

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Joyce Carol
Oates

Bir Yazarın İnancı
Yaşam, Zanaat, Sanat

Çeviren: Elif Erten

›KavisBumerang



Joyce Carol
Oates

Bir Yazarın İnancı

Yaşam, Zanaat, Sanat

Deneme

Çeviri
Elif Erten

›Kavis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bir Yazarın İnancı

Kavis Kitap: 043

Bumerang: 4

***The Faith of A Writer*, Joyce Carol Oates**

© 2003 by The Ontario Review, Inc.

© 2010, Kavis Kitap

Bu eserin Türkçe yayın hakları

Akcalı Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

978-605-5730-48-2

1. Basım

Ocak 2011, İstanbul

Ege Basım, 0(216) 470 4 470

Kapak Tasarımı

MumTasarım

KAVIS

Yayıncılık, Sinema, TV, Reklam, Organizasyon

ve Bilgisayar Sistemleri San. Tic. Ltd. Şti.

Karadolap Mahallesi, Savaş Yokuşu, Çıkrık Sokak, No. 6

34050 Alibeyköy, Eyüp, İstanbul

Telefon-Faks: 212 479 8165

GSM: 532 366 6001

www. kaviskitap. com

kaviskitap@gmail. com

JOYCE CAROL OATES, 1938 doğumlu Amerikalı yazar. New York'un kırsal, çalışan sınıfından gelmektedir. İlk kitabı 1963 yılında yayımlanan Oates, günümüze dek elliden fazla roman, bir o kadar da kısa öykü, şiir ve deneme yayımlamıştır. *Them* adlı romanıyla Ulusal Kitap Ödülü'ne değer görülen Oates, üç romanıyla da Pulitzer Ödülü'ne aday gösterilmiştir. "Rosa-mond Smith" ve "Lauren Kelly" takma adlarıyla da yazmış olan Oates, 1978 yılından bu yana Princeton Üniversitesi'nde yaratıcı yazarlık dersleri vermektedir.

ELİF ERTEN, 2001 yılında Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. Mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili Eğitim Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Daha sonra akademik çalışmalarına Arizona Üniversitesi'nde devam eden Elif Erten, 2006 yılından bu yana çevirmenlik yapmakta ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Daniel Harpen'e

İçindekiler

Sunuş: Yazmak Nasıl Öğrenilir?	11
Önsöz	15
Bir Yazar Olarak İnancım.....	19
7. Bölge Okulu Niagara Kırşalı, New York.....	21
“Jabberwocky”den “Elma Hasadının Ardından”a İlk Aşklar	30
Genç Yazara	38
Koşmak ve Yazmak.....	43
“Bilinmeyen Günahım...”	51
Başarısızlık Üzerine Notlar	63
Esin!	84
Bir Yazar Olarak Okumak: Zanaatkâr Olarak Sanatçı.....	100
Esrarengiz Özeleştiri Sanatı	131
Yazar Odası	141
Sarışın Tutku: Joyce Carol Oates’la Bir Röportaj	147
“JCO” ve Ben (Borges’den Sonra).....	155
Kaynakça	158
Dizin Kişi / Yapıt Adları.....	159

SUNUŞ

YAZMAK NASIL ÖĞRENİLİR?

Bir yazarın yazarlık deneyimini öğrenmek, oluşan yazarlık durumunun hangi süreçlerden geçtiğine tanık olmak istiyorsanız; Joyce Carol Oates'ın, elinizde tuttuğunuz, Bir Yazarın İnancı kitabı, sizi, bu anlamda benzersiz yolculuklara çıkaracaktır.

İster yazan biri olun, ister bunun sancılarını çekin, isterseniz içinizde bir heves olarak yazma duygusunu taşıyın; Oates, sizi bir noktada buluşturacaktır: Yazmak nasıl öğrenilir, yazar nasıl olunur; yazmak için neler gerekir.

Oates, yazma süreci ve yazar olma durumundan söz eder. Bizi o noktaya getirenin okuma uğraşımız olduğunun da altını çizer sıklıkla.

Onun dile getirdiklerinde yazma eyleminin hem zanaat yanını hem de yaratıcılık isteyen boyutlarını görürüz.

Burada bir araya getirilen denemeleri "içtenlikli itiraf" olarak değil; bir yazarın –gerçekten– yazıya / yazma ve okuma eylemine duyduğu inancın yansımaları olarak almak gerekir.

Yazmanın da, inanmadan gerçekleştirilemeyeceğini anlatmaktadır, Oates.

Buna inanmak, biriktirerek oluşan bir duygu / düşünce iklimi gerektirir.

Başlangıç noktasında ise okumak vardır kuşkusuz.

Okumayı bir tutkuya, giderek de bir uğraşa dönüştürebilirsek eğer; hayatla aramızdaki örtüyü de kaldırmış oluruz.

Bakan değil, gören bir gözle yol almanın taşıdıkları bilincimizde, belleğimizde yerler açar, gözenekler oluşturur... Öyle ki; zamanla bunların her biri yazmak / anlatmak için bir neden olabilir yazıya soyunan birine.

Oates, işte bu yolculuğunun duraklarından geçirir bizleri.

Bir dile bağlanarak oluşturduğu ses'in nasıl geliştiğini, hangi aşamalarda içerlek bir anlam kazandığını gösterir bizlere.

Bir yazarın dönüp kendi okuma yolculuğunun ilk izlerine dönmesi, oradan taşıdıklarıyla yazma belleğinin nasıl / ne yönde oluştuğunu göstermesi önemlidir.

Bunu; yazma sanatının, usta-çırak ilişkisiyle biçimlenececeği yeri görmek / göstermek açısından önemsiyorum.

Oates, bir yandan yaşam serüveninin bu duraklarından geçerken / geçirirken bizleri; aslında, hep yineleyegeldiğimiz; "bu işin yüzde onunun yetenek, yüzde doksanının çalışmak gerektirdiği" düşüncesinin ne denli doğru olduğunu imler. Bir de şunu demeye getirir: Önce yazmayı öğreneceksiniz, ama sürekli okuyarak. Sonra bunun zanaat yanının öğrenilip benimsenmesi gerekir. Yaratıcılığınız işte o süreçte ortaya çıkıp anlam kazanacaktır.

Yazmanın bir yarış olmadığından söz ederken de; okumayı hep öne almak gerektiğinin altını çizer.

Okumak istediğınızı okuyun, ama sevdiğiniz bir yazar sizi kendine çekiyorsa; tutup bütün yapıtlarını okuyun, der.

Çünkü, oradan bir ses yakalanabileceğinin bilincindedir; bunu hatırlatır bize.

“Yüreğinizi yazıya dökün” demesinin anlamını; “Kendi zamanınız için yazın, kendi zamanınıza bakın” düşüncesiyle tümler.

Yazmak, hatırlamaktır düşüncesine bağlananlardandır, Oates da.

“Yalnız geçmişe bakılarak yaratılabilir,” derken de; yazarın yönünü / ibresini de hatırlatır biraz.

Kuşkusuz yazmak bir süreçtir. Yazarın oradaki yeri / konumu bunu bir iş / uğraş, sürekliliği olan bir eylem gibi görmesini kaçınılmaz kılar.

İnanç düşüncesini vareden de bu duygu biçimidir.

Siz buna adanmak da diyebilirsiniz.

Unutmayalım ki; her iyi yazarın / yapıtın arkasında adanmış bir hayat vardır.

Joyce Carol Oates; bize okur ve yazar olarak, özcesi şunları söylemektedir:

- Yazmak, evet, bir süreçtir.
- Özel bir dünya gerektirir.
- Hayal gücü, çocukluk okumaları yazı belleğini oluşturur.
- Karşı dünyalara bakarak yazmanın anlamını bulabiliriz.
- Yazmak, bilinç durumları gerektirir.
- Yazarlık içgüdülerini okuyarak / yaşayarak edinebiliriz.
- Dil görseldir, unutmayalım; yazar ise sözcük virtüözüdür.
- Kendini adama kaçınılmazdır.

- Metafor güdüsünü geliştirmek için algıları açık tutmak gerekir.

- “Kurmaca düzyazı bir zanaattır ve zanaat öğrenilmelidir; rastlantı sonucu ya da bilerek, isteyerek.”

- Bir başka yazarı önünüzde duran bir MODEL olarak düşünün.

- Klasik yazarları / büyük yazarları keşfedin.
- Bir yazardan başka bir yazara gitmeyi öğrenin.
- Çapraz okumalar öğretir.
- Yazarları ve yapıtları serinkanlılıkla / dikkatle inceleyin.
- Unutmayın; çözümlemek öğreticidir.

Evet; daha çoğuna yüzünüzü dönmek, bir yazarın inancıyla yolculuğā çıkmak için; kendinize özel bir zaman, özel bir mekân yaratıp Oates’ın sözleriyle baş başa kalabilirsiniz sevgili okur.

İyi okumalar.

Feridun Andaç
Haziran 2009

ÖNSÖZ

Yazmak, sanatlar içinde yalnızlığı en çok sevendir. "Hayali" – "metaforik" bir karşı dünya yaratmak için dünyadan elini eteğini çekme eylemi o kadar tuhaf ki, anlamayı zorlaştırıyor: Neden yazıyoruz? Neden okuyoruz? Metafor için olası güdü ne olabilir? Neden bazılarımız, yazarlar ve okurlar, bu "karşı dünya"yı içinde yaşayabileceğimiz ve bazen de gerçek dünyayı dışta bırakarak varlığını sürdüren bir kültür olarak anlamlandırıyoruz? Bunlar, yaşamımın büyük bir bölümünde üzerine enine boyuna kafa yordüğüm sorular ama kesin, bütünüyle ikna edici bir yanıtı hiçbir zaman ulaşamadım. Herhalde, Sigmund Freud'un son zamanlarda yazdığı melankolik denemesi, *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'ndaki sözlerinin doğruluğunu teslim etmek yeterli olacaktır: "Güzellik ne apaçık bir yarar sağlar ne de belirgin bir kültürel gereksinmedir. Yine de uygarlık, güzellik olmadan yapamaz."

Yıllar içinde yazılmış olan denemelerimin her biri, yazmanın farklı bir yönünü benim açımdan ortaya koyuyor. Belli ki yaratıcı güdü olarak adlandırılan şey, hepimizin coşku dolu sanatçılar olduğu çocukluk dönemlerinde başlıyor. Bu nedenle, kitabıma çocukluk deneyimlerime ve tutkularıma ilişkin birkaç denemeyi ekledim. Yazmak, tutkulu ve çoğu kez tam gelişmemiş olan kişisel görüş ile resmî olarak tasar-

lanmış olan, sınıflandırılması ve değerlendirilmesi çabucak yapılan toplumsal yaşam arasında ideal bir denge kurmaktır. Öyleyse, yazma sanatının bir zanaat olduğunu düşünmek kaçınılmazdır. Sanat, zanaat olmazsa kişisel kalır. Zanaat, sanat olmazsa yalnızca alelade bir yazıdır. Denemelerimin pek çoğu, en belirgin olarak da birkaç kurmaca yapıt üzerinde çözümlayici ayrıntılara girerek odaklaşan *Bir Yazar Olarak Okumak: Bir Zanaatkâr Olarak Yazar* adlı deneme, bu konuyu ele alıyor. Genç ya da deneyimsiz yazarlar, hem klasikleri hem de çağdaşları dur durak bilmeden okumaya yönlendirilmelidir çünkü zanaatın geçmişine batıp çıkmayan kişi bir amatör, üretime dönük çabasının yüzde doksan dokuzu heves olan bir birey olarak kalmaya mahkûmdur.

Yazmak, yalnızlığı sever ama yine de sanattır; bu nedenle, hakkında bazı şeyler "öğrenebiliriz"; bilinçaltımız tarafından tahrik edilsek de bir dereceye kadar bilinci yerinde, hatta açıkgozlü olabiliriz. Kuşkusuz, yalnızca kendi yanlışlarımızdan değil, başkalarının yanlışlarından da bir şeyler öğrenebiliriz. Başkalarının esinlenmelerinden esinlenebiliriz. "Başarısızlık Üzerine Notlar", "Esinlenme!" ve "Esrarengiz Özeleştirici Sanatı" adlı denemelerde, çaba harcadıkları işlerde pek çoğumuz gibi kendilerini tek başına gören ayrı ayrı yazarların (birçokları arasından Henry James'in, James Joyce'un, Virginia Woolf'un) belki de gözlerine çarpmayan bir psikolojik/estetik sorunlar benzerliği önerdim. Ve bütün yazarların, özellikle de zaman geçtikçe hissetmeye başladıkları ürkütücü bir kimlik karmaşası vardır: Hem yazar benliğimiziz hem de değiliz ("JCO' ve Ben").

Bir yazar olacağınızı ne zaman anladınız? Yazarlara sıkça sorulan bir sorudur. Bana kalırsa sorunun kendisi bir muamma, yanıtlanamaz. İçgüdülerim, beni

sözcüğün resmen tanımlanmış, iddialı anlamıyla bir “yazar” olduğumu varsaymaktan alıkoyuyor. Kehanetle ilgili düşüncelerden, Kâhin’in abartılı kendini beğenmişliğinden nefret ederim. İnsanın bu tür düşüncelere toplum içinde rastlaması ne kadar kötü olursa olsun, kendi içinde rastlaması çok daha kötü!

Bir Yazarın İnancı kitabının özü, dogmaya dayanmayan geçici bir anlama sahip. *Yazma* sürecinden çok, *yazar* olma durumunun tedirginliği, değişkenliği hakkında. Tıpkı bir yazar olarak yaşarken olduğum gibi, bir yurttaş olarak yaşarken de hiçbir zaman başkalarının ahlak kurallarına göre davranmak istemedim. Bu kitaptaki denemelerin temelinde, tek başınalığın, bazen yazarın ölümünden sonra olsa da, toplumsallaşmaya nasıl teslim olduğuna dair baskın gelen şaşkınlığım yatıyor. Tek başına yürüyen insanlar olarak yazmaya başlarız, içimizden bazıları gerçekten de doğuştan kimsesizdir; sanatımıza meta-netle devam edersek, zanaatımızda cesaretimiz kırılmazsa, avuntuyu, edebiyatın zamanın, mekânın, dilin ve ulusal kimliğin yapay sınırlarını aşan karşı dünyasında bulabiliriz. Bu kültür, bireyin yalnızlığından, bir şekilde rengârenk, her an çekici, her an evrilen bir halde çıkıyor.

Mart 2003

BİR YAZAR OLARAK İNANCIM

Sanatın insan ruhunun en yüce ifadesi olduğuna inanıyorum.

Yalnızca kısa ömürlü ve gelip geçici olanı aşmayı arzuladığımıza inanıyorum; “kültür” denilen, toplulukça paylaşılan ve akıl sır ermeyen şeye katılmayı arzuluyoruz ve bu arzu, türümüzde, türü üretmeye duyulan arzu kadar güçlü.

Yerel ya da bölgesel olan aracılığıyla, bireysel seslerimiz aracılığıyla, hakkımızda hiçbir şey bilmeyenlere konuşacak sanatı yaratmak için çalışırız. Tam da birbirimize karşı bu kapalılığımızın içinde, beklenmedik bir samimiyet doğar.

Bireysel ses toplumsal sestir.

Bölgesel ses evrensel sestir.

7. BÖLGE OKULU

NIAGARA KIRSALI, NEW YORK

Şimdi bana harikulade görünen bir gerçeği, bir çocuk olarak doğal karşılamıştım: Birinci sınıftan beşinci sınıfa dek, 1943-1948 yılları arasında, annem Carolina Bush'un da yirmi yıl önce gittiği, batı New York'ta bulunan tek sınıflı okul binasına devam etmiştim. 1940'lı yılların başlarında elektrikle tanışmamız ve bina içi su tesisatını kapsamayan birkaç ufak tefek ilerleme dışında, bu yıllar esnasında okulda hemen hemen hiçbir değişiklik olmadı. Kabaca inşa edilmiş, rüzgâr nedeniyle duvarları aşınmış, yalıtımı olmayan, doğal durumda bulunan kaya parçaları üzerine temeli atılmış ahşap bir bina olan okul, aşağı yukarı bu yüzyılın dönemecinde, Buffalo'nun yirmi beş mil kuzeyinde, Lockport'un ise yedi mil güneyinde kalan Millesport bölgesinde, kavşağın yakınında kurulmuştu. *İlkokulumu sevdim!* demişimdir sık sık ve bu büyük olasılıkla da doğru.

Ağustos ayının sonlarında, okulun eylül ayındaki İşçi Bayramı'ndan hemen sonra açılacağı umuduyla, yeni kalem kutumu ve öğle yemeği bakracımı yanıma alarak evle okul arasındaki mesafeyi yürürdüm. Okul binasının ön cephesindeki taş basamaklara oturdum. Yalnızca orada öylece okulun açılacağı umuduyla hayallere dalmış bir halde oturmak için; okullar açıldıktan sonra artık büyük olasılıkla varlı-

ğını sürdüremeyecek olan sessizliğin ve tek başınalığın tadını çıkarmak için...

(Belki de kalem kutularını anımsayan hiç kimse yoktur? Üç aşağı beş yukarı bir öğle yemeği bakracının boyutlarında olurlardı, çekme gözleri kaydırılarak yürütüldüğünde, uçları daha yeni açılmış sarı "kurşun" kalemler, boya kalemleri, silgiler, pergeller gözler önüne serilirdi. Belki de yine kimsenin hatırlamadığı öğle yemeği bakraçları da neredeyse kalem kutularıyla aynı boyutta olurlardı, fakat mis gibi boya kokan kalem kutularından farklı olarak, termosun içindeki sütün, çürük muzun, salamlı sandviçin ve parafinli kâğıdın feci kokusunu salarlardı.)

Hatıramda, çocukluk yüzümden daha derin bir şekilde yer etmiş olan okul, üzeri çakıl taşlarıyla kaplı, kaldırım döşenmemiş bir karayolu olan Tonawanda Deresi Yolu'nun yaklaşık otuz fit uzağında kalıyordu; yan duvarlarında altı adet uzun, dar pencere, ön duvarında da çok küçük pencereler vardı; tahta kiremitten, yükseğe uzanan, yanlara doğru eğimli çatısı sağanak yağmurda su sızdırırdı; ön taraftaki karanlık, pis kokulu, baraka benzeri yapıya "giriş" denirdi; hiçbir şey, öğrencileri içeri çağırmak için çalınacak bir zili olan kubbecik kadar romantik değildir (öğretmenimiz Bayan Dietz, giriş kapısının önünde bir Amazon gibi durarak çanı çalardı. Bu, onun yetişkin otoritesinin bir göstergesiydi; çanı, kaslı sağ koluyla kuvvetlice sallarken yaptığı ileri geri el kol hareketleri, ani darbeler ve çanın kulakları tırmalayan sesi). Okulun arkasında, dikenli çalılardan bir yamacın ve ormanlardakine benzer bitkilerin aşağısında "dere" bulunuyordu; öğrencilerin çevresinde oynamasının ya da gezmesinin yasak olduğu geniş, genellikle çamurlu, hızlı akan Tonawanda Deresi; okulun her iki yanında yabani otlarla sarılmış

bomboş araziler; "arkada", erkeklerin sol, kızların sağdakini kullandığı, sıcakta keskin pis bir koku yayan lağım sularının kanalizasyon borusundan dereye süzüldüğü derme çatma ahşap helalar (başka bir yerde, derenin açıklarında, çoğunluğu yaşça daha büyük erkeklerden oluşan çocuklar yüzerdi. O günlerde henüz "kirletilmiş" sularla ilgili bir bilinç gelişmemiştir ve üstelik yorulmak bilmeyen çiftçi çocukları, pek de titiz sayılmazdı).

Okulun önünde ve yan taraflarında –hem "bebek" hem de "dev adımları"nın serbest olduğu– "Tilki tilki saat kaç?" ya da yanmış kömür artıklarıyla dolu geniş alana çekilebileceğiniz, hatta orada aniden ve şiddetle yere düşürülebileceğiniz, daha gürültülü ve zor bir oyun olan "Körebe" gibi uydurmaca oyunlar oynadığımız bir oyun alanı vardı. Bir de, en sevdiğim ve küçükken bile çok hızlı koşabildiğim için çok iyi becerdiğim bir oyun olan, "Ebe Sobe" oynanırdı.

Joyce bir geyik gibi koşuyor! derdi bazı oğlanlar hayranlıkla; kabadayılık etmek ve eğlenmek için beni de diğer çocuklar gibi kovalarken.

Okulun içerisinde koca göbekli sobada yanan odunlardan çıkan keskin bir duman ve cila kokusu olurdu. Ontario Gölü'nün güneyinde ve Erie Gölü'nün doğusunda yer alan New York'un merkezinden uzak bu bölgede yabancı olmayan loş günlerde, tavandan gelen ışıkla fazla desteklenmeyen belli belirsiz hafif bir ışık, pencerelerden yayılırdı. Sınıfın sol, ön tarafında Bayan Dietz'in masasının da yer aldığı küçük kürsünün üzerindeki kara tahtaya bize çok uzaktaymış gibi görüldüğü için gözlerimizi kısarak bakardık. Küçüklerin önde, büyük olanlarınsa arkada yer aldığı kıvrık burunlu kızaklara benzer metal ayaklı sandalyelerden oluşan bir dizi sıra içerisinde oturuyorduk. Bu sıraların yapıldığı tahta bana güzel

görünürdü; pürüzsüzdü ve kırmızı boyayla cilalanmış atkestanesi rengindeydi. Zemin çıplak kalasla döşenmişti. Kara tahtanın solunda gevşek gevşek asılı duran bir Amerikan bayrağı, üstündeyse arzu ve hayranlık dolu bakışlarımızı ondan alamamamız için duvarın bir ucundan diğer ucuna kadar sürüp giden, Parker El Yazısı olarak bilinen güzelce biçimlendirilmiş metni sergileyen ve kare biçiminde hanelere ayrılmış bir duvar kâğıdı vardı.

Bayan Dietz, pek tabii ki, el yazısı sanatında ustaydı. Sözcük ve heceleme listemizi kara tahtaya yazdı, biz de onu taklit etmeyi öğrenirdik. Tıpkı kimyasal denklemleri etkili bir biçimde ifade eden bir bilim adamının ağırbaşlı duyarlılığıyla, cümleleri “şemalandırmayı” öğreniyorduk. Yüksek sesle okuyarak okumayı, yüksek sesle heceleyerek hecelemeyi öğreniyorduk. Ezberliyor ve yüksek sesle ezberden söylüyorduk. Ders kitaplarımız nadiren yeniydi; bunlar okula aitti ve her yıl, tümüyle yıpranıncaya kadar, elden ele geçirilirdi. “Kütüphane”miz bir raf, iki kitaptı. Kitaplardan biri beni büyüleyen Webster sözlüktü: sözcükler’le dopdolu bir kitap! İncelemek isteyen herhangi biri için hazır bir gizler hazinesiymiş gibi görünürdü bana.

Aslında ilk okuma deneyimlerimi bu sözlükle edinmiştim. Ta ki beşinci sınıftayken *Buffalo Akşam Gazetesi* bir heceleme yarışmasının kazananını destekleyene kadar, evde bir sözlüğümüz yoktu. Bana tıpkı okuldaki gibi bir sözlük verilmişti. Bu sözlük de ödül olarak aldığım *Alice* kitapları gibi yıllarca benimle kaldı.

Okuma yeteneğimden önce gelen ilk “yaratıcı” deneyimlerim yazılı kitaplarla değil, boyama kitaplarıyla gelişti. Altı yaşında birinci sınıfa gidinceye kadar okumayı öğrenmemiştim, yine de çoktan çiz-

me, boyama ve karalama türlerinde ikna edici birer yetişkin taklidi olduğuna inandığım sayısız "kitap" üretmiştim. İlk kurgusal karakterlerim çeşitli çarpıcı karşılaşmalarla meşgul olan dürüst tavuklar ve kediler, kabaca da olsa zevkli bir biçimde çizilmişlerdi; bloknota yazılmış ilk uzun romanımın adı *Kedi Evi*'ydi. (*Kedi Evi* hâlâ bir yerlerde duruyor. Bana öyle geliyor ki, yaşamım boyunca erken yaşta olgunlukla toyluğun umulmaz bir kaynaşması oldum.)

Okumayı öğrendikten sonra, babamın kitabı olan Edgar Allan Poe'nun *Altın Böcek* ve *Diğer Kısa Öyküler*'ini de içine alan evdeki birkaç kitap dışında okumalarımın çoğu okulla ilgiliydi. Bundan ne anlıyordum; hayal bile edemiyorum. Poe'nun klasik masalları, belleklerimizde, korku filmlerinin berbat kolaycılığıyla hareket edebilir; Poe'nun bu masalları içine döktüğü düzyazı kalıbı anlaşılması güç değilse de, son derece biçimsel, dolambaçlı ve şatafatlıdır. Nasıl olduysa, küçük bir çocuk olarak Edgar Allan Poe'yu okumayı azimle sürdürdüm; kim bilir, bu deneyimin benim üzerimde ne tür etkileri oldu? (Hiç şüphesiz, ilk öykü derlemesi *The Delicate Prey*'i [Hassas Av], çocukluğunda Poe'nun masallarını kendisine okuyan annesine adayan Paul Bowles ile dolaysız benzerliğimiz bunun sonucudur.)

Hiçbir yetiştikine söylemek aklıma gelmediği için, yetişkinlerce düzeltilmeyen çocukça mantığıma göre, kitapların gizemli dünyası ikiye ayrılıyordu: Çocuklar için olanlar ve büyükler için olanlar. İlkokul kitaplarımızdaki okuma parçaları sözcük dağarcığı, dilbilgisi ve içerik olarak derinlikten yoksundu; genellikle peri masalları, çizgi roman dergileri ve Disney filmleri gibi hayali, olanaksız ve kayıtsız şartsız fantastik durumlardan bahsediyorlardı. Bunlar eğlendirici, hatta öğretici olabilirler ama gerçek değil-

lerdi. Gerçeklik büyüklerin yetki alanıydı; beş yıl boyunca tek çocuk olduğum için etrafım büyüklerle kuşatılmış olsa da bu alan benim içine girebileceğim, hatta zihnimde canlandırabileceğim bir yer değildi. Bu gerçekliğe girmek, *içeri'*ye giden bir yol bulmak için kitap okudum.

Arzuyla, şevkle! Sanki yaşamım buna bağlıymış gibi.

Okuduğum ya da okumaya çalıştığım ilk kitaplardan biri, okul kütüphanemizdeki kocamış bir seçkiydi; büyük olasılıkla İkinci Dünya Savaşı'ndan önce yayımlanmış olan *Treasury of American Literature* (Amerikan Yazını Hazinesi). Çoğu bugün unutulmuş olan karma bir yazarlar topluluğu (James Whitcomb Riley, Eugene Field, Helen Hunt Jackson), bizim New England klasiklerimizdi – gerçi henüz Hawthorne'un, Emerson'un, Poe'nun, Melville'in ve diğerlerinin "klasikler" olduğunu, hatta artık var olmayan ya da benimki gibi aileler için hiçbir zaman var olmamış bir Amerika'dan söz ettiklerini bilemeyecek kadar körpeydim. İnaniyordum ki, tamamı erkek olan bu yazarlar *gerçeklik'e* tam olarak sahiplerdi. Onların gerçekliğinin benimkinden çok farklı olması, gerçekliği kuşkuya düşürmüyor hatta yetkisini ortadan kaldırmıyor, onu pekiştiriyordu: Yetişkinlerin yazıları, bilgeliğin ve gücün bir biçimiydi; kavranması zordu fakat doğruluğundan şüphe edilemezdi. Bunlar, çocukların kolay okunan fantezileri değil, gerçek şeylerdi; yetişkinlerin sahiciliğinin sesleriydi. Aklımda pek azı kalan fakat beni bir başkasının kulaklarımda çınlayan sesinin bıraktığı tuhaf etkiyle düpedüz büyüleyen bu köşeleri kıvrılmış, sararmış sayfalara güzelce basılmış düz yazıları tek oturuşta uzun dakikalarca okumak için kendimi zorlardım. Böylesi bir kitabın üstesinden, tıpkı tırman-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ması zor bir ağacın (sözgelimi bir armut ağacının) üstesinden geldiğim gibi gelirdim. New York Millersport'ta konuşulan Amerikan İngilizcesine ve ilk okuma kitaplarımızın cümlelerine hiç benzemeyen uzun, neredeyse anlaşılmaz paragraflar, az kalsın bana kendimi fiziksel olarak özürlü gibi hissettirmiş olsa gerek. Yazarlar yalnızca isimlerdi, sözcüklerdi. Ve bu sözcükler alışılmadıktı: "Washington Irving"-"Benjamin Franklin"-"Nathaniel Hawthorne"-"Herman Melville"-"Ralph Waldo Emerson"-"Henry David Thoreau"-"Edgar Allan Poe"-"Samuel Clemens" Bu seçkide Emily Dickinson yer almıyordu; liseye gelene dek Dickinson okumayacaktım. Bu yüce bireylerin gerçek, babam ve büyükbabam gibi yaşayan ve nefes alan insanlar olduklarını sanmıyordum; onlara atfedilen yazarlık, onlardı. Okuduğumdan her zaman bir anlam çıkaramasam da, en azından doğru olduğunu bilirdim.

Bu, aklımda gerçeği anlatmak olarak beliriveren, birinci tekil kişinin sesiydi, (görünüşte) aracısız olan sestti. Nedense pek az sayıda çocuk kitabı birinci tekil kişinin sesiyle anlatılır: Lewis Carroll'ın Alice'i, daima belirli bir uzaklıktan "Alice" olarak görülür. Fakat okumak için debelenip durduğum yetişkin yazarların çoğu, çok da inandırıcı bir biçimde, birinci ağızdan yazıyorlardı. Thoreau ve Emerson'ın (kurmaca olmayan) sesleriyle Irving ve Poe'nun (tamen kurmaca) seslerini birbirinden ayırt edemedim; bugün bile "The Imp of the Perverse"ün, kendisini sunduğu gibi, itiraf niteliği taşıyan bir deneme mi, yoksa *Grotesk Öyküler*'den biri mi olduğunu anımsayabilmek için düşünmem gerekir. Yazın türleri arasında akıcılıkla dolaşma ve gerçeküstüyü yürekten gelen ağırbaşlı sesin görünen "gerçeklik"ine dayandırma tutkumu Poe'dan almış olabilirim. Poe,

başka birçok şeyin yanı sıra, insan psikolojisi üzerindeki kurgusal esinlerin, aynı birinci tekil kişi sesini koruyarak, fantastik anlatılara dönüştüğü edebi *trompe l'oeil*¹ ustasıydı.

Bir gün sanatın en eski, en "ilkel" biçimlerinin neden hayali, destansı ve gerçeküstü olduğunu; neden sıradan, doğal boyutlarda kadınlarla ve erkeklerle değil de tanrılarla, devlerle ve canavarlarla dolu olduğunu merak edecektim. Gerçekliğin evrimi neden çok yavaştı? Sanki atalarımız, aynaya bakarlarken, başka bir şey –yabancı, ürkütücü, rahatlatıcı, idealist ya da aldatıcı– fakat kesinlikle öteki olan bir şey görmek umuduyla aynaya bakarlarken, kendi yüzlerini görmekten küçülüp büzülmüşlerdi.

Bayan Dietz'i düşünüyorum: Nasıl da kahramanca yaşamış olmalı! Az ücret alıp, az değer görüp, çok fazla çalışarak. Tek odalı bir okulun öğretmeninin görevi yalnızca sekiz farklı sınıftan öğrencilere ders süresince rehberlik etmek değil, aynı zamanda yaşça daha büyük erkek çocukların çoğunun yasal olarak okula gitme zorunluluğundan kurtulacakları ve artık babalarıyla birlikte aile çiftliklerinde çalışmaya başlayacakları on altıncı yaş günlerini bekleyerek gönulsüzce gittikleri bir sınıfta disiplini sağlamaktı; bu çocuklara babaları tarafından hayvanları avlamak ve öldürmek öğretilmişti, kendilerinden küçük çocuklara "sataşırken" de (o zamanlar henüz "taciz" sözcüğü uydurulmamıştı) acımasızdılar. Bu "sataşma"lardan bazıları çok zalimce olabiliyordu. Hatta, Bayan Dietz'in sesleri duyamayacağı bir uzaklıkta, daha uygar bir çevrede "saldırı" ya da "cinsel taciz" olarak isimlendirilebilecek bir hale geliyordu – fakat bu, çocukluk nostaljisinin romansıyla kavgalı, başka bir

¹ Göz aldanması, illüzyon.

konu). Bayan Dietz, aynı zamanda, sıfırın altındaki sıcaklıkların olağandışı sayılmadığı o New York taş-rası ikliminde, gün boyunca parmaksız eldiven, şapka ve paltoyla oturmak zorunda kaldığımız ve ayak parmaklarımız uyuşmasın diye çizmeli ayaklarımızla cereyan geçiren tahta döşeme üzerinde tepinip durmak zorunda olduğumuz pervasız kış sabahlarında, okulumuzun tek ısınma kaynağı olan, odunla yanan sobaya bakmaktan da sorumluydu... Zavallı Bayan Dietz'in duygusal ve ruhsal zorlukların yanı sıra katlandığı fiziksel zorlukları da hayalimde canlandırabiliyorum ve şimdi çocukluğumda bana dışı bir devmiş gibi görünen Bayan Dietz ile aramda çok geç kurulmuş bir bağ olduğunu hissediyorum. Başka hiçbir öğretmen bir ilk örnek olarak belleğimde belirivermez, çünkü bana en az nefes almak kadar doğal gelen okumayı, yazmayı ve dört işlem "yapma"yı öğreten başka bir öğretmen olmadı. Bayan Dietz'e karşı (alenen) bir başarısızlığa uğramadığı ve sınıftaki bir miktar da olsa neşe dolu ortamı sürdürdüğü için şükranlık duyuyorum. Okul binası, bütün noksanlarına ve tehlikelerine karşın benim için bir tür sığınaktı: dışarıda sürüp giden tüm o kitabi olmayan düzensiz başıboşluğun aksine paha biçilmez bir karşı-dünyaydı.

7. Bölge Okulu, uzunca bir süre içi boş ve tahtayla kaplı olarak kaldıktan sonra yaklaşık yirmi yıl önce yerle bir edildi. Ve bundan uzun bir süre sonra ailemi ziyaret etmek için Millersport'a döndüğümde, artık okuldan geriye kalanların yalnızca taştan bir temel ve moloz yığınları olduğu araziye duygusal bir hac yolculuğu yapacaktım. Bu tür tek odalı okul binaları, çok geçmeden hiç değilse fotoğraflarda anımsanırlar: Yaşanırken bize, onu yaşayanlara özentisizce geçirtilen bir hayat gibi görünen mitsel ve şiirsel "Amerikan sınırlarında geçmiş" ile bağlanırlar.

“JABBERWOCKY” DEN “ELMA HASADININ ARDINDAN” A İLK AŞKLAR

Bir yazarın yaşamında başlıca iki etki vardır: Çocukluğumuzun çok erken dönemlerinde ortaya çıkan ve iliklerimize kadar işleyip daha sonradan da evrenle ilgili algılamalarımızı belirleyen etkiler ve ortamı denetleyebilecek ve ona yanıt verebilecek kadar olgun olduğumuz, artık sanatın yalnızca duygusal gücünün değil stratejilerinin de farkına vardığımız biraz daha geç dönemlerde ortaya çıkan etkiler.

1946’da büyükanmem bana Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* ve *Aynanın İçinden* kitaplarının resimli güzel bir nüshasını verdi. Bu mucize bana, bir çiftçi çocuğuna, başka bir yerde değil de ev halkının iş yapmaya yönlendirildiği, okumak için çok az kitabın ve zamanın olduğu bir evde geldi. Büyükanmemin hediyesi, üzerinde her daim hayretler içindeymiş gibi görünen Alice’in tam ortalarında yer aldığı garip yaratıkların kabartmaları olan çekici kapağıyla, çocukluğumun harika bir hazinesi ve yaşamımdaki en derin yazınsal etki olabilirdi. Bu, ilk görüşte aşktı! (Büyük olasılıkla, aynı anda kitap olgusuna da âşık olmuştum. Kitabın kapağında ve baş sayfasında adı geçen Lewis Carroll’ın kim olduğunu merak etmeye başladım).

Tıpkı kendimi tartışmasız bir şekilde özdeşleştirdiğim Alice gibi tavşan deliğinden baş aşağı düşüyor ve/veya yüreklice aynaya tırmanıyor, o dünyaya giriyor ve bir anlamda "gerçek" yaşama asla tam anlamıyla dönmüyordum.

Alice'in, ailesinin (kitapta Alice'in "aile"si hiç görünmez; Alice harikulade bir şekilde hep yalnızdır) aynaya tırmanıp terk ettiği oturma odasına çok benzer bir odaya vardığında çocuksu bir neşeyle şöyle düşündüğünü anımsarsınız: "Beni aynadan görmeleri, ama bana erişememeleri ne keyifli olacak!" Biraz sonra Alice, etrafına bakarken "eski odadan görebildiklerinin oldukça sıradan olduğunu, ilgiye değmediğini, yine de geri kalanların çok farklı gözüküğünü ayırt etti. Sözelimi ateşin bitişiğindeki duvara asılı resimler canlı gibiydiler, şömine tablasında duran saatten (bilirsiniz, Ayna'da, bir şeyin yalnızca arkasını görebilirsiniz) küçük bir ihtiyarın yüzü gülümsüyordu."

Benim kadın kahramanım, başka bir kültürden ve başka bir ekonomik sınıftan olduğunu kestiremediğim, aşağı yukarı benim yaşlarımda, şaşılacak biçimde kendine güvenli, hatta pervasız olan bu kızdı; onda en çok hayranlık duyduğum şey, benimkinden bile fazla olan merakı ve düş ve kâbus durumlarıyla yüzleştğinde benim asla sağlayamadığım sakinlikti. Birkaç hafta içinde her iki Alice kitabının da çoğunu ezberledim, dinlemeye hevesli olanlara neredeyse şiirlerin tümünü ezberden okuyabilirdim.

(Hâlâ da okuyabilirim. Bazen geceleri uyanıp aralarında dolaşır, 1898'de yaşamını yitirmiş olan "Lewis Carroll"ın, Auden'ın anımsamaya değer bir pervasızlıkla, yaşayanların derinlerinde bir yerlerde korunduğunu söylediği kelimelerini düşünürüm, ne kadar tuhaf! Ne kadar harika!)

İlk *Harikalar Diyarı* şiiri, hayatımın ilk şiiri, çağdaş bir yetişkinin gözlerinde (sözelimi) e.e. cummings ya da William Carlos Williams tarafından yazılmış deneysel dizelere benziyor. Beni bir çocukken büyüleyen ve resim kâğıtlarına Crayola marka kalemlemlerle taklit eserler yazmaya isteklendiren bu tuhaf şeyin bir başlığı yoktu ve ürkütücü bir sözcük olan “Kara-koncolos” ile başlıyordu. Şiir, bir farenin uzun kuyruğunu taklit ederek sayfanın sonuna doğru küçülüyor, son, dokunaklı sözcükleri artık güçlkle okununcaya dek minyatür bir hal alıyordu.

Karakoncolos, evde
karşısına çıkan bir
fareye, "Haydi," dedi,
gidiyoruz gel bakalım
birlikte mahkemeye
ben senden dava
cıyım yüzde yüz
kararlıyım. Inkâra
da hiç gelemem.

Aslına bakılır
sa yapacak
işim de pek
yoktu zaten."

Fare dedi:

"Beyefendi
böylesi bir
mahkeme,
siz hem yargıç

hem jüri,
bir tuhaf
olmuyor mu?"
"Yargıç da
ben, jüri de
ben, ka

nıtları

incelerim,
idama bile

mahkûm
ederim
canım

ister

se."

1 "Jabberwocky" dışındaki tüm Lewis Carroll alıntıları, *Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden* eserlerinin Can Yayınları, 2001 baskısından, Tomris Uyar'ın Türkçesi ile sunulmuştur.

Bir çocuğun şifresini çözüp ezberleyeceği acımasız, gizemli bir şiir; minyatürü bir destan boyutlarına taşıyor ve kedi/fare ilişkisindeki adaletsizlikten bir mizah çıkarıyor. Alice kitaplarında adalete duyulan bir özlem vardır fakat yine de genellikle adaletsizliğe rastlanır; gerçekten de altüst edici bir metin. Ölmekle, ölümlerle, yenilip yutulmakla; belki daha da ürkütücüsü, fiziksel anlamda tuhaf şekillere dönüşmekle meşgul olan bir çocuk klasığı. "Karakoncolos" şiiri, oyuncul bir niyetle yazılmıştır; şefkat duygusu, kadersiz fareye yöneliktir fakat yine de kazanan Öfke'dir ve son söz de o onundur. Adı bilinmeyen fare/kurban, kitapta yalvarırken resimlense de bir isme bile sahip değildir.

Çocuk yazını, özellikle de geçmişte, zalimliği ve sadizmi betimlemekten çekinmemiştir; bekâr ömrü boyunca içindeki çocuk benliği korunmuş olan Lewis Carroll, çocukların korkuyu tetikleyen şeylere –adaletsizliğe, ani ölümlere, gözden kaybolmaya, yalanıp yutulmaya– heyecanla kahkahalar atarak gülme eğilimini içgüdüsel olarak anlamıştı. Alice şiirlerinin çoğu, yakından inceleninceye dek tuhaf görünür. Pek çoğu, ani ruhsal patlamaları ("Kafadan çatlak!" – "Defol, yoksa tekmeyle basıp aşağı atarım seni!") ya da yetişkin yargılamalarının anlamsızlığını komikliğe varacak kadar uç örneklerle betimler:

*Haşlayın oğlunuzu
Islatın hapşırınca
Dandini dandini dastana
Karınca kararınca.*

Uyak ne kadar belirgin olursa, çocuk kulağının ilgisini de o derece çeker, yetişkinler olarak bizler bu tür uyakları alay şiiri olarak duyarız ve bunların alay

ettikleri şeylerden biri de yetişkinlere özgü incelikler ve nüanslardır.

Benim üzerimde en derin etkiyi bırakan şiir, keskin uyaklara ve vurgulara sahip olan "Jabberwocky" idi. Dili kavramak için beyinleriyle uğraş veren küçük çocuklar için sözcükler her durumda büyüldür; yetişkinlerin büyüğü de tamamen esrarengizdir; hiçbir çocuk, "gerçek" sözcüklerle "gerçek olmayan" ya da anlamsız sözcükleri ayırt edemez; Lewis Carroll'ın hayranlık uyandırıcı "Jabberwocky"si gibi şiirler, hem çocuksu endişeleri uyandırıcı (bu ürkütücü sözcükler de ne anlama geliyor?) hem de teskin edici (merak etme: bağlama bakarak anlamı çıkarabilirsin) bir etki uyandırır. Martin Gardner tarafından yayıma hazırlanmış olan *The Annotated Alice*'de, *Jabberwocky*¹ hakkında küçücük harflerle yazılmış dipnotlar birkaç sayfayı kaplar; bu, İngilizce yazılmış en iyi anlamsız şiir olarak kabul edilir. Şiirin tuhaf, esrarlı dilinden ve John Tenniel'in, elinde kılıçla dikilmiş çok küçük bir çocuğun karşısında piton yılanı gibi bir kuyruğa, devasa pençelere ve grotesk kanatlara sahip bir canavarın olduğu en korkunç çiziminde betimlenmiş rüya benzeri şiddetten büyülenmiştim. Bunu sevmiş olmalıyım; söylemek gerekirse dikkatli bir çocuktum. Genç kahraman "aldı gümüş kılıcını eline", "dinlendi altında tum tum dalının", "böyle üzgün süzgün düşünedursun." Şiirin tümü onulmaz bir şekilde hafızama kazınmış, kim bilir neden? Bu şiir, bir çocuğun, (yetişkin) bilinmeyene karşı başarılı savunmasının bir imgelemi belki de. Destansı macera öykülerinin bir parodisi. Fakat sanıyorum beni

¹ Jabberwocky, Nihal Yeğınobalı tarafından Türkçeye "Ejdercenkname" olarak tercüme edilmiştir. Bu şiirden alıntılar, Yeğınobalı'nın çevirisine sadık kalarak sunulmuştur.

en çok cezbeden yanı dildi: "sağ sol, sol sağ, fıst pıst, şak şuk, bir iki / gümüş kılıç biçti, kesti, doğradı / geberitti düşmanı, sonra bizimki / beş nala nayrıldı neşil normandan."

Lewis Carroll'ın dizeleri şiirlerimi nasıl etkiledi? Bu dizelerin şiirlerim üzerinde doğrudan bir etkisi oldu mu? Alice kitapları şiirlerimden çok felsefi / metafizik bakış açımı etkilemiş olabilir. Şiirlerimin ve kurmaca yapıtlarımın pek çoğunun yüzeyinde, göze ilişen, genellikle grotesk ve gerçeküstü bir unsur bulunur. Henüz sekiz yaşlarında bir çocukken şakacılığın ve ürkütücülüğün hemen hemen eşit ölçüdeki silinmez hisleriyle dolmuş olabilirim. Fakat bu, Lewis Carroll'ın da hoşça sorgulayabileceği gibi, basit anlamda dünyanın olduğu şey değil midir?

Elbette lisede, üniversitede ve yirmili yaşlarımın başlarında tekrar tekrar okuduğum şairlerin yazarlığım üzerinde daha açık etkileri oldu. Bunlar içinde tartışmasız, belki de kaçınılmaz olarak en önde gelen şairim Robert Frost'tu. Tıpkı Whitman gibi, Frost'un etkisi de Amerikan şiirinde o kadar yaygındır ki, tüm değerlendirmelerin ötesinde kalır. Lewis Carroll'un dizeleri gibi, Frost'un şiirleri de ruhuma işlemişti. Frost'un yanıltıcı biçimde yalın dili, şiirinin ustalıklı ritmi, ifadelerinin güzelliği, ironisi ve soğukkanlı çözümlemeleri, hiçbir şiirinde, ilk kez yaklaşık on beş yaşındayken lisede okuduğum gözde Frost şiirim "Elma Hasadının Ardından"da olduğundan daha fazla görülebilir değildir. Baskın çıkan bir güzellik ve melankoli içeren bu şiirin benim için özel bir anlamı vardı, çünkü ben de, hiçbir zaman babamın "iki uçlu uzun merdiveni"yle onun kadar yükseğe çıkmak için iznim olmasa da, ailemin meyve bahçesinde bir el merdiveninin üstünde durup elma, armut ve kiraz toplardım. Şairin "ayağın üstü

sızlamakla kalmıyordu / bir merdivenin üzerindeki baskısını da hissediyordu” dizelerindeki deneyimini anlıyordum. Frost, benim gibi genç yazarların evcimen, sözüm ona sıradan yaşamlarının hayranlık duyulacak sanat yapıtlarına dönüştürülebileceğini anlamamızı sağladı; onun karakterleri Shakespeare’inki gibi soylular sınıfı, yüce krallar ve kraliçeler değil, bizler gibi olan erkekler, kadınlar ve çocuklardı; genç okurlarca çok arıtılmış ve ince bulunan, bambaşka bir dil kullanıyordu. Bu, şüphesiz herkesçe erişilebilir olan Amerikan şiiridir. Çabalarımıza değer biçen yazdığımız konular değil, anlatımımızın ciddiyeti ve inceliğidir.

“Elma Hasadının Ardından” hipnotize edici, akılda kalıcı bir şiirdir. Bu şiiri ilk okuduğumda ergenlik çağındaydım; yine de gurur ve pişmanlıkla harmanlanmış yaşamını anımsayan daha yaşlı bir bireyin (bir şairin?) düşüncelerle dolu, hüzünlü satırlarındaki duygularına yakınlık duyuyordum. Şiirin güçlü alt metni, yitirmenin kaçınılmazlığıdır. Sanırım Frost’u anlamaya en çok şu dizelerle yaklaştım:

Artık pek çok

Elma topladığım için: Bıkıp usandım

Hevesle beklediğim büyük hasattan

Şiir, gösterişsiz tarzıyla, trajik bir sanat eseridir. Yine de, altta bir yerlerde cüretkâr bir insan direnci kalır; hepimizin içinde olduğu gibi.

GENÇ YAZARA

Yüreğinizi yazıya dökün.

Asla konunuzdan ve konunuza karşı olan tutkunuzdan utanç duymayın.

“Yasaklanmış” tutkularınız, büyük olasılıkla yazmanız için sizi tetikleyecek. Tıpkı uzun zaman önce ölmüş babasına karşı yaşamı boyunca öfke duymuş olan Amerikalı büyük oyun yazarımız Eugene O’Neill, yaşamı boyunca annesine karşı öfke içinde olan Amerikalı büyük nesir ustamız Ernest Hemingway, yaşamları boyunca kendini öldürmenin coşkunuğuyla akıllarını çelen baştan çıkarıcı Ölüm Meleği’yle mücadele veren Sylvia Plath ve Anne Sexton gibi. Dostoyevski’de şiddetli bir kendini yaralama ve Flannery O’Connor’da “inanmayanlar”ın sadistçe cezalandırılmaları içgüdü. Edgar Allan Poe’daki delirme ve geriye döndürülmez, ağza alınmaz bir suç işleme korkusu – bir ihtiyarı ya da bir eşi öldürme, birisinin “çok sevilen” kedisinin gözlerini çıkarma. Saklı kalmış benliğinizle ya da benliklerinizle mücadeleniz sanatınıza yol verir; bu hisler, yazmanızı yönlendiren ve başkalarına belirli bir uzaklıktan “çalışmak” olarak görünecek saatleri, günleri, haftaları, ayları ve yılları olanaklı kılan ateştir. Zar zor anlaşılan bu dürtüler olmasa, görünüşte daha mutlu bir insan ve toplumunuzun daha ilgili bir yurttaşı olabilirsiniz fakat muhtemelen esaslı bir şeyler yaratmazsınız.

Daha yaşı bir yazar, yeni bir yazara ne tür bir öneri vermeye cesaret eder? Ancak yıllar önce kendisine söylenmiş olmasını isteyebileceği şeyi: Cesaretiniz kırılmasın! Etrafınıza yan yan bakışlar atmayın ve kendinizi akranlarınız arasındaki başkalarıyla kıyaslamayın! (Yazmak bir yarış değildir. Aslında "kazan" kimse olmaz. Tatmin, çabada ve nadiren neticede gelen ödüllerdendir.) Ve yine; *yüreğinizi yazıya dökün.*

Farklı şeyleri ve gerekçelendirme yapmadan okuyun. Okumak istediğinizi okuyun, başkalarının size okumanız gerektiğini söylediği şeyi değil (Hamlet'in dediği gibi, "'-meli, -malı'nın ne demek olduğunu bilmiyorum"). Sevdiğiniz bir yazara dalın ve onun ilk yapıtları da dahil olmak üzere yazdığı her şeyi okuyun. Özellikle de ilk yapıtlarını. Büyük bir yazar, büyük, hatta iyi olmadan önce, belki de tıpkı senin gibi bir yol arıyor, el yordamıyla bir ses edinmeye çalışıyordu.

Özellikle kendi kuşağınız için değilse de, kendi zamanınız için yazın. "Gelecek nesil" için yazamazsınız – öyle bir şey yok. Mazi olmuş bir dünya için yazamazsınız. Bilinçsizce var olmayan bir okuyucuya sesleniyor olabilirsiniz; memnun olmayacak birini ve memnun etmeye değmeyen birini memnun etmeye uğraşıyor olabilirsiniz.

(Fakat kendinizi "yüreğinizi yazıya dökmek" konusunda yetersiz hissederseniz –ürkek, utangaç, başkalarının hislerini incitmekten ya da yaralamaktan korkmuş gibi–, makul bir çözüm bulmayı ve takma isimle yazmayı isteyebilirsiniz. "Kalem adı"nda mükemmel bir biçimde özgürleştiren, hatta çocuksu bir şey var: yazı yazdığınız ve size ekli olmayan bir araca verilen hayali bir isim. Koşullarınız değişirse, yazar kimliğinize her zaman sahip çıkabi-

lirsiniz. Her zaman yazan kimliğinizi terk edebilir ve bir yenisini yaratabilirsiniz. Erken yayımlanmak, şüpheli bir lütuf olabilir: hepimiz ilk kitaplarını yayımlatmamış olmak için her şeyi verebilecek ve var olan tüm kopyaları satın almak için dolanan yazarlar tanırız. Çok geç!)

(Pek tabii ki, öğretmeyi, dersleri, okumaları içeren profesyonel bir yaşam istiyorsanız – toplum içinde bilinecek bir isim kullanmak durumunda kalacaksınız. Fakat yalnızca bir isim.)

Dünyanın size adil davranmasını beklemeyin. Hatta merhametlice davranmasını bile beklemeyin.

Hayat, tepe üstü yaşanır; tıpkı lunapark treninde yol almak gibi: “sanat” soğukkanlı bir biçimde seçicidir ve yalnızca geçmişe bakılarak yaratılabilir. Fakat hayatı, onun hakkında yazmak için yaşamayın çünkü böyle yaşanan bir “hayat” yapay ve anlamsız olacaktır. Büsbütün alternatif bir yaşam keşfetmek daha iyi. Çok daha iyi!

Çoğumuz, hayatımızın akışı içinde pek çok kez sanat yapıtlarına âşık oluruz. Kendinizi bir başkasının yapıtına hayranlık duymaktan, hatta tapmaktan alıkoymayın. (Degas Manet’ye nasıl tapardı! Melville Hawthorne’a nasıl âşıktı! Ve Whitman genç, tutkulu ve coşkuyla dolup taşmış kaç şaire baba olmuştu!) Heyecan verici, dikkat çekici, rahatsızlık verici bir ses ya da düşünce bulursanız, kendinizi ona verin. Ondaki öğrenecekleriniz olacaktır. Hayatım boyunca Lewis Carroll, Emily Brontë, Kafka, Poe, Melville, Emily Dickinson, William Faulkner, Charlotte Brontë, Dostoyevski gibi çok farklı yazarlara âşık oldum (ve hiçbir zaman da âşık olmaktan tam olarak vazgeçmedim). Bir süre önce, Mark Twain’in *Huckleberry Finn*’ini okurken, romanın tüm bölümlerini ezberlemiş olduğumu fark ettim. James

T. Farrell'in şimdi adeta okunmamış gibi olan *Studs Lonigan* adlı üçlü yapıtını yeniden okurken, tüm bölümleri ezberlemiş olduğumu fark ettim. Emily Dickinson'ın, büyük olasılıkla kendisinden bile daha ayrıntılı bildiğim şiirleri var; bu şiirler belleğime öyle bir biçimde kazınmışlar ki, onunkinde böylesine yer edemezlerdi. William Butler Yeats'in, Walt Whitman'ın, Robert Frost'un, D.H. Lawrence'ın, ilk keşfedişimin üzerinden yıllar geçtikten sonra bile içimi hâlâ heyecanla titreten şiirleri var.

Bir idealist olmaktan, romantik ve "arzulu" olmaktan utanç duymayın. İlginize karşılık vermeyecek insanları arzularsanız, arzunuzun muhtemelen onlara dair en değerli şey olduğunu bilmelisiniz. Karşılıksız olduğu sürece.

Klasikler hakkında çabucak peşin hüküm vermeyin. Çağdaş eserler hakkında da. Okumak için zaman zaman beğeninize ya da beğeniniz olduğuna inandığınız şeye aykırı kitaplar seçin. Bu, erkek dünyasıdır; duyarlılığı feminizmle ateşlenen bir kadın, burada can sıkıcı ve rahatsız edici pek çok şey bulur, fakat gözlerini dikip içeriye bakan bir yabancı olmanın ne anlama geldiğini bilmekte öğrenecek ve esinlenecek çok şey vardır. Yirmi birinci yüzyılın bakış açısıyla okunan ve biri kendi dehası içinde ilkel, diğeriye cesaret kırıcı bir biçimde "modern" olan Homeros'un *Odyseia'sı* ve Ovidius'un *Metamorfoz'u* gibi büyük yapıtlar, kadın ve erkek okuyucuları çok farklı şekillerde etkiler. Bir kadın acısının, öfkesinin ve "adalet" umudunun gerçekliğini kabul eder; hatta intikam umudu bile, yaşamında olmasa da yapıtlarında iyi bir şey olabilir.

Dil, sayfa üzerinde buz gibi soğuk bir araçtır. Bizler, oyuncular ve sporculardan farklı olarak, dilersek yeniden hayal edebilir, gözden geçirip düzeltebilir

ve tamamen yeniden yazabiliriz. Çalışmamız tıpkı bir taşa basılır gibi bir kitaba basılmadan önce üzerindeki hükmümüzü koruruz. İlk karalama tökezlebilir ya da bitkin düşülebilir, fakat bir sonraki karalama ya da karalamalar daha yüksek bir seviyeye geçirecek ve ferahlatacaktır. Yeter ki inancınız olsun: ilk cümle, son cümle yazılana dek yazılamaz. Ancak o zaman nereye gittiğinizi ve nerede olduğunuzu bilirsiniz.

Roman, tek çaresi roman olan bir derttir.

Ve son bir kez daha: *Yüreğinizi yazıya dökün.*

KOŞMAK VE YAZMAK

Koşmak! İmgelemi bundan daha çok besleyen, daha canlı tutan bir etkinlik varsa da ne olabileceğini tahmin edemiyorum. Koşarken zihin bedenle birlikte uçar; dilin esrarengiz bir biçimde çiçek açması, ayaklarımızla ve kollarımızın sallanışıyla uyum içinde, beyinde nabız gibi atar. Bir yazar olan koşucu, ideal olarak, gerçek bir setteki bir hayalet gibi kendi kurgusuna ait ülke ve kent silüetleri arasında koşar.

Koşmak ve düş kurmak arasında benzer bir şeyler olmalı. Düş gören zihin genellikle bedensizdir, tuhaf bir hareket gücü vardır ve en azından kendi deneyimlerime göre, yer boyunca ya da gökyüzünde koşar, süzülür veya “uçar” (Düşlerin yalnızca dengeleyici olduklarına dair hissiz, gurur kırıcı kuramı –uykudayken uçarsınız çünkü yaşam içinde yerlerde sürünürsünüz; uykunuzda diğerlerinin üzerine yükselirsiniz çünkü yaşamınızda diğerleri sizin üzerinizden yükselir– bir yana bırakıyorum.) Hareketin bu peri masalına özgü becerileri, büyük olasılıkla atalardan kalmadır; acil durumlarda adrenaline dolan bedensel varlığın entelektüel varlıktan ayırt edilemez olduğunu düşünen uzaklardaki bir atanın sanrı üreten belleğidir. Koşarken “ruh” sanki bütün bedene yayılır; tıpkı müzisyenlerin parmak uçlarında hissettiği gizemli doku belleği olgusu gibi, koşucu da sanki hayal eden benliğinin ayaklarına,

ciğerlerine, hızlanmış kalp atışlarına yayıldığını his-
seder. Sözgelimi uzun, karmaşık, düş kırıklığına
uğraticı, bazen de umutsuzluk yaratan bir sabah
çalışması sırasında yazıyla ilgili olarak saptadığım
yapısal sorunları, öğleden sonra koşarak çözüme
ulaştırabilirim. Koşamadığım günlerde "benliğimi"
duyumsayamam, duyumsadığım "benlik" kim olur-
sa olsun, onu asla diğeri kadar sevmem. Ve yazı,
sonu gelmeyen gözden geçirmeler içinde bir kargaşa
olarak kalır.

Yazarların ve şairlerin hareket halinde olmayı
sevdikleri çok iyi bilinir. Koşmak, olmazsa kır yürü-
yüşü yapmak; kır yürüyüşü olmazsa yürümek (yü-
rümek, hızlı da olsa koşmanın yanında ikinci sınıftır,
çünkü tüm koşucuların bildiği gibi ancak dizlerimiz
bitap düştüğünde yürüyüşe sığınırız ama en azın-
dan bu da bir seçenektir). Büyük İngiliz romantik
şairleri, hava nasıl olursa olsun yaptıkları uzun yü-
rüyüşlerden açıkça esin almışlardır: Sözgelimi,
Wordsworth ve Coleridge cennete benzeyen Lake
District'te yaptıkları yürüyüşlerden ve Shelley de
("Her zaman nefesim kesilene kadar koşarım ve ne-
fesim hiçbir zaman kesilmez") İtalya'da geçirdiği
yoğun dört yıl boyunca yaptığı yürüyüşlerden...
New England Transandantalistleri, özellikle de
Henry David Thoreau dur durak bilmeyen yürüyüş-
çülerdendi; Thoreau, "sık Concord yolculukları" ile
övünürdü, etkileyici denemesi "Yürüyüş"te günde
dört saatten fazlasını açık havada hareket halinde
geçirmesi gerektiğini, aksi halde kendisini sanki "be-
deli ödenmesi gereken bir günah işlemiş gibi" hisset-
tiğini itiraf eder. Bu konuda yazılmış en beğendiğim
metin, Charles Dickens'ın kendisini geceleri Londra
sokaklarına atmasına neden olan aşırı uykusuzluk
çektiği dönemden birkaç yıl sonra yazdığı "Gece

Yürüyüşleri"dir. Dickens'ın bilindik parlak zekâsıyla yazılmış bu unutulmaz deneme, sözcüklerinin ortaya koyduğundan daha fazlasını gizler; Dickens, korkunç gece huzursuzluklarını başında bir çatı olmamasıyla ilişkilendirir; dolayısıyla karakteriyle uyumsuzluk gösteren bu yeni, kişiliksiz kimliği "Evsizlik" olarak nitelendirir – karanlıkta ve patır patır yağan yağmurun altında yürümek, yürümek, yürümek için duyulan bastırılmaz istek. (Hiç kimse yalnızlığın romantik niteliğini, yarı-deliliğin coşkunluğunu, haksız bir biçimde popüler, yufka yürekli öykülerin ustası olarak nitelendirilen Dickens'dan daha güçlü bir biçimde yakalamamıştır.) Walt Whitman'ın ağır adımlarla yürüyerek inanılmaz mesafeler kat etmiş olduğunu düşünmek şaşırtıcı olmaz, çünkü hafiften insanın nefesini kesen, büyümlü şiirlerinde bir yürüyüşçünün nabız atışlarını duyabilirsiniz ama düzyazı biçemi, hareketin akıcılığından çok tuhaf tutkuların telaşlı karmaşasını anımsatan Henry James'in de Londra'da kilometrelerce yol yürümekten hoşlanmış olduğunu öğrenmek şaşırtıcı olabilir.

Yıllar önce ben de Londra'da yürürdüm (ve koşardım). Çoğunlukla da Hyde Park'ta. Hava nasıl olursa olsun! Mayfair'in, Konuşmacılar Kürsüsü'nü tepeden gören bir köşesinde, İngilizce profesörü eşimle birlikte izin yılımızı geçirirken Amerika'ya ve Detroit'e duyduğum özlem beni öylesine üzüyordu ki, tutkuyla koşardım; yazmanın yoğunluğuna bir ara vermek için değil, yazmanın bir işlevini yerine getirmek için. Çünkü koştuğumda Detroit'te koşuyordum; kentin parklarını, sokaklarını, caddelerini ve otoyollarını zihnimde öylesine net bir berraklıkla canlandırıyordum ki, eve döndüğümde yalnızca yazıya dökmek kalıyordu; orada yaşarken, Detroit'i *Them'de* ne kadar inançlı bir biçimde yeniden ya-

rattıysam, romanım *Do With Me What You Will*'de de aynı inançla yeniden yaratıyordum. Ne tuhaf bir deneyim! Koştuğum zamanlar olmasaydı, bu romanı yazmış olabileceğime inanmıyorum; yine de dünyanın en güzel kentlerinden birinde, Londra'da yaşarken dünyanın en problematik kentlerinden birini, Detroit'i düşlemek ne ters diye düşünüyor insan.

Hem koşmak hem de yazmak büyük ölçüde alışkanlık yapan etkinlikler; bana göre her ikisi de kaçınılmaz olarak bilinçle bağıntılı. Koşmadığım bir dönem anımsayamıyorum, yazmadığım bir dönem de anımsayamıyorum (İngiliz dilinde insan kelimeleri olarak adlandırılabilcek şeyleri yazamadan önce, hevesli bir şekilde kurşunkalem karalamalarıyla yetişkinlerin el yazılarını taklit ederdim. İlk "romanlar"ım -korkarım ki sevgi dolu anne ve babam bunları hâlâ New York, Millersport'taki eski çiftlik evimizde bir sandığın ya da çekmecenin içinde saklıyorlar- bu şekilde esinlenilerek bloknotlar üzerine düz çizgilerle resmedilmiş tavuk, at ve kedi çizimleriydi. Henüz insana ait zorlayıcı yazı biçiminde uzmanlaşmamıştım, insan ruhunu kavramama da yıllar vardı). Açık havadaki ilk anılarım armut ve elma bahçelerinden, başımın üzerinden göğe uzanan ve rüzgârla hışırdayan buğdaylarla kaplı tarlalardan, çiftliklere giden dar yollardan ve Tonawada Deresi'nin dik kıyısından geçerek koşmanın ve yürümenin kendine has yalnızlığıyla dopdolu. Çocukluğumda kırlarda, komşu çiftliklerde, eski ambarların sahipsiz gömülerinde, terk edilmiş evlerde, tahtalarla gevşekçe kaplanmış sarnıç ve kuyular gibi belki de tehlikeli olabilecek her türlü arazide yorulmak bilmeden uzun yürüyüşler yapardım, aylak aylak dolaşırdım ve "keşfe çıkardım" Bu etkinlikler

masal anlatımıyla yakından ilişkili; çünkü böylesi ortamlarda her zaman bir hayalet-kişi, bir "kurmaca" kişi vardır. Bu nedenle bütün sanat türlerinin bir çeşit keşfetme ve sınırları aşma olduğuna inanıyorum (Benim asi ruhuma davetiye çıkarmayan bir GİRİLMEZ levhası hiç görmedim. Bir görev bilinciyle ağaçlara ya da tahta parmaklıklara asılan bu tür levhalar, DOĞRU İÇERİ! diye de feryat edebilirlerdi). Yazmak bir başkasının alanını istila etmektir, yazıyı anıtlılaştırmak için olsa da; yazmak, yazmayanların ya da sizin gibi yazmayanların, sizi bir tehdit gibi görenlerin öfke dolu suçlamalarını cezbetmektir. Sanat doğası gereği ihlal edici bir eylemdir ve sanatçılar bunun için cezalandırılmayı kabul etmelidir. Sanatları daha özgün ve sarsıcı oldukça, ceza da o kadar yıkıcı olur.

Yazmak, en azından bazılarımız için cezayı içeriyorsa, koşma eylemi de, yetişkinlerde bile, zalimler tarafından kovalanmanın uzun zaman önceye, çocukluğa ait acı dolu anılarını canlandırabilir (Böyle anılara sahip olmayan bir yetişkin var mıdır? Şu veya bu şekilde cinsel anlamda taciz edilmemiş ya da tehdit edilmemiş yetişkin bir kadın var mıdır?). O adrenalin bir şırınga etkisiyle hızlıca kalbe gider! Birbirinden tümüyle farklı sekiz ayrı sınıfa çok fazla çalışan tek bir kadın öğretmenin ders verdiği tek odalı bir köy okuluna gidiyordum; okul binasının görece kutsallığını çepeçevre saran mıncıklamalara, yumruklamalara, çimdiklemelere, dövüşmelere, tırmalamalara, tekmelemelere ve sözlü sataşmalara katlanmak zorundaydık, çünkü o günlerde henüz bu tür zor kullanmalarla ilgili koruyucu yasalar yoktu; bir adamın karısını ve çocuklarını dövebildiği ve polisin ciddi ölüm ve yaralanma olayları dışında hemen hemen hiçbir şeye karışmadığı bir

*laissez-faire*¹ çağıydı. En cennetsi kır manzaraları içinde koşarken, yıllar öncesine ait telaşlı çocuğun koşuşunu anımsarım; kendisini daha büyük olan sınıf arkadaşlarının sistemli işkencelerinden koruyacak bir ağabeyi ya da ablası olmayan şanssız çocuklardan biriydim, bu nedenle de kolay hedeftim. Birçokları arasından (sözgelimi notlarım yüksek olduğu için) seçilip ayrılmış olduğuma inanmıyorum. Bu tür bir suiistimalin kişisel değil, genelleyici olduğunu yıllar sonra anlamaya başladım; bu, türler arasında hüküm sürmeli; ötekilerin deneyimlerini sezinlememize ve daha uzun sürdürülen telaşın, tuzağa düşürülmenin, acı çekmenin ve umutsuzluğun tam olarak neye benzeyebileceğini anlamamıza olanak verir. İnsana kesinlikle geçici bir bellek yitimi yaşatan cinsel saldırı, bize saldırıların en tiksindiricisiymiş gibi gelir.

Kitaplarımda basılı sözcüklerin oluşturduğu satırların gerisinde, kitapların içinde imgelendiği ve onsuz var olamayacakları mekân vardır. 1985 yılında bir gün Pennsylvania, Yardley'nin güneyindeki Delaware Irmağı'nın kıyısında koşarken, gözlerimi kaldırıp demiryolu köprüsünün kalıntılarına baktım ve birdenbire New York, Lockport'taki Erie kanalının üstündeki benzer bir demiryolu köprüsünün hemen yanında bulunan yaya geçidinden karşıya geçişimin derinlerde bir yerlerdeki canlı anısını yaşadım; bir roman yazabilme olanağını, on iki on dört yaşında gördüm; bu, aslına çok benzeyen mitsel bir New York taşrasında geçen *You Must Remember This* olacaktı. Yine de, çoğunlukla bunun tam tersi meydana gelir: Kendimi ilgi çekici bir yerde evlerin aralarında ve arkalarında koşarken bulurum, o kadar esrarengiz ki, bu manzaraları yazmak ve onlara kur-

¹ Birakınız yapsınlar anlamına gelen deyiş.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

maca bir yapıt içinde (dedikleri gibi) hayat vermek benim yazgım. Kesinlikle mekânlardan büyülenen bir yazarım; yazma eyleminin büyük bir parçası, yuva özlemini dindirmenin bir yoludur ve benim için karakterlerimin yaşadığı ortamlar, en az karakterlerim kadar can alıcıdır. Karakterlerin gördüklerini capcanlı “görmeden” kısacık bir öykü bile yazamazdım.

Öyküler, bize net bir somutlaşma talepeden hayaletler olarak gelirler. Sanki koşmak, bana ideal olarak, yazdığım şeyi bir film ya da rüya olarak zihnimde canlandırabildiğim gelişkin bir bilinç sağlıyor; daktilo başındayken nadiren uydurur, daha çok görüp geçirdiklerimi anımsarım; bilgisayar kullanmam, el yazısıyla hatırı sayılır derecede uzun yazarım. (Bir kez daha görüyorum: Yazarlar çılgındır.) Yazımı usulen daktilo etmeye başladığımda, onu tekrar tekrar zihnimde canlandırırım. Yazmayı hiçbir zaman yalnızca sayfa üzerindeki sözcüklerin bir düzenlemesi olarak görmedim, yazmak imgelemin vücut bulması için bir yeltenmedir; bir duygular çapraşıklığıdır; arıtılmış bir deneyimdir. Anılmaya değer bir sanat yapıtının çabası, okuyucunun ya da izleyicinin içinde bu çabaya uygun duygular uyandırmaktır. Koşmak derin düşüncelere dalmaktır; daha yararlısı, koşmak, az önce yazmış olduğum sayfaları gözümün önündeymiş gibi bir tomar şeklinde kaydedip hataları saptamama ve düzeltmeme olanak veriyor. Benim yöntemim yazdıklarımı defalarca gözden geçirip düzeltmektir; uzunca bir roman yazarken her gün yeniden yazmak ve tutarlı, akıcı bir dil oluşturmak için daha önceki bölümlere geri dönerim; bir romanın son iki veya üç bölümünü yazarken eşzamanlı olarak romanın başlangıcına ait bölümleri de yeniden yazıyorum. Böylelikle en azından ideal olarak roman, her

bölümü bir diğeriyle uyum içinde olan ve eş dağılımlı olarak akıp giden bir ırmak gibidir. Düşler, nörofizyolojinin bizce pek açık olmayan bir kuralına göre, deliliğe doğru geçici uçuşlar olabilir. Yine de düşler, bizi gerçek delilikten uzak tutar; birbirine eş yazmak/koşmak eylemleri de böyledir; bunlar, aldatıcı ve geçici olarak da olsa, kendini denetleme umudu verir ve yazarı makul bir biçimde aklı başında tutar.

“BİLİNMEYEN GÜNAHIM...”

Yaşamım boyunca insan kişiliğinin esrarengizliğinden büyüledim. Bizler kimiz? Birbirinden çok farklı görünen fakat belki de bu farklılığın altında birbirine çok benzer olan bizler? Neden buradayız? Ve burası neresi? İnsan varlığının gizemi yavaş yavaş bedensel maddenin gizemine dönüşür. Bu konuda akla gelenler, Romalı ve Yunanlı filozofların soruları: Neden bir şey var da, onun yerine, hiçbir şey yok? Bilincin ve insan araştırmalarının gayesi nedir?

Yazmaya başlamamız elbette dilden büyülenmenin; gizemli seslerden, müzikten, sözcüklerin gücünden büyülenmenin ötesinde bir şey. Genel söylemin altında yatan gizli anlamları kavrayış. Oyunbaz, zapt edilemez ve önceden kestirilemez olanı kavrayış; yazarlar aracılığıyla dile getirilen sözle anlatılmaz olanı kavrayış. Çocukken bizden yaşça büyüklerin konuşmalarını taklit ederek tılsımlı bir güç elde ederiz; öykünme olarak başlayan şey, günün birinde hayretler içinde kendi içimize bakarken kavradığımız bir şeye dönüşür – nedir? Yaşamın kendisi? Gözündüğü kadarıyla sanatçıların en bilinçli olanı, keşfin yanındaki ikincil konumunu kabul eder:

Bir sanat yapıtını biçimlendirirken bizler hiçbir zaman özgür değiliz. Onu nasıl üreteceğimize biz karar vermeyiz... O bizden önce de var olmuştur ve

bu nedenle hem vazgeçilmez hem de gizli olduğu için biz, doğa kanunları gereğince yapmamız gerekeni yapmakla –yani onu keşfetmekle– yükümlüyük.

(Marcel Proust)

Adanmışlığımızda (ya da saplantılarımızda) dıretirsek, çocuksu bir merak ve bilme isteğiyle başlayan şey, zamanın akışıyla bir “uğraş”a, bir “meslek”e dönüşür. Neredeyse ne yaptığımızı bilmeden kendimizi daha önce hiç görmediğimiz, hatta görmeyi ummadığımız yerlerde buluruz. Bize tamamen yabancı olan dünyalar ve insanlarla ilişki kurarız. Bunu yaparken, sırasıyla başka başka insanlar oluruz; olgunlaşarak gençliğimizde hayran olduğumuz o yetişkinler dünyasına gireriz. Eğer çok şanslıysak, George Eliot ve D.H. Lawrence’ın “duygudaşlığın büyümesi” gibi idealistçe kavramlarla tanımladığı insan ruhunun mistik evrimine biz de katılırız.

Ama Wallace Stevens’in “metafor güdüsü” –kaydetmek, uydurmak, uyarlamak, kurgusal olarak düşünmek için duyulan güdü– olarak adlandırdığı dürtünün kökenleri nelerdir? William Stafford bir şiirinde şöyle der:

*Dünya iki kere yaratılır–
birincisi onu gördüğümüz haliyle;
ikincisi, kendisini destanlaştırdığı haliyle
derinden, olduğu gibi.*

Buradaki can alıcı sözcük, masal anlatımı imasıyla “destanlaştırmak”; içinde kendimizi bulduğumuz dünyanın var oluşla ilgili deneyiminin ikinci yaratılışı. Deneyim kazanmak bize yeterli gelmiyor gibi, neyin deneyimini kazandığımızı bilmek istiyoruz; deneyimlerimizi çözümlemek, tartışmak, hatta za-

man zaman onlardan kuşku duymak ve onları yalanlamak için can atıyoruz. Platon'un *Devlet*'inin Kitap X adlı bölümünde Sokrates'in söylediği belirtilen "felsefeyle şiir arasında çok eskilere dayanan bir kan davası vardır" cümlesi, belki de insanoğlunda söylendikleri gibi oldukları varsayılan şeylerle ilgili bitmez tükenmez bir doyumsuzluk, imgelemin oyunculuğuna duyulan bitmez tükenmez bir özlem vardır demenin bir yoludur.

Sanatın doğuşuyla ilgili bazı kuramlar öne sürebilirim:

1. Sanat oyunla –doğaçlamayla, deneyle, düşlemlerle– doğar; sonsuza kadar yaşar. En derin içgüdüleriyle oyunbazdır ve kendiliğindendir. Sanat, mutlu edici bir rahatlama sağlamak dışında bir yararı olmayan, fiziksel beden alıştırmasına benzeyen bir imgelem alıştırmasıdır.

2. Sanat isyanla körüklenir: Buradaki gereksinim, toplum dışı bırakılmak pahasına da olsa saplantıyla, karşı koymakla, büyüklere meydan okumakla, kendini ve kuşağını yeni, alışılmamış, zapt edilemez olarak tanımlamakla bir miktar eşdeğerdir. Hemen hemen tüm sanatçılar yazmaya çocukluklarında ya da ergenliklerinde başlar; ergenlerde geçmişten kopma gereksinimi insanı yeniden sergileme dürtüsü kadar güçlüdür. Henry David Thoreau, *Walden*'ın birinci bölümünde her zamanki alçakgönüllülüğüyle, "Yaklaşık 30 yıldır bu gezegende yaşıyorum," der; "ve büyüklerimden gelecek değerli ve ciddi bir öğütün ilk hecesini henüz duymadım. Bana hiçbir şey söylemediler, büyük olasılıkla da herhangi bir şey söyleyemezler..." Böylesi bir açıklamanın haksızlığı ve yanlışlığı, gençlere özgü başkaldırıcıyı ister istemez depreştirir.

3. Sanat, geçmişin kutlanmasına yönelik bir araç-

tır; hızla silinip gitmekte olan bir dünyanın kaydıdır; en azından geçici olarak da olsa, yuva özleminin yol açtığı yıkıntının defedilmesidir. Sanat, en ince ayrıntılara kadar inen bir dilde "geçmiş, geçmekte olan ya da gelecek olan"dan söz etmektir; sevdiklerimizi, bir şeyler öğrendiğimiz insanları onurlandırmaktır ve yaşamını uzun süre sürdürmelidir. Bir kır manzarasını, bir yaşama biçimini, bir toplantıyı çok keskin bir biçimde zihinlerde canlandıran bir yazar, doğuştan kazanılan haklardan mahrum edilmiş gibidir. Zamanla yazarın isyanı bile hem acı hem de tatlı bir kayboluş duygusuna dönüşür; hatta acı, öfke, düş kırıklığı gençlerin enerjisine bağlı olarak, paha biçilmez duygular haline gelir.

4. Sanatçı doğuştan lanetlidir ve yaşamı boyunca kolay olmasa da bu lanetten kurtulmayı başarmak için sanat aracılığıyla mücadele verir. Yarım kalmışlık ya da yetersizlik duygusu, dur durak bilmeyen buluşlar için duyulan içgüdüğü benliğin sınırlarını zorlarmışçasına körükler. Görsel sanatlarla uğraşan bir sanatçı, gözle algılanan "sanat üretir"; fiziksel cisim, tam anlamıyla sanatçının kimliğinin bir parçasına dönüşür. Dualar ya da ibadet yoluyla Tanrı'ya yakarmak şöyle dursun, Tanrı'nın lütuflarını yok sayan ve Tanrı tarafından lanetlenecekleri korkusuyla yaşayan Püritenler gibi sanatçılar da, aynı zamanda ruhani de olan estetik kavramlarla kendilerini yeniden yaratmak için her yere bakınırlar. Sözgelimi, William Butler Yeats "özünü parçalar ve yaratır" Onun yapıtları, bir düşüncenin ya da görüşün egemenliği altında olabilir; öyleyse bu yapıtların, ancak geçmişe bakılarak anlaşılabilir olan tek bir çalışmayı meydana getirdiği söylenebilir.

Başlangıçta çocuk için yalnızca yaşam ve bilinç vardır; "oyun" bunların ikisinden de ayırt edilemez. Mucize çocuk Mozart da dahil hiçbir çocuk, profesyonel nedenlerle ya da ilgi hak eden yetenekli bir çocuk olduğunu göstermek için "oynamaz" Can sıkıcı bir yetişkin tavrıyla söylenmiş de olsa, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'in doğuş öyküsünü anlatırken bir çırpıda dile getirdiği "her şey sayfayla parmaklar arasında olup bitti" sözleri aydınlatıcıdır.

Ara sıra bana "yazar olmak istediğimi" ne zaman anladığımı sorulduğunda, yazar ya da başka bir şey olmak istediğimi hiçbir zaman "anlamadım"; aslında yazar olmak "istediğimden" de emin değilim gibi basite indirgenmiş, soyut sözlerle yanıt veririm. Yazar bir kişi, bir bakıma "yazar" değildir ama yazan bir kişidir; o, metinlerin belirli sözcüklerinin dışında tanımlanamaz. Başka yerlerde de "JCO"nun bir kişi ya da hatta kişilik olmadığını, fakat bir dizi belirli metinle sonuçlanan bir süreç olduğunu belirttim. Başkalarınca ürün olarak algılanan şey, yazarın bakış açısından bakıldığında bir süreçtir. Yaşamımın ilk parlak anıları, kendi "benliğim"le ilgili değil (öyle sanıyorum ki küçük çocukların kendileriyle ilgili bulanık, değişken imgeleri var), renkli kalemle çizerek ve boyayarak icat ettiğim ikincil dünyalar ya da filozofların "karşı-gerçek dünyaları" olarak adlandırabilecekleri oyun dünyalarıyla ilgili.

Neden? Ne amaçla? Hiç şüphesiz çocuk psikologları, çocukların hayal güçleri ve oyunlara harcadıkları olağanüstü enerji gibi olgular üzerine kuramsal varsayımlarda bulunuyorlardır ve kuşkusuz bu varsayımlar, benliğin ve "gerçeklik"ın sınırlarının saptanması ve pek tabii ki yetişkin modellerin örnek alınmasıyla ilgilidir. Buna karşın, ortaya hayal gücünün esraren-giz, heyecan verici, büyüleyici ve kestirilemez bir ey-

lem olduğu gerçeği çıkıyor. ocuk, Lewis Carroll'ın kahramanı Alice gibi ansızın tavşan deliğinden aşığı gönüllü bir biçimde atlar ya da bir ayna sayesinde başka bir boyuta geçer. Bu "öteki boyut", tek bir bireyin erişebileceği bir karşı-dünyadır. "...Sanatçının bir tek şeye ihtiyacı vardır: anahtarı yalnızca kendisinde olan özel bir dünyaya." (Andre Gide) Bu karşı-dünya hem "gerçek" dünyayı yansıtır hem de onu çarpıtır; orada hem kendinizsiniz hem de kendiniz değilsiniz... Bu, her ne kadar bu şekilde ortaya konulmasa da, sanatsal yaratının en temel gerçeğidir.

Alice kitaplarının heyecan verici girişlerini hatırlayın! Girift gölgelendirmelerle bir hayal âlemini anımsatan John Tenniel'in ünlü çizimlerinde kısmen beliren Alice, *Aynanın İçinden* kitabında oturma odasındaki bir aynanın içinden geçerken görülür; bildiği dünyadan daha az derli toplu fakat –içindeki her şey canlı olduğu için– çok daha ilginç bir dünyada yeniden belirir. Satranç taşları başkalaşarak görülmemiş bir vahşetin krallarına, kralielerine, prenslerine dönüşmüştür; çiçekler konuşmakla kalmaz, bunun yanı sıra şiddetle tartışır da; ocuk masallarının yarı insan yarı hayvan figürlerinin tümü –"gözlerinden kıvılcım saçan yusuuklar", "sallanan yapan atsinekleri", "ekmek-ve-yağ sinekleri", ev hayvanları olarak ehlileştirilmiş yavru geyikler– Alice'in adı İngiltere olan ama sınırları çok büyük bir satranç tahtasıymış gibi çizilmiş bu "tuhaf" ülkedeki serüvenlerinde rol alır.

"Büyük, dev bir satranç oyunu oynanıyor dünya yüzünde; bu, dünyaysa tabii. Ayy, ne eğlenceli! Onlardan biri olmayı nasıl isterdim! Piyonluğa da razı olurdum aralarına katılabilsem, ama tabii Kraliçe olmak isterdim asıl."

Alice'in heyecan verici coşkunluğu, bir Piyon olarak başlayıp (en azından teoride) bir Vezir olarak sonlandıracağı bir yaşam serüvenine atılmak üzere olan bir çocuğun coşkunluğudur. Alice tüm çocukların kendini özdeşleştirebileceği epik bir kahramandır; bazen pervasız bazen de oldukça çekingen fakat her zaman meraklı ve sorgulayıcıdır. "Daha da, daha da tuhaf!" diye haykırır. Dünya içine daldıkça daha da, daha da tuhaflaşır. Lewis Carroll'ın gerçekte-karşıtı dünyası yavaş yavaş bir karabasana dönüşür. Darwin'in evrim kuramı –"güçlü olanın hayatta kalması– üzerine ustaca yazılmış bir alt metinle desteklenen bu dünya, Alice kitaplarındaki sayısız yemek yeme resimlerinde çok da canlı bir şekilde betimlenir (yemek yemek hiç şüphesiz küçük çocukların kafasını kurcalayıp duran bir şeydir, "yenilip yutulma"nın karanlık bir çocukluk fantezisi olduğu söylenir). *Aynanın İçinden*'in sonunda Alice'in yaklaşmakta olan felaketin farkına vardığı bölüm, kıl payı önüne geçilmiş bir dehşeti zihinlerde canlandırır. Alice, kutlama töreninde serüvenin başından beri istediği Kraliçe tacını giymek üzereyken "bir şeylerin olacağını" anlar. Bir anda beklentileri allak bullak eden ve bekleyişi korkuya dönüştüren rüya mantığı aslında nasıl da aşıkâr:

Ve sonra (Alice'in sonraları anlattığına göre) bir anda, bir sürü şey oldu. şamdanların hepsi tavana yükseldi, tepelerinden donanma fişekleri saçan sazlar gibi. şişelere gelince, her biri bir çift tabak alıp telaşla kanat yerlerine taktı, çatalları da bacak yerine kullanarak her yöne uçuşmaya başladı. "Gerçekten de kuşlara benziyorlar," diye düşündü Alice, kopan korkunç kargaşada aklını toparlamaya çalıştı.

O anda, yanından boğuk bir kahkaha yükseldi; dönüp Beyaz Kraliçe'ye ne olduğuna bakacaktı ki Kraliçe'nin yerine kuzu butu kurulmuştu koltuğa. "Buradayım!" diye haykırdı bir ses çorba kâsesinden, Alice yine döndüğünde kâsenin kenarından onun ablak, sevimli yüzünün bir an kendisine gülümsediğini gördü, demeye kalmadan Kraliçe kâseye daldı.

Yitirilecek bir an bile yoktu. Şimdiden konukların birçoğu tabaklara uzanmışlar, çorba kepçesi, Alice'in koltuğuna doğru, yolundan çekilmesi için işaretler ederek telaşla yürüyordu...

Alice, yutulma kâbusundan uyanarak kurtulabilir; tavşan deliğinden aşağı atlayarak yaşadığı serüvenler gibi, aynanın içinden geçerek yaşadığı serüvenler de yoğun duygular içerir; çocuk kahraman, yine de asla ciddi bir tehlikenin içinde değildir. Bu gibi klasik çocuk fantezilerinde çocuk, yetişkinmiş "gibi yapar"; fakat neredeyse canı her istediğinde her şeyin güvenli ve kontrol altında olduğu ailesinin evine, uyanan bir dünyaya geri dönebilir.

Bir de çocukluklarında hayal gücünün coğrafyacıları kendileri olan yetenekli, değerli ve lanetli çocuklar da vardır. Bir çocuk-fantezicinin tutarlıca kendi hayal gücünü geliştirmesi değilse de, bizim bundan en azından ayrıntılarıyla haberdar olmamız pek nadir bir durumdur. Brontë kardeşlerin –Charlotte'un, Anne'in, Emily'nin ve bahtsız erkek kardeşleri Branwell'in– hünerle oluşturdıkları kapsamlı ve dolambaçlı karşı-dünyaları düşünün. Melodramatik bir şiddetten hoşlanan –askerlikte gayretli olduğu halde başarılı olamamış ve kör talihi sonucu bir köy papazı olmuş– babalarının idaresinde, İngiltere'de bir taşradaki papazlık konutunda tecrit edilmiş bir

halde yaşayan bu annesiz, büyümüş de küçülmüş çocuklar, ortak bir hikâyeye anlatımıyla iki düş ürünü diyar yaratmışlardı: Gondal (Emily ve Anne'nin buluşu: Pasifik'te kırsal Haworth ile açık benzerlikleri olan kurmaca bir ada) ve Angria (Charlotte ve Branwell'in buluşu: İngilizler tarafından fethedilmiş hayalî bir Afrika ülkesi). Uzun yıllar sonra Charlotte, babalarının hediyesi olan on iki tahta askerin "oyunlarının başlangıç kaynağı" olduğunu söyler – bu sıradan oyuncaklar, çocukların hayal gücünü ateşleyerek böylesine sıra dışı boyutlara taşımıştı.

Brontë kardeşler baş başa verip oyunlar oynuyor, taklitler yapıyor, piyesler ve seri macera hikâyeleri yazıyorlardı; nihayet Gondal ve Angria masalları, "Küçük Dergiler"e –matbaada basılmış gibi görünmesi için yatık el yazısıyla yazılmış harflerle doldurulmuş minicik kitaplara– kaydedildi. Düşsel ülkele- rin dikkat çekecek ölçüde detaylandırılmış bu tarihsel kayıtları, ergenlik çağında vazgeçilecek kısa ömürlü çocukluk uğraşları değildi: Charlotte, sonuncu Angria öyküsünü yirmi üç yaşındayken yazdı, Anne ve Emily biri yirmi altı, diğeri yirmi yedi yaşına gelinceye dek, Gondal efsanesini yazmaya devam ettiler. Charlotte Brontë, 1847'nin Ekim ayında otuz bir yaşındayken, "Currer Bell" takma adıyla *Jane Eyre*'i yayımladı; Emily Brontë, 1847'nin Aralık ayında, yirmi dokuz yaşındayken "Ellis Bell" takma adıyla *Uğultulu Tepeler*'i yayımladı (Emily bir yıl sonra ölecekti). Yalnızlık ve çocukluk dönemindeki soyutlanma, bundan daha başarılı bir şekilde kalıcı sanat yapıtlarına dönüştürülebilir miydi, yetişkinlere özgü bir tutku ve "yazgı"yla yeniden imgelenen bir çocukluk düşleminin anılması?

Hiç kimse, John Updike'ın bir kişinin bilinç durumları –(nefes alma ve konuşma güçlüklerini aş-

mak için duyulan isteğin anlatıldığı) gerçek durumlar- üzerinde odaklanarak bir çocuğun benliğini tanımladığı özyaşamöyküsü *Self-Consciousness*'ta sergilediği kadar büyük bir içtenlikle yazarlık içgüdülerinden bahsetmemiştir. Updike, kekemeliği üzerine sorular sorduğu *Getting the Words Out* (Kelimeleri Dışarı Çıkarmak) adlı bölümde, yazmasının kökeninde nefes alıp vermenin yattığını varsayar. Dil görseldir. Updike'ın tahtadan ABC'leri bilincinin "ortaya çıkışına işaret eden alfabetik simgelerdi" Updike'ın annesi tutkulu bir biçimde yazar olmak istiyordu fakat oğlunu yetiştirirken bunu başaramadı; Updike'ın belleğinde, kendisinin içeri girmesinin yasak olduğu bir odaya kapanıp saatlerce yazı yazan annesinden gelen daktilo sesleri yer etmişti: "Daktilosunun sesleri evimize, Philadelphia Caddesi'nde yukardan aşağı uzanan evlerin hiçbirinde olmayan esrarlı, şüpheli bir yaşam veriyordu." (1930'lu yıllarda Shillington, Pennsylvania) Küçük John, şaşkınlık ve acı içinde fark eder: "Annemin kafasının içinde, besbelli ki gerçek dünyayla birlikte var olan ve aynı zamanda bu dünyanın çok sevilen bir parçası olduğunu hissettiğim rakip bir dünya vardı." Yazmak kesinlikle bir yetiştikine özgü, hatta gizli bir uğraştı; yazmak başlangıçta John'a bir grafik simgeler meselesi olarak görünüyordu. Yazı, gazete kâğıdındaki yalın harflerdi, çizgi romanlardaki ise "yeniden üretilmiş imgelemin mucizesi"ydi. Updike, Walt Disney'in çizgi filmlerini ve karikatür kitaplarını içine alan popüler kültür dünyasından büyülenmişti; O, "Hayat bulması Dick Tracy, Kaptan Easy ya da Alley Oop... tarafından çabuklaştırılan ölü kâğıt hamurundan" söz eder. Updike'ın çizgi resimli öykü sevdası, büyüyüp serpilerek boş sayfalara ve hatta kontrplaklara çizgi romanlardaki resimlerin kopya-

larını çıkarma ve bu kopyaları yatak odasındaki bir rafta sıralar halinde dizme sevdasına dönüşür. Updike'in sözcük virtüözlüğünün, özenli düzyazı ustalığının başlangıcı kendini adamanın bu erken edimlerine dayanır: "Karikatür yönteminin hamlığı, karikatürün benek benek noksanları, çizgilerin teknik dili ve paralel çapraz çizgilerle yapılan gölgelemeler beni büyüleyerek kendi derinliklerine çekiyordu, tıpkı mikroskobun bir bakteriyologu ve ayrıntılarla dolu yabancı dilbilgisinin bir dilbilimciyi kendine çekmesi gibi."

İster kendi kendilerine icat edilmiş, ister popüler kültür yoluyla edinilmiş olsunlar, çocukluk düşlemlerinin özünde insan soyunun düşlemlerine koşut olduğunu laf arasında da olsa hatırlatmak öğretici olur. Diğer tüm türlerden önce gelen masal anlatımı, bir çeşit "gerçeküstücülük"tür (çoğu insanın birincil olduğunu düşündüğü bir gelenek olan), "gerçekçilik" değil. Söylenceler, peri masalları, aşk türküleri, çok erken dönemlere ait saklanmış çizimler ve "ilkel" sanatın diğer biçimleri gerçekçi değildir, esraren gizlidir; tanrısal ya da doğaüstü kökenleri olduğu iddia edilen bu yapıtlar elbette anonimdir. Sanki insan bilincinin böylesine düşsel bir düzeyde kaldığı o dönemlerde hepimiz hemen hemen aynıymışız ve modern zamanların izinsizce gelip zorla içimize giren "kişilik"leri henüz bir sorun değilmiş gibi. Nasıl biçimsel olarak en girift şiirlerin temelinde ritim ve ezgi yatıyorsa, düzyazı kurgusunun temelinde de belki de kurgunun kendisinden ayırt edilemez olan hayal yatar. Tüm yazarlar –sanatçılar– hayalciler olarak sınıflandırılabilir, çünkü yaratma ve yaratmayı yeterince tutkuyla sevme ediminin kendisi hayalci bir tutumdur. Bir çocuk oyunu olarak başlayan şey, akıl almaz olduğu kadar tuhaf olmayan bir biçimde

“yetenek”, “uğraş”, “yazgı” –hatta belli bir gelir düzeyinin üstünde” saygıdeğer bir meslek” –olarak son bulur. Ama bu içgüdünün kökenleri umut kırıklığı yaratacak bir şekilde gizemli kalır. Bu kökenleri, tüm bilgilerimize ve yorumlarımıza rağmen düşlerimizi anlayabildiğimizden daha fazla anlayamayız.

Alaycı Alexander Pope’un *Dr. Arbuthnot’a Mektup*’ta dediği gibi:

*Neden yazdım ki? Nedir bilinmeyen günahım,
Atalarımı ve beni mürekkebe bulayan?
Bazen bir Çocuk, bazen bir Şöhret Budalasıydım
Sayılarda peltekleştim, Sayılar geldikçe¹*

¹ Pope, “sayılar”la ölçü ve uyağı kastediyordu.

BAŞARISIZLIK ÜZERİNE NOTLAR

*Kimine göre Sabahlar Gecelerin yerine geçer
Ne anlama gelir ki, gece yarıları!*

EMILY DICKINSON

Yazmak, âşık olmak ya da tutarsızca sevmek gibi, kişinin yaşamı algılama biçimini çabuklaştırıyorsa, bunun nedeni kişinin başarıya ulaşmaya duyduğu inanç değil, ölümlülüğün ona en acı biçimde ve sürekli olarak hatırlatılmasıdır. Israrcı soru şudur: Tamamlamayı başaramayacağım yapıt bu mu; "ölümünden sonra basılacak" ve yalnızca acıma uyandırabilecek olan yapıt?

Yazmakta olan yazar, iş başındaki yazar, kendini tasarısına kaptıran yazar, bırakın bir insan olmayı, bir varlık bile değildir; kararsızlık, düş kırıklığı, elem, kaygı, umutsuzluk, pişmanlık, kesin başarısızlık gibi, spektrumun karanlık sonu olarak tanımlanabilecek şeye doğru dizilmiş, çılgınca değişen zihin durumlarının tuhaf bir karışımıdır. Kişinin, çalışmasının orta yerindeyken onurlandırılması, ideal bir durum olmakla birlikte imkânsızdır; her şey olup bittikten sonra, onurlandırılmak içinse artık çok geçtir çünkü çoktan yeni bir tasarıya başlanmıştır, bir başka tanımlanamaz olaylar dizisi daha. Belki de kişi, bir tür sırasal düzen içinde, belli belirsiz çatışmakta olan kişiliklerle mücadele vermek durumun-

dadır! –Belki de başarısızlık önsezileri, ruhun, kibirlenmeyi tehlikeye düşürmemek adına takındığı bilgece tutumudur!– Bir yazar, ne kadar hırpalanmışsa hırpalansın (bırakın kuramsal “yeteneği”), dayanma gücü içinde kendisini yaratmanın çilesinden, yaratılanın tılandığı noktaya geçirecek herhangi bir inanca, herhangi mutlak bir inanca sahip olamaz. Zamanın akışıyla bu sürecin kolaylaşıp kolaylaşmadığı kişiye sıkça sorulur; yanıt apaçıktır: *Zamanın akışı hiçbir şeyi kolaylaştırmaz, hatta zamanın akıp gitmesini bile.*

Sanatçı, belki de çoğu insandan daha fazla başarısızlık yaşar; başarısızlığın, anlaşmazlıkları çözmenin, uzlaşmanın çeşitli aşamalarını yaşar fakat başarısızlığının şartları genellikle bir sırdır. Başarı, geçici baş döndürücü bir yanılsama, yakında havası sönecek bir balon, taçyaprakları hızla dökülecek bir çiçekken, başarısızlığın bir gerçeklik ya da en azından tartışmaya açık bir gerçek olduğuna inanmak makul görünüyor. Umut yoksunluğu –benim inandığım anlamda– aşırı mutluluk kadar absürd bir ruh haliyse, umutsuzluğun daha sahici, daha gerçek, daha güvenilir, insan ortamıyla daha uyumlu olduğuna kim karşı çıkabilir ki? T.S. Eliot, eleştirmenlerin çoğunun başarısızlığa uğramış yazarlar olduğu söylenildiğinde şöyle yanıt vermiştir: “Fakat çoğu yazar da öyledir.”

Çoğumuz başarısızlık safhalarını veya başarısızlığı beklemeyi deneyimlese de, pek azımız muğlak fakat şüphesiz doğru bir algıdan, böyle yapmanın hiç de Amerikanvari bir tavır olmadığı gerçeğini çıkarmaya isteklidir. *Standartlarınız aşırı derecede yüksek, abartıyor olmalısınız, doğuştan melankolik ve so-murtkan olmalısınız...* Bu pragmatik, üstün bakış açısıyla, “başarı”nın kendisi “başarısızlığın” bir türü,

arzu edilen ile elde edilen arasındaki bir uzlaşmadır. İnsan stoik bir niteliğe sahip olmalı; bir mizah duygusu geliştirmeli. Ve başarısız bir şair olduğunu düşünen William Faulkner örneği unutulmamalı; oyun yazarlığı kariyerindeki apaçık başarısızlıktan sonra romanda karar kılan Henry James; sevilen duygusal şarkılar yazmaktan umudunu kesip hatasız Amerikan İngilizcesiyle düzyazılar üretmeye başlayan Ring Lardner; hayatta ve başka yazın türlerinde –şiiirde ve oyun yazarlığında– başarısızlığa uğradığı için yazdığı masalları kusursuz hale getiren Hans Christian Andersen. İnsanın, James Joyce’un neden düzyazıda uzmanlaştığını görmek için *Chamber Music*’e (Oda Müziği) şöyle bir göz atması yetecektir.

Canavarlarla savaşıyan kimse, bunun kendisini bir canavara dönüştürmeyeceğini daha iyi bilir. Ve bir uçuruma uzun süre bakarsanız – uçurum da gözlerinizi dikip size bakar. Nietzsche de bizi üstü kapalı bir şekilde uyarıyor: Söz konusu olan kendi savaşları, kendi canavarları ve kendi uçurumu olduğunda Nietzsche’nin çok daha fazlasıyla karşılaşacağını bildiğini tahmin etmek mantıksız olmaz; yine de Nietzsche, kaderin cilvelerini ya da uçurumun yüz kızartıcı sığılığını kestirememiş olabilir. Üstelik bir alternatif de sunmaz.

Başarısızlığın hayaleti, bize başaramama hayaletinden –süreç, eylem, ilgi çekici yanılsamalı tuzaklar– daha az musallat olur. Geçmişe bakıldığında kaybedilmiş bir mücadele, nihayetinde, zamana karşı kaybedilmiş bir mücadeledir ve kazanılsa da kaybedilse de, başka bir insana aittir. Fakat kaybedilmek üzere olan bir mücadele sırasındaki her jest, her nabız atışı... Gerçek dehşet uçurumu budur; söze dökülemeyen bir çıkmazdır. *Kime göre Sabahlar Gecelerin yerine geçer, / Ne anlama gelir ki Gece yarıları!*

Emily Dickinson'ın yukarıdaki dizeleri yazdıktan yaklaşık dört yıl önce 1862'de kaleme aldığı şu zehir gibi dizeler nasıl da zarif, nasıl da olağanüstü:

*İlk gün kavuştuğunda geceye–
Şükredersin, bu şeye
Ah nasıl da berbat–katlanılmıştır–
Ruhum başlar şarkı söylemeye–*

*Ruhum der ki: çözüldü Bağlarım–
–Atomlara bölündü– başım
İyileştirmek için onu–çalışmalıyım
Ta ki ağarıncaya dek sabahım–
Ve sonra–bir Gün olağanüstü
Geçip giden dünler gibi ikişer ikişer,
Dehşetini yüzüme serer–
Ta ki kapanıncaya dek gözlerim–*

*Beynim–başladı kahkaha atmaya–
Ben mırıldandım–bir budala gibi–
Ve yıllar öncesinden–O Günden beri–
Beynim devam ediyor–hâlâ–kıkırdamaya.*

*Ve alışılmadık bir şey–beynimin içinde–
Dün olduğum kişi–
Ve Şimdiki–hissetmiyor aynı şeyi–
Delilik mi bu–olabilir mi?*

Burada şair, çok özlü ve ilgi çekici imgeler kullanarak bitmek tükenmek bilmeyen yaratma süreci olgusunu anlatır; "ikişer ikişer dünler" kâbusuna –dili kullanmanın, dili işlemenin kahramanca çabasına– ve "dün olduğum kişi / Ve şimdiki–hissetmiyor aynı şeyi" (yetersiz bir şair nasıl aynı kalabilir ki?) dizelerinde varılan yargılayanın eziciliğine karşın

gene de insan, egoyu “şarkı söyleyen” bir Ruh olarak tanımlayabilir. Ve gene aynı yıl içinde:

*Beynim tam formunda
İşliyor düzenlice-ve doğruca-
Ama bırak bir kıymık saptırsın onu yolundan-
Böylesi daha gerilimsiz senin için-*

*Akıntıyı tersine çevirmek-
Tufan yarararak geçtiğinde Tepeleri-
Ve Kendisine bir geçiş yolu bulduğunda-
Ve değirmenlerden akıp gittiğinde-*

Yaratıcılığın ve kendinden geçmenin kaynağı Tufan, şarkı söyleyecek olan Ruhun kendisini de içine alıp yok eder. Joseph Conrad'ı, zamanımızın kuşkusuz en muazzam eserlerinden biri olan Nostromo'yu yazarken, umutsuzluk batağının ortasında yazarlığın “gergin gücün dile dönüştürülmesi” olduğunu söylediği için bağışlamak mümkün müdür? – Bu öylesine derine işleyen bir umutsuzluk ifadesidir ki, doğru olmalıdır. Çünkü faal bir biçimde üreten Charles Gould'un da karısına söylediği gibi, insan en nihayetinde kendisini herhangi bir işe vermelidir.

Kendini açıkça belli eden o “sporcu eğitimcileri”, o “üzgün... / uçarı, küskün, durgun, kızgın, yapmacık, umudu kırılmış, tanrıtanımaz kuşkucuları” öfkeyle reddedenler, Amerika'nın o acımasız iyimserlik yaygaralarıyla ve coşkun enerjileriyle canımızı çıkaran ozanları, hatta büyük Whitman'ın kendisi bile, “yaşam okyanusunun kıyısından çekildikçe” derken her şeyin çoğunlukla tamamen farklı olduğunu, gerçekten de tamamen farklı olduğunu itiraf eder. İnsan okyanusun kıyısında yapayalnızken “şiir

yazarkenki gururunu bir yana atıp heyecan dolu
özüne kulak verir”

*Bocalayarak, duraksayarak toprağa eğiliyorum
Ağzımı açmaya yeltensem zulmediyorum kendime,
Tüm o boş sözler yankılanıyor benimle
Ben kimim ya da neyim, en ufak bir fikrim yok,
Ama tüm o kibirli şiirlerin gerisinde gerçek Ben
duruyor
dokunulmamış, söylenmemiş, tümüyle ulaşılmamış
İçine kapanmış, kendiyle eğleniyor kendini kutlayan
işaretler
ve baş hareketleri yaparak
Yazdığım her sözcükte uzaktan gelen ironik bir
kahkaha sesi
Bu sessizlikte şarkıları keskinleştiriyor ve de
ayaklarımın altındaki kum tanelerini.*

Bu dizelerin, 1860’da “Senin İçin Demokrasi”,
“Ben ve Benim” (“Ben ve benim hep talim yapmam
/ Soğuğa ya da sıcağa dayanmak için, silahla iyi ni-
şan almak için / yelkenliyle açılmak için, ata binmek
için, şahane çocuklara babalık etmek için”) ve
“Amerika’nın Şarkı Söylediğini Duyuyorum” gibi
yorulmak bilmez bir coşkunlukla ve biraz daha
“Whitman üslubu”yla yazılmış şiirlerle aynı yılda
yayımlanması ilginç. 1881’de yazdığı daha kısık ses-
li ama daha etkileyici olan kısa şiiri “Parlak Bir Ge-
ceyarısı”, şairin yalnızken söylediklerine kulak mi-
safiri olmamıza olanak verir; şair şimdi ayın pırıl
pırıl ışığı altında, halka açık bir kürsüde konuşma-
maktadır:

*İşte Ruhunun vakti geldi, bu senin özgürce uçuşun
suskunluğa
Kitaplardan uzağa, sanattan uzağa, geçip giden
günden, bitmiş dersten uzağa
Ve kendini su yüzüne çıkarırsın sessizce, gözlerini
dikip bakarak, düşünerek en sevdiğin temaları
Geceyi, uykuyu, ölümü ve yıldızları.*

İnsan böyle anlara şahit olmanın ayrıcalığını yaşadığı için kendisini açıkça onurlandırılmış hissederek: örtünün arkasına bakmayı göze aldığı için, düzensiz düğümlerin uçlarındaki tel tel olup sarkmış iplikleri gördüğü için.

Bazı bireylerin yaşamlarını neden deneyimi yapı ve dile dayanarak yorumlama olgusuna adanmış oldukları bir sır olarak kalmalı. Bu, yaşam için bir alternatif değildir; yine de, yaşamdan bir kaçış da değildir, yaşamın kendisidir: Fakat yaşam tuhaf bir parlaklıkla kaplanmıştı; kişi, sanki tam anlamıyla şimdiki zamanda yaşıyordur ve yaşamıyordur. Freud'un –büyük bir olasılıkla kendi gizli takıntısı ve kendi derinliklerinin sesi olan– sanatçıların şöhrret, güç, zenginlik ve kadınların sevgisini kazanmak için sanatla uğraştıkları varsayımı, kazanılan bu gibi ganimetlerin sanatçının çabalarını yoğunlaştırdığı gerçeğine ve bu çabadan ayrı olarak, yaşamda karşılığında ödül verilmeyen daha fazla şey bulduğuna neredeyse hiç işaret etmez. Öyleyse bu yorumlama içgüdü, insanın içinde titreşip duran gelip geçici düşünceleri kolay akla gelmez "transandantal" bir idealin hizmetinde dilin göreceli kalıcılığına dökmesi ve kendini yıllar boyunca saplantı yaratan bir işe adanması, neden her durumda kesinlikle yanlış anlaşılacak ya da neredeyse hiç saygı görmeyecektir? Tüm sanat yapıtlarının metafor ya da metaforik ol-

duğunu varsayarsak, metafor güdüsü gerçekte nedir? Bir güdü var mıdır? Ya da, aslında, metafor var mıdır? Kişi sonunda, koşulsuz bir güvenle, herhangi bir sanat yapıtı üzerine –neden bazı insanları derinden, karşı konulamaz bir biçimde ve çoğu zaman da yaşamlarını değiştirecek ölçüde etkilerken, bazıları için pek de değerli olmadığı üzerine– konuşabilir mi? Bu noktada okuma sanatı yazma sanatından çok da farklı değil; çünkü onun en yoğun hazları ve acıları da gizli kalmalı, başkalarıyla paylaşamaz. Gizli ilgilerimiz, kendimiz için bile gizli kalmalı... Bazı sanat yapıtlarına âşık oluruz, tıpkı açık seçik bir neden olmadan bazı insanlara âşık olduğumuz gibi.

Tarihteki herhangi bir yazar kadar bolca onurlandırılmış olan Thomas Mann, yaşamının son yılında, 1955'te yazdığı bir mektupta iğneleyici bir üslupla, Hans Christian Andersen'in masalı "Yiğit Kurşun Asker"¹ yaşamı boyunca hayranlık duyduğunu söyler. "Temelde," der Mann, "o benim yaşamımın simgesiydi." (Mann'ın yaşamının simgesi nedir? Andersen'in oyuncak askeri güzel bir dansçıya, kâğıttan kesilerek yapılmış bir bebek figürüne beyhude bir aşkla bağlanır; kaderi, bir çocuk tarafından zalimce, belki de gelişigüzel bir biçimde ateşe atılmak ve eriyerek "kurşundan küçük bir kalbe" dönüşmektir.) Çoğu Andersen masalı gibi yiğit kurşun asker de, çocukluğa özgü basitliğin taklit edildiği bir dille anlatılsa da, bir çocuk öyküsünü andırmaz; Thomas Mann'ın masala duyduğu yakınlığın nedeni, masa-

¹ Hans Christian Andersen, *Andersen Masalları*, çev.: Selma Koçak, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2003.

lin şu sözlerle başlamasından anlaşılabilir: "Bir zamanlar, eski bir kurşun kepçeden hepsi kardeş olan yirmi beş kurşun asker doğdu; silahları omuzlarında, başları dimdikti. Mavi-kırmızı üniformalarıyla hiç de fena görünmüyorlardı... Askerler birbirine tıpatıp benziyordu. İçlerinden yalnızca biri diğerlerinden farklıydı. Onun ikinci bacağı için yeterince kurşun kalmadığından tek bacağı vardı. Tek bacağı üzerinde de olsa, diğerleri gibi dimdik duruyordu. İşte, okuyacağınız bu şaşırtıcı masal onun başından geçenleri anlatır."

"Sanatçı başarısızlığa gizliden gizliye âşık mıdır?" diye sorulabilir.

"Başarı"da tehlikeli olan bir şey mi var? Sonlu ve sınırlı, bir anlamda tarihsel bir şey: Çabalamadan sürtüşmeye ve elde etmeye geçmek. İnsan, başarının verdiği zehirleyici mutluluk duygusunu, her ne kadar uzun süreli ve tatmin edici olmasa da, tatmış olan Nietzsche'yi, psikologların en etkileyicisini bir kez daha anımsıyor: Mutluluktaki tehlikeden sakının! Şimdi dokunduğum her şey güzelleşiyor. Şimdi karşıma çıkan her tür yazgıyı severim. Kim benim yazgım olmak ister?

Yine de yazar, başarısızlığı tamamlanmamışlığın ve risk almanın bağımlılık yaratan doğası kadar sevmez. Bir sanat yapıtı kendi benzersiz "ses"ini kazanır ve sonra da onu talep eder; sanat yapıtı kendi bütünlüğünü dayatır; Gide'in *Defter*'de belirttiğı gibi sanatçı, "anahtarı yalnızca kendisinde olan özel bir dünya"ya gereksinim duyar. Sular seller gibi akıp giden bir çalışmanın ortasında ciddi bir hastalığa yakalanma ya da ölme korkusu fazlasıyla gerçektir,

bundan kuşku duyulamaz; burada apaçık bir çelişki varsa da (tamamlamaktan korkulur; "ölümden sonra basılacak bir yapıt" olasılığından, dolayısıyla da bitirilmemiş bir çalışmadan korkulur), bu çelişki büyük bir olasılıkla sanatsal inisiyatifin kalbinde yatar. Yazar, kendisini yumurtalardan oluşan hassas bir piramidi taşıyormuş gibi taşır çünkü kendisi de aslında böyledir; her an düşme ve zeminin üstünde parçalanıp rezil bir dağınıklık yaratma tehlikesi altındadır. Ve hiç kimsenin, hatta "duygularını en çok paylaşan" yazar ahbablarının bile onun zekice amaçlarını bilmeyeceğini ve yaşasaydı mutlaka tamamlamış olacağı büyük yapıtı görmeyeceklerini peşinen anlar.

Riske, tehlikeye, gizeme, ruhun dengesizliğine duyulan ilgi; hüznün için duyulan şiddetli istek, sıkışan sınırlar, henüz söylenmemiş olan; uykusuzluk eğilimi, kendisine hayranlık duyanlardan gizlenmesi gereken geçmiş benlikler ve geçmiş yaratılara katlanamamak –sanatçı neden böylesi uç noktaların çekimine kapılır, neden biz de onunla birlikte kapılıp gideriz? İşte birçoklarına göre sahibinden umulmayacak kadar açık yürekli ve tutkulu bir ses:

Pek azımız bazı günler şafak sökmeden önce uyanmamış olur; rüyasız geçen ve bizi neredeyse ölüme tutkun eden gecelerin birinden sonra ya da korku ve eciş bücüş bir neşe kaynağı olan o gecelerden biri, gerçekliğin kendisinden de korkunç olan hayaletleri beynin odacıklarından çekip alarak önüne katıp süpürürcesine götürdükten sonra. Gece, tüm grotesk yapıtlarda gizliden gizliye varlığını sürdüren o capcanlı yaşamla dolup taşar ve gotik sanata kendi tükenmez canlılığını verir... İnce loş tülbent peçe peçe kaldırıldıkça nesnelerin biçimleri ve renk-

leri aşama aşama yenilenir ve şafağın yillanmış bir resim içinde dünyayı belirginleştirmesini izleriz. Donuk figürler sahte hayatlarını geri alır... Hiçbir şey değişmemiş gibi görünür. Gecenin düşsel karanlığının ardından, bildiğimiz gerçek yaşam geri gelir. Bıraktığımız yerden yeniden başlamak zorundayız, kalıplaşmış alışkanlıkların aynı usanç verici döngüsü içinde dönüp dolaşabilmek için ihtiyaç duyulan sürekli enerjinin neden olduğu berbat duygu üzerimize siner ya da, olur ya, bir sabah göz kapaklarımızı karanlıkta farklı bir biçimde yeniden yapılanmış bir dünyaya açarız... geçmişe ya da ne olursa olsun herhangi bilinçli bir zorunluluk ya da pişmanlığa çok az yer veren veya hiç yer vermeyen bir dünyaya... İşte bu gibi dünyaların yaratılması, Dorian Gray'e yaşamın asıl gayesi gibi geliyordu.

Kuşku götürmez bir biçimde yürekten gelen bu gözlemin Wilde'ın büyük romanında neredeyse hissizleştiren bir zekânın ürünü olan bölümlerle ve Bunyanvari bir doğanın ahlaki olarak uygun hale getirilmesiyle desteklenmesinin gerekmesi, onun tuhaf dokunaklılığından bir şey götürmez: Çünkü burada Wilde'ın kurnazlık ya da yapmacıklık sergilemeden konuştuğu, Wilde'ın tasarladığı alegori içindeki az çok mekanik rolünden bir anlığına özgürleştirilen Dorian Gray'in, aslında kendisini kendisine açıklamak için bize ait maskenin şeffaflığına – görünmezliğine– kavuştuğu hissedilir.

Başaramayacak mı, Başarabilir mi? ile kıyaslanınca pek de yerinde bir soru değil – kabul edelim ki ruhsal açmazlar ve dünyevi bir kuşkuculuğa bağımlılık, sanatçının “çalışma yaşamı”nı oluşturan gelenekler, alışkanlıklar ve batıl inançlara dayanan alışlagelmiş çalışma yöntemleri sistemiyle (belki de gülünç ola-

cak kadar) çelişir. (Sanatçıların özel sistemleri üzerine, gündelik yaşamı gönüllü ya da gönülsüzce idare edilebilir kılan o strateji dizileri üzerine bir çalışma yapılmalı. Burada, sanıyorum, tamamlanmamış Büyük Dinlerin yaratıcı ve bambaşka bir karışımını tohum halinde bulabiliriz – denge ve frenler, ödüller ve tabulardan oluşan, bir sanat yapıtı kadar müşkül-pesent bir sistem. Bir yazar, asla başka bir yazara *Kitabınızdaki önemli temalar nelerdir?* diye sormaz; *Çalışma gündeminiz nedir?* diye sorar – çünkü elbette şifreli olan bu soru, aslında *Siz acaba benden daha mı çılgınsınız?* – *ve ayrıntılara girecek misiniz?* demeye getirir.)

Varış noktasına nasıl ulaşılacağı (hem hüneri hem de emeği içerdiği için), en sonunda varış noktasının ne olduğundan her zaman daha çok merak uyandırır. Sanatçıların, sanatlarına “ahlak” denilen şeyden daha çok değer veriyor gibi görünmeleri, her zaman ahlakçıların sıkıcı argümanı olagelmıştır; fakat sanatçı, tanım gereği (sırf –bundan kuşku duyulabilir mi?– uyumadığı tüm saatleri ve uyuduğu saatlerin çoğunu o sanatsal panorama içinde geçirdiği için), sanatının topluma dönük yönlerinden çok içedönük boyutları üzerine kafa yoran kişi değil midir?

Çoğu romancıyı tanımlayan, düşsel ile pragmatik olanın tuhaf karışımı, Joyce’un *Ulysses*’in çeşitli biçimlerine karşı olan tutumu ve kendi kendilerinin parodisi olan kayda değer o coşkun seslerde örneklenir: “Bana kalırsa tekniğin ‘doğru’ olup olmaması neredeyse hiç önemli değil; teknik, benim için üzerinde on sekiz bölümü askerler gibi sert adımlarla yürüteceğim bir köprüdür ve bölüğümü bir kere dizdiğimde, hiç umurumda değil ama karşıt güçler köprüyü göklere uçurabilir.” Eleştirmenler, dikkatlerini *Ulysses* ve *Odyseia* arasındaki ustaca kurulmuş

ilişki üzerinde yoğunlaştırırsa da, Joyce'un seçtiği klasik yapı belirli bir derecede keyfidir; Joyce –sözgeli-mi *Peer Gynt* ya da *Faust*'ta kullandığı– başka bir yapıyı da seçebilirdi. Bir yazarın belki de en şaşırtıcı çıkmazı, yapıtının sırrını keşfetmek için çabalamasıdır; yazar, yapıtı hakkında kolayca konuşamaz çünkü kurguyu yazmak zorunda olan kişi haline gelmeden önce o kurguyu yazamaz: ve kendini sürecin, çalışmanın, kurgu yaratmanın buyruğu altına vermezse o kişi olamaz. Bu da kişinin uykusuzluğun, başaramamakla ilgili kalıcı bir duygunun, tepetaklak düşmek üzere olan yumurta piramidinin, bir nefesle dağılacak oyun kâğıtlarından yapılmış evin bağımlısı olmasının nedenidir. Stanislaus Joyce, duygularını açığa vurmadan, 1907'de günlüğüne şöyle yazar: "Jim, yazarken zihninin olabildiğince normale yakın olduğunu söylüyor."

Fakat benim durumum, ayrıntılarına bakıldığında, en nihayetinde örtünün yalnızca arka yüzü.

Konuyu yeniden gözden geçirelim: Acaba başarısızlıkta –en melankolik deneyimlerin bile değer, gelişim, derin anlam deneyimlerine benzeyene dek ters yüz edilmesinin bir yolu– zaman zaman oldukça gerçek bir avantaj yok mudur? Henry James'in bir oyun yazarı olarak olağanüstü biçimde başarısızlığa uğramasının en az iki sonucu vardır: Bu durum, sinirsel bir çöküş katkıda bulunmuş ve onun kendisine uygun olmayan bir kariyerden sapıp (tiyatro anlayışı çok görkemli bir "edebilik" ve hırsa sahip olduğundan değil, dramatik arzuları çok gelenekçi ve sıradan olduğu için), göreceli başarısızlığın ferahlığına erişmesini sağladı. Herkesçe bilinen *Guy Domville*

felaketinden sonra defterine şöyle yazar: "Eski dolmakalemimi –tüm o eski unutulmaz çabalarımın ve kutsal uğraşlarımın kalemimi– yeniden elime alacağım. Kendime –bugün– daha fazlasını söylememe gerek yok. Büyük, dolu ve ulu bir gelecek önümde hâlâ açık. Gerçekten de şimdi hayatımın yapıtını yazabilirim. Ve yazacağım da." *What Maisie Knew, The Awkward Age, The Ambassadors, The Wings of the Dove, The Golden Bowl* – James'in yaşamının yapıtları. Bunlar, Londra tiyatrosundaki başarının yerini alabilir ya da o başarıyı gereksiz hale getirebilirdi.

William ve Henry'nin küçük kız kardeşleri Alice James, Henry'nin itirafına göre "kızların hemen hemen hiç şansı olmadığı" bir ailede dünyaya gelmişti. Alice, hayranlık uyandırıcı *Günce'sinde* kabul ettiği gibi, çeşitli başarısızlıklarla dolu bir kariyer yapmıştı: yetişkin olmayı başaramama, geleneksel anlamda "kadın" olmayı başaramama, hayatta kalmayı başaramama –ki bu üzerimizde olağanüstü bir inatçılık olarak etki bırakır–. (Alice kırk üç yaşında göğüs kanseri olduğunu öğrendiğinde, iyi talihini büyük bir coşkunlukla güncesine yazar: çünkü uzun ve kuşkulu hastalık kariyeri, artık somut, inkâr edilemez ve öldürücü bir şekilde doğrulanmıştır.)

Alice sonsuza kadar sedirinde yatar. Bayılma nöbetlerinin, kasılmaların, histeri krizlerinin, hareket ettirmeyen gizemli acıların ve omurilik nevrozu, kalp komplikasyonları, romatizmal gut gibi, 19. yüzyıl kadın hastalıklarının "masum" kurbanı olan Alice. Fazlaca bir ailevi dikkatin odak noktası, yine de kimsenin ilgi odağı olmayan Alice. Sedirinde uzanmışken, toplumsal yaşamda, erkeklerin, tarihin dün-

yasında bir değeri yoktur. O sayılmaz; o hiçbir şeydir. Yine de ağabeylerine ancak ölümünden sonra gösterilen *Günce*'si, merhametsiz bir göz, yanılma-yan, keskin bir kulak, cinlikte "Harry'le" (Henry'le) aşık atan, hatta hicivli ve zaman zaman da zalim mizahıyla Henry'i oldukça aşan yeteneğini gözler önüne serer. Alice James'in yatalaklık kariyeri, onu her şeyden mahrum bıraksa da, paradoksal bir şekilde de hiçbir şeyden mahrum bırakmaz. *Günce*'nin zaferi, farklı bir edebi sesin zaferidir; bu ses Virginia Woolf'un ünlü güncelerinin sesi kadar değerlidir.

Sanırım ne olduğuyla ilgili yazma ya da ne olmadığıyla ilgili yazma alışkanlığına dalarsam, katlandığım bu yalnızlık ve soyutlanma duygusundan biraz olsun kurtulabilirim... Notlarımı çiziktirmek ve yoğunluğu (açıklığa kavuşturmak adına) okumak ve içerideki biçimsiz kitleyi şekillendirmek. Yaşam akıl almaz şekilde zengin görünüyor.

Yaşam akıl almaz şekilde zengin görünüyor – yazarın, sanatçının dış koşullara karşın, ani haykırışı.

Hastalıklı kimse hastalıklı olarak kalır. Zafer kazanmış bir biçimde genç ölür. Alice, bir hemşire kendisiyle bu açmaz hakkında konuşup derdini paylaşmak istediğinde günlüğüne, yazgının herhangi bir yazgının –yazgı olduğu için–, büyüleyici olduğunu, bu nedenle de acımanın gereksizliğini not etmiştir. İnsan acı çekmek için doğmaz fakat acıyla baş etmelidir, acıyla uzlaşmayı sağlayacak seçimler yapmalı ya da yollar bulmalıdır.

Her yorumcu, tutucu bir biçimde, kendisini Alice üzerine yargılar öne sürmek zorunda hisseder. Sanki *Günce* edebi değeri olan bir belge değilmiş gibi, sanki edebi ve tarihsel ilgi uyandırma konusunda, çoğu

kadın ve erkek çağdaşlarının yayımladıklarına üstün gelmemiş gibi. Birinin yeteneğini anlamayı "başaramamak", içeriden bakıldığında çok farklı görünebilir. Hatırlanmalıdır ki –birçok gözlemcinin de inandığı gibi– James ailesinde "ilginç bir başarısızlık apaçık bir başarıdan daha değerlidir."

Alice James, her durumda "Alice"i, belki de kurmaca olan bu kişiyi, harikulade unutulmaz bu sesi yaratır. İtiraz etmeden ölüme saplanıp kalan Alice'tir; şu sözleri dile getiren Alice'tir: "Açıkça söyleyebilirim ki, yaşamını beş yastığa ve üç şala muhtaç halde geçiren bir insanın bir anda intiharların en özensizini gerçekleştirmek için geçerli bir nedeni vardır."

Cyrrill Connolly'nin ağıt tarzında yazdığı *The Unquiet Grave: A Word Cycle by Palinurus* adlı "savaş kitabı"nda acı bir sona mahkûm edilmiş olan karanlık Palinurus karakteri, kendi intiharını "tasarlamasına" (bu sözcük hiç bu kadar gerekçeli olmamıştı) ve nihayetinde de kabul etmemesine bir vesile olarak, yaşlanmanın melankolik fakat güçlendirici bilgeliği üzerine derin bir biçimde düşünür. Palinurus, Aeneas'ın efsanevi kaptanı, otuz dokuz yaşındaki Connolly için kendi ikircikliğinin bir imgesi haline gelir. Kişisel durumlarla ilgili "sözcük dizisi"nin yazıldığı Londra'nın 1942 sonbaharı ve 1943 sonbaharı arasındaki belirli tarihsel bağlam anımsanmazsa Connolly'nin ikircikli durumu, "nevrozlu" ve kendi kendine zarar veren bir niteliğe sahip olarak tanımlanabilir. *The Unquiet Grave*, ebedi bir başkalaşmanın güncesidir; lirik bir epigram, fikir, paradoks ve betimleyici paragraflar topluluğudur; Horatius ve Vergilius'dan Goethe'ye, Schopenhauer'a, Flaubert'e ve

diğerlerine, Avrupa yazınının ustalarının, Palinurus'un derin düşüncelerinin sesleri olarak kullanıldığı basmakalıp bir kitaptır. Palinurus, kısaca, merhamet için olduğu kadar intikam için de haykıran bir yazgıdan ıstırap çeker:

Palinurus, Aeneas gemisinin yetenekli kaptanı, uykusundayken denize düştü; üç gün boyunca şiddetli fırtınalara ve dalgalara maruz kaldı, en sonunda da Velia yakınlarındaki deniz kıyısına vardı. Orada vahşi yerliler, giysilerini almak için onu öldürdüler. Cesedi deniz kenarında öylece gömülmeden bırakıldı.

Connolly'nin ölümün baştan çıkarıcılığı üzerine derin düşüncelere dalması resmi bir kabul törenine, cehenneme doğru bir düşüşe, bir arınmaya, bir çareye dönüşür – çünkü "Palinurus'un hayaleti sakinleştirilmelidir" Kırkına yaklaşırken Connolly, "Palinurus'un kendini beğenmişliğinin, can sıkıntısının, suçluluk duygusunun ve vicdan azabının leşini başka bir on yıla" atmaya hazırlanır. Palinurus'un evliliği başarısız olmuştur, sevdiği Fransız kadın savaşın sonunda ondan ayrılmıştır, belki de dünya onun bildiği gibi sürmeyecektir. Afyon içiciliğinin bedelini göz önünde tutar, dört arkadaşının son günlerdeki intiharları üzerine kara kara düşünür, kayıp Cennet'ten ümidini keser ve kendini değişmiş olmasına rağmen açıkça sürüp gitmekte olan bu dünyaya uyum sağlamaya zorlar. Sözcük dizisi, Palinurus'un bu yazgıdaki suç ortaklığının dikkatli bir çözümlemesi aracılığıyla, mutluluğun erdemlerinin olduğundan daha önemsiz gösterildiği bir savunmayla son bulur.

Bir mit... değerli bir psikolojik yoruma sahip bir mit olarak Palinurus, hiç kuşkusuz başarısızlığa karşı bir istek ya da başarıya karşı bir tiksinti duyar, içinde son dakikada her şeyi bırakma arzusu ve yalnızlığa, kimsesizliğe, tanınmazlığa karşı bir özlem vardır. Büyük yeteneğine ve göze çarpan toplumsal konumuna karşın zafer anında görev yerini terk eder ve bilinmeyen kıyılara gitmeyi yeğler.

Connolly, başarısızlığa ve inatla ölüme duyduğu eğilimi yalnızca Palinurus'un bu bilinmeyen kıyılara gitme düşüncesine sistemli olarak dalıp gittiğinde reddeder: *The Unquiet Grave* başarısızlık duygusunu paylaşma biçimiyle eşsiz bir yapıt olarak başarı kazanır.

Erken gelen başarısızlık, başarısızlık şeklinde nitelenebilecek çok az yayımlanmış olma "başarı"sı ve boyuna yinelenen düş kırıklıkları, James Joyce'un kendisi gibi olmasını sağlamış olabilir: Bu faktörler, onu hiçbir şekilde aciz kılmamıştır.

İlk roman denemesi *Stephen Hero*'yu ele alalım; tutkuyla yazılmış, gençlere yaraşır, gençlere özgü enerji ve naif içgüdülerden kaynaklı kusurları bulunan, ana hatlar ve biçem bakımından geleneksel fakat yine de -D.H. Lawrence'ın ilk romanı *The White Peacock* (Beyaz Tavus Kuşu) kadar göze çarpacak ölçüde umut verici olmasa da- "umut verici" olarak tanımlanabilecek olan bu yapıt, parça parça fakat bütünüyle bir "ilk roman" şeklinde okunabilecek bir çalışmadır. Joyce, kendini *Stephen Hero*'yu yayımlayabilecek bir konumda bulmasa ve diğer yayımcılık deneyimleri de daha az cesaret kırıcı olmasaydı A

Portrait of the Artist as a Young Man'i (Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi) oluşturan malzemeyi çoktan kullanmış olurdu ve o büyük roman yazılamazdı. Olaylar geliştikçe Joyce, geri çekildi ve bir başyapıt yazmak için kendine on yıl süre verdi: Böylelikle *Stephen Hero*'yu, ilk karalamasını hammadde olarak kullanıp üzerine dil aracılığıyla cila çekerek tümüyle yeniden yazdı. *Stephen Hero* karakterleri ve görüşleri tanıtır, bir öykü anlatır: *Sanatçının Portresi* dil üzerinedir, dilin kendisidir, yaratıcısının kendi dehasının boyutlarını ve derinliğini keşfettikçe yazmakta olduğu bir portredir. Stephen Dedalus'un "gebe ruhu", bireyselliğini ve meydan okuyan gücünü roman ilerledikçe kazanır; hatta en sonunda kendi güncesinin anlatımı aracılığıyla romanın izlediği yolu değiştirip yazarın elinden birinci tekil kişi anlatımını çekip alarak bir çeşit özerklik elde eder. Joyce, sıradan ve belki de bayağı olan bir malzemeyle dilimizin en özgün yapıtlarından birini yaratmıştır. *Dubliners*'ın (Dublinliler) yayımlanması o kadar feci bir etki yaratmasaydı da bu "umut veren" genç İrlandalı'nın ilk romanının ardından bir yaygara kopsaydı, hemen sonraki yıl bir *Stephen Hero* uyarlamasının yayınlanacağı düşünülebilirdi, çünkü *Oda Müziği* şiiri (Joyce'un ilk kitabı), rasgele bir ölçüyle yazılmıştı ve hiç şüphe yok ki James, o zamanlar henüz kendi yapıtlarının yeterli bir eleştirmeni değildi çünkü her zaman olduğu gibi şu veya bu şekilde para kazanmaya ihtiyacı vardı. Eğer *Stephen Hero* yayımlansaydı *Portre* yazılamazdı; *Portre*, özellikle de *Portre*'nin sonuç bölümü olmadan *Ulysses*'in başlangıcını akla getirmek güç... Demek ki en azından öyle görünüyor, insan geçmişe bakarak düşünür. Yapıtlarının benimsenmemesi James Joyce'a güven veriyordu. O, erkek kardeşi Stanislaus'un dediği gibi

“başarısızlığa sıkıca kök salmış olan bükülmezlik”ten hoşlanıyordu.

Olasılıklar sayısızdır. D.H. Lawrence’ın büyük romanı *The Rainbow* (Gökkuşağı) en olağandışı hakaretlere maruz kalmasaydı da (bir dergide bir eleştirmen, “Kötücüllüğün ve müstehcenliğin her türlü bu sayfalarda dile getirilmiştir,” der. Başka bir eleştirmen ise, bu romanın, “Var olma hakkı yoktur,” der) bunun yerine alışlagelmiş popüler bir yazgının tadını çıkarsaydı, Lawrence’ın öfkesi ve nefretiyle körüklenen *Women in Love* (Âşık Kadınlar) nasıl yazılabilirdi ki? Peki, İncil öğretileriyle ilgili olan *Lady Chatterly’s Lover*’ın (Lady Chatterly’nin Sevgilisi) farklı farklı uyarlamalarına ne demeli? Başka bir evrende (çeşitli biçimlerde Swinburne’ü, Eliot’ı ve başkalarını yersizce kendine örnek alan) “başarılı” bir William Faulkner şiiri vardı; Faulkner’ın özgün olmayan ilk romanları – bir Hemingway taklidi olan *Soldiers Pay* (Aşk ve Ölüm) ve bir Huxley taklidi olan *Mosquitoes* (Sivrisinekler) göze çarpan ölçüde toplumsal ve ticari başarı getirmişti. Belki de bunun sonucu olarak Faulkner’ın kendi sesi hiç ortaya çıkmamıştır (çünkü Faulkner paraya ihtiyaç duyduğunda –ki her zaman paraya ihtiyaç duyardı– mümkün olduğunca çabuk ve pratik bir biçimde yazardı). Önemli, kendine özgü ve zor romanlarının (*The Sound and the Fury* –Ses ve Öfke–, *As I Lay Dying* –Döşeğimde Ölürken–, *Light in August* –Ağustos Işığı–, *Absalom, Absalom!* –Abşalom, Abşalom!–) verdiği birazcık ticari umut, ona dille istediği gibi radikal deneylere girişmesi için gerekli olan özgürlüğü, geniş alanı, hatta denilebilir ki, gizliliği sağlamıştır: Çünkü dehanın en çok talep ettiği şey, Stanislaus Joyce’un söz ettiği “kararlılık”tır.

Fakat deha, bir deha olduğunu –adamakıllı– bilemez: umutları vardır, önsezileri vardır, öfkeye yol açan paranoyak kuşkuların acısını çeker, fakat eninde sonunda kıyaslama yapabileceği bir tek kendisi vardır. Başarı soğuktur ve aldatıcıdır, başarısızlık insanın vefalı yoldaşıdır, bir sonraki kitabın daha iyi olacağı hissini veren uyarıcıdır, aksi takdirde neden yazalım ki? Bu güdü, kuramsalmış, hatta felsefiymiş izlenimi verebilir fakat kuşkusuz, etimiz, kemiğimiz kadar bedenseldir. Virginia Woolf, güncesinde hepimiz adına şöyle der: *Ölmeden önce bir şeyler yazmak için duyduğum bu doyumsuz arzu, yaşamın kısalığının ve telaşının verdiği bu mahvedici his, beni tek dayanağıma bağlıyor.*

ESİN!

Evet, vardır. Bir şekilde.

Esinlenmek: ne anlama geldiğini, hatta ara sıra nasıl hissettirdiğini biliriz fakat tam anlamıyla nedir? Birdenbire ve çoğu zaman da umarsızca yenilenmiş bir yaşam ve enerjiyle, zar zor denetim altına alınabilecek bir heyecan duygusuyla dolup taşmak; ama neden bazı şeyler –bir sözcük, bir bakış, pencereden bakarken göze çarpan bir olay, gelişigüzel bir anı, hoş bir koku, bir söyleşide geçen bir hikâyecik, bir müzik parçası ya da bir rüya– şiddetle yaratıcılığı kamçılar da, başka birçok şey kamçılar; bunun yanıtını tam olarak veremeyiz. Hepimiz geçmişte esinlenmek nasıl bir şeydi biliriz, fakat gelecekte de esinleneceğimize dair bir inanç taşımıyoruz. Çoğu yazar, esinin geri geleceğini umarak kendini inatla işine verir. Bu, nemli bir kibriti, kırılmadan önce küçücük bir alevin hızla yükselivereceğini umarak bir daha, bir daha çakmaya benzer.

Bana kalırsa, ilk gerçeküstücüler kesinlikle haklıydı: Dünya, yorumlanacak bir “simgeler ormanı” Görsel dünyanın görünürdeki karışıklığının altında “mesajlar” vardır, tıpkı rüyaların görünürdeki karışıklığının altında anlamların yatması gibi. İmgeler, önlerinde saygıyla eğilip selamlayanlar ve görmeye hazır bekleyenler için bolca vardır: Sözgelimi gerçeküstücü fotoğrafçı Man Ray, Paris sokaklarında fo-

toğraf makinesiyle hiçbir şey ummadan amaçsızca gezinirken *disponibilite*'yi, hazır bulunuşu ya da şansı belgelemek için algılarını açık tutar. Gerçeküstücülüğün başlangıçtan beri en akıldan çıkmayan imgeleri, bağlamından kopartılarak tuhaflaştırılmış –şair Lautreamont'un da dediği gibi "bir dikiş makinesi ve bir şemsiyenin bir ameliyat masası üzerindeki şans eseri buluşması kadar güzel"–, tümüyle sıradan imgelerdir.

Herhangi bir gerçeküstücü kadar her an *disponibilite*'ye açık olan bir isim de Londra'da sosyal çevrelerdeki akşam yemeği sohbetlerini can kulağıyla dinleyen Henry James'di (yıllarca içe kapanık ve kitaplara düşkün olduğunu varsayarak hakkında tümüyle yanıldığımız bu popüler roman yazarı, tek bir mevsim boyunca iki yüz kere akşam yemeğine çıkar-mış). James ses çıkarmadan durup dinlemesini bilenlerdendi; sayısız dedikodu öyküsü dinlemişti ya da bunlara kulak misafiri olmuştu fakat bu öykülerin pek azını, aralarında *The Aspern Papers* (Aspern'in Mektupları), *Spoils of Poynton*, *The Sacred Fount* (ve psikolojik gerilimin fin de siecle başyapıtı) *The Turn of the Screw* (Yürek Burgusu). (James, *Spoils*'in gülünç olay örgüsünü oluşturabilecek ilginç anekdotun neredeyse yarısını dinledikten sonra geri kalanını duy-mak istemez; imgeleminin yalnızca olgulara dayanan gerçeklikle zedelenmesini istemez). O, Birleşik Devletler'den yıllarca uzak kaldıktan sonra Washington Meydanını tekrar ziyaret ettiğinde, Amerika'da geçmişi unutmuş bir şekilde yaşayan kendi hayaletini "gördüğünü" ileri sürer – geçmişi unutmuş bir şekilde yaşayan özünün, öteki James'in hem farkına varıldığı hem de defedilmeye çalışıldığı o kayda değer hayalet öyküsünü, "The Jolly Corner"ı yazar. 1916'da Paskalya zamanındaki şiddetli Dublin

isyanından sonra William Butler Yeats, hayatlarını boşu boşuna feda ettiklerini düşündüğü İrlandalı isyancılara karşı öfkeliydi; günlerdir esrarengiz bir şiir dizesi aklından çıkmıyordu, sonunda büyük şiiri "Paskalya 1916", bu dize etrafında organize olana dek kendini bir daha, bir daha tekrar etti: "Korkunç bir güzellik açtı dünyaya gözlerini."

*Ben bir şiirde yazarım hepsini–
MacDonagh ve MacBride
Ve Connolly ve Pearse
Şimdi ve sonsuza dek olacak zamanda,
Yeşil her nerede giyilirse,
Değiştirdi, sapına kadar değiştirdi:
Korkunç bir güzellik açtı dünyaya gözlerini.*

Özenle seçilmiş "Isak Dinesen" takma adını kullanarak yazan Karen Blixen, kişisel deneyimlerinin büyük bir bölümünü mitsel olmasa da, görünüşe bakılırsa belirsiz ve daha acı olan imgelere dönüştürerek başkalaştırırdı; yine de yapıtlarındaki biyografik öğeler, şifreleri nasıl çözeceğini bilen birisi için tutarlıdır. Sözelimi daha geç zamanlarda yazdığı *Last Tales*'in içindeki "Cardinal's Third Tale" adlı alegorik öyküde kibirli bir bakire, Vatikan'da kendisinden önce Romalı bir işçinin öptüğü Aziz Peter heykelinin ayağını öptükten sonra frengiye yakalanır – bu ayrıntı, gün gibi ortada olan uçarılığından dolayı büyük ölçüde olumsuz eleştirilere yol açar çünkü kitabın yayımlandığı sıralarda Dinesen'in de "günahsızca" frengiye yakalanmış olduğu genel olarak bilinmeyen bir sırdır. Genç Jean-Paul Sartre, bir ağacın köklerinin sanrıya neden olan görüntüsünden öylesine derinden etkilenmiştir ki, ilk romanı *La Nausee*'yi (Bulantı) neredeyse Papaz sınıfına ait bu imge etra-

fında biçimlendirir; bu imge, sonuç olarak ama aynı zamanda da yanlış bir yola sürükleyerek, Varoluşçu kaygının gizemli ve çoğunlukla da kötücül olan şey olma durumuna dair bir simgesi haline gelir.

1963'te şair Randall Jarrell, annesinden kendisinin 1920'li yıllarda on iki yaşındayken yazmış olduğu mektupları da içeren bir kutu mektup alır; hemen –karısının söylediğine göre neredeyse havadan, sudan sebeplerle bile şiir yazdığı– yaratıcılığının son evresine girer. Kitabının adı her şeyi açıklar: *The Lost World* (Kayıp Dünya). Bu kitabın öncesinde Jarrell durgundu, sonrasındaysa derin bir hüzne saplanıp kaldı. 1965 yılında da öldü. Şair Theodore Weiss, yirmi dizelik bir şiir yazdıktan sonraki günler, aylar ve yıllar –tam olarak yirmi yıl– boyunca şiiri üzerinde tekrar tekrar çalışacak kadar yoğun bir şekilde esinlenmişti. Şiirin her dizesi, esrarengiz bir şekilde “bir senaryoya açılır” ve sonunda da yeniden biçimlenerek Weiss'in bir kitap uzunluğundaki ilk şiiri *Gunsight*'ı oluşturur. Eudora Welty, erken dönemlerde kaleme aldığı “Petrified Man”i Mississippi, Jackson'daki yerel güzellik salonunda duyduğu oldukça şaşırtıcı şeylerden sonra yazmaya başlar – bu öyküde yazar kendini tamamen unutturur ve farklı seslerin konuşmasına olanak verir. E.L. Doctorow, Adirondacks'da araba kullanırken “Loon Lake” yazan bir tabelaya rastlar – böylelikle o güne kadar dağlar için duyumsadığı her şey (“hissedilir, esrarengiz bir ıssızlık, karanlık sırlarla dolu bir yer, ormanların içinde çürüyüp giden bir tarih”) bir noktaya bağlanır. Ve ansızın romanı *Loon Lake*'in başlangıcı, onu düzenleyecek güç ortaya çıkar: “bir yer için duyulan bir his, bir ya da birkaç imge.”

John Updike'a göre esin kaynağı kapıya gelir; bir bakıma “teslim edilecek bir paket malzeme” gibi.

Updike, 1957'de büyükbabasının ölümünden bir ya da iki yıl sonra Pennsylvania, Shillington'daki eski düşkünler yurdunun kalıntılarını yeniden görmeye gittiğinde, kendini manzaradan derin bir biçimde etkilenmiş bir halde bulur: "Bir zamanlar düşkünler yurdunun bulunduğu o izbe yer, bende geleceği işleyen bir roman yazma arzusu uyandırdı" – geleceği ele alan ahlaksal bir öykü kalıbına dökülecek son derece kişisel bir yapıttır Updike'in burada söz ettiği. Gerçekten de ilk romanı *The Poorhouse Fair*, tipik bir "özyaşamöyküsü" olabilecek bir ilk romanın tam bir antitezi olarak tasarlanmıştı. Buna karşıt olarak, Norman Mailer'in ilk romanı *The Naked and the Dead* (Çıplak ve Ölü) dikkatlice tasarlanmış bir çalışmanın, yazarın "yirmi beş yaşına kadar" öğrenmiş olduğu "her şeyin mutlak sonucudur" Mailer'in karakterleri tasarlanırdı ve yazıya dökülmeden çok önce dosyalar halinde kutulara kaldırılırdı; Mailer, yazmaya başlamadan önce "roman, çalışır durumdaki uzun bir montaj bandının sonundaymış gibi" görünene dek, bu dosyalardan yüzlerce biriktirdi. Fakat Mailer'in ikinci romanı *Barbary Shore* (Barbarlık Kıyısında) hiçbir yerde yazılmamış gibidir: Mailer, kafasında nasıl devam edeceğine, nereye gideceğine dair bir düşünce olmadan her sabah yazmış olmalı. *Çıplak ve Ölü*, bir ev inşa eden genç bir işçinin hoşagiden aralıksız çabasıyla bir araya getirilmişken, Barbarlık Kıyısında, "sanki ormandaki bir hayalet tarafından söylenip yazdırılmış gibidir" Benzer bir şekilde, Mailer'in esrik bir durumda yaşadığı üç ay boyunca, heyecanının en şiddetli olduğu anlarda *Why Are We in Vietnam?* ile birlikte kaleme aldığı *Huck Finn* de, bir bakıma kitabın kahramanı –"gerçek hayatta olması pek mümkün gözükmeyen, hatta siyah mı, yoksa beyaz mı olduğunu bile bilmediği-

miz on altı yaşında bir dâhi"– tarafından söylenip yazdırılmıştır. Joseph Heller'ın romanlarının ilk cümlesi, tipik bir biçimde hiçbir yere ait değildir; izlekten, mekândan, karakterlerden ve öyküden bağımsızdır. *Catch 22*'nin (Madde 22) açılış cümlesi –"Bu ilk görüşte aşktı. Papazı ilk gördüğünde ona delicesine âşık olmuştu"– nedensizce, açıklanamaz bir biçimde kolayca Heller'ın aklına gelir ve Heller bir buçuk saat içinde romanı kafasında çözer: eşsiz anlatımını, ustalıklı biçimini ve karakterlerin çoğunu. *Something Happened*'in başlangıç cümlesi anlaşıl mazdır: "Çalıştığım büroda korktuğum dört kişi vardı. Bu dört kişiden her biri de beş kişiden korkuyordu." Heller, bu cümleyi yazdıktan bir dakika önce kendisini yıllarca içine çekip alacak olan bu yapıt hakkında hiçbir şey bilmez, fakat bir saat içinde yapıtın girişini, gelişimini, sonucunu ve baskın korku vurgusunu zihninde canlandırır.

Joan Didion, *Play It as It Lays*'i yazmaya başladığında "karaktere", "olay örgüsüne", hatta "olaya" dair bir düşüncesi yoktu. Zihninde yalnızca iki resim vardı: bomboş beyaz bir alan ve Las Vegas, Riviera'da bir kumarhanede adı anons edilen önemsiz bir Hollywood aktristi. Boş alanın görüntüsü herhangi bir öyküyü çağırıştırmıyordu fakat aktristin görüntüsü bir öyküyü çağırıştıyordu: "Kolları ve sırtı açıkta bırakan beyaz, mini bir elbise giymiş uzun saçlı genç bir kadın, sabahın birinde Riviera'da bir kumarhanede yürüyor. Kumarhaneyi bir baştan bir başa yürüyor ve bir telefon açıyor. Onu izliyorum çünkü adının anons edildiğini duymuştum ve o adı tanımıştım: Los Angeles'da orada burada gördüğüm ama tanışmadığım önemsiz bir aktrisin adıydı bu. Onun hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Onun adını kim anons ediyor? Adı neden burada anons edili-

yor? Bu noktaya tam olarak nasıl gelmişti? İşte Las Vegas'taki o an, *Play It as It Lays*'in bana kendisini anlatmaya tam da o sırada başlamasına neden oldu."

John Cheever, 1976'da *Paris Review*'da yer alan bir röportajında, birbirinden tümüyle farklı olguların nasıl kendiliğinden bir araya geldiğinden söz eder: "Bu bir biriktirme meselesi değil. Bir tür galvanik enerji meselesi." Öyleyse yazmanın kendisi düşleri karşılayan sözcükleri bulmanın zorlu bir uğraşı haline gelir. Elbette tüm yazınsal anlayışlar içinde en tuhaf olanlardan biri de, John Hawkes'ın *The Passion Artist*'idir. Hawkes, *Humors of Blood and Skin* adlı seçkisinde, bu romandan bir alıntıya yazdığı önsözde, bir yılını Güney Fransa'da karısıyla birlikte geçirirken kendini nasıl açıklanamaz bir biçimde yazamaz bir halde bulduğunu, nasıl derin ve felç edici bir depresyonun tam da ortasına düştüğünü anlatır: "Ne zaman evin kapısından içeri girsem babamın tabutunu görür gibi oluyordum... Annemle babamın Maine'de gömülmelerine rağmen, bu düşü görüyordum. Her sabah duyuları uyuşmuş ve sersemlemiş bir halde küçük bir masanın başında otururdum. Her sabah Sophie, dalından yeni koparılmış bir gülü masamın üstüne bırakırdı fakat sevginin tılsımı ve bu tür yüreklendirmeler bile işe yaramıyordu. Her şey boşunaydı; yazmak, söz konusu bile değildi." Sonra da bir öğle yemeği daveti geldi. Hawkes'a, Nice'de bir gün küçük kızını eve götürmek için okula giden ve rastlantı sonucu çocuğun sınıf arkadaşlarının birinden kızının profesyonel bir fahişe olduğunu ve biraz önce de oyun alanından çıkıp bir randevuya gittiğini öğrenen orta yaşlı bir adama dair, ilginç bir dedikodu anlatılmıştı. Hawkes, bu anekdotu dinler ve kendini oyun alanında yalnız bir kız çocuğuna ve bazı boş salıncaklara doğru yürürken görür. Gö-

r n rde birbirlerinden kopuk olan bir iki  a r    m daha... ve Hawkes, *The Passion Artist* olacak şeyin olay  rg   n   olu turur. Tutukluk, artık ortadan kalkm   tır.

Andre Breton'un dediği gibi, fantastik olanla ilgili en hayranlık uyandırıcı şey, fantastik olanın var olmamasıdır: her şey gerçektir.

*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'*nde Stephen Dedalus, bir Joyce kavramı olan "epifani"yi açıklar: "Bir konuşmanın ya da el kol hareketinin baya ılı ında veya zihninin kendisinin anımsanmaya değer bir evresinde, ani bir ruhani tezahür. Joyce, bu epifanilerin en hassas ve en çabuk uçup giden anlar olduğunu görerek, büyük bir titizlikle kaydetmesi gereken kişinin sanatçı olduğuna inanır." Joyce'un sanat için en güçlü dürtüler hakkındaki görüşünün artık vahim bir basmakalıp  olu u, bizleri bu g r    incelemekten alıkoymamalı. Genç Joyce, ergenlik çağının sonlarında ve üniversitedeki öğrencilik yıllarında edindiği deneyimler sonucunda sadece yazmak değil de bir deha ürünü olan eserler yazmak tutkusuyla g d lenmi  bir halde bir "epifaniler" defteri tutmaya ba lar. Joyce -kırk tanesi hâlâ varlığını sürdüren- yaklaşık olarak yetmiş "epifaniyi" -"ruhani tezahür" n o ani ve umulmadık anlarını- bir araya getirmiştir. Bunlardan birçoğu, ufak tefek de i iklerle ya da değişiklik yapılmaksızın (Joyce'un ilk tamamlanmamış romanı) *Stephen Hero*'da ve *Portre*'de kullanılacaktı; *Dublinliler*'deki öyküler, öykü anlatımına ait bir yapıya uygun d   en düzyazı şiirlerden daha çok vahiyler etrafında  olu turulmu tu. *Ulysses*'in, sınırları biraz geniş tutulan entelektüel

(dalavereci?) bir düzen içine oturtulmuş uzunca bir epifani kutlaması olduğu söylenebilir: *Ulysses*, evreni dört bir yandan sarması için yorulmak bilmeden şişirilmiş bir kısa öyküdür (Aslında *Ulysses*'in gerçek başlangıcı, Dublinliler için yazılmış "Ulysses" başlıklı bir öyküye ve –Joyce'a göre hiçbir zaman başlığının ötesine geçmemiş bir öykü olan– "Mr. Hunter's Day"e dayanır). Epifaninin zaten var olan (fakat tanımlanmayan) içsel bir durumu anımsatmasının elbette önemi vardır. İnsanın –Tanrı'dan gelecek ceza ya da ödüle ruhsal anlamda hazır bulunmadan– Tanrı'nın rahmetinin üzerine yağacağını düşünmesi ne kadar da naifçe olur.

Yine de sanatçı gerçekte (Gide'in sözcükleriyle) anahtarı yalnızca kendisinde olan gizli bir dünyanın muzaffer sahibi midir? – Yoksa acaba o dünya mı kendisine sahip olmaktadır? Bilinçaltının eşsiz gücü, bizi gitmeyi arzu edeceğimiz bir yere değil de kendi gideceği yere götürmesindendir. Nasıl düşler denetim altına alınamazsa, bir sanat yapıtının gelişiminin en doruk noktası da çok küçücük ayrıntılar dışında denetim altına alınamaz. Kişi bir kez romanın "ses"i ni buldu mu, o "ses" hipnotize edici, büyüleyici ve düpedüz anlaşılmaz bir hal alır. Ses nereden gelir? Nereye gider? Peri masallarındaki ya da efsanelerdeki gibi büyülu bir anahtar esrarengiz bir kapının kilitini açar – fakat kişi içeri girmeye kalkar mı? Ya kapı sallanıp kapansa? Ya kişi, büyü ortadan kalkana kadar içeride kilitli kalacaksa? Fakat "büyü" bir ömürse? Eğer "büyü" yaşamsa?

Böylece, tanıdık bir "şeytani" sanat kavramına geliriz: bir bakıma Platon'un sanatın kutsal kökeni

iddiasının karşıtıdır – bir bakıma da benzeridir. Biz değil de başka bir şey bizi yaşar; bir şey bizim aracılığıyla konuşmak için diretir. Edebi bir saplantının pençesinde olmak herhangi bir saplantının –sözgelimi en temel ve etkili haliyle cinsel istek uyandıran bir sevginin– pençesinde olmaktan o kadar da farklı değildir. Burada duygunun nesnesi tümüyle insandır fakat bu duygunun insanca olmayan bir gücü vardır: Bu duygu ilkeldir, hemen hemen insanlık dışıdır, zaman zaman da tüyler ürperticidir. “Beyin fırtınası” kavramının kendisi: şiddetle hüküm süren rüzgârları, yağmurları, doğanın gücünü anımsatmasıyla neredeyse edebi bir metafordur. Sözgelimi William Blake’in düşlerinin taşkınlığı; ister sağlığı bozuk olsun, isterse bedensel olarak bitkin düşsün gene de –bütün gece! yorulmak bilmeden! büyülenmiş bir halde!– ilk öykülerini yazan Kafka’nın esrikliği. Virginia Woolf, 27 Temmuz 1934’te, “Yaratıcı gücün evrenin tümüne derhal bir düzen getirmesi nasıl da garip,” der. Woolf, “evren”in eninde sonunda insanın çok özel ve keşfedilmemiş benliği olduğunu söyleyerek devam etmiş olabilirdi: “şeytani”, “ilahi” bir benlik.

Mary Shelley’nin *Frankenstein*’inin doğuşu da, neredeyse bu olağanüstü yapıtın kendi albenisi kadar ilkeldir. Mary Wollstonecraft Godwin Shelley (Lord Byron’ın gelişigüzel yaptığı bir öneriye yanıt olarak), bir hayalet öyküsü yaratmaya çalışıp başarısız olduktan günler sonra yatağında bir düşünür: “Kendi oluşturduğu şeyin yanı başında diz çöken soluk benizli bir günahkâr sanatlar öğrencisi gördüm. Geriye bir adamın tiksindirici imgesini gördüm, bu üzerinde çalışılmış güçlü bir makineydi, yaşam izleri taşıyordu... Makinenin başarısı sanatçıyı dehşete düşürecekti; sanatçı, bu şeyin... yavaş yavaş çökerek ölü

bir cisme dönüşeceğini [umarak] hızla koşup uzaklaşmak isteyecekti. Sanatçı uyur fakat uyandırılmıştır; gözlerini açar, yatağının yanındaki korkunç şeye bakar, perdeleri açar." *Frankenstein*'daki başlıca imgelerden biri, büyülü bir şekilde güzel ve yaşlı bir meşe ağacından doğan ve kavurup yakarak yok eden bir "ateş seli" etkisi uyandıran gök gürlemesi imgesidir: Bu, belki de bir güvensizlik ve düş kırıklığı evresinden sonra, yazarın imgelemine harekete geçiren bilinçaltı hücumunun şiddetini gösteren, güçlü bir imgedir (Yüz kızartıcı bir doğumu anlatan *Frankenstein*'ın, âşığından daha önce de yalnızca biri hayatta kalmış iki çocuk dünyaya getirmiş olan çok genç ve hamile, fakat evlenmemiş bir kadın tarafından yazılmış olması bir rastlantı olmamalı). 1816 Haziranı'ndaki bu tahrik edici düşün peşinden giden Mary Shelley –aslında "etkisi altına girdiğini" söylediği– konusunu bulur. Canavarın göz kamaştırıcı bir biçimde kavranan görüntüsü o kadar tekinsizdir ki, canavarın doğumunu –ortaklaşa yaratılmış bir söylenceye değil de– çok kişisel bir deneyime borçlu olduğuna inanmak güçtür. *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus*, 1818'de yayımlanır yayımlanmaz övgüyle karşılanmıştır; oysa yıllar geçtikçe romanın kendisi bir sanat yapıtı olarak geri çekilmiştir fakat –basitçe ve hatalı bir biçimde *Frankenstein* olarak bilinen– *Frankenstein*'ın canavarı giderek bir üstünlük kazanmıştır. Bu korkulu rüya, kişisel duygular içermeyen bir çeşit tuhaf sonla başladığı gibi bitecektir.

Neden –geçip giden Zamanı vicdanın sesini dinleyerek kaydetmek ve saklamak üzere– dil aracılığıyla deneyimleri doğrulama gereksinimi bazılarının

da neredeyse bastırılamaz bir arzu düzeyine ulaşır? Nabokov, özyaşamöyküsü *Konuş Bellek*'te "Tüm şiirler konumsaldır," der, şiir "bilincin çok eski bir dürtüyle bağrına bastığı evrendeki insanın konumunu dile getirmeye çalışır. Bilinç kollarını uzatır ve elleriyle yoklayarak arar; kollar ne kadar uzunsa o kadar iyidir. Apollo'nun doğal uzuvları dokunaçlardır, kanatlar değil." Nabokov'a ve –denilebilir ki Boswell, Proust, Virginia Woolf, Flaubert ve hiç kuşkusuz James Joyce– gibi pek çok yazara göre deneyim, dil aracılığıyla yazıya aktarılınca kadar sahici değildir; yazar, basım izniyle dili kullanarak kendi (tarihsel) özünü belgeletir. Yazar kendini yaratır, kendini imgeler, zaman zaman da tıpkı bir sanat yapıtındaki kurmaca bir karaktere isim verir gibi kendine yenisinden isim verir – ismini Walt Whitman olarak değiştiren Walter Whitman'ı ve Henry David Thoreau olarak değiştiren David Henry Thoreau'yu anımsayın. Bu güdü, dinsel bir yükümlülük düzeyine de erişebilir, en azından hırslı ve genç bir yazar için: "Komünyonun gizemi ve benim yapmaya çalıştığım şey arasında kuşkusuz bir benzerlik var... İnsanlara bir çeşit entelektüel ve ruhsal haz vermek için gündelik hayattaki ekmeği kendine ait kalıcı ve sanatsal hayatı olan bir şeye dönüştürmek... zihinsel, ahlaksal ve ruhsal bir yücelme hissi için," der James Joyce bir mektupta erkek kardeşi Stanislaus'a (Dublinli yurttaşların "zihinsel, ahlaksal ve ruhsal" olarak korunmak için Joyce'un *Dublinliler*'inin yayımlanmasına engel olduklarını ve aslında onu Avrupa'ya sürgüne gönderdiklerini burada laf arasında da olsa söylemek insanın aklını çeliyor).

Bir yazarın yaşamının çapraşıklığını, Virginia Woolf'un güncelerinin pek çok cildindeki ve bazı mektuplarındaki kadar özenli bir biçimde çözümle-

yen hiç kimse yoktur. Bir düşüncenin bilince doğru yavaş evrimi; henüz gelişmemiş ve bilmeceye benzer olan bütün o şeyleri yazıya dökmenin zorluğu (Woolf'un "o" olarak imgelediği ve "bilinçaltı" olarak adlandırdığı); bilince teslim olma gereksinimi; dildeki seslerden, vuruşlardan ve ritimden duyulan haz – Woolf, bu konular üzerine en ince ayrıntılara kadar inerek yazar çünkü kavramak ister. 8 Eylül 1928'de Vita Sackville-West'e yazdığı bir mektupta şunları söyler:

İnanıyorum ki, bir romana başlarken en önemli şey hissetmektir; romanı yazabileceğini hissetmek değil, artık sözcüklerin engel olamayacağı romanın uçurumun öte yanında var olduğunu hissetmek: Bu, insanın soluğunu kesen bir elemin içine gömülmektir. Ne zaman bir makale yazmak için otursam, hiç kuşkusuz bir saat içinde bir sözcükler ağı düşüncelerimin üzerine çullandır. Ama bir roman... iyi olan, kişi yazmadan önce, yazılamaz bir şey gibi, sadece görünür bir şey gibi gelmeli. İşte bu nedenle kişi, dokuz ay boyunca umutsuzluk içinde yaşar ve ancak ne demek istediğini unuttuğunda kitabı çekilir bir hal alır.

Ve biçem üzerine:

Biçem çok basit bir meseledir, biçem tümüyle ritimdir. Bir kez ritmi yakaladınız mı, artık yanlış sözcükleri kullanamazsınız... Ritmin ne olduğu derin bir konudur ve sözcüklerin çok ötesine geçer. Bir görüntü, bir duygu beyinde bir dalga yaratır, sözcüklerin uyumu bundan uzun bir süre sonra sağlanır; yazarken... kişi bu dalgayı yeniden ele geçirmeli ve işler kılmalıdır (belli ki bunun sözcüklerle

bir ilgisi yoktur); sonra da, o, zihinde parça parça devrilirken, sözcüklerin uyumunu yaratır.

Her sabah Paris'e özgü küçük bir lokantada oturup yazan ve adı *Bizim Zamanımız* olacak ilk kitabının yolunu bulmaya çalışan genç Ernest Hemingway'i düşünelim: İlk önce son derece yavaş ve glkle yazardı ta ki –oğunlukla kısa bildirisel bir cümle olan– "bir tek doğru cümle" yazana kadar ve ancak bundan sonra önceki çalışmalarını kaldırıp atabilir ve öyküsüne başlayabilirdi. Bunun yanı sıra William Faulkner'ın en büyük romanı *Ses ve öfke*'nin oluşumunu düşünelim: *Ses ve öfke*, rahatsız edici ve anlaşılması güç bir imgeyle –pencereden görünen bir ağaca tırmanan çamurlu külot giymiş bilinmeyen küçük bir kız çocuğu görüntüsüyle– başlar ve etkisini artırmak için büyüyerek uzun bir öyküye dönüşür, bu uzun öykü başka bir öyküyü ya da bölümü gerektirir, sonradan bu yeni öykü de başka bir öyküyü gerektirir ve sırası geldiğinde son yazılan öykü de başka bir öyküyü gerektirir, ta ki en sonunda Faulkner 1929'da *Ses ve öfke* adıyla basılan dört bölümden oluşan bir roman yazana kadar. Bunun üzerinden yirmi yıl geçmeden Malcolm Cowley, *The Portable Faulkner*'ı baskıya hazırlar ve Faulkner, romanın bütünleyici bir parçası olarak artık daima romanla birlikte basılan bu Ek Bölümü de romanına ekler.

"Asla sıkıca kavrayamadığım bir roman yazıyorum... s. 145'teyim ama kitabın ne hakkında olduğuna dair bir fikrim yok. Ondan nefret ediyorum. Frieda çok iyi olduğunu söylüyor. Ama çok iyi bilmediğim bir yabancı dilde yazılmış bir roman gibi –kitabın ne üzerine olduğunu bile güçlükle seziyorum." İşte D.H. Lawrence 1913'te bir mektupta o sı-

ralar devam etmekte olan romanı *The Sisters*'a dair bunları yazar. Genç yazarın romanın başlangıcındaki "ilkel telaş" döneminde, romanıyla ilgili duyusu o kadar belli belirsizdi, o kadar şekillenmemiştir ki, en sonunda *Âşık Kadınlar* adını alacak bu romanın bir tür şişirme eser haline gelmesini amaç edinmiştir. D.H. Lawrence, yapıtında kadın kahramanı için bir geçmiş yaratması gerektiğini anlamadan önce birkaç başarısız başlangıç yapmıştı: Bu geçmiş, değişikliğe uğrayarak üç kuşak Brangwenlar -İngiltere'nin iç bölgelerinin sanayi devriminin öncesinden, yaklaşık olarak 1913'e kadar gelen toplumsal tarihi- hakkındaki yeni ve ayrı bir romanın başlangıç noktasına dönüşür. Kısacası *The Sisters*'ın kadın kahramanı için yazılmış "geçmiş", 1915'te basılan *Gökkuşağı* haline gelir (*Âşık Kadınlar* ise 1920'de basılır: Bu iki roman biçim, biçem, anlatı sesi ve nitelik olarak birbirinden radikal bir biçimde farklılık gösterir.)

Lawrence'ın birkaç yıl içinde 20. yüzyılın en büyük romanlarından ikisini, *Gökkuşağı*'nı ve *Âşık Kadınlar*'ı yazmış olması onun eser yazma yönteminin mi yoksa yöntemi hiçe saymasının mı bir sonucudur? Lawrence yazarlar içinde sezgileri en güçlü olandı, aynı zamanda da bir yapıtla ilgili sayısız karalama yapıp sonra da *Gökkuşağı*'nda yaptığını ileri sürdüğü gibi bin kadar sayfayı kaldırıp atmaya razıydı. Kendine olan derin inancı, kendi sesinin ve karakterlerinin götürdüğü yere gitme deneyine kalışması için gerekli olan enerjiyi ona sağlıyordu; D.H. Lawrence, yapıtını simgesel ve arketipsel bir düzeye erdirmek için ona tümüyle entelektüel bir düzen yükleyen James Joyce'un doğuştan antitezidir. "Belirli karakterlerin sözlerini takip etmek için roman[ım]ın gelişimine bakmayın," der, Lawrence 1919'da yazdığı bir mektupta, "karakterler, başka bir

ritmik biçime girer, sanki zarıfçe kumla örtölmüş güzel bir tepsiye bir keman yayı çizilmiş gibi kum, bilinmez çizgileri çeker.”

Kum bilinmez çizgileri çeker. Yaratıcı girişimin muğlaklığını –boş yere anlamaya çalıştığımız ve en sonunda yalnızca somutlaştırmayı umut ettiğimiz içsel ve dışsal güçler arasındaki kavuşumu– gösteren bundan daha güzel, daha kusursuz bir başka imge var mıdır?

BİR YAZAR OLARAK OKUMAK: *Zanaatkâr Olarak Sanatçı*

I

Ve yine de tek heyecan verici yaşam düşsel olandır.

VIRGINIA WOOLF, *Günce*, 21 Nisan 1928

Elbette yazmak bir sanattır. Sanat insan imgeleminin derinliklerinden doğar ve son tahlilde de, ilk bakışta büyük olasılıkla tuhaftır, esrarengizdir ve basit bir yorumun ötesindedir. İnsanı kendinden geçiren esinlenmenin pençesindeyken, “Siz hiç akkor halindeki bir ruhu gördünüz mü?” diye soran Emily Dickinson’ı, yalnızlığın o üstün şairini düşünelim ve de “kafasının içindeki görkemli dünyayı”, bu dünyanın kendini daha fazla “hırpalamaması” umuduyla düzyazıya döküp üzerindeki baskıdan kurtulmak için geceler boyunca ilk öyküsü “Yargı”yı yazmak için uğraş veren genç Franz Kafka’yı. Yaşamöyküleriyle ilgili romanlarını belki de içlerine pek de balıklama dalıp girer gibi düzenlemeyen ama gece boyunca alkol ve amfetaminle körüklenen delicesine bir tutkuyla “kendi kendine olan düzyazı” olarak tanımladığı romanını yaratmak için bastırılmaz bir

arzuyla daktilo yazan genç Jack Kerouac'ı daha az koşulsuz bir hayranlıkla düşünelim: Onu hem bir gecelik şöhret yapan hem de dile düşüren romanı *Yolda*, her bir yaprağı ayrı ayrı banda kaydedilen ve Kerouac'ın elle yapılmış daktilosundan çıkarıldığında 150 fit gibi şaşılacak büyüklükte bir rulo oluşturan Çin resim kâğıtları üzerine yazılmıştı. Benzer bir şekilde coşkunluk veren esinlenme nöbetleri içinde başyapıtı *Moby-Dick*'i yazan Herman Melville'i düşünelim ve de *The Blind Man*, *The Horse Dealer's Daughter*, *The Rocking-Horse Winner* ve *Ölen Adam* gibi klasiklerde akıcı ve görüldüğü kadarıyla da yapaylıktan uzak bir biçimde öykü anlatan D.H. Lawrence'ı. Kişisel ve engellenmemiş duyguların bu tür üşüşmeleri olmazsa yaratıcılık da olmaz. Fakat esinlenme, enerji ve hatta deha, "sanat" yapmak için nadiren yeterlidir: Çünkü kurmaca düzyazı bir zanaattır ve zanaat öğrenilmelidir; rastlantı sonucu ya da bilerek, isteyerek.

İşte burada çok değişik bir gerçeğe varıyoruz: Yazar, hatta okurlarca ve eleştirmenlerce çarpıcı bir biçimde özgün bulunan bir yazar, büyük bir olasılıkla düzyazı biçimini ve "düzyazı imgesi"ni değerli öncüllerine dayandırır. Artık genç olmayan ve basılmış bir şiiri bulunmayan şair Robert Frost'un dayanılmaz bir kaygıyla Thomas Hardy'nin şiirlerini ve amacına uygun olarak Hardy'nin dilindeki ahengi incelemesini düşünün; Hardy'nin imgelerinin asil soğukluğunun Frost'un ruhuna ondan ayırt edilemeyecek kadar derinden işlemesi, şaşırtıcı ve Frost da dahil hiç kimsenin önceden tahmin edemeyeceği bir biçimde onun kendi öncülü kadar büyük bir şair olmasına ve Birleşik Devletler'de Hardy'den çok daha yaygın bir biçimde okunmasına yol açmıştır. Düşünün ki Flannery O'Connor, *Bilge Kan* başlığını alacak

ilk "novella"sının taslağını çıkardığı sıralarda Sophokles'in *Oedipus Rex*'ini ve Nathanael West'in *Miss Lonelyhearts*'ını keşfeder; her iki kitap da içinde derin ve kalıcı bir duygu bırakır: O'Connor, Oedipus'un kendi gözlerini oymasındaki trajik asaleti *Bilge Kan*'da aynen yineler. West'in ise çarpık biçeminden ve acımasız karikatür dehasından etkilenir, West'in kendi inancını yadsıyarak İsa'ya bağınazca tapan genç erkeği *Miss Lonelyhearts* ve O'Connor'ın İsa'ya bağınazca tapan genç erkeği Hazel Motes arasında tam bir benzerlik vardır. O'Connor'ın Nathanael West'e olan gönül borcu, kurmaca eserinin tamamına yayılır; hatta bir olgunluk dönemi yapıtı olan "Her Çıkışın Bir İnişi Vardır"da bile anlatım tarzı West'e özgü bir biçimde keskindir, ifşa edici fakat gülünçtür; gülünç anlatım tarzı, yerini öykünün son paragraflarında beklenmedik bir şekilde yırtıcı bir anlatıma bırakır.

Düşünün ki, genç ve hayat dolu Herman Melville, çağdaşı Nathaniel Hawthorne'un simgesel anlatımlı öyküler seçkisi *Mosses from an Old Manse*'inden o kadar etkilenmişti ki *Moby-Dick* için yazdığı taslakları yeniden elden geçirmiş ve tatlı serserilerin serüvenlerini ele alan romanın gülünç anlatım biçimini çok daha ağırbaşlı, zarif, acıklı bir anlatıma dönüştürmüş, bu süreçte de yirminci yüzyılın olmasa da on dokuzuncu yüzyılın en güçlü Amerikan romanı olduğu herkesçe kabul edilebilir olan bir yapıt yaratmıştır. Düşünün ki William Faulkner yirmili yaşlarda genç bir yazarken bir ses, bir bakış açısı, bir görüş gücü bulmak için dört bir yana bakınırken Algernon Swinburne, Aldous Huxley, hatta çağdaşı Ernest Hemingway gibi birbirine hiç benzemeyen modellerden kimileriyle ilgilenmiş, kimilerini de yararsız bulup bir kenara bırakmıştır; ta ki, aralarında doğuş-

tan bir bağ bulunan James Joyce'u ve onun yanı sıra Gustave Flaubert'in *Madam Bovary'sini* ve Joseph Conrad'ın *Narcissus'ta Bir Zenci'sini* keşfedinceye kadar; düzyazının bu bilinçli bir şekilde, inceden inceleme işlenmiş başyapıtlarının Faulkner üzerinde sayısız etkisi vardır; daha sonraları da Faulkner'ın tuhaf şiirsel düzyazısının Gabriel García Márquez ve Cormac McCarthy gibi çeşitli yazarlar üzerinde sayısız etkisi olacaktır. Ve bir de minimalist ve titizlikle aşırı duygusallıktan arındırılmış imgeler aracılığıyla Amerikan düzyazısının biçimini değiştirdiği için genel olarak övgü toplayan Ernest Hemingway var; o da Mark Twain ve Sherwood Anderson gibi seçkin öncülerinden çok etkilenmiştir öyle ki bu yazarların özellikle *The Adventures of Huckleberry Finn* ve *Winesburg, Ohio* gibi başyapıtlardaki Amerikan yerli dilini arındırma çabaları olmasaydı meşhur Hemingway biçemi gelişemezdi.

Bazen de görkemli bir üslupla yazan bir yazar bir başka yazarın etkisi altında kaldığından habersizdir ya da bunu inkâr eder, Virginia Woolf'un 20 Nisan 1935'te güncesine yazdığı gibi:

Beynimi içgüdüsel olarak çözümlemekten uzak mı tutuyorum? Ki bu yaratıcılığımı örseler. Sanırım bunun içinde bir iş var. Güçlü bir eserin kabulü, çok bayağı ve taraflıdır; eğer siz de aynı işi yapıyorsanız.

İşte burada Virginia Woolf, James Joyce'un *Ulysses* fenomeni üzerine enine boyuna düşünüyor; ki, zaten Woolf'un hem şaşırtıcı bir deha ürünü olarak hem de kurmaca düzyazı kavramını geriye döndürülemez bir biçimde değiştiren bir yapıt olarak *Ulysses'e* hakkını teslim etmemesi düşünülemezdi:

Ulysses'i okumalıyım ve tavrımı kitabın yanında ya da karşısında olarak belirlemeliyim. Şu ana kadar 200 sayfa okudum – kitabın üçte biri bile değil; ilk iki üç bölüm beni neşelendirdi, yüreklendirdi, büyüledi ve merakımı uyandırdı...; sonradan da sivilcelerini kaşıyan huzursuz bir üniversite öğrencisiymiş gibi kafamı karıştırdı, canımı sıktı, sinirimi bozdu ve gözümü açtı. Üstelik Tom [T.S. Eliot] onun Savaş ve Barış'la eşdeğerde olduğunu düşünüyor! Bana bu kitabın kendisi sanki okuma yazma bilmiyor, sanki eğitilmemiş gibi geliyor; kendi kendini yetiştirmiş bir işçinin kitabıymış gibi ve hepimiz onların ne kadar da keder verici, bencil, ısrarcı, toy ve eninde sonunda tiksindirici olduklarını biliriz.

(Günce, 16 Ağustos 1922)

Woolf'un seviyesizleşerek sınıfa özgü bir züppeliğe dönüşen itirazı, eğer imrenmeden kaynaklanmıyorsa, kuşkusuz *Ulysses*'deki güç ve yaratıcılık karşısında duyduğu basit bir kıskançlıktan kaynaklanıyordur. Burada Woolf, kendisinin ötesinde bir yazınsal dehayla karşı karşıya kaldığını sezinler; İngiliz kurmaca romanını dönüştürme tutkusu ne ölçüde önemli olursa olsun, Joyce'un kiyle karşılaştırıldığında kendi üslubunun ne kadar da solgun ve "empresyonist" olduğunu belirtmeden de edemez. Fakat Woolf, *Deniz Feneri*'nde, *Dalgalar*'da ve en çok da *Perde Arası*'nda insanın ta içine işleyen bir müzik parçasına çok benzeyen ve on dokuzuncu yüzyıl "karakter"leri için kullanılan dilin aksine, ruhun gelip geçici hallerinin anlatımında, bir tür müzik gibi ve eliptik olan Joyce'un devrimci dilinden apaçık bir biçimde etkilenecektir.

Çoğu zaman "etki" hemen fark edilemez ama de-

nilebilir ki genç bir yazarın duyarlılığına yayılır ve yazarca ifadelerden daha çok kişisel davranış biçimlerinde kendini gösterir. Anton Çehov ve Lev Tolstoy birer yazar ve hayalperest olarak birbirlerinden daha farklı olamazlardı ama Çehov, Tolstoy'a başka hiçbir yazara duymadığı kadar büyük bir saygı duyar:

Hastalığı beni ürküttü ve sinirlerimin gerilmesine neden oldu. Tolstoy'un ölmesinden çok korktum. Eğer ölseydi, hayatımda büyük bir boşluk olacaktı. Öncelikle, asla hiçbir insanoğlunu onu sevdiğim kadar sevmedim. Ben dinsizim ama tüm inançlar içinde bana en yakın ve uygun gelenin onunki olduğunu düşünüyorum. İkinci olarak Tolstoy edebiyatın bir parçası olduğunda bir yazar olmak kolay ve hoş giden bir şeydir; üstesinden gelemediğiniz bir bilgi ya da asla üstesinden gelemeyeceğiniz herhangi bir şey bile o kadar da korkunç değildir çünkü Tolstoy hepimiz için bunu telafi eder. Onun eylemi, mektuplara iliştirilen tüm umutları ve beklentileri mazur gösterir...

(M. O. Menshikov'a Mektup, 28 Ocak 1900)

Ama Çehov, mektubun devamında Tolstoy'u henüz yeni basılmış olan "aşırı teolojik" *Diriliş*'ten dolayı akıllıca eleştirir.

Aynı şekilde Flannery O'Connor da, Henry James'i çok büyük bir saygıyla ve ilgiyle okuduğundan söz eder her ne kadar kendi kurmaca düzyazısında James'in her zamanki incelikli duyarlılığının pırıltısı neredeyse hiç görülme de. Ralph Ellison, Ernest Hemingway'i ve Gertrude Stein'ı yakından inceler ama bir tümce ustası olarak William Faulkner'dan çok daha fazlasını öğrenmiş gibidir. Lirik fabl yazarı Eudora Welty, Anton Çehov'a, o en

büyük gerçekçiye hayrandı; doğal dünyanın zengin ayrıntılarını gözleyen bir sanatçının görselliğine ve bu görüş gücünü ileten kusursuz bir düzyazı biçemi- ne sahip Henry David Thoreau, 'mitopoetik' Ho- mer'ı ve metinlerin en belirsizi, en felsefisi ve en doğalcılık karşıtı olanı 'Veda'ya özgü *Upanished* gibi dini-mistik yapıtları severdi. Richard Wright'ın ken- disi, *Native Son*'ı yazarken Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sından etkilenmiş olduğu kanısını taşıyabilir ama olay örgüsünün görünürdeki benzerliğini bir yana bırakırsak siyah Amerikalıların oturduğu azın- lık mahallelerindeki yaşam ve ırkçılık üzerine olan bu sarsıcı romanda Ruslara özgü daha derin ve son derece dini olan bilinç neredeyse yok gibidir. Henry James'in Honore de Balzac'dan, kısmen de onun on dokuzuncu yüzyıldaki büyük şöhretinden büyülen- miş olmasını bir dereceye kadar anlayabiliriz ama biçem sahibi bir yazar olarak Balzac'ın James üzerin- de şu ya da bu şekilde bir etkisi olmamış gibidir ve kolayca anlaşılmayan türden insan ilişkilerinin, çoğu kez de yalnızca içsel açığa vurmaların meydana ge- tirdiği Balzac'a özgü olay örgüsündeki melodram, James'de kesinlikle yoktur (James öykülerinin en gü- zel örneği "The Beast in the Jungle" da orta yaşlı be- kâr erkek kahraman, okuyucuların çoğunun hemen- cecik farkına vardığı bir şeyi, kendisinininkinin "hiçbir şey" in olup bitmediği bir hayat olduğunu ancak öy- künün sonunda kavrar). Henry James, en bilinen yapıtı *Tales of New England* olan daha az önemli çağ- daşı Sarah Orne Jewett'in bir öyküsünü okuduktan sonra şaşırtıcı bir biçimde kendi kendine düşüncele- re dalarak defterine şunları yazar:

19 Şubat 1899

Bir saat önce Bayan Jewett'in büyüleyici cildinin 4 ya da 5 satırla ilan edilen o epeyce kısa başlangıcının etkisi altına girdim... Yeni keşfedilmiş ve modası geçmiş bir (evlenmemiş kadın-beyefendi) ilişkisine yelken açan bir kız, 'yaşça kendinden büyük kuzenini idealleştirir, bundan hiç kuşkusuz yok; kuzeninin çekincelerinin ve onaylama bildiren nadir sözcüklerinin seninle çene çalan ve doğrudan çok yakın arkadaşlık ilişkisi içine giren ve aynı rahatlıkla da seni unutuveren insanlara yeni yeni alışmaya başlayan bir kız için bir çekiciliği vardır' Hepsi bu – ama okurken bunlar içime hafifçe değip geçti, küçük –mini minnacık– bir neden duygusu bırakarak. İşte bunun gibi bir şey. Sanırım onu –genç bir adam olarak– görüyorum –görmeliyim– yeni keşfedilmiş, modası geçmiş (evlenmemiş kadın-beyefendi) kuzenini ilk kez görmek için yola çıkan genç bir adam olarak...

Bu cümleleri, James'in ("Flicker-bridge" başlığını alacak ve *The Beter Sort*'un içinde yeniden basılacak olan) bir öykünün hızla ana hatlarını belirlediği duygu bakımından yoğun ve şiddetli bir paragraf izler; bu öykü, kuşkusuz Sarah Orne Jewett'in yazdığı "The Tone of Time"dan esinlenmeden hayal edilemezdi ve tam olarak oluşturulamazdı. Henry James'in yaşamöyküsü yazarı Leon Edel ve Lyall H. Powers tarafından tek bir cilt içinde toplanarak yayıma hazırlanan James'in defterleri genç yazarlara şiddetle önerilir. Dâhi bir yazarın kendi için yazdığı yazıların sözü edilmeye değer bu toplamı nice cevherle, açığa vurmalarla, sürprizlerle doludur ve üstelik Virginia Woolf'un güncesinden bile daha saplantılı bir biçimde detaylandırılmıştır.

Tanrı'ya şükür, imgelerle dolu bir kafam var. Asla çok fazla değildir – asla yeteri kadar değildir. Ah, yalnızca özünün alıp başını gitmesi için – en sonunda: insanın uzun yıllar boyunca (bana göre az çok kahramanca) umut ettiği ve beklediği –salt gizilgüce ve dişe dokunur eylemlerinin nicelikteki gö-reli artışına– uygulama ve üretim eylemine özünü teslim etmesi. Sözün kısası, insan daha fazla çalışa-bilmek için dua eder, umut eder ve bekler. Ve şimdi, sona doğru, öyle görünüyor ki makul bir zaman içinde bu gerçekleşecek. İşte dünyada tek istediğim bu. Başka hiçbir şey değil. Yazgıya boyun eğiyorum, uysallıkla ve aynı derecede minnettarlıkla.

(14 Şubat 1985)

Bir yazarın bir öncülünden esinlenmesi çoğunlukla kazara olur, tıpkı günlük hayatımızdaki esinlenmeler gibi; şans eseri tanıştığımız kimseler yazgımızın bütünleyici bir parçası haline gelir. Tanışırız –“âşık oluruz”– dönüşürüz (her zaman kalıcı olmasa da anımsanmaya değerdir bu). Belli ki bir yazar en çok gençken etkiye açıktır; ergenlik çağı verimli ve çalkantılı bir dönemdir, parlak düşler ve düş-imgeler zamanıdır; bizden yaşça büyük modeller gözümüze olduklarından daha büyük görünür ve sanki bize bizim de izlememiz gereken yolları gösterir. Genç ama daha o zamanlardan hırslı ve mükemmелci bir şair olan Sylvia Plath, Sara Teasdale gibi o dönemlerin herkesçe sevilen şairlerinin şiirlerini ağlayıp sızlayarak daktilo eder ve güncesine geçirirdi; “Onun gibi yazabilmek için neler vermezdim ki!” (1946) Yirmili yaşlarında Plath, satılabilir kısa öyküler yazarı olmaya karar vermişti, bu nedenle de İrlandalı Frank O’Connor’ın öykülerini serinkanlılıkla ve dikkatle inceliyordu: “Onun öğretebildiklerini kullandı-

ğımı hissedene kadar taklit edeceğim.” (Ted Hughes’ dan alıntılanmıştır, *Johnny Panic ve Rüyaların Kutsal Kitabı*’nın girişi, Sylvia Plath, 1979) Plath, Wallace Stevens ve James Thurber gibi farklı farklı yazarlardan öğrenmiştir; *Seventeen*, *The New Yorker* ve *Ladies’ Home Journal* gibi dergilerde yayımlanan öyküleri çözümlemiştir; kendi kendine yaptığı uyarılar ve cesaretlendirici konuşmalarla dolu güncesi nefes kesicidir:

İlk önce, kendine bir pazar seç: Ladies Home Journal ya da Discovery? Seventeen ya da Mlle? Sonra da bir konu seç. Ve düşün.

The Sat Eve Post’a mektup gönder: Zirveden başla. Umutsuzluğa düşmeden önce McCalls’u, Ladies Home Journal’ı, Housekeeping’ı... dene.

The New Yorker’a şiirlerle ve Ladies’ Home Journal’a da öykülerle ulaşmak istiyorum bu nedenle Seventeen’i incelediğim gibi diğer dergileri de incelemeliyim.

Kuşe kâğıdına basılmış o dergilerde yazmaya başlana kadar köle gibi çalışacağım, çalışacağım, çalışacağım.

(Jacqueline Rose’dan alıntılanmıştır, *The Haunting of Sylvia Plath*, s. 170)

John Updike, Sylvia Plath’inki kadar saplantılı olmayan ama benzer bir açık yüreklilikle yazdığı yaşamöyküsü *Self-Consciousness*’ta taşrada geçen “yazıya değil de basılı harflere, dümdüz satırlara, harflerin altındaki ve üstündeki kısa çizgilere, bir sınırın ötesine geçen o endüstriyel kaliteye” âşık olduğu

çocukluğundan ve Eliot'ın *Çorak Ülke'si*, Faulkner'in *Requiem for a Nun*'ı, James Joyce'un, Marcel Proust'un ve Henry Green'in düzyazıları gibi çeşit çeşit yapıtlara duyduğu eski hayranlıktan söz eder (Joyce, Proust ve Green bir daha geç dönem keşfi olan Vladimir Nabokov'la birlikte Updike'in mozaikli biçimine ışık verir). Seçkilerde sıkça yer verilen hoşagitmemesi olanaksız "A&P", Updike'in o en çok sevilen öyküsü Amerikan yerli dilinin bir sesidir –tıpkı öncülleri Mark Twain, Sherwood Anderson ("I Want to Know Why"), J.D. Salinger (*The Catcher in the Rye*) gibi– ve bu ses, Updike'in belirgin sınıfsal ve cinsel çekicilik temasına da uygun düşer.

Henüz ergenlik çağındayken bile hırslı olan başka bir genç yazar John Gardner da, bir başkasının dilinin düzyazı dizemini "hissetmek" için örnek alınacak nitelikteki kurmaca yapıtları daktilo ettiğinden söz eder; Gardner dikkatli bir Tolstoy hayranıydı, Tolstoy'un ahlak dersi veren öğretici ses tonu onun kurmaca yapıtlarında yankılanır. *Studies in Classic American Literature*'ında D.H. Lawrence, hayran kaldığı düzyazı ürünlerin çoğunu (Poe'dan "Ligeia"yı ve "Usher Evinin Çöküşü"nü, Hawthorne'dan *Kızıl Damga*'yı, Melville'den *Moby-Dick*'i), sanki kendi bir tür yardımcı yazarmış gibi metinlerin yanına çok kısacık açıklamalar yaparak yeniden sergiler. Bu olağanüstü bir biçimde duyguları anlayıp paylaşan ve pek de tekin olmayan candan eleştirilerde Lawrence, Hawthorne'un Hester Prynne'ı gibi kurmaca karakterleri sanki yalnızca dilsel kurgular değilmiş de her nasılsa gerçekmiş gibi ateşli bir şekilde irdeler:

Bir erkek içtenlikle kendine ve tanrılarına inanmazsa, öfkeye kapılıp Kutsal Ruh'a itaat etmezse kadını onun sonunu hazırlar. Kadın kuşku için-

deki erkeğin cezalandırıcısıdır. Bu, kadının suçu değildir.

Ligeia'dan sonra, Hester'la birlikte kadın erkeğin cezalandırıcısı olur. Görünüşte erkeği destekler ama içten içe onu yok eder. Ve erkek kadından nefret ederek ölür, tıpkı Dimmesdale gibi...

Kadın, erkek için yabancı ve oldukça korkunç bir olgudur. Eğer kadının bilinçaltı ruhu, erkekle olan yaratıcı birleşme sırasında aniden geri çekilirse yıkıcı bir güce dönüşür. Çaba sarfeder... görünmez yıkıcı bir etkidir artık. Kadın [tıpkı Ligeia gibi] erkeğin yalpalayan ruhuna sessiz bir yıkımın dalgalarını gönderir... Kadın bunu bilmeden yapar. Hatta bu elinde bile değildir. Ama yapar. Şeytan onun içindedir...

Bir kadın, yumuşak huylu ve altın kalpliymiş gibi davranırken katıksız bir kötü niyet ve zehir içinde cinselliğini kullanabilir.

(“Nathaniel Hawthorne ve Kızıl Damga”)

Lawrence'ın benzer bir şekilde aşırı tutkulu olan kurmaca ürünlerini okuyanlar, onun “metin” çözümlemesini özdeşleşmenin ve duygudaşlığın aşırı uçlarına çeken bu gibi parçalardaki öykü anlatımına özgü sesini tanıyacaklardır. Lawrence'a göre bir törebilimci sanatın yalnızca estetik ya da özün dışavurumu olduğuna inanmaz, sanatın pek de eğlenceli olmadığına ama gerçeğin esas çanağı olduğuna inanır:

Sanat-dili tek gerçekliktir. Bir sanatçı genellikle lanet bir yalancıdır ama sanatı, eğer gerçekten sanatsa, günü geldiğinde doğruyu söyleyecektir. Önemli olan da budur. Ölümsüz gerçekliği yanına al. Gerçeklik günbegün yaşar...

Sanatçı çoğu kez bir ahlak dersi vermeye ya da bir masalı güzelleştirmeye koyulur – ya da alışır. Ama masal genellikle öteki yoldan gider. Birbirine boş yere karşı koyan iki ahlak, sanatçının ve masalın. Asla sanatçıya güvenmeyin. Masala güvenin. Eleştirinin asıl işlevi masalı kendini yaratan sanatçıdan korumaktır.

(Giriş, "The Spirit of Place")

D.H. Lawrence, günümüzde de 1917-1918 yılları arasında *Klasik Amerikan Yazını İncelemeleri*'ni yazdığı ya da en karmaşık ve tutkulu romanı *Âşık Kadınlar*'la meşgul olduğu zamanlardaki kadar uzlaşmaz ve tartışmalı bir figürdür.

Gençliğinde istekli ve derlemeci bir okur olan ve henüz yirmi dört yaşındayken *Cennetin Bu Yüzü*'nün (1920) yayımlanmasıyla, Jack Kerouac'dan bile daha erken bir yaşta hem ünlenen hem de dile düşen F. Scott Fitzgerald, değişik ölçülerde Joseph Conrad'dan, Theodore Dreiser'den, T.S. Eliot'tan, James Joyce'dan, Andre Malraux'dan, Ernest Hemingway'den, Booth Tarkington'dan, Thomas Wolfe' dan –ve Gilbert'den, Sullivan'dan– etkilenmişti; Vassar'da üniversite birinci sınıf öğrencisiyken kızı Scottie'ye yazdığı mektuplarda kızından ısrarla –kendisinin daha iyilerini yazmayı arzuladığı kültürel ve yazınsal değeri bulunan yapıtları– özellikle de Daniel Defoe'nin *Moll Flanders*'ını, Dickens'ın *Kasvetli Ev*'ini, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'ini, Henry James'in *Daisy Miller*'ini, Joseph Conrad'ın *Lord Jim*'ini ve Dreiser'in *Sister Carrie*'sini okumasını ister.

Son yıllarda en çok taklit edilen kısa öykü yazarlarından biri olan Raymond Caver, kendi biçiminin Çehov, Isaac Babel, Frank O'Connor, V.S. Pritchett ve Ernest Hemingway gibi öncülerine karşı duyduğu

gönül borcunu dile getirir; *Fires: Essays, Poems and Stories*'de Çehov'un bir öyküsünde geçen bir cümleden aldığı bir parçayı masasının başucundaki duvara yapıştırdığını yazar: ve birdenbire her şey apaçık gözüne göründü." Carver, birer yazar olarak hayran olduğu Lawrence Durrell ve Henry Miller'ın kendi düzyazı biçemi üzerinde belirgin bir etkiye sahip olmadığını söyler, onun yazılarında hemen fark edilebilir bir Çehov etkisi de yoktur ama tiyatroya özgü konuşmalara vurgu yapan budanmış ve minimalist biçeminde apaçık bir Hemingway yankısı görülebilir; gene de Çehov'un manevi etkisi Carver'ın son dönem yapıtlarına yayılır; tıpkı gören bir adamın kendini kör bir adamla özdeşleştirmesinden doğan ustalıkla yazılmış ince nüktelerle bezeli kısa öykü türündeki "Cathedral" gibi: "Bu, şimdiye kadar yaşadığım hiçbir şeye benzemiyordu." (Burada D.H. Lawrence'ın aynı şekilde duyarlı ve tutkulu öyküsü "Blind Man" ile olan benzerlik açıkça ortadadır). Carver'ın yayımlanan son öyküsü "Errand", o kariyerindeki en alışılmamış kurmaca yapıt aslında Çehov'un son günleri, ölümü ve ölümünü izleyen bir olay üzerinedir ve neredeyse Çehov'un yaşamöyküsünden kopya edilmiştir ama Carver'ın kendine özgü söyleşi niteliğindeki biçeminden farklı olarak damıtılmış bir şiirsellikte ısrar eden bir biçimle öykülenmiştir; Raymond Caver, kırk dört yaşındaki kahramanı Çehov'un (veremin neden olduğu) zamansız ölümü üzerine yazdığı bu öyküde sanki elli yaşında (akciğer kanserinden olacak) kendi erken ölümünün yaklaştığını hissediyormuş gibi yeni bir sese biçim verir. Carver "Cathedral", "A Small Good Thing", "Feathers" ve "Errand" gibi güçlü öykülerle doruğa çıkan kısa öyküdeki sanatsal yeteneğini *Where I'm Calling From*'un Franklin Library tarafın-

dan hazırlanan sınırlı baskısının önsözünde şöyle tanımlar: "Hayatımdaki başka şeylerin pek azı zarifken bir ırmak akıntısı kadar zarif olma" çabası.

Roman yazarı ve film yapımcısı John Sayles, Nelson Algren'a karşı duyduğu saygıyı belirtirken şöyle der: "Sizi etkileyen insanlar ille de onlar gibi yazacağınız insanlar değildir ama onların var olduğu, karakterlerinin var olduğu gerçeği ve onlardaki ruh zihninizde bir olasılığın kapısını açar." Öte yandan Nelson Algren de güçlü kişiliğiyle Russell Bank'i alabildiğine etkiler. Cynthia Ozick, vakitsizce Henry James'in neredeyse yok edici cazibesine kapılır; tuhaf ama özgün bir biçeme sahip bir yazar olan Ozick, Anthony Trollope ve Isaac Babel, Edith Wharton ve Virginia Woolf, Isaac Bashevis Singer ve Saul Bellow, Bruno Schulz ve Primo Levi ve şimdi hemen hemen unutulmuş çağdaşı Alfred Chester gibi farklı farklı öncülleri arasındaki ahlaksal ya da ruhsal olarak tanımlanabilecek etkilenmelerden söz eder. Ergenlik çağındayken Maxine Kumin, W.H. Auden'dan; Nicholas Christopher, Dostoyevski'den ve John Donne'dan büyülenmişti. Beklenenin aksine anlaşılması güç örnekler belki de daha alışılmıştır: Maureen Howard, kurmaca ürünleri kendisinininkinden kökten farklı olan Willa Cather'a duyduğu hayranlığı dile getirir; deneysel roman yazarı Bradford Morrow, hiç kurmaca ürün vermeyen Ralph Waldo Emerson'a duyduğu hayranlığı dile getirir; deneysel / minimalist "Karanlık Dağ" şairi Robert Creely, "Miniver Cheevy", "Richard Cory", "Bay Flood'ın Partisi" gibi çok sevilen yapıtların yazarı New England şairi Arlington Robinson'a duyduğu hayranlığı dile getirir.

Satış rekorları kıran kitap yazarlarından biri olarak dünya tarihine değilse bile Amerikan tarihine

geçmiş olan Stephen King'in gotik korku / "tuhaf" kurmaca türündeki öncülüne, çaresizlik içinde geçen bir meslek hayatından sonra kuşe kâğıda basılmış dergilerde yayımlanan öykülerinin tek bir ciltli derlemesini görmeden ve neredeyse beş parasız ölen H.P. Lovecraft'a doğrudan duyduğu borçluluk bize daha mantıklı görünebilir. Yeni-çağdaşçı gotik roman yazarı Joanna Scott, önemli bir öncülü olan Poe'nun hakkını teslim eder. Başka bir yeni-çağdaşçı Paul West, Faulkner'ın "Ses ve Öfke"de baştan çıkarıcı bir şekilde ölçüsüz olan biçiminin; Rick Moody, John Cheever'in banliyö çevresinin ve "dolaylı sözleri"nin; Mona Simpson, Henry James'in tek başına kahramanlığının; Quincy Trope, Ralph Ellison'ın özgünlüğünün ve "Amerikan dilini kullanmadaki şaşırtıcılığının" hakkını teslim eder. Bir tür yazarı olan az sayıdaki yazın adamlarından Peter Straub, Raymond Chandler'la arasındaki benzerliği beğeni dolu sözlerle ifade eder oysa Chandler "kaşarlanmış cinayet / dedektif romanı" denilen bir türün öncüsüydü, Straub'sa "gotik korku" türünde yazan bir deneyselecidir (bu gibi bazı teşekkür notları için bkz. *Tributes: American Writers on American Writers: Conjunctions* 29). Bu tür övgü yazılarının hemen hepsi genç yazarların ergenlik çağındaki izlenimci okumalarından doğar.

Bu inceleme kitabından çıkarılabilecek herhangi bir ahlak dersi, herhangi bir genel önerme var mıdır? Eğer varsa, bu basit bir önermedir: *Farklı şeyler okuyun, heyecanla okuyun, sezgileriniz size rehberlik etsin, amaçlarınız değil. Çünkü okursanız yazar olmanız gerekmez ama yazar olmayı dilerseniz, okumanız gerekir.*

*İşte gerçek sanatın misyonu budur:
bizleri durup düşündürmek ve aynı şeye
ikinci kez bakmamızı sağlamak.*

OSCAR WILDE

Kurmaca ürünler yazarı için kurmaca bir yapıt okumak çarpıcı bir deneyimdir. Bu deneyim çoğu kez gerilimli, kışkırtıcı, huzur bozucu ve güvenilmezdir. *Neden bu başlık? Neden bu açılış sahnesi, bu açılış paragrafı, bu açılış cümlesi? Neden bu kişiye özgü dil? Ve neden bu gidiş? Ve neden bu ayrıntı ya da bu ayrıntı noksanlığı? Ve neden bu uzunluk ve bu son – neden?* Çünkü biz aynı yolun yolcusu yazarlar salt sözcükleri, bir “ürün”ü okumadığımızı fark ederiz; bizler bir başka yazarın çabasının nihai sonucunu, imgelerle ve yayımcılıkla ilgili kararlarının karmaşık sayılabilecek bir toplamını okuduğumuzu anlarız. Bizler birer yazar olarak değil de belki de sıradan okurlar olarak kutsal esinlenmenin verdiği romantik isteklere karşın hiçbir öykünün kendi kendini yazmadığı gerçeğine ilgi duymayız; özgün esinlenme her ne olursa olsun, önümüzde duran Çehov’un “Küçük Köpekli Kadın”ı ve Ernest Hemingway’in “Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler”i gibi klasik bir öykü ya da Cynthia Ozick’in “Şal”ı ve Andre Dubus’un “Bir Babanın Öyküsü” gibi çağdaş bir öykü olsun bile bile, bazı durumlarda da özene bezene yazılmıştır. O öykü salıverilmiştir, kazıla kazıla ortaya çıkarılmıştır, kişisel imgelemin gizliliği gözetilmeksizin herkesin görebileceği bir yere, basılı bir sayfa üzerine yerleştirilmiştir. Onun içsel, gizli duyarlıkları ve yazarına çağrıştırdıkları artık hiçbir anlama gelmemektedir. O bundan böyle

bağımsız bir yaratıdır, bir bakıma zaman içinde duygularımızı harekete geçiren veya bazen de geçiremeyen küçük bir araba dolusu sözcüktür. *Bu öykü neden yazıldı? Bu öykü ilk olarak kendi oluşumu için harcanan çabaya, ikinci olarak da okurun katılma çabasına değecek kadar önemli mi? Özgün mü? İnandırıcı mı? Onu okuduğum için bir parça da olsa eskisinden farklı bir insan mıyım? Bu öyküyü okumaları için başkalarını da kıskırtırmıyım, bu öyküyü bir kez daha okumayı ister miyim ve de yazarın başka yapıtlarını da okumayı? Hepsinden önemlisi –bir yazar olarak– bu öyküden ne öğrendim?*

Henry James, ideal bir sanatçının üstünde hiçbir şeyin etkili olmadığından söz eder. Bu, özellikle de hayal ürünü dünyalarına “gerçek” kişiler yerleştirmek zorunda olan düzyazı yazarları için geçerlidir; üstelik de bu kişileri içine alan dünyalar “gerçek”miş yanılması yaratmak zorundadır. Bir yazar, sanki güneşin gözle görülmediği kasvetli bir günün üzerine yayılan bir ışıkmış gibi yapıtı aracılığıyla entelektüel, ahlaksal, ruhsal ve duygusal olarak ne kadar ışık saçarsa her şey o kadar ve aynı derecede aydınlanmış görünür. Nasıl fotoğrafçılar fotoğraf makinesinin merceği sayesinde daha dikkatlice “görüyorsa”, bizler de yazma disiplini sayesinde kişiliğimizi değiştirebilir, ruhumuzu derinleştirebilir ve kuşkusuz daha olgun, daha duyarlı ve dikkatli olabiliriz. Böylesi bir değişimi etkilemenin yollarından biri de, yazma sanatına bir zanaat olarak yaklaşmaktır. Annie Dillard’ın kaleme aldığı *Yazı Hayatı*’nda aydınlatıcı bir değişim söz konusudur:

Herkesçe tanınan bir yazar, kendisine, “Sizce bir yazar olabilir miyim?” diye soran bir üniversite öğrencisinden yakasını kurtaramaz.

"Pekâlâ," der yazar, "bilemiyorum... Tümceleri seviyor musunuz?"

Yazar, öğrencinin şaşkınlığını fark eder. Tümceler mi? Tümceleri seviyor muyum? Yirmi yaşımdayım ve tümceleri seviyor muyum? Tümceleri sevseydi, elbette tanıdığım mutlu bir ressam gibi başlayabilirdi. Ona nasıl ressam olduğunu sordum. Dedi ki, "Boyanın kokusunu sevdim."

"KÜÇÜK KÖPEKLİ KADIN": BİR ÇEHOV SANATI BAŞYAPITI

Her insan bir gizlilik ve karanlık perdesi ardında kendi gerçek ve çok ilginç hayatını yaşar.

ANTON ÇEHOV
"Küçük Köpekli Kadın"

Çehov'un 1899'da otuz dokuz yaşında yazınsal yeteneklerinin doruğundayken, ama gene de hayatının düşünceli ve melankolik bir evresindeyken yazdığı bu en ünlü öyküsü de, pekâlâ yazarın "gizlilik" ve "karanlık perdesi" ardındaki anılarıyla körüklenmiş olabilir. Bu öykü, yasak bir aşka duyulan bir tutkudan öyle güçlü bir biçimde doğmuştur ki öykünün incelikli ağıtımsı tarzı, belli ki Çehov'un gittikçe kötüleşen kendi sağlığı üzerine derin düşüncelere dalmasının bir sonucudur (verem aşama aşama Çehov'u öldürüyordu, Çehov'un yaşamak için yalnızca dört yılı daha kalmıştı). Bilgiç ve alaycı Gurov, kendini -erkeklerle beraberken "soğuk ve çekingen"-yabancılaşmış hisseden ama kadınlarla beraberken hayat dolu bir insan olan doyumsuzluk içindeki Anton Çehov'un ustaca yazılmış, anlaşılması güç bir portresidir. Mevsimsiz yaşlanan Gurov, yaşı kendi-

ninkinin yarısı kadar olan kısıtlı bir eğitime ve deneyime sahip taşralı Anna Sergeyevna'nın yanındayken ateşli bir heyecana kapılır:

Neden bu adamı o kadar çok sevmiştii? O, her zaman kadınlara olduğundan daha farklı göründü ve onu değil onun içindekini sevdiler, tüm yaşamları boyunca arzuyla peşinden koştukları ve kendi hayal güçleriyle yarattıkları o adamı sevdiler; ve sonradan hatalarını anladıklarında onu gene de sevdiler. Ve hiçbirii de onunla mutlu olmadı... Ve o, ancak saçlarına aklar düştükten sonra –hayatında ilk kez– gerçekten adamakıllı âşık oldu.

(İngilizceye çeviren Constance Garnett, 1917)

Çehov'un yaşamöyküsüne dair belli gerçekleri bilmek bu öyküyü anlamak için hiç mi hiç gerekli değildir ama bu öyküyü oluştururken aslında çokça kendi hayatından çaldığını bilmek eğiticiştir. Çünkü kendimizle ilgili ikircikli duygularımız da dahil anlamlandırabildiğimiz tüm deneyimlerimiz, kurmaca bir yapıta konu olabilecek başka herhangi bir şey kadar meşrudur.

Her şeyden önce, başlık: Çehov'un başlıkları dolaysız ve iddiasızdır, çok seyrek olarak "şiirsel" ya da öğretiseldir ama karakteristik olarak simgesel ve ya mitsel ifadeler içerir (Bu nedenle onun en büyük oyunları *Üç Kız Kardeş* ve *Vişne Bahçesi* anlamca hem harfi harfine çevrilmiş başlıklar hem de mitsel başlıklardır: "Üç kız kardeş" üç yazgıyı akla getirir, vişne bahçesi Cennet Bahçesini akla getirir). –Başka dillere sık sık "Cici Köpekli Bayan" olarak çevrilen– "Küçük Köpekli Kadın" açık bir biçimde betimleyicidir ve harfi harfine çeviridir; gene de alaycı bir şekilde bayan / kadın / dişi gibi sözcüklerin "erkek" söz-

cüğüyle birlikte art arda dizildiği bir sıralamayı öne sürer: O halde genç kızlara yakışan aşırı bir kadınsılığa sahip dindar Anna Sergeyevna, Gurov'u derinden ve sınırsızca sever her ne kadar kendini zina yapan "ucuz, kötü" bir kadın ve buna karşılık kendinden daha deneyimli ve isteksiz olan Gurov'u da bir "köpek" olarak algılasa da. Bununla beraber Çehov şunu da ortaya koyar: Kadın köpeği sevmeye yazgılıdır ve köpek de kadını sevmeye. Bu da, onların tam da Çehov'a özgü hem acı hem tatlı, kararsız yazgısıdır.

"Küçük Köpekli Kadın"ı düşmanca karşılayan genç bir yazar, Çehov'un zanaatının olağanüstü serbestliğini gözden kaçırma eğilimindedir. O, James Joyce, Marcel Proust ve Vladimir Nabokov tarzında kendini önemseyen bir üslupçu değildir; onun düzyazısı berrak ve yarı saydamdır ama asla süsleyici değildir. 1900'lü yıllarda "Küçük Köpekli Kadın"ı okuduktan hemen sonra Çehov'un yazar arkadaşı ve yoldaşı Maksim Gorki, onun Gerçekçiliği "öldürdüğü" söyleyerek heyecanla şunları yazar: "senden başka hiç kimse bu yolda senin kadar ilerleyemez, senden başka hiç kimse böylesi basit şeyleri böylesi basit bir dille anlatamaz. Senin öykülerinden sonra..., başka her şey bayağı görünüyor" (Çehov'dan alıntılanan Henri Troyat, s. 239). Ama bu elbette -eğer klasik zarafet basitlik değilse- Çehov "basittir" anlamına gelmemektedir. En kusursuz sanat, belki de "sanat"ı büsbütün gizleyendir. Çehov'un dili dolaysızdır, hatta konuşmaya özgüdür; hiçbir zaman bilinçli ya da "şiirsel" değildir; eğretilmeleri çok azdır ve daima dikkatlice seçilmiştir. Sözgelimi Gurov, Anna'ya âşık olduğu ilk zamanlarda onu ilişkiye girdiği diğer kadınlara benzetir:

Yüzlerinde açgözlü bir ifadeye bürünen yarım yamalak bakışlar yakaladığı o çok güzel, o soğuk kadınlar – yaşamın verebileceklerinden daha fazlasını alıp götürmek için duyulan söz dinlemez şehvet... ve Gurov onlara karşı kayıtsızlaştığında, güzellikleri nefretini tahrik ederdi, o anlarda yatak çarşafının dantelleri ona sanki deri pullarıymış gibi görünürdü.

“Deri pulları gibi” – çünkü bu soğuk, açgözlü kadınlar yılan gibidir. Buna karşılık deneyimsiz Anna “modası geçmiş bir resimde ‘bir zamanlar günahkâr olan bir kadın’” olarak betimlenir. Gurov, Anna imgesine Anna’nın kendisine âşık olduğu kadar âşıktır; kendi sararıp solan gençliğine, daha erdemli ve daha engin olan “eski moda” geçmişe duyduğu özleme âşıktır.

Çehov öykülerini ve oyunlarını diğerlerinden farklı kılan bir özellik de görünüşteki konuşmaya özgü havadır. Onlardaki “ses” her zaman zekidir, zaman zaman havaidir, oyunbazdır, alaycıdır; ara sıra da “Küçük Köpekli Kadın” da olduğu gibi felsefi ve çözümleyicidir. Gurov’un bilinci, henüz biz onu tanımaya başlamadan önce öykünün içine işler. Öykünün görünüşe göre kişisel olmayan ve her şeyi bilen bir açılış cümlesi vardır:

Sahilde yeni birinin görüldüğü söyleniyordu: Bu, küçük bir köpeği olan bir kadındı.

Söyleniyordu, evvel zaman içinde demenin modern biçimidir. Bizler, aslında doğrudan doğruya Gurov’un “bere takan orta boylu sarışın bir kadın”ı ilk görüşüne şahit oluruz; “beyaz bir Pormenya köpeği kadının arkasında koşuyordu”. Sinemasal özel-

likler taşıyan bu zarif başlangıç, "acı" deneyimleri bile kendini yıldırmamış olan bir kadın düşkünü Gurov'un uyanık bilincine götürür bizi. Gurov'un kentsoylu geçmişi ve kişiliği üzerine odaklaşan birkaç zorunlu açıklama paragrafından sonra Gurov ile kasıtlı olarak dostça davrandığı genç kadın arasındaki oyunsallaştırılmış ilk sahneye geçeriz. I. Bölüm, yalnızca amirane bir tonla yazılmış üç özet sayfadan oluşur; yedi sayfadan birazcık daha uzun olan II. Bölüm, Gurov'un kendi direncini kıran Anna'nın vicdan azabıyla yüzleştiği ve âşıkların kendileri için bir son olduğuna inandıkları ayrılığı yaşadıkları esaslı sahneyi oyunsallaştırarak bizi hızla bu aşk serüveninin doruk noktasına götürür: "Benim için kuzeye gitmenin zamanı geldi," diye düşünür Gurov, "bunun tam zamanı!"

Ama suç ortaklarının bitmesi gerektiğine inandığı bu yasak aşk gene de bitmez. Tıpkı diğer Çehov yapıtlarında olduğu gibi sözüm ona rastlantısal olaylar ciddi ve sürüncemeli sonuçlar doğurur. Gurov, Anna'ya âşık olduğunu anlar; hayata alışmış kişiliğinden beklenenin aksine Anna'nın taşradaki memleketine umutsuz bir yolculuk yapar ve önceden uyarmadığı Anna'yla bir operanın açılış gecesinde yüz yüze gelir. Bu etkili sahne de sinemasal özellikler taşır: Çehov, âşıkların ölesiye katlandıkları bu gizli ve duygusal ilişkiyle inceden inceye alay eden bir kontrpuan oluşturan opera binasının sahte parlaklığından ve koşturmacasından söz eder. Bu can alıcı sahnenin ardından âşıkların gizlice buluşmayı sürdürdükleri yılları içine alan dört buçuk sayfalık bağımsız bir parça olan IV. Bölüm gelir (peki ya onların ev hayatı? Anna'nın çocukları? Bu, sanki iki karakterden oluşan bir oyunmuş gibi yalnızca onların aşk serüvenine dikkat çekilir). Pek az akli başında

yazar, acılı bir gerçekçiliği olan ama gene de aşırı duygusallıktan ve bayağılıktan kaçınan bu tür aşk öyküleri yazmaya kalkışır, oysa Çehov'un sanatı "Küçük Köpekli Kadın" da bir tür ağlatı ortaya koyar, tıpkı *Üç Kız Kardeş*'in sonundaki kararsızlığın engellenmiş ideallerin alışılmışlığından bir ağlatı ortaya çıkarması gibi. Bize anlatıldığı kadarıyla Gurov ve Anna iki "kolay incinir dost" gibi birbirine âşıktır; ama kederleri öylesine büyüktür ki "bu katlanılmaz bağımlılıktan kurtulmayı" arzuyla isterler. Oysaki bu güç durumun onları tam bir mutluluğa götürecek belli bir çözümü yoktur:

Bir an için öyle geldi ki çözüm bulunabilirdi ve sonra da yeni ve görkemli bir hayata başlanırdı; her ikisi için de apaçıktı, hâlâ önlerinde uzanan upuzun bir yol vardı ve bu yolun en çapraşık ve zorlu bölümü daha yeni başlıyordu.

"Küçük Köpekli Kadın", çoğu Çehov öyküsü gibi bir kısa öykü derinliğine ve özgünlüğüne sahiptir. Kısa kurmaca ürünlerin çoğu kısa bir zaman dilimi üzerine odaklaşırken ya da tek bir oyunlaştırılmış sahne içerirken bu öykü, âşıklarını yaşadıkları tüm o yıllardan çekip alır ve kuşkulu bir gelecek içinde yansıtır. Çehov, dramatik *ön plana* kesinlikle baştan sona en iyi etkiyi yaratacak bir *arka plan* oluşturur: İlk olarak Yalta'da boş bir yazlık evdeyiz; sonra da kışın Moskova'dayız, burada Gurov'un lirizmi bir dostunun yemek üzerine yaptığı sıradan bir yorumla bozguna uğrar ("Bu akşam sen haklıydın: Mersinbalığı biraz sertti") – bu, aynı zamanda erotik aşk üzerine yapılmış alaycı bir yorum olarak da kabul edilebilir; daha sonra bir opera binasındayız ve en sonunda da Moskova'da Slaviansky Bazaar Hotel'de bir

odadayız, burası âşıkların tutkusuna karşın kişisel duyguları yansıtmayan bir mekândır. Öykünün püf noktası adeta bu genel, dışa dönük hayatın tam da ortasında yaşanan bu son derece özel ve gizli hayat olgusudur. Gurov'un aşağıdaki yazıda belirttiği gibi insanların çoğu, gerçek hayatlarını "bir gizlilik ve karanlık perdesi ardında" yaşar:

Kişisel yaşamın tümü gizliliğe dayalıydı ve belki de bu nedenle uygar insan, kişisel mahremiyete saygı gösterilmesini bu derece heyecanla istiyordu.

Bir öykünün teması, anlatı ya da olay örgüsü iplerinin ustalıkla dolandığı bir makaraya benzer. Makara olmasa ipler çözülüp dağılır. Temaya ait bu merkez çekim olmasa, bu "elzem" aşkın öyküsü aşırı duygusal ve özgünlükten yoksun olurdu.

Genelde nitelikli kurmaca ürünün bir derinliği vardır, çünkü içerdiği sürükleyici anlatılar ve övgüye değer karakterlerle aynı zamanda kendisi üzerine yapılmış bir çeşit açıklamadır da bu ürün. Tüm o seçkin yazarlar içinde Çehov'da "açıklama", hassas bir denge üzerine oturtularak "kurmaca ürün"e onunla bir bütün oluşturacak şekilde eklemlenir. Açıklama kurmaca ürün içinden çıkarılabilir, Ray Caver'ın duvara yapıştırmak için Çehov'dan özlü bir söz seçmesi gibi: "... ve birdenbire her şey apaçık gözüne göründü". Ama sadece kurmaca ürünü ruhsal özden yoksun bir olaylar dizisine indirgeme riski alınırsa kurmaca ürün açıklama içinden çıkarılabilir.

"BEYAZ FILLERE BENZEYEN TEPELER": BASKI ALTINDAKİ YAZARCA ZARAFET

Prunier'de bir kıza rastladım... Kürtaç yaptırmış olduğunu biliyordum. Yanına gittim ve konuştuk ama o konu üzerine değil, yine de eve giderken yol boyunca bu öyküyü düşündüm, öğle yemeğini atladım ve bütün öğleden sonrayı ("Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler"i) yazarak geçirdim.

ERNEST HEMINGWAY
Paris Dergisi röportajı

Bir öğleden sonrayı anlamlandırmak için ne kadar da yerinde bir amaç: öğle yemeğini atlamak ve dört sayfalık bir başyapıt oluşturmak.

(Aslında yaşamöyküleri yazarı Kenneth S. Lynn'e göre Hemingway, 1927'de balayındayken birkaç gününü İspanya'nın kuzeyindeki Ebro Vadisi'nde geçen bir öykünün eski bir taslağını inceleyerek geçirir; bu öykü daha sonra evrim geçirerek "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler"e dönüşecektir. Bununla beraber Hemingway uyarlaması daha seçkin bir öyküdür).

Ernest Hemingway, sık sık hayranlıkla "baskı altındaki zarafet"ten insanın yazındaki ve yaşamdaki ideali olarak söz eder. Kendisinininki, arzuyla sağlamlaştırılan erkeksi bir güç imgesiydi ve bu imge kurmaca sanata kolayca uyarlanabilir: zarafet akıcılık, pürüzsüzlük, anlatılanın "kaçınılmazlığı" olarak adlandırabileceğimiz şeydir, baskıysa öyküyü esas meselesine olabildiğince indirgeyecek kadar yoğun ve ustalıkla yazmak için duyulan gereksinimdir. "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler" tek perdelik bir öyküdür, tek perdelik çok kısa bir oyundur. Tiyatro yazınında sahne ne kadar sıkılaştırılmış olursa duygusal olarak o kadar etkili olur; sahne sürüncemeli ya da tekrarla-

malı olursa ve seyirci oyunun ötesine geçerse dikkat dağılır; bununla beraber sahne çok yetersiz ve az gelişmiş olursa da tiyatroya özgü deneyim içeriksiz, cılız, üstünkörü ve unutulur olacaktır. Yazarın hedefi elindeki malzemeyi tümüyle kullanmaktır: anlatımın akıcılığıyla arka plandaki sergileme, betimleme ve abartma arasındaki ideal dengeyi bulmak için.

"Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler" gibi göz alıcı bir kısacık öyküyle Hemingway'in hedeflediği bizleri çabucak ve şaşmaz bir biçimde A noktasından B noktasına götürmektir; tıpkı bu öyküyle benzerlik gösteren "Çok Kısa Bir Öykü"de olduğu gibi. Yalnızca iki karakter vardır; "Amerikalı ve onunla birlikte olan kız" (yaşı on sekizin üzerindeymiş gibi görüldüğü için çağdaş yazarlar onu büyük bir olasılıkla bir "kadın" olarak kabul edecektir). Bu karakterlerin isimlerini bilmiyoruz çünkü onlar yalnızca bir sahnenin fragmanında anımsatılır; onlar, isimsiz "bir şey"e (büyük olasılıkla bir kürtaja) karşı tutumları taban tabana zıt olan bir "erkek" ve bir "kadın"dır; bu karakterlerin tren garındaki meyhanenin dışındaki hayatlarını zihnimizde canlandırmaya niyetlenmeyiz. Kısa olduğu kadar içeriğinin ve biçiminin kusursuz uyumuyla da William Butler Yeats'in soneleri kadar göz kamaştırıcı olan "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler", çarpıcı ve sarsıcı bir sonla da biter.

Genç yazarların "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler"i daha girift ve acelesiz bir biçimde yazılmış olan "Küçük Köpekli Kadın"la ve özlü kısa öyküler olarak tasarlanmış olan klasikler "Karlı Kilimanjaro" ve "Francis Macomber'in Kısa Mutlu Hayatı" gibi daha gelişmiş başka Hemingway öyküleriyle karşılaştırmaları öğretici olur. Yazarın hayatının son demlerindeyken ya da daha düşünceli bir evresindeyken bu öykünün bir alternatifini, daha tam bir uyarlamasını

yazdığını hayal etmek olasıdır (Hemingway "Beyaz..."ı yazdığı zaman henüz yirmi sekiz yaşındaydı); bu uyarlamada genç kadının ve onun toy sevgilisinin geçmişteki ilişkisi şimdiki durumlarına tematik gönderme yapılarak incelenebilirdi; bu karakterlerin isimleri, tarihleri, kişilikleri olabilirdi ve onların deneyimi bizimkine karışabilirdi. Çünkü daha uzun kurmaca yapıtların, okuru duygusal olarak içine almak gibi açık bir üstünlüğü vardır; minimalist kurmaca yapıtlarsa kısa, keskin, bildirisel sanatın üstünlüğünü kullanır: şaşırtır ve açığa çıkarır.

Dikkatlice yazılmış ilk paragrafta olay yerinin nasıl keskinleştirildiğini not edin: Tıpkı "Küçük Köpekli Kadın"da olduğu gibi sinemaya özgü hızlı "saptayıcı" çekim olarak adlandırılabilcek bir şekilde başlıyoruz:

Ebro vadisinin öbür tarafında tepeler uzundu ve beyazdı. Bu tarafta hiç gölge yoktu, hiç ağaç yoktu ve gar güneşin altında iki demiryolu hattının arasındaydı.

Uzakta, vadinin öbür tarafında bilinçaltıyla algılanan bir tür romantizm nasıl da incelikli bir biçimde sezdiriliyor; bu taraftaysa hiç gölge yok, hava "çok sıcak" ve yolcuların asıl sorunu "Ne içebiliriz ki?"

Bir kadının –bir "kız"ın– imgesel gerçekliğin taşıyıcısı olması, Hemingway'de çok seyrek görülür, oysa burada bu durum tümüyle inandırıcıdır çünkü kadın aynı zamanda belki de babası tarafından kurtajla aldırılması istenecek bir çocuğun olası taşıyıcısıdır da.

İkisinden şiirsel eğretilmeleri yakalayan bakışlara sahip olan kızdı: Kız, uzak dağların beyaz fillere benzediğini söylediğinde sevgilisi tekdüze bir biçim-

de, "Ben hiç beyaz fil görmedim ki," der ve birasını yudumlar. Kuşkusuz kendisi de hiç beyaz fil görmemiş olan kız alay ederek yanıtlar: "Hayır, görmüş olamazsın." Bu kısa konuşmayla kişilikleri etkili bir biçimde karşılaştırılır ve bir uyuşmazlık hissi uyanır. İkisi, "çok basit bir ameliyat"ın ismini hiçbir şekilde tam tamına dile getirmeden bir kürtaj olasılığı üzerine tartışırken öyküde duyguların dizginlenmesi öyle bir safhaya varır ki gözlerini dikmiş ırmak vadisinin öbür tarafına bakmakta olan kız, yalnızca kendi mutluluğunu düşünen sevgilisinin sözünü kesmeye çalışmasına aldırmadan ilham perilerinin bir anlık üşüşmesiyle bir yanıt verir:

"Ve tüm bunlara sahip olabilirdik," dedi kadın. "Her şeye sahip olabilirdik ama her geçen gün bunu daha da olanaksızlaştırıyoruz."

"Ne dedin?"

"Dedim ki her şeyimiz olabilirdi."

"Her şeyimiz olabilir."

"Hayır, olamaz."

"Tüm dünyaya sahip olabiliriz."

"Hayır, olamayız."

"Her yere gidebiliriz."

"Hayır, gidemeyiz. Tüm bunlar artık bizim değil."

"Bizim."

"Hayır, değil. Bir kere elinden aldılar mı, bir daha asla geri alamazsın."

(Dünyayı elimizden alan gizemli "onlar" kim? Böylelikle Hemingway, belirtilmemiş bir ahlak yasasını çiğneyen bireyler için başka bir yerde pusuya yatmış bekleyen kişisel olmayan ve tanrıtanımayan bir tür yazgıyı akla getirir).

Bu konuşmadan bir yargıya varan okur, adamın ve kızın bir süredir hiçbir karara varmadan bu sorunu tartıştıklarını varsayar; sonunda büyük olasılıkla kız razı gelecek ("Pekâlâ, bunu yapacağım. Çünkü kendimi umursamıyorum"); aşk adını verdikleri ilişkileri kürtajın gerginliğini ve sonrasındaki duygusallığı kaldıramayacak. Hemingway, geleneksel dine ve değer yargılarına karşı bilinen düşmanlığı göz önünde bulundurulduğunda tuhaf kaçan bir biçimde eğer doğayı ve cinsel üremenin doğal kanunlarını "çiğnersek"; eğer 1920'li yılların Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki huzursuzluk havası içinde çevrelerinden uzaklaştırılmış olan bu Amerikalı yolcular gibi yalnızca kendimiz için yaşarsak cezayı tahrik etmiş olacağımızı ileri sürer. Öyküde göze çarpan şey, güçlü temasının yanı sıra elbette Hemingway'in kusursuz bir üsluba uydurduğu şaşılacak derecede bilenmiş dilidir. Onun zamanında, yıllar öncesinde böylesi pervasız, dolaysız bir dil ve "insanların gerçekten de nasıl konuştuklarının" düzyazıyla kayda geçilmesi anlayışta bir devrim etkisi yaratmıştı (aslında insanların konuşmaları tam olarak onun öykülerindeki gibi olmasa da bu öykülerdekinin biraz daha az sanatsalıdır). Hemingway'in idealizmi, imgeleminin kusurlu, çoğu kez de incinmiş aktörleri aracılığıyla hepimize ışık vererek meydan okur ve yol gösterir:

Olup biten şeylerden, bildiğiniz her şeyden ve tüm o bilemediklerinizden yaratıcılığınızı kullanarak bir şey meydana getirirsiniz; bu bir temsilcilik değildir, gerçek ve canlı olan her şeyden tümüyle daha gerçek olan yeni bir şeydir, onu siz canlı kılarırsınız ve yeterince iyiyseniz ona ölümsüzlük verirsiniz.

İşte bu nedenle yazarsınız, başka hiçbir nedenle değil...

(Bkz. George Plimpton tarafından yayıma hazırlanan Writers at Work, The Paris Review röportajları, 1963)

Bu denemede ele alınan kısa öyküler, pek çok durumda kendi zamanlarının ötesine geçen ve ilk baskılarını aşan kurmaca düzyazı ürünleri temsil ettikleri için seçilmiştir. Bu öyküler, bireye ve birbirinden çok farklı yazarlara düzyazıda estetik biçim sorununa dair çözümleri anlatır. *Bunu anlatmak zorundayım* yazarın ilk düşüncesidir; ikinci düşünceyse *nasıl anlatırım* olur. Okumalarımız sayesinde bu tip soruların yanıtlarının ne kadar da çeşitli olduğunu ve bu yanıtların bireylerin kişiliklerini nasıl da mühürlediğini keşfederiz. Çünkü yanıtlar, kişisel imgeyle sanatın ve zanaatın kaynaştığı toplumsal, kamusal bir imge yaratma isteğinin tam da birleşme noktasında yer alır.

ESRARENGİZ ÖZELEŞTİRİ SANATI

Özeleştiri, kişinin kendi beynini ameliyat etmesi gibi, belki kötü bir fikir olabilir. "Öz", "öz"e tarafsız bir gözle bakabilir mi? Zamanın acımasız, pişmanlık yaratan havası, uyandırdığı kuşkuları geriye, yaratıcılıkla geçen bütün bir ömre doğru serip dökebilir; hem de çetin sonuçlar doğurarak: İngiliz dilinde yazan ilk büyük şair Chaucer, hayatının son demlerinde yalnızca olağanüstü yapıtının değerinden kuşku lanmaya başlamaz, aynı zamanda Hristiyanların nefretinin üstesinden de gelemez ve dünyevi bir ürün yaratarak günaha girdiğini düşünüp, yapıtını tümüyle reddeder. Benzer bir biçimde yüzyıllar sonra Cizvit Gerard Manley Hopkins de gösterişli, duygusal ve belirgin bir şekilde dizemli olan yapıtının papazlara ait yeminin bozulması olduğuna gittikçe gelişigüzel bir şekilde inanmaya başlar. Franz Kafka'nın her zaman sert olan özeleştirisini, yapıtlarındaki güçlü imgelerle –mazoşist cezalandırma fantezileriyle, kötürüm etmeyle, bozmayla– benzeşen bir tür kendini yaralamaya dönüşmüş gibidir. Kafka'nın arkadaşı Max Brod'dan tamamlanmamış romanları *Dava* ve *Şato* da dahil tüm yapıtlarını yok etmesini istemesi hiç şaşırtıcı değildir (Neyse ki Kafka'dan daha berrak ve verimli bir sağgörüyü sahip olan Brod, çok makul bir şekilde bunu yapmayı reddetmiştir).

Yazınsal denemelerin uzun tarihinde, ne kadar da tuhaf bu kendi kendini yargılamalar! Şu bir sorundur ki, dolaysız, nesnel, teknik düzeltmeleri bir yana bırakırsak, yazarın tüm iyi niyetine karşın kendini yapıttan koparıp ayırma çabası, "yapıt"ını kötü kaderiyle baş başa bırakmaktır: Çok fazla bilmek, çok az bilmenin bir yolu da olabilir. Yoksa nasıl olur da kendimizi, bildiğimiz başka her şeyden daha çok bilmeyi umabiliriz?

Düşünün: Hiçbir ışık enerjisi göz sinirlerinin ucundaki ağ tabakayı uyaramaz: Her insanın görüş alanı içinde kör noktalar vardır. Denilebilir ki baktığımız her yerde görünmezlik noktaları vardır ve bunlar görünmez oldukları için de bir noksanlık olarak dahi hayal edilemez. Bu noktalar, bakan kimse- nin gözlerindeki efsanevi "zerrecikler"dir. Bellekte bu noktaların bir benzeri vardır: beynimizin içinde bulutlar gibi bir araya toplanıp yığılan unutkan parçacıklar. Faal ve bilinçli olarak çok nadiren "unuturuz"; çoğu kez yalnızca unuturuz hem de unutmuş olduğumuzun bilincine bile varmadan. Bireyler söz konusu olduğunda bu olgunun adı "yadsıma"dır; tüm kültürler ve uluslar söz konusu olduğundaysa adı genellikle "tarih"tir.

Çehov, Tolstoy'dan başka hiçbir düzyazı yazarının kendisi kadar göklere çıkarılmadığı bir dönemde arkadaşı Ivan Bunin'e, "Kaç yıl boyunca okunmam gerektiğini biliyor musun?" diye sorar. "Yedi yıl. "Neden yedi?" diye sorar Bunin. "Pekâlâ, yedi buçuk yıl." Güzelliğin ve özgünlüğün ötesine geçen romanlar, *Tess of the D'Urbervilles* (Tess) ve *Jude the Obscure*'un (Adsız Sansız Bir Jude), yazarı Thomas Hardy, roman yazarlığından pek de önem vermeye- rek sadece bir meslek olarak söz eder ve bunun şiir kariyerine "geçici" ama ekonomik olarak da "zorun-

lu" bir ara verme olduğunu söyler. Nobel ödülünü aldıktan hemen sonra kendini beğenmişliğin ve alçakgönüllülüğün ölümcül birlikteliği Albert Camus' ye nasıl da musallat olmuş görünür: sanki meslek hayatının seyircilerce kutlanması özel hayatta bir felaket nedeniymiş gibi (*Düşüş'te* Camus'nün uydurma öykü anlatıcısı, "gülünç" bir kuruntunun kendisine acı çektirdiğinden söz eder: "İnsan kendine ait tüm yalanları itiraf etmeden ölemez... aksi halde ölüm gizlenmiş bir yalancılığı belirgin kılar... gerçeğin bu su götürmez suikastı başımı döndürüyordu...")

Sadece doğru heceyi uygun yere koy, Jonathan Swift'in bir uyarısıydı, bir mükemmelcinin inancıydı. Ama bu inanç yazarın kâbusu da olabilir. "İnsanı sevinçten havalara uçuran" bir güçle sürekli güzel, parlak ve özgün bir şekilde yazmaya çalışmanın gerginliği kendi kendini mahkûm edici ya da sakatlayıcı bir hal alabilir. En tutkulu romanı *Nostromo*'yu oluştururken mutsuzlaşan mükemmelci Joseph Conrad' ın çaresizliğinde hem kendini beğenmişlik hem de alçakgönüllülük vardır: "Sarp bir kayalığın üzerinde duran 14 inçlik bir kalasın üstünde bisiklet süren biri gibi ilerliyorum. Eğer sendelersem mahvolurum." İşinden tiksinti duyduğu bir öfke nöbeti sırasında Conrad, neredeyse bir ahmak olacak kadar gerilediğinden, beyninin sulandığını hissettiğinden ve yazmanın yalnızca "asabi bir gücün" sözcüklere "dönüşümü" olduğuna inandığından söz eder (*Nostromo*, yazarlara özgü böylesi bir gerginliği mi ortaya koymaktadır? Ne yazık ki evet, hem de bütünüyle).

Bununla birlikte ruhbilimsel sakatlanma olgusu, ustalıklı bir kuramsal dönemece de açılabilir; böylelikle yazmanın zorlukları üzerine düşünüp taşınan kimse aynı zamanda insanın evrensel konumu üze-

rine de uzun uzun düşünür: O zaman eylemsizlik, kararsızlık ve "güçsüzlük" sanatın öznelere haline gelir; Malarmé'de, Baudelaire'de, T.S. Eliot'ta ve Samuel Beckett'ta olduğu gibi. Hayatın kendisini oyun dışı bıraktığı duygusu, dilin insanın konumuyla ilgili uzlaşmaz gerçekleri aktarmadaki yetersizliği. *Neden devam? Yine de: devam ederiz.* Beckett, bu sözde-acıklı can sıkıntısını şiirsel stenografi içinde oyunsallaştırmanın kariyerini yapmıştır: "Hiçlik anları, her zaman olduğu gibi şimdi de; zaman hiçbir zamandı, zaman sona ermişti; sonu düşünürken, öykünün sonunu." (*Endgame*)

Bazı yazarlara göre kişinin doğuştan getirdiği kuşklar, eleştirmenlerin olumsuz değerlendirmeleriyle daha da büyür: Eğer özünüzle ilgili değersizliğinizin doğrulanmasıysa aradığınız, bunu her an her yerde bulabilirsiniz. John Updike, yazarların iyi eleştirmenlerin yüce gönüllü olduklarına inanmaya başladıklarını, oysa diğerlerinin sizi gerçekten keşfettiğini söyler. Çokça yüceltilmiş bir yazar olan J.D. Salinger'ın meslek hayatının tam ortasında nereden yayımcılığı bıraktığı 1965'ten bu yana daimi bir sır olarak kalmıştır, aslında Salinger açıkça yazmayı bırakmamıştır: Ama onun son yayımlanan kitaplarına verilen eleştirel yanıtların alay eden ve hafife alan tonu göz önüne alındığında yazarın ağırbaşlı bir sessizliğe gömülmesi anlaşılabilir. (Salinger'ın ölümünden sonra yapıtının yayımlanması eleştirmenlere göre nasıl da beslenmiş bir çılgınlıktı...)

Demek ki, incinmiş fakat meydan okumuş olmanın verdiği bir cesaret gösterisi söz konusu: "Eleştirmenler bana ait herhangi bir şeyi sevdiklerinde içimde bir kuşku uyanıyor" (Gore Vidal).

Çoğunlukla yazarlar, başkalarının yapıtlarını nasıl algıladığı ve yapıtlarının gerçekten ne olduğuyla

ilgili olarak çok bulanık görüşlere sahiptir. Sözgelimi çok satan kitaplar *Typee* ve *Omoo*'nun genç yazarı Herman Melville durağan, çapraşık, yansılmalı *Pierre ya da Belirsizlikler*'le (neredeyse kendi nefreti içinde boğulan bir roman olan ve kendinden önce gelen Melville romanı *Moby-Dick* kadar kederli bir ticari başarısızlığa uğrayan) kadınlar için bir kâse "köy sütü"ne benzettiği çok satan başka bir kitap daha yazmış olduğuna inanmış gibidir. Charles Dickens, açılış bölümünün "fazlasıyla gülünç" ve "budalaca" olmasıyla -çoğu okuru dehşetli ve trajik bir biçimde çarpan bir malzemeye sahip olmasıyla- gurur duyduğu *Büyük Umutlar*'ı içtenlikle bir güldürü olarak kabul etmiş gibi görünür. Scott Fitzgerald, geleneksel özellikler gösteren kusurlu yapıtı *Tender Is the Night*'ın yalnızca büyük bir roman olduğundan değil bununla birlikte James Joyce'un *Ulysses*'inden çok daha deneysel bir roman olduğundan da emindi. William Faulkner'sa, cansız ve donuk Bir Masal'ının, daha önceleri yazdığı görkemli ve özgün romanlar olan *Ses ve Öfke*'den, *Döşeğimde Ölürken*'den ve *Abşalom, Abşalom!*'dan daha üstün olduğundan emindi.

James Joyce, üzerinde on altı yıl boyunca çalıştığı *Finnegan'ın Uyanışı*'nın İngiliz dilindeki en zor, çapraşık ve emek isteyen romanlardan biri değil de "sade" bir roman olduğuna inanmıştı ya da inanmak istemişti: "Eğer bir bölümü anlamazsanız yapmanız gereken o bölümü yüksek sesle okumak." (Sonra James, yeniden ama daha az abartılı bir edayla itiraf eder: "Belki de bu bir anlamsızlık. İnsanlar ancak bir yüzyıl içerisinde bundan bir anlam çıkarabilecek." Joyce, erkek kardeşi Stanislaus'un şu yargısına da bir karşılık vermez: *Finnegan'ın Uyanışı*, "İfade edilemeyecek kadar usandırıcı... edebiyatın yok olmadan

önceki budalaca sayıklamaları. Eğer seni tanımasaydım bu kitaptan bir paragraf bile okumazdım.”)

Hiç kimse, kendi yapıtı söz konusu olduğunda, Virginia Woolf kadar kararsız değildi. Belki de bunun nedeni, yapıtını saplantılı bir biçimde düşünmesi ve analiz etmesiydi. Kasım 1936’da meslek hayatının kendisini en çok zorlayan romanı *Yıllar*’ın elyazmalarını incelerken, güncesine şunları yazar: “Ümitsizce birinci bölümün sonuna kadar okudum: ruhsuz, kesin bir umutsuzluk... Öylesine şüphesiz bir biçimde kötü ki. Bir fiyasko olan baskıları L.’e götürmeli ve onları okumadan yakmasını söylemeliyim.” Ama Leonardo Woolf yapıtı sevdiğini, hatta onu “olağanüstü güzel” bulduğunu söyler (Leonardo yalan söylüyordur ama bir önemi yok: Virginia bunu bilemez.) Virginia, güncesine belki de yapıtının kötülüğünü abarttığını yazar. Birkaç gün geçtikten sonra yeniden yapıtın kötü olduğunu yazar. “Bir daha asla uzun bir kitap yazma.” Ama bundan birkaç gün sonra: “*Yıllar*’la ilgili olarak kafamda her ne olursa olsun mutsuz olmaya gerek yok. Bana öyle geliyor ki sonunda başarıya ulaşacak. Her şeye karşın sıkı, gerçek, güçlü bir kitap. Kitabı henüz bitirdim ve kendimi biraz yüceltilmiş hissediyorum.” Daha sonra yenilgiyi kabullenerek sonunda bir başarısızlık olabileceğini de yazar – ama artık kitapla işi bitmiştir. Ne var ki, ilk eleştiriler coşkundur: Woolf, “birinci-sınıf bir romancı” ve “büyük bir lirik şair” ilan edilir. Aşağı yukarı herkesçe *Yıllar*’ın bir “başyapıt” olduğu söylenir. Bir iki gün sonra Virginia şunları yazar:

Kendimle ne kadar da ilgiliyim! Bugün az çok silkinmiş ve kendine gelmiş hissediyorum, zihnim tika basa dolu. Çünkü cuma günü Listener'dan Edwin Muir ve Life and Letters'dan Scott James tarafından kolum kanadım kırılmışa ve yüzüme tokat yemişe döndüm. Her ikisi de güçlü bir şekilde haddimi bildirdi: E.M., Yıllar'ın ruhsuz ve düş kırıklığına uğratici olduğunu söylüyor. Aslında James'in de söylediği aynısı. Tüm ışıklar sönmüştü; kalemim yere düştü. Ruhsuz ve düş kırıklığına uğratici –böylece kitabın iğrenç bir sütlaç gibi olduğunun farkına varıyorum– küf kokulu bir başarısızlık. İçinde hayat yok... Şimdi, sabahın 4'ünde bu sızı beni uyandırdı, bu şiddetli sızıya katlandım... Ama [sonra] sızı kayboldu; Empire Review'da 4 satırlık iyi bir eleştiri vardı. Kitaplarımın en iyisi: bunun bir yararı oldu mu? Pek olduğunu düşünmüyorum. Ama haz... tamamen gerçek. İnsan bir şekilde, övgüden çok keyif, bütünlük, güç hissediyor.

(Yıllar, Birleşik Devletler'de hiç beklenmedik bir biçimde en çok satanlar listesinin başına yerleşir ve dört ay boyunca da orada kalır. Bugün Yıllar'ı, içinde yaşamın, bir Monet tablosundaki ışığın değişken inceliği gibi akıp gittiği özgün yapıtları Deniz Feneri'nin, Bayan Dalloway'in ve Dalgalar'ın aksine, en başarısız Virginia Woolf deneylerinden biri olarak kabul ederiz ve garip bir şekilde donuk ve uyutucu –"içinde hayat yok"– buluruz.)

Pek çok sayıda seçkin yazar, eski yapıtları yeniden yazarak ve "geliştirerek" meydan okumanın ca-

zibesine kapılmıştır: W.H. Auden, Marianne Moore, John Crowe Ransom hemen akla gelenler. Gençlik enerjisini geride bırakanlar, yaşlanmak üzere olanlar ve öyle görünüyor ki zaman zaman da intikam alma-ya niyetli yaşlılar eski çalışmaların hakkını vermek ister. Onlar, deneyimin kuşkulu bilgeliğiyle aynı oranda budamak, düzeltmek, yeniden gözden geçirmek ister. Meslektaş şair George Seferis, özellikle de Auden'ın "1 Eylül 1939"la oynamasını kınamıştır (Bu uyarlamada meşhur dize "Birbirimizi sevmeli ya da ölmeli" değişikliğe uğrayarak, "Birbirimizi sevmeli ve ölmeli"ye dönüşmüştür – başka bir uyarlamada ise bu dizeyle birlikte dizeyi içine alan dörtlük de tamamen atlanmıştır). Seferis, böylesi bir düzeltmeyi "ahlaksızlık" ve "bencillik" olarak görür, çünkü bu şiir Auden'ın özel mülkiyetinden çıkalı çok olmuştur. Buna karşılık W. B. Yeats'in ömür boyu süren "düzeltme", kendi adlandırdığı biçimiyle "ruhunu anlama" saplantısı aşağı yukarı her zaman geçerli bir nedene dayanırdı; tıpkı Henry James'de ve bildiğimiz kadarıyla Emily Dickinson'da olduğu gibi (Dickinson, sözüm ona çabucak tamamladığı kısa mektuplarının bile sayısız karalamasını yapardı). D.H. Lawrence, *Seçme Şiirler* için ilk çalışmalarını yeniden yazarken belki de içtenlikli şiirleri başlangıç için çok kötü olduğundan onları epeyce geliştirmiştir. (Bununla birlikte Lawrence, kendi yapıtının şunları söyleyebilecek kadar sağgörülü bir eleştirmeniydi: "genç bir adam kendi kötü ruhundan korkar ve zaman zaman da eliyle bu kötü ruhun ağzını kapatarak onun yerine konuşur. Bu nedenle ben, kötü ruhun söyleyeceklerini söylemesine izin verdim ve genç adamın zorla burnunu soktuğu bölümleri de çıkarıp attım." *Seçme Şiirler'e* Notlar, 1928)

Katıksız bencilliğin cehaletine verilecek çok, deni-

lebilir ki pek çok örnek vardır: Ünlü Amerikan yazarlarının en haşını Ernest Hemingway, düşsel bir boks / yazarlık maçında Turgenyev'i ve Maupassant'ı yendiği ve Stendhal'le de iki kere berabere kalarak dövüştüğü için böbürlenir: "Sanırım sonuncusunda benim üstünlüğüm vardı." Kısa kurmaca edebiyatın Thomas Mann, William Faulkner, Willa Cather, Katherine Anne Porter, Eudora Welty ve Hemingway gibi ustalarının çağdaşı John O'Hara, sık sık, "Kimse benden daha iyi kısa öykü yazmıyor," diyerek övünür. Daha eski ve çokça onurlandırılmış bir şair olan Robert Frost, seyircilerin arasında oturup bir başka şairin şiirlerini seslendirdiğini duymanın kendisi için çok zor olduğunu söyler, özellikle de şairin yapıtları çok kabul görmüşse. Ve (John Cheever tarafından) zekice şöyle denmiştir: Rus şair Yevtuşenko, "yirmi fit uzaktaki bir kristali kırıp dökebilecek" bir egoya sahiptir. Nabokov'sa kendisinin Dostoyevski, Turgenyev, Mann, Henry James ve George Orwell dahil diğer yazarlardan daha üstün olduğuna inanırdı.

Yaban Ördeği'nde Ibsen "hayat-yalanı"ndan -hayatı olanaklı kılan ve bize umut veren o kaçınılmaz düştən- söz eder (her ne kadar bu mantıksız bir umut olsa da). Bazı yazarlara göre hayat-yalanı gerekli: Onlar bir dehaya sahip olduklarına inanmak zorundalar, yoksa yazamazlar. Gerçek hayatla çok dramatik bir biçimde çatışmadığı sürece böyle bir görüşte yanlış olan bir şey yok.

İnsanın kendi hakkında güvenilir bir düşünceye sahip olması için özneyi tanıması gerekir, belki de bu olası değil. Kendimiz hakkında ne hissettiğimizi bili-

riz ama tıpkı pencereden içeri sızan ışığın koyuluğu gibi, ruhsal durumumuz da saatten saate değişir. *Hissetmek, bilmek* anlamına gelmez; g¼çlü *hisler, bilginin* önüne geçer. Bana kendim hakkında neredeyse hiçbir fikrim yokmuş gibi geliyor. Yalnızca yapabileceğimin en iyisi olduğuna inandığım yapıtları yayımlıyorum ve de bunun ötesinde bir yargıya varamıyorum. Hayatım benim gözümde bir bardak su kadar berrak ve artık hiç de çekici değil. Benim için üzerine düşünmesi çok daha sebatsız olan yazarlığım, başkalarının beyinlerinde (ya da Auden'ın daha etkili bir şekilde dile getirdiği gibi bağırsaklarında) yer edecek ama benim için hakkında yargıya varması güç, kaçamak bir konu olarak kalacak.

YAZAR ODASI¹

Burası (Princeton'dan aşağı yukarı üç mil uzaklıkta) bir banliyö / taşra semti olan New Jersey, Hopewell Township'deki yer yer camdan duvarlı evimizin avlusundan her zaman geyiklerin teker teker, yavrularıyla birlikte ya da küçük sürüler halinde amaçsızca dolaştığı çam ağaçlarıyla, dikenli defnelerle ve Kore kızılçıklarıyla dolu alana dek uzanan ve uzun olduğu kadar geniş olmayan bir oda. Tıpkı evin geri kalanı gibi çalışma odamın duvarları da belli bir miktar camla kaplı: Şimdiki çalışma alanımda masamın bulunduğu yer, yedi pencere ve bir de tepecamı sayesinde gün boyunca parlak bir ışıkla aydınlanıyor.

1980'li yılların sonlarındaki aşırı gergin geçen iki yıllık bir dönem dışında hayatım boyunca tüm çalışma masalarım pencere karşısında olmuştur. Bir yazı işlem bilgisayarıyla çalışırken zamanımın çoğunu daima pencereden dışarı uzun uzun bakarak geçiririm; dışarıda neler olup bittiğini gözleyerek, düş kurarak ve düşüncelere dalarak. Sözüm ona düşünürünü yaşantının büyük bir kısmı, dikişle tutturulmadan birbirinin içine geçmiş gibi olan bu üç eylem tarafından çepeçevre sarılır. Bu, benim sık sık yaptığım sözlüğe bakma eyleminden pek de farklı değil;

1 İlk olarak 2003'te *Amerikan Eleştiri Dergisi*'nde bir dizinin içindeki bir bölümde yayımlanmıştır.

bütün sabahlar böyle bir zihin meşguliyetinin mutlu sersemliği içinde akıp gidebilir. İnsanların benim "üretken" olduğumu ve zamanımın her boş anını kullanıyor olmam gerektiğini düşünmeleri bana öyle tuhaf geliyor ki. Aslında yakınlarımın da eskiden beri bildiği gibi zamanımın çoğunu pencereden dışarı bakarak geçiriyorum (ve bunu öneriyorum).

"Bu sadece bir dönemeç – ve özgürlük, Matty!"

Emily Dickinson'ın yeğeni, Dickinsonlar'ın Massachusetts, Amherst'teki evinde şairin nasıl onu bir gün üst kattaki yatak odasına götürdüğünü ve orada başparmağı ve işaretparmağının arasında tuttuğu hayali bir anahtarla kendisini içeri kilitliyormuş gibi bir el hareketi yaptığını anlatıp durur. *Sadece bir dönemeç. Ve özgürlük.*

Düşünüyorum da hepimiz için böyle. İnsanın-sevgili-kendi-odası. Kişisel bir alan, bir sığınak. Robert Frost'un bilinen bir yorumunu başka türlü ifade edecek olursak kişisel alanlarımız, bir kez girişine yöneldik mi asla geri dönüp gitmeyeceğimiz yerlerdir.

Oscar Wilde, uşağına göre hiçbir adamın kahraman olmadığını söyler. Hiçbir adamın / kadının bir başınayken kahramansı / kehanetle ilgili olmadığını söyleyebiliriz.

Tanrıya şükür! Doğal güdülerimiz kehaneti kutlamak yerine reddediyor. Hepsinden önemlisi kehanete inanmıyor.

Yazınsal ikon üzerine kehanette bulunan toplum-

sal ilanlar, neredeyse her zaman utanç verici, içtenliksiz ve kestirmedir. *Şairin rolü – şairin sesi – şairin vicdanı* gibi kibirli tümcecikler, özellikle yalnızken şairin kulağında ikna edici olmayan bir tonda çınlar. “Gerçekten bu gibi şeyler söyledim mi? Neden? Toplum önündeyken söylemiş olmalıyım.”

Nutuk çekmek şiirsel değildir. Tantanalı düşünceler ortaya atmak yazınsal değildir. Kuramlaştırmak çoğunlukla kendini yüceltmektir. Tanıtım, senin için saptanmış sınırlamalarla yapabileceğin bir şeydir.

Gene de zaman zaman kendimizi bu tür bildiriler verirken buluruz. Bu, yazarın/şairin yaşlandıkça giderek daha kırılganlaştığı mesleki bir kumar. Yazar/şair, kendinden öncekilerin gittikçe artan sağırlığına oranla giderek daha fazla konuşmaya ve kehanetlerde bulunmaya başlar.

Toplum önünde toplumsal figürler haline geliriz. Ama tek başınayken olduğumuz birey “oluruz”

Masamın üstünde can alıcı bilgi parçacıklarının ve uyarıların bulunduğu karalama kâğıtları sağanağının arasında her zaman görebileceğim bir yerde soluk kırmızı mürekkeple yazılı bir hatırlatma notu bulunur:

Bir yazar olarak başıma gelen her şey, benim eylemlerimle hız kazanmıştır.

Bu, su götürmez bir gerçek ve benim için işler kötü gittiğinde kendim dışında suçlayabileceğim hiç kimse olmadığı anlamına geliyor. Saldırgan dergi yazarları ve eleştirmenler de dahil hiç kimse!

Gerçek sanatın sınırları zorlayıcı, huzur bozucu

olduğunu ve avutmadığını, gerçek sanatçının da saldırılma, alay edilme ve uzaklaştırılma beklentisi içinde olmaması gerektiğini düşünmeyi dilerdim: Sanatçı, zamanı geldiğinde kendi cezasını verir. Belki de bu yalnızca bir hüsnükuruntu, kendimi temize çıkarmayı umuyorum.

Tıpkı kişisel alanımdayken olduğu gibi çalışmalarım sırasında da yenilgiyi kabullenmek zorundayım: Ne kadar incinirsek o kadar peşinde oluruz hayallerde avuntunun. Ne tuhaf ki, buna karşılık kendi başınalığımız içinde ne kadar çok hayali ürün verirsek, eleştirmenler ve toplumsal tepkiler yüzünden o kadar çok inciniriz; bu nedenle de yeniden hayal gücüne sığınırız – daha fazla incinmeyeceğimize kendimizi inandırarak. Tuhaf bir döngü. Gene de anlaşılır. *Nasıl bu kadar çok yazıyorsunuz?* bana sıkça sorulan bir sorudur. Daha az sıklıkla sorulansa: *Neden?*

Bana göre yazmak, öncelikle anımsamaktır. Bu da yazmanın benim için, çoğu şair için olması gerektiği gibi açıkça “sözlerle ilgili” olmadığı anlamına geliyor: gerçek dile, sayfa üzerindeki sözcüklere dönüşmeden önce sinemasal özellikler taşıyan, sahne oyununa özgü, duygusal, işitsel, yanardöner ve olgunlaşmamış bir şeymiş gibi daha çok. Bazen yayımlanmak üzere kabul edilmiş yapıtları bütünüyle yeniden yazmam yayımcıları şaşırtıyor. Çoğu kez kendimi de şaşırtıyorum, bir romanın evvelki gün bana oldukça kabul edilebilir gibi görünen bir bölümünü bütünüyle yeniden yazarak kendimi de çileden çıkarıyorum ve düş kırıklığına uğrattıyorum; daha sonraları başka bahanelerle bunları da yeniden yazıyorum. Çünkü

her zaman yeni fikirlerim varmış, her zaman söylemek istediklerimi dile getirmenin daha makul yolları varmış gibi geliyor bana. Bu çalışmada pencerelerden, tepecamından, uyarı notlarından ve pencere kenarlıklarındaki, duvarlardaki, yerlerdeki sanat çalışmalarından söz ediyorum, çünkü bunlar bir bakıma benim yazma sürecim sırasında rastlantısal olarak ortaya çıktı.

Daktilo (yaklaşık olarak on sayfalık bir hafızaya, baskı kapasitesine ve disket sürücüyü sahip Japon yapımı bir Swintec 1000) başındayken çok nadiren yaratırım ve gerçekte asla düzyazının içine bu şekilde herhangi bir şey sıkıştırmaya kalkışmam. İlk önce dili kullanmaksızın yalnızca hayal gücümde canlandırmalıyım; sonra da anımsamalıyım. Aslında zamanımın çoğunu çalışmamdan uzak geçiriyorum. Zamanımın çoğunu hareket halinde geçiriyorum. Koşarak (en sevdiğim eylem, koşarken metabolizmam şu ya da bu şekilde "normal" işliyormuş gibi geliyor bana), yürüyerek, bisiklete binerek. Araba sürerek (hız kontrolü önerilir) ya da arabaya binerek. Havaalanlarında, uçaklarda. Çok sıkça havaalanlarında ve uçaklarda! Ve sabahın çok erken saatlerinde uykuyla uyanıklık arasındaki o alacakaranlıkta; sert ve dik yamaçlara, dağlara tırmanmadan önce. Bu anlar, daha sonra ne yazacağımı düşünüp bir sonuca varmaya çalışırken verdiğim perde araları; sahneleri tasarlamaya, konuşmaları "duymaya" çalışıyorum. Masa başındayken anımsıyorum, elbette tek yaptığım bu değil. Ben de korkusuz ve dinç bir şekilde başlayabilmek için yapıtının sonunu bilmesi gereken yazarlardan biriyim. Kuşkusuz yapıt evrime uğrayarak gelişecektir, bir kez kök salan tüm düş ürünü yapıtlar evrime uğrar. Ama güçlü bir başlangıçtan önce son orada olmalı, en azından bilinçaltında bir yerlerde.

Hâlâ, çalışma odamı seviyorum. Orası sayılamayacak kadar çok düşle, yarım yamalak anılarla, karalama kâğıtlarıyla döndüğüm yer (Emily Dickinson da karalama kâğıtlarına yazar ve onları katlayarak önlüğünün cebine koyarmış. Akşamları da odasının özgürlüğünde bu karalamalar üzerine derin derin düşünürmüş). Günün belli saatlerinde odam güneş ışığıyla dolup taşar ve çoğu zaman evin diğer kısımlarına göre daha ılımandır, tam da soğukkanlı birine göre. Evvelki gün neredeyse büyümüş bir geyik yavrusu pencereye yaklaştı ve meraklı gözlerle bana baktı. Yavru geyiğin yüz ifadesinin alaycı ve şaşkın olduğunu düşündüm. *Bu insanoğlu ne halt ediyor ki böyle? Neyi bu kadar ciddiye alıyor olabilir? Kendisini değil, elbette. Peki, ama neyi?*

SARIŞIN TUTKU: Joyce Carol Oates'la Bir Röportaj

Greg Johnson

Joyce Carol Oates geniş kapsamlı, tartışmalı ve Amerikalıları ilgilendiren benzersiz konuları ele almasıyla tanınan bir romancı.

1970 Ulusal Kitap Ödülü sahibi romanı *Them*, Detroit'teki 1967 ırkçı ayaklanmaları betimlemele-riyle doruğa çıkar; *Because It Is Bitter, and Because It Is My Heart* (1990) ırklar arası bir gençlik aşkını olağan-dışı bir biçimde anlatır; Pulitzer Ödülü adayı *Black Water* (1992) Chappaquiddick olayının kurgusal bir temsilini boğulmakta olan genç kadının bakış açısıy-la ortaya koyar. Oates'ın Jeffrey Dahmer davasını çağrıştıran 1995 yılı kısa, tüyler ürpertici romanı *Zombie*, çok inandırıcı ayrıntılarla bir seri katilin ruh-sal durumunu keşfe çıkar.

Şimdi Oates, bugüne değin yazdığı en uzun ro-manı ortaya çıkarmış durumda; bu, Norma Jeane Baker'ın, bilinen adıyla Marilyn Monroe'nun kısa, göz kamaştırıcı hayatına dayanan 738 sayfalık bir destan. Oates, N.J. Princeton'daki evinde belki de kariyerinin en tartışmalı romanı olmaya yazgılı bu romanı, *Blonde'u* (Echo / HarperCollins, 2000) yazma amacını ve arzusunu anlattı.

Blonde'un çıkış noktası neydi? Sizi bir romanın odak noktası olarak Marilyn Monroe'yu seçmeye iten ne oldu?

OATES: Birkaç yıl önce rastlantı sonucu 17 yaşındaki Norma Jeane Baker'ın bir fotoğrafını gördüm. Uzun, koyu, kıvrırcık saçları, başındaki yapma çiçekler ve boynundaki madalyonla "Marilyn Monroe" ikonuna hiç mi hiç benzemiyordu. Anında tanıma hissine benzer bir duyguya kapıldım; umutla gülümseyen ve tam bir Amerikalı olan bu genç kız, güçlü bir biçimde bana çocukluğumun bazıları parçalanmış ailelerden gelen kız arkadaşlarını anımsattı. Günlerce adeta heyecanlı bir telaş içindeydim, yakında tüketim maddesi "Marilyn Monroe" ikonu tarafından boğulacak ve yok edilecek olan bu kaybolmuş, kimsesiz kıza hayat vermeliydim. Onun öyküsünün bir efsane, bir ilk örnek olduğunu düşündüm; bu öykü vaftiz ismi Norma Jeane'i yitirip stüdyo ismi "Marilyn Monroe"yu aldığı gün bitecekti. Aynı zamanda da kahverengi saçlarının rengini açarak platin sarısına dönüştürmek, bazı yüz ameliyatlarına katlanmak ve tahrik edici giyinmek zorunda kalacaktı. 175 sayfalık bir uzun öykü tasarlamıştım, son satırı da "Marilyn Monroe" olacaktı. Öykü anlatım tarzı da peri masallarındaki gibi, yazabildiğimce şiirsel olacaktı.

Besbelli ki uzun bir roman yazdınız, bir uzun öykü değil. Peki, bu nasıl oldu?

OATES: Yazarken "uzun öykü" tipik bir biçimde daha derin, daha zorunlu ve destansı bir hayatı ele geçirdi ve standart uzunlukta bir roman olacak kadar genişledi. Genelde bu durumlarda "nasıl olursa" öyle oldu. *Blonde'un* birkaç biçemi var ama bunlardan hâkim olan peri masalı / gerçeküstü biçemden daha çok ruhbilimsel gerçekçilik. Roman, konusu ge-

reği ölümünden sonra yayımlanan bir anlatı.

Uzun öykü biçimini terk ettikten sonra, hayatın karmaşıklıklarına uyum sağlayabilecek bir "destan" biçimi yarattım. Niyetim, en az Emma Bovary kadar kendi zaman ve mekânının simgesi olmuş bir kadın portresi yaratmaktı (Elbette Norma Jeane, aslında Emma Bovary'den daha karmaşıktı ve hiç kuşkusuz daha hayranlık vericiydi).

Sizi böylesi alışılmamış bir bakış açısıyla, Norma Jeane'in bakış açısıyla "ölüm ardından yayımlanan bir anlatı" yazmaya iten şey neydi?

OATES: Bu yanıtlaması zor bir soru. O ses, bakış açısı, paradoksal görünüm, mitsel uzaklık: Tüm bu araya mesafe koyan tuhaf izlenimler, hayatının kıyısındaki, yok olmanın eşiğindeki bir bireyin kendi geçmiş hayatını düşünürken hissedebileceklerine yakınlık duymama neden oldu. Sanki bir peri masalındaymış gibi o kişiye özgü hayat, "gelecek kuşaklar"ın soyut ve ortak bir malı haline gelir. Norma Jeane ölür, oysa "Marilyn Monroe", o rol, o karışım, o hileli oyun sürüp gidecekmiş gibi görünür.

700'den fazla basılı sayfa, bu sizin en uzun romanınız ama orijinal metniniz bundan daha da uzun – 1400 sayfa. Neden romanı bu kadar esaslı bir şekilde kısalttınız?

OATES: 1400. sayfaya gelindiğinde roman kısaltılmak zorundaydı ama cerrahi bir müdahaleyle orijinal metinden çıkarılan bazı bölümler ayrıca yayımlanacak. Hepsi de Norma Jeane'in canlı, organik hayatından kesitler. Bana göre Norma Jeane'in dili her nasılsa "gerçek"

Gene de bu kadar uzunluktaki bir roman bir sorundur. Yardımcıma göre kitabın hakları, Japonca hariç "hemen hemen bütün diller"e satıldı; eğer ro-

man Japoncaya çevrilseydi kitabın üçte biriyle yarısı arasında bir oranda tekrar uzayacaktı. Sözgelimi Almancası yeterince kalın olacak zaten!

Bir yıldan kısa bir süre içinde bu koca romanı yazdınız ve kapsamlı bir şekilde tekrar gözden geçirip düzelttiniz. Zorlu bir yazma deneyimi olmalı.

OATES: Geriye dönüp baktığımda düşünüyorum da bu deneyim, sıkıntısını hafifletmek isteyeceğim bir şey değildi. Ruh çözümsel terimlerle ifade edersem –elbette kendimizi “çözümleyemesek” de– inanıyorum ki ben çok saplantılı bir biçimde Norma Jeane Baker’a hayat vermeye ve bu hayatı sürdürmeye çalıştım, çünkü o benim kendi deneyimimde ve öyle umuyorum ki Amerikan hayat tarzında belli başlı “hayat-öğeleri”ni temsil eder hale geldi. Yoksulluk içinde doğmuş ve önce babası tarafından, er geç de annesi tarafından reddedilmiş olan genç bir kızın sanki bir peri masalındaymış gibi “Sarışın Prenses” haline gelmesi ve ölümünden sonra “20. yüzyılın seks sembolü” olarak göklere çıkarılması ve böylelikle de başkalarına milyonlarca dolar kazandırması – gerçekten de çok hazin, çok paradoksal.

Roman evrime uğrayıp gelişirken yazma sürecini tanımlar mısınız?

OATES: Böylesi uzun bir romanda anlatı sesinin tutarlılığını ve akıcılığını korumak gerekiyordu. Hiç durmaksızın geriye dönüyor ve yeniden yazıyordum, 200 sayfalık son aşamaya geldiğimde sesin tutarlılığını sağlama bağlamak için eşzamanlı olarak romanın birinci sayfasından 300. sayfasına kadar olan bölümü yeniden yazmaya başladım (Oysa Norma Jeane yaşlandıkça ses de değişiyordu). Doğrusu bu tekniği tüm romancılara öneririm, kısa yapıtlar

üzerinde çalışırken bile. Bu, bir bahçıvanın toprağı havalandırmasına benziyor.

1960'lı yıllardan itibaren bazı tanınmış yazarlar –Capote, Vidal, Mailer, DeLillo ve başkaları– tutkuyla yazdıkları romanları ünlü, bazen de ünlü olmayan tarihsel figürler üzerinde odaklaştırdılar. Siz, Blonde'un da bu "kurmaca olmayan roman" geleneğine dahil olduğunu düşünüyor musunuz?

OATES: Bu sınır çizgisi, sözün gelişi kurmaca karakterlerle bir araya getirilmiş canlı, özgün "gerçek insan" betimlemeleriyle dolu olan John Dos Passos'un U.S.A.'si tarafından çizilebilir. Örneğin Dos Passos'un Henry Ford'unun, E.L. Doctorow'un Caz Müziği eserindeki cesaretle yapılmış betimlemelerin öncülü olduğu gün gibi ortadır. Bunlardan bazıları "gerçek insanlar"ın ciddi tanımlamalarından çok daha oyunbaz / karikatürleştirilmiş betimlemelerdir.

Blonde'un büyük bir bölümü açıkça kurmacadır, onun "kurmaca olmadığını" söylemek yanıltıcı olabilir (önsözde de açıklıyorum: Eğer tarihsel gerçeklikse aradığınız, biyografilere bakmalısınız. Onlar bile yüzde yüz yanlışsız olmayabilir ama en azından tamamen gerçeklere dayanır, oysa roman ruhsal / şiirsel gerçeklik peşindedir).

Marilyn Monroe'nun şöhretinin ve efsanesinin pırıltısının dikkatinizi sanatsal hedeflerinizden başka bir yöne çekmesinden endişelendiniz mi? Tamamen kurmaca bir aktris-karakter yaratarak peşinde olduğunuz "ruhsal / şiirsel gerçekliği" oyunlaştırmak yerine onun hayatının gerçekliğinin iskeletini kullanmak bir yazar olarak size ne gibi bir üstünlük sağladı?

OATES: Hayatın içinden bazı olaylar, görüntüler

ve örnek kişiler seçerek şiirsel, ruhsal, "içsel" bir gerçeklik duygusu uyandırmak istedim yoksa yalnızca biyografik ya da tarihsel bir kitap hiçbir zaman ilgimi çekmedi. Kitap yayımlanmadan önceki tepkiler ve şimdiye kadarki röportajlar romanın duygularına katılan, zeki okumaların habercisi niteliğinde. Elbette başka türlü tepkiler de var ama yazdıklarımız ne olursa olsun, ister katıksız bir kurmaca olsun, isterse tarihe dayalı bir kurmaca, öfkeli ya da hafife alan dergi yazılarıyla her an karşılaşabiliriz. Yazar sağgörüsünü korumalı, başkalarının vereceği sağı solu belli olmayan sayısız tepki yazarın aklını karıştırmamalı.

Monroe'nun hayatı ve oyunculuk sanatı üzerine kayda değer bir araştırma yaptınız. Rol yapmak ve yazmak arasında benzerlikler kurmaya başladınız mı? Romanı yazarken Monroe'yla aranızda bir tür yakınlık olduğu duygusuna kapıldınız mı?

OATES: Yaşamöyküleri yazan / edebiyat araştırmaları yapan arkadaşlarımla karşılaştırıldığında pek de "kayda değer bir araştırma" değil. Daha doğrusu bir "hayat" iskeleti, taslağı oluşturdum ve onu o "dönemin hayatı"yla harmanladım. (*Blonde* aynı zamanda kısmen bir siyasi roman. Kızıl Korku paranoyasının yükselişi, Hollywood'daki ihanetler ve kalleşlikler; Soğuk Savaş teolojisi olarak adlandırabileceğimiz varsayımlar: Biz Tanrı'nın ulusuyuz, Sovyetler Birliğiye Şeytan'ın.) Uzun romanlarımın tümü siyasi ama öyle sanıyorum ki çok da göze batacak bir biçimde değil.

Tiyatronun / oyunculuğun bir insan deneyimi olarak bilince yansımaları büyüleyici. Neden gösteri yapan aktöre "inanmak" isteriz, neden yapay olduğunu bildiğimiz bir bağlam gerçek duygularımızı

harekete geçirir? 1990'dan beri tiyatroyla oldukça ilgiliyim ve hem yönetmenlere hem de oyunculara karşı derin bir hayranlık besliyorum. Norma Jeane doğuştan yetenekli bir aktris izlenimi veriyor, bunun nedeni belki de kimliğinin ruhsal bir özden yoksun oluşu. "Yaşamayı hiç hak etmediğimi düşünmüşümdür. Diğer insanlar gibi. Hayatımın hakkını vermek zorundaydım." Bunlar, Norma Jeane'in çalışma masamın bitişik olduğu duvara yapıştırdığım (uydurma) sözleri. Merak ediyorum, içimizden kaç tane da böyle düşünmez ki!

Kurmaca bir bağlam içerisinde sağ insanlardan –söz-gelimi, Monroe'nun üçüncü kocası, oyun yazarı Arthur Miller'dan– bahsederken ne gibi kaygılar taşıdınız? Miller'la ya da Monroe'yu tanıyan başka insanlarla ilişki kurdunuz mu ya da görüştünüz mü?

OATES: Hayır, "Marilyn Monroe"yla ilgili olarak hiç kimseyle görüşmedim. Hakkında yazdığım kişi "Marilyn Monroe" değildi ki. Norma Jeane efsanevi kişiliklerle evleniyor, "tarihsel" kişilerle değil. Kocaları arasında eski bir atlet ve oyun yazarı da var. (Eğer Joe Dimaggio ya da Arthur Miller hakkında yazmak isteseydim bu karmaşık adamlardan bahsetmek için farklı bir üslup kullanırdım. Gene de aslında oyun yazarı, sık sık içsel olarak tanıtılıyor. Kendimi açıkça oyun yazarıyla özdeşleştiriyorum ve nihayetinde de oyun yazarı, romanın son bölümünde vicdanın sesi haline geliyor. Ama Arthur Miller'ın anılarını ya da onunla "Monroe" hakkında yapılmış herhangi bir röportajı hiç okumadım.)

Monroe'nun bir aktris olarak şöhreti anlaşmazlığa meydan veriyor. Onun bir aktris olarak başarısını nasıl değerlendiriyorsunuz?

OATES: O doğuştan yetenekli, çoğu kez de tekin-siz bir aktristi. Aktör meslektaşları, başlangıçta onu hafife aldılar ama sonraları onun filmlerdeki varlığı-na karşı korkuyla karışık saygı beslemeye başladılar; birçoğundan “daha iyi” rol yapıyordu. Tüm sanat-larda olduğu gibi filmlerde de önemli olan girdiler değil, çıktılardır. Sözelimi rol yapma ya da yazma süreci önem taşımaz; önemli olan bu sürecin sizi nereye götürdüğu. Ve bu süreç, nihai ürünle karşı-laştırıldığında anlaşılmaz bir biçimde değersiz.

Blonde’u yazmak Norma Jeane Baker hakkındaki gö-rüşünüzü değiştirdi mi?

OATES: Eninde sonunda Norma Jeane’in kendisi dışında bir şey ifade etmeyen, örnekleri olmayan bir model, yalnız kılınmış, özel bir duruma ait bir kişi olduğunu düşünmüyorum; onun evrensel bir figür olduğunu düşünmeye başladım. Hiç şüphesiz umut ediyorum ki benim çizdiğim portre, cinselliğin ve cinsiyetin ötesine geçiyor ve erkek okurlar da, kendi-lerini onunla en az kadın okurlar kadar gönüllüce özdeşleştirebilir. Ama intihar ettiği söylenen “tarihe geçmiş” bir kişi üzerine psikolojik bakımdan gerçek-çi bir roman yazmayı hiç kimseye önermem. Bu, tam anlamıyla çok... acı verici.

“JCO” VE BEN (Borges’den Sonra)

Ötekinin başına hiçbir şey gelmediği bir gerçek. Ben, ölümlü bir kadın, hayatım boyunca bilinmeyen sular-
da kulaç atan bir yüzücünün telaşlı ilgisiyle hareket
ettim –taraf tutmalarım azdır ama keskindir– oysa
öteki yalnızca bir gölge, bir bulanıklık, göz ucuna ili-
şen bir şekil. “JCO” ile ilgili söylentiler, onun tarihsel
varlığı üzerine gülünç tartışmalardır; bunlar bana
üçüncü elden ulaşır ve çoğu kez de tanınmaz bir hal
alır. Ama *yazı* varken, *yazar* yoktur – tüm yazarla-
rın bildiği gibi. Onun fotoğrafına baktığımda –bana
“benzerliği”ni– gördüğüm doğru ama fotoğraftan
fotoğrafa bu benzerlik çok nadiren aynı kalıyor, yü-
zündeyseniz genellikle belli belirsiz bir şaşkınlık ifade-
si. “JCO” ile *ortaklaşa bir isim ve yüz kullandığımı kabul*
ediyorum, diye öneriyor bu ifade, *Fakat bu yalnızca bir*
kolaylık oluşturuyor. Lütfen aldanmayın!

“JCO” bir kişi değil, hatta bir kişilik bile değil ama
ardı ardına gelen metinlerle sonuçlanan bir süreç. Bu
metinlerden bazıları, belleğim(iz)e kaydediliyor ama
bazıları da çok uzun bir süre güneşte kalmış kitap
sayfaları gibi sararıp soluyor. Birçok metin, yabancı
dillere çevriliyor, bu da asıl metinden uzaklaşılması
anlamına geliyor – zaman zaman da kitap kapağın-
daki yazarın adı bile yazar tarafından tanınmaz bir
hale geliyor. Buna karşın benim, “zaman içinde varlı-

ğımı sürdürmek" için "gerçek" – "doğal" – "maddi" olmam kaçınılmaz. Saat be saat olmasa da, yıl be yıl yaşlanmaya devam ediyorum oysa "JCO", öteki sabit bir yaşta kalmıyor – ruhsal bir temelde belki de o, idealizmin ateşi ve olumsuzculuğun soğukluğu arasında bir yerde sonsuza kadar asılı kalmış, on sekizlik bir büyümüş de küçülmüş. Gene de bir sürecin –bir itkinin, bir yöntemin, zihni meşgul eden bir taş süsünün gezegenlere, "gerçek" gezegenlere uyum sağlamak zorunda olan gezegen yörüngeleri gibi– bir yaşı olduğundan söz edilebilir mi?

Hiç kimse gün gibi ortada olan bu gerçeğe inanmak istemez: "Sanatçı" herhangi bir bireyde yaşar, çünkü "sanat" ta birey yersizdir (Hem sanat nedir ki? – gözle görülebilir bir kaynaktan doğmayan, mantık ve nedensellik ilkelerine uymayan ve zaman içinde hızla geçip giden bir ateş topu). "JCO" ara sıra kişisel tarihimi kazıp çıkarır ve çarpıtır; ama bunun nedeni yalnızca tarihimin yanı başında olması ve bazen de bana özgü tutumların onun tasarısına ya da simgesel olarak kullandığı bazı alışılmamış öğelere uygun düşmesi. Eğer sen, benim bir arkadaşım, onun bir yapıtında görünürsen kaygılanmaya gerek yok – kendinizi benim sizi tanıdığımdan daha fazla tanıyamazsınız.

Aramızdaki ilişkiyi duygusal anlamda düşmanlık olarak tanımlamak yanıltıcı olur çünkü onun bedeni ve varlığı olmadığı gibi duyguları da yok: Dia-manyetik daha işe yarar bir tanımlama olacaktır; manyetik kutuplar birbirini nasıl iterse biri diğerini öyle itiyor bu nedenle irademin direncine bağlı olarak "JCO" beni gölgede bırakıyor ya da daha az sıklıkla ben "JCO"yu gölgede bırakıyorum.

İkimizden biri kurban edilecek olsa bu her zaman ben oluyorum.

Ve hayatım yıllardır böylece sürüp gidiyor... rastlantı sonucu bir adı ve sureti paylaştığım dikkat çekici ötekiyle hiçbir biçimde ilintili olmadan. Şu gerçek apaçık ki ben Onun içinden geçtiği –"o"nun içinden geçtiği– kapıyım ama başka herhangi bir kapı da aynı işlevi görürdü. Duvarla çevrili bir bahçenin içine girerken hangi girişi kullandığının ne önemi var ki? Bir kez içeri girdikten ve kapıyı kapattıktan sonra?

Bir defalık bu sayfaları o değil de ben yazıyorum. Ya da ben öyle olduğuna inanıyorum.

KAYNAKÇA

- "7. Bölge Okulu...", ilk olarak, değişik bir biçimde, *Washington Post Book World*'de (1997) yayımlanmıştır.
- "'Jabberwocky'den...", ilk olarak *American Poetry Review*'da (1999) yayımlanmıştır.
 - "Genç Yazara", ilk olarak *Letters to a Young Writer* (1999, ed. Frederick Busch) içinde yayımlanmıştır.
 - "Koşmak ve Yazmak", ilk olarak *New York Times*'da (1999) yayımlanmıştır.
 - "Bilinmeyen Günahım...", ilk olarak, değişik bir biçimde, *Where I've Been, and Where I'm Going: Essays, Reviews, and Prose* (1999) içinde yayımlanmıştır.
 - "Başarısızlık Üzerine Notlar", ilk olarak *The Profane Art* (1973) içinde yayımlanmıştır.
 - "Esin!" ve "Esrarengiz Özeleştirici Sanatı", ilk olarak, değişik biçimlerde, *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities* (1988) içinde yayımlanmıştır.
 - "Bir Yazar Olarak Okumak: Zanaatkâr Olarak Sanatçı", ilk olarak *On Writing Short Stories* (2000, ed. Tom Bailey) içinde yayımlanmıştır.
 - "Yazar Odası", ilk olarak, *American Poetry Review*'da (2003) yayımlanmıştır.
 - "Sarışın Tutku...", ilk olarak *Prairie Schooner*'da (2002) yayımlanmıştır. Greg Johnson'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır (2003).
 - "'JCO' ve Ben", ilk olarak *Antaeus* (1994) içinde yayımlanmıştır.

DİZİN KİŞİ / YAPIT ADLARI

A

- Absalom, Absalom!* 82
Algren, Nelson 114
Alice Harikalar Diyarında 30, 33
Altın Böcek ve Diğer Kısa Öyküler 25
Andersen, Hans Christian 65, 70
Andersen Masalları 70
Anderson, Sherwood 103, 110
A Portrait of the Artist as a Young Man 80
As I Lay Dying (Döşeğimde Ölürken) 82
Âşık Kadınlar 82, 98, 112
Auden, W.H. 31, 114, 138, 140
Aynanın İçinden 30, 33, 56, 57

B

- Babel, Isaac 112, 114
Balzac, Honore 106
Bank, Russell 114
Barbary Shore (Barbarlık Kıyısı) 88
Baudelaire, Charles 134
Bayan Dalloway 137
Bay Flood'ın Partisi 114
Because It Is Bitter, and Because It Is My Heart 147
Beckett, Samuel 55, 134
Bellow, Saul 114
Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler 116, 125, 126
Bir Masal 135
Bizim Zamanımız 97

Black Water 147
Blake, William 93
Blixen, Karen 86
Blonde 147, 148, 151, 152, 154
Boswell, James 95
Bowles, Paul 25
Breton, Andre 91
Brontë, Emily 40, 58, 59
Büyük Umutlar 135

C

Camus, Albert 133
Capote, Truman 151
Carroll, Lewis 27, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 56, 57
Catch 22 89
Cather, Willa 114, 139
Caz Müziği 151
Çehov, Anton 105, 112, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 132
Cennetin Bu Yüzü 112
Chamber Music 65
Chandler, Raymond 115
Chaucer, Geoffrey 131
Cheever, John 90, 115, 139
Chester, Alfred 114
Christopher, Nicholas 114
Clemens, Samuel 27
Coleridge, Samuel Taylor 44
Connolly, Cyril 78, 79, 80, 86
Conrad, Joseph 67, 103, 112, 133
Çorak Ülke 110
Cowley, Malcolm 97
Creely, Robert 114
cumings, e.e. 32

D

Daisy Miller 112
Dalgalar 104, 137

Dava 131
Defoe, Daniel 112
Defter 71
DeLillo, Daniel 151
Deniz Feneri 104, 137
Devlet 53
Dickens, Charles 44, 45, 112, 135
Dickinson, Emily 27, 40, 41, 66, 100, 138, 142, 146
Didion, Joan 89
Dillard, Annie 117
Diriliş 105
Doctorow, E.L. 87, 151
Donne, John 114
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 38, 40, 106, 112, 114, 139
Do With Me What You Will 46
Dr. Arbuthnot'a Mektup 62
Dreiser, Theodore 112
Dubliners (Dublinliler) 81, 91, 92, 95
Dubus, Andre 116
Durrell, Lawrence 113
Düşüş 133

E

Eliot, George 52
Eliot, T.S. 64, 82, 104, 110, 112, 134
Ellison, Ralph 105, 115
Emerson, Ralph Waldo 26, 27, 114
Endgame 134

F

Farrell, James T. 41
Faulkner, William 40, 65, 82, 97, 102, 103, 105, 110, 115,
135, 139
Field, Eugene 26
Finnegan'ın Uyanışı 135
Fires: Essays, Poems and Stories 113
Fitzgerald, F. Scott 112, 135
Flaubert, Gustave 78, 95, 103

Frankenstein 93, 94
Franklin, Benjamin 27, 113
Freud, Sigmund 15, 69
Frost, Robert 36, 37, 41, 101, 139, 142

G

Gardner, Martin 35, 110
Getting the Words Out 60
Gide, Andre 56, 71, 92
Godot'yu Beklerken 55
Goethe, Johann Wolfgang von 78
Gökkuşığı 82, 98
Gorki, Maksim 120
Gould, Charles 67
Green, Henry 110
Grotesk Öyküler 27
Günce 76, 77, 100, 104

H

Hardy, Thomas 101, 132
Hawkes, John 90, 91
Hawthorne, Nathaniel 26, 27, 40, 102, 110, 111
Heller, Joseph 89
Hemingway 38, 82, 97, 102, 103, 105, 112, 113, 116, 125,
126, 127, 128, 129, 139
Her Çıkışın Bir İnişi Vardır 102
Homeros 41
Hopkins, Gerard Manley 131
Horatius 78
Howard, Maureen 114
Huck Finn 88
Huckleberry Finn 40, 103
Hughes, Ted 109
Humors of Blood and Skin 90
Huxley, Aldous 82, 102

I

Ibsen, Henrik 139

Irving, Washington 27
I Want to Know Why 110

J

Jackson, Hemen Hunt 26, 87
Jacqueline Rose 109
James, Henry 16, 45, 65, 75, 85, 105, 106, 107, 112, 114, 115,
117, 138, 139
James Joyce 16, 65, 80, 81, 95, 98, 103, 110, 112, 120, 135
Jane Eyre 59
Jarrell, Randall 87
Jewett, Sarah Orne 106, 107
Johnny Panic ve Rüyaların Kutsal Kitabı 109
Jude the Obscure 132

K

Kafka, Franz 40, 93, 100, 131
Karamazov Kardeşler 112
Kasvetli Ev 112
Kerouac, Jack 101, 112
King, Stephen 115
Kızıl Damga 110, 111
Küçük Köpekli Kadın 116, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 127
Kumin, Maxine 114

L

Lady Chatterly's Lover (Lady Chatterly'in Sevgilisi) 82
La Nausee (Bulantı) 86
Lardner, Ring 65
Last Tales 86
Lautreamont, Comte de 85
Lawrence, D.H. 41, 52, 80, 82, 97, 98, 101, 110, 111, 112,
113, 138
Levi, Primo 114
Light in August (Ağustos Işığı) 82
Loon Lake 87
Lord Jim 112
Lovecraft, H.P. 115

Lynn, Kenneth S. 125

M

Madam Bovary 103

Mailer, Norman 88, 151

Malarme, Boris 134

Malraux, André 112

Manet, Degas 40

Mann, Thomas 70, 139

Márquez, Gabriel García 103

Maupassant, Guy de 139

McCarthy, Cormac 103

Melville, Herman 26, 27, 40, 101, 102, 110, 135

Metamorfoz 41

Miller, Arthur 153

Miller, Henry 113

Miniver Cheevy 114

Miss Lonelyhearts 102

Moby-Dick 101, 102, 110, 135

Monroe, Marilyn 147, 148, 149, 151, 152, 153

Moody, Rick 115

Moore, Marianne 138

Morrow, Bradford 114

Mosquitoes (Sivrisinekler) 82

Mozart 55

N

Nabokov, Vladimir 95, 110, 120, 139

Narcissus'ta Bir Zenci 103

Native Son 106

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 65, 71

Nostromo 67, 133

O

O'Connor, Flannery 38, 101, 102, 105, 108, 112

Oda Müziği 65, 81

Odysseia 41, 74

O'Hara, John 139

Ohio 103
Omoo 135
O'Neill, Eugene 38
Orwell, George 139
Ovidius 41
Ozick, Cynthia 114, 116

Ö

Ölen Adam 101

P

Passos, John dos 151
Perde Arası 104
Pierre ya da Belirsizlikler 135
Plath, Sylvia 38, 108, 109
Platon 53, 92
Play It as It Lays 89, 90
Plimpton, George 130
Poe, Edgar Allan 25, 26, 27, 38, 40, 110, 115
Pope, Alexander 62
Porter, Katherine Anne 139
Pritchett, V.S. 112
Proust, Marcel 52, 95, 110, 120

R

Ransom, John Crowe 138
Ray, Man 84
Requiem for a Nun 110
Richard Cory 114
Riley, James Whitcomb 26
Robinson, Arlington 114

S

Salinger, J.D. 110, 134
Sartre, Jean-Paul 86
Şato 131
Savaş ve Barış 104

Sayles, John 114
 Schopenhauer, Arthur 78
 Schulz, Bruno 114
 Scott, Joanna 112, 115, 135, 137
 Seferis, George 138
Self-Consciousness 60, 109
Ses ve Öfke 82, 97, 115, 135
 Sexton, Anne 38
 Shelley, Mary 44, 93, 94
 Simpson, Mona 115
 Singer, Isaac Bashevis 114
Soldiers Pay 82
Something Happened 89
 Sophokles 102
 Spoils of Poynton 85
 Stafford, William 52
 Stein, Gertrude 105
 Stendhal 139
Stephen Hero 80, 81, 91
 Stevens, Wallace 52, 109
 Straub, Peter 115
Studies in Classic American Literature 110
 Studs Lonigan 41
Suç ve Ceza 106
 Swift, Jonathan 133
 Swinburne, Algernon 82, 102

T

Tales of New England 106
 Tarkington, Booth 112
 Teasdale, Sara 108
Tender Is the Night 135
Tess of the D'Urbervilles 132
The Adventures of Huckleberry Finn ve Winesburg 103
The Ambassadors 76
The Annotated Alice 35
The Aspern Papers (Aspern'in Mektupları) 85
The Awkward Age 76

The Beter Sort 107
The Blind Man 101
The Catcher in the Rye 110
The Delicate Prey (Hassas Av) 25
The Golden Bowl 76
The Horse Dealer's Daughter 101
The Jolly Corner 85
The Lost World 87
Them (Onlar) 5, 45, 147
The Naked and the Dead (Çıplak ve Ölü) 88
The Passion Artist 90, 91
The Poorhouse Fair 88
The Portable Faulkner 97
The Rainbow (Gökkuşuğu) 82
The Rocking-Horse Winner 101
The Sacred Fount 85
The Sisters 98
The Sound and the Fury (Ses ve Öfke) 82
The Turn of the Screw (Yürek Burgusu) 85
The Unquiet Grave: A Word Cycle by Palinurus 78
The White Peacock (Beyaz Tavus Kuşu) 80
The Wings of the Dove 76
Thoreau, Henry David 27, 44, 53, 95, 106
Thurber, James 109
Tolstoy, L. Nikolayeviç 105, 110, 132
Treasury of American Literature (Amerikan Yazın Hazinesi) 26
Trollope, Anthony 114
Trope, Qincy 115
Troyat, Henri 120
Turgenyev, İ. Sergeyeviç 139
Twain, Mark 40, 103, 110
Typee 135

U

Uğultulu Tepeler 59
Ulysses 74, 81, 91, 92, 103, 104, 135
Upanished 106
Updike, John 59, 60, 61, 87, 88, 109, 110, 134

V

Vergilius 78

Vidal, Gore 134, 151

W

Walden 53

Weiss, Theodore 87

Welty, Eudora 87, 105, 139

West, Vita Sackville 96, 102, 115

Wharton, Edith 114

What Maisie Knew 76

Where I'm Calling From 113

Whitman, Walt 36, 40, 41, 45, 67, 68, 95

Why Are We in Vietnam? 88

Wilde, Oscar 73, 142

Williams, William Carlos 32

Winesburg 103

Wolfe, Thomas 112

Women in Love 82

Woolf, Virginia 16, 77, 83, 93, 95, 96, 103, 104, 107, 114,
136, 137

Wright, Richard 106

Y

Yaban Ördeği 139

Yazı Hayatı 117

Yeats, William Butler 41, 54, 86, 126, 138

Yevtushenko, Yevgeni 139

Yıllar 136, 137

You Must Remember This 48

Yürek Burgusu 85

Z

Zombie 147

Amerikan edebiyatının yaşayan ustası Joyce Carol Oates'ın kaleminden, yaşam ve edebiyat üzerine taddına doyulmaz bir deneme... Oates kitabında kendi yazarlık deneyiminden yola çıkarak yazma edimi ve okuma deneyimleri üzerine saptamalarda bulunuyor. Edebiyata ve yazmaya ilgi duyanlar için kaçırılmaz bir fırsat.

Bir Yazarın İnancı kitabının özü, dogmaya dayanmayan geçici bir anlama sahip. Yazma sürecinden çok, yazar olma durumunun te- dirginliği, değişkenliği hakkında. Tıpkı bir yazar olarak yaşarken olduğum gibi, bir yurttaş olarak yaşarken de hiçbir zaman başkala- rının ahlak kurallarına göre davranmak istemedim. Bu kitaptaki denemelerin temelinde, tek başınalığın, bazen yazarın ölümünden sonra olsa da, toplumsallaşmaya nasıl teslim olduğuna dair baskın gelen şaşkınlığım yatıyor.



ISBN 978-605-5730-48-2



KDV İÇİNDEDİR

12.50 TL