekten ziyade katılırız – eylemin parçası haline geliriz.

Konuşmacıyı görmeksizin katılabiliriz; telefonda konuşurken birbirimize katılırız. Çoğu insan telefonun birlikte olmak kadar tatmin edici olmadığını, sadece dinleyerek iletişim kurmanın pek de karşılıklı olmadığını düşünür, ama telefonla da gayet iyi iletişim kurarız; gençler ve yoğun trafikte BMW'leri içindeki cep telefonlu insanlar iletişimi kesinlikle sürdürebiliyorlar.

Araştırmacılar bazı otizm türlerinin katılım konusunda yaşanan sıkıntıyla –gecikmeli tepkiyle, ritmi yakalayamama–bağlantılı olabileceğini düşünüyor. Konuşurken kendimizi dinleriz elbette ve ritmi tutturamazsak konuşmak bizim için çok zorlaşır: Otistik sessizliği açıklamaya yardımcı olabilir bu. Konuşmalarının ritmine uyum sağlayamazsak öbür insanları anlayamayız: Otistik hiddeti ve yalnızlığı açıklayabilir bu.

Lehçeler arasındaki ritim farklılıkları anlayamamaya yol açar. Aşina olmadığınız bir konuşma tarzına katılabilmek için pratiğe, alıştırmaya ihtiyacınız vardır.

Ama anlayabiliyor ve katılabiliyorsanız, konuştuğunuz insanlarla senkronize oluyorsunuz, fiziksel olarak birbirinizin tempo-

sunu yakalayabiliyor ve birbirinize uyum sağlıyorsunuz demektir. Konuşmanın bu kadar güçlü bir bağ olması, topluluk oluşturma konusunda bu kadar güçlü olması şaşırtıcı değil.

Film veya televizyon izleyen insanların konuşmacıyla ne ölçüde katılım sağladığını bilmiyorum, zira karşılıklı bir tepki mümkün değil, sohbetin ayırt edici özelliği olan yoğun katılım böyle bir durumda çok zayıf olmalı.

SÖZEL UZAY VE SÖZEL ZAMAN

Görme çözümleyicidir, bütünleştirici değil. Göz nesneleri ayırt etmek ister. Göz seçer. Görmek etkendir, dışa doğrudur. Bir şeye bakarız. Bir şeye odaklanırız. Görüş alanımız açık olduğu sürece kolayca ayrımlar yaparız. Görsel ideal, netliktir. Gözlüklerin bu kadar tatmin edici olması bundandır. Görmek yang'dır.

İşitme bütünleştiricidir; birleştirir. Başın iki tarafında bulunan kulaklar sesin nereden geldiğini söylemek konusunda oldukça iyidir; zihnimiz, dikkatimiz işitmeyi odaklayabilir, bir şeyi dinleyebilir, ama kulak esasen gelen sesi duyar: Dar bir alana odaklanamaz ve ancak zahmetle seçip ayırabilir. Kulak işitmeyi bırakamaz; kulak kapaklarımız yoktur; alımlamamızı yalnızca uyku kapatabilir. Uyanıkken kulaklarımız gelen her şeyi kabul eder. Bunun sonucu muhtemelen gürültü iken, işitsel ideal harmonidir. Gürültüyü artıran işitme cihazlarının genellikle tatmin edici olmamasının nedeni budur. İşitme yin'dir.

Işık çok uzaklardan gelir ama havadaki titreşimlerden ibaret olan ses o kadar çok yolculuk etmez. Yıldız ışığı bin ışık yılı yol alır; insan sesi en fazla bir-iki kilometre yol alabilir. İşittiğimiz her şey hemen her zaman epey yereldir, epey yakındır. İşitme doğrudan, yakın bir duyudur; dokunma, koklama, tat alma, içalgı kadar yakın değildir belki ama görmeden çok daha yakındır.

Ses bir olayı işaret eder. Gürültü bir şey olduğu anlamına gelir. Pencerenizin karşısında bir dağ var diyelim. Dağı görüyorsunuz.

Gözleriniz değişimleri haber verir, dağ kışın karlıdır, yazın kahverengi, ama esas olarak sadece dağın orada olduğunu haber verir. Manzaradır bu. Ama dağın sesini *duyarsanız*, o zaman bir şey yaptığını bilirsiniz. Çalışma odamın penceresinden yaklaşık yüz otuz kilometre kuzeydeki St. Helens Yanardağı'nı görüyorum. 1980'de patladığını duymadım: Ses dalgası o kadar devasaydı ki Portland'ı olduğu gibi es geçip yüz altmış kilometre güneye, Eugene'e indi. Bu gürültüyü duyanlar bir şey olduğunu biliyordu. İşitmeye değer bir sözdü bu. Ses olaydır.

Konuşma *insana* en özgü ses ve en anlamlı ses *türü*, asla sadece bir manzara değil, daima bir olay.

Walter Ong "Ses ancak varoluşu sona ererken var olur," diyor. Çok karmaşık bir basit ifade bu. Aynı şeyi hayat hakkında da söyleyebilirsiniz. Hayat ancak varoluşu sona ererken var olur.

Varoluş kelimesinin bir kitap sayfasında basılı olduğunu düşünün. Orada, yedi harf hep birlikte, beyaz üstünde siyah, belki yıllarca, yüzyıllarca, belki dünyanın dört bir yanında binlerce kopya halinde, durur.

Şimdi de bu kelimeyi söylediğinizi düşünün: "varoluş". "Oluş" dediğiniz sırada "var" çoktan gitmiştir, şimdi de hepsi gitti. Kelimeyi tekrar söyleyebilirsiniz, ama bu seferki yeni bir olay olacaktır.

Bir dinleyiciye bir söz söylerken, konuşma bir edimdir. Karşılıklı bir edim: Dinleyicinin dinlemesi konuşmacının konuşmasını mümkün kılar. Paylaşılan bir olaydır, öznelerarasıdır: Dinleyici ile konuşmacı birbirine katılır. İki amip de eşit ölçüde sorumludur; kendi parçalarını paylaşmaya eşit ölçüde fiziksel olarak, doğrudan katılırlar. Konuşma edimi ŞİMDİ gerçekleşir. Sonra geri döndürülemez, tekrarlanamaz biçimde SONA ERER.

Konuşma görsel değil işitsel bir olay olduğundan, uzay ve zamanı görsel bir şeyden, sözgelimi kâğıt üstündeki veya bir monitördeki kelimelerden farklı biçimde kullanır.

"İşitsel uzayın ayrıcalıklı odak noktası yoktur. Sabit sınırları olmayan bir alan, şeyin kendisi tarafından oluşturulmuş bir uzay-

dır, şeyi içeren bir uzay değil" (McLuhan).

Ses, söz kendi doğrudan, anlık uzayını yaratır. Gözlerimizi kapatıp dinlersek, o alana dahil oluruz.

Bir sayfada "Kadın bağırdı" diye yazdığını okuruz. Sayfa, kelimeleri içeren kalıcı, görünür bir uzaydır. Bir edim değil şeydir. Ama bir aktör bağırdığında bu bağrış bir edimdir. Kendi, yerel, anlık uzayını yaratır.

Ses, işiten herkesin dahil olduğu bir alan yaratır çevresinde: hem uzayda hem de zamanda sınırlı, yakın bir alan.

Yaratmak bir edimdir. Eylem enerji gerektirir.

Ses dinamiktir. Konuşma dinamiktir – eylemdir.

Eylemek güç almaktır, güce sahip olmaktır, güçlü olmaktır.

Konuşmacılar ile dinleyiciler arasındaki karşılıklı iletişim güçlü bir edimdir. Her konuşmacının gücü dinleyicilerin katılımıyla artar, büyür. Topluluğun gücü konuşmaya karşılıklı katılımla artar, büyür.

Sözcenin büyü olması bundandır. Kelimelerin gücü vardır. İsimlerin gücü vardır. Kelimeler olaylardır, bir şeyler yapar, bir şeyleri değiştirirler. Hem konuşanı hem de dinleyeni dönüştürürler; enerjiyi bir ileri bir geri besler ve büyütürler. Anlayış veya duyguyu bir ileri bir geri besler ve büyütürler.

SÖZEL PERFORMANS

Sözel performans insan konuşmasının özel bir biçimidir. Okumak okuryazar bir kültür için neyse sözel performans da sözel bir kültür için odur.

Okumak sözellikten üstün değildir, sözellik de okumaktan üstün değildir. Sessizce okumak, gerçekleşmesi sırasında okuyanı bedensel ve fiziksel olarak yakınındaki insanlardan ayıran son derece kişisel bir etkinliktir. Sözel performans gerçekleşmesi sırasında insanları fiziksel ve ruhsal olarak bağlayan kuvvetli bir bağlayıcı güçtür.

Okuryazar kültürümüzde sözel performans ikincil, marjinal olarak görülür. Yalnızca şairlerin kendi yapıtlarını okumaları ve aktörlerin teatral performansları yazılı bir yapıtı sessizce okuma ile karşılaştırılabilecek edebi güce sahip olarak algılanır muhtemelen. Ama sözel bir kültürde sözel performans güçlü bir eylem olarak kabul edilir ve bu yüzden daima biçimseldir.

Biçimsellik iki taraflıdır. Hatip veya hikâye anlatıcısı, dinleyicinin belli beklentilerini karşılamaya çalışır, biçimsel işaretler verir ve dinleyiciden gelen biçimsel işaretlere karşılık verebilir. Dinleyiciler, beklenen belli davranışlarla ilgisini gösterecektir; ilgili bir tavır takınacaktır; bazı durumlarda tam bir sessizlikle, çoğu kez biçimsel tepkilerle –Evet, Tanrım! Haleluya!– veya biçimsel onaylama sözleriyle: ah-hai-hah-enh... Şiir okumalarında kısa, sessiz nefes tutmalarla. Komedi performanslarında gülmeyle.

Sözel performans, zamanı ve uzayı kendine has bir biçimde kullanır. Kendine ait, geçici, fiziksel, fiili bir uzayzaman, konuşan bir ses ve dinleyen kulaklar içeren bir alan, birbirine katılan titreşimlerden oluşan bir alan, bir beden ve zihin topluluğu yaratır.

Çocuklarına Üç Ayı masalını anlatan –küçük, sessiz, son derece samimi bir olay– bir kadını barındıran alan olabilir bu.

Bir bardaki dinleyicilere doğaçlama yapan bir komedyeni –görünüşte teklifsiz, ama başarılıysa yoğun bir biçimde ve sahiden etkileşimli bir olay– barındıran dumanaltı bir alan olabilir.

Bir diriliş çadırına cehennem ateşi söylevini çeken dirilişçi bir vaizi –büyük, gürültülü, yine de hayli biçimsel, son derece ritmik bir olay– barındıran bir alan olabilir.

Martin Luther King Jr.'ı ve onu "Bir hayalim var," derken dinleyenleri barındıran alan olabilir.

Bu biçimsel vaaz olayı filmlerle ve ses kayıtlarıyla taklit edilebilir, kopyalanabilir, hatırlatılabilir. İmgeleri yeniden üretilebilir. Ama kendisi yeniden üretilemez. Bir olay iki kere gerçekleşmez. Aynı nehirde iki kere yıkanılmaz.

Sözel performans yeniden üretilemez.

Ayrı bir yer ve zamanda meydana gelir: döngüsel zaman, ritüel zaman veya kutsal zaman. Döngüsel zaman kalp atışıdır, bedensel döngü zamanıdır; aylık, mevsimlik, yıllık zaman: tekrarlayan zaman, müzikal zaman, dans zamanı, ritmik zaman. Bir olay iki kez olmaz, ama düzenli tekrar, döngüsel zamanın özüdür. Bu yılın baharı geçen yılın baharı değildir, ama bahar hep aynı şekilde geri gelir. Bir tören yeniden, her yıl, aynı zamanda, aynı şekilde gerçekleştirilir. Bir hikâye tekrar tekrar anlatılır, yine de her anlatım yeni bir olaydır.

*

Her sözel performans bir kar tanesi kadar eşsizdir ama, kar tanesi gibi, büyük ihtimalle tekrar edecektir; ve esas iç örgütlenme aracı tekrardır. Sözel performans için ritim temeldir ve esasen yineleme, tekrar yoluyla elde edilir.

Bu noktadan sonra tekrar hakkında kendimi tekrarlayacağım. Sözel performansta çok tekrar olmasının nedeni, sıradan konuşmada olduğu gibi, fazlalık ihtiyacıdır. Okuyan göz geri dönüp tekrar okuyup emin olabilir; bu yüzden yazıda bir şeyi, eğer iyi söylemişseniz, sadece bir defa söylemeniz gerekir. Biz yazarlara kendimizi tekrarlamaktan korkmamız, tekrar görünümünden bile kaçınmamız öğretilir. Ama konuşmada kelimeler çok hızlı akar ve geçip gider; uçup giderler, kanatlı kelimelerdir. Konuşmacılar, kalabalığın tamamına bir defadan fazla hatırlatma yapmak gerekebileceğini bilir. Hatipler, ezberden aktaranlar, hikâye anlatıcıları bazen kelimeleri biraz değiştirerek bazen olduğu gibi aynı şeyi birkaç kere söylemekten hiç utanmaz. Fazlalık sözel performansta yazıda olduğu gibi günah haline gelmemiştir, erdemdir.

Konuşmacıların tekrarı kullanmasının bir nedeni de söyledikleri şeyi düzenlemek, şekillendirmek ve yapılandırmak için sahip oldukları en iyi araç olmasıdır. Sözel bir kültürdeki deneyimli dinleyicilerin –kendisine bol bol hikâye okunan veya anlatılan üç yaşındaki bir çocuk gibi– beklentisidir tekrar. Onu beklerler. Tekrar

hem beklenti yaratır hem de beklentileri karşılar. Küçük çeşitlemeler beklenir, ama aşırı çeşitleme, hoş karşılanabilecek sürprizler eklese bile, büyük ihtimalle saçma veya laçka diye reddedilecektir. *Doğru* dürüst anlat, anne!

Tekrar tek kelimeden oluşabilir; bir deyimden veya cümleden, imgeden, hikâyedeki bir olay veya eylemden, bir karakterin davranışından, anlatılan şeyin yapısal bir unsurundan.

Kelimeler ve deyimler genellikle harfiyen tekrar edilir. Bunun en basit örneği başlangıç kelimeleri, bir cümleye başlarken kullanılan kelimelerdir. Kral James onaylı Kutsal Kitap'ta bu kelime Ve'dir. Ve Tanrı putperestleri cezalandırdı. Ve putlar mahvedildi. Ve insanlar sokaklarda ağıt yaktı. Bir Paiute hikâyesinde birçok cümle Sonra'yla –Paiute dilinde *yaisi*– başlar. Sonra Çakal şöyle yaptı. Sonra Boz Kurt şöyle dedi. Sonra içeri girdiler. *Ve* ve *Yaisi* anahtar seslerdir, dinleyiciye yeni bir cümleyi, yaklaşan yeni bir olayı haber verirler; ayrıca hikâyenin anlatıcısı veya okuru için küçük bir zihinsel dinlenme yeri de sağlayabilirler. Tekrarlanan bu başlangıç kelimeleri bir ritim sağlar; sıradan, ölçülü bir ritim değil, çünkü bu şiir değil anlatısal düzyazıdır; ama aynı şekilde fasılalı bir ritimdir: bir esten sonra gelen bir vuruş, bir sessizlikten sonra gelen bir ses.

Sözel anlatıda sessizlik çok etkili bir rol oynar. Sessizlik, duraklamalar, molalar olmadan ritim de olmaz. Sadece gürültü olur. Gürültü tanımı gereği anlamsızdır, manası olmayan sestir. Önem, boşluk ile olayın –duraklama ile eylemin– sessizlik ile sözün birbirini ritmik olarak izlemesinden doğar. Tekrarlanan kelimeler bu ritmin işaretleri, hikâyenin dans ettiği davul sesleridir.

O muazzam *İlyada* ve *Odysseia* şiirleri yüzyıllar boyunca yazılı olarak değil yalnızca sözel performans olarak var oldu. Bugün elimize ulaşan versiyonu bir şekilde yazıya geçirilmiş olanıdır. Bugün bu epiklerin dilinin çok büyük bölümünün, anlatıcının ölçüyü tamamlamak veya Akhilleus'un veya Odysseus'un yaptığı bir sonraki şeyi düşünürken biraz yavaşlamak için ihtiyaç duyduğunda

kullandığı basmakalıp deyimlerden, tekrarlanabilir terimlerden oluştuğunu biliyoruz. Hiçbir anlatıcı her şeyi harfi harfine hatırlayamıyordu muhtemelen. Performansların hepsi, engin bir hazır deyimler deposunun kullanıldığı, yarı ezber yarı doğaçlama performanslardı. "Şarap karası deniz" ve "gül parmaklı seher" kalıpları altılı ölçünün eksik kaldığı her yere uyan küçük metrik tuğlalardır. Ve tabii güzel imgelerdir. Ölçünün onlara ihtiyaç duyduğu her yerde kullanılmaları güzelliklerini azaltıyor mu? Yoksa müzikal bir cümlenin veya bir sonat veya senfonide bir motifin tekrarlanmasında olduğu gibi, tekrarlanmalarını zevkle mi karşılıyoruz?

Sözel anlatıda, tekrarlanan eylemler temel yapısal unsurlardır. Genellikle çeşitlenen, kısmi tekrarlardır ve giderilmek üzere bir beklenti oluştururlar. Kralın ilk oğlu dışarı çıkıp bir kurda kötü davranır ve ejderha onu yer. Kralın ikinci oğlu dışarı çıkıp bir geyiğe kötü davranır ve ejderha onu yer. Kralın üçüncü oğlu dışarı çıkıp bir kurdu kapandan kurtarır, bir geyiği tuzaktan çıkarır, kurtla geyik ona ejderhayı nasıl öldüreceğini ve prensesi nasıl bulacağını anlatır, kralın oğlu bunları yapar, prensesle evlenip sonra sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

Karakterlerin tekrarlanan davranışlarına gelecek olursak, çağdaş romancılar, kestirilebilirliği yaratılarındaki bir hata, bir kusur olarak görme eğilimindedir. Gelgelelim tekrarlanan veya kestirilebilir davranış, bir karakteri oluşturan şeydir – gerek hayatta gerek romanlarda. Kestirilebilirliği çok fazla, kör kör parmağım gözüneyse, karakter bir stereotip veya karikatürdür, ama sonsuz ton vardır. Bazıları Dickens'ın karakterlerinin hepsinin salt stereotip olduğunu düşünür. Ben öyle düşünmüyorum. Micawber'in "kesin bir şey olacak" demesi ilk seferinde önemsizdir, ikincisinde açıklayıcıdır; üçüncü ve dördüncüsünde, tam bir ekonomik felaket karşısında söyleyişinde, anlamlı ve komiktir; kitabın sonunda, korkunç bir hüsrana uğradığında, "kesin bir şey olacak" hem komiktir hem de derinden üzücü.

Sözel metinlerden değil edebiyattan bir örnek kullanıyorum,

çünkü Dickens sözelliğe ve sözel performansa çok yakındır, muhtemelen 1800'lerden sonraki edebiyatçıların–muhtemelen Tolkien hariç– hepsinden daha yakındır. Dickens'ın karakterlerinin tekrarlanan davranışları genel olarak romandan ziyade sözel anlatının karakteristiğidir. Benzersiz bir durumda özel psişenin kıvrımlarının incelikli araştırmaları, yüksek sesle anlatılan masallara pek uygun değildir. Sözel anlatıların karakterleri canlı, güçlü, üzerinde düşünmeye fazlasıyla değer olabilir: Akhilleus, Hektor, Odysseus, Roland ile Oliver, Sindirella, Kraliçe ile Pamuk Prenses, Kuzgun, Tavşan Kardeş, Çakal. Tek boyutlu değildirler; motivasyonları son derece karmaşıktır; içinde bulundukları ahlaki durumlar insanla kapsamlı biçimde ve derinden ilişkilidir. Ama genel olarak, romanlardaki karakterlerin aksine, birkaç kelimeyle özetlenebilirler. İsimleri belli bir tür davranışın örnek ismi bile olabilir. Sırf bu karakteristik davranışın anılmasıyla bile dinleyicinin imgeleminde canlandırılabilirler: Dedi sonra kurnaz Odysseus, kendini nasıl kurtaracağını düşünerek... Çakal yolda gidiyormuş, sonra nehrin kıyısında birkaç kız görmüş... Odysseus'un kurnaz olduğunu duymuştuk. Çakalın birkaç kız gördüğünü duymuştuk. Genel olarak ne bekleyebileceğimizi biliyoruz. Odysseus içinde bulunduğu durumdan kurtulacak, ama bunun bir bedeli olacak; zarar görecek. Çakal kurtulamayacak, tam bir aptal yerine konacak ve hiç utanmadan koşarak uzaklaşacak. Hikâye anlatıcısı, Odysseus veya Çakal adını söylediğinde biz dinleyiciler beklentilerimizin karşılanmasını bekleriz; bu bekleyiş hayatın bize sunduğu muhteşem hazlardan biridir.

Tür edebiyatı bize bu zevki sunar. Romans, gizem, bilimkurgu ve westernin, onyıllar boyunca eleştiri ve akademi çevrelerinde görmezden gelinmesi ve hor görülmesine rağmen, popülerliğini inatla sürdürmesinin başlıca sebebi budur belki de. Bir tür romanı türe özgü birtakım yükümlülükleri yerine getirir. Gizem bir çeşit bilmece ile çözümünü sunar, fantazi gerçekliğin kurallarını anlamlı bir biçimde çiğner, romans bir aşk hikâyesinin hüsranını ve ger-

çekleşmesini sunar. En alt düzlemde tür, hamburger zincirlerinin sunduğu güvenilirliği sunar: Bir Louis L'Amour westerni veya bir gizem serisindeki on sekizinci kitabı aldığınızda neyle karşılaşacağınızı bilirsiniz. Ama Molly Gloss'un bir western olan *The Jump-Off Creek*'ini veya Tolkien'in bir fantazi olan *Yüzüklerin Efendisi*'ni veya Philip K. Dick'in bir bilimkurgu romanı olan *Yüksek Şatodaki Adam*'ını aldığınızda, her biri kendi türünün yükümlülüklerini yerine getirmekle beraber aynı zamanda tamamen kestirilemez olan bir metinle karşılaşırsınız; bir romandır bu, sanat eseridir.

Salt ticarilik düzeyinin üstünde, sanatın alanında, ister anaakım ister tür kurmacası densin, beklentilerimizi ancak hangi yazarların bizi hayal kırıklığına uğrattığını ve hangilerinin ruhumuzu hakikaten beslediğini öğrenerek karşılayabiliriz. İyi yazarların hangileri olduğunu bulur ve bir sonraki kitaplarını arar veya bekleriz. Böyle yazarlar –ister hayatta ister ölmüş olsunlar, hangi türde yazıyor olurlarsa olsunlar, eleştiri çevrelerinde revaçta olsunlar veya olmasınlar, akademik camiada onaylansınlar veya onaylanmasınlar– beklentilerimizi karşılamakla kalmayıp aşan yazarlardır. Büyük hikâye anlatıcılarının sahip olduğu yetenektir bu. Aynı hikâyeleri tekrar tekrar anlatırlar (kaç hikâye var?), ama her anlatışlarında hikâyeler yenidir, yeni bir haberdir, bizi yenilerler, bize yenilenmiş dünyayı gösterirler.

Bu düzeyde hikâye anlatılıp dinleniyor mu yoksa yazılıp okunuyor mu fark etmez.

Ama yazılıyken ve okur tarafından sessizce okunuyorken, birçoğumuzda hikâye deneyiminin bir boyutunun kaybolduğuna dair bir farkındalık vardır: işitsel boyut, hikâye *anlatma* ve hikâyeyi belli bir zaman ve mekânda, belli bir kişiden, şimdi –ve belki sonraki zamanlarda tekrar– *dinleme* boyutu. Popüler hale gelen ses kayıtları kelimelerin ve cümlelerin, anlatıcının sesini sağlarlar, ama bu canlı bir ses değil röprodüksiyondur – canlı bir beden değil bir fotoğraf. Bu nedenle insanlar yeniden üretilebilir olmayan ânı, aynı mekânda toplanan insanların arasında anlatılan hikâyenin kı-

sa ömürlü, kırılgan topluluğunu ararlar. Bu nedenle çocuklar kendilerine kitap okunması için kütüphanede toplanırlar: Yoğunlukla ışıl ışıl parıldayan yüzlerin oluşturduğu küçük çembere bakın. Bu nedenle kitap tanıtımında, kitabevinde kitabını okuyan bir yazar ve dinleyici grubu, anlatıcının merkezde yer aldığı ve dinleyicilerin onun etrafında bir çember oluşturduğu antik bir ritüeli yeniden canlandırır. Bu sesin konuşmasını sağlayan, canlı tepkidir. Anlatıcı ile dinleyici, her biri bir diğerinin beklentilerini karşılar. Sözü söyleyen canlı dil, onu dinleyen canlı kulak, içsel yalnızlığımızın sessizliğinde özlemini duyduğumuz toplulukta bizi birbirimize bağlar ve bir arada tutar.

İŞLETİM KILAVUZU

Bu metni 2000 yılında yerel okuryazarlık ve edebiyat meselesi ile ilgilenen bir grup insana yaptığım bir konuşma için yazmıştım.

BİR ŞAİR KONSOLOSLUĞA tayin edilir. Seçimden bir oyun yazarı başkan çıkar. İnşaat işçileri yeni çıkan bir romanı satın almak için ofis yöneticileriyle aynı kuyruğa girerler. Yetişkinler savaşçı maymunlara, tek gözlü devlere ve yeldeğirmenleriyle savaşan çılgın şövalyelere dair hikâyelerde ahlaki rehberlik ve düşünsel bir meydan okuma ararlar. Okuryazarlık bir son değil başlangıç diye görülür.

...Şey, galiba başka bir ülkede oluyor bunlar, burada değil. Amerika'da hayal gücüne genelde TV bozulduğunda işe yarayabilecek bir şey gözüyle bakılır. Şiir ve oyunların pratik siyasetle hiçbir alakası yoktur. Romanlar öğrenciler, ev kadınları ve çalışmayan diğer insanlar içindir. Fantazi çocuklar ve ilkel halklar için. Okuryazarlık işletim kılavuzlarını okuyabilmenize yarar.

*

Hayal gücü insanlığın sahip olduğu en ama en faydalı araçtır. Şaibeli başparmağı bile döver. Başparmaklarım olmadan yaşamayı hayal edebiliyorum ama, hayal gücüm olmadan edemiyorum.

Benimle hemfikir sesler duyuyorum. "Evet, evet!" diye haykırıyorlar – "yaratıcı hayal gücü iş hayatında muazzam bir artı! Biz yaratıcılığa değer veriyoruz, onu ödüllendiriyoruz!" Piyasada *yaratıcılık* kelimesi daha fazla kâr elde etmek için pratik stratejilere uygulanabilecek fikirler imal etmek anlamına gelir oldu. Bu indirgeme o kadar uzun süredir devam ediyor ki *yaratıcı* kelimesini daha fazla ayağa düşürmek artık mümkün değil. Ben artık bu kelimeyi kullanmıyorum, kapitalistlerle akademisyenlere teslim ettim, canları istediği kadar suistimal etsinler. Ama *hayal gücünü* vermem.

Hayal gücü para kazanma aracı değildir. Kâr etmenin sözlükçesinde yeri yoktur. Bütün silahlar ondan kaynaklansa, bütün silahların kullanılması veya kullanılmaması ona bağlı olsa da (zaten bütün aletler ve kullanım şekilleri için de aynı şey geçerlidir) bir silah değildir. Hayal gücü temel bir düşünme yolu, insan olmanın ve insan kalmanın esaslı bir aracıdır. Zihne ait bir alettir.

O yüzden de onu kullanmayı öğrenmemiz gerekir. Çocukların en baştan beri tıpkı bir bedenleri, zekâları, dil yetileri olduğu gibi hayal güçleri de vardır: Yani insanlıkları için temel önem taşıyan her şeyleri; kullanmayı, iyi kullanmayı öğrenmeleri gereken şeyleri. Bu tür bir öğretim, eğitim ve pratik bebeklikte başlayıp hayat boyu devam etmelidir. Genç insanların nasıl bedensel ve zihinsel bütün temel hayat becerilerinde (büyümek için, sağlıklı olmak için, yetenekli olmak için, sevinebilmek için) alıştırmaya ihtiyaçları varsa, hayal gücü alıştırmalarına da ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaç zihin sağ kaldığı sürece devam eder.

Çocuklara halklarının temel edebiyatını dinleyip öğrenmeleri ya da yazılı kültürlerde, okuyup anlamaları öğretildiğinde, hayal güçleri ihtiyaç duyduğu alıştırmanın çok büyük bir kısmını alıyor demektir.

Bunun kadar işe yarayan başka hiçbir şey yoktur, diğer sanatlar bile ikincil kalır. Biz kelimeci bir türüz. Kelimeler hem zekânın hem de hayal gücünün uçmasını sağlayan kanatlardır. Müzik, dans,

görsel sanatlar, her türlü zanaat, bunların hepsi insanın gelişimi ve refahı için merkezi önemdedir ve herhangi bir sanat veya beceriyi öğrenmek hiçbir zaman faydasız olmamıştır: Ama zihne dolaysız gerçeklikten kopma ve sonra ona yeni bir kavrayış ve yeni bir güçle geri dönme eğitimi vermekte şiirle hikâyenin üstüne yoktur.

Her kültür hikâye yoluyla kendini tanımlar ve çocuklarına insan ve kendi halkının mensubu –Hmong, !Kung, Hopi, Keçuva, Fransız, Kaliforniyalı... –olmayı öğretir... Biz Dördüncü Dünya'ya ulaşanlarız... Bizler Joan'ın milletiyiz... Bizler Güneşin oğullarıyız... Bizler denizden gelmişiz... Biz dünyanın merkezinde yaşayan halkız.

Şairleri ve hikâyecileri tarafından tanımlanıp betimlendiği şekliyle dünyanın merkezinde yaşamayan bir halk kötü durumdadır. Dünyanın merkezi yaşadığınız yerdir. Orada soluk alabilirsiniz. Orada işler nasıl yapılır, nasıl doğru, güzel yapılır, bilirsiniz.

Merkezin nerede olduğunu –evin, yurdun nerede olduğunu, yurdun ne olduğunu– bilmeyen bir çocuk çok kötü durumdadır.

Ev, yurt Anne, Baba, Kardeş değildir. Yurt seni içeri almak zorunda oldukları yer değildir. Aslında bir yer değildir. Yurt hayalidir.

Yurt, hayal edildikçe, var olur. Gerçektir, başka her yerden daha gerçektir, ama senin insanların, senin halkın sana onu nasıl hayal etmen gerektiğini göstermedikçe ulaşamazsın ona – artık her kimse bu "senin halkın". Akrabaların olmayabilirler. Senin dilini hiç konuşmamış olabilirler. Binlerce yıldır ölü olabilirler. Kâğıt üzerinde basılmış kelimelerden, seslerin hayaletlerinden, zihnin gölgelerinden başka bir şey olmayabilirler. Ama sana kılavuzluk edip evine, yurduna ulaştırabilirler. Onlar senin insan topluluğundur.

Hepimizin hayatlarımızı icat etmeyi, yapmayı, hayal etmeyi öğrenmemiz gerekir. Bize bu becerilerin öğretilmesi gerekir; bunun nasıl yapılacağını gösterecek rehberler gerekir. Bunu yapmazsak, hayatlarımızı başkaları bizim için yaparlar.

İnsanlar en iyi nasıl yaşanacağını hayal etmek ve planı gerçek-

leştirmekte birbirlerine yardımcı olmak için gruplara dahil olmuşlardır her zaman. İnsan topluluğunun asıl işlevi neye ihtiyacımız olduğu, hayatın nasıl olması gerektiği, çocuklarımızın ne öğrenmesini istediğimiz hakkında bir fikir birliğine varmak ve sonra da biz ve onlar doğru olduğunu düşündüğümüz yolda gitmeye devam edebilelim diye öğrenmek ve öğretmekte işbirliği yapmaktır.

Güçlü gelenekleri olan küçük topluluklar genelde gitmek istedikleri yol konusunda net, bunu öğretmekte de iyidirler. Ama gelenek hayal gücünü dogma halinde fosilleştirme ve yeni fikirleri yasaklama noktasına varıncaya kadar kristalleştirebilir. Şehir gibi daha büyük topluluklar insanların alternatifler hayal etmesine, farklı geleneklerden gelen insanlardan bir şeyler öğrenmesine ve kendi yaşama yollarını icat etmesine imkân tanır.

Gelgelelim alternatifler çoğaldıkça öğretme sorumluluğunu üstlenmiş olanlar ne öğretmeleri gerektiği –neye ihtiyacımız olduğu, hayatın ne olması gerektiği– konusunda pek bir toplumsal ve ahlaki mutabakat bulamazlar. Ticari ve siyasi kâr elde etmek için kullanılan yeniden üretilmiş seslere, imgelere ve kelimelere sürekli maruz kalan dev nüfusların bulunduğu zamanımızda, baştan çıkarıcı ve güçlü araçlarıyla bizleri icat etmek, şekillendirmek ve denetlemek isteyen ve bunu yapabilme gücüne sahip çok fazla insan var. Bir çocuktan bütün bunların arasında tek başına kendine bir yol bulmasını istemek çok fazla şey istemek olur.

Aslında hiç kimse tek başına pek de fazla bir şey yapamaz.

Bir çocuğun ihtiyacı olan, hepimizin ihtiyacı olan şey, hayatı anlamlı çizgiler üzerinde hayal edip belli bir özgürlüğe de izin vermiş başka insanlar bulup onları dinlemektir. Pasif bir biçimde işitmek değil, dinlemek.

Dinlemek mekân, zaman ve sessizlik gerektiren bir topluluk eylemidir.

Okumak bir dinleme aracıdır.

Okumak işitmek veya seyretmek gibi pasif bir faaliyet değildir. Bir eylemdir: onu yaparsınız. Kendi adımlarınızla, kendi hızınızla

okursunuz, medyanın kesintisiz, tutarsız, uğultulu, bağırgan acelesiyle değil. Alabileceğinizi ve almak istediğinizi alırsınız, altında ezileceğiniz kadar hızlı, sert ve gürültülü biçimde size sokuşturmaya çalıştıkları şeyleri değil. Bir hikâye okurken size bir şey anlatılıyor olabilir, ama bir şey satılmıyordur. Okurken çoğunlukla yalnız olsanız da bir başka zihinle birlik içindesinizdir. Beyniniz yıkanmıyordur, bir safa çekilmiyor veya kullanılmıyorsunuzdur; bir hayal gücü eylemine katılmışsınızdır.

Tiyatronun geçmiş toplumlarda yaptığı gibi, medyanın benzer bir hayal gücü topluluğu yaratamaması için herhangi bir neden göremiyorum, ama yapmıyor. Reklamcılık ve vurgunculuk medyayı öylesine kontrol altında tutuyor ki buralarda çalışan en iyi insanlar, gerçek sanatçılar, kendilerini satma baskısına direnseler bile, sonu gelmez yenilik iteklemesi, girişimcilerin tamahkârlığı onları boğuyor.

Edebiyatın büyük bir kısmı böyle saflara dahil edilmiş olma durumundan azade kalıyor ki bunun en yalın nedeni birçok kitabın ölüler tarafından yazılmış olması, ölülerin de tanım gereği tamahkâr olmayışlarıdır.

Yaşayan şair ve yazarların çoğu da, her ne kadar yayıncıları çoksatar peşinde sefilce sürünüyor olsa da, motivasyonlarını kazanç arzusundan çok, ellerinden gelse muhtemelen bedavaya yapacakları şeyi, yani sanatlarını yapma –bir şeyi güzel yapma, bir şeyi doğru hale getirme– isteğinden almayı sürdürüyorlar. Kitaplar nispeten ve hayret verici bir biçimde dürüst ve güvenilir kaldı.

İllaki "kitap" da olmayabilirler elbette, ağaç hamuru üzerindeki mürekkep değil de bir elin ayası içindeki elektronik birer alazlanma olabilirler. Elektronik yayıncılık, halen tutarsız ve ticarileşmiş olsa da pornoyla, yutturmaca ve zırvalamalarla delik deşik edilse de, okuyanlara güçlü, yeni bir aktif topluluk aracı sunuyor. Önemli olan teknoloji değil. Önemli olan kelimeler. Kelimelerin paylaşılması. Kelimelerin okunması yoluyla hayal gücünün harekete geçirilmesi.

Okuryazarlığın önemli olmasının nedeni edebiyatın işletim kılavuzunun *ta kendisi* olmasıdır. Sahip olduğunuz en iyi elkitabıdır edebiyat. Ziyaret ettiğimiz ülkenin, yani hayatın en faydalı kılavuzudur.

"HİÇ BİTMEYECEK BİR SAVAŞ"

Zulüm, devrim ve hayal gücü hakkında belli aralıklarla yazılmış bazı düşünceler.

KÖLELİK

Ülkem bir devrimle bir araya geldi ve bir başka devrimle neredeyse parçalanıyordu.

İlk devrim yaralayıcı, aptalca ama nispeten ılımlı toplumsal ve ekonomik sömürüye karşıydı. Neredeyse eşsiz bir şekilde başarılı oldu.

İlk devrimi yapanların pek çoğu, ekonomik sömürünün ve toplumsal baskının en uç biçimini uygulayanlardı: köle sahipleriydi.

İkinci Amerikan devrimi, İç Savaş, köleliği koruyup sürdürme girişimiydi. Kısmen başarılı oldu. Yerleşik uygulama kaldırıldı ama ne efendinin zihniyeti değişti ne de kölenin, ikisi de hâlâ Amerika'nın fikirleriyle düşünmeye devam ediyor.

ZULME DİRENME

Şair ve azat edilmiş bir köle olan Phillis Wheatley 1774'te şöyle yazmış: "Tanrı her insanın Göğsüne Özgürlük Sevdası dediğimiz bir ilke yerleştirmiştir; bu ilke Zulme tahammülsüz, Kurtuluşa hasrettir."

Güneşin ışıldadığını inkâr edemeyeceğim gibi bu sözlerin hakikatini de inkâr edemem. Ülkemin yerleşik uygulamaları ile siyaseti içinde iyi olan ne varsa bu ilkeye dayanıyor.

Yine de, her ne kadar özgürlüğe sevdalıysak da, genelde zulme karşı sabırlı olduğumuzu, hatta kurtuluşu reddettiğimizi görüyorum.

Özgürlük sevdamızın, bizi zulme direnmekten ve kurtuluşu aramaktan alıkoyan her türlü kuvvet veya atalete daima ağır bastığını ısrarla savunmanın tehlikeli bir tarafı olduğunu düşünüyorum.

Bu güçlü, zeki, becerikli insanların zulmü isteyip kabul ettiklerini inkâr edersem, zulüm göreni zayıf, aptal ve beceriksiz olarak tanımlamış olurum.

Üstün kişilerin aşağı muamelesi görmeyi reddettiği doğru olsaydı, toplumsal düzenin altlarında yer alanların sahiden aşağı olduğu sonucu çıkardı buradan, çünkü buna göre üstün olsalar itiraz ederlerdi; alt bir konumu kabul ettiklerine bakılırsa aşağıdırlar. Köle sahibinin, toplumsal gericinin, ırkçının ve kadın düşmanının sığındığı totolojik argüman budur.

Hitlerci soykırım hakkındaki düşünceleri hâlâ bulanıklaştırmaktadır bu argüman. Yahudiler neden "trenlere bindiler ki", neden "karşı koymadılar"? Sorulduğu gibi cevaplanamaz bu soru, bu yüzden de antisemitistler tarafından Yahudilerin aşağı olduğunu göstermek için kullanılabilir.

Ama bu argüman idealistlere de çekici gelir. Pek çok liberal ile insanlıktan nasibini almış muhafazakâr Amerikalı, zulümden muzdarip bütün ezilenlerin isyan etmeye hazır olması gerektiği kanaatini benimsiyor, dolayısıyla eğer isyan etmiyorsa ahlaki bakımdan zayıf, ahlaki bakımdan hatalı olmalılar diye düşünüyor.

İnsanın kendisini ırk bakımından veya toplumsal bakımdan başkasından üstün görmesini veya başkasına alt bir konum dayatmasını kesin surette yanlış buluyorum. Ama alt bir konumu kabullenen insanlar hakkında bir yargıda bulunmak ayrı bir mesele. Bu kişilerin hatalı olduğunu, ahlakın isyan etmelerini gerektirdiğini

söylersem, gerçekten de böyle bir seçenekleri olup olmadığını, bilgisizlikle mi yoksa kanaatle mi hareket ettiklerini, bilgisizliklerini azaltma veya kanaatlerini değiştirme imkânları olup olmadığını da düşünmem icap eder. Böyle düşününce, hatalı olduklarını nasıl söyleyebilirim? Ezenler değil de onlar mı yanlış yapıyor?

Yönetici sınıf daima küçük, toplumun alt kesimleri daima geniştir, bir kast toplumunda bile. Fakirlerin sayısı zenginlerin sayısından daima çok daha fazladır. Muktedirler iktidar uyguladıkları kesimden azdır. Hemen her toplumda, kadınlar ve çocukların sayısı daha fazla olmasına rağmen, erkekler daha üst bir konumdadır. Hükümetler ve dinler eşitsizlik, toplumsal konum, toplumsal cinsiyet konumu ve imtiyazı tamamen veya seçici bir tarzda onaylar.

Çoğu insan, çoğu yerde, çoğu zaman aşağı bir konumdadır.

Ve çoğu insan, bugün bile, "özgür dünya"da bile, bu durumun veya bazı unsurlarının doğal, gerekli ve değiştirilemez olduğunu düşünür. Onlara göre hep böyle gelmiştir, dolayısıyla böyle gitmelidir. Bu bazen kanaat bazen bilgisizlik, çoğu kez ikisi birdendir. Toplumu düzenlemenin başka bir yolu olmuş muydu veya olabilir miydi? Yüzyıllar boyunca, alt konumdaki çoğu insanın bunu bilmesinin bir yolu yoktu. Sadece üst konumdakiler bunu bilebilecek kadar bilgiye sahipti; ve düzen değişecek olursa, iktidarları ve ayrıcalıkları tehlikeye girerdi.

Bu meselelerde ahlaki rehber olarak tarihe güvenemeyiz, çünkü tarih üst sınıf tarafından, eğitimli, muktedir tarafından yazılmıştır. Ama sadece tarih var elimizde, bir de güncel olaylara dair gözlemler. Tarihsel kanıtlar gösteriyor ki isyan ve başkaldırı nadirdir, devrim ise çok daha nadir. Çoğu zaman, çoğu yerde, çoğu kadın, köle, serf, alt kast, parya, köylü, işçi sınıfı, aşağı olarak tanımlanan çoğu insan –yani insanların çoğu– aşağılanmaya ve sömürülmeye isyan etmemiştir. Direnirler, evet; ama direnişleri muhtemelen pasiftir veya o kadar dolaylıdır, gündelik davranışın o kadar parçası olmuştur ki neredeyse görünmez.

Ezilenlerin ve alt sınıfların kaydedilen seslerinden bazıları adalet ister ama çoğu yurtseverlik lafları, krala övgüler, vatanı korumak için edilen yeminlerdir – hepsi haklarını gaspeden sistemi ve bundan fayda sağlayan kişileri sadakatle destekler.

Köleler genelde efendilerine karşı ayaklansaydı, dünyanın dört bir yanında kölelik olmazdı. Köle sahiplerinin çoğu öldürülmez. Onlara itaat edilir.

Çalışan erkekler şirketlerinin CEO'larının kendilerininkinin üç yüz katı maaş aldığını görür, homurdanır, ama bir şey yapmaz.

Çoğu toplumda kadınlar erkek üstünlüğü iddiaları ve kurumlarının yanında yer alır, erkeklere riayet eder, itaat eder (açıkça) ve erkeklerin fıtri üstünlüğünü doğal bir olgu veya dini bir dogma olarak savunur. Düşük statülü erkekler –genç erkekler, yoksul erkekler– onları aşağıda tutan sistem için savaşır ve ölür. Sayısız savaşta öldürülen sayısız askerin çoğu kendini aşağı addeden bir toplumun yöneticilerinin veya dininin iktidarını savunmak için savaşmıştır.

"Zincirlerinizden başka kaybedecek bir şeyiniz yok," ama biz onları öpmeyi yeğliyoruz.

*

Neden?

İnsan toplumlarının iktidarın tepede toplandığı bir piramit şeklinde inşa edilmesi kaçınılmaz mıdır? Güç hiyerarşisi, insan toplumunun icra etmek zorunda olduğu bir biyolojik buyruk mudur? Soru neredeyse kesin biçimde yanlış ifade edilmiştir, bu yüzden cevaplanması imkânsızdır, ama sorulmaya ve cevaplanmaya devam ediliyor, ve soranlar da genellikle olumlu cevap veriyor.

Eğer böyle doğuştan gelen bir biyolojik buyruk varsa, iki cinsiyet için de eşit derecede geçerli mi? Toplumsal davranış bakımından cinsiyetler arasında doğuştan gelen farklar olduğuna dair yadsınamaz kanıtlar yok elimizde. Argümanın her iki tarafındaki özcüler de erkeklerin mizaçları itibarıyla bir güç hiyerarşisi kur-

maya eğilimli olduklarını, kadınlarınsa bu tür yapılara önayak olmasalar da onları benimseyip taklit ettiklerini iddia eder. Bu özcülere göre, işte bu yüzden erkek programı hüküm sürecektir ve "üst"ün "asta" hükmettiği, iktidarın birkaç kişide toplandığı, insan toplumunun neredeyse evrensel bir modeli olan emir komuta zincirini bulmayı beklememiz gerekir.

Antropoloji evrensel olduğu varsayılan bu durumun bazı istisnalarını gözler önüne serer. Etnologlar sabit bir emir komuta zincirinin olmadığı toplumlardan bahseder; bu toplumlarda iktidar katı bir eşitsizlik sistemine hapsolmamıştır, akışkandır, farklı durumlarda farklı biçimlerde paylaşılır, daima mutabakata yönelen denetim ve dengelerle işler. Bir toplumsal cinsiyeti öbürüne üstün tutmayan toplumlardan bahsederler; ama her zaman toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü vardır ve erkeklerin uğraşları genelde daha makbul sayılır.

Ama bunların hepsi bizim "ilkel" diye tanımladığımız toplumlardır – bu tanım totolojiktir çünkü halihazırda bir değer hiyerarşisi kurmuş oluruz: ilkel = düşük = zayıf; uygar = yüksek = güçlü.

Pek çok ilkel toplum ve bütün uygar toplumlar katı bir şekilde katmanlaşmıştır; gücün çoğu az sayıda kişiye tahsis edilmiş, çoğunluğa ise çok az güç verilmiş ya da hiç verilmemiştir. Lévi-Strauss'un öne sürdüğü gibi, uygarlığın motoru aslında toplumsal eşitsizlik kurumlarının devam ettirilmesi midir?

İktidardakiler daha iyi beslenir, daha iyi silahlanır ve daha iyi eğitim alır, dolayısıyla iktidarda kalmaları daha mümkündür; iyi de her yerde her zaman aşırı bir toplumsal eşitsizlik olmasını açıklamaya yeter mi bu? Erkeklerin kadınlara göre biraz daha iri ve kaslı (gerçi bir biçimde daha az dayanıklı) olduğu gerçeği, boyun bosun ve kaslı olmanın pek de fark etmediği toplumlarda cinsiyet eşitsizliğinin her zaman her yerde olmasını açıklamaya yetmez.

Biz insanlar adaletsizlikten ve eşitsizlikten nefret ettiğimizi söyler ve nefret ettiğimizi düşünürüz ama gerçekten böyle olsaydı Büyük İmparatorluklardan ve Yüksek Uygarlıklardan herhangi bi-

ri on beş dakika dayanabilir miydi?

Biz Amerikalılar adaletsizlikten ve eşitsizlikten müthiş nefret ettiğimizi söylüyoruz ama gerçekten böyle olsaydı bu ülkede insanlar aç kalır mıydı?

İsyanın mümkün olduğunu öğrenme imkânı olmayanlardan isyankâr bir ruh bekliyoruz ama biz ayrıcalıklılar kılımızı kıpırdatmıyor ve bunda kötülük görmüyoruz.

İhtiyatlı olmak, sessiz olmak, ortalığı ayağa kaldırmamak için iyi bir nedenimiz var. İpin ucunda huzur ve rahat var. Adaletsizliği inkârdan adaletsizliğin bilincine varmaya doğru zihinsel ve ahlaki geçiş genelde pahalıya patlar. Memnuniyetim, istikrarım, güvenliğim, kişisel duygulanımlarım herkes için iyi olan rüyasının, belki de görecek kadar yaşamayacağım bir özgürlük fikrinin, bugüne kadar kimsenin ulaşamadığı bir adalet idealinin kurbanı olabilir.

Mahabharata'nın son sözleri şöyle: "Menzilimin ötesindeki bir hedefe ulaşmam hiçbir şekilde mümkün değildir." Bir insan fikri olan adalet insanın menzilinin ötesindedir belki de. Var olamayacak şeyler icat etmekte hünerliyiz.

Belki de özgürlük insanın inşa ettiği kurumlarla elde edilmesi mümkün olmayan ama zihnin veya ruhun koşullara bağlı olması gereken bir niteliği, Tanrının bir lütfudur. Özgürlüğün (anladığım kadarıyla) dini tanımı bu. Bu tanımla ilgili derdim, gayreti ve koşulları bu kadar değersizleştirmesinin kurumsal adaletsizliği teşvik etmesi ki bu da lütfu erişilmez kılıyor. Açlık veya dayak veya bombalar yüzünden ölen iki yaşındaki bir çocuğa, benim bu kelimelerden anladığım herhangi bir anlamda, ne özgürlüğe erişim imkânı ne de bir lütuf bahşedilmiş oluyor.

Kendi çabalarımızla ancak kusurlu bir adalet, kısıtlı bir özgürlük sağlayabiliriz. Hiç yoktan iyidir. Bu ilkeye, azat edilen kölenin, şairin sözünü ettiği özgürlük sevdasına sıkı sıkı sarılalım.

UMUDUN ZEMİNİ

Adaletsizliğin inkârından adaletsizliğin tanınmasına geçiş geri alınamaz.

Gözleriniz göreceğini görmüştür. Adaletsizliği bir kez gördünüz mü bir daha asla iyi niyetle zulmü inkâr edemez ve zalimi savunamazsınız. Bir zamanlar sadakat dediğiniz şey artık ihanet olmuştur. Bundan sonra, direnmezseniz, işbirliği yapmış olursunuz.

Ama savunmayla saldırının bir ortası vardır, esnek direnişin zemini, değişime açılan bir alan. Ne bulması ne de yaşaması kolay bir yerdir. Oraya ulaşmaya çalışan arabulucular sonunda panik halinde Münih'e kaçtı.

Bu orta yere ulaşmayı başarsalar bile bunun için teşekkür almayabilirler. Harriet Beecher Stowe'un Tom Amca'sı bir köledir; büyük bir cesaret gösterip sahibini fikrini değiştirmeye ikna etmeye çalıştığı ve diğer köleleri kırbaçlamayı kararlılıkla reddettiği için ölünceye kadar kırbaçlanır. Onu dalkavukça teslimiyetin ve itaatkârlığın bir simgesi olarak kullanmakta ısrar ediyoruz.

Kahramanca ama nafile meydan okumaya hayran olup sabırla direnişe dudak büküyoruz.

Ama sabrın değişim yarattığı bir müzakere zemini vardır. Gandi burada durur. Lincoln, acı içinde, buraya varmıştır. Piskopos Tutu, eşsiz bir onurla yıllarca orada yaşamış, ülkesinin –ne kadar hantalca ve belli belirsiz de olsa– kımıldayıp bu umut zeminine doğru hareket ettiğini görmüştür.

EFENDİNİN ALETLERİ

Audre Lorde, efendinin evini efendinin aletleriyle yıkamazsın, demiş. Bu güçlü metafor hakkında düşünüyorum, anlamaya çalışıyorum.

Radikaller, liberaller, muhafazakârlar ve gericilerin nazarında,

efendinin bilgisiyle eğitim *kaçınılmaz olarak* zulmün ve sömürünün bilicine varmaya, böylece eşitlik ve adalet için duyulan yıkıcı arzuya yol açar. Ücretsiz evrensel eğitime, devlet okullarına, üniversitelerde sansürsüz tartışmaya tam da bu nedenle liberaller destek verirken gericiler karşı çıkar.

Lorde'un metaforu eğitimin toplumsal değişimle ilgisi olmadığını söylüyor gibi görünüyor. Efendinin kullandığı hiçbir şey köleye fayda sağlamıyorsa, efendinin bilgisiyle eğitim bırakılmalıdır. Dolayısıyla alt bir sınıf adaleti sağlamak için toplumu yeniden icat etmeli, yeni bir bilgiye ulaşmalıdır. Yoksa devrim başarısız olur.

Akla yatkın geliyor. Devrimler genellikle başarısız olur. Ama ben devrimlerin başarısızlığının, içinde herkes yaşayabilsin diye evi yeniden inşa etme girişiminin, testere ve çekiçlerin hepsini kapıp, Ole Massa'nın alet odasına barikat kurup diğerlerini dışarıda tutma gayretine dönüştüğünde başladığını düşünüyorum. Güç sadece yozlaştırmaz, bağımlılık da yapar. Çalışma yıkım haline gelir. Hiçbir şey inşa edilmez.

Toplumlar şiddetle de şiddetsiz de değişir. Yeniden icat etmek mümkündür. İnşa etmek mümkündür. Bir şeyler inşa etmek için, çekiç, çivi, testereden –eğitim, düşünmeyi öğrenmek, beceri edinmekten– başka ne var elimizde?

Çocuğumuzun yaşamasını istediğimiz evi inşa etmek için icat etmemiz gereken icat edilmemiş aletler var mı? Şu an bildiklerimizden yola çıkabilir miyiz yoksa bildiklerimiz bizi bilmemiz gerekenleri öğrenmekten alı mı koyuyor? Beyaz olmayanlar, kadınlar, yoksulların öğretmesi gerekeni öğrenmek için, beyazlar, erkekler, muktedirlerden öğrendiğimiz her şeyi geri almamız mı gerekiyor? Ruhbanlık ve fallokrasiyle birlikte bilimi ve demokrasiyi de fırlatıp atmamız mı lazım? Hiç alet olmadan, sadece ellerimizle mi inşa etmeye çalışacağız? Metafor zengin ve tehlikeli. Doğurduğu soruları cevaplayamıyorum.

SADECE ÜTOPYALARDA

"Bugün yaşadığımız hayat"ın hayali bir alternatifine şöyle bir bakış sunması bakımından, kurmacalarımın çoğu için ütopyacı denebilir, ama ben bu kelimeye direnmeye devam edeceğim. İcat ettiğim toplumların çoğu bizimkinden şu veya bu açıdan bir gelişme olarak beni etkiliyor, yine de Ütopya kelimesi bunlar için çok büyük, çok sert kalıyor gibi geliyor bana. Ütopya, ve Distopya, entelektüel mekânlar. Bense tutkudan, oyunbazlıktan yazıyorum. Öykülerim vahim uyarılar da değil, ne yapmamız gerektiğine dair tasarılar da. Bence çoğu insani usuller üzerine komediler; sonunda hep az çok aynı yere çıktığımız yolların sonsuz çeşitliliğini hatırlatıyor, daha da başka alternatif ve imkânlar icat ederek bu sonsuz çeşitliliği kutluyorlar. Her zamanki gibi bizim dünyamızda varlığını sürdüren iktidar biçimlerine yeğlediğim birtakım iktidar çeşitlemeleri sunmak yerine biraz daha metodolojik çalıştığım *Mülksüzler* ve *Hep Yuvaya Dönmek* gibi romanlar bile, adaletsizlik ve eşitsizliği nihai olarak sonlandıracak erişilebilir bir toplumsal tasarıyı gözler önüne serme kadar yıkma gayretinin de bir ürünü.

Bence asıl mesele, gidişatın iyileşeceğine dair ümit vermekten ziyade, gerçekliğe hayali ama ikna edici bir alternatif sunarak zihnimi, dolayısıyla okurun zihnini sarsarak, bugün yaşadığımız hayatın insanların yaşayabileceği tek hayat olduğu yolundaki tembelce, ürkek düşünme alışkanlığından kurtulmak. Bu atalet, adaletsizliğin kurumlarının sorgulanmadan kalmasına imkân veriyor.

Fantazi ve bilimkurgu okurun mevcut, fiili dünyasına kendi kavrayışıyla alternatifler sunuyor. Bu öykü türünü genelde gençler hoş karşılıyor, çünkü zindelikleri ve deneyim hevesleri sayesinde alternatiflere, imkânlara, değişime sıcak bakıyorlar. Hakiki bir değişimi hayal etmekten bile korkar olmuş birçok yetişkin yaratıcı edebiyatın her türlüsünü reddediyor, zaten bildiğinin veya bildiğini sandığının ötesinde hiçbir şey görmemekten adeta gurur duyuyor.

Bununla beraber, bilimkurgu ve fantazinin büyük kısmı, kendi rahatsız etme gücünden korkarcasına, toplumsal icatlar bakımından ürkek ve gerici kalıyor; fantezi feodalizme, bilimkurgu askeri ve emperyal hiyerarşiye sarılıyor. Genelde ikisi de –ister erkek olsun ister kadın– kahramanını sadece üstün erkekçe başarıları için ödüllendiriyor. (Ben de yıllardır böyle yazıyorum. *Karanlığın Sol Eli*'nde kahramanın cinsiyetsiz ama kahramanca başarılarının hemen hepsi erkekçe.) Bilhassa bilimkurguda yukarıda bahsettiğim fikirle sık sık karşılaşılıyor; alt konumda biri, cüretkâr ve şiddet içeren eylemler yoluyla özgürlüğü ele geçirmeye her zaman hazır bir asi olmadığı takdirde, değersiz veya önemsiz sayılıyor.

Ahlaki açıdan bu kadar basite indirgenmiş bir dünyada, bir köle Spartaküs değilse eğer, bir hiçtir. Bu hem çok acımasızca hem de gerçekçi değil. Kölelerin, ezilenlerin çoğu, parçası olduğu toplumsal düzende, ezilmek tam da bu anlama geldiğinden, değişmesinin mümkün olduğunu bile algılayabilme imkânına sahip değildir.

Hayal gücünün icrası, işlerin böyle olmasından fayda sağlayanların gözünde tehlikelidir, çünkü bu gidişatın daimi, evrensel olmadığını, ille de böyle olması gerekmediğini gösterme gücüne sahiptir.

Yerleşik kurumları şaibeli duruma düşürmek gibi gerçek ama sınırlı bir güce sahip olan yaratıcı edebiyat, gücün sorumluluğunu da taşır. Hikâye anlatıcısı hakikat anlatıcısıdır.

Onlarca hikayenin hakiki bir vizyon sunabilecekken vatan veya din klişelerine, teknolojik hokus pokuslara veya hüsnükuruntuya razı olması üzücü, yazarların hakikati hayal etmeye çalışmaması üzücü.

Moda olan karanlık distopyalar sadece klişeleri tersine çevirip sakarin yerine asit kullanırken, insan ızdırabını ve hakiki imkânı ele almaktan hâlâ kaçıyor. Bende hayranlık uyandıran yaratıcı kurmaca, mevcut duruma, hem var olan kurumların her zaman her yerde olmasını ve zorunluluğunu sorgulayan hem de toplumsal

imkân ve ahlaki kavrayış alanını genişleten alternatifler sunuyor. Televizyon dizisi olan ilk üç *Uzay Yolu* bunu müthiş naif, ümit dolu bir biçimde yaparken, Philip K. Dick veya Carol Emshwiller'ın romanları son derece karmaşık, sofistike ve muğlak düşünce ve teknikler inşa ederek yapıyor; ama hareket fark edilir biçimde aynı – değişimi hayal edilebilir kılma itkisi.

Adaleti hayal edemezsek kendi adaletsizliğimizi görmeyeceğiz. Özgürlüğü hayal etmezsek özgür olmayacağız. Adalet ve özgürlüğün erişilebilir olduğunu hayal etme şansına sahip olmamış birinden bunlara erişmeye çalışmasını talep edemeyiz.

*

Bu belli bir sonuca varmayan düşünceleri, hakikatten başka bir şey söylememiş ve hakikati hep usulca söylemiş bir yazarın, Auschwitz'de bir yıl yaşamış olan ve adaletsizliğin ne olduğunu iyi bilen Primo Levi'nin sözleriyle kapatmak, taçlandırmak istiyorum:

İmtiyazlıların sadece Kamplardaki değil, aynı zaman insanlığın bütün bir arada varoluşundaki yükselişi, acı ama şaşmaz bir fenomen: Bir tek ütopyalarda yok bu. Hakkaniyetli insanların görevi, hak edilmemiş bütün imtiyazlara savaş açmaktır, ama bunun hiç bitmeyecek bir savaş olduğunu unutmamak gerekiyor.

YAZMAK ÜZERİNE

GÜVEN MESELESİ

Şubat 2002'de Vancouver, Washington'daki bir yazma atölyesinde yapılan konuşma.

BİR HİKÂYE YAZABİLMEK İÇİN kendinize güvenmeniz, hikâyeye güvenmeniz ve okura güvenmeniz lazım.

Yazmaya başlamadan önce ne hikâye ne de okur vardır, dolayısıyla sadece kendinize güvenebilirsiniz. Ve yazar olarak kendinize güvenmeye başlamanızın tek yolu yazmaktır. Kendinizi bu zanaata adamak. Yazıyor ve yazmış olmak, yazma şekliniz üzerinde çalışmak ve yazma planları yapmak. Okumak, yazmak, zanaatınızı geliştirmek, işinizi öğrenmek – ta ki onun hakkında bir şeyler bilene ve bildiğinizi de bilene kadar.

Bu biraz zor olabilir. On bir yaşında bir mektup arkadaşım var; yarım bir hikâye yazdı ve onu ajansımla ve bir yayıncıyla tanıştırmamı istiyor. Ona henüz bir yazar olarak kendine o kadar çok güvenecek bir şey yapmadığını söylemek gibi nahoş bir görevim var.

Öte yandan asla hiçbir şeyi bitirmeyen veya bitiren ama gerçek ya da hayali eleştiriler doğrultusunda fazlaca elden geçirerek yazdıklarını mahveden çok iyi yazarlar tanıyorum; yazar olarak kendilerine güvenemediklerinden, yani kendi yazma biçimlerine güvenemediklerinden yapıyorlar bunu.

İnsanın yazar olarak kendine güvenmesi diğer güven türleriyle, bir tesisatçının veya öğretmenin ya da binicinin kendine güveniyle hemen hemen aynıdır: Yapa yapa bu güveni kazanır, yavaş yavaş, üzerinde çalışarak onu güçlendiririsiniz. Bazen de, özellikle oyunda yeniyseniz, numara yaparsınız: Ne yaptığınızı biliyormuş gibi davranır ve kimi zaman başkalarını kandırmayı becerirsiniz. Size özel bir şeyler bahşedilmiş gibi davrandığınızda bazen gerçekten de öyle olur. Bu da kendinize güvenmenin bir parçasıdır. Sanırım bu yöntem yazarlarda tesisatçılara göre daha çok işe yarıyordur.

*

Kendine güvenmek konusunda bu kadar konuşmak yeter. Şimdi hikâyeye güvenmeye gelelim – ne demektir bu? Bana göre, yazarken hikâye üzerinde mutlak kontrol sahibi olmamayı kabul edebilmek demektir.

Bu da yazmayı öğrenmenin neden bu kadar uzun sürdüğünü açıklar. Önce İngilizce yazmayı, ardından genel olarak nasıl hikâye anlatacağınızı öğrenmeniz gerekir – teknik, pratik, hepsi. Böylece kontrolü ele alırsınız. Ardından da kontrolü bırakmayı öğrenmeniz gerekir.

Birçok yazarın ve yazma konusunda ders veren öğretmenin bu söylediklerime karşı çıkacağını hemen belirteyim. Şöyle diyeceklerdir: İnsan ata binmeyi öğrenip atı kontrol altına aldıktan ve ona istediğini yaptırdıktan sonra eğeri çıkarıp ata dizginler olmadan binmeye kalkmaz – aptalca bir şey bu. Ama benim tavsiyem tam da bu. (Taoizm hep aptalca olmuştur.) Bence iyi bir binici olmak yeterli değil, sentor olmak istiyorum ben. Atı kontrol eden binici olmak istemiyorum, hem binici hem de at olmak istiyorum.

Hikâyenize ne kadar güvenmelisiniz? Hikâyeye bağlıdır bu; kendi muhakemeniz ve tecrübeniz de tek rehberinizdir. Yapmaya gönüllü olduğum yegâne genellemeler şunlar: Hikâyeyi yeterince kontrol edemezseniz –çoğunlukla zanaatı bilmemekten veya kendi kaprislerinizi tatmin etme arzusundan kaynaklanır bu– temponun

ağırlaşması, tutarsızlık, baştan savmalık ve başarısız bir eser gibi sonuçlarla karşılaşabilirsiniz. Genellikle özbilinç veya rekabetçi bir tavırdan kaynaklanan aşırı kontrol ise katılık, yapaylık, özbilinçli dil ve ölü bir eser gibi sonuçlar doğurabilir.

Kasıtlı, bilinçli kontrol –planı, konuyu, gidişatı ve eserin yönünü bilmek– planlama safhasında (yani yazmaya başlamadan önce) ve gözden geçirme safhasında (yani ilk taslaktan sonra) paha biçilmezdir. Asıl yazma safhasındaysa bilinçli düşünsel kontrolün gevşemesi en iyi yöntemdir. Yazmanın *niyetine* yönelik ısrarlı bir farkındalık, yazma *sürecini* baltalayabilir. Yazar hikâyenin önünü kesebilir.

Göründüğü kadar gizemli bir şey değil bu. Ustalık gerektiren bütün işler, bütün hakiki zanaat ve sanatlar, tecrübe sayesinde çoğu yönleri otomatikleşmiş bir şekilde icra edilir; kullanılan araç –heykeltıraşın taşı, davulcunun davulu, dansçının vücudu ya da yazarın durumunda kelimelerin sesleri, anlamları, cümlelerin ritmi, sözdizimi vs.– son derece iyi tanınır. Dansçı sol ayağının nereye gideceğini *bilir*, yazar virgülün nereye koyulacağını *bilir*. Usta bir zanaatkârın veya sanatçının çalışırken verdiği kararlar sadece estetik kararlardır. Estetik kararlar rasyonel değildir; rasyonel bilinçle çakışmayan bir seviyede verilirler. Dolayısıyla, aslına bakılırsa birçok sanatçı çalışırken trans halinde olduğunu ve o haldeyken kararları kendinin vermediğini hisseder. İş onlara ne yapılması gerektiğini söyler ve onlar da yaparlar. Belki de göründüğü kadar gizemli bir şeydir bu.

At metaforuma dönersek, iyi bir at üzerindeki iyi bir binici dizginleri gevşek bırakır, atına ne yapması gerektiğini söyleyip durmaz, çünkü at bilir. Kovboy nereye gittiğini bilir, ama at da onu oraya nasıl götüreceğini bilir.

Umarım söylediklerim, bu işte hiçbir zorluk olmadığını, tek yapmanız gerekenin aklınızın düğmesini kapatıp beyninizin sağ lobunu özgür bırakmanız ve kelimeler neşretmeniz olduğunu ilan eden yazarlara güzel haberler veriyormuşum gibi algılanmaz. Sa-

natıma sanat olarak ve zanaatıma zanaat olarak büyük bir saygı duyuyorum – yeteneğe, tecrübeye, etraflı düşünmelere, özenli çalışmaya... Bunlara hürmetim büyük. Virgüllere milletvekillerine duyduğumdan çok daha fazla saygı duyuyorum. Virgüllerin önemli olmadığını söyleyen insanlar terapiden veya kendini ifade etmekten ya da diğer iyi şeylerden bahsediyor olabilirler, ama yazmaktan bahsetmiyorlar. Başlamaktan, ürkekliği aşmaktan, duygusal engellerin üstesinden gelmekten bahsediyor olabilirler; ama hâlâ yazmaktan bahsetmiyorlar. Dansçı olmak istiyorsanız ayaklarınızı nasıl kullanacağınızı öğrenin. Yazar olmak istiyorsanız virgülü nereye koyacağınızı öğrenin. Ancak bundan sonra diğer her şey konusunda endişelenin.

Şimdi, diyelim bir hikâye yazmak istiyorum. (Kendi adıma konuşacak olursam, bu benim için hep geçerli; ben daima hikâye yazmak istiyorum; hikâye yazmaya tercih edeceğim bir şey yok.) Bu hikâyeyi yazabilmek için önce İngilizce yazmayı ve hikâye yazmayı öğrendim, bunları düzenli olarak yaparak.[1]

Ayrıca hikâye ilerlemeye başladıktan sonra bilinçli kontrolü bir yana bırakmam, lanet olasıca niyetlerimi, teorilerimi ve fikirlerimi yolumun üstünden çekmem ve hikâyenin beni taşımasına izin vermem gerektiğini öğrendim. Hikâyeye güvenmem lazım.

Ama kural olarak, hikâyeye ancak öncesinde bir safha, bir yaklaşma süreci olmuşsa güvenebilirim. Bu bilinçli bir planlamayı, hikâyenin geçtiği yer, olaylar ve karakterler hakkında oturup düşünmeyi, belki notlar almayı içerebilir. Ya da uzun ve yarı-bilinçli bir fikir geliştirme sürecini içerebilir; bu süreçte, yarı yarıya biçimlenmiş olaylar, karakterler, ruh halleri ve fikirler biçim değiştirerek zihnin hülyalı arafında dolaşır durur. Gerçekten uzun ola-

1. Ve tabii hikâye okuyarak. Okumak –başka yazarların yazdığı hikâyeleri okumak, yutarcasına ama eleştirel bir bakışla okumak, en iyileri okuyup onlardan hikâyelerin ne kadar iyi ve ne kadar farklı şekillerde anlatılabileceğini öğrenmek– yazar olmanın öyle temel gereklerinden biri ki bundan bahsetmeyi unutuyorum hep. Böylece burada, bir dipnotta bahsetmiş oldum işte.

bilir bu safha. Bazen yıllar sürer. Ama başka zamanlarda, başka hikâyelerde bu yaklaşma safhası gayet anidir: Zihinde birdenbire hikâyenin şekline ve istikametine dair net bir his ya da bir görüntü belirir ve yazmaya hazır olursunuz.

Bütün bu yaklaşma durumları ve safhaları her an ortaya çıkabilir: çalışma masanızın başındayken, sokakta yürürken, sabahleyin uyandığınızda veya zihninizin teyzenizin söyledikleriyle, elektrik faturasıyla ya da ocaktaki yemekle meşgul olması gereken bir anda. James Joyce tarzı görkemli bir aydınlanma yaşayabilirsiniz ya da sadece, *evet, işte bu, nasıl olacağını buldum*, diye düşünebilirsiniz.

Hazırlık süreci için söyleyebileceğim en önemli şey şu: Aceleye getirmeyin. Zihniniz avlanan bir kedi gibidir, henüz neyin peşinde olduğundan emin bile değildir. Dinler. Kedi gibi sabırlı olun. Son derece dikkatli, tetikte, ama sabırlı. Yavaş. Hikâyeyi biçimlenmesi için sıkıştırmayın. Bırakın da kendini göstersin. İvme kazansın. Dinlemeye devam edin. Unutmaktan korkuyorsanız not alın, ama hemen bilgisayarın başına koşmayın. Bırakın da hikâye sizi oraya götürsün. Gitmeye hazır olduğunda, anlarsınız.

Ve eğer –çoğumuz gibi– hayatınız tamamen size ait değilse, hikâyenin yazılmaya hazır olduğunu hissettiğinizde yazmaya vaktiniz yoksa, paniklemeyin. Hikâye de sizin kadar dayanıklıdır. Size aittir o. Not alın, hikâyenizi düşünün, ona tutunun – o da size tutunacaktır. Oturup yazmak için gereken zamanı bulduğunuzda veya yarattığınızda sizi bekliyor olacaktır.

Ardından transı andıran, benlikten muaf, epey korkutucu ve insanı yiyip bitiren yazma işi ya da oyunu gelir; hakkında konuşmanın çok zor olduğu bir süreç.

Planlama ve yazma konusunda bir gözlemimi paylaşmak istiyorum: Bu yoğun çalışma içindeyken korunup kollanmak, yalnızlık ve insani sorumluluklardan muafiyet bahşedilmek bir yazar için çok hoş bir şey olabilir –ses geçirmez odasındaki Proust gibi ya da sürekli yazar kolonilerine giden ve öğle yemekleri bir sepet

içinde kendilerine getirilen insanlar gibi– ama tehlikelidir, çünkü lüksü çalışma koşulu haline, gereklilik haline getirir. Bir yazar olarak ihtiyacınız olan, tam da Virginia Woolf'un söylediği şeydir: yaşamanıza yetecek kadar para ve kendinize ait bir oda. Bu gereklilikleri karşılamak başka insanlara değil size bağlıdır. Size bağlıdır ve eğer yazmak istiyorsanız, bunun için gerekeni yapmak size kalmıştır. Geçiminizi sağlayan para muhtemelen gündelik işinizden gelecektir, yazmaktan değil. Odanızın ne kadar kirlendiği muhtemelen size bağlıdır. Odanızın kapısının ne zaman ve ne süreliğine kapalı olduğu yine size bağlıdır. Yazacak bir şeyleriniz varsa, bunu yapmak için kendinize güvenmek zorundasınız. Bir tür eş paha biçilmezdir; yüklü bir hibe, bir avans, gözlerden uzak bir yerde inzivada geçirilen bir süre çok yardımcı olabilir: Ama bu sizin çalışmanızdır, onların değil, dolayısıyla sizin koşullarınızla yapılmalıdır, onlarınkilerle değil.

Pekâlâ, diyelim kapıyı kapatıp ilk taslağı yazmaya koyuldunuz – hararetli bir şekilde, çünkü yazmadan önceki safha boyunca arttıkça artan enerjiniz nihayet serbest bırakıldığında akkor gibi yanıyor. Kendinize ve hikâyeye güvenerek yazıyorsunuz.

İşte yazıldı bile. Şimdi oturduğunuz yerde kendinizi yorgun ve iyi hissediyor, sayfalara bakıyor ve bütün o harikulade kısımların zevkine varıyorsunuz.

Derken hikâye soğuyor ve siz de sakinleşip –muhtemelen biraz mahzun bir ruh hali içinde– sonraki safhaya geçiyorsunuz. Hikâyeniz çirkin, saçma sapan bölümlerle dolu. Artık ona güvenmiyorsunuz, doğru olan da bu. Ama kendinize hâlâ güvenmelisiniz. Onu daha iyi bir hale getirebileceğinizi bilmelisiniz. Bir deha değilseniz veya fazlasıyla düşük standartlarınız yoksa, yazma sürecinden sonra düşünen zihnin açma düğmesine basılır ve eleştirel, sabırlı bir gözden geçirme süreci başlar.

Eğer tecrübe yoluyla zanaatıma hâkimsem ve hikâyenin nereye gittiğini az çok biliyorsam, hikâyemi hiç soru sormadan hararetli bir şekilde yazma konusunda kendime güvenebilirim; gitmesini is-

tediğim yere geldiğindeyse dosdoğru geri dönüp tekrar tekrar, kelime kelime, bütün fikirleri evirip çevirerek, hikâye rayına oturuncaya kadar her şeyi test edip onaylayarak üstünden geçerim. Bütün hikâye rayına oturuncaya kadar.

Parantez içinde belirteyim: Bu, başkalarından eleştirel görüşler almak için en iyi safhadır – arkadaşlarınızdan, sınıfınızdan veya profesyonel editörlerden. Bilinçli, destekleyici eleştiri paha biçilmezdir. Ben atölyelerin sadece eserleri henüz yayımlanmamış yazarlar için değil, tecrübeli profesyonel yazarlar için de özgüven ve eleştirel beceri kazanmanın iyi bir yolu olduğuna içtenlikle inanıyorum. Güvenilir bir editör ise bütün mücevherlerden daha değerlidir. Okurlarınıza güvenmeyi –ve hangi okurlara güveneceğinizi– öğrenmek çok büyük bir adımdır. Bazı yazarlar bu adımı asla atamaz. Birazdan bu konuya döneceğim.

Özetle, hikâyenin nereye gittiğini bildiğine güvenmek zorundayım; hikâyeyi yazdıktan sonra da onun ya da benim nerede yoldan çıktığımızı ve tek bir istikamette ve tek parça halinde hedefe nasıl varacağımızı bulma konusunda kendime güvenmek zorundayım.

Ancak bütün bunlardan sonra –genellikle de çok sonra– hikâyenin aslında ne hakkında olduğunu ve neden o yolu takip ettiğini tam olarak bilip söyleyebilirim. Her sanat eserinin aklın bütünüyle anlamadığı nedenleri vardır.

Bir hikâye bittiğinde, yazılmadan önce kafanızda canlandırdığınız halinden daima daha azıdır. Ama aynı zamanda sizin yaptığınızı bildiğiniz şeyden fazlasını yapabilir, bilinçli olarak söylediğiniz şeyden fazlasını söyleyebilir. Ona güvenmek, kendisini bulmasına izin vermek için en iyi neden de budur.

Bir hikâyeyi kendisinin dışında bir amaca hizmet etmesi için – mesela ünlü olmak, bir ajansın neyin satacağına dair fikirlerine uymak, bir yayıncının hemen kâr etme arzusunu tatmin etmek için ya da hatta öğretmek veya sağaltmak gibi yüce bir amaç uğruna– yazdığınızda ya da manipüle ettiğinizde, eserinize duyduğunuz

güven ve saygıya ihanet etmiş olursunuz. Elbette hemen hemen bütün yazarlar bir dereceye kadar uzlaşır. Kapitalizmin neyin iyi olduğu konusunda hakemliğe soyunduğu bir çağda yaşayan profesyoneller olarak yazarlar piyasa için yazmak zorundadır. Sadece şairler piyasayı tamamen ve yüce bir şekilde görmezden gelerek havayla yaşarlar – havayla ve üniversite burslarıyla. Yazarlar yanlışları düzeltmek, haksızlıklara tanıklık etmek veya hakikat olarak gördükleri şeye başkalarını ikna etmek isterler. Ama bu bilinçli amaçların eserlerini kontrol etmesine izin verdikleri ölçüde eserlerinin potansiyel kapsamını daraltır ve gücünü azaltırlar. Bu söylediklerim kulağa Sanat Sanat İçindir öğretisi gibi geliyor. Ama ben bunu bir öğreti olarak değil, pratik bir gözlem olarak söylüyorum.[2]

Birisi 1820 yılı civarında James Clerk Maxwell'a sormuş: Elektriğin *faydası* nedir? Maxwell de hemen cevabı yapıştırmış: Bir bebeğin faydası nedir?

Deniz Feneri'nin faydası nedir? *Savaş ve Barış*'ın faydası nedir? Onu tanımlamaya, sınırlandırmaya nasıl cüret ederim?

Sanatlar insan toplumunun kurulmasında ve desteklenmesinde güçlü bir rol oynar. Sözlü ya da yazılı hikâye hiç şüphesiz başka insanları ve bir bütün olarak dünya üzerindeki yerimizi daha iyi anlamamızı sağlar. Bu faydalar sanat eserinin özünde vardır, ondan ayrılamaz. Ama sınırlı, bilinçli, nesnel bir amaç büyük ihtimalle

2. Örneğin *Savaş ve Barış*'ı okuyun. (*Savaş ve Barış*'ı okumadıysanız ne bekliyorsunuz?) Bütün zamanların bu en iyi romanı yer yer Kont Tolstoy'un bize tarih, büyük adamlar, Rus ruhu ve diğer meseleler hakkında ne düşünmemiz gerektiğini söyleyen sesiyle bölünür. Oysa farkında olmadan *hikâyeden* özümsediğimizde, fikirleri, vaaz olarak ortaya sürüldükleri zamanlara kıyasla çok daha ilginç ve ikna edicidir. Tolstoy'un yazar olarak müthiş ve hak edilmiş bir özgüveni vardı; kitabının gücünün ve güzelliğinin büyük bölümü de karakterlerine duyduğu mutlak güvenden gelir. Karakterleri yapmaları gerekeni, bütün yapmaları gerekeni yaparlar ve bu yeterlidir. Ama Tolstoy'un kanaatlerinin samimiyeti, fikirlerini hikâyesinin bünyesinde ifade etme gücüne duyduğu güveni zayıflatmış gibidir; ve bu güven eksiklikleri, bütün zamanların en iyi romanının sıkıcı ve ikna edicilikten uzak olan yegâne bölümlerini teşkil eder.

bu bütünlüğe gölge düşürecek ya da onu bozacaktır.

Becerimin ve tecrübemin yeterli olmadığını hissetsem bile (ki asla yeterli değildir) yeteneğime ve dolayısıyla da yazdığım hikâyeye güvenmem, onun faydasının, anlamının ya da güzelliğinin benim planlamış olabileceğim her şeyden öteye geçebileceğini bilmem gerekir.

*

Hikâye, anlatanla dinleyen, yazarla okur arasındaki bir işbirliğidir. Kurmaca sadece illüzyon değil aynı zamanda gizli bir anlaşmadır.

Okur olmadan hikâye olmaz. Ne kadar iyi yazılmış olursa olsun, okunmadığı sürece hikâye olarak var olmaz. Okur onu yazarın kendisi kadar var eder. Yazarlar genellikle bu gerçeği görmezden gelirler, muhtemelen buna içerledikleri için.

Yazarla okurun ilişkisi çoğunlukla kontrol ve rıza meselesi olarak görülür. Yazar efendidir, okurun ilgisini ve duygularını kontrol ve manipüle eder. Birçok yazar bu fikre bayılır.

Tembel okurlar da hükmeden yazarlar ister. Yazar bütün işi yaparken sadece olan biteni izlemek isterler, televizyon izliyormuş gibi.

Çoğu çoksatar pasif tüketiciler olmaya gönüllü olan okurlar için yazılır. Kapaklarındaki tanıtım yazıları çoğunlukla metnin baskıcı, saldırgan gücünü vurgular – insanı sürükleyip içine hapseden, yürek dağlayan, sarsıcı, kafa yakan, kalp atışlarınızı durduran bir kitap. Ne ki bu, elektroşok işkencesi mi?

Bu tür ticari yazın biçimlerinden ve gazetecilikten, nasıl yazmak gerektiğine dair klişeler türüyor: "Daha ilk paragrafta okurlarınızı kıskıvrak yakalayın", "Şok edici sahnelerle onları vurun", "Onlara asla nefes aldırmayın" vs.

Öte yandan birçok yazar, özellikle de kurmacaya yönelik akademik programlara dahil olanlar, akıllarını ve egolarını neyi nasıl söylediklerine öyle çok katıyorlar ki birilerine hitap ettiklerini unutuyorlar. Eğer onları-kıskıvrak-yakalayıp-yüreklerini-dağlayın

ekolünden gelen faydalı bir öğüt varsa, o da yazarın karşısında kıskıvrak yakalanacak ve yüreği dağlanacak bir okur olduğunu unutmaması gerektiğidir.

Ama sırf eserinizin yaratıcı yazma profesörü dışında birileri tarafından görüleceğini fark ettiniz diye saldırı durumuna geçip köpekleri salmak zorunda değilsiniz. Başka bir seçenek daha var. Okuru âciz bir kurban veya pasif bir tüketici olarak değil de aktif, zeki ve değerli bir ortak olarak görebilirsiniz. Bir işbirlikçi ve sizin gibi bir illüzyonist.

Karşılıklı güven tesis etmeyi seçen yazarlar sözlü saldırı ve darp olmaksızın okurların dikkatini çekmenin mümkün olduğuna inanırlar. Ortaklıktan yana olan yazarlar bir tüketiciyi kıskıvrak yakalamak, korkutmak, zorlamak veya manipüle etmek yerine okurun ilgisini çekmeye çalışırlar. İnsanları hikâyeyle birlikte hareket etmeye, ona dahil olmaya, hayal güçleriyle ona katılmaya sevk ya da davet etmeye çalışırlar.

Tecavüz değil danstır bu.

Hikâyeyi dans, okurla yazarı da partner gibi düşünün. Yazar yönlendirir, evet; ama yönlendirmek zorlamak değildir; iki insanın işbirliği içinde zarafetle hareket edebileceği bir mütekabiliyet alanı yaratmaktır. Tango için iki kişi gerekir.

Sadece kıskıvrak yakalanan, midesine yumruk yemiş gibi olan, yürekleri dağlanan ve elektroşoka uğrayan okurlar, ilgi gösterme konusunda biraz pratik yapmaya ihtiyaç duyuyor olabilirler. Tango yapmayı öğrenmeleri gerekebilir. Bir kere denediklerinde, bir daha asla pitbulların arasına dönmezler.

Son olarak, "hedef kitleye" dair o zor soruya gelelim: Eserini planlamakta, yazmakta ya da gözden geçirmekte olan yazarın zihninde, potansiyel okur ya da okurların etkisi nedir? Eserin hedef kitlesi yazarın zihnine hükmedip yazma sürecini yönlendirmeli midir? Yoksa yazar yazma sürecinde bu tür düşüncelerden tamamen muaf mı olmalıdır?

Keşke basit bir cevabı olsaydı, ama aslına bakılırsa fena halde

karmaşık bir sorudur bu, özellikle de ahlaki açıdan.

Yazar olmak, kurmaca bir eser yaratmak bir okur ima eder. Yazmak iletişim kurmaktır, ama sadece bundan ibaret de değildir. İnsan bir başkası *ile* iletişim kurar. İnsanların okumak istediği şeyler, insanların yazmak istediği şeyleri etkiler. Hikâyeler yazarın halkının ruhsal, entelektüel ve ahlaki ihtiyaçları tarafından yazarın içinden çekilip çıkarılır. Ama bunların hepsi gayet bilinçdışı bir seviyede gerçekleşir.

Bir kez daha yazarın eserinin üç safhada yapıldığını görmek faydalı olacaktır. Yaklaşma safhasında potansiyel hedef kitlenizi düşünmek elzem olabilir: Bu hikâyeyi kim için yazacaksınız? Örneğin çocuklar, küçük çocuklar için mi? Genç yetişkinler için mi? Özel, sınırlı bir hedef kitle özgül konular ve söz dağarcıkları gerektirir. Belli bir türe ait bütün eserler –ortalama basmakalıp aşk hikâyesinden ortalama *New Yorker* hikâyesine– bir hedef kitle akılda tutularak yazılır, piyasa denilebilecek kadar özgül bir hedef kitle.

Okuru/piyasayı görmezden gelen, ancak en riskli türden kurmacalardır. Bunlar adeta şöyle der: Ben anlatılacağım ve bir yerlerde birileri beni okuyacak! Muhtemelen bu hikâyelerin yüzde doksan dokuzu okunmadan kalır. Muhtemelen yüzde doksan sekizi de okunacak gibi değildir. Geriye kalan yüzde bir veya ikilik kısım ise sonunda başyapıt olup çıkar – genellikle çok yavaş bir şekilde; cesur yazarın ebediyen susmasından çok sonra.

Hedef kitlenin bilincinde olmak sınırlayıcıdır, hem olumlu hem de olumsuz anlamda. Hedef kitlenin bilincinde olmak yazara seçenekler sunar, bunların çoğunun da ahlaki içerimleri vardır: Püritenlik mi porno mu? Okurları şok mu etsem, teselli mi? Daha önce denemediğim bir şey mi yapsam, son kitabımın aynısını mı? Vesaire vesaire.

Belli bir okur kitlesini hedef almanın getirdiği sınırlamalar yazarı çok yüksek bir sanata götürebilir; ne de olsa bütün zanaatlar kural ve sınırlamalara bağlıdır. Ama *piyasa* olarak hedef kitle yaz-

dıklarınız üzerindeki en önemli etkense, para için yeteneğini satan niteliksiz bir yazarsınız demektir. Niteliksiz yazarların bazıları gösterişçi, bazıları gösterişsizdir. Ben şahsen ikinci grubu tercih ediyorum.

Bunların hepsi yaklaşma safhasıyla, ne-yazacağım safhasıyla ilgiliydi. Artık kimin için yazdığımı belli belirsiz ya da kesin olarak bildiğime göre –torunumdan bütün gelecek nesillere kadar herkes– yazmaya başlıyorum. Ve şimdi, yazma safhasında, hedef kitlenin bilincinde olmak mutlak surette ölümcül olabilir. Yazarların hikâyelerine güvenmelerini engelleyen, saplanıp kalmalarına ve tekrar tekrar başlayıp bir türlü bitirememelerine yol açan şey tam da budur. Yazarların kendilerine ait bir odaya ihtiyaçları vardır, omuzlarının üstünden onları izleyen ve "Cümleye 'Ve' ile başlamak iyi bir fikir mi?" diye soran hayali eleştirmenlerle dolu bir odaya değil. Fazla aktif olan içsel bir estetik sensörü ya da onun dışsal muadili –ajansım ya da editörüm ne der?– hikâyenin yolunun ortasına düşen bir kaya çığı gibidir. Yazma aşamasında tamamen eserin kendisine odaklanmam, yolunu bulacağına güvenerek ona yardımcı olmam, kimin için yazıldığına pek takılmamam gerekir.

Ama üçüncü safhaya, gözden geçirip yeniden yazma safhasına geldiğimde işler yine değişir: Birilerinin bu hikâyeyi okuyacağının ve kimin okuyabileceğinin bilincinde olmak yine elzem bir hale gelir.

Gözden geçirmenin amacı nedir? Netlik, etki, tempo, güç, güzellik... hikâyeyi *alımlayacak* bir zihin ve yürek ima eden her şey. Yazılanı gözden geçirmek gereksiz engelleri temizler, böylece okur hikâyeyi alımlayabilir. Virgül işte bu yüzden önemlidir. Yaklaşık olarak doğru kelimeyi değil tam olarak doğru kelimeyi seçmek bu yüzden önemlidir. Tutarlılık ve ahlaki imalar bu yüzden önemlidir. Bir hikâyeyi okunabilir kılan, ona hayat veren diğer her şey de öyle. Yazdıklarınızı gözden geçirirken kendinize ve muhakemenize güvenip potansiyel okurlarınızın alımlayıcı zekâsıyla işbirliği yapmalısınız.

Ayrıca bazı gerçek okurlara güvenmeniz de gerekebilir – eşinize, dostlarınıza, iş arkadaşlarınıza, öğretmenlerinize, editörlerinize, ajansınıza... Kendi yargınızla onlarınki arasında tereddüt edebilirsiniz ve gerekli kibre, gerekli tevazuya veya doğru uzlaşmaya varmak zor olabilir. Asla eleştirel bir öneri duymak istemeyen yazar arkadaşlarım var; savunmacı açıklama moduna geçerek bütün önerileri bastırıyorlar: *Şey, evet ama benim orada yapmak istediğim*... Bu insanlar dâhi mi yoksa düpedüz kaz kafalı mı? Bunu zaman gösterecek. Bütün eleştirel önerileri eleştirisiz kabul eden yazar arkadaşlarım da var; dinledikleri eleştirmenler kadar çok sayıda versiyonla öylece kalakalıyorlar sonunda. Zorba ve manipüle eden ajanslar ve editörlerle karşılaştıklarında âciz duruma düşüyorlar.

Ne tavsiye edebilirim? Hikâyenize güvenin, kendinize güvenin, okurlarınıza güvenin – ama bunu akıllıca yapın. Gözünüzü açık tutarak güvenin, körlemesine değil. Esnek bir şekilde güvenin, katı bir şekilde değil. Hikâye yazmak ip cambazlığı gibidir: Siz havada kelimelerin örümcek ağı üzerinde yürürken, aşağıda karanlıkta insanlar sizi izler. Denge duygunuzdan başka neye güvenebilirsiniz ki?

YAZAR VE KARAKTER

Bir kurmaca atölyesi planlarken kâğıda döktüğüm bazı fikirleri işleyip bu kitap için küçük bir deneme haline getirdim.

KURMACA YAZARLARI, hakkında yazdıkları kişileri ister kafalarından uydursunlar ister tanıdıkları birinden ödünç almış olsunlar, bu kişiler bir hikâyenin karakterleri haline gelir gelmez kendilerine ait bir hayata sahip oldukları, hatta bazen yazarın denetiminden kaçıp yaratıcıları için son derece beklenmedik şeyler söyleyip yapabildikleri konusunda çoğunlukla hemfikirdirler.

Benim yazdığım hikâyelerdeki kişiler, tıpkı akrabalarım, dostlarım veya düşmanlarım gibi bana yakın ve benim için gizemlidirler. Zihnimin içinde ve üzerindedirler. Onları ben yarattım, ben uydurdum ama saiklerini düşünmek ve yazgılarını anlamaya çalışmak zorundayım. Kendi gerçekliklerine bürünürler (benim gerçekliğim değildir bu), onlar bunu yaptıkça da yapıp ettiklerini kontrol etmeyi gittikçe daha az becerebilir veya isteyebilirim. Ben terkip işiyle uğraşırken karakterler zihnimde canlıdır ve bütün canlar gibi onlara da saygı borçluyumdur. Onları kullanamazsınız, manipüle edemezsiniz. Plastik oyuncaklar değildirler, megafon değildirler.

Ama terkip özel bir durumdur. Yazarken karakterlerime teslim olabilir, onların hikâye için doğru olan şeyi yapacaklarına ve söy-

leyeceklerine bütünüyle güvenebilirim. Hikâyeyi planlarken ve gözden geçirirken karakterlerle, özellikle de en çok sevdiklerim veya en nefret ettiklerimle arama duygusal bir mesafe koymamda fayda olacaktır. Onlara yan gözle bakmam, saiklerini epey soğuk bir edayla araştırmam ve söyledikleri her şeye ihtiyatla yaklaşmam gerekir ki en nihayet gerçekten ve sahiden benim lanet olası egom adına değil de kendi adlarına konuştuklarından emin olayım.

Hikâyemdeki kişileri esasen kendi gözümdeki imajımın, kendime duyduğum sevgi veya nefretin, kendi eksiklerimin, kendi kanaatlerimin ihtiyaç duyduğu şeyleri karşılamak için kullanıyorsam, kendileri olamazlar ve hakikati söyleyemezler. Bir ihtiyaç ve kanaat sergisi olarak hikâye etkili olabilir olmasına ama karakterler karakter değil kukla olur.

Bir yazar olarak *benim* yarattığım karakterler olduğumun ve onların *ben olmadığının* bilincinde olmam gerekir. Ben onlarım ve onlardan sorumluyum. Ama onlar kendileri; onların bana, benim siyasi anlayışıma, değerlerime, editörüme veya gelirime karşı bir sorumlulukları yok. Onlar benim tecrübelerimin ve hayal gücümün ete kemiğe bürünmüş halleri, benim hayatımı aydınlatmaya hizmet edebilecekse de benim hayatım olmayan hayali bir hayatın içindeler. Benim tecrübe ve duygularımı cisimleştiren bir karaktere yoğun hisler duyuyor olabilirim, ama kendimi o karakterle *karıştırmaktan* sakınmam gerekir.

Kurmaca bir kişiyi kendimle kaynaştırır veya karıştırırsam, o karakter hakkındaki yargım kendim hakkında verdiğim bir yargı haline gelir. O zaman da adalet neredeyse imkânsızlaşır, çünkü kendimi aynı anda tanık, avukat, savcı, hâkim ve jüri haline getirmiş, kurmacayı o karakterin yapıp söylediklerini mazur göstermek veya mahkûm etmek için kullanıyor olurum.

Kendini bilmek açık seçik bir zihin ister. Açık seçiklik sert huyluluk yoluyla da elde edilebilir yumuşak huyluluk yoluyla da, ama elde edilmesi gerekir. Bir yazar hikâye karşısında şeffaf olmayı öğrenmek zorundadır. Ego mattır. Hikâyenin mekânını dol-

durur, dürüstlüğü engeller, anlama yetisini bulanıklaştırır, dili çarpıtır.

Bütün sanatlar gibi kurmaca da, yapan kişinin yapılan şeyle arasındaki sevgi dolu farkın mekânında gerçekleşir. Bu mekân olmazsa tutarlı bir hakikatlilik de hikâyenin konu edindiği insanlara gerçek bir saygı duyulması da söz konusu olamaz.

*

Bu meseleye başka bir yoldan yaklaşacak olursak: Yazarın bakış açısı karakterinkiyle tam tamına örtüşüyorsa, anlatılan hikâye kurmaca değildir. Ya üstü örtülmüş bir hatırat ya da kurmaca cilası atılmış bir vaazdır.

Mesafe koyma lafını sevmiyorum. Yazar ile karakteri arasında bir mesafe olmalı dediğimde sanki naif biliminsanlarıyla sofistike minimalistin kendilerinde varmış gibi yaptıkları "nesnellik" peşine düşmüşüm gibi geliyor kulağa. Değilim. Sanatçının devredilemez ayrıcalığı olan öznellikten yanayım ben tümüyle. Ama yazar ile karakteri arasında bir mesafe olmak zorundadır.

Naif okur bu mesafeyi çoğunlukla hesaba katmaz. Tecrübesiz okurlar yazarların sadece tecrübelerine dayanarak yazdıklarını zannederler. Yazarın karakterlerinin inandığı şeylere inandığına inanırlar. Güvenilmez anlatıcı fikrine alışmak zaman alır biraz.

David Copperfield'ın tecrübe ve duyguları Charles Dickens'ınkilere sahiden de çok yakındır, ama David Copperfield Charles Dickens değildir. Dickens karakteriyle (pek de üzerinde düşünmeden ve Freudcu bir edayla dediğimiz gibi) ne kadar yakından "özdeşleşmiş" olursa olsun Dickens'ın kafasında kimin kim olduğu konusunda hiçbir karışıklık yoktu. Aralarındaki mesafe, bakış açısı farkı canalıcı önemdedir.

David, Charles'ın gerçekte deneyimlediklerini kurgusal olarak yaşar ve Charles'ın acısını çekmiş olduğu şeylerin acısını çeker; ama David Charles'ın bildiklerini bilmez. Hayatına Charles'ın yapabildiği gibi belli bir mesafeden, zaman, düşünce ve duyguların

biriktiği bir noktadan bakamaz. Charles kendisi hakkında çok şey öğrenmiştir ve David'in bakış açısına *bürünerek* bizim de kendimiz hakkında çok şey öğrenmemizi sağlar, ama kendi bakış açısını David'inki ile *karıştırmış* olsaydı, o da biz de bir şey öğrenmiş olmazdık. Ayakkabı boyası fabrikasından dışarı asla adım atamazdık.

Bir başka ilginç örnek: *Huckleberry Finn.* Mark Twain'in bütün kitap boyunca müthiş bir beceriyle ve muazzam bir risk alarak başardığı şey, kendi bakış açısı ile Huck'ınki arasına görünmez ama devasa bir ironik mesafe koymuş olmasıdır. Hikâyeyi Huck anlatır. Hikâyenin her kelimesi onun ağzından, onun bakış açısından nakledilir. Mark'ın sesi duyulmaz. Mark'ın bakış açısı, özellikle de kölelik ve Jim karakteri hakkında neler düşündüğü hiç söylenmez. Bu yalnızca *hikâyenin kendisinden* ve *karakterlerden* –öncelikle de Jim'in karakterinden– anlaşılır. Jim kitaptaki tek gerçek yetişkindir, hassas, sağlam bir ahlak hissine sahip müşfik, sıcak, güçlü, sabırlı bir adamdır. Huck da şans verilirse büyüyünce böyle bir adam olabilir. Ama Huck bu noktada daha doğruyu yanlışı ayıramayan (gerçi sahiden önemli bir an geldiğinde doğru tahminde bulunur) cahil, önyargılı bir çocuktur. Kitabın gücünün önemli bir kısmı o çocuğun sesi ile Mark Twain'in sessizliği arasındaki gerilimden gelir. Kitabın gerçekten söylediklerinin o sessizlikte olduğunu –yaşımız bu şekilde okuyacak kadar ilerler ilerlemez– anlamamız gerekir.

Tom Sawyer ise büyüyünce en iyi ihtimalle açıkgöz bir girişimci, en kötü ihtimalle de düzenbaz olacaktır; hayal gücünde ahlâkın hiçbir ağırlığı yoktur. *Huckleberry Finn*'in son bölümleri o manipülatif, hissiz hayal gücünün dizginleri ele alıp Huck'ı, Jim'i ve hikâyeyi kontrol ettiği her yerde insanı yorar, nefret hisleri uyandırır.

Toni Morrison Tom'un Jim'i koyduğu hapishanenin, onun için icat ettiği işkencelerin ve Huck'ın rahatsızlık hissederek de olsa eli mecbur sergilediği işbirlikçiliğin, Özgürleşme fikrinin Yeniden İnşa döneminde uğradığı ihaneti temsil ettiğini göstermiştir. Öz-

gürleşmiş köleler kendilerine hiçbir özgürlük bulamamış, siyahları aşağı görmeye alışmış beyazlar da kötülüğün bu şekilde devam ettirilmesi sürecinde kaçınılmaz olarak işbirliği yapmışlardı. Böyle bakıldığında o uzun, acı verici son bölüm anlam kazanır ve kitap ahlaki bir bütün haline gelir. Ama hem ahlaken hem de estetik olarak burada göze alınan risk, belki de Mark Twain Tom'la fazla özdeşleştiği için, ancak kısmen başarılı olur. Twain ukala dümbeleği, kazanmak için her yolu mubah gören manipülatörler (sadece Tom değil Kral ve Dük de öyledir) hakkında yazmaya bayılır; onlar ikinci sınıf gösterilerini çalımlı bir havayla eda ederken biz okurların tek yapması gereken oturup onları seyretmektir. Mark Twain Huck ile arasındaki sevgi mesafesini kusursuz bir biçimde tutturmuş, hassas ironiyi asla bozmamıştır. Ama hikâyenin olay örgüsündeki son acı dönüş için Tom'u kullanmak istemiş, onu devreye sokmuş, şımartmış, arasındaki mesafeyi kaybetmiş; o zaman da kitap dengesini yitirmiştir.

Yazar öyle değilmiş gibi yapsa da onun bakış açısı karakterinkinden geniştir ve karakterin sahip olmadığı bilgiler içerir. Bu da sadece yazarın bilgisi içinde var olan karakterin hiçbir gerçek kişiyi tanıyamayacağımız ölçüde tanınabileceği anlamına gelir; bu vukuf sayesinde de kendi hayatımızla ilgili önemli içgörüleri ve kalıcı hakikatleri açığa çıkarabilir.

Yazar ile karakteri kaynaştırmak –karakterin davranışlarını yazarın yapılmasını onayladığı şeylerle veya görüşlerini yazarın görüşleriyle sınırlamak vb.– bu uyanış şansını kaybetmek demektir.

Yazarın tonu soğuk da olabilir tutkulu bir ilgi de sergileyebilir; mesafeli de olabilir yargılayıcı da; yazarın bakış açısının karakterinkinden farkı bariz de olabilir gizlenmiş de; ama bu fark mutlaka var olmalıdır. Keşif, değişim, öğrenme, eylem, trajedi, tatmin işte bu farkın sunduğu mekânda gerçekleşir – hikâye burada gerçekleşir.

SORGULANMAYAN VARSAYIMLAR

Doksanlı yıllarda yazarlara yaptığım konuşmalar ve atölyeler için tuttuğum notlardan bu kitap için toparlanmış bir yazı.

"Riyakâr okur, benzerim, kardeşim..." kız kardeşim...

BU DENEME, BENİ OKUR OLARAK ait olmadığım ve ait olmak istemediğim bir gruba sokan hikâyeler –atölye taslakları ve basılı kitaplar– okumakla geçen yılların verdiği huysuzluğun ürünü biraz.

Tıpkı benim gibisin, sen de bizdensin, der bunlarda yazar bana. Ben de, Değilim! Kim olduğumu bilmiyorsun, diye haykırmak isterim.

Biz kurmaca yazarları bizi kimlerin okuduğunu bilmeyiz. Ancak bir üniversite içinde dağıtılan bir dergi veya belli bir dini veya ticari grupla bağlantılı bir dergi gibi sınırlı bir okur kitlesi olan bir yayın için veya Beyaz Dizi gibi sıkı kuralları olan bir türe dahil olarak yazıyorsak okurlarımız hakkında bazı sınırlı varsayımlarda bulunabiliriz. O zaman bile okurlarınızın her şey –ırk, cinsiyet, din, siyaset, gençlik, yaş, istiridyeler, köpekler, pislik, Mozart–, ama *her şey* hakkında sizinle aynı şekilde düşündüğünü varsaymak akıllıca değildir.

Bir azınlığa veya ezilen bir toplumsal gruba ait olan yazarlar bu sorgulanmamış varsayımı daha az kabul eder, hepimizin benzer düşündüğünü zannetme hatasını daha az işlerler. "Biz" ile "onlar"

arasındaki farkı çok net bilirler. "Biz"i "herkes"le karıştırmak toplumlarındaki bir veya daha fazla ayrıcalıklı ya da hâkim gruplardan birine veya bir üniversiteye, beyazların yaşadığı bir Amerikan mahallesine ya da bir gazetenin yayın kuruluna mensup olanlara pek cazip gelir.

Öncül şudur: *Herkes benim gibi ve hepimiz aynı şekilde düşünüyoruz.*

Bundan çıkan netice de şu: *Benim gibi düşünmeyen insanların önemi yoktur.*

"Siyasal doğruculuk" denen olgu –hassas ruhlu liberallerin biz sıradan insanların normal sıradan insanların memleketlerinde konuştukları gibi dobra dobra konuşmamızı engellemek için çevirdikleri bir komplo– bu çıkan neticenin çeşitli bağnazlıkları savunmak için başvurulan bir inançtan ibaret olduğunu teşhir eder.

Küstahlık çoğunlukla bilgisizdir. Masum olabilir. Çocukların başkalarının nasıl düşünüp hissettiklerine dair bilgisizliği affedilmelidir (ama düzeltilmelidir de). Coğrafya veya yoksulluk yüzünden tecrit edilmiş topluluklarda yetişmiş birçok yetişkin de sadece kendileri gibi, kendi topluluklarından, itikatlarından, değerlerinden, varsayımlarından vs. insanları tanımışlardır.

Ama bugünlerde hiçbir *yazarın* yazılarında önyargı veya bağnazlığı savunmak için bilgisizlikten veya masumiyetten medet umması meşru sayılamaz.

Herhangi biri başka insanların zihinleri ve hisleri hakkında herhangi bir şeyi nasıl bilebilir? Tecrübe yoluyla, evet, ama kurmaca yazarları tecrübelerinin bir kısmını hayal güçleri yoluyla edinir ve işlerler ve okurlarına da bütünüyle aynı kanal üzerinden iletirler. İnsanlar arasındaki devasa farklara ilişkin bilgi, ne kadar münferit ve koruma altında da olsa, bütün okurlar için oradadır. Ve okumayan bir yazar bağışlanamaz.

Televizyonda bile insanların farklı olduğunu görebilirsiniz. Bazen.

*

Sorgulanmayan Varsayım'ın dört yaygın çeşidi hakkında konuşacak, sonra da bir beşincisini biraz daha ayrıntılı ele alacağım.

1. HEPİMİZ ERKEĞİZ

Bu varsayım kurmacada sonsuz şekilde zuhur ediyor: erkeklerin yaptıkları herkesi ilgilendirirken kadınların meşgalelerinin ıvır zıvır kabilinden olduğu, dolayısıyla da erkekler hikâyenin asıl odağında yer alırken kadınların kıyıda köşede kaldığı şeklindeki (ve kitabın bütün özünün dayandırıldığı) inançta; kadınların ancak erkeklerle ilişki kurduklarında gözlem konusu olmalarında ve konuşmalarının sadece erkeklerle ilişkili olduğu sürece aktarılmasında; cinsel bakımdan cazip genç kadınların beden ve yüzlerinin canlı betimlemelerinde (ama erkekler veya yaşlı kadınlar için böyle betimlemeler yapılmayışında); okurların kadın düşmanı lafları hoş karşılayacağını varsaymakta; İngilizcedeki eril *he* zamiri her iki cinsiyeti de kapsıyormuş gibi yapmakta vs.

Bu varsayım edebiyat alanında çok yakın zamanlara kadar sorgulanmış değildi. Gerici ve kadın düşmanı yazarlarla eleştirmenlerin hâlâ ateşli bir biçimde sahip çıktığı bu varsayım, bu varsayımı sorgulamanın onu iyi niyetle kabul etmiş büyük yazarların otoritesini sorgulamak olduğu hissine kapılan insanlar tarafından da hâlâ savunuluyor. Bu tür bir savunmanın gereksiz olduğunu söylemek artık çoktan gereksiz olmalıydı. Ama ne yazık ki, *New York Times* ve akademideki birçok kale ve sur Shakespeare'i küçültüp Melville'i şeytanlaştırmaya çalışan, sutyen yakıp erkek yiyen gözü dönmüş sürülere karşı bizi canla başla savunmaya devam ediyorlar. Bu yaman savunucuların, feminist eleştirinin bir karanlık ve inkâr alanına kültürel görecilik ve tarihsel farkındalığın yumuşak, dürüst ışığını getirerek bu yazarlara dair okumalarımızı muazzam genişletmiş olduğunun farkına varmaları için daha ne kadar zaman geçmesi gerek acaba?

2. HEPİMİZ BEYAZIZ

Yazarın sadece beyaz olmayan karakterlerin ten renginden bahsettiği kurmaca alanında bu varsayıma çok ama çok sık rastlanıyor. Bu da kesinlikle beyazın normal, diğer her şeyin, başkasının, biz olmayanın anormal olduğunu ima etmek demek.

Kadın düşmanlığı gibi genellikle dehşet verici bir gaddarlık ve tepeden bakma tavrıyla ifade edilen gerçek ırksal nefret ve aşağılamaya eski edebiyatta kaçınılmaz denebilecek kadar sık rastlanır. Okur bununla ancak –yine– tarihsel farkındalık sayesinde başa çıkabilir; o da hoşgörü talep eder ama bu bağışlamayı beraberinde getirebildiği gibi getirmeyebilir de.

3. HEPİMİZ HETEROYUZ

– "elbette". Hikâyedeki her türlü cinsel çekim, her türlü cinsel faaliyet heteroseksüeldir – elbette. Bu Sorgulanmayan Varsayım bugün bile birçok naif kurmaca metin için, bu naiflik kasti olsun olmasın, geçerlidir.

Bu grup içinde heteroluğun hâkim konumda olduğu, dürtükleyip kıs kıs gülme tavrıyla da ima edebilir. Olumsuz klişelerle oluşturulmuş bir eşcinsel, yazar tarafından sözel bir göz kırmayla, okura yönelik şu veya ölçüde nefret dolu bir biçimde gülme davetiyle sunulabilir.

4. HEPİMİZ HIRİSTİYANIZ

Hıristiyanlığın insanlığın evrensel dini olmadığının farkına varmamış veya insanlığın tek geçerli dini olduğuna inanan yazarlar, okurun Hıristiyan imge ve söz dağarcığına (bakire anne, günah, selamet vs.) otomatik olarak ve gerektiği gibi tepki vereceğini sorgusuz sualsiz kabul etme eğiliminde oluyorlar. Bu yazarlar haç

üzerinde hazıra konuyorlar. On beşinci yüzyıl Avrupası'nda bu varsayım affedilebilirdi. Modern kurmacada, en iyi durumda, akılsızcadır.

Burada özellikle budala bir alt-iç-grup bütün okurların bir kilise okuluna gitmiş ve kafayı şu veya bu şekilde rahibelere takmış olduğuna inanan Katolik veya eski Katolik yazarların oluşturduğu gruptur.

Bunlardan çok daha ürkütücü olanlar ise Hıristiyan olmayan karakterleri betimlerken Hıristiyanlığın dışında herhangi bir maneviyat ve ahlak olmadığına inandıklarını açık eden yazarlardır. Ara ara iyi bir Yahudiye ya da dürüst bir inançsıza özel bir şefkat gösterdiğinde de sadece o birey Hıristiyan dışlayıcılığı içine dahil edilmiş olur. Tektanrıcı yobazlık her şeyin üzerindedir.

*

Kendini evrensel zanneden beşinci grup ise kurmaca bağlamında pek üzerinde konuşulmadığı için özel olarak ele alınmayı hak ediyor. *Hepimiz genciz,* karmaşık bir varsayımdır. Yaşımız değiştikçe yaş deneyimimiz de değişir – sürekli değişir. Ve yaş önyargısı iki yönlüdür. Bazı insanlar grup-içinden olma haklarını ömür boyu taşırlar: Gençken otuzun üzerindeki herkesi hor görür, orta yaşlıyken gençleri ve yaşlıları ellerinin tersiyle itiverir, yaşlıyken de çocuklardan nefret ederler. Önyargıyla geçen seksen yıl.

Amerikan toplumunda erkekler, beyazlar, heterolar ve Hıristiyanlar ayrıcalıklı gruplardır; iktidar sahibidirler. Gençlik bir iktidar grubu değildir. Ama bizler için birçok norm koyan üniversitede, modada, sinemada, popüler müzikte, sporda ve reklamcılıkta ayrıcalıklı veya hâkim konumda bir gruptur. Şu anki eğilim gençliğe, saygı duymadan yaltaklanmak, yaşlılığı da küçümserken sentimentalize etmektir.

Ve her ikisini de tecrit etmek. Birçok toplumsal durumda ve eğitim çalışması yapılanlar da dahil işyerlerinde, sorumlu veya öğretmen olarak tayin edilen birkaç kişi hariç yetişkinler çocuklar-

dan tecrit edilir. Gençlerle yetişkinlerin ilgilerinin bütünüyle farklı olduğu varsayılır. Geriye de buluşma zemini olarak "aile"den başka bir şey kalmaz; siyasetçiler, vaizler ve âlimler "aile" hakkında boş boş konuşsalar da pek azı ailenin neleri içerdiğine bakmak ister gibi görünüyor. Günümüzde birçok aile bir yetişkin ve bir çocuktan, yani aralarında bir tek kuşak farkı olan, asgarinin de altı bir toplumsal gruptan ibaret. Boşanma ve yeniden evlenme yoluyla yarı-dağılmış geniş aileler yaratılabiliyor, ama sürüsüne bereket ebeveyni, üvey ebeveyni ve üvey kardeşi olan çocuklar bile genellikle elli yaş üzerinde kimseyi tanımıyor. Daha yaşlı birçok insanın, tercihi böyle olduğu için veya mecburiyetten, çocuklarla hiçbir teması yok.

Toplumdaki yaşa dayalı bu tuhaf çarpıklık ve tecridin yazarları neden tek bakış açısı o imiş gibi gençliğinkini kullanmaya yönelttiğini bilmiyorum; ama büyük çoğunluğu böyle yapıyor. Buradaki sorgulanmayan varsayım, bütün okurların genç olduğu ya da gençlerle özdeşleştikleridir. Gençler Biz'dir, daha yaşlılar ise Onlar, yabancılar.

Elbette bütün yetişkinler birer çocuk, birer ergendi. Hepimiz orada bulunduk. O deneyimi paylaştık.

Kitap okurlarının önemli bir kısmı aynı zamanda ebeveyndir veya şu ya da bu biçimde ebeveyn sorumluluğu üstlenmişlerdir. Bu da gençlerle özdeşleşiyor olsalar bile bu özdeşleşmenin basit bir şey olmadığı anlamına gelir. Son derece karmaşık bir şeydir bu. Bir aidiyet değildir. Salt hatırlama da değildir. Çocuklar ve gençlere yönelik toplumsal veya kişisel sorumluluklarını benimseyen ve kendilerinin de genç olduklarını inkâr etmeleri gerekmeyen yetişkinlerin tek değil ikili, hatta çoklu bakış açıları vardır.

Çocuklar veya gençler için yazılmış kitaplarda çocuğun ya da ergenin bakış açısından yazmak doğaldır elbette. Yetişkinler için yazılmış kitaplarda geçerli ve genellikle güçlü bir edebiyat aracıdır. Sadece tekrar genç olmaya yönelik nostaljik özlemleri gerçekleştiriyor olabilir; ama masumun bakış açısı bünyesi icabı ironiktir

ve bilge bir yazarın elinde yetişkinin ikili bakışına özel bir incelik katabilir. Gelgelelim, yakın tarihlerde yetişkinler için yazılmış kurmaca eserlerin çoğunda çocuğun bakışı ironik bir biçimde veya karmaşıklığı arttırmak için kullanılmaz; aksine, örtük olarak veya açıktan açığa, yetişkinin bakışının derinliğinden çok ona değer verildiği anlaşılır. Nostaljinin dik âlâsıdır bu.

Bu tür kitaplarda yetişkin ile çocuk arasında mutlak bir ayrım yapılır ve bu ayrıma dayalı bir yargı verilir. Yetişkinler çocuklar veya gençler kadar tam manasıyla insan değillermiş gibi algılanıyorlardır, okurdan da bu algıyı kabul etmesi bekleniyordur. Ebeveynler ve her türden otorite figürü şefkat veya anlayış gösterilmeden otomatik düşmanlar olarak, keyfi bir iktidarın kadiri mutlak uygulayıcıları olarak sunulurlar. Azizi andıran birkaç alimi mutlak istisna –güçsüz ihtiyarlar, Bir Başka (kelimeye dikkat!) Irkın İlkel Hikmeti'nden nasibini bolca almış büyükanne veya büyükbaba figürleri– olabilir ama bunlar da kaideyi doğrularlar.

Hâkim sınıftan ölü bir beyaz adamın dediği gibi, iktidar yozlaştırır. Yetişkinler çocuklardan daha fazla iktidara sahip oldukları için de yetişkinler tartışmasız olarak yozlaşmıştır, çocuklarsa en azından nispeten masumdurlar. Ama masumiyet insanı tanımlayan şey değildir. Hayvanlarla paylaştığımız bir şeydir.

Bir yetişkin bir çocuk üzerinde gerçekten de mutlak iktidara sahip ve bunu suistimal ediyor olabilir. Ama yazarın bakış açısı çocukça ya da çocuksu olduğu zaman, bu suistimalin doğru, geçerli tasvirleri bile zayıflar. Okurların, yetişkinleri kadiri mutlak olarak gören çocuksu bakışı kabul edebilmeleri için, zar zor elde ettikleri bilgilerini, yani aslında çoğu yetişkinin herhangi bir türden pek de bir iktidarı olmadığı bilgisini bir yana bırakmaları gerekir.

Kurmaca karakterler hakkındaki bir önceki denemede örnek olarak kullandığım iki kitabı kullanacağım yine: *David Copperfield* ve *Huckleberry Finn*.

Küçük David'in üvey babasının zalimliğine ilişkin algısı bizi

yakalar, biz de bu algıyı paylaşırız. Ama Dickens'ın romanı kıskanç ve menfur yetişkinlerin suistimal ettikleri bir çocukla ilgili değildir: Bir çocuğun büyümesi, bir erkek, tam bir insan haline gelmesiyle ilgilidir. David'in bütün hataları, aslında, aynı hatanın tekrarıdır – sahte otoriteyi çocuksu bir yanlış algılama sonucu gerçek zannetmekten ibaret olan bu hata da onun her zaman kendisine uzatılan gerçek yardım eline değer vermesini engeller. Kitabın sonuna gelindiğinde onu çaresiz bırakan çocuksu mitleri ardında bırakacak kadar büyümüştür.

Bir çocuk olarak Dickens birçok bakımdan David'di, ama romancı Dickens kendisini o çocukla karıştırmaz. Zar zor elde edilmiş, karmaşık bakışı bırakmaz. Bu sayede de çocukların nasıl acı çektiklerini korkutucu denecek derecede keskin bir biçimde kavrayan *David Copperfield*, yetişkinlere hitap eden bir kitap olmuştur.

Bunu J. D. Salinger'ın *Gönülçelen*'iyle karşılaştıralım. Yazar, çocukların büyükleri insanlıkdışı derecede güçlü ve anlayışsız gören bakışını benimser ve asla bu bakışın ötesine geçmez; o yüzden de yetişkinler için yayımlanan romanı esasen on yaşındakilerden takdir görür.

Çocuksu bakış açısı ile çocuğun bakış açısı illaki aynı şey değildir. Tom Sawyer'ın önemli bir bölümü bu ikisinin biraz rahatsız edici bir karışımıdır, ama bir oğlan çocuğunun ağzından anlatılsa da *Huckleberry Finn*'de çocuksu hiçbir şey yoktur. Huck'ın sınırlı söz dağarcığının, algılarının ve spekülasyonlarının, cahilliklerinin, yanlış anlamalarının ve önyargılarının ardında yazarın kararlı, berrak, ironik zekâsı vardır ve Huck'ın kendisinin anlamakta çok güçlük çektiği ahlaki açmazını işte bu zekâ sayesinde anlar ve hissederiz.

Ben kitabı Huck'ın yaşlarında bir çocukken okuduğumda, on sekiz yaşına gelmemiş herkes ironiyi ne kadar anlarsa o kadar anladım. Bazen kullanılan dilden ve anlatılan olaylardan şoke olsam da anlayarak okuyabiliyordum – ta ki oğlanların, Tom'un ısrarıyla

Jim'i hapsedip eziyet etmeye başladıkları bölüme gelene kadar. Burada sevmeye başladığım siyah adamın beyaz çocukların elinde çaresiz olduğunu, duyduğu korku, keder ve sabır gibi hislerin görmezden gelinip değersizleştirildiğini görünce Twain'in kendisinin de bu zalim oyuna katılmış olduğunu düşündüm. Onu onayladığını zannettim. Yeniden İnşa döneminin zalim aşağılamalarını hicvettiğini filan anlamadım. Twain'in ne yaptığını, beni de Jim'le aynı insanlığa dahil ederek onurlandırmakta olduğunu anlamam için o tarihsel bilgiye ihtiyacım vardı.

Huckleberry Finn boyunca oğlanın sorgulanmamış varsayımları (ki bunlar toplumun varsayımlarıdır) ile yazarın kanaatleri ve algıları (bunlar da çoğunlukla kendi toplumununkilere aykırıdır) birbirleriyle kasten ve şoke edici bir biçimde çelişirler. Son derece karmaşık, tehlikeli bir kitaptır bu. Edebiyatın güvenli olmasını isteyenler tehlikeli olduğu için bu kitabı asla affetmeyeceklerdir.

*

Her Sorgulanmayan Varsayımın olası bir zıddı, tersi vardır; bunlar kurmaca olarak yazılacak olsa erkeklerin sadece kadınların cinsel nesneleri olarak göründüğü, eşcinselliğin toplumsal norm olduğu, beyaz tenlilerin beyazlığının her ortaya çıktıklarında belirtildiği, sadece tanrısız anarşistlerin etik davrandığı veya yetişkinlerin çocukların zorba otoritesine karşı sonuçsuz bir ayaklanmaya giriştikleri hikâyeler olurdu elimizde. Benim kendi tecrübelerime göre, bu tür kitaplar nadir. Bunlarla ancak bilimkurgu alanında karşılaşılabilir.

Gelgelelim bu varsayımları sorgulayan veya dikkate almayan gerçekçi kurmaca eserler hiç de sıradışı sayılmazlar. Kadınların da insanlığı erkekler kadar temsil ettiğini, geylerin, deri rengi beyaz olmayanların veya Hıristiyan olmayanların da insanlığı tıpkı heterolar, beyazlar veya Hıristiyanlar kadar temsil ettiğini veya yetişkinlerin veya ebeveynlerin bakış açısının da çocuksu bakış açısı kadar değerli olduğunu varsayan romanlarımız var.

Bu tür kitaplara, her türlü bağnazlık reddini liberal bir komplo olarak görenlerin başvurdukları "siyasal doğruculuk" damgası vurulabiliyor. Bu kitaplar sık sık yayıncılar ve kitap tanıtımı yapanlar tarafından gettolaştırılıyor, "genel okura yönelik" kurmaca eserlerden tecrit ediliyorlar. Bir romanın merkezinde erkeklerin yapıp ettikleri varsa ya da başlıca karakterleri erkek, beyaz, hetero ve/veya genç ise, bunların bir gruba mensubiyetleri ile ilgili tek kelime edilmiyor ve hikâyenin "genel okura yönelik" olduğu varsayılıyor. Yok, başlıca karakterler kadın, siyah, gey veya yaşlılarsa, tanıtım yazarları çok büyük olasılıkla kitabın o grup "hakkında" olduğunu söylüyorlar ve kitapları seven tanıtımcılar bile bunların sadece veya esasen o gruba yönelik olduğunu varsayıyor. Dolayısıyla hem eleştiri kurumu hem de yayıncıların tanıtım ve dağıtım taktikleri önyargılara muazzam bir otorite bahsetmiş oluyorlar.

Bir yazar hem gerici eleştiri kurumuna hem de ödlek piyasaya meydan okumak istemeyebilir. "Ben yalnızca bildiğim türden insanlar hakkında yazmak istiyorum!" "Ben sadece kitabımı satmak istiyorum!" İyi hoş da güvenlik satın almak için neyin normal olduğuyla ilgili sorgulanmayan varsayımlar kılığına girmiş önyargılarla ne kadar suç ortaklığına girmek gerekiyor?

Burada gerçek bir risk söz konusu. Yine Mark Twain'e bakalım. *Huckleberry Finn*, karakterleri *pis zenci* gibi laflar ettikleri için ve hepsi de ırkla ilgili başka nedenlerle hâlâ kötüleniyor, yasaklanıyor ve sansürleniyor. Kitaba eşitlik adına böyle kara çalınmasına izin verenler arasında ergenlerin tarihsel bağlamı anlamaktan aciz olduklarını düşünenler, iyinin eğitiminin kötünün bilgisini bastırmayı beraberinde getirdiğine inananlar, karmaşık bir ahlaki amacı anlamayı reddedenler ve bir ahlaki ve toplumsal eğitim aracı olarak seküler eğitime güvenmeyen veya ondan korkanlar var. Tehlikeli bir kitap varsayımlarını sorgulama talepleriyle tehdit ettiği kişiler karşısında her zaman tehlikede olacaktır. Kendi varsayımlarına yapışıp kitabı yasaklamayı tercih edeceklerdir.

Güvenlik iç-grubun ihtiyacını karşılamaktadır. Hepimiz cesur

değilizdir. Kendi kişisel kanaat ve bağlılıklarının evrensel geçerliliğini sorgulamakta zorlanan yazarlardan tek isteyeceğim şunu düşünmeleri: Bizim –toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet, ırk, din, yaş itibarıyla– ait olduğumuz her grup, etrafı muazzam bir dış-grupla, yanıbaşımızda ve dünyanın dört bir yanında yaşayan ve insanlığın ne kadar geleceği varsa o süre boyunca da yaşayacak olan bir dış-grupla çevrilmiş bir iç-gruptur. Bu dış-gruba da başka insanlar denir. Biz de onlar için yazarız.

ASLAN SÜRÜLERİ

Yazarlık Atölyeleri Üzerine Bir Deneme

Bu metin 1989'da Paul M. Wrigley ve Debbie Cross'un Susan C. Petrey – Clarion West Yazarlık Atölyesi Bursu yararına hazırladığı bir derleme için kaleme alınmıştı. Bu versiyonu yer yer farklılıklar, güncellemeler içeriyor ama resimler aynı.

ATÖLYELER BAZEN bende kaygı uyandırır. Pek az ders verdim atölyelerde – dört kez Clarion West'te; Avustralya'da; Oregon kıyısında bulunan Haystack'te ve Oregon çölündeki Malheur Field Station'da; Indiana ve Bennington Yazarlar Konferansları'nda, Washington D.C.'deki Yazar Evleri'nde ve Portland Devlet Üniversitesi'nde; birkaç kez de sevdiğim ve çok özlediğim "Flight of the Mind"da. Artık bırakmam gerektiğini zaman zaman düşünsem de hâlâ ara sıra atölyelerde ders veriyorum. Sadece yaşlanıp tembelleştiğim için değil, daha ziyade atölyeler konusunda tek bir fikrim olmadığı, tereddüde düştüğüm için de bırakmayı düşündüğüm oluyor. Emin değilim, atölyeler iyi bir şey mi? Evet mi, hayır mı?

Hep Evet tarafına meylediyorum – hafiften hafife ama iki ayağımla.

Atölyenin iyi gelebileceği gibi zarar da verebileceği aşikâr.

Verebileceği en zararsız zarar zaman kaybettirmektir. Millet gelip senin nasıl yazılacağını öğretmeni veya senden öğrenmeyi

beklediği zaman, olan budur. Nasıl yazılacağını öğretebileceğini sanıyorsan onlara zaman kaybettiriyorsundur, onlar senden nasıl yazılacağını öğretmeni bekliyorlarsa sana zaman kaybettiriyorlardır ve (adeta) sen de onlara.

Atölyelere katılanlar yazmayı öğrenmezler.[1] Ne öğrendikleri veya yaptıkları (anladığım kadarıyla) sonradan ortaya çıkar.

Atölyeyi olumsuz etkileyecek daha zararlı bir zararsa egonuzu şişirmenizdir. Yıllar önce edebi yazı ve yazarlık konferanslarındaki dersler çoğunlukla ego şişirmeye yarardı – Büyük yazar ve çömezleri. Cilalanmış büyük isimlerin ders verdiği "prestijli" üniversitelerde ve yaratıcı yazarlık programlarında hâlâ büyük ölçüde devam ediyor bu. Yazma eğitimini hiyerarşik otoriteden ve yazar hiyerarşisinden kurtaran, artık yazmanın öğretildiği her yerde kullanılan Clarion sistemi, yani grup içi karşılıklı eleştiri sistemi oldu.

Fakat karşılıklı eleştiri atölyesinde bile moderatör egosunu şişirmeye devam edebilir. Ne moderatörler tanıdım! Biri Esalen Enstitüsü'nde amatör atölye yürütüyor, akıl oyunları oynayarak katılımcıların kişiliklerini bile bile parçalıyordu, ama bu kişilikleri nasıl yeniden toparlayacağına dair en ufak bir fikri yoktu. Biri Devil's Island'da küçük bir atölye yürütüyor, –yağ çeken bir, bilemediniz iki gözdesi hariç– katılımcıları, ürünlerini çöpe atarak cezalandırıyordu. Biri –aslında bir sürüsü– Paris Island'da küçük bir atölye yürütüyor, bir haftalık sistematik kadın düşmanlığının ardından "birkaç iyi adam"ın çıkmasını bekliyordu. Biri popülerlik ödülü için yarışıyormuş gibi görünüyor; biri de ortalıktan kaybolup öğrencilerini kendi başlarına debelenmeye bırakıyor, pazartesi-cuma arasında arazi olup sadece parasını almaya geliyordu.

1. "Yazmak" fiilini burada edebi ve/veya ticari olarak satılabilir düzyazıyı anlatmak için kullanıyorum. Cümlenin nasıl kurulacağı, nasıl ve neden noktalanması gerektiği anlamında yazmak aslında öğretilebilir ve öğrenilebilir – genellikle, en azından umut ediyorum ki, ortaokulda ve lisede. Bu anlamıyla yazmak diğer anlamıyla yazmanın kesin bir önkoşuludur; yine de atölyelere bu becerilerden yoksun gelenler var. Sanatın zanaata ihtiyacı olmadığına inanıyorlar. Yanılıyorlar.

Bu tür bir kendini şımartma, özellikle moderatör ünlü ve saygın biri, katılımcıysa özgüvenden yoksun ve savunmasız olduğunda –ki hepsi az çok öyledir– gerçek kalıcı zararlar verebilir. Bir kişinin ürününü eleştiri için sunması gerçek cesaret gerektiren bir güven edimidir. Böyle olduğu için de saygı duymak gerekir. Hayran oldukları bir yazar acımasızca başından savdığı için yıllarca yazmayan nice insan tanıyorum, içlerinden biri bir daha hiç yazmadı. Yazarlık moderatörünün sanatı savunma gibi bir sorumluluğu ve çıtayı yüksek tutma hakkı olduğuna şüphe yok, ama kimsenin birini öğrenmekten alıkoymaya hakkı olamaz. Mükemmeliyeti savunmanın dayılanmakla uzaktan yakından ilgisi yoktur.

Moderatör sorun çıkaran katılımcıyla (genellikle sinsi bir zorba ya da pasif bir zorba, yani psikopatça nedenlerle çok şey bekleyen biri olur) oyun oynamaya yanaşmayacak kadar bilinçli değilse, bu katılımcının egosunu şişirmesi tek tek diğer katılımcıların veya bütün grubun ürünleri için de yıkıcı olabilir. Moderatör olarak bu tür insanlarla iş çevirmeye yanaşmamam gerektiğini geç öğrendim. Başa çıkmakta hâlâ zorlanıyorum, ama diğer katılımcılardan bu konuda yardım istediğimde onların çoğunlukla beni hâlâ şaşırtan bir beceri, nezaket ve psikolojik duyarlılıkla bu işi yaptıklarını fark ettim.

Herhalde bütün atölyelerin kapısında şöyle bir tabela olmalı: Egolara Yem Atmayınız! Ama kapının öbür tarafında da şöyle bir tabela olmalı: Diğerkâmlara Yem Atmayınız! Çünkü hem egoizm hem de diğerkâmlık her türlü sanatın icrasına ket vurur. Gereken, ürüne odaklanmaktır.

Şimdi kolumu kanadımı kırıp, kamburumu çıkarıp, gagamı takırdatıp, gözlerimi öfkeyle dikip içten içe belli bir ölçüde zararlı olan iki tür atölye olduğunu düşündüğümü ilan edeceğim. İkisi de ürüne zarar verir. Farklı yollardan yaparlar bunu ama yazmayı bir amaç değil araç olarak kullanmalarıyla birbirlerine benzerler. Bunlara ticari ve statükocu atölyeler diyeceğim.

Ticari yönelimli atölye ve konferanslar yelpazesi herkesin New

Yorklu editörü ve altı haneli satışlar yapan ajans temsilcisini görmek için can attığı, kimsenin "pazarlar"dan, "paragraflara uygun", "dinsel ve manevi ürünlere uygun pazarlar"dan vb. başka bir şeyden söz etmediği mütevazı organizasyonlardan tutun herkesin paragraflar yazan yaşlı kadınlara burun kıvırdığı ama aynı editörle ve aynı ajans temsilcisiyle tanışmak için ne gerekiyorsa yaptığı, kimsenin "pazarlar"dan, "bağlantılar kurmak"tan, "kafası çalışan bir ajans temsilcisi bulmak"tan vb. söz etmediği şık organizasyonlara uzanır. Bütün bu iş mevzuları bir yazar için meşru, acil ve zaruri şeylerdir. Yazarların bu işin ticari boyutunu ve koşulları giderek zorlaşan piyasayla pazarlık etmeyi öğrenmesi lazım. Nasıl ki zanaat öğretilebilir ve öğrenilebilirse ticari boyut da öyle. Fakat ticari boyutun başlıca konu olduğu bir atölye yazarlık atölyesi değildir. Ticaret dersidir.

Satış başarısı birinci sıradaki derdimse, ben öncelikle yazar değil, satıcıyımdır. Satış başarısının yazarın ilk hedefi olduğunu öğretiyorsam yazmayı değil, bir metanın üretim ve pazarlamasını öğretiyorum veya öğretme iddiasındayımdır.

Statükocu atölye ve programlarsa pazarlama gibi bayağı mevzulardan kaçınılır. *Satmak* altı harfli bir kelimeden ibarettir oralarda. Doğru yerde olmak, doğru insanlarla tanışmak için gidersiniz onlara. Çoğu ABD'nin Doğu tarafında olan bu tür programların amacı bir kapalı grup veya seçkin tabaka yetiştirmektir. Bu kapalı grubun çekirdeğinde yer alan yazarlar en seçkin yazar rezidanslarına gider ve en yüksek burslar için birbirlerini tavsiye edip dururlar.

İlk amacım başarılı bir yazar olmaksa, ben öncelikle yazar değil sosyal basamakları çıkmak isteyen biriyimdir: belli bir prestije ulaşmak için edebiyatın berisinde kalan birtakım dalaverelere başvuran bir kişi. Atölyede tutup bu teknikleri öğretirsem yazmayı değil, seçkin tabakaya mensup olma yöntemlerini öğretmiş olurum.

Seçkin tabakaya mensup olmanın pazarda eserini satmayı yükseltebileceğini, bunun da tesadüf olmayacağını kaydedelim. Pazar

ile şehrin şık semtleri arasında bakımlı ve iyi korunan bir yol vardır her zaman için.

Hemingway Baba yazarların para için yazdığını, Freud Baba ise sanatçıların şöhret, para ve kadınların sevgisi için çalıştığını söylemiştir. Kadınların sevgisini bir kenara bırakacağım, ama aslında ondan söz etmek çok daha eğlenceli olurdu. Şöhret ve para – başarı ve güç. Bu Babalarla hemfikirseniz size göre atölyeler var, ama bu yazı size göre değil. Ben ikisinin de karnından konuştuğuna kaniyim. Yazarların, ellerine geçince bunları sevdikleri halde, ne şöhret için yazdıklarını düşünüyorum ne de para için. Yazarlar bir şey "için" yazmazlar, sanat için bile. Sadece yazarlar. Şarkıcılar şarkı söyler, dansçılar dans eder, yazarlar yazar. Bir şeyin ne "için" olduğu sorusu bebekler, ormanlar veya galaksiler konusunda ne kadar anlamlıysa sanat konusunda da ancak o kadar anlamlıdır.

Para ekonomisinde sanatçıların eserlerini satması veya eserlerini üretirken hediyelerle desteklenmesi gerekir. Ülkemizin yönetimi bütün sanatçılardan isterik bir kuşku duyduğu, sanat vakıflarının çoğu da yazarlara gelince cimri kesildikleri için, Kuzey Amerikalı yazarların pazarlama ve burs alma becerileriyle doğrudan doğruya ilgilenmeleri gerekiyor. Yazarlığın ticari boyutunu öğrenmek zorundalar. Bunu öğrenmelerine yardımcı olacak birçok kılavuz kitap ve örgüt var. Ama ticari boyut sanat değildir. Satılabilirliği niteliğin önüne geçiren yazarlar ve yazarlık öğretmenleri yazarı ve eseri alçaltıyorlar. Pazarlama ve sözleşme işlerini niteliğin önüne geçiren atölyeler sanatın seviyesini düşürüyorlar.

Söylediklerime katılmıyorsanız bir sorun yok. Ama atölyemden uzak durun.

Zaman kaybının son bir nedeni daha var: Atölyelerin birbirlerine bağımlılığı, ebedi geri dönüş sevdalılarını, atölye müptelalarını, her sene rezidanslara ve çalışma gruplarına katılıp da o senenin geri kalanında hiçbir şey yazmayanları özendirme politikası... ve başvuru sahibi sırf başka atölyelere ve yazar rezidanslarına katılmak için burs almış diye burs verme politikası.

New England'ın son derece seçkin sanatçı rezidanslarından birinde kalan bir arkadaşım orada *sabit adresi olmayan* bir kadın olduğundan bahsetmişti. Rezidans ve konferanslarda ikamet ediyordu. Son on yılda iki öykü yayımlamıştı. Profesyoneldi, eyvallah, ama mesleği yazarlık değildi.

Müptelalar atölyeye eski bir müsveddelerini getirirler; eleştirecek oldunuz mu hangi büyük atölyede hangi büyük yazarların onu ne kadar beğendiklerini söylerler size. Moderatör müptelalardan yeni eser isteyecek oldu mu infiale kapılırlar – "İyi de ben bunun üzerinde 1950'den beri çalışıyorum!" Bundan yirmi sene sonra da yeşil giysiler içinde ve yosundan sakal bağlamış, alacakaranlıkta seçilmez halde, yine o bitmemiş lanet müsveddeyi çıkarıp "İyi de *Longfellow* bunun *muazzam duyarlıklı* bir metin olduğunu söylemişti" diye mızırdanacaklar.

Ama bu durumda ben de atölye müptelasıyım: Ha bire atölye yapıyorum. Neden?

Öyleyse, önce olumlu taraf. Kimse kimseye nasıl yazacağını öğretemeyebilir, ama nasıl ki ticari ve statükocu programlarda kâr ve prestij elde etme teknikleri öğretilebiliyorsa, eser odaklı atölyelerde de gerçekçi beklentiler, faydalı alışkanlıklar, sanata saygı ve yazar olarak kendine saygı gibi hasletler kazanılabilir.

Moderatörün verebileceği bence deneyimdir her şeyden önce – rasyonalize edilmiş ve söze dökülmüş veya sırf orada olmakla, yazar olmakla, ürünü okumakla, hakkında konuşmakla paylaşılan deneyim.

Katılımcıların en çok ihtiyaç duyduğu şeyse kendilerini yazar olarak düşünmeyi öğrenmektir.

Gençler için bu çoğu zaman sorun olmaktan uzaktır. Onlu yaşlarındakilerin, üniversite çağındakilerin çoğunun kurmaca yazarı olmanın ne demek olduğuna dair en ufak bir fikri yoktur; aynı anda hem roman ve senaryo yazıp hem bateri çalabileceklerini, hem üniversite sınavlarını geçip hem de on beş şey daha yapabileceklerini, üstelik hiç ter dökmeyeceklerini sanırlar. Bu kaygısızlık

sağlıklı ve sevimlidir; ama ciddi bir atölyede (ya da, bana kalırsa, sonunda sertifika verilen herhangi bir yazarlık programında) onlara yer olmadığı anlamına gelir. En genç olanlar, birkaç nadir durum dışında, gerekli taahhütte bulunamaz.

Yetişkinlerin çoğundaysa sorun tam tersidir: güvensizlik. Kadınlar, özellikle çocuklu veya orta yaşlı ya da yaşlı kadınlar "başkaları" için yapmadıkları bir şeyi ciddiye almayı çok zor bulabiliyorlar – diğerkâmlık tuzağı. Kendilerini para kazanan veya sıradan adamlar olarak görmek üzere yetiştirilmiş erkekler de aynı şekilde kendilerini yazar olarak ciddiye almak için gerekli sıçramayı yapmakta zorlanıyorlar. Amatör ve yarı-amatör yazarların oluşturduğu eş düzeyli gruplar son yirmi otuz yılın en güzel gelişmelerinden biri ve atölyenin işleyişi bütünüyle eşitlikçi olsa da atölyede moderatörün olmasının nedeni bu: profesyonel, gerçek, tartışılmaz, yayınları olan, profesyonelliğini paylaşabilen ve halkadaki herkese yazar-olarak-gerçeklik bahşedebilen merkezi bir figür.

Bu nedenle de moderatörlerin yazarlık öğretmeni değil öğretmenlik yapan yazarlar olması önemli: atölyenin yapıldığı alanda faal ve profesyonel yayınları olan kişiler olması.

Kadın moderatörlerin en az erkek moderatörler kadar çok olması da önemli. (Tabii moderatörler Gethenlilerse bu son şart sorun oluşturmaz; aksi durumlarda atölye yöneticileri için önemli bir mesele olmalı.)

Moderatörler birtakım sembollerden veya gurulardan ibaret değildir. Doğrudan doğruya yararlı olurlar. Verdikleri ödevler, talimatlar, egzersizler, cevaplar, yaptıkları tartışmalar, eleştiriler ve ruh halindeki ani değişimler katılımcılara teslim tarihine kadar yazıyı yetiştirebileceklerini, bir gecede bir öykü yazabileceklerini, yeni bir biçim deneyebileceklerini, risk alabileceklerini, sahip olduklarının farkında olmadıkları yetenekleri fark ettirebilir. Pratiklerini, icralarını yöneten moderatördür.

İlginç bir kelime bu *pratik*. Pratiğin yeni başlayanların işi, temel egzersizler, gitar veya piyanoda gam çalışmak olduğu sanılır.

Fakat bir sanatta pratik yapmak o sanatı icra etmektir – o sanatın *ta kendisidir*. Katılımcılar bir grup başka yazarla birlikte bir hafta boyunca pratik yaptıklarında, kendilerinin aslında yazar olduklarını hissedebilirler ve bu histe belli bir haklılık payı olur.

Dolayısıyla çalışan bir atölyenin esası belki de grubun kendisidir. Moderatör grubun oluşumunu kolaylaştırır, ama enerjinin kaynağı oradaki insan halkasıdır. Bu arada söz konusu grubun, kelimenin düzanlamıyla, olabildiğince halka olması da önemli. Teepee Atölyecilik Teorisi denir buna. Birimlerden oluşmuş bir halka hiyerarşik değildir. Bir sürü şekilden oluşan tek bir şekil, tek bir bütün, tek bir şeydir.

Etkinliğe katılan, yazan, okuyan, eleştiren ve tartışan katılımcılar çok şey öğrenir. Her şeyden önce eleştiriye katlanmayı, eleştiriye katlanabildiklerini öğrenirler. Olumsuz, olumlu, saldırgan, yapıcı, değerli, aptalca eleştiriye katlanabilirler. Aslında çoğumuz katlanabiliriz ama katlanıncaya dek bilmeyiz katlanabildiğimizi; eleştiriden korkmak bizi felç edebilir. Adamakıllı eleştirildiğiniz halde yazmaya devam ettiğinizi fark etmek epey bir enerji kazandırır size.

Katılımcılar aynı zamanda başkalarının yazdıklarını okumayı ve sorumlu şekilde eleştirmeyi öğrenirler. Birçoğu için yaptıkları ilk gerçek okumadır bu: kafa dağıtmak ve kaçmak için çerçöp okurken olduğu gibi pasif bir kendini kaptırma şeklinde okuma değil; İngilizce 102 dersinde olduğu gibi tarafsız entelektüel analiz olarak okuma da değil; *bir metinle işbirliği* diyebileceğimiz yoğun biçimde aktif ve kısmen taraflı entelektüel süreç olarak okuma. Bir kişinin bu şekilde okuduğu bir atölye kendini meşrulaştırmış sayılır. Fakat grup oluşursa, herkes birbirinin ürününü bu şekilde okur; gerçek okuma da alışık olmayanlar için o kadar heyecan vericidir ki metinlere aşırı değer verilmesi gibi bir sonuca ulaşır, bu da hararetli geçen bir atölyenin küçük sakıncalarından biridir.

Okumayı öğrenmek yazma konusunda yepyeni bir yaklaşım kazandır insanlara. Yazdıklarını okumayı öğrenmişlerdir. Eleştirel

işbirliği yeteneklerini kendi ürünlerine yöneltebilir ve, deneyimsiz çoğu yazarın sandığının aksine, gözden geçirme sürecinden yıkıcı veya hiç bitmeyen bir süreç olarak korkmadan, ürünlerini yapıcı biçimde gözden geçirebilirler.

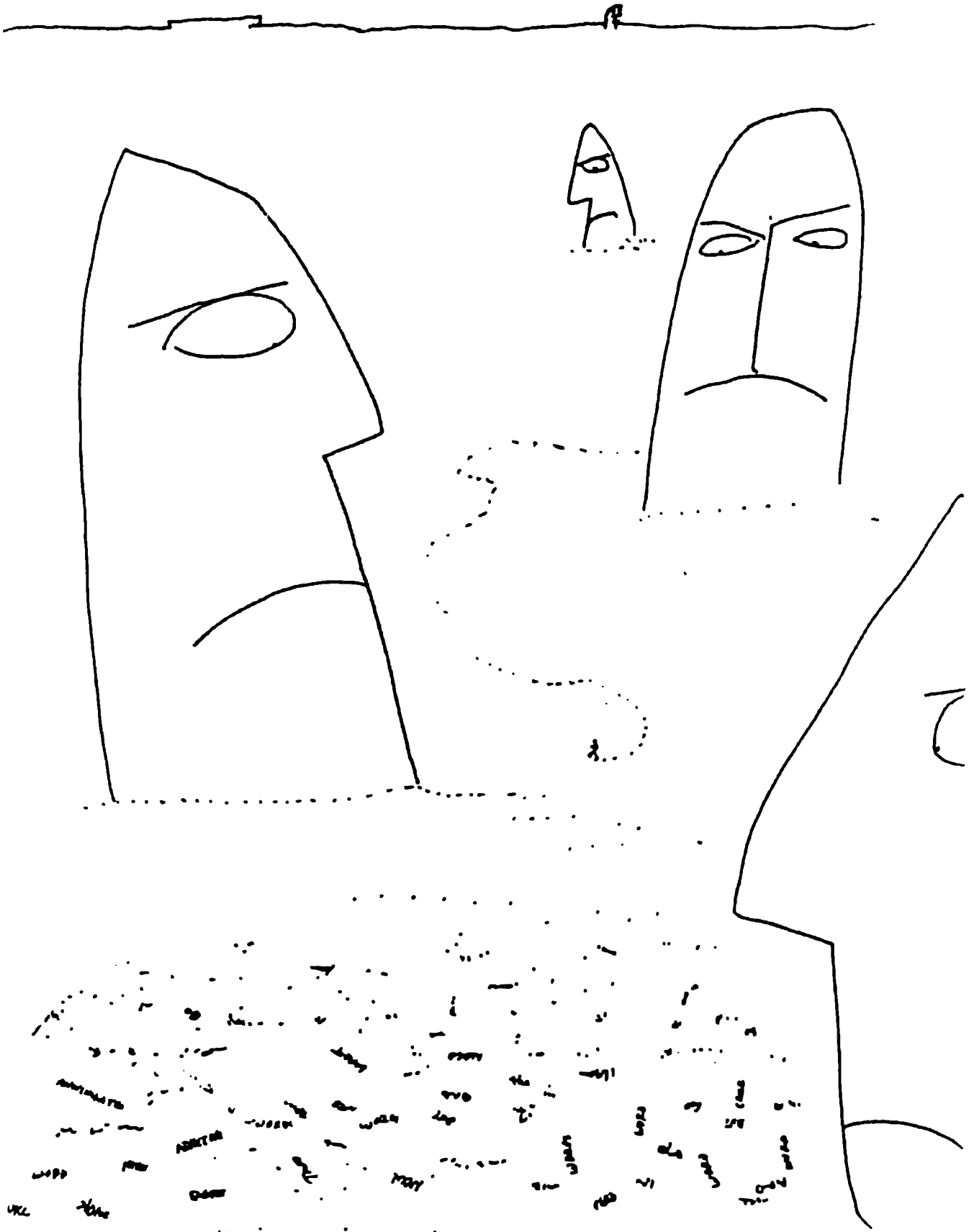
Atölye gruplarında güvenmem ve başvurmam gerektiğini öğrendiğim psikolojik feraset ve duyarlılıktan söz ettim. Sanırım insanların zor işlerde birlikte sıkı çalıştıklarını ve işi bitirmek için dürüstlük ve güvenin muhakkak şart olduğunu deneyimlediklerini hissetmelerinden kaynaklanıyor bu. Dolayısıyla o dürüstlük ve güvene ulaşmak için bütün hünerlerini kullanacaklardır. Grup grup olarak çalışırsa, içindeki herkes, moderatör de dahil, grubun ortaklığıyla güçlenir ve enerjisiyle coşar.

Bu öylesine ender görülen ve değerli bir deneyimdir ki iyi atölye gruplarının hemen her zaman aylarca, yıllarca birlikte çalışacak eş düzeyli küçük gruplara bölünmesi şaşırtıcı değil.

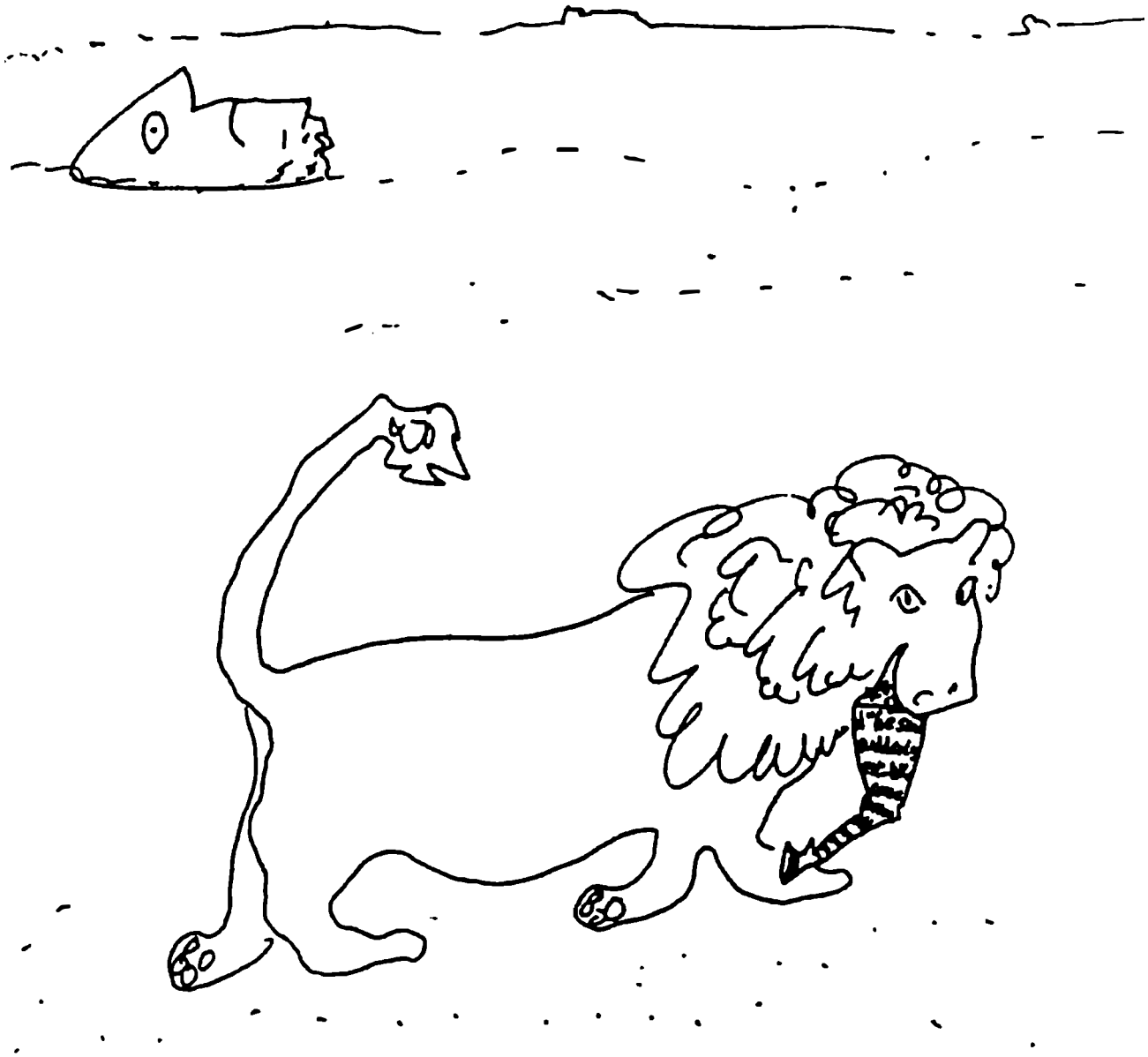
Ders vermeye devam etmemin nedenlerinden biri de bu. Atölyeden eve dönüp yazıyorum.

*

Mermeri yontmadığı, tuvalde fırça oynatmadığı, dev orkestralar yönetmediği veya Hamlet oynarken ölmediği için kitaplarda ve filmlerde korkunç bir sıkıntı kaynağı olan, boş sayfaya gözlerini dikmiş şu soylu kahraman figürü, Yazar (erkek) – olsa olsa gözlerini dikip bakar, içer, bunalır, kâğıtları buruşturup çöp sepetine atar ki bunlar da gerçek hayatta yaptıkları kadar sıkıcıdır: Oracıkta oturur da oturur, bir şey söyleyecek olursanız olduğu yerden sıçrayıp NE? diye bağırır. Demem o ki yazar (Orlando gibi cinsiyet değiştirip şimdi kadın oldu) sadece sıkıcı değil aynı zamanda yalnızdır, hele ki ailesiyle birlikteyse, hele ki onlar "Mavi gömleğim nerede? Akşam yemeği kaçta?" diye soruyorlarsa. Kumları kelimeler olan bir çölde kendisini yapayalnız, küçük, küçücük hissetmeye meyillidir yazar. Çoksatarlar ve Büyük Yazarlar'ın figürleri onun yanında devasa heykeller gibi görünür – Seni sıska, eserlerime bak da



KELİMELERİN GÖLÜNDE YAPAYALNIZ



Su birikintisine
giderken

umutsuzluğa kapıl. Oracıkta oturan bu yalnız insan, ürün odaklı bir atölyede aktörlerin, dansçıların, müzisyenlerin, bütün performans sanatçılarının her zaman güç aldığı türden grup desteğinden, işbirliği içinde rekabetten, birikmiş enerjiden güç alabileceğini öğrenebilir.

Ego şişirmeye yüz verilmediği sürece yardımlaşmaya, teşvike, özenmeye, dürüstlük ve güvene dayalı atölye süreci bu enerjinin alışılmadık biçimde saf ve temiz bir biçimini üretebilir.

"Nasıl yazacağını" değil yazmanın ne olduğunu öğrenmiş katılımcı bu enerjinin bir kısmını eve taşıyabilir.

İyi bir atölyeyi su birikintisinin çevresindeki bir aslan sürüsü olarak düşünüyorum. Bütün gece hepsi zebra avlayıp hep beraber yiyor, bol bol kükrüyor, sonra da su birikintisinin başına gelip hep beraber içiyorlar. Gündüz sıcakta pinekleyip gürlüyor, sinek eziyor, iyiliksever pozları veriyorlar. Bir haftalığına da olsa bir aslan sürüne mensup olmak iyi bir şeydir.

BANA EN ÇOK SORULAN SORU

İlk olarak Ekim 2000'de Portland Edebi Sanatlar & Seminerler, ardından Nisan 2002'de Seattle Edebi Sanatlar & Seminerler kapsamında yapılan bir konuşmaydı bu. Kitap için tekrar gözden geçirip biraz değiştirdim. Daha önce bütün olarak yayımlanmadı ama bazı kısımları Steering the Craft'*ta (Dümen Tutmak), ayrıca yazmak hakkındaki kimi yazılarımda bulunabilir. Konuşma halinin başlığı "Bu Fikirler Aklınıza Nereden Geliyor?"du. Konuşma ve denemelerden oluşan bir önceki seçkim* The Language of the Night'*ta (Gecenin Dili) aynı başlığı taşıyan bir başka deneme olduğu için (bu sorunun bir sürü cevabı var çünkü) bu sefer başlığı değiştirdim.*

KURMACA YAZARLARINA en çok sorulan sorulardan biri şu: Bu fikirler aklınıza nereden geliyor? Harlan Ellison, öyküleri için fikirleri Schenectady'deki bir merkezden postayla ısmarladığını söylüyor yıllardır.

"Bu fikirler aklınıza nereden geliyor?" diye soranlardan bazılarının derdi gerçekten de Schenectady'deki fikir ısmarlama merkezinin e-posta adresini öğrenmek.

Yani şöyle: Yazar olmak istiyorlar, çünkü yazarların zengin ve ünlü olduklarını biliyorlar; yazarların bildiği kimi sırlar olduğunu da biliyorlar; o sırları bir öğrenseler, Schenectady'deki o gizemli adresi ellerine bir geçirseler, Stephen King olup çıkacaklarını da biliyorlar.

Benim tanıdığım yazarların çoğu yoksuldur, pek ünlü değillerdir ve bir sırları olsa hemen ağızlarından kaçıracak tiplerdir. Yazarlar lafazan kişilerdir. Konuşur, gevezelik eder, dedikodu yaparlar. Her saniye birbirlerine neler yazdıklarını anlatıp işlerinin ne kadar zor olduğundan yakınırlar; yazarlık atölyelerinde ders verip yazarlık üzerine kitaplar yazar, şimdi benim yaptığım gibi yazarlık üzerine konuşurlar. Yazarlar boşboğazdır. Yeni başlayanlara fikirlerin nereden geldiğini söyleyebilecek olsalardı, söylerlerdi. Aslına bakarsanız söylerler de, durmadan. Bazıları bu sayede az çok zengin ve ünlü olmayı bile başarmıştır.

Nasıl-yazmalı üstadı yazarlara bakarsak, nereden gelir fikirler? Şöyle şeyler söylerler: Etrafındaki konuşmaları dinle, duyduğun ya da okuduğun ilginç şeyleri not et, günlük tut, bir karakteri tasvir et, bir çekmece hayal edip içindekileri tasvir et – anladık, anladık ama bütün bunlar *çalışmak* demek. *Çalışmak* herkesin yapabileceği bir şey. Bense yazar olmak istiyorum. Şu Schenectady'deki merkezin adresi neydi?

Kusura bakmayın, yazmanın sırrı yazmaktır. Duymak istemeyenler dışında kimse için sır değildir bu. Yazar olmak istiyorsanız, yazacaksınız.

*

O halde ben niye bu aptalca soruyu –Bu fikirler aklınıza nereden geliyor?– yanıtlamaya çalışıyorum? Çünkü bu aptallığın ardında insanların gerçekten yanıtlanmasını arzuladıkları, gerçek bir soru var – önemli bir soru.

Sanat zanaattır: Sanatların hepsi her zaman ve esas olarak zanaat işidir: Ama hakiki sanat yapıtında, zanaattan önce ve sonra, canalıcı, dayanıklı bir varlık çekirdeği vardır ki zanaat işte bu çekirdeği işler, görünür kılar ve serbest bırakır. Taştaki heykel. Sanatçı, henüz görünür halde değilken nasıl bulur, görür onu? Gerçek soru budur.

En sevdiğim yanıtlardan biri şu: Willie Nelson'a ezgilerini ne-

reden bulduğunu sormuşlar, "Hava ezgilerle dolu, ben sadece elimi uzatıp birini alıyorum," demiş.

Pek de sır sayılmaz bu. Ama hoş bir gizemdir.

Hakikidir üstelik. Hakiki bir gizem. Budur işte. Bir kurmaca yazarı için, öykü anlatıcı için, dünya öykülerle doludur; öykü oradaysa oradadır işte, siz de uzanıp alırsınız.

Sonra da öykünün kendisini anlatmasına izin verebilmeniz gerekir.

Öncelikle beklemeyi becermelisiniz. Sessizce beklemeyi. Sessizce bekleyip kulak vermeyi. Ezgiye, hayale, öyküye kulak vermeyi. Kapmaya çalışmadan, üstelemeden, sadece beklemeyi, kulak vermeyi ve geldiğinde onun için hazır olmayı. Bu bir güven edimidir. Kendinize duyduğunuz güven, dünyaya duyduğunuz güven. Sanatçı şöyle der: Dünya bana gereksindiğimi verecek, ben de onu doğru şekilde kullanmayı becereceğim.

Hazır olmak –kapmaya çalışmak değil, açgözlülük değil– hazır olmak: duymaya, kulak vermeye, kulak kesilmeye, net bir şekilde görmeye, doğru şekilde görmeye istekli olmak – sözcüklerin doğru olmasına müsaade etmek. Hemen hemen doğru değil. Dosdoğru. Hayalden bir şey yapmayı bilmek, zanaat budur: Alıştırma buna yarar. Hazır olmak, oturup kalmak demek değildir, gerçi yazarlar çoğunlukla sadece bunu yapıyormuş gibi görünür. Sanatçılar sanatlarının alıştırmasını yaparlar sürekli; yazarlık da bol bol oturma içeren bir sanattır. Gam ve parmak egzersizleri, karakalem eskizler, nice bitmemiş ya da reddedilmiş öykü... Alıştırma yapan sanatçı alıştırma ile performans arasındaki farkı ve aralarındaki canalıcı bağlantıyı bilir. Görünüşte harcanmış olan, sabırla ve hazır olmakla geçen o saatlerin, yılların ödülü iyi duyan bir kulak, keskin bir göz, becerikli bir el, zengin bir söz dağarcığı ve dilbilgisidir. Yeteneğin nereden geldiğini tanrı bilir, ama zanaat alıştırmadan gelir.

O araçlar, aygıtlar, o zor kazanılmış ustalık ve zanaatkârlıkla sanatçılar "fikrin" –ezginin, hayalin, öykünün– olabildiğince te-

miz ve çarpıtılmadan ortaya çıkmasını sağlamaya çalışırlar. Acemilikten, beceriksizlikten, amatörlükten arınmış olarak. Uzlaşım, moda ya da kanaat tarafından çarpıtılmamış olarak.

Çok radikal bir iştir bu, sanatçıysanız ve işinizi ciddiye alıyorsanız aklınıza gelen fikirlerle uğraşmak, bir hayali sözcüklerin ortamında biçimlendirmek işi. Dünyada yapmayı en çok sevdiğim iş bu, yazmaktan bahsettiğimde bahsetmekten hoşlandığım konu da zanaat, sonsuza kadar konuşabilirim bu konuda. Ama şimdi hayal, üzerinde çalıştığınız şey, "fikir" nereden geliyor, onu anlatmaya çalışıyorum. O halde:

Hava ezgilerle doludur.

Kaya parçası heykellerle doludur.

Yerküre hayallerle doludur.

Dünya öykülerle doludur.

Sanatçıysanız, buna güvenirsiniz. Bunun böyle olduğuna güvenirsiniz. Böyle olduğunu bilirsiniz. Deneyiminiz ne olursa olsun, size işiniz için malzemeyi, "fikirleri" vereceğini bilirsiniz. (Bu noktadan itibaren müziği ve güzel sanatları bir yana bırakıp öyküyle devam edeceğim, çünkü bütün sanatların özünde aynı olduğuna inansam da öykü anlatmak hakkında bir şeyler bildiğim tek şey.)

Pekâlâ, "fikirler" diyorduk – bu sözcük ne anlama gelir? "Fikir", bir öykünün malzemesi, konusu, konuları, meselesi demenin kısa yoludur. Öykünün neye dair olduğu. Öykünün ne *olduğu*.

Fikir, hayal edilmiş bir meseleyi, soyut değil yoğun bir biçimde somut olan, zihinsel değil bedenli olan bir şeyi anlatmak için tuhaf bir sözcük. Ama elimizdeki sözcük *fikir* işte. Tamamen de yersiz sayılmaz, çünkü imgelem akli bir yetidir.

"O öykünün fikri, gördüğüm bir rüyadan geldi aklıma..." "Bütün yıl aklıma iyi öykü olacak tek bir fikir gelmedi..." "Sabahtan beri burada fikirlerle, vizyonlarla falan dopdolu oturuyorum, ama bir türlü çıkartamıyorum onları ortaya, çünkü doğru ritmi yakalayamıyorum..."

Son cümle Virginia Woolf'un 1926'da bir yazar arkadaşına yazdığı mektupta geçiyor; bu cümleye ileride tekrar döneceğim çünkü ritim üzerine söylediği şey, sanatın nereden geldiğine dair okuduğum ya da düşündüğüm her şeyden daha derine gidiyor. Ama ritim üzerine konuşmadan önce deneyim ve hayal gücü üzerine konuşmalıyım.

Yazarların aklına fikirler nereden gelir? Deneyimlerinden. Bu gayet bariz.

Bir de hayal güçlerinden. Bu o kadar bariz değil.

Kurmaca, deneyim üzerinde çalışan hayal gücünden doğar. Deneyimlerimizi bir anlam ifade edene kadar zihnimizde biçimlendiririz. Dünyayı tutarlı olmaya, bize bir öykü anlatmaya zorlarız.

Bunu sadece kurmaca yazarları yapmaz; hepimiz yaparız; sağ kalabilmek için sürekli, daima yaparız. Dünyayı bir öyküye dönüştüremeyen insanlar çıldırır. Ya da bebekler ve (belki de) hayvanlar gibi, tarihi olmayan, şimdiden ibaret bir dünyada yaşarlar.

Hayvanların zihni bugün bizim için kocaman, kutsal bir muammadır. Hayvanların bir dili olduğuna inanıyorum, ama tamamen hakikati söyleyen bir dil bu. Sanırım *yalan* söyleyebilen tek hayvan, biziz. Öyle olmayanı ve hiç öyle olmamış olanı, hiç olmamışı ama olabilecek olanı düşünüp söyleyebiliyoruz. İcat ediyor, varsayıyor, hayal ediyoruz. Bunların hepsi anılarımıza karışıyor. Bu yüzden öykü anlatan tek hayvan biziz.

Maymunlar deneyimlerini hatırlayıp çıkarsama yapabilir: Bir keresinde karınca yuvasına sopa soktuğumda karıncalar üzerine tırmanmıştı, o halde şimdi bu sopayı yine yuvaya sokarsam belki karıncalar yine üzerine tırmanır, ben de onları yalayıp yutarım, mmm. Ama sadece biz insanlar bir maymunun bir gün karınca yuvasına soktuğu sopanın altın tozuna bulanmış olarak çıktığı, bunu gören bir müteşebbisin de 1877'de Rodezya'daki büyük altına hücumu başlattığı öyküsünü hayal edip anlatabiliriz.

Bu öykü doğru değil. Kurmaca. Öykünün gerçekle tek bağlantısı bazı maymunların gerçekten de karınca yuvalarına sopa sok-

tuğu ve bir zamanlar Rodezya denen bir yer olduğu. Ama 1877'de Rodezya'da altına hücum olmamıştı. Ben uydurdum. İnsanım ben, dolayısıyla yalan söylerim. Bütün insanlar yalancıdır, doğrudur bu, inanmalısınız bana.

*

Kurmaca: deneyim üzerinde çalışan hayal gücü. Deneyimimiz, anılarımız, zahmetlerle elde ettiğimiz bilgimiz, tarihimiz sandığımız şeylerin çoğu kurmacadır aslında. Ama bunu boşverin. Ben şimdi gerçek kurmacadan bahsediyorum: öyküler, romanlar. Hepsi de yazarın gerçeklik deneyiminin hayal gücü tarafından işlenmesi, değiştirilmesi, filtrelenmesi, çarpıtılması, arıtılması ve başkalaşıma uğratılmasından doğar.

"Fikirler", kafamızdan geçerek, dünyadan gelir.

Benim açımdan bu sürecin ilginç yanı kafamızdan geçiştir, hayal gücünün ham malzeme üzerindeki eylemidir. Ancak pek çok kişinin tasvip etmediği de sürecin tam bu kısmıdır.

Yıllar önce "Amerikalılar Ejderhalardan Neden Korkar?" diye bir yazı yazmıştım.* O yazıda pek çok Amerikalının sadece fantazi dediğimiz bariz hayal gücü ürünü kurmacadan değil, tüm kurmacadan nasıl nefret edip ona karşı güvensizlik duyduklarını, bu korku ve nefreti de mali ya da dini savlarla akılcı göstermeye çalıştıklarını anlatmıştım: Roman okumak zaman kaybıdır, tek gerçek kitap İncil'dir, vesaire. Birçok Amerikalının "hayal güçlerini baskı altında tutmayı, onu çocuksu veya kadınsı, kazançsız ve muhtemelen günahkâr bularak reddetmeyi" (s. 30) öğrendiğini söylemiştim: "Ondan korkmayı öğrendiler. Ama hiçbir zaman hayal güçlerini disiplin altına sokmayı öğrenemediler."

Bu yazıyı 1974'te yazmıştım. Yeni bir binyıla girdik, hâlâ ejderhalardan korkuyoruz.

* Ursula K. Le Guin, *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*, çev. D. Erksan, B. Somay, M. Sökmen, İstanbul: Metis, 1999 (7. basım 2015), s. 27-33. – *ç.n.*

Bir şeyden korkarsanız onu önemsizleştirmeye çalışabilirsiniz. Çocuksulaştırırsınız. Fantazi çocuklar içindir –bebek işi– ciddiye alınamaz. Öte yandan fantaziden para da kazanılabildiği çıkmıştır ortaya. Bak işte *bunu* ciddiye almaya değer. Bu nedenle gayet iyi bilinen iki uzlaşımı, İngiliz okul öyküsü geleneği ile özel yetenekleri olan öksüz çocuk öyküsü geleneğini bir araya getiren ilk Harry Potter kitabı voliyi vurduğunda, eleştirmenlerin çoğu kitabın özgünlüğünü övdü bol keseden. Böylece de kitabın izlediği her iki gelenekten de tamamen habersiz olduklarını açık etmiş oldular – daha dar kapsamlı olan okul öyküsü geleneği ile daha büyük olan, *Mahabharata* ile *Ramayana*'dan, *Binbir Gece Masalları* ile *Beowulf*'tan, Maymunun Hikâyesi'nden, ortaçağ romansı ve Rönesans epiğinden, Lewis Carroll ve Kipling'den Tolkien'e, Borges'e, Calvino, Rushdie ve diğerlerimize uzanan o gelenekten: "eğlence", "çocuklar için büyük gırgır" ya da "eh en azından *bişeyler* okuyorlar," diye geçiştirilemeyecek bir gelenek, bir edebiyat biçiminden...

Eleştirmenler ve akademisyenler kırk yıldır İngilizcedeki en büyük yaratıcı kurmaca yapıtı gömmeye çalışıyorlar. Görmezden geliyor, tepeden bakıyor, gruplaşıp ona sırtlarını dönüyorlar – çünkü ondan korkuyorlar. Ejderhalardan korkuyorlar. Smaugfobyadan muzdaripler. "Ah o korkunç Orklar!" diye sızlanıyorlar, Edmund Wilson'ın peşine takılarak. Eğer Tolkien'in hakkını teslim ederlerse fantazinin de edebiyat olduğunu kabul etmek zorunda kalacaklarını biliyorlar, o zaman da edebiyatın ne olduğunu yeniden tanımlamaları gerekecek. Ama bunu yapamayacak kadar tembeller.

Eleştirmenlerimizle hocalarımızın çoğunun "edebiyat" dediği şey, hâlâ modernist gerçekçilik. Diğer tüm kurmaca biçimleri – westernler polisiyeler bilimkurgu fantazi romans tarihsel yöresel aklınıza ne gelirse– "tür" adı altında geçiştirilir. Gettoya yollanır. Getto dediğin şehrin kendisinden on iki kat büyükmüş, şu sıralar çok daha canlıymış, kimin umurunda! Büyülü gerçekçiliğe gelince, huzurlarını kaçırır biraz: Gabriel García Márquez'in fildişi ku-

lenin temellerini usul usul kemirdiğini duyarlar; bütün o çılgın yerlilerin (Kızılderililer olsun, Hintliler olsun) *New York Times Book Review*'un tavanarasında cirit attığını duyarlar. Hepsine postmodernizm deyip geçerlerse bunların yok oluvereceklerini umarlar.

Gerçekçi kurmacanın tanımı gereği hayali kurmacaya üstün olduğunu düşünmek, taklidin icada üstün olduğunu düşünmek demektir. Kimi fesat anlarımda acaba bu yüksek sesle söylenmeyen ama yaygın kabul gören, son derece püriten önerme, hatırat ve kişisel denemelerin yakın zamanda popülerlik kazanmasıyla bağlantılı olmasın, diye düşünmeden edemiyorum.

Ama o popülerlik gayet sahiciydi, gerçek bir tercihti, akademik kanonlaştırma meselesi değildi: İnsanlar gerçekten de hatırat ve kişisel deneme okumak istiyor, yazarlar da bunları yazmak istiyor. Ben pek ayak uyduramıyorum. Tamam, tarih ve biyografi severim, ama aile hikâyeleri ve kişisel anılar başat anlatı biçimi haline geldiğinde... yüreğimde önyargı var mı diye baktığımda, buluyorum. İcadı taklide tercih ediyorum. Romanlara bayılıyorum. Uydurulmuş şeylere bayılıyorum.

Doğrudan kişisel deneyimden çıkartılmış öyküleri değerli addetmemiz belki kurmacada gerçekçiliği değerli addetmemizin mantıksal bir uzantısıdır. Eğer kurmacanın en büyük fazileti gerçek deneyimin sadık taklidi olmaktan ibaretse, o halde hatırat kurmacanın asla olamayacağı kadar faziletli demektir. Hatırat yazarının kesin olgulara tabi olan hayal gücü, olguları estetik olarak birbirine bağlama ve onlardan ahlaki ya da entelektüel bir ders çıkartma işine yarar, ama anlaşıldığı kadarıyla icatta bulunması yasaklanmıştır. Kuşkusuz duygular uyandırılacaktır ama hayal gücüne başvurulmayacaktır. Elde edilecek ödül de keşif değil tanınma olacaktır.

Hakiki tanınma, hakiki bir ödüldür. Kişisel deneme soylu ve zor bir disiplindir. Küçümsemiyorum onu. Hatırı sayılır bir huşu içinde, hayranlık duyuyorum. Ama içinde rahat etmiyorum.

Bu ülkede ejderha arayıp duruyorum ama bulamıyorum. Ya da bulduklarım hep kılık değiştirmiş.

Son dönemde en çok övülen hatıratlardan bazıları yoksulluk içinde büyümekle ilgili. Umutsuz yoksulluk, acımasız babalar, aciz anneler, istismara uğrayan çocuklar, sefalet, korku, yalnızlık... Ama bu konular sadece kurmacadışı kitapların mı tekelinde? Yoksulluk, acımasızlık, acizlik, bozuk aile düzenleri, adaletsizlik, yozlaşma –ocakbaşı öykülerinin, masalların, hayalet hikâyelerinin, öteki tarafa gittikten sonra alınan öçlerin malzemesi de tam olarak bunlardır– keza *Jane Eyre*'in, *Uğultulu Tepeler*'in, *Huckleberry Finn*'in, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın... Deneyimlerimizin zemini karanlıktır ve tüm icatlarımız o karanlıktan başlar. Bazıları o noktadan alev alıp ileri atılır.

Hayal gücü yaşamın karanlık maddesini başkalaşıma uğratabilir. Pek çok kişisel deneme ve otobiyografide aradığım, özlemini çekmeye başladığım şey de bu işte: başkalaşım. Hepimizde ortak olan, bildik sefaletimizi tanıyıp fark etmek yetmiyor. *Daha önce hiç görmediğim bir şeyi fark etmek* istiyorum. Korkunç ve alev almış bir hayalin üstüme atlamasını istiyorum – başkalaştırıcı hayal gücünün ateşinin. Hakiki ejderhaları istiyorum.

*

Fikirlerin geldiği yer, deneyimdir. Ama öykü olup bitenin aynası değildir. Kurmaca hayal gücü tarafından tercüme edilmiş, dönüştürülmüş, başkalaşıma uğratılmış deneyimdir. Hakikat olguyu içerir ama zamanda ve uzamda onunla sınırlı değildir. Sanattaki hakikat, taklit değil reenkarnasyondur.

Olgusal tarih veya hatıratta, deneyimin hammaddesi değer taşıyabilmek için seçilmeli, düzenlenmeli, biçimlendirilmelidir. Romanda bu süreç daha da köktendir: Hammadde yalnızca seçilip biçimlendirilmekle kalmaz, aynı zamanda kaynaştırılır, birleştirilir, yeniden bir araya getirilir, üzerinde çalışılır, başkalaşıma uğratılır, yeniden doğar; bir yandan da akılcı düşünceyle ancak dolaylı yoldan bağlantılı olan kendi biçimini ve şeklini bulmasına izin verilir. Ortaya çıkan sonuç salt icattan ibaret görünebilir. Canavara kurban

edilmek üzere kayaya zincirlenmiş bir kız. Çılgın bir kaptanla beyaz bir balina. Mutlak güç bahşeden bir yüzük. Bir ejderha.

Ancak salt icat diye bir şey yoktur. Her şey deneyimle başlar. İcat, yeniden birleştirmek demektir. Elimizde ne varsa onlarla çalışabiliriz sadece. İnsan zihninde canavarlar, su devleri, kimeralar vardır; ruhsal olgulardır bunlar. Ejderhalar da bizim hakikatimizin bir parçasıdır. Kendimize dair belli bir hakikati anlatmanın başka yolu yoktur elimizde. Ejderhaların varlığını inkâr edenler genellikle ejderhalar tarafından yenir. Kendi içlerinden.

*

Hayal gücüne karşı derin güvensizliğimizin, onu denetleyip sınırlamak için duyduğumuz püriten arzunun son dönemde ortaya çıktığı yollardan biri de elektronik ortamda, televizyonda ve elektronik oyun, CD-ROM gibi mecralarda öykü anlatma biçimimiz.

Okumak etkin bir iştir. Öykü okumak öyküye etkin biçimde katılmak demektir. Okumak öyküyü anlatmaktır, kendine anlatmak, yeniden yaşayarak, yazarla birlikte sözcük sözcük, cümle cümle, bölüm bölüm yeniden yazarak anlatmak... Kanıt istiyorsanız, sevdiği öyküyü okuyan sekiz yaşındaki bir kızı izleyin. Tamamen yoğunlaşmış, gergin, şiddetli biçimde canlıdır. Avlanan bir kedi kadar dikkatlidir. Yemek yiyen bir kaplandır.

Okumak son derece esrarengiz bir edimdir. Seyretmenin herhangi bir biçimi tarafından ikame edilmiş değildir kesinlikle, ileride de edilmeyecektir. Seyir tümüyle farklı bir girişimdir, ödülleri de farklıdır.

Okuyan biri rasgele simgeleri, basılı harfleri içsel, mahrem bir gerçekliğe tercüme ederek kitabı *yapar*, onu anlamlandırır. Okumak bir edimdir, yaratıcı bir edim. Seyretmekse görece edilgendir. Film izleyen bir seyirci filmi yapmaz. Film izlemek onun içine çekilmek –ona katılmak– onun bir parçası haline gelmek demektir. Filme gömülmek demektir. Okurlar kitapları yiyip yutar. Filmler de seyircileri yutar.

Harika bir şey olabilir bu. Güzel bir film tarafından yutulmak, gözlerinizle kulaklarınızın zihninizi başka türlü asla bilemeyeceğiniz bir gerçekliğe taşımasına izin vermek harikadır. Ancak edilgenlik kırılganlık anlamına gelir; medyada anlatılan öykülerin çoğu da bu kırılganlığı sömürür.

Okumak metinle okur arasında etkin bir alışveriş, etkileşimdir. Metin okurun denetimi altındadır – sayfa atlayabilir, oyalanabilir, yorumlayabilir, yanlış yorumlayabilir, geri dönebilir, düşünceye dalabilir, öyküyü takip edebilir veya etmeyi reddedebilir, yargılara varıp bu yargıları değiştirebilir; gerçekten etkileşmek için yeterli zamanı ve yeri vardır. Roman yazarla okur arasında etkin, süregelen bir işbirliğinin ürünüdür.

Seyretmek ise farklı bir alışveriştir. İşbirliği gerektirmez. Seyirci katılmaya rıza gösterir ve denetimi filmi veya programı yapana bırakır. Ruhsal olarak görsel-işitsel bir anlatının dışında, programdan başka bir şeye ne yer ne de zaman vardır. Seyirci için ekran ya da monitör bir süreliğine evrenin ta kendisi olur. Kımıldayacak yer yoktur pek, art arda gelen enformasyon ve imge akışını denetlemenin bir yolu da yoktur – tabii bu akışı reddedip kendinizi duygusal ve zihinsel olarak kopartmadığınız sürece, o zaman da akış anlamını yitirecektir. Programdan çıkmak da bir seçenektir.

Etkileşimli seyretme üzerine pek çok tartışma dönmekle birlikte, ve *interaktif* programcıların pek sevdiği bir kelime olsa da, aslında elektronik medya programcılar için bir denetim cenneti, seyirciler içinse bir edilgenlik cennetidir. İnteraktif denen programlarda programcıların yerleştirdiklerinden başka bir şey yoktur; tercih dediğiniz şey programcının seçtiği altprogramlara ulaşmaktan ibarettir, en fazla bir dipnotun sunduğu kadar tercih hakkı söz konusudur: Okuyacak mısın okumayacak mısın? Rol yapma oyunlarındaki roller sabit ve uzlaşımsaldır; oyunlarda karakter değil sadece personalar vardır. (Ergenler de bu yüzden bayılıyor bunlara; ergenlerin personaya ihtiyacı vardır. Ama eğer bir kişilik gelişti-

receklerse eninde sonunda bu personadan kurtulmaları gerekir.) Hipermetin, öykü anlatıcısına mükemmel bir karmaşıklık sağlayabilir; ama şu âna kadar görüldüğü kadarıyla hipermetin kurmacası Borges'in yolları çatallandıkça çatallanan bahçesine benziyor, fraktallar gibi büyüleyici ama nihayetinde karabasanvari. Seyircinin metni denetlemesi anlamına gelen interaktivite, seyircinin romanı yeniden yazabileceği şeklinde yorumlanırsa, karabasana döner yine. *Moby Dick*'in sonunu beğenmiyorsanız değiştirebilirsiniz. Mutlu son yapabilirsiniz. Ahab balinayı öldürür. Yihuuu.

Okurlar balinayı öldüremez. Olsa olsa Ahab'ın neden balinayla kendisini öldürmesi için işbirliği yaptığını anlayana kadar tekrar tekrar okuyabilirler romanı. Okurlar metni denetlemez; metinle sahici bir etkileşime girerler. Seyircilerse ya program tarafından denetlenir ya da onu denetlemeye çalışırlar. Farklı oyunlardır bunlar. Farklı evrenler.

Bu konuşma üzerine çalıştığım sırada, *Küçük Prens*'in 3-B animasyonlu bir versiyonu çıktı CD formatında. Kapakta yazdığına göre "Küçük Prens'in öyküsünden çok daha fazlasını sunuyor. Mesela, isterseniz Küçük Prens'in evreninde dönen bir gezegen yakalayabilir, bu gezegenin sırları ve yerlileri hakkında her şeyi öğrenebilirsiniz."

Kitapta prens son derece ilginç yerlileri olan birkaç gezegene gider, kendi küçük gezegenininse dev bir sırrı vardır: bir gül, sevdiği gül. Bu CD'ciler Saint-Exupéry'nin gezegenler konusunda hasis davrandığını mı düşünüyorlar? Yoksa bir sanat yapıtına gerekli gereksiz bilgiler tıkıştırmanın yapıtı zenginleştirdiği kanaatine mi varmışlar?

Ah, dahası da var: "Tilki Evcilleştirme Oyunu'na girebilirsiniz", "Küçük Prens'in karşılaştığı tilkiyi 'evcilleştirdikten' sonra, prens size bir armağan verecek."

Küçük Prens'teki tilkiyi hatırlıyor musunuz? Küçük Prens'e kendisini evcilleştirmesi için ısrar eder. Neden? diye sorar Küçük Prens, tilki de eğer evcilleşirse her zaman buğday tarlalarını seve-

ceğini, çünkü buğday başaklarının Küçük Prens'in saçlarıyla aynı renkte olduğunu söyler. Küçük Prens tilkiye onu nasıl evcilleştirebileceğini sorar, çok sabırlı olması gerektiğini söyler tilki, "benden biraz ötede çimenlerin üzerine otur. Sana göz ucuyla bakacağım, sen hiçbir şey demeyeceksin. Kelimeler yanlış anlamalara yol açar. Ama her gün biraz daha yakınıma oturacaksın..." Her gün aynı saatte yapmalıdır bunu, nedenini şöyle açıklar tilki: "Gönlüm hangi saatte seni selamlamaya hazır olacağını bilsin diye. Usulüne uygun davranmak gerek."

Böylece tilki evcilleşir, Küçük Prens gitmek üzereyken "Ah," der tilki, "ağlayacağım". O zaman Küçük Prens üzülür, "Evcilleşmek işine yaramadı senin," der ama tilki "Yaradı, buğday başaklarının rengini unutma," diye yanıtlar. Ayrılırlarken tilki "Sana armağan olarak bir sır vereceğim," der, "gülünü önemli kılan, uğruna harcadığın zamandır... Evcilleştirdiğin şeyden ebediyen sorumlu olursun."

O halde CD'yi seyreden çocuk tilkiyi evcilleştirir, yani yemek kabına bir lokma yemek düşene kadar düğmelere basar, pardon, o fareler içindi, şey yapar, tilkinin evcilleşmiş olduğu bilgisi gelene kadar programdan "doğru" tercihler yapar. Nedense, kitabın söylediğini yapmaktan (her gün aynı saatte gelip tilki sana göz ucuyla bakarken sessizce oturmak) epey farklıdır bu. Canalıcı önemde bir şey devre dışı bırakılmıştır. Yanlışlanmıştır. CD'de, tilkinin "armağanı" nedir dersiniz? Bilmiyorum, ama üzerine zümrüt oturtulmuş 24 ayar altından yüzük bile olsa, tilkinin kitaptaki armağanının yanında esamisi okunmaz, o beş sözcüklük armağanın: "Evcilleştirdiğin şeyden ebediyen sorumlu olursun."

Küçük Prens'in okurlarına verdiği armağan, kendisidir. Okurlarına birkaç güzel çizimin eşlik ettiği güzel bir öyküden başka hiçbir şey vermez, bir de korku, elem, şefkat ve kayıpla yüzleşme fırsatı...

İşte bu yüzden bir savaşın ortasında, o savaşta ölecek bir adam tarafından yazılmış bu öykü çocukların, yetişkinlerin, hatta edebi-

yat eleştirmenlerinin bile saygısını kazanmıştır. Belki CD kulağa geldiği kadar berbat değildir; ama tıpkı gerçek bir tilki gibi vahşi bırakılması gereken bir şeyi –sanatçının hayal gücünü– evcilleştirme, sömürme çabası olarak görmemek zor bu CD'yi.

*

Antoine de Saint-Exupéry bir zamanlar, 1930'lu yıllarda, gerçekten de uçağıyla çöle düşmüş ve ölmenin kıyısından dönmüştü. Bu bir olgu. Başka bir gezegenden gelmiş küçük bir prensle karşılaşmamıştı çölde. Dehşet, susuzluk, umutsuzluk ve kurtuluşla karşılaşmıştı. *Yel, Kum ve Yıldızlar*'da bu deneyimin enfes bir olgusal anlatısını yazmıştır. Ama daha sonra deneyimi küçük prensle ilgili fantastik bir öyküye dönüştü, evrildi, başkalaştı. Deneyim üzerinde çalışan hayal gücü. Gerçekliğin kum çöllerinden bir çiçek gibi, gül gibi boy veren yaratıcılık.

Sanatın kaynakları üzerine, fikirlerin nereden geldiği üzerine düşünürken genellikle deneyime fazla pay çıkarırız. İyi niyetli biyografi yazarları çoğu zaman romancıların epey uydurduklarının ayırdına varamazlar. Yazarın yapıtındaki her şey için dolaysız bir kaynak ararlar, sanki bir romandaki her karakter yazarın tanıdığı bir kişiymiş, kurgudaki her hamle belli bir gerçek olayın yansımasıymış gibi. Hayal gücünün inanılmaz yeniden birleştirme yetisini görmezden gelen bu köktenci yaklaşım, deneyimin öyküye dönüştüğü o uzun, muğlak süreci es geçer.

Yazar adayları sık sık, yeterince deneyim biriktirince yazmaya başlayacaklarını söylüyorlar bana. Genellikle çenemi kapatmayı başarıyorum, ama bazen kendimi kontrol edemeyip, "Aa Jane Austen gibi mi yani? Brontë kardeşler gibi mi?" diye soruveriyorum. Hani o çılgın, vahşi hayatları Kongo'da tersane işçisi olarak çalışmak, Rio'da uyuşturucu attırmak, Kilimanjaro'da aslan avına çıkmak, SoHo'da düzüşmek gibi, yazarların yapması gereken (en azından kimi yazarların yapması gereken) dehşetengiz maceralarla dolup taşan kadınlar gibi, öyle mi?

Çok genç yazarlar bazen *gerçekten de* görece deneyim yoksunluğundan muzdariptir. Deneyimleri kurgunun yapıldığı malzemeden oluşsa da –çoğunlukla bir yazarın hayal gücünü ömrü boyunca besleyen tam da çocukluk ve ergenlik deneyimleridir– *içerik* yoksunudurlar, henüz deneyimlerini kıyaslama imkânından yoksundurlar. Başka insanların da var olduğunu, deneyimleri onlarınkine kâh benzeyen kâh benzemeyen insanlar olduğunu, kendilerinin de zaman içinde farklı deneyimler yaşayacaklarını öğrenme fırsatı bulamamışlardır henüz... ne de olsa koca bir dünya inşa etmekte olan romancı için elzem olan bir karşılaştırma enginliği, bir empatik bilgi kaynağı eksiktir.

Dolayısıyla kurmaca yazarları yavaş başlangıç yapar. Çoğu otuzlarına varana kadar pek kayda değer bir şey üretemez. Yaşam deneyimleri eksik olduğu için değil; hayal güçleri bu deneyimi bağlamına oturtup sindirmeye, yaptıkları ve hissettikleri üzerinde çalışmaya ve deneyiminin insanlık durumuyla ortak olduğu noktada değer kazandığını fark etmeye henüz vakit bulamamış olduğu için. Benmerkezci, kendine acımayla dolu otobiyografik ilk romanlar sık sık hayal gücü yoksunluğundan muzdariptir.

Ama fantazilerin, yaratıcı kurmaca denen yapıtların çoğu da aynı dertten muzdariptir: hayal gücü yoksunluğu. Yazarlar hayal güçlerini gerçekten kullanmamış, hiçbir şey yaratmamışlardır – bir arzu tatmini oyununda arketipleri oraya buraya hareket ettirmişlerdir. Kolay satacak bir oyun.

Fantazi türünde kurmacanın kurgusallığı, icatlar, ejderhalar daha en baştan gayet bariz olduğundan, öykünün deneyimle en ufak bir ilgisi olmadığını, fantazideki her şeyin yazar nasıl istiyorsa aynen öyle olabileceğini varsaymak kolaydır. Kural yoktur, bütün kartlar serbesttir. Fantazideki bütün fikirler arzu tatminidir, değil mi? Yok, hayır. Değil.

Hatta büyük ihtimalle bir öykü sıradan deneyimden ve kabul gören gerçeklikten ne kadar uzaklaşırsa o kadar az arzu tatmini işlevi görebilir; temel fikirleri bir o kadar sağlamlıkla sıradan de-

neyim ve kabul gören gerçeklikte köklenmiş olmak zorundadır.

Ciddi fantazi, ruhun son derece tuhaf topraklar, tehlikeli yerler olabilen bölgelerine, akıllı psikologların ancak temkinle ayak basacağı bölgelere girer: Bu yüzden de ciddi fantazi insan doğası konusunda hem tutucu hem gerçekçidir genellikle. Tarzı çoğu zaman trajik değil komiktir –yani az çok mutlu sonla biter– ama tıpkı trajedide kahramanın trajedisini kendi başına açması gibi, fantazideki mutlu sonu da kahraman kendi davranışları ile *kazanır*. Ciddi fantazi okuru mucizeler ve harikalar göreceği, ölümcül risk ve tehlikelerle karşılaşacağı vahşi bir yaratı seyahatine davet eder – tüm yol boyunca da sıradan, günlük, gerçekçi bir ahlaka tutunulacaktır. Cömertlik, güvenilirlik, merhamet, cesaret: fantazilerde bu ahlaki nitelikler pek nadir sorgulanır. Kabul edilirler ve sınanırlar; en uç noktaya varasıya, hatta ötesine geçene dek sınanırlar çoğu kez.

Kitap kapağı yazanlar fantaziyi takıntılı bir şekilde "iyi ile kötü arasındaki savaş" olarak betimler. Bu cümle ciddi fantaziyi, ancak Soljenitsin'in şu sözündeki anlamda betimleyebilir: "İyi ile kötü arasındaki çizgi her insan kalbinin tam ortasından geçer." Ciddi fantazide esas savaş ahlaki ve manevidir. Pogo'nun dediği gibi düşmanla karşılaşmışızdır, düşman bizizdir. İyilik yapabilmek için "şer ekseni"nin kendi içlerinde olduğunu bilmek ya da öğrenmek zorundadır kahramanlar.

Ticari fantazide iyiyle kötü arasındaki sözde savaş iktidar mücadelesinden ibarettir. Nasıl davrandıklarına bir bakın: Güya iyi denen büyücülerle güya kötü denen büyücüler eşit ölçüde şiddet düşkünü ve sorumsuzdur. Tolkien'den fersah fersah uzağızdır.

İyi de, "hepsi uydurma" olduğuna göre ahlaki ciddiyet niye önemli olsun, olasılık ve tutarlılık niye önemli olsun ki?

Eh, ahlaki ciddiyet fantaziye önem katan şeydir, çünkü öyküdeki gerçek yandır o. Eğer tehlikeye atılan hiçbir gerçek şey yoksa, sadece kazanmak, üste çıkmak ahlaki tercihin yerini alıyorsa, uydurulmuş bir öykü kaçınılmaz olarak abesleşir. Kolay arzu tatmini sahiden de güçsüz olan çocuklar için çok caziptir ama öykünün

sunup sunacağı bundan ibaretse sonuç olarak yetersiz kalır.

Aynı şekilde, yaratı ne kadar katıksız olursa güvenilirliği, tutarlılığı, ahengi bir o kadar önem kazanır. İcat edilmiş âlemin kuralları harfi harfine izlenmelidir. Bütün büyücüler, yazarlar dahil, büyüleri konusunda son derece titizdir. Her sözcük doğru sözcük olmalıdır. Titiz olmayan bir büyücü, ölü büyücü demektir. Ciddi fantazi yazarları icat etmeye, icat etme özgürlüğüne bayılırlar ama özensiz yaratının büyüyü öldürdüğünü de bilirler. Olgulara utanmazca burun kıvırır fantazi, ama hakikati en ciddi, en donuk gerçekçilik kadar derinden umursar.

*

Bağlantılı bir nokta: Deneyimden öykü çıkartan hayal gücünün görevi deneyimi parlatmak değil tersine biraz hafifletmek olabilir. Dünya inanılmaz ölçüde tuhaftır, insan davranışı da sıklıkla o kadar gariptir ki fars ya da satirden başka kolay kolay onunla başa çıkabilecek anlatı bulamazsınız. Kızlarının tuvalet kâğıdı kullanımına sınırlama getiren bir adama dair dinlediğim gerçek bir öykü geliyor şimdi aklıma. Üç kızı varmış ve kızlarının bu kadar çok tuvalet kâğıdı kullanmasına çok kızıyormuş; o da tüm tuvalet kâğıdı rulosunu küçük kareler halinde bölüp tuvalet bankosuna altışar karelik üç öbek halinde koymuş, kızların her gün ancak birer öbek tüketme hakkı varmış. Ne demek istediğimi görüyorsunuz değil mi? Böyle bir durumda, hayal gücünün işlevi, bu kadar tuhaf bir hadisenin farsa dönüşmeden ya da tiksinçleşmeden bir öyküde kullanılıp kullanılamayacağına karar vermektir.

"Hayal gücüne bırakmak" meselesi –yani öyküye kimi öğeleri sadece ima yoluyla ve dolaylı olarak sokmak– son derece önemlidir. Gazeteciler bile bir olayı olduğu gibi aktaramaz, kimi parçalarını anlatabilirler sadece; gerçekçi yazar ve fantazi yazarı da, muazzam kısımları dışarıda bırakıp imgeler ve metaforlar yoluyla okurun olayı hayal edebilmesine yetecek kadarını *sezdirir*.

Okurun yaptığı da tam olarak budur. Öykü işbirliği gerektiren

bir sanattır. Yazarın hayal gücü okurun hayal gücüyle birlikte çalışır; yazar okuru işbirliği yapmaya, boşlukları doldurmaya, ayrıntıları eklemeye, kendi deneyimlerini yapıta katmaya çağırır. Kurmaca bir kamera değildir, ayna da değildir. Daha ziyade bir Çin resmi gibidir – birkaç çizgi, birkaç leke, epey de boş sayfa. Bunlardan yola çıkıp, çamların altındaki hana doğru sisin içinden dağa tırmanan yolcuları *biz* yaparız.

*

Yaşadığım deneyimlere dayanan fantazi öyküleri yazdım, tamamen havadan uydurduğum gerçekçi öyküler yazdım; bilimkurgularımdan bazıları kesin ve titizlikle araştırılmış olgularla doludur; buna karşılık 1990'da Oregon kıyısında sıradan şeyler yapan sıradan insanlarla ilgili öykülerimde kafamdan uydurduğum büyük bataklıklar ve kayankumlar bulunur. Kurmaca "fikir"lerin nasıl deneyim ve hayal gücünün ayrışması ve öngörülmesi mümkün olmayan, kural tanımaz bir bileşiminden doğduğunu, kendi yapıtlarımdan bazılarına başvurarak göstermeye çalışacağım.

Yerdeniz kitaplarımda, özellikle de ilk kitapta, insanlar sürekli küçük teknelerle yelken açıp denizlerde gezer. Bunu epey ikna edici biçimde yaptıkları için pek çok kişi benim yıllarca küçük teknelerle denizde gezdiğimi varsaymıştır haklı olarak.

Yelkenli teknelerle bütün deneyimim, Berkeley Lisesi ikinci sınıfta, beden eğitimi dersinde Yelkenciliği seçmemize izin verdikleri zamankinden ibarettir. Rüzgârlı bir günde, arkadaşım Jean ve ben Berkeley Marinası'nda yaklaşık üç metrelik tek direkli bir yelkenliyi bir metre derinlikteki suda alabora edip batırmayı becerdik. Tekne batarken "Allahım Sana Geliyorum"* ilahisini söyledik, sonra suyun içinde yarım mil kadar yürüyüp kayıkhaneye vardık. Kayıkçı inanamadı. *Batırdınız mı?* dedi. *Nasıl?*

* "Nearer, My God, to Thee", 19. yüzyıldan bir Hıristiyan ilahisi. Titanik batmadan önce orkestranın çaldığı son parça olduğu rivayet edilir. – *ç.n.*

Bu konu yazarın sırlarından biri olarak kalacak.

Pekâlâ, demek ki Yerdeniz'de Ged'in tüm o yelken becerisi, herhangi bir deneyimi –*benim* deneyimimi– yansıtmıyor. Hayal gücüm, o küçük yelkenliyi kullanmış olmam, bir de *başka insanların* deneyimleri –okuduğum romanlar– biraz da araştırma (*Ufkabakan*'ın neden bindirme kaplamalı olduğunu biliyorum mesela) ve arkadaşlara sorular sorma, birkaç transatlantiği ziyaret etme... Ama esas olarak, uydurmadır.

Karanlığın Sol Eli'ndeki tüm o kar ve buz da öyle. On yedi yaşıma gelene kadar hiç kar görmedim, ve kuşkusuz asla bir kızağı buzul boyunca çekmedim. Scott, Shackleton ve diğer adamlarla yaptığım seferler hariç. Kitaplarda. Bu fikirler aklınıza nereden geliyor? Kitaplardan elbette, başkalarının kitaplarından, kitaplar neye yarar? Okumasam nasıl yazabilirdim?

Biz yazarlar birbirimizin omzundan bakarız hep, hepimiz birbirimizin fikirlerini, becerilerini, olay örgülerini ve sırlarını kullanırız. Edebiyat müşterek bir girişimdir. Şu "etkilenme endişesi" meselesi, konuşan testosterondan ibarettir. Beni yanlış anlamayın: İntihalden bahsetmiyorum: Taklit etmekten, kopyalamaktan, çalmaktan bahsetmiyorum. Bir başka yazarın yazdıklarını bile bile, kasıtlı olarak kullandığımı düşünseydim, burada durup kendimi tebrik etmek yerine saklanmak için kafama bir kesekâğıdı geçirirdim (bazı ünlü tarihçilerle birlikte). Kastettiğim şu, başka insanların kitaplarından okuduklarımız tıpkı kendi deneyimimiz gibi bizim içimize yerleşiyor, ve tıpkı gerçek deneyimlerimiz gibi hayal gücümüz tarafından işlenip değiştirilip dönüştürülüyor, sonuçta da tamamen değişmiş olarak, bize has olarak, bizim kendi zihnimizin toprağından yetişmiş olarak ortaya çıkıyor.

Bu yüzden, gerçek olsun kurmaca olsun okuduğum bütün öykü anlatıcılarına, meslektaşlarıma, işbirlikçilerime sonsuz borcumu sevinçle teslim ediyorum – bu sonsuz armağan kaynaklarına şükranlarımı ve hürmetlerimi sunuyorum.

Cinsiyet düzenlemeleri hayli hayali olan insanların yaşadığı bir

gezegende geçen bilimkurgu romanımda, iki kişinin bir buzul üzerinden kızak çektiği kısmı, koşum takımlarının ne kadar yük çektiği, günde ne kadar yol alabilecekleri, farklı kar yüzeylerinin nasıl olduğu gibi detaylarına varasıya elimden geldiğince gerçeğe yakın anlattım. Bunların hiçbirini doğrudan kendi deneyimimden bilmiyorum, hepsini de yirmi yaşlarımdan beri okuduğum Antarktika üzerine kitaplardan biliyorum. Salt fantazi oluşturmak üzere dokunmuş olgusal malzeme bunlar. Aslına bakarsanız cinsiyet düzenlemeleriyle ilgili tüm o şeyler için de geçerli bu söylediğim, ama şu anda giremeyeceğim kadar karışık o mesele.

Bir zamanlar bir ağacın bakış açısından bir öykü yazmak istemiştim. Öykünün "fikri" McMinnville yolunda gördüğüm bir meşe ağacından gelmişti aklıma. Önünden geçerken, şu meşe genç bir ağaçken 18. Otoban sessiz bir kır yoluydu, diye düşünmüştüm. Meşenin otoban hakkında, arabalar hakkında ne düşündüğünü merak etmiştim. Hayal gücümün üzerinde çalışacağı ağaç olmaya dair deneyimi nereden bulacaktım peki? Bu konuda kitaplardan fazla yardım almak mümkün değil. Shackleton'la Scott'ın aksine, meşeler günlük tutmaz. Deneyimsel malzemem kişisel gözlemden ibaret. Bir sürü meşe gördüm, meşelerin etrafına dolandım, bazı meşelerin üzerine çıktım, dallarına tırmandım; şimdi bir meşenin içinde, içerisinde olmak istiyorum. Meşe olmak nasıl bir duygudur? Bir kere, geniş; canlı ama sessiz, pek esnek değil, dışarıda gün ışığına dönük uçlar hariç. Ve derin, çok derin, karanlıkta derinlere inen kökler... Kök salmış olarak yaşamak, aynı yerde iki yüzyıl boyunca durmak, kımıldamadan, buna karşılık mevsimler, yıllar, çağlar boyunca muazzam bir yolculuğa çıkmak... Bilirsiniz işte nasıl olduğunu. Çocukken yapmıştınız, hâlâ da yapıyorsunuz. Siz yapmıyorsanız sizin yerinize rüyalarınız yapıyor.

Rüyalarda başlar sorumluluk, demişti bir şair. Rüyalarda, hayallerimizde birbirimiz olmaya başlarız. Ben senim. Engeller iner.

*

Büyük öyküler, romanlar, tek bir uyarandan doğmaz; kitap bitene kadar çoğunlukla benim için de muğlak olan bir merkezin etrafında yavaşça biriken fikirler ve imgelerin, vizyonlarla zihinsel algıların kümelenip birbirlerine bağlanmalarından doğar, kitap bittikten nice sonradır ki "Haa, kitap *şunun* üzerineymiş meğer!" derim. Bu birikme, kümelenme sürecinde, henüz öykü hakkında pek bir şey bilmediğim sırada, benim için iki şey canalıcı önem taşır: Yeri, manzarayı görmem gerekir, bir de başlıca karakterleri tanımam gerekir. Adlarıyla. Adlarının doğru olması da önemlidir. Adı yanlış olursa karakter bana gelmez. Kim olduklarını bilemem. Onlar olmayı beceremem. Konuşmazlar. Hiçbir şey *yapmazlar.* Lütfen bana adı nasıl bulduğumu ve doğru ad olduğunu nasıl bildiğimi sormayın; hiçbir fikrim yok. Duyduğum zaman biliyorum. Kişinin nerede olduğunu da biliyorum. Bundan sonra öykü başlayabilir.

Bir örnek vereyim: *The Telling* (Anlatmak) kitabım. Öykülerimin çoğunun aksine, gerçekten de fikir diyebileceğiniz bir şeyle başladı – öğrendiğim bir olguyla. Hayatımın büyük bir bölümünde Taoizm denen Çin felsefesiyle ilgilendim. Tam da nihayet Taoizm diye, Çin kültürünün son iki bin yılında önemli rol oynamış, son derece karmaşık kadim bir halk dini olduğunu öğrendiğim sırada, bu dinin Mao Zedong tarafından bastırıldığını, hatta tamamen silindiğini öğrendim. Tek bir nesil içinde, psikopat bir zorba iki bin yıllık bir geleneği ortadan kaldırmıştı. Benim yaşadığım bir zaman diliminde. Ve ben bu konuda hiçbir şey bilmiyordum.

Olayın ve kendi cehaletimin devasa büyüklüğü karşısında dehşete kapıldım. Bu konuda düşünmem gerekiyordu. Kurmaca üzerinden düşünen biri olduğuma göre de, eninde sonunda bu konuda bir öykü yazmam gerekiyordu. Ama Çin üzerine bir roman yazmayı nasıl becerecektim? Deneyim yoksunluğum her şeyi mahvedebilirdi. O halde, bir dinin kasıtlı bir siyasal edim olarak ortadan kaldırıldığı hayali bir dünyada geçen bir roman mı yazmalı... dengelemek için de bir teokrasi tarafından bastırılmış siyasal özgürlük

hikâyesi? Pekâlâ, konum bu olacak, fikrim de diyebiliriz.

Başlamak için sabırsızlanıyorum, konu beni heyecanlandırıyor. Bana bu öyküyü anlatacak kişileri arıyorum, bu öyküyü yaşayacak kişileri. Mağrur bir çocuk buluyorum, Yerküre'den o dünyaya giden akıllı bir kız. Adının ne olduğunu hatırlamıyorum, farklı farklı beş ismi var ve teki bile gerçek ismi değil. Kitaba beş kere başlıyorum, ilerlemiyor. Durmak zorunda kalıyorum.

Her gün aynı saatte, tilki bana göz ucuyla bakarken sabırla oturup hiçbir şey dememem ve tilkinin bana biraz daha yaklaşmasına izin vermem gerekiyor.

Nihayet öykünün sahibi olan kadın benimle konuşuyor. Ben Sutty'yim, diyor. Beni takip et. Takip ediyorum onu, beni yüksek dağlara götürüyor ve kitabı veriyor bana.

İyi bir fikrim vardı ama bir öyküm yoktu. Eleştirmenler öykü fikirden ibaretmiş gibi konuşuyor, ama ideoloji ne kadar sanat yapabilirse zihin de ancak o kadar öykü yazabilir. Öykünün kendini oluşturması gerekiyordu, merkezini bulması, sesini, Sutty'nin sesini bulması gerekiyordu. Sonra, onu beklemekte olduğum için, kendisini bana bırakabilirdi.

Ya da şöyle diyelim: Kafamda bir sürü şey vardı, sağlam şeyler, net fikirler – ama toparlayamadım, onlarla dans edemedim, çünkü tempoyu yakalamak için beklememiştim. Ritmim yoktu.

*

Bu kitap adını Virginia Woolf'un arkadaşı Vita Sackville-West'e yazdığı bir mektuptan alıyor. Vita doğru sözcüğü, Flaubert'in *le mot juste*'ünü bulmak konusunda ahkâm kesiyor, ve pek Fransız bir tarzda üslup konusunda ızdırap çekiyordu; Virginia ise pek İngiliz bir şekilde şöyle yazmıştı ona:

Le mot juste konusuna gelince, hayli yanılıyorsun. Üslup son derece basit bir meseledir: Tamamen *ritimdir.* Bunu bir kez fark ettin mi, artık yanlış sözcük kullanman mümkün değildir. Sabahtan beri burada fikir-

lerle, vizyonlarla falan dopdolu oturuyorum, ama bir türlü çıkartamıyorum onları ortaya, çünkü doğru ritmi yakalayamıyorum... Bak, ritmin ne olduğu son derece derinlikli bir mesele, sözcüklerden çok daha derine gidiyor. Bir görüntü, bir duygu zihinde henüz kendisine uygun sözcükleri yaratmazdan çok önce bir dalga yaratıyor; yazarken de (şu anki inancım böyle) bu dalgayı yeniden yakalayıp işe koşmak gerekiyor (görünüşte bunun sözcüklerle en ufak bir alakası yok), sonra dalga zihinde kıyıya çarpıp kırıldığında kendisine uyacak sözcükleri oluşturuyor. Ama seneye başka türlü düşüneceğim hiç kuşkusuz.

Woolf bu cümleleri seksen yıl önce yazmıştı, ertesi yıl fikrini değiştirdiyse de bunu kimseye söylemedi. Üstüne basa basa söylemiyor ama belli ki önemsiyor bunu: derinlikli bir mesele. Öyküsünün kaynakları üzerine –fikirlerin nereden geldiği üzerine– daha derinlikli ya da yarayışlı bir şey bulmuş değilim ben.

Belleğin ve deneyimin, hayal gücünün ve icadın –dediği gibi, *sözcüklerin*– altında, belleğin, imgelemin ve sözcüklerin hepsinin uyduğu ritimler vardır; yazarın işi de o ritmi hissetmeye başlayana kadar derine inmek, ritmi bulmak, ona doğru gitmek, ondan etkilenmek ve ritmin belleğiyle hayal gücünü, sözcükleri bulacak şekilde harekete geçirmesine izin vermektir.

Fikirlerle doluyum ama bir türlü çıkartamıyorum onları ortaya, çünkü doğru ritmi yakalayamıyorum, diyor – fikirlerin kilidini çözecek, bir öyküye doğru ilerlemelerini sağlayacak, kendilerini anlatmalarına yol açacak tempoyu bulamıyorum.

Zihinde bir dalga, diye adlandırıyor bunu; bir görüntü ya da duygu yaratabilir bu dalgayı diyor – durgun suya atılmış bir taş gibi, halkalar merkezden uzaklara doğru sessizce, mükemmel bir ritimle yayılır, zihin gitgide uzaklaşan bu dalgaları ta sözcüklere dönüşene kadar takip eder... ama onun imgesi daha büyük: onunki deniz dalgası, okyanus boyunca pürüzsüz ve sessiz binlerce mil ilerleyen, sonunda kıyıya vardığında çarpıp kırılarak sözcüklerden oluşan bir köpük halinde patlayan bir dalga. Ama dalga, o ritmik dürtü, sözcüklerden önce ve "sözcüklerle en ufak bir alakası yok".

O halde yazarın görevi denizin açıklarında, zihnin okyanusunun ta derinlerindeki dalgayı, o sessiz kabarmayı tanımak ve onu sözcüklere dönüşebileceği ya da dönüştürülebileceği, öyküsünü boşaltacağı, imgelerini atacağı, sırlarını ele vereceği kıyıya kadar takip etmek. Sonra da tekrar öykü okyanusuna geri çekilmek.

Fikirlerle vizyonların, zorunlu olarak altlarında yatan o ritme kavuşmalarını engelleyen nedir, o sabah Virginia Woolf onları neden "ortaya çıkartamamıştır"? Binlerce şey, dikkat dağılması, endişe olabilir bunun sebebi; ama ben bir yazarın sözcükleri bulmasını engelleyen şeyin çoğu zaman fazla erken ulaşmaya çalışması, acele edip kapmaya çalışması olduğunu düşünüyorum; dalganın geri gelip kırılmasını beklememesi... Yazar olduğu için yazmak istiyor; falanı söylemek ya da insanlara filanı anlatmak, başka bir şeyi göstermek istiyor; bildiği şeyleri, fikirlerini, kanaatlerini, inançlarını, önemli fikirlerini... ama dalganın gelip de onu bütün fikirlerin ve kanaatlerin ötesine, *yanlış kelimeyi kullanmanın mümkün olmadığı* yere taşımasını beklemiyor.

Hiçbirimiz Virginia Woolf değiliz, ama öyle umuyorum ki her yazarın hayatında dalgalara bindiği ve tüm sözcüklerin doğru tınladığı bir an olmuştur.

Okurlar olarak hepimiz bindik o dalgaya, o sevinci biliyoruz.

Nesir ve nazım –tüm sanatlar, müzik ve dans– bedenimizin, varlığımızın, dünyanın bedeniyle varlığının derin ritimlerinden doğar ve o ritimlerle hareket eder. Fizikçiler evreni geniş bir titreşimler, ritimler alanı olarak okur. Sanat bu ritimleri izleyip ifade eder. Tempoyu, doğru tempoyu tutturduğumuzda fikirlerimiz ve sözcüklerimiz onunla dans etmeye başlar, herkesin katılabileceği bir halaya dururlar. O zaman ben sen olurum, engeller iner. Kısa bir süre için.

YAŞLI BEDEN YAZMIYOR

Bu metnin bazı kısımları
New York Times Syndicate'*ta yayımlanan "Tıkanma"da,*
küçük bir bölümü de Steering the Craft'*ta geçiyor.*
Yıllar içinde, yazıyor olmak istediğim şeyi
yazmadığım zamanlarda tekrar tekrar dönüp
düzensiz biçimde üzerine düşündüğüm
bir konu bu.

ŞU ANDA YAZMIYORUM. Yani, şimdi, burada yazmadığımı yazıyorum, çünkü yazmadığım için mutsuzum. Ama yazacak bir şeyim yoksa yok demektir. Neden yazacak bir şeyim olana kadar sabırla bekleyemiyorum? Neden beklemek bu kadar zor?

Çünkü başka hiçbir konuda yazmakta olduğum kadar iyi değilim ve başka hiçbir şey bana yazmak kadar iyi gelmiyor. Her şeyden çok yazmayı tercih ediyorum.

Bunun sebebi yazmanın güzel bir akşam yemeği, cinsellik ya da günışığı gibi fiziksel anlamda, doğrudan bir haz sağlaması değil. Metin kurmak, yazmak zor iştir; bedeni doyurucu ve gevşetici bir faaliyetle değil, sabitlik ve gerginlikle katar işin içine. Genellikle sürecin ve sonucun nasıl olacağına dair bir belirsizlik eşlik eder yazmaya, sıklıkla da bir tür güdüleyici endişeyle kuşanmıştır ("Ölmeden bitirmeliyim şunu, bitirmeye çalışmak öldürüyor be-

ni"). Her halükârda, fiilen metin kurarken zevkli denemeyecek ya da başka şekilde adlandırılamayacak bir tür transa girerim. Herhangi bir nitelik taşımaz bu durum. Benliğin bilinçsizliğidir. Yazarken kendi varlığımın veya başka bir varlığın bilincine, sadece sözcüklerde ses verdikleri, ritme girdikleri, bağlantılanıp sözdizimi oluşturdukları kadarıyla, öyküde belirdikleri kadarıyla varırım.

Haa, o halde yazmak bir kaçış mıdır? (Ah kaçış sözcüğündeki o Püriten tınılar!) Tatminsizliklerden, yetersizliklerden, acılardan bir kaçış? Tabii, elbette! Ayrıca, hayatın üzerinde kuramadığımız denetimin, iktidarsızlığımızın telafisidir. Yazarken güç, iktidar bendedir, kontrol benim elimdedir, sözcükleri ben seçip öyküyü ben biçimlendiririm. Öyle değil mi?

Öyle mi? Ben dediğiniz kimdir? Yazarken nerededir bu ben? Tempoyu izlemekte. Sözcükleri. Kontrol onların elinde. İktidar sahibi olan öykü. Ben öyküyü izleyen, kaydedenim. İşim bu, görevim de işimi doğru dürüst yapmak.

Kaçış ve *telafi* sözcükleri olumsuz çağrışımlar taşır, bu yüzden de olumlu olan, kendinden başka bir şeye indirgenemeyen yapma eylemini, üretimi tanımlamakta kullanılamaz. Hakiki bir üretim hakikaten tatmin edicidir. Bildiğim her şeyden daha sahici bir anlamda tatmin edicidir.

Bu yüzden yazacak bir şeyim olmadığında kaçacak bir yerim de yoktur; telafi etmekte kullanabileceğim, kontrolü devredeceğim, iktidarı paylaşacağım bir şey, alacağım bir tatmin de yok demektir. Burada böyle yaşlı yaşlı oturup endişelenip sersemlemekten, hiçbir şeyin bir anlam ifade etmemesinden korkmaktan başka işim yok demektir. Günler geceler boyu akışlarını sürdürüp beni yılların labirentinden geçiren o sözcük silsilesini özlüyorum ve istiyorum. Anlatacak bir hikâye istiyorum. Ne verecek bu hikâyeyi bana?

Yazmak için rahatça zaman bulabildiğimden, sıklıkla oturup derin derin, uzun uzun düşünüyorum, üzerlerine hikâye kurulabilecek ilginç insanlar, ilginç durumlar yaratıyorum zihnimde. Bun-

ları yazıyorum, üzerlerinde çalışıyorum. Ama hiçbir şey gelişmiyor. Bir şey olana kadar beklemek yerine bir şeyi oldurmaya çalışıyorum. Bir hikâye yok elimde. Hikâyenin üzerine kurulacağı kişi yok.

Gençken, zihnimde ve bedenimde, içinde vücut bulabileceğim; kuvvetli, derin, bedensel bir şekilde özdeşleşebileceğim hayali bir kişi bulduğumda, yazacak bir hikâyem olduğunu anlardım. Âşık olmaya öyle benzerdi ki belki de gerçekten âşık olmaktı.

Bu anlattığım öykü yazmanın fiziksel yanı ve benim için hâlâ gizemini koruyor. Altmışlı yaşlarıma bastıktan sonra yine geldi başıma (*Bağışlanmanın Dört Yolu*'ndaki Teyeo ve Havzhiva mesela) ve beni çok sevindirdi; çünkü bir karakterin içinde gece gündüz yaşamak, karakterin benim içimde yaşaması, dünyasının benim dünyamla kesişip etkileşime girmesi etkin, yoğun bir sevinç kaynağı. Ama mesela *Searoad*'daki (Deniz Yolu) kişilerden biriyle ya da son on-on beş yıldır yazdığım karakterlerin çoğuyla bu kadar derinden bütünleşmedim. Bununla birlikte *Tehanu*'yu, "Güney"i veya "Hemeler"i yazmak yaptığım en heyecan verici şeyler arasındaydı, verdikleri tatmin de kalıcıydı.

Hâlâ en yoğun bütünleşme ya da özdeşleşmeyi karakterim erkek olduğunda –beden kesinlikle benimkisi olmadığında– yaşıyorum. Cinsiyet ötesine uzanmakta ya da sıçramakta içkin bir heyecan var (belki de bu yüzden âşık olmaya benziyor). Tenar, Virginia ya da Ejderböceği gibi kadın karakterlerle özdeşleşmem daha farklı oluyor. Hatta daha cinsel bir yanı bile var; genital cinselliği kastetmiyorum. Daha derin bir şey. Gövdemin ortasında, tai chi yaparken merkez aldığımız yerde, chi'nin, enerjinin olduğu yerde. İşte kadınlarım benim oramda yaşıyor.

Bu vücut bulma meselesi kadınlarla erkekler için farklı çalışıyor olabilir (başka yazarlar da bunu yapıyorsa tabii – ben nereden bileyim?) Fakat Virginia Woolf'un "gerçek mesele cinsiyetin çok ötesindedir" görüşüne katılma eğilimindeyim. Norman Mailer ciddi ciddi yazarlığın taşak gerektirdiğine inanıyor olabilir. Onun

yazdığı gibi yazmak istiyorsanız muhtemelen gerekiyordur da. Bana göre yazarın taşaklarının meseleyle ilgisi yoktur, olsa olsa sıkıntı verebilirler. Hadisenin geçtiği yer değildir taşaklar. Gövdenin ortası derken benim kastettiğim taşak, yarak, am ya da rahim değil. Cinsiyetçi indirgemecilik de bütün indirgemecilikler gibi kötüdür. Hatta belki daha beterdir.

Rahmim alındığında yazarlığım konusunda endişelendim, çünkü cinsiyetçi indirgemecilik gözümü korkutmuştu. Ama eminim Norman Mailer gibi bir adam taşaklarını kaybetse olacağı kadar fena değildi durumum. Cinsiyetimi, cinselliğimi, ya da yazarlığımı cinsel üretkenliğimle hiçbir zaman özdeşleştirmiş olmadığım için, kendimi ıskartaya çıkartmak zorunda değildim. Belki biraz acı ve korkuyla, ama katiyen dayanılmaz olmayan bir acı ve korkuyla, bir yazar olarak, yazan bir beden içindeki kişi olarak, bu kaybın benim için ne ifade ettiğini düşünmeyi becerebildim.

Öyle hissediyordum ki rahmimi kaybettiğim zaman bir bağlantıyı, bir tür kolay, bedensel hayal gücünü de kaybetmiştim ve bunu artık salt zihinsel hayal gücümle telafi etmem gerekiyordu, telafi edilebilirse tabii. Bir süre, artık eskisi gibi hayali bir insanda vücut bulamayacağım düşüncesine kapıldım. Kendimden başka kimse "olamayacaktım".

Rahmim alınmazdan önce karakterlerimi cenin gibi onun içinde taşıdığıma inandığımı söylemek istemiyorum. Kastettiğim, gençken hayali kişilerimle bütünlüklü, düşünme gerektirmeyen, bedensel bir bağımın ve duygusal kavrayışımın olduğu.

Oysa artık (belki ameliyat yüzünden, belki sırf yaşlandığım için) bu bağlantıyı zihnimde kasıtlı olarak kurmam gerekiyordu. Salt fiziksel olmayan bir tutkuyla iletişim kurmaya çalışmam gerekiyordu. Daha radikal, bütünlüklü bir şekilde başka insanlar "olmam" gerekiyordu.

İlle de bir kayıp olmak zorunda değildi bu. Pekâlâ bir kazanç olabileceğini, beni daha riskli yollara zorlayabileceğini fark etmeye başladım. Aklın dahli ne kadar artarsa o kadar iyiydi, yeter ki

tutku sürsün, bedensel duygusal bağlantı kurulsun, mevcudiyetini korusun.

Denemeler zihinde kurulur, öykülerinki gibi bedenleri yoktur: Bu yüzden uzun vadede denemeler beni tatmin edemez. Ama zihinsel çalışma hiç yoktan iyidir; şimdi benim günün labirentinden çıkabilmek için sözcüklerden iplik eğerken yaptığım gibi (pek de basit bir labirent: topu topu bir-iki seçenek, ödül de bir lokma yiyecek). Birbirine anlamlı olarak bağlanmış herhangi bir sözcük dizisi, hiç yoktan iyidir.

Olur da sözcüklerde yoğun hissedilen bir anlam bulur ya da onları böyle bir anlamla donatabilirsem, ne âlâ – bu anlam ister şimdiki gibi zihinsel olsun, isterse de sözcüklerin müziğinden oluşsun, ki o zaman da (inşallah!) şiir yazıyor olurum.

En iyisi de sözcüklerin bir beden bulup hikâye anlatmaya başlamaları olurdu.

Yukarıda birisi "olmak"tan, bir "kişiye sahip olmak"tan, "kişiyi bulmak"tan dem vurdum. Gizem budur.

Sahip olmak sözcüğünü bebek "sahibi olmak" anlamında değil, bir beden "sahibi olmak" anlamında kullanıyorum. Bir bedeni olmak vücut bulmuş olmak demektir. Burada mesele vücut bulmakta.

İşte öyküye dönüşmeyen öykü tasarılarımda bu kilit nokta eksik: Öyküsü anlatılan kişi ya da kişiler; bir ya da birkaç kişinin kalbi, ruhu, vücut bulmuş maneviyatı eksik. İşlemeyecek bir öykü üzerinde çalışırken, kişileri uyduruyorum. "Nasıl yazmalı" el kitaplarının söylediği şekilde tasvir edebiliyorum. Öyküdeki işlevlerini biliyorum. Onlar hakkında yazıyorum, ama onları bulmuş değilim, onlar da beni bulmuş değil. Onlar bende yaşamıyorlar, ben onlarda yaşamıyorum. Onlara *sahip* değilim. Bedenleri yok. Dolayısıyla benim de bir öyküm yok.

Buna karşılık bir karakterle manevi bağlantı kurduğum anda onu ruhuyla bedeniyle tanıyorum, o kişiye *sahip* oluyorum, o kişi oluyorum. O kişiye sahip olmak (ki kişiyle beraber gizemli bir şe-

kilde ismi de geliyor) öyküye sahip olmak demek. O zaman, karakterin nereye gittiğini, ne olacağını, meselenin ne olduğunu bildiğine duyduğum güvenle, dosdoğru yazmaya başlayabiliyorum.

Son derece riskli bu; ama işime yarıyor, bugünlerde eskisinden de çok. Neticede zorlama veya konu dışı öğeleri bulunmayan; yekpare; kanaat, irade, korku (beğenilmeme, sansür, editör, piyasa vb. korkusu) ve başka alakasız faktörlerin müdahalesinden azade bir öykü çıkıyor ortaya.

Sonuç olarak sabırsızlanıp da öykü peşine düştüğüm zaman, aradığım şey bir başlık, konu, bağlantı noktası, tını ya da mekânzamandan ziyade (gerçi bunların hepsi de işin içindedir veya olacaktır), kafamın içindeki bir yabancı. Zihinsel arazimde, karşılaştığımızda (çok büyük olasılıkla ben istediğimde, ben davet ettiğimde, ben onların peşine düştüğümde değil de en uygunsuz ve imkânsız zamanda) bana hikâyesini anlatmaya başlayacak ve bitirene kadar yakamı bırakmayacak birini, Yaşlı Denizci'yi veya Bayan Bates'i arayarak dolanıyorum.

Arazide kimsenin olmadığı zamanlar, sessiz ve yalnız. Böyle zamanlar, ben sonunda zihnimde artık bir daha eskiden kitaplar yazan aptal yaşlı bir kadından başka kimsenin olmayacağını düşünmeye başlayana kadar sürebiliyor. Ama irademi kullanarak oraya birilerini yerleştirmeye çalışmamın bir faydası yok. Bu insanlar ancak kendileri hazır olduklarında geliyorlar, çağrıları yanıtlamıyorlar. Sessizliği yanıtlıyorlar.

Bugün birçok yazar, ne kadar sürerse sürsün, sessizlik dönemine "tıkanma" adını veriyor.

Bu sessizliği açıklık olarak addetmek daha iyi olmaz mıydı? Gitme ihtiyacı duyduğunuz yere varana kadar üzerinde yürünecek bir yol olarak?

Yazmak isteyip de yazacak bir şey bulamadığımda, gerçekten de tıkanmış, daha doğrusu boğulmuş hissediyorum kendimi – enerji doluyum ama enerjiyi harcayacak yerim yok, zanaatımı biliyorum ama onu kullanarak işleyeceğim malzemem yok. Asap

bozucu, yıldırıcı, öfkelendirici bir durum. Ama sessizliği sürekli gürültüyle doldurur, sırf yazmış olmak için bir şeyler karalar, irademi öykülük durumlar icat etmeye zorlarsam, kendimi tıkıyor olabilirim. Sakince durup beklemek ve sessizliği dinlemek yeğdir. Bedenin belli bir ritmi izlemeyi sürdürmesini sağlayan ama zihni sözcüklerle doldurmayan türden bir iş yapmak evladır.

Bu beklemeye, "sesi duymak için kulak kabartmak" demiştim. Aradığım oydu, bir ses. "Herneler"de baştan sona buydu olan, uzun uzun bekledikten sonra kadınlardan birinin sesi gelip benim içimden konuşmaya başlıyordu.

Ama sesten öte bir şeydir bu. Bedensel bilgidir. Beden öyküdür, ses onu anlatır.

YAZAR İŞ(İNİN) BAŞINDA

Janet Sternburg'ün 1995'te çıkardığı
The Writer on Her Work *(c. 2) antolojisi için*
yazılmıştır.

Yazar kadının işi
hiç bitmez.
Söylemişlerdi bunu ona.
Kendi de gördü.
    İşi
alakasız telleri eğirip
yumak yapmaktır: ağırşak
veya çıkrık, bulutsu yığından
sağlam bir iplik çıkarır
bir daha, bir daha, bir daha.
    İşi
alakasız şekilleri dokuyup
Bir desen çıkarmaktır ortaya: çözgünün
Üstüne atılmış atkıyla
Güller, labirentler, yıldırımlar çıkar
Bir daha, bir daha, bir daha.
    İşi
çamurdan ve sudan

Bütünlüğü olan bir şey çıkarmaktır: bir delik.
Çömlek dediğin içindekini saklayan bir kaptır
Kutsal bir şey, bir mahfaza,
Killi tekerlek üzerinde olur biter her şey
Bedeniyle killi elleri arasında
Bir daha, bir daha, bir daha.
    İşi
çömleklerledir, sepetlerle,
Çantalarla, kutularla, çuvallarla,
Küfelerle, kavanozlarla, sürahilerle, dolaplarla, raflarla,
Odalarla, evlerdeki odalarla, kapılarla,
evlerdeki odalardaki masalarla,
masalardaki çekmecelerle,
gizli mektupların kuşaklar boyu
saklı kaldığı gizli bölmelerle.
    İşi
mektuplarladır,
gizli mektuplarla.
Kuşaklar boyu yazılmamış mektuplarla.
Yazması gerekir onları
Bir daha, bir daha, bir daha.

    Bedeniyle çalışır,
Gündelikçidir.
Emek verir, doğum sancısı çeker,
Terler, sızlanır.
Kendisidir enstrümanı,
ağırşağı, mekiği, çıkrığı.
Kendisidir yapışkan yün, ham kil ve
Gündüzleri işçi yevmiyesine
Çalışan bilge elleri.
    Bedeni içinde işler
Bir gece canlısını.

Koşar duvarlar arasında.
Avlanıp yem olur.
Sinsi sinsi gezinir, üzerine atılır öldürüp yer
Sessiz kanatlarıyla uçar.
Gözleri deler karanlığı.
Kanlıdır bıraktığı izler
Çığlık attı mı donar kalır her şey
o başka bilgeliği duyunca.

Kimine göre çalışan her kadın savaşçıdır.
Yanaşmıyorum bu tanıma.
Mecbur kaldı mı savaşçıdır, elbet,
bilge bir savaşçı.
Profesyonel bir savaşçıya,
Los Generales'e geldi mi değişir iş,
Kahraman olmak için yapacağı
Daha iyi şeyler vardır.
Madalyalar daha düz göğüsler içindir.
Rahatsız ederler onların göğüs uçlarını,
Komik dururlar.
Uymaz üniformalar.
Kalçasından vursa birini
Bakar ki Freudcular alkışlar –
Gördün mü, gördün mü? derler,
Gördün mü, gördün mü? O da istiyor!
(Benimkini istiyor!
Ama olamaz onda!
Olamaz de mi baba?
Olamaz, oğlum.)

Başkalarına göre tanrıçadır,
Tanrıça'nın ta kendisi,
her şeyi doğası icabı bilen

aşkın tanrıça,
daktilonun başındaki
Arketip.

İşi, sahiden böyle düşünüyorum,
savaşmak değildir
kazanmak değildir,
Yeryüzü olmak, Ay olmak değildir.
İşi, sahiden böyle düşünüyorum,
gerçek işinin ne olduğunu bulmaktır,
yapmaktır onu,
işini, kendi işini,
insanlığını
dünyada oluşunu bulmaktır.

Hasılı yazarsam,
İşim kelimelerledir. Yazılmamış mektuplarla
Kelimeler var olma biçimimdir.
İnsan, kadın, kendim olma biçimim.
Beni eğiren ağırşaktır kelime,
Bir hayat dokumak için
Yılların çözgüsü üstüne atılmış atkıdır
Kullanmak için, zarafet için biçim veren eldir.
Dişimdir kelime,
Kanadım.
Bilgeliğimdir.

Eski bir masanın
Çekmecesindeki bir tomar mektubum ben.
Ne var mektuplarda?
Ne diyorlar?

Kötü kalpli Dük tarafından hapsedildim buraya.

Georgie çok daha iyi şimdi, ben de şeftalileri yerleştiriyorum deli gibi konserve kutularına.

Kocama, hatta kız kardeşime bile söyleyemem, sensiz yaşayamam, seni düşünüyorum gece gündüz, ne zaman geleceksin bana?

Kardeşim Will Londra'ya gitti, yalvardım ben de geleyim diye ama ne o ne de babam izin verdi, gülüp orospu Zaman evlendi dediler.

Bu evde bir kadın hayaleti dolaşıyor. Eskiden çocuk odası olarak kullanılmış odada ağladığını duydum.

Mektuplarımın eline geçtiğinden keşke emin olabilsem, ama bürolardan öğrenmenin bir yolu yok, seni nereye gönderdiklerini söylemezler.

Benim için üzülme. Ne yaptığımı biliyorum.

Çocukları da al gel. Hep beraber oynarlar, biz de oturup yüzümüz morarıncaya kadar konuşuruz.

Kuzeni Roger ve tabanca meselesini biliyor mu?

Bir yararı var mı bilmiyorum ama Eylül'den beri üzerinde çalışıyorum.

Onu asmak için kaçımıza ihtiyaç var?

Ailemi Amerika'ya, Özgürlük ülkesine götürüyorum.

Masamdaki gizli bir bölmede bir tomar eski mektup buldum.

Hikâyelerde geçen kelimelerin harfleri:
Hikâye anlatırlar.
Yazar hikâyeler anlatır, hikâyeleri anlatır,
Bir daha, bir daha, bir daha.

Dediklerine göre, Erkek yapar, Kadın olurmuş.
Yapmak ve olmak. Yap ve ol.
Peki, ben yazmak olayım, be Adam.
Anlatmak olayım.
("*Je suis là où ça parle*,"
der *la belle Hélène*.*)
Ben söylemek ve bahisleri yükseltmek olayım
Böyle olmak olayım. Olmayı nasıl yapıyorum?
Aynı şekilde yapmak olayım.
Çalışmak derim buna ben.
Ya da, çok fark etmez, oynamak.

İşinin başındaki yazar
oynar.
Ne satranç, ne poker, ne monopoli
ne de savaş oyunları.
Onların kurallarıyla oynayıp kazansa bile nedir kazandığı?
Komik paraları mı?
kahramancılık oynamaz
tanrıcılık oynamaz –
İyi de bir şeyler üretmek tanrıca bir iş değil mi?
Peki, o halde, tanrıcılık oynamak,

* *Fr.* "Şunun/id'in konuştuğu yerdeyim," der güzel Hélène. – *ç.n.*

Yaratıcı Afrodit, hani onsuz
"hiçbir şeyin ışığın parlak sınırlarına doğmaz,
Sevimli ya da sevilecek hiçbir şey yaratılamaz" ya işte o,
Örümcek Nine, iplik eğirir,
Düşünen Kadın, var eder,
Kırkurdu Kadın, oynar –
Kazananı kaybedeni olmayan bir oyun oynar
Bir beceri oyunu, inandırma oyunu.

Kumardır ama
Para için oynanmaz.
Kusura bakma Ernie,
Beygir değil bu.
Bahisler biraz daha yüksek.

İşinin başındaki yazar
özeldir, kendine özgüdür,
ona ne şüphe ama bence
benzersiz, tekil değildir.
Çoğula meyillidir.

Sözgelimi ben Ursula'yım; Miss
Ursula Kroeber; sonra
Mrs. Le Guin;
Ursula K. Le Guin;
"yazar" olan bu sonuncu işte
Ama kimdi, kimdir o ötekiler?
İşlerinin başındaki yazar.

Ne yapıyor
yazar kadının bu çoğulları?
Yatakta yatıyor.
Tazılar gibi tembel tembel.

Çoğul-Yazar Kadın yatağında yatıyor
Sabah erken.
Kışın gün doğmadan çok önce;
Yazın "erkenciler çatıda şakımadan".
Düşüncesi serçeler gibi
Daldan dala konar, uçar, kelimeleri bir bir dener.
Düşüncesi sabah ışığı gibi
Elle tutulmaz biçimde dokunur şekle
ve açığa vurur onu,
görme yetisini karanlıktan çıkarır
varlığıysa sonsuz kaostan.
Doğru zamandır bu.
Çoğul-kadın yazarın yazılacak olanı
bulduğu zamandır.
İlk ışıkla,
Uyanan çocuğun gözleriyle görür,
Uykuyla gün arasına uzanır,
Cenin, bebek, çocuk, kız, kadın, sevgili, anne olmuş/olan
hayali bedeniyle,
etten kemikten bedeniyle
başka bedenler olmuştu içinde,
nüve halinde varlıklar, uyanmamış, uyanmayacak zihinler,
hasta olmuş, hasar görmüş, iyileşmiş,
yaşlanmış, doğmuş ve ölmekte olan, ölecektir
eserinin ölümlü, tükenmez bedeninde:

Doğru zamandır bu.

Güneşin, şu bulutsu yığının yünlerini eğiriyor
Bir kaçamak bakış, bir jest dokuyor
Duygu kiline şekil veriyor:
Ev işlerini yapıyor. Desen çıkarıyor.
Desenlere uyuyor.

Rüya zamanında orada yatıp
uyuyor desenlere.

Kesip biçmen lazım artık bunu –
İlk kesik, boş sayfa! –
İkisini birbirine dik (angarya,
mübarek terhanede didin dur)
giysi, ruh paltosu,
kelimelerden mamul bir şey,
güneş yününden kumaş,
İmparator'un yeni giysileri.

(Evet, çocuğun biri gelir,
"İyi de üzerinde hiç kıyafet yok ki!" der.
Veledi sustur ki öğrensin
hiçbirimizin üzerinde kıyafet olmadığını
ruhlarımızın çıplak olduğunu,
kelimelerden,
bağışlardan,
başkalarının hediyelerinden
başka bir şey giymediğini.
Aptal bile olsa herkes görebilir içini.
Ancak aptallar söyler onu.)

Yıllar önce Ursula'yken,
yani bir şeyler yazdığı halde henüz "yazar" değilken,
o kadar çoğul değilken,
serçelerle değil de baykuşlarla çalışırken:

Bir yere vardım,
Pek iyi göremiyordum karanlıkta,
Döndüğü ve bölündüğü yerde
öyle görünüyor ki

yol çatallanıyordu.
Kaybolmuştum.
Bilmiyordum hangi yoldan gideceğimi.
Tabelalardan birinde "Şehre" yazıyordu galiba
öbüründeyse hiçbir şey.

Boş tabelanın gösterdiği yola girdim.
Kendi peşimden
gittim.
"Umurumda değil," dedim
Korkuyla.
"Kimsenin okuyup okumadığı umurumda değil!
Bu yoldan gidiyorum ben."

Kendimi karanlık ormanda,
sessizliğin ortasında buldum.

Belki senin de
sizin de kendinizi
karanlık ormanda bulmanız gerek.
Ben bir şekilde bulundum orada. Şimdi de
oradayım hâlâ. Yanlış zamanda.

Gizli avı bulduğunuzda
gizli çekmecede
paravanın arkasında
saklanmış bölmede
tavan arasındaki masada
karanlık ormandaki evde,
bir kapının kanatları açılır
bir tomar eski mektup çıkar ortaya,
içlerinden birinde
bir haritası vardır ormanın

kendiniz çizmişsinizdir
daha oraya gitmeden.

İşinin Başındaki Yazar:
Görüyorum, yürüyor patikasız
bir ormanın patikasında,
bir labirentte, dolambaçta.
Eğiriyor yürürken
İncecik iplik düşüyor ardı sıra
yolunu izliyor
nereye gittiğini söylüyor onun,
nereden geldiğini.
Anlatıyor hikâyeyi.
Satır, sesin ipliği,
cümleler söylüyor yolu.

İş Başındaki Yazar:
Onu da görüyorum,
uzanmış yatıyor.
Sabahın erken saatlerinde,
gayet rahatsız şekilde yatıyor.
Kendisini inandırmak istiyor
gül yapraklarından bir yatak olduğuna
defne yapraklarından bir yatak olduğuna
yaylı bir yatak olduğuna,
nasılsa bir Japon şiltesi olduğuna.
Ama devam ediyor seğirmeye.

Bir *yumru* var şuracıkta, diyor.
Taş gibi bir şey –*mercimek* gibi–
Uyuyamıyorum.

Yarım nohut büyüklüğünde
bir şey var yazamadığım.
Doğru yazamadığım.
Uyuyamıyorum.

Kalkıp yazıyor onu.
İşi hiç bitmiyor.

—

KÜNYELER

"Introducing Myself", © 1992 Ursula K. Le Guin, *Left Bank.*

"My Island", © 1996 Ursula K. Le Guin, *Islands: An International Magazine.*

"On the Frontier", © 2003 Ursula K. Le Guin; bu denemenin "Which Side Am I On, Anyway?" başlıklı daha eski bir versiyonu 1996'da *Frontiers*'da yayımlanmıştır.

"All Happy Families", © 1997 Ursula K. Le Guin, *Michigan Quarterly Review*, Kış 1997.

"Things Not Actually Present: On The Book of Fantasy and J. L. Borges", © 1988 Ursula K. Le Guin, *The Book of Fantasy*'nin (Viking edisyonu) sunuşu olarak yayımlanmıştır.

"Reading Young, Reading Old: Mark Twain's Diaries of Adam and Eve", © 1995 Ursula K. Le Guin, *The Diaries of Adam and Eve*'in (The Oxford Mark Twain edisyonu) sunuşu olarak yayımlanmıştır.

"Rhythmic Pattern in The Lord of the Rings", © 2001 Ursula K. Le Guin, *Meditations on Middle Earth* içinde.

"The Wilderness Within: The Sleeping Beauty and 'The Poacher'", © 2002 Ursula K. Le Guin, *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their Favorite Fairy Tales*, 2. Basım içinde.

"Dogs, Cats, and Dancers: Thoughts about Beauty", © 1992 Ursula K. Le Guin, *Allure.*

"The Writer on, and at, Her Work", © 1991 Ursula K. Le Guin, *The Writer on Her Work*, C. 2 içinde.

Diğer metinler, © 2003 Ursula K. Le Guin, ilk defa bu kitapta yayımlanmaktadır.

metis'ten okuyabileceğiniz ilgili diğer kitaplar

Kadınlar Rüyalar Ejderhalar Ursula K. Le Guin

Ben Buradan Okuyorum Tim Parks

Tehlikeli Dönüşler Orhan Koçak

Benden Önce Bir Başkası Nurdan Gürbilek

Okurken Ne Görürüz? Peter Mendelsund

Edebiyat Ne İşe Yarar? Rita Felski

Okumanın Halleri Sırma Köksal

Kitala Hayal Etmek Elaine Scarry

Roman Gibi Daniel Pennac

Romanın Yükselişi Ian Watt