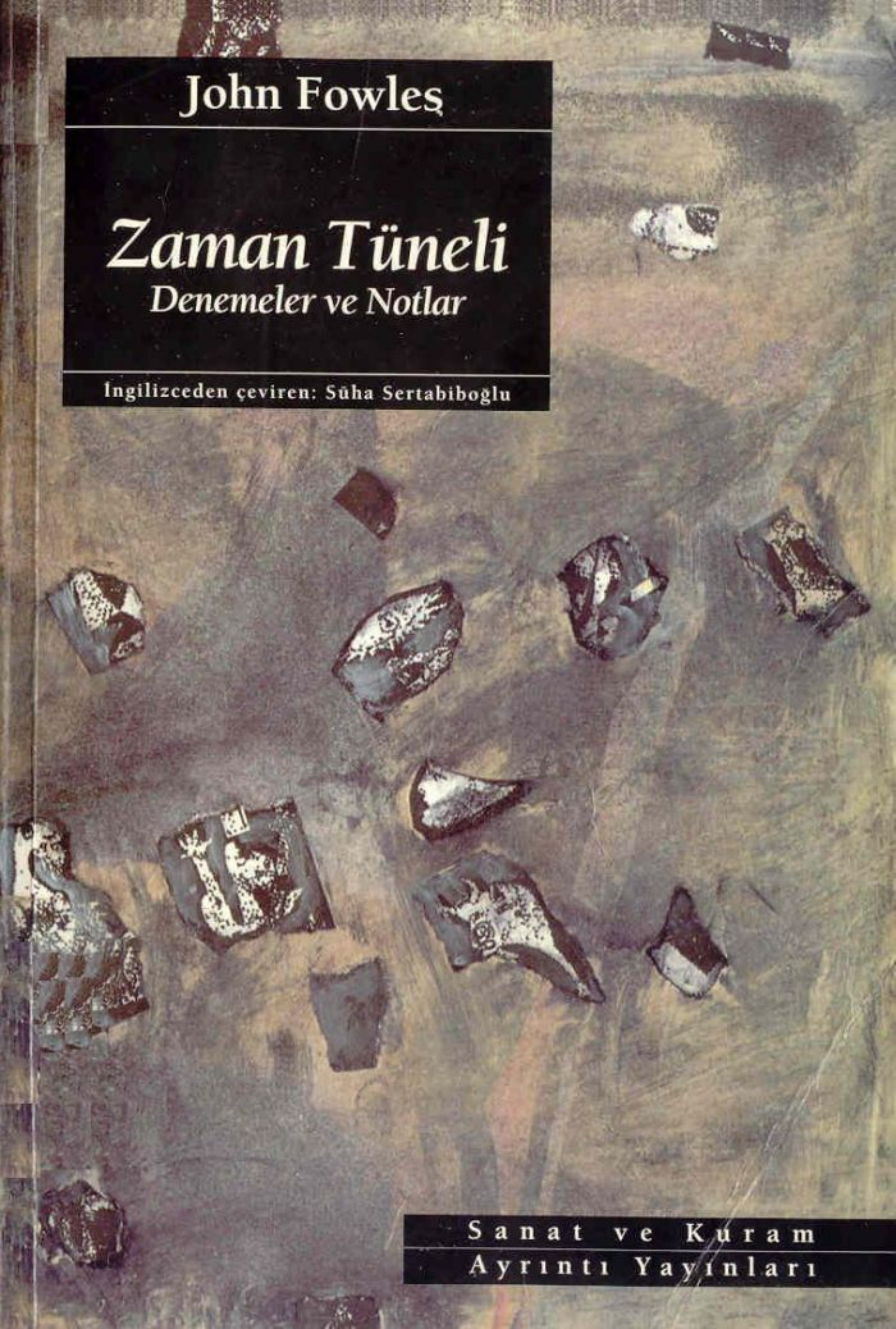


John Fowles

Zaman Tüneli

Denemeler ve Notlar

İngilizceden çeviren: Süha Sertabiboğlu

Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

(doğ. 1926) İngiliz romancı, hikâyeci, şair ve denemeci. Fowles mit ve gizemi gerçekçilik ve varoluşçu düşünce ile birleştiren romanlarıyla yüzyılın önemli yazarları arasına girmiştir. Gerilim romanı, Viktoryen romanı, ortaçağ öyküsü ve otobiyografi gibi geleneksel düzyazı biçimleriyle deneyler yapmış, bu biçimler aracılığıyla yirminci yüzyıl sanatını ve toplumunu yorumlamıştır. Fowles karmaşık durumlar ve efsane, sanat ve tarihten alınma unsurlarla dolu sahneler yaratan, anıştırma ve betimleme tekniklerini sık kullanan bir yazardır. Romanların anlatı yapısı güçlü, karakterleri canlı, inandırıcıdır. Bu karakterlerin çoğu toplumun genelgeçer kurallarının dışında yaşar; romanların dramatik gerilimi bu karakterlerin kendilerini yeniden değerlendirmelerini gerektiren can alıcı dönüm noktalarına ulaşmalarıyla sağlanır. Fowles'in kadın kahramanları zeki ve bağımsızdır; erkek kahramanlar ise hayatlarındaki bulmacalara yanıt arayan genellikle kararsız ve yalıtılmış durumdadırlar. Çoğu durumda aradıkları basit çözümleri bulamadıkları gibi, arayışları esrarın daha da artmasıyla sonuçlanır. Fowles her şeyi bilen Tanrı-yazar rolünü reddeder; bu tavrı, romanlarına okuru tatmin edecek sonuçlar yazmayı reddetmeyi de içerdiği için bazı okurlarını kızdırmıştır. Oysa Fowles yarattığı karakterlere kendi sınırları içinde seçme ve davranma özgürlüğü tanımanın yazar sorumluluğunun gereği olduğuna inanır. Bu uygulama, Fowles'ın, iradesini ve bağımsız düşüncelerini kullanarak topluma uyum göstermeye direnen ve böylece şansın hayat üzerindeki etkisini sınırlayan "sahici" insan anlayışına koşuttur.

İlk romanı *The Collector* (1963; *Koleksiyoncu*, çev.: Münir Göle, Ayrıntı Yayınları, 2001) büyük bir ticari başarı kazanmış, kitap hakkında yapılan değerlendirmelerde hikâyenin Herakleitos'tan alınan, Az, yani seçkinler ile Çok, yani kitleler arasındaki mücadele temasını işlediği vurgulanmıştır. Fowles bir düşünce metni olan ikinci kitabı *The Aristos*'ta (1964; *Aristos-Yaşam Üzerine Notlar*, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2001) sanat, din, siyaset ve toplum hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir. *The Magus* (1965; *Büyücü*, çev.: Münir Göle, Ayrıntı Yayınları, 2003) labirentimsi yapısıyla Fowles'ın anlatı ustalığını gözler önüne serer. Yazımına 1952'de başladığı bu roman ilk kez 1965'te yayımlanmış, 1977'de yazarın yaptığı birçok üslup ve yapı değişikliğiyle tekrar yayımlanmıştır. *The French Lieutenant's Woman* (1969; *Fransız Teğmenin Kadını*, çev.: Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, 1999) Fowles'ın en başarılı ve yenilikçi romanı olarak değerlendirilmiştir. *The Ebony Tower* (1974; *Abanoz Kule*, çev.: Aysun Babacan, Ayrıntı Yayınları, 2004) her biri bir sanat biçimiyle bağlantılı ve yaratım sürecinin bir yönüyle ilgili öykülerden oluşur. *Daniel Martin* (1977) bir adamın kendini arayışını konu alan, Fowles'ın deyişiyle "duygusal anlamda otobiyografik" bir romandır. *Mantissa* (1982; Mantissa, çev.: Aysun Babacan, Ayrıntı Yayınları, 2001) cinsellikten edebiyat kuramına bir dizi konuyu ele alır ve modern edebiyatta yazarın rolü üzerinde odaklanır. Akıl ile boş inanç, delilik ve doğaüstü, özgürlük ve rastlantı, bilim ve büyü gibi kavramların tartışıldığı, çarpıcı bir gerilim romanının ötesine uzanıp metafizik boyutlara da erişen son romanı *A Maggot* (1985; *Yaratık*, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000) ise on sekizinci yüzyılda Shaker mezhebinin ortaya çıkışını konu edinir. Kendi yapıtlarının yazılış serüveninden toplumsal analizlere kadar çeşitli yazılar içeren en son yapıtı *Wormholes* (1998; *Zaman Tüneli*, çev.: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, 2004) ise makale ve söyleşilerinden oluşuyor.

1968 yılından bu yana Fowles İngiltere'nin güneyinde, küçük bir liman kasabası olan Lyme Regis'te yaşamaktadır. Yaşadığı yerin yerel tarihine duyduğu ilgiden dolayı 1979'da Lyme Regis Müzesi'nin kuratörlüğüne atanmıştır.

Ayrıntı Yayınları, John Fowles'ın yukarıda belirtilen tüm kitaplarını yayın programına almıştır.

John Fowles

Zaman Tüneli

Denemeler ve Notlar

Ayrıntı: 426
Sanat ve kuram dizisi: 13

Zaman Tüneli
Denemeler ve Notlar
John Fowles

Editör ve giriş
Jan Relf

İngilizceden çeviren
Süha Sertabiboğlu

Yayına hazırlayan
Gökçen Ezber

Kitabın özgün adı
Wormholes
Essays and Occasional Writings

Jonathan Cape/1998
basımından çevrilmiştir

© John Fowles & Akcalı

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Deniz Çelikoğlu

Düzelti
Mustafa Çolak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-389-7

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Zaman Tüneli

John Fowles

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

HAZIRLANAN KİTAPLAR

SANAT SUÇLARI VE TERÖR
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

İçindekiler

— Önsöz 11
— Giriş / Jan Relf 15

Birinci bölüm
Otobiyografi: Yazmak ve benlik

— Yazıyorum, o halde varım 29
— Bitmemiş bir roman üzerine notlar 38
— Şiirlerin önsözü 54
— Biyografiler ve saksağanlar üzerine 57
— Fransız Teğmenin Kadın'nın filme çekilmesi 63
— Modern bir yazarın Fransa'sı 73
— Büyünün ardında 89
— J. R. Fowles kulübü 102
— Yunanistan 104
— John Fowles sempozyumu, Lyme Regis, Temmuz 1996 110

İkinci bölüm

Kültür ve toplum

— İngiliz olmak, ama Britanyalı olmamak üzerine..... 117
— Toplanın en yıldız adayları 129
— Falkland ve önceden bilinen bir ölüm 142

Üçüncü bölüm

Edebiyat ve edebiyat eleştirisi

— Kafka'dan hatırladıklarım 155
— Conan Doyle..... 169
— Hardy ve acuze..... 184
— "Eliduc" ve Marie de France'ın Lais'i..... 202
— Molière'in Dom Juan'ı 211
— Ebenezer Le Page 219
— John Aubrey ve Monumenta Britannica'nın başlangıç öyküsü .. 230
— Golding ve 'Golding' 255
— Alain-Fournier'nin kayıp diyarı..... 268
— Thomas Hardy'nin İngiltere'si..... 279
— Ölmüş Adam: Bir yorum..... 291

Dördüncü bölüm

Doğa ve doğanın doğası

— Otlar, böcekler, Amerikalılar..... 309
— Körleşmiş göz..... 328
— Gemi enkazı 340
— Adalar..... 352
— Toprak..... 399
— Koleksiyoncuların topladıkları: Giriş..... 421
— Doğanın doğası..... 424

Beşinci bölüm

Bir röportaj

— Korkunç bir engizisyon: John Fowles ve Dianne Vipond..... 449

— Teşekkür..... 472
— Dizin..... 474



Önsöz

Böyle bir kitap hazırlama düşüncesi ilk gündeme geldiğinde, doğrusu bu fikir beni pek sarmamıştı. Bu ilgisizliğimin, kamuoyunca tanınmış bir yazar olarak kendime ('John Fowles'a) karşı sanki biraz kinik bir şekilde, özellikle kültürel yönden sempati duymayışımın yanı sıra, son günlerdeki yazınsal değer yargılarına egemen olan genel havaya karşı, benzer bir hoşnutsuzluktan da kaynaklandığını fark ettim. Bu havaya kapılanlar benim bir püritenlik timsali ve her türlü kibirden arınmış biri olduğumu düşünebilirler; fakat bu varsayım, benim deneyimlerime göre, kadın olsun, erkek olsun, hiçbir yazarın gerçeği karşısında geçerliliğini koruyamaz. Yazarlar, profesyonelce, çoğunlukla da aptalca ve körü körüne benmerkezcidir. Bir yerde, bu yer çok derinlerde olabilir, kimsenin onlar kadar mükemmel yazamayacağını - ya da yazamadığı-

nı - düşünürler. Aslında, bizim takımın belirleyici niteliği de, özgüvenden kaynaklanan bu kendini beğenmişliktir. Aşırı bir kişisel bireysellik bilinci vakası, bütün sanatçılarda var olan ortak durum. Varoluşun, bütün dinlere ve felsefelere karşı delice bir öfkeyle esen vahşi tayfununda, suda batmayacakmış umudu veren bir tahtaya sarılmak gibi bir durumdur bu. Genellikle, tüm sosyal ve politik inançlarımıza karşın, kendimize, kendi bireyselliğimize sarılmaya duyduğumuz bu arketipik ihtiyaçtan kurtulamayız. Bu bir anlamda, bazı şaraplarda, meyvelerde ve peynirlerde hoşumuza giden o 'soylu çürümüşlük' gibi bir şeydir. Büyük çoğunluğu yaratıcı yetenekten yoksun olanların uçsuz bucaksız kurşuni denizinde bu genellikle, itiş kakış bir yarışta rahat bir boş alan kapmak gibi görünüyor olsa gerek; olmayacağını, olamayacağını içten içe bildiğimiz bir ödül için: Ölümsüzlük için.

Varoluşun bu kasvetli manzarasının üzerinde, bir imge, yaşamım boyunca hiç aklımdan çıkmadı: Mozaik. Yazmaya kalktığım ilk kitaplardan birinin adı *Tesserae*'ydi*; küçük ilişkilerden, renk dokunuşlarından söz edecekti. O zamanlar hep, çok küçük olaylardan oluşan bir dizi fikir ve duyguları küçük küçük kare taşları şeklinde yazarsam çok daha iyi anlaşılacağımı, fark edileceğimi - ya da hissedileceğini - duyumsardım. Bu kitap için düşündüğüm ilk başlığın, T.S. Eliot'ın ünlü, "Yıkıntılarıma dayanak yaptığım bu parçalar" dizesinden kaynaklanan *Parçalar* olmasının nedeni belki de buydu. Bunun ardından da, kabaca Descartes'tan alınmış bir sözü, "Yazıyorum, o halde varım"ı kullanmayı kabullendim. Bir yönden, bunun, yukarıda değindiğim saplantılı bireyselliğe bir yararı yoktu; diğer yöndense, bunun daha rasyonel ve psikolojik yönden gerçek olmasını diliyorum. En azından, yirmili yaşlarımın başından beri, sanki hücresine kapatılmış lanetli bir adammışım gibi, bir yazar, daha doğrusu bir romancı olmaktan başka bir seçeneğim olmadığını düşünmemeyi beceremedim; ama "lanetli adam" belki çok Camus'vari bir benzetme. Mahpusluk gibi görünen bu durum elbette çok farklı - ve çok da mutlu - ruh halleri ve anlar yaşatıyor insana. Kendimi en iyi şekilde (bir zamanlar düşlemekten hoşlandığım gibi), bir şair ya da bir tiyatro yazarı olarak değil, bir öykücü olarak ifade ediyor, beğendiriyorum. Geçmişte, romanı, genellikle bir *faute de mieux*** olarak dışlardım. Böylece, ikinci başlıktan da vazgeçtim.

Başlık seçmek daima, hem bir heyecan hem de bir kâbustur. So-

* Mozaik parçacıkları. (ç.n.)

** Daha iyisi olmadığı için tercih edilecek şey. (ç.n.)

nunda, Dorset'te, bana komşu bir köyde yaşadığı için beni çok iyi tanıyan romancı arkadaşım Peter Benson'a akıl danıştım. O bana *Zaman Tüneli*'ni önerdi. Bundan hemen hoşlandım. Bu sözcüğü tabii ki, Old English Dictionary'de (Eski İngilizce Sözlük) tanımlandığı gibi, modern fizik bilimindeki anlamıyla kullanıyordu: "Mekân-zamanın birbirinden çok ayrı bölgelerinin arasında, hipotetik bir bağlantı." Bu en azından metaforik olarak doğru gibi görünüyordu, çünkü içinde yaşadığım karmaşık mekân-zaman, bir modern fizikçininkinden uzak olduğu gibi, kendi düşlediğim mekân-zamandan da uzaktı. Bunun ana fikri, Katherine Tarbox'un *Twentieth-century Literature* dergisinin 1996 ilkbahar özel sayısında yayımlanan, baştan sona benim yapıtlarımdan söz eden denemesinden anladığım ve onayladığım şeydi. Oradaki en sevdiğim yazıydı. Ciddi yazarların hepsi, hiç durmaksızın kendilerini başka düzlemlere ve dünyalara bağlayacak bir zaman tünelinin arayışındadır. Zaman zaman eski kitap topluyorum; eski bir evde yaşıyorum; zaman tünelinin diğer çeşidini gereğinden iyi bilirim:* İşte başlık böyle ortaya çıktı. Her halükârda, zaman zaman bakıp da gülümseyeceğim bir şey olmasaydı sevmezdim zaten.

Böylece, benden oluşan bu küçük parçaları (çok daha eski bir meslekte yaptıkları gibi birazını) gösterir ya da sunarken bile, birçok kişinin bunlardan hoşlanmayacağının - ve bunun belki de bu parçaların, bilgi ve yazarlık ustalığı konusunda kabul edilmiş akademik standartların ve yayıncılık standartlarının garabet bir şekilde pek bir aşağısına düşmeleriyle çok yakından ilgili olduğunun - fena halde farkındayım. Dilerim okur, en azından dolaysız bir şekilde yazdığım çok endersе de, doğanın ve doğa tarihinin yaşamımdaki rolünü ve beni etkileyen şeyleri saymam istendiğinde neden genellikle bunlara değindiğimi fark eder. *Tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera . . .* bu *tesserae* daha sonradan açıklanacak.

Bu ilk mozaik yığını büyük olasılıkla bütün nezih akademisyenleri kızdıracak; bunların karmakarışık halinden ötürü de kısmen özür dilemem gerekiyor, fakat beni kesilip biçilecek bir kadavra gibi teşhir eden her şey tam anlamıyla ben olmayacak. Okuyucularımı yanıltmış olabileceğimi hissettiğim diğer bir noktanın da, şimdi benim İngilizce çevirimle, Amerikan Modern Diller Konseyi tarafından yayımlanan,** Cla-

* Bu kitabın orijinal adı olan "Wormholes"un ilk anlamı "kurtçuk delikleri", diğer anlamıysa "zaman tüneli"dir. Yazar burada, kurtçuk delikleri anlamına gönderme yapıyor. (ç.n.)

** New York, 1994.

ire Duras'nın *Ourika* (1824) adlı o küçük garip Fransızca romanının, *Fransız Teğmenin Kadını* üzerindeki etkisini yeterince vurgulamadığım yer olduğunu hissediyorum.

Bir konuda şanslıyım, o da arkadaşım Jan Relf'in bu kitaptaki yazıları seçmede ve bir araya getirmede bana çok büyük yardımlarda bulunmasıdır. Jan'ı, hem bir kadın hem de bir insan olarak, yalnızca keskin zekâsından ötürü değil, aynı derecede keskin bağımsızlığından ötürü de hep severim. Hep bir feminist olmaya çalışmış olmayı diliyorum ama, Jan'ın keskin mizahı ve çok engin bilgisi en azından, bana bu konuda ne kadar yetersiz olduğumu görme olanağını sağladı.

John Fowles

Giriş

Garip bir spiral ritim var ve akıl, ilgilendiği noktaya yaklaşıp duruyor, kendini yineliyor, geri dönüyor, zamansal ardışıklığı tümüyle yok ediyor . . .

D. H. Lawrence

Bir romancı olarak John Fowles'u tanıtmaya gerek yok. Onun popülaritesi ve İngiliz edebiyat hiyerarşisindeki yeri, en azından son yirmi yıldır kesinleşmiş durumda. Yazarın kurmaca olmayan yazılarıysa daha az biliniyor. Bunun bir nedeni, bu yazılarının süreli yayınlarda, akademik dergilerde, (giriş ve önsöz yazıları söz konusu olduğunda) kendi romanlarından çok daha az okunan ve fazla bilinmeyen, bazı durumlarda da artık yeni baskısı yapılmayan kitaplarda dağınık bir halde bulunmasıdır. İşte şimdi, okurların elinde ilk kez Fowles'un bu gözden kaçmış ve son derece özgün yazılarından örnek oluşturan bir seçki var: Denemeleri, edebiyat eleştirileri, yorumları, otobiyografik anlatıları, anıları ve düşünceleri.

Bu kitaptaki seçki, tek sayfalık yazılardan gayet esaslı denemelere

kadar otuz değişik yazıyı içeriyor ve 1963'ten, Fowles'un ilk romanı *Koleksiyoncu*'nun çıkışından bugüne dek geçen zamanı kapsıyor. Dolayısıyla bu seçki, yazarın kariyerinin tüm olgun ve üretken dönemi boyunca, kurmaca sanatıyla edebiyatın yaşam ve ahlâkla ilişkisi konusundaki görüşlerinin gelişimini de sergiliyor.

Seçme süreci hiç de kolay değildi. Kitaptaki denemelerin çoğu kitaba tümüyle konuldu, fakat - örneğin "Adalar" başlıklı uzun yazı gibi - bazılarında metnin tamamının alınması, önemli bazı kısa yazıların çıkarılmasını gerektirecekti. Seçme ve bunun sonucunda da, editör olarak, kaçınılmaz redaksiyon işlemini yaparken amacım her zaman, okuyucuya, Fowles'un ilgi duyduğu konuların çeşitliliğini ve Coleridge'in dediği gibi "bunların içindeki yaşamı ve tutkuyu" kavratmaktı. (Aklıma gelmişken, son denemede, yani "Doğanın Doğası"nda sözü edilen 'akademisyen arkadaş' benim - William Hazlitt'in, Coleridge hakkındaki bir yazısından alıntı yaparak ve muhtemelen, John'un, düşünürken ve konuşurken korkunç bir şekilde konu dışına çıkma huyundan bir an deliye dönerek, Fowles'un da konulara dokunup geçen ve Coleridge'vari bir düşünce yapısına sahip olduğunu söyleyen arkadaş yani! Neyse ki bu dolaylı bir iltifat olarak kabul edildi.)

Bu kitapta toplanan denemeler, Fowles'un tüm yaşamı boyunca başına bela kesilen, aklını meşgul eden ya da hoşuna giden çeşitli konuların bir kayıt defteri gibi ve bunlar kaçınılmaz olarak, birbirine otobiyografik bir iple bağlı. Kurmaca olsun olmasın, her yazı bir ölçüde otobiyografiktir ve "gerçek yalanlar"dan oluşur. Yazarın saplantıları ve tutkuları yapıtlarına siner ve Fowles'un romanlarını tanıyan okurlar bu denemelerde sık sık, daha önce roman temalarında karşılaşmış olabilecekleri tınıları ve yansımaları bulacaklar: *Kayıp diyar*, *prenses lointaine* gibi bir kadın; evrim ve doğa tarihi, özgürlük ve sorumluluk, rastlantı ve şans; edebiyat, yazınsallık ve yazarın rolü. Bunlar aynı zamanda, onun yaşamı boyunca sol politika, çevrecilik ve "yeşilcilik" gibi konulara duyduğu ilgiyi de yansıtmaktadır. Ve Fowles'un romanlarına böylesine haklı bir ün kazandıran anlatı yeteneği bu denemelerin çoğunda belirgindir. Örneğin "Gemi Enkazı"nın giriş satırlarında, insanı tutsak eden bir öyküde aranan tüm nitelikler vardır: "Bir zamanlar" duygusu, mekânın güçlü bir şekilde hissedilmesi ve birinci şahıs anlatıcının okuyucuyu masalın burada ve şimdi duygusuna çekişi.

Fowles'un biçemi canlı, derinlikli, genellikle kışkırtıcı ve zaman zaman da kavgacıdır - örneğin onun, "Yazmak, yemek yemek ya da se-

vişmek gibidir: Yapay değil, doğal bir işlemdir," dediğindeki gibi! Hepsinden öte, son derece anlaşılır bir biçemi vardır. Öncelikle "ne bir eleştirmen ne de bir yazar olan siz okurlar" için yazar ("Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar"). Bu denemeler, aynı zamanda dünyanın her yerinde, bizzat Fowles'un kendisi gibi, romanın önemini sık sık vurgulayan ve romanın yakın gelecekteki ölümüne dair kehanette bulunan eleştirmen Cassandra'lara* karşı çıkan edebiyat bilimcilerin ve yazarların da ilgisini çekecektir.

Bu yazılar, Fowles'un edebiyat akademisiyle ve edebiyat kuramları ve eleştirinin daha vahşi kıyılarıyla olan, söylene söylene yürüttüğü kararsız ilişkilere ve Roland Barthes'ın o çok bilinen "yazarın ölümü" düşüncesine ısrarla karşı çıkışına da tanıklık ediyor. Fowles, edebiyat kuramcılarının, entelektüel uçuşlarıyla kendisini gereksiz yere meşgul edip kafasını karıştırdıklarından yakınır sürekli. Örneğin "Modern Bir Yazarın Fransa'sı"nda, "Derrida'yı, Lacan'ı, Barthes'ı ve onların türünden *maitres*'i" şöylesine bir okumak bile kafamı karmakarışık ediyor ve bir şeyler öğrenmekten çok düş kırıklığına uğruyorum," diye yakınıyor. Kafka hakkındaki daha önceki bir yazısında da, edebiyat akademisinden, kesip biçmek için öldüren "cenazecilik fakültesi" diye söz ediliyor. Fowles'un söylediğine göre edebiyat bilimciler, kendisinin edebiyatla ilgili "sözde-akademik" görüşlerinden etkilenmiyorlar; ama yine de, kimi kinayeli hakaretlerine karşın, bir ölçüde etkilenmiş göründüklerini de belirtiyor. Ayrıca, en garip romanı *Mantissa*, onun yapıbozuculuk ve post-yapısalcılık kuramlarını çok iyi bildiğini göstermektedir. Yine de, yazarın Lyme Regis'teki evine yollanan akademisyen ziyaretçilerin ve tez yazarlarının -normalde, bir yazar olarak değer veriliyor olmanın armağanı gibi görülebilecek- bitmek bilmez akını, onda bir korku uyandırıyor gibidir. Bu korku acaba, yazarlara ve sanatçılara olduğu gibi, birçok akademisyene de tanıdık olan o yoksunluk ve açığa çıkma korkusu olabilir mi? "Romancılar," diyor Fowles, "sihirbazlar gibi, yanıltma ustasıdır"; ve bir sihirbazın (ya da büyücünün) en istemediği şey, şamanist hilesinin, kendisine ait büyünün ortaya çıkmasıdır.

Fowles'un yazıları, ilgi duyduğu konuların farklılığını ve birbiriyle örtüşen özelliklerini yansıtır. Yazıları ve ilgi duyduğu konular net ve tam bir kategoriye girmez ve bu yüzden, denemelerini düzenlemek hiç

* Yunan mitolojisinde sözüne hiç inanılmayan Truvalı tanrıça; felaket tellalı. (ç.n.)
** Üstatlar. (ç.n.)

de kolay olmadı. Fowles'un belli bir konudaki görüşlerini içeren bölümleri bulmaya çalışan okura, içindekiler sayfasında bir ipucu aramaktansa indeksi taramak daha kolay gelecektir. Metinleri seçme sürecinin sonunda elimdeki malzemeler dört ana gruba ayrılıyor gibi göründü ve ben de buna göre bir düzenleme yaptım; her bir gruptaki denemeler kronolojik olarak sunuldu. Bunları çizgisel bir entelektüel gelişimin sergilenişi olarak okumak cazip olabilir, ama bence bunlar çok daha ilginç bir şeyi temsil ediyor: Bir aklın "garip spiral ritmi" bu; asıl ilgilendiği noktalara tekrar tekrar dönüp geliyor, hep hareket halinde ve ardışıklık olarak zaman fikrini öyle bir bulandırıyor ya da yok ediyor ki, parçalar, bir zamanlar bu kitaba adını verecek *tesserae*, kaleidoskopik bir biçim oluşturacak şekilde bir araya geliyor: Bir sarsmayla ya da yeniden bir düzenlemeyle yepyeni bir imge oluşuyor. Bu belki de yıkıntılara yaslanmak demek, ama "*Büyücünün* Ardında" denemesinde öne sürüldüğü gibi, "bu parçalar iyi birer dayanak oluşturuyor". Fowles'un bizzat, Dianne Vipond'la yaptığı bir röportajda söylediği gibi, konusu ne olursa olsun, kurmaca dışı yazılarının her biri "benim genel portremin küçük bir mozaik karesidir"; ama yazarın kişiliğinin şekil değiştirici karakteri göz önüne alınırsa, her okuyucu bu metinde farklı bir mozaik, farklı bir John Fowles bulacak.

Tıpkı *Fransız Teğmenin Kadını*'ndaki yazar-kişinin bize, çekingen bir biçimde, yazarın kaçınılmaz bölünmüşlüğünü -erkeğin ya da kadının hem yazan "ben" hem de yazılan "ben", hem kurgunun içindeki hem de dışındaki kişilik olduğunu- gösterdiği gibi, burada da, tekrar karşımıza çıkan aynı temanın ele alındığını görürüz. Örneğin, William Golding için yazılan övgü yazısında, kibar, yaşlı, tanınmayan, belki de tanınması olanaksız özel bir kişilikle, kamuoyunun tanıdığı ve yarattığı 'Golding' tipini, "yalnızca sözcüklerden oluşmuş" yarı mitolojik varlığı yan yana koyar. Bu seçkideki en kısa yazı, "J.R. Fowles Kulübü" de, yine, yazar-hayvanın bölünmüş karakterini yansıtır. Bu deneme, 1995 ilkbaharında, yazarların yazar olarak kendilerine bakışları konusuna ayrılmış *Antæus* dergisinin bir sayısı için Ecco Press'in isteği üzerine yazıldı. Ecco, "yazarlık yaşantısıyla ilgili, küçük bir deneysel/alaycı-otobiyografik yazı" istemişti. Model, Borges'in ünlü küçük denemesi, "Borges ve Ben"di; yazmak eylemi konusunda ilk postmodernist anlatı olan bu metinde, Borges kendisinden, kendi "öteki"si, bölünmüş, ayrı bir özne olarak söz eder: Yazan, eylemi yapan, konuşan ve "birkaç değerli sayfa yaratmış" olan "ben" ve gözleyen, "unu-

tulmaya mahkûm" olan "ben". Borges'in yazısıyla John'unki arasında en çarpıcı fark, Borges'in kendisini - benlik ve öteki, özne ve nesne, gören ve görülen olarak - ikiye bölünmüş görmesi, Fowles'un benliğinin ise çok bölünmüş, genellikle birlikteliklerini gönülsüzce sürdüren bir sürü parçanın oluşturduğu, karmakarışık bir bütünsüzlük oluşudur. Bu benlik - yani 'kulüp' - parçaları birbiriyle sürekli ve kavgalı bir anlaşmazlık içindeki birçok üyeden oluşur: Daha önceki, daha genç bir benliği - *Büyücü*'deki Nicholas'la birçok ortak yana sahip bir benliği - kadınlara karşı işlediği kabahatlerden ötürü erkek suçluluğuyla deliye dönen, sözde feminist bir benlik buna örnek olarak verilebilir.

Aynı zamanda, bazı yinelenen motifler bir araya gelip kaynaşır: Yazarın, kendini yersiz yurtsuz, romantik bir sürgün olarak görmesi; bilgisayarların ve sanal gerçekliğin dünyasıyla arası açık bir teknoloji korkağı; yalnızlığa ve yeşile, hayat veren bir köy evine duyduğu gereksinim; doğal hayata duyduğu tutkulu sevginin bir parçasını ve temelini oluşturan kutsal dere ("Yalnızlık - coğrafi ve sosyal bir sürgünde - benim için çok önemli").[1]

Bu kitabın sonunda yer alan, Dianne Vipond'la söyleşi, Fowles'un yıllardır yaptığı çok sayıda söyleşinin en yenisidir. Burada yazarın, daha önceki sayfalarda karşımıza çıkmış sorunlar ve konular hakkında kafa yorduğunu ve bunları çok ayrıntılı bir şekilde tartıştığını görürüz. Fowles'un bazı konulardaki görüşleri, 1960'larda yazar olarak ilk tanındığı dönemden beri, dikkate değer bir şekilde, hiç değişmeden kalmıştır; ama görüşlerinin değiştiği ya da başka bir temele oturduğu durumlarda, bu söyleşi bize yararlı ve aydınlatıcı bir güncel bilgi sağlıyor.

İlk bölüm -Yazmak ve Benlik- Fowles'un kurmaca dışı yazılarından en otobiyografik olanları içeriyor ve bir tanrıcılık oyununa benzettiği roman yazma sanatının suçluluk duygusu veren zevkleri hakkında en açık biçimde konuştuğu bölüm de (gerçi başka yerlerde de bunlardan söz ediyor) burasıdır. Görünüşe göre yazmak seksi bir iş. Bir kurgu oluşturmak, başka bir dünya yaratmak "insanın kafasına takılıp hiç çıkmayan, insanı soyutlayan, suçla dolu bir yaşantıdır"; onun karakterleri "sürekli okşanmak" ister; kadın kahramanlarına âşık olur ve yazdığı her romanda, düşsel biçimde de olsa, karısına ihanet eder. Romanla ilişkisi, yazma süresince devam eden, suçla, heyecan veren arzularla, gizli zevklerle dolu bir aşk macerası gibidir. "Bu zevkler," diyor yazar, "kötücüldür".

1. 7 Temmuz 1951'de yazılmış günlüğün giriş cümlesi.

Gezi yazarlığında - ikisi de çarpıcı güzellikte, egzotik ve her şeyi cömertçe sunan *la sauvage* ve *agria Ellada* ile - başka sadakatsizlikler vardır. Birincisi, Fransa'dır elbette, "sonsuz, esrarengiz kırların ve kayıp köylerin" Fransa'sı; Fowles'un aklından hiç çıkmayan kayıp diyarı ve kendi romanını, ilk kez ve sonsuza dek keşfettiği yer: Alain-Fournier'nin *Le Grand Meaulnes*'indeki Sologne, zamane romantiği Fowles'un yabanıl Fransa'sı. *Agria Ellada* ya da 'bakir Hellas'la, "daha varır varmaz, umutsuzca, sırılsıklam âşık" olduğundan beri, yaşam boyu süren bir aşk ilişkisi yaşamıştı. Buradaki, Yunanistan hakkında yazılmış iki yazı arasında bazı yinelemeler ve yansımalar varsa da, belli ki bu - iz bırakma, etki bırakma yönünden - öylesine önemli, öylesine etkileyici bir yaşantıymış ki, ikisini de kitaba koyma konusunda hiç duraksamadım.

İkinci bölümün başlığı *Kültür ve Toplum*, büyük Marksist eleştirmen ve yazar Raymond Williams'ın yapıtına bilinçli bir göndermedir ve bu yazıyla, John'un en açık siyasi yorumunu kitaba koymuş oldum. Aslında John siyasetten çok nadiren açıkça söz etse de, sol politikaya, sosyalizme ve cumhuriyetçiliğe bağlılığını gayet açıkça - hem de keskince - dile getirir; partilerin tümünde bir frengi salgını ihbarında bulunurken bile!

Fowles, Falkland savaşıyla ilgili denemesinde, parti politikalarının medya tarafından, halkın alt düzeyde bir eğlencesi durumuna düşürülmesinden duyduğu büyük üzüntüyü dile getiriyor ve dilin, partilerin politik amaçları uğruna sorumsuzca kullanılması yüzünden karalar bağlıyor. "Bizlerin (biz yazarların), kendi mesleğimizden öğrendiğimiz (ve siyasetçilerle paylaştığımız) tek şey, yaratılan imgenin ve sözlerin, hafızalarda küllenmiş bazı şeyleri tetikleme ve sağduyuyu boğma konusundaki korkunç kapasitesidir," diye yazıyor. Tarih, bu güç ve onun ortalığa salabileceği dehşet hakkında bize gerçekten yığınla kanıt sunuyor. Fakat o zaman, belki de hafızalarımızdaki bu kanıtlardan kaynaklanan bir refleks tepki var - siyasetçilere çok yakın olmaktan kaçınmak: "Kötü ve çıkarcı sanat fazla insana zarar vermez; ama kötü ve çıkarcı siyaset milyonlarca kişiye zarar verir." Bu cümlenin son bölümüne karşı çıkanımız pek azdır, ama ben şahsen, kötü sanatın zararsız olduğuna inanmadığım gibi, iyi sanatın da güçsüz olduğu kanısında değilim. Fowles'un sanatı, adanmış bir sanattır; ahlâk yönünden de, siyaset yönünden de tarafsız değildir. Tüm sanatların görevi, diyor,

"Kafka'dan Hatırladıklarım" adlı yazısında, "bir şekilde, toplumu genel olarak geliştirmektir," ve bu, Vipond söyleşisinde de doğrulanıyor. Yazarlar, diyor, uğraş alanları benzer biçimde edebiyat olan Ortaçağ rahiplerinden törel ve etik bir fonksiyonu miras olarak devraldılar. Fowles, D.H. Lawrence'a büyük bir hayranlık duyan (üstelik, iyi bir feminist olarak onu bunun tersine ikna etmek için gösterdiğim tüm çabalara karşın!) ve onun gibi, kendine karşı dürüst bir didaktiktir. Lawrence, romanın amacının öğretmek olduğuna inanırdı, ki F.R. Leavis'in, onu ulular arasına sokup, "geleneksel büyük"lerden biri mertebesine yükseltmesinin nedeni büyük ölçüde budur. Acaba Leavis aynı şeyi John Fowles için de yapar mıydı? Elbette ki, Fowles da Lawrence gibi, sesi duyulsun diye yazıyor ve Lawrence gibi yazdıkça boyuna kendi kendine didinip duruyor, bizleri kurtarmak için; iyi bir vaiz gibi de bizlerin, kurtarılmaya karşı gayet belirgin olan kolektif gönülsüzlüğümüzü gördükçe kendi kendini yiyip bitiriyor.

Fowles'un büyük bir duygusal bağlılık duyduğu, Fowles'tan büyük bir övgüyle söz ettikleri görülen yazarlar, şu ya da bu nedenle, onun kendi sürgün duygusunu, onun bir tür yabancılık ya da kendi deyişiyle, "kabuk bağlamış bir münzevi, bir keşiş" olma duygusunu paylaştığı kişilerdir. Kitabın üçüncü bölümündeki yazıları bir araya getirirken, John'ın, edebiyat 'sporları'na, gerek konu seçimlerinde, gerek kişiliklerinde öyle ya da böyle ayrı görüşlerde olan tuhaf tarihi tiplere duyduğu ilginin kanıtlarını görmek beni oldukça şaşırttı.

Fowles, G.B. Edwards'ın yarattığı kişisi ve 'kurmaca alter ego'su Ebenezer Le Page ile, "yeniye karşı rahatsızlık duyma" ve modern dünyadan dışlanmışlık duygularını paylaşıyor. Fowles'e göre bu, sanal gerçekliğin ve enformasyon teknolojilerinin post-endüstriyel dünyasıdır; Edwards'a göreyse bu, "bir tür muhaliflik ya da dikkafalılık"tır ve bunlar da, Fowles'un kendisiyle açıkça özdeşleştirdiği, yaşam boyu süren bir direngenliğin karakteristik nitelikleridir. Ebenezer Le Page'nin yaşadığı dünya, Chamel Island, işgale ya da sahiplenmeye kalkan herkese ya da her şeye karşı gösterdiği şiddetli direnişiyle, 'benlik adası'nın bir metaforu haline gelir.

En çok, *Kısa Hayatlar*'ıyla tanınan John Aubrey de yalnız bir toplumdışı, ateşli bir doğa koruyucusu, onun gibi bir saksağan ve her türlü geleneğe karşı duran biriydi. Ve Fowles, çağdaşı William Golding'le de, bir tür entelektüel sürgün olma duygusunu paylaşıyor gibidir. Önceki döneme ait bir yazısında, "Düşüncelerden başka anavatan yok-

tur," diyerek başka bir yazardan alıntı yapıyor.[2] Fowles'un, kendini kişileriyle özdeşleştirmesi kendi cinsiyetinden olanlarla sınırlı değildir. Fowles'un en son romanı *A Maggot*'un ("*Yaratık*")* kahramanı ve Shakers'ların kurucusu Ann Lee, on sekizinci yüzyılın en büyük muhaliflerindendi ve bu seçkide yer almasa da, uzun zamandır Fowles'un kadın kahramanlarından biri olmuştur. Bu seçkiye *alınan* başka bir kadın kahramansa, yaşamı hakkında pek fazla bir şey bilmediğimiz, fakat yazdıklarından, çok eğitimli, olağanüstü başarılı, bilge ve hayli acımasız biri olduğunu öğrendiğimiz, *Lais*'in yirminci yüzyıl yazarı Marie De France'dır. Bu kadının, otoritelere sadakatle bağlı kaldığı iddia edilmişse de, bir entelektüel sürgün olduğu neredeyse kesindir.

Fowles'un, kendini, şu anda hayatta olan ya da olmayan diğer tüm romancılardan "hâlâ daha yakın hissettiği" yazar olan Alain Fournier de kuşkusuz onun gibi, nympholept'lerden** biriydi, Fournier'nin tek romanı (John'ın bazı daha az saygılı arkadaşlarının, saygısızca, "Büyük İnilti" diye söz ettikleri) *Le Grand Meaulnes*'in, Fowles'un yaşamındaki ve yapıtlarındaki önemi, gerek eleştirmenler ve edebiyat bilimciler, gerek John'ın kendisi tarafından çok ayrıntılı ve yetkin bir şekilde saptanmıştır ve burada, bunun yeni bir eleştirel analizini yapmaya gerek yoktur. Ama burada söylenmesi gereken şey, bu romanın ana temasının, yani *kayıp diyar* fikrinin, bence John'un yaşam miti olarak adlandırabileceğimiz şeyi yaratmış olmasıdır. Bu roman, her zaman için, çoktan yitirilmiş bir şeyden -efsanevi Cennet Bahçesi'nden, masum çocukluğun altın çağından, ya da psikanalist terimleriyle ve Gilbert Rose'un, Fowles'un birçok konuyu açıklığa kavuşturan "Hardy ve Acuze" adlı otobiyografik denemesinde belirttiği gibi, çocukluğun idealize edilmiş annesinden- söz eder. Fowles, "Hardy ve Acuze"de, bu durumu evrenselleştirir- "İnsanın evrensel durumu bir yitirmişlik hali(dir)," diye yazar - fakat *Büyücü*'ye yazdığı ve yeniden gözden geçirdiği önsözde, bunun yazar için özel öneminden de söz eder. "Yitirmişlik, romancı için esastır," der ve "kişisel varlığına ne kadar acı verirse versin, kitapları için olağanüstü bir bereket anlamına gelir". Bu gözlemde bulunan ve bu bağlantıyı kuran ilk yazar Fowles değildir. Örne-

2. Claire de Duras. *Ourika* (1824). Birinci bölümdeki, "Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar" bölümüne bakınız.

* *Yaratık*, John Fowles, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000. (ç.n.)

** Yunan mitolojisinin orman perileri Nymphlere esir olmak, Nymphleri görüp mecnuna dönmek, erişilmez bir şeyin peşinden koşma saplantısı anlamına gelen nympholepsi halindeki kişi. (ç.n.)

ğin Günter Grass da kendi sürgün ve yitirmişlik duygusunu buna benzer bir şekilde yazmış: "Dil, yitirdiklerimi telafi etmedi, ama sözcükleri yan yana dizerek, yitirmişliğimi duyurabileceğim bir şey yapmak olanağını buldum . . . Yitirmişlik bana bir ses verdi. Yalnızca tümüyle yitirilenler, sürekli adlandırılmayı bekler: Yitik şeyleri, geri gelene dek çağırmak gibi bir delilik var. Yitirilenler olmasaydı edebiyat olmazdı."[3]

Yani, yitirilmiş Cennet. Ama Cennet, kurmaca yapıtlarda ve yaşamda, çok anlamlı biçimlerde betimlenen yemyeşil köy evlerinde, kutsal derelerde ve *bons vaux*'da tekrar tekrar yeniden kazanılıyor. Fournier'nin kahramanı Fransız kırlarında yitik diyarı bulduğunda bir yeniyetmedir; tıpkı sinir bozukluğu denen şeyi geçirdiği bir zamanda, doğayla, vahşi yaşamla ve kırlarla ilişkisinde kendi cennetini bulduğu Devon'a taşınan John gibi. Günlüklerinin tanıklık ettiği gibi, bu, ona tüm yaşamı boyunca destek olan bir ilişkidir. Yitirmişlik duygusuna bir tür engel olmuş, yahut bir dengeleme sağlamıştır kuşkusuz: Bir teselli, bir sığınak, evrimsel bir süreklilik duygusu. Romanlarda, bu kayıp diyarı bulduğumuz yer - bunaltan bir yitirmişlik duygusuyla, teselli veren yemyeşil bir inziva yeri - bu iki şeyin kesiştiği yerdir. Yaşamda da, yazarın yaşama gücünün ve yaratıcılığının kaynağı, bahçesinin gerek yabanıl, gerek bakımlı bölgeleriyle kurduğu gündelik ilişkilerinde ve doğayı yakından, 'eliyle' duymasında - yılın ilk karında, ender bir kuşun ya da böceğin görülmesinde, ziyaret edilen yeni bir orkide kolonisinde - aranmalıdır.

Kayıp diyarda yaşayan ve hiç akıldan çıkmayan varlık ise elbette *prenses lointaine* figürü, o erişilmezlik timsali kadındır ve bu, John'a, kendisinden başkasına itiraf etmediği büyük bir heyecan - erişilmeze duyulan ve onun durumunda karşıtlamsal bir üretkenlik sağlayan o sapkınca fakat direngen arzulama halini - verir.

Yani bu yazarlar ve kişileri, Fowles'un kendi garipliklerini ve takıntılarını - saplantılı sevdalarını - yansıtır sanki. Bu seçkideki iki denemenin konusu olan Thomas Hardy ise belki özel bir durum oluşturur. Burada da, kendi gibi, kendini sürgün etmiş biriyle özdeşleşme vardır ve yine, yitirmişlik duygusunun ve onun sonucunda ortaya çıkan yazınsal bir üretkenliğin saptanışı vardır. Hardy'nin, kendini geçmişinden koparma girişimi konusunda Fowles, "kendi kendini sürgün etmiş olmanın yarattığı bu derin yitirmişlik duygusu, günahkârlık hissi, insan geçmişinin boş yere ziyan olmuşluğu duygusu, bir yazar için

3. "Yitirilenler", *Granta* 42 (1992 Kış).

çok değerli bir şeydir, çünkü bunlar aynı zamanda muazzam bir yaratıcı güç kaynağıdır," diye yazıyor. Ama Hardy bir edebiyat devidir, (hem metaforik hem de Jung'vari anlamda) gölgesinden kurtulunması çok zor biridir - yanılmaz ve güvenilir bir edebiyat hocası ve baba figürüdür ve Fowles'a göre, "onanistik* ve tabularla dolu bir uğraş" olan yazma macerasını bizimle paylaşır. Suçluluk duygusu veren zevkler söz konusu yine. Gerçekten de, Fowles'un, "Hardy ve Acuze" denemesinin başına koyduğu, Hardy'nin - gece gelen ve tüm geceye zevk katan genç tanrıçanın, şafakla, iğrenç, berbat, acuze gibi göründüğü, metaforik bir striptiz olan - şiiri, tedirgin edici bir biçimde zevkin ötesine giden bir dehşetten söz eder. Eğer arzunun tatmini aynı zamanda arzunun (muhtemelen, geçici de olsa,) ölümüyse ve bu ölüm Hardy'nin şiirindeki gibi, iğrenç ve utanç verici bir ayartılma halinde yaşanmışsa, nympholepsi - yani ("tamamına erdirmekten kaçınma gereksiniminden",) erişilmezi reddedip, ancak belki görülecek, fakat asla tensel haz alınamayacak bir arzu hedefini yeğlemek - aşikâr bir psikolojik tepkidir. Fowles'un, Hardy'nin *The Well-Belowed* (Çok Sevilen) adlı romanı hakkındaki denemesinde muhtemelen, en azından hakkında yazdığı kişi kadar, kendisi hakkında da itiraflar vardır ve bize söylediği şekliyle "ortak açmaz"ları çok acılıysa ve günlük yaşamda sorunlar yaratıyorsa, bunun aynı zamanda her iki yazarın da düşlem ve yaratıcılık yaşamları yönünden olağanüstü ve vazgeçilmez bir önem taşıyor olması gerekir.

John Fowles'un en büyük özel ilgisi - hattâ, tutkusu - her zaman için doğa tarihi ve (bu seçkinin son denemesine konan başlığın gösterdiği gibi,) doğanın doğası olmuştur. Bu tutku, son denemelerinin de kanıtladığı gibi, son yıllarda büyük bir öfkeyle alevlenmiştir. Sevdiği şeyin kutsallığının kirletildiğini ve can çekiştiğini gören, ateşli bir doğa koruyucusunun gazabından ve kederinden kaynaklanan bir öfkedir bu ve "tüm dünyada, doğayı ve doğal çevreyi katledenler"e yönelmiştir.

Fowles "Ülke"de, manzara fotoğrafları hakkındaki kuşkularından söz ederek, doğa ve resimle ilgili, daha karmaşık bir konuyu tartışır. Onun manzaralarda aradığı, kendi deyişiyle, manzarayla kurulan "kişisel ve doğrudan ilişki"dir; mesleki yönden ona canlılık veren ve kişisel anlamda onu yenileyen o yakın bağlantıdır. Bunda, İngiliz kırlarına bakıp, eskimiş bir romantizmin izinden giderek, yalnızca güzellik

* Yarıda kalmış cinsel ilişki ya da mastürbasyon gibi. (ç.n.)

ve nostalji arayanların sahte duygusallığına karşı duyulan bir öfke de vardır. Fowles, Hardy gibi - ve çok hayran olduğu diğer bir doğa yazarı ve şairi John Clare gibi - "kırsal yaşamın iğrenç, aptalca ve gaddar olabileceği"ni hiç unutmaz ve kutsal dere mitine, *les bons vaux*'a tapınsa da, kırsal ve tarımsal yaşamın genellikle haşin gerçeklerini dürüstçe kabul etmekten kesinlikle kaçınmaz. 1940'lı yıllar boyunca aralıksız süren aktif çiftçilik deneyiminin, görünürdeki pratik yanından çok daha şiirsel olsa da, yaşamında derin izler bıraktığı kanısındadır ve *Daniel Martin*'in ilk bölümünü bu yakınlığın onuruna yazmış olmak en büyük gurur kaynağıdır. Doğa, Fowles'a göre, her şeyden önce saygıyı hak eder; duygusallığı, nostaljiyi ya da romantik resimleri değil. Doğa hakkındaki yazıları, öfkeli olmadığında, genellikle hüzünlü bir tondadır; artık yitirilmiş olana yakılan bir ağıt, geride kalanınsa korunmasını ve kurtulmasını dileyen bir yakarıştır. Bu yazıları okumak, Eliot'ın 'Four Quartets'inde dediği gibi, "tesellisiz acılar çeken bir chimera'nın* şiddetli feryadı"nı duymaya benzer; konuşan ses, ıssız topraklarda ağlıyormuş, "çöldeki kutsal kitap"mış gibi güçlü bir duygu verir. Fowles'un şapkasının içindeki arılardan biri de koleksiyoncunun "öldürücü sapıklığı"dır - onun romanını çekip bükerek biçimlendiren temalardan biridir bu. *Koleksiyoncu*'nun itici kahramanı Clegg, tüm o doğal tarih koleksiyoncularının prototipidir. "Sonunda hepsi aynı şeyi toplar: yaşayanların ölüsünü." Bu sözler, Fowles'un doğayla ve doğal dünyayla ilişkisinin merkezinde yer alır.

Fowles, yazılarında birkaç kez, kendisinin de daha önceki koleksiyonculuk merakına pişmanlıkla değinir ve doğaya ilk kez "hem silah hem de sopayla avlanmak için" çıktığını itiraf eder. Daha sonra bu tür uğraşları bırakmakla kalmaz, "bilimsel yönden ne kadar yararlı görünseler de" bu "biriktirme ve saklama faaliyetlerini" büyük ölçüde hor görür, çünkü bunlar insanın içindeki en büyük kötülükleri ortaya çıkarır. Buradaki cinsiyetçi dil, bilinçlidir ve kasten kullanılmıştır. (Cinsiyetçi dil editörlük sürecinde bana büyük güçlük yarattı; Fowles'un yazısının anlamını değiştirmeden ya da güzelliğini bozmadan mümkün olduğunda, cinsiyeti belirli dili - örneğin 'insanlık' anlamına gelen "man" sözcüğünü - değiştirip, dilin siyasi yönden daha doğru kullanılmasını amaçladım.) İnsanların insafsızca biriktirme merakını çok uzun bir süredir (yaşam boyu) eleştiren Fowles, kadınları bu suçlamanın dı-

* [Yun.] Değişik hayvanların değişik kısımlarından oluşmuş grotesk bir canavar; olmayacak düş; aşırı hayal.. (ç.n.)

şında tutar. Fowles'a göre, kadınlar doğal koruyuculardır; erkekler, o "habis parazit yırtıcılar" ise açgözlü suçlulardır. Belki de bu, göründüğü kadar şaşırtıcı bir durum değil. Her şeyden önce, doğaya hep dişi bir kimlik verilmiştir (birçok feministe göre bu da bir sorundur) ve durum böyle olunca da, 'erkekler' doğaya, geleneksel olarak kadına davrandıkları gibi - yani yarı duyarlı, ne yapacağı bilinmez, evcilleştirilecek, sahiplenilecek, sömürülecek, ara sıra yatıştırılacak bir şey gibi - davranmaya devam edeceklerdir elbette; kadınlarsa, ekolojik açıdan bakıldığında, doğanın halinden anlamaları sayesinde melekler safında kalmaya devam edecektir.

Fowles bir doğa tarihçisi olabilir, fakat bu kitaptaki son denemesinde savunduğu, doğayla, bilimsel ve Linné'vari* değil de, şiirsel ve Keats'vari (ya da MacCaig'vari) bir ilişki kurmaktır. Fowles'a göre, koleksiyonculuğun (belki) bağışlanabilecek tek biçimi bibliyofili'dir** ve onda bile, bazı püritence saplantıları nedeniyle, bazı kitapların ilk baskılarını ve çok ender bulunan pahalı kitapları satın almaktan kaçınır. Fakat en azından, bu konuda, bir şeyin peşine düşmenin ve bulmanın heyecanını hoş görebilir.

* * *

Fakat suçluluk veren zevklerden yeterince söz ettim. Biraz da okuyucunun zevkinden - bu metnin vereceği zevkten - söz edeyim. Okuyacağınız yazıların didaktik bir işlevi vardır belki; belki çelişkilidir, "yararlılık değeri" vardır belki de; fakat olağanüstü zevkli, capcanlı, çok çeşitli ve hünerli bir ustanın çok güzel işlediği yazılardır aynı zamanda. Bunları bir araya getirmek için bir tür toplayıcılık yapmışsam da, bundan ötürü kesinlikle bağışlanmayı dilemiyorum, çünkü bunlar saklamak için değil, sunmak için; biriktirmek için değil, paylaşmak içindir.

Jan Relf, Mayıs 1997

* İsveçli doğabilimci Karl von Linné'nin (1707-1778) bitki sınıflandırma sistemine dayalı. (ç.n.)
** Kitap koleksiyonculuğu. (ç.n.)

Birinci Bölüm

Otobiyografi: Yazmak ve benlik

İnsanların tanıdığı yalancı kişiliği, yani sahte John Fowles'u değil de gerçek "ben"i bulmak gibi, belki de aptalca bir hayalle, zaman zaman çok dengesiz ve düzensiz olsa da, tüm yaşamım boyunca günlük tuttum. Öte yandan, buradaki tüm denemelerin "gerçek ben"i yansıtmadığını söylemek, peşinde koşmadığım utangaç bir mazeret olurdu. Burada söylenen her şeye inanıyorum ve bunların daha iyi bir biçimde ifade edilmiş olmasını dilediğimi söylemek elbette aptalca bir şey. Dilerim bu günlükler bir gün yayımlanır. Şu anda Exeter Üniversitesi'nin korumasındalar ve sonunda Texas, Austin'deki Harry Ransom Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi'nde olacaklarına inanıyorum. İşe yarar mı bilmiyorum, fakat egomun, benliğimin yatacağı yer orası.

J.F.

Yazıyorum, o halde varım

Aslında romancı olmayı hiç istemedim. Bu kelime benim için kötü çağrışımlarla yüklüdür - içinde benim için daha kötü çağrışımlar barındıran, *yazar*, *edebiyat* ve *eleştirmen* kelimeleri gibi. Kurgulanmış, yavan bir eğlendiriciliğin yanı sıra, uydurma bir izlenim bırakıyor; danışıklı dövüş gibi. Kimse "bir romancı"nın gerçekten söylemek istediği ya da hissettiği şeyi söylediğini düşünemez; onun neyi kastettiği ya da neyi hissettiği bile pek anlaşılmaz.

Bu sözlerde kötü çağrışımlar var, çünkü bunlar bir şekilde, yazmanın ve yazar olmanın temel bir insan etkinliği olmadığını ileri sürüyor.

Ben her zaman (sırasıyla) şiir, felsefe ve ancak ondan sonra roman yazmayı istedim. Bu etkinlik kategorisinin tümünü - yani yazmayı - yapmak istediklerimin listesinin başına bile koymazdım önceleri. Be-

nim ilk amacım daima, yaşadığım toplumu değiştirmek, yani başka yaşamları etkilemekti. Sanırım, Marx ve Lenin'e hak vermeye başlıyorum: Yazmak, devrim yapmanın ancak ikincil bir yöntemidir. Ama benim yapabileceğim tek şeyin yazmak olduğunu da kabul ediyorum. Ben bir yazarım. Eylemci değil.

Toplum, diğer insanların arasında bulunmak, beni mücadeleye zorluyor, yani silahımı seçmek zorundayım. Ben de yazmayı seçiyorum; fakat karşıma çıkan ilk olay, benim mücadeleye zorlanmış olmamdır.

Bir yayıncı 1962 Temmuzu'nda *Koleksiyoncu*'yu basmayı kabul etti. O güne kadar bilerek bir boşlukta yaşadım; yani gerçek anlamda asla sevemeyeceğim işlerle uğraştım, çünkü işime âşık olmaktan ve sonra da sonsuza dek, edebiyata daima belli belirsiz birtakım hevesler duyan, ama bunları bir türlü doğru dürüst gerçekleştiremeyen aydın tabakanın içindeki o hüzünlü, soluk yüzlü on binlerden biri haline gelmekten korkuyordum. On yıl önce seçtim yazar olmayı - ve bu seçimi varoluşçu anlamda bir seçim eylemi biçiminde yaptım; yani seçimi sürekli yenilemek ve sürekli bir tedirginlikle yaşamak zorunda kaldım, çünkü bu seçimin doğruluğundan sık sık kuşkuya düşüyordum. Böyle böyle, daha iyi işleri reddettim; her şeyimi bu seçime yatırdım. Bu kısmen bilinçli bir varoluşçu seçimdi; kısmen de benim kanımdan, Corn'lu* yanımdan kaynaklanan bir şeydi. Şimdi düşünüyorum da, kitabım kabul edilmeseydi, hatta hiçbir kitabım kabul edilmeyecek olsaydı bile, bu seçimi yaşam boyunca değiştirmemekte yine de haklı sayılırdım. Çünkü bu şekilde kendi kendine seçmeyip de - para tarafından, statü sembolleri tarafından, meslekler tarafından - seçilmeye razı olmuş insanlarla dolu çevremde, bunun farkına varanların mı yoksa varmayanların mı daha mutsuz olduğunu bilmiyorum. Kendimi çoğu kişiden soyutlanmış - çoğunlukla da tamamen soyutlanmış - hissetmemin nedeni bu. Bazen de bu durumdan hoşnutum.

Vitray cam, oyma cam, buzlu cam: Düz cam verin bana.

Edebiyatçılardan oluşan bir topluluk. Kurbağalar ve öküzler. Kurbağalar, yazarları tanımayı, gerçekten bir şeyler yaratmaya denk bir şey saymak için bayağı dokunaklı bir çaba harcayan gazeteci ve dergiciler, ajanslar, yayıncılar; öküzlerse, bencillikleriyle, kendini beğen-

* İngiltere'nin Cornwall bölgesinde yaşayan, Keltçenin Britonik bir lehçesini konuşan halk. (ç.n.)

mişlikleriyle, 'iş'leriyle iğdiş olmuş yazarlardır. Kurbağalar da, öküzler de kendi başlarına oldukça iyi; fakat bu zıtların bileşkesi korkunç bir şey. Çeneleri beni sağır ediyor, kendimi çay partisindeki Alice gibi hissediyorum. İyi bir yazı "malzemesi" bile değiller.

Para beni, yazmam için bana daha fazla zaman kazandırdığı ölçüde mutlu eder. Fakat aynı oranda, yazabilirliğim konusunda derin kuşkuları da beraberinde getirir; yazma özgürlüğünü *gerçekten* hak edip etmediğim hakkında varoluşçu kuşkular. Burada, hem geçmişi hem de bugünü kapsayan bir zaman kipi gerekli, çünkü bu kuşkular hem geçmişteki hem de bugünkü performansım için geçerli. Benim daima, her gün bir şey yazmam gerek. Bir şey yazmadığım gün, boşluktan farksızdır.

1963 yılının Ocak ayında işten ayrılmaya karar verdim. Kendimi profesyonel bir yazar olarak düşünemiyordum. Yazmak, benim için daima yarı dinsel bir uğraştı, bunu söylerken kesinlikle, yazmaya dindarca bir korkuyla baktığımı değil de, ona salt bir zanaat, bir iş olarak bakamadığımı belirtmek istiyorum. İyi yazdığım zamanlar, edindiğim bilgi, beceri ve deneyimin toplamından öte bir şeyin, benim dışımda bir şeyin sayesinde yazdığımı biliyorum.

Esin ve esinlenme deneyimi telepatiye benzer. Bugünlerde, pozitivistler, davranış bilimciler ve diğer fanatik bilimciler tarafından topa tutulma korkusuyla açıklanamayan bazı fenomenlerin var olduğunu söylemek büyük cesaret işi. Fakat araştırılması gereken teknik ötesi bir alan var.

Kendimi "çalışmaktan yazar olmak için vazgeçen" biri gibi görmüyorum. Ben çalışmaktan, nihayetinde *var olmak* için vazgeçiyorum.

Sanırım bu karar, bir kariyer adamına delilik gibi görünür; hatta belki de, korkusuzca tehlikeye atılmak gibi görünür. Fakat bir banka kasası güvenlidir; bir atom sığınağı güvenlidir; ölüm güvenlidir. Güvenlik, refah toplumunun zindan duvarlarından biridir; güvenli olmak, ta *pax Romana*'dan beri süregelen, sağlıksız bir mega-Avrupa saplantısıdır.

Neden romana daldım? Çünkü, Wittgenstein'ın dediği gibi, roman şu son elli yıldır yaşamın, her ne ise, dışına çıktı. Bu çıkışı koşullar dayattı. Romancıların suçu değil bu. Roman, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yaşamdan zaten bir adım uzaklaşmıştı. Ama filmin, te-

levizyonun ve ses kaydının gelmesinden sonra iki adım daha uzaklaşıyor. Bugün roman genel olarak, başka sanat biçimlerinin çok daha iyi betimlediği şeylerle ve konularla ilgilidir.

Modern romanlardaki, salt görsel ve işitsel tüm sekansların okunması da, yazılması da sıkıcıdır. İnsanların fiziksel görünümleri, hareketleri, sesleri, mekânlar, mekânların durumları - kamera ve mikrofon bunları daktilodan yirmi kez daha iyi kaydedebilir. Eğer roman yaşayacaksa, bir gün alanını daraltıp, diğer kayıt sistemlerinin kaydedemeyeceği konulara yönelmelidir. "Bir gün" dedim, çünkü kitap okuyan kitle, benim yanlış kanalda bulunma dediğim şeyin - yani, düşündüğümüz şeyi ifade etmek ya da aktarmak için yanlış bir sanat biçimini kullanma durumunun - henüz pek farkında değil.

Yani 1964 yılında bir roman yazmak, kaygılı bir biçimde başka bir alana, özellikle sinemanınkine, tecavüz ettiğini hissetmek anlamına geliyordu. Elbete içimizden pek azı kendini filmlerde ifade etme şansını yakalayabiliyor. (Kitabınızın filminin yapılması, lüks bir resimli baskısının yapılması gibidir; fakat bu, kendinizi sinemada ifade ettiğiniz anlamına *gelmez*.) Yani bugün romanın üzerinde bir *faute de mieux* asılı duruyor. Yaşı kırkın altındakilerimizin hepsi sinematik bir tarzda yazıyor; düşlemlerimiz sürekli filmlerle, filme çekilmiş sahnelerle besleniyor ve filme alınmış betimlemeler yazıyoruz. Yani bizim için roman yazmak çoğu kez, henüz çekilmemiş ya da hiçbir zaman çekilmeyecek bir filmin sıkıcı bir şekilde söze çevirisidir, ya da buna benzer bir şeydir.

Yazacak sözlerin olup da fikrinin olmaması mı, yoksa bunun tersi durumun mu daha kötü olduğunu bilmiyorum. Sanırım birincisi daha kötü; sadece benim durumuma ikincisi denk düştüğü için değil, bunun yanı sıra (çoğu konuda olduğu gibi, Pascal'ın aksine), işler sıkışınca - bu elbette büyük romanlarda hiç olmaz- güzel fikirlerin güzel sözlerden daha önemli olduğuna inandığım için. Bazı savaş sonrası Amerikan romanlarında hoşlanmadığım şey budur. Genç Amerikan romancılarının neredeyse hepsi teknik olarak bizlerden (İngilizlerden) çok daha iyi yazıyor. Betimlemede, kesmede, diyaloglarda, sonucu belirleyen olayların anlatımında çok daha yetenekliler; fakat sonunda güneş gözlüğünüzü çıkarttığınızda bir şeylerin yanlış gittiğini anlıyorsunuz. Teniniz bronzlaşmamış. Romanlarında, tüm süreç (gerçekte öyle olmasa bile) yapay, dondurulmuş bir besin gibi duruyor; zekice harmanlanmış (öyle olması istenmese de) modaya uygun ve yaratıcı

yazarlık açısından sağlam görünüyor. Fakat insan yönünden, ya da başka bir silik Avrupa ölçütü açısından hiç de sağlam görünmüyor.

Belki de kendi teknik yetersizliklerimi mazur göstermeye çalışıyorum, kim bilir? Ben fikirlerle (uygun fikirler, sembolizm, olay örgüleri) söz (kitap sayfası) arasında ter döküyorum ve belki de Amerika'da, kolayca yazılıveren sayfalarıyla, kolay ele geçmez fikirlerinin arasında ter döktüğünü hisseden yazarlar vardır.

Beni heyecanlandıran, insanı soyutlayıcı uç durumların[1] dramatik psikoseksüel çağrışımlarıdır; ama bunları hiçbir zaman, Freudcü ya da Jungcu yönden yapılacak bir analize yardımcı olarak düşünmedim. Bu belki de benim uzun yıllar, daha çok kadınların bulunduğu ortamlarda çalışmış ve feminist olmamdandır - yani kadınları severim ve onlarla beraber olmaktan hoşlanırım, ama salt cinsel nedenlerden ötürü değil. Bunun dışında, erkeklerle ve kadınlarla düşünebileceğim tek ilişki, yalnızca, ben-sen türünden olandır. Ben bir oklofob'um;* üç kişi, benim için daima, potansiyel bir keşmekeştir.

Koleksiyoncu'da, en sıkı gerçekçilik kurallarıyla yazmaya çalıştım; kitabın dış 'izlenimi' için dosdoğru geriye, sahte biyografinin o büyük ustası Defoe'ye gittim. Kız için de Austen'a ve Peacock'a. 'Genel hava' için Sartre ve Camus'ye. Ancak saf eleştirmenler, insanları sadece çağdaş romancıların etkilediğini sanır. Noosfer'de** tarihler yoktur; sempatiler, hayranlıklar, alerjiler, nefretler vardır sadece.

Kesinlikle tahammül edemediğim İngiliz roman türüyse *eğlendirici roman* dediğim türdür - suçlular arasında geçen eski roman varyasyonlarının, değeri düşürülmüş çağdaş rokokoda yapılmış hali yani. Ben bu tür romanların yazarlarını suçlamıyorum - daha doğrusu çok suçlamıyorum - fakat (neşeli farslardan neşeli hicivlere kadar), eğlenceyi, edebi değerin en önemli daldırma çubuk ölçeğiymiş gibi görmeye kalkışan eleştirmenleri ve kitap tanıtıcılarını gerçekten suçluyorum. Bu nedenle, tüm yazarları, eğlendiriciler ve vaaz verenler olarak ikiye ayırıyorum; eğlendiricilere karşı değilim, fakat onların günümüzdeki hegemonyasına karşıyım.

Sanırım İngiliz romanındaki bu eğilim yalnızca, halkımızda yaygın

1. Hapsolma, sözü edilen durumların en aşırısıdır sadece: (Bergman'ın *Bir Aşk Dersi*'nde çok zekice kullandığı) sıkışmış asansör, gemi ya da uçak kazası (Golding), Issız ada (Defoe'den Antonioni'ye), cangıl, yat, oda (Ionesco ve Pinter), yalnız ev (Brontë'ler), sisteki otomobil, ve saire.

* Kalabalıktan aşırı korkan kişi. (ç.n.)

** İnsanların, özellikle entelektüel etkinliklerinden oluşan dünya. (ç.n.)

olan, yazmayı genel olarak ciddiye almama eğiliminden değil, özellikle Avrupa yazarlığını ciddiye alma konusunda sürdürdüğü isteksizliğinden de kaynaklanıyor. Kingsley Amis'in yaydığı yalıtımcı yaklaşımda hiçbir gelecek göremiyorum. John Bull'dan*, en iyi zamanlarında bile nefret ettim; ama blucin giymiş bir John Bull lanet bir sonuçtur. Derdini anlatmaktan aciz kahramanlardan iğreniyorum. Derdini anlatamayanların canı cehenneme. Aptallara acıyalım, fakat onları yüceltmeyelim.

Mayıs 1961'de Old Bailey jürisinde görevliydim. Yasalar çok iyi olabilir, fakat adalet yok. En büyük kızının ensest sonucu doğan bebeğini tutup sobaya atmış beş çocuklu bir zekâ özürlü, sanık yerinde durmuş, kekeleyerek ağlıyor. Mahkemeyi çırılçıplak bir acı ve dehşet doldurdu; adamın çocuklarının hepsi birer embesil, karısı terk etmiş, adamın parası yok, kimsesi yok, tırnakları leş gibi kirli ellerinden ve gözyaşlarından başka hiçbir şeyi yok. İçimden ayağa fırlayıp haykırmak geldi. Biz onu yargılamıyorduk; yargıç oydu ve tüm varlık dünyasını yargılıyordu. Bir Tanrının olamayacağını mantığımla biliyorum; fakat o eğilmiş insan figürünün karşısında bunu tüm varlığımla hissediyordum da. Ateist olmak törel bir seçim değil, bir insan yükümlülüğüdür.

Üç ana sosyo-politik yükümlülüğümün olduğunu hissediyorum. İlki, ateist olmak. İkincisi, hiçbir partiye bağlı olmamak. Üçüncüsü, hiçbir bloka, örgüte, gruba, kliğe ya da ekole bağlı olmamak. İlkinin nedeni, şayet bir Tanrı varsa da, yok farzederek davranmanın insanlar için daha güvenli olması (Pascal'm ünlü *pari*'sinin tersine); ikincinin ve üçüncünün nedeniyse bireysel özgürlüğün tehlikede olması ve bu durumun Doğu'daki kadar Batı'da da geçerli olması. Batı'nın gerçeği, burada özgür olmanın daha kolay olması değil, özgür olanların, Demir Perde'nin ötesindekiler gibi, özgür değilmiş gibi davranmalarının gerekmemesidir.

Ben Oxford'ta Fransız edebiyatı okudum ve tarihsel olarak, hâlâ Fransız edebiyatını İngiliz edebiyatından çok daha iyi biliyorum. Yavaş yavaş, bunun bir dezavantaj değil, bir nimet olduğunu hissetmeye başladım. Bunun bana kazandırdığı içgüdü, beni, nasıl söylediğimden

* Tipik İngiliz'in kişiselleşmiş lakabı. (ç.n.)

ziyade, neyi söylediğimle ilgili kılıyor; İngilizce yazılmış bir sürü yapıtın düzeysiz dar görüşlülüğüne karşı daha hoşgörüsüz olmama yol açıyor (Fransa bir taraftan da, bizim daima çok ikiyüzlü ya da çok puriten ya da çok sınıfsal ya da çok emperyalistçe davranmaya alışık olduğumuz bir kavramdır). Ve aynı zamanda beni, İngiltere'nin ve İngiliz edebiyatının bazı yönleri konusunda da gururlandırıyor. Büyük kültürler birbirini yansıtır ve Fransa'yı, Fransız düşüncesini tanımanın tek yararı, İngilizliğini yeniden keşfetmekten ibaret olsa bile, bu yine de yeterli bir nedendir ve Fransa'yı, bizim Windsor Şatosu'nun gri görkeminin yanında önemsiz bir Petit Trianon sanan tüm o sonsuza dek taşralı kalacak Anglo-Saksonları hor görmek için de iyi bir neden sayılabilir.

Ben bir İngiliz yazarı olmak istemiyorum; Avrupalı bir yazar olmak istiyorum, mega-Avrupalı (yani Avrupa artı Amerika artı Rusya artı, öz olarak Avrupa kültürüne sahip daha neresi varsa.) Bu, kendi boyunu aşan hırslara kapılmak değil, yalnızca sağduyudur. Sırf İngiltere'de okunsun diye yazmanın amacı nedir? Ben İngiliz de olmak istemiyorum. İngilizce benim dilim, ama ben mega-Avrupalıyım.

Atlas durumu: Dünyayı omuzlarında taşımak. Her yazar bunu hissediyor olsa gerek; yarattığı dünya onu ezer, yere yapıştırır. Kitabı okurken bunu bazen hissedersiniz. Roman, yazarın üzerinden silindir gibi geçmiştir. Ya da bunun tersi olur: Dünya bir hava kabarcığıdır ve halterci Mack Sennett gibi, her tarafı kasılmış halde duran Atlas-romancının muhteşem bir biçimde kaldırdığı, aslında hiçbir şey değildir. Benim aradığım, Atlas'ın gücüyle, dünyasının ağırlığı arasındaki dengedir, uyumdur, tam bir uyuşmadır. Flaubert, örneğin. Ya da Jane Austen.

Sanki tehlikeli kayalarla dolu bir yokuşa tırmanmak gibi, belgeleme zorunluluğundan hiç hoşlanmam. Düş gücünün işe yaramadığı ve meydanın sadece belgelemeye kaldığı her türlü durumdan nefret ederim. "Hayata karşı dürüst" olmak isterim - ama "hayat"tan kastettiğim, kendi sınırlı nesnel gerçekçi bilgilerimdir ve bunların, insanlarla aylar boyu röportajlar yaparak ve koca koca kitapları ezberleyerek ulaşabileceğim bilimsel, dilsel ya da istatistiksel gerçekler olması gerekmez. Bu, yazarlar için yeni (ya da eski, fakat yeni çetrefilleşmiş) bir sorun gibi geliyor bana: Tüm bu modern cihazları ve nesnelerin gerçekte nasıl göründüğünü, insanların nasıl olduğunu kaydeden kayıt araçlarını nasıl kullanıma sokacaklar? Amerika'daki bazı yaratıcı yazarlık kurs-

ları, açık bir biçimde belgesel yaklaşımı teşvik ediyor. Ama bence bu, temel bir sapkınlığın göstergesidir. Roman, insanın hayata bakışıdır; belgelerden oluşan bir kolaj değil.

Nouveau roman, bir Frankofil olduğum için beni utandırdı. Bunun taraftarları, Sartre'ın, *Bulantı*'nın birkaç paragrafıyla bile daha iyisini yapamadığı hiçbir şey yapamadılar. Bence 1928 sonrasında yazılmış dört büyük Fransız romanı vardır - Céline'in *Voyage au bout de la nuit*'si, Malraux'nun *İnsanlık Durumu*, *Bulantı* ve Camus'nün *Veba*'sı. Her ne kadar *Voyage*'da hayata yalnızca saldırılıyor olsa da bunların hepsi bir biçimde yaşamla yüzleşen romanlardır. Geri dönüş yoktur, tam bir tarafsızlık ve yansızlık arayışı yoktur. Sanırım en iyisi, *nouveau roman*'a, Ren üzerindeki periyodik Fransız füglerinden* biri gibi; başka bir deyişle, kültürel bir amnezi gibi bakmaktır. Elbette bu romancılar da, hepimiz gibi, romanın kendisini tehlikeli bir duruma soktuğunu hissediyorlar. Ama bir labirentten çıkmanın yolu, oturup da yolun sonundaki duvarı betimlemek değildir.

Modern bir yazarın bağlanmaması gereken bir şey var: Bir biçem. Gelecekte, büyük mega-Avrupa yazarları her biçemde yazacak, Picasso'nun resminde, Stravinsky'nin bestesindeki gibi. Bu, kişiliğin yitirilmesi anlamına gelmiyor. Kişiliğin yitirilmesi ancak, kişiliği yitirme korkusuyla ve her şeyin feda edilmesiyle gerçekleşir. Bunu kabul eden ilk İngiliz yazarı Defoe'dir.

Yazarlığın acıklı yalnızlığı şudur: Sürekli bir şekilde - gerek başkalarına, gerekse kendine ait - yargıların arasında bir yargıya varmak zorunluluğu, üstelik, başkalarının hangi yargılara vardığını gerçekte hiç bilmeksizin. Fakat korkmak en kötüsüdür.

Benim özel bir şikâyetim var. O da, yazmaya devam eden birçok romancının roman eleştirmenliği yapması. Müzikte ve güzel sanatlarda, rakipler arasında böyle bir hüküm verme girişimi duyulmamış bir şeydir ve edebiyatta da böyle olmasını dilerdim.

Gerçekten kötü bazı eleştirmenler, eleştirmeleri gereken kitapların önünde öyle bir duruyorlar ve öyle tuhaf bir hal takınıyorlar ki, kitapların önünü tamamen kapıyorlar; çıplak şeytan tehlikesizdir ilkesine dayanarak, bunları pek fazla kafaya takmak gerekmez. Hiç tahammül edemediğim eleştirmenlerse, roman yazmanın, az ya da çok, azarlana-

* Bir müzik türünün yanı sıra, geçici hafıza kaybı anlamına da gelir. (ç.n)

cak bir çocukluk gösterisi olduğu yolunda bir izlenim verenlerdir. Çocuklar roman, yetişkinler eleştiri yazar.

Hiç istemediğim bir edilgenlik var: Satılmak, okunmak. Yazmak etkin bir iştir ve hayran olduğum ve başarmayı hep istediğim yazma tarzı, okumayı da etkin hale getirendir - kitap, radarın bilinmeyen bir şeyi okuduğu gibi okuru okuyor. Ve bilinmeyenler, okurlar, bunu hissediyor.

Bizim bu para ve eğlence düşkünü Batı dünyasındaki vaiz-sanatçıların tüm yaratıcı eylemlerine (gerek kendileri, gerekse yaratıları hakkındaki bildirilerine) kuşkuyla bakılır - yapacakları her hatalı ya da biçimsiz hareket ikiyüzlülük, küstahlık ya da çocukluk olarak damgalanabilir - ve üzerlerindeki gerek iç, gerekse dış baskılar, yaşama ve yazma tarzlarında yaratmaya çalıştıkları her türden özgünlüğü yok eder; ve bu, "başarılı" da "başarısız" da olsalar böyledir. *Koleksiyoncu*'da, Miranda, Azınlıktakiler hakkında konuşurken onun söz etmesini amaçladığım insan tipi şuydu: Çok yüksek düzeyde entelektüel olmayan, çok kültüre, dili kullanma konusunda çok büyük bir yeteneğe de sahip olmayan, üstün ve yaratıcı tipler.

Böyle yazarlar, neyseler o olmayı engelleyemedikleri gibi, bu kavramı reddetseler bile, azınlıktan biri olmaktan da kurtulamazlar. Onlar, sanki doğuştan solak bir adam gibi azınlıklardır, üstelik bu adam bir Çinlidir. Özgürlük konusunda seçenekleri yoktur; özgür olmak zorundadırlar. Ve onları çevreden soyutlayan da budur; üstelik onlarla Çoğunluk, yani Bayağı Kalabalık arasındaki diğer tüm bariyerler yıkılırken bile.

(1964)

Bitmemiş bir roman üzerine notlar

Şu anda yazmakta olduğum, (şimdilik, *Fransız Teğmenin Kadını* başlığını taşıyan) roman, günümüzden yüz yıl önce geçiyor. Bunun, pek ilgimi çekmeyen bir tarz olan tarihsel roman olduğu kanısında değilim. Her şey dört ya da beş ay önce, görsel bir imge olarak başladı. Bir kadın, harap bir iskelenin ucunda duruyor ve denize bakıyor. Hepsi buydu. Bu imge, bir sabah henüz yatakta, yarı uykulu bir haldeyken geldi aklıma. Bu, gerçek yaşamımdan (ya da sanatsal konulardan) hatırlayabildiğim hiçbir somut olaya benzemiyordu; sanırım, yıllardır eski kitaplar, unutulup gitmiş resimler - son iki ya da üç yüzyıldan kalma her tür ufak tefek şeyi, geçmiş yaşamların kalıntılarını - topluyor olmam, bu tür imgelerin süzülerek, bilincin, kıyılarında birikeceği yoğun bir hinterlant oluşturuyor olmalı.

Neredeyse daima statik halde görünen bu söylence yaratıcı "ölüler" benim kafamda sık sık gezinip durur. Ben onları görmezden gelirim, çünkü gerçekten de yeni dünyalara açılan kapılar olup olmadıklarını bulmanın en iyi yolu budur.

Böylece, bu imgeyi de görmezden geldim; ama yeniden ortaya çıktı. Sonra, bana görünmeyi hiç anlaşılmaz bir şekilde kesti. Ben de kasten isteyerek onu hatırlamaya ve bunu analiz etmeye ve bunun neden böyle bir güç taşıdığı konusunda fikir yürütmeye başladım. Çok belirgin bir şekilde gizemliydi. Belli belirsizce romantikti. Aynı zamanda, herhalde bu romantik niteliğinden ötürü, bugüne ait gibi görünmüyordu. Kadın inatla, örneğin bir havaalanı yolcu salonunun penceresinden bakmayı reddediyordu; ille de bu eski iskeleden bakacaktı ve iskele, onu yakından, bahçemin kenarından görebilecek kadar yakından algılamaya başlayınca, hemen, özel bir eski iskele haline geliverdi. Kadının yüzü yoktu, özel bir cinselliği de yoktu. Ama bu bir Viktoryen kadındı ve onu daima hep o sabit, uzun sahnede, arkasını bana dönmüş halde gördüğüme göre, Viktorya çağındaki bir utanç lekesini simgeliyor olmalıydı: Toplumdan atılmış birini. Kadının suçunu bilmiyor, fakat onu korumak istiyordum. Yani ona âşık olmaya başlıyordum. Ya da onun duruşuna. Hangisi, bilmiyordum.

Bu (mecazi anlamda) hamile kadın imajı, ben başka bir romanı yarılamışken ve bunun ardından gelecek üç ya da dört romanı tasarladığım bir sırada (1966 sonbaharında) geldi. Bu bir müdahaleydi, fakat öylesine güçlüydü ki, gelir gelmez, daha önce planladığım işi, yaşamıma girmiş, davetsiz bir işgalci haline getirmişti. Yazarlıkta, esinlenmenin bu rasgeleliğine, hem üzerinde çalıştığınız yapıtta (karakterde planlanmamış değişimler, tasarlanmamış olaylar ve bunun gibi), hem de yapıtlarınızın tümünde izin vermeniz gerekir. Rasgeleliğin peşinden koş, sabit plandan kaç - kural budur.

Narsisizm, ya da pygmalionizm, bir yazarda bulunması gereken temel hikmettir. Karakterler (ve hatta durumlar) çocuklar ya da sevgililer gibidir: Sürekli okşanmak, ilgi görmek, dinlenmek, bakılmak, hayran olunmak isterler. Tüm bu uğraşlar etkin partneri - yani yazarı - yormaya başlar; ona gereken enerjiyi, yalnızca aşka benzer bir şey verebilir. Bazen insanların "Bir kitap yazmak istiyorum," dediğine tanık olurum. Ama ne kadar güçlü bir hevesle olursa olsun, bir kitap yazmayı iste-

mek yeterli değildir. Hatta "Kendi yaratılarımla mecnun olmak istiyorum," demek bile yetmez; kendiliğinden ya da doğuştan yazarların hepsi birer mecnundur ve üstelik, eski büyülü anlamda, daha yazmayı düşünmeye başlamadan çok önceki hayallerinin mecnunudurlar.

Bu beklenmedik başlangıç tüm yaratıcı yazarlık kurallarını çiğner; en iyi olasılıkla, çocuk ruhlu, en kötü olasılıkla da çocuksu gibi görünür herhalde. Sanırım geleneksel yöntem, söylenmek istenen şeyle, yaşanmış şey üzerinde çalışmak ve sonra bu ikisinin arasında bir ilişki kurmaktır. Bu yöntemi denedim ve analitik bir biçimde ulaştığım bir temayla ve her biri simgesel anlamlarla yüklü bir dizi karakterle işe başladım; fakat yazdıklarım perişan bir biçimde gücünü yitirdi. Tek bir imgeden kaynaklanan *Koleksiyoncu*'dan önce yazdığım *Büyücü*, bir Yunan adasındaki bir villaya yapılan önemsiz bir ziyaretten çıktı; alışılmadık tek bir olay olmamıştı. Fakat bilinçaltımda oraya tekrar tekrar gidiyordum; orada gerçekleşmek isteyen bir şey vardı, benim o zamana kadar karşılaşmadığım bir şey. Bunun, diğer binlerce olası başlangıç yeri dururken neden *o villada, o ziyaret sırasında* olması gerektiğini bilmiyorum. Daha bir ay önce birisi bana, şimdi terk edilmiş olan o villanın son fotoğraflarını gösterdi; gördüğüm, terk edilmiş sıradan bir villaydı. Onun benim için on beş yıl önceki gizemli önemi, esrarını hâlâ koruyor.

Tohum filiz verince mantık ve bilgi, kültür ve daha ne varsa hepsi onu büyütmeye başlamalıdır. Dünyayı ateşli içgüdülerinizle yaratamazsınız; bunu ancak sakin deneyimlerinizle yapabilirsiniz. Birçok romancının, kırk yaşına gelinceye kadar hiçbir şey üretememesinin ya da en iyi yapıtlarını kırkından sonra vermesinin esaslı bir nedeni budur.

Birkaç gün boyunca tamamen rahat bırakılacağımdan emin değilsem yazmak bana çok zor gelir. Tüm ziyaretler, tüm müdahaleler, tüm günlük işler bıktırıcı olmaya başlar. İlk taslak sırasında böyledir bu. *Koleksiyoncu*'nun ilk taslağını bir aydan kısa bir sürede yazdım; bazen günde on bin sözcük yazdım. Elbette bunların birçoğu kötü yazılmıştı ve bitmek bilmez bir düzelti ve gözden geçirme işleminden geçecekti. İlk taslak ve gözden geçirilmiş metin birbirinden öylesine farklıdır ki, pek aynı etkinliğe aitmiş gibi görünmezler. İlk taslak bitinceye kadar asla bir 'araştırma' yapmam; işe başlamam için gerekli şeyler, olay akışı, öykü, anlatıdan ibarettir. Bu dönemde araştırma malzemesiyle çalışmak deli gömleğiyle yüzmeye benzer.

Gözden geçirme sürecinde bir tür disiplin uygulamaya çalışırım.

Hoşuma gitse de gitmese de yazdıklarımı düzeltirim; bir yerde, bu konuda ne kadar isteksiz olursanız -insan kendine karşı ne kadar sert olursa- o kadar iyidir. En iyi kesintiler, insan yazmaktan bıktığı zaman yapılır. Fakat eski yazarların salık verdiği o katı disiplin uygulamalarını, ruh haliniz nasıl olursa olsun günde mutlaka bin sözcük yazmak gibi öğütleri saçmalık derecesinde püritence ve pek uygulanamayacak yaklaşımlar olarak görüyorum. Yazmak, yemek yemek ya da sevişmek gibidir: Yapay değil, doğal bir süreçtir. Yazacaksanız, yazmaktan hoşlandığınız için yazın, asla yazmak zorunluluğu duyduğunuz için değil.

Üzerinde çalıştığım kitap hakkında, daha sonra hatırlamak için notlar tutarım. Elimdeki notlarda şunlar yazıyor: *Sen, Viktoryen romancıların yazmayı unuttuğu bir şeyi değil, belki yazamadığı bir şeyi yazmaya çalışıyorsun.* Ve: *Sözcüklerin etimolojisini unutma. Roman yeni bir şeydir. Yazarın bugünüyle bağlantılı olmalıdır - yani 1867 yılında yaşıyormuşsun gibi yapma sakın. Eğer yapacaksan da, bunun yapmacık olduğunu gizleme.*

Giysiler, toplumsal davranış biçimleri, tarihsel arka plan ve diğer öğelere gelince, 1867 yılı hakkında yazmak, yalnızca bir araştırma meselesidir. Ama ben daha başlangıçta diyaloglarda zorlandım, çünkü (o zamanın kitaplarından öğrenebildiğimiz kadarıyla) 1867 yılının gerçek diyaloğu günümüzün diyaloğuna, eski olduğuna inanılmayacak kadar yakındır. Bu diyalog kafalarımızda psikolojik olarak yarattığımız Viktoryen tablosuyla sık sık çelişir -o kadar resmi değil, o kadar örtmeceli değil ve saire- ve bu yüzden bu konuda hemen hileye başvurup, konuşma dilinin daha resmi ve (1867 için bile) daha eski biçimlerini seçmeye başladım. Zamanımın çoğu, romanın doğasında var olan bu tür bir 'hile'yi kurmakla geçti.

Çağdaş romanların diyaloglarında bile, bugünlerin konuşma diline en uygun olan, en gerçek olanı değildir. Bunun, edebiyat ortamında bile böyle olduğunu görmek için, gerçek konuşmalardan alınmış teyp kayıtlarından çözülmüş metinleri okumak yeterlidir. Roman diyaloğu bir tür steno, insanların gerçekte ne söylediği konusunda bir *izlenim*'dir ve bunun yanı sıra, gerçekleştirmesi gereken başka fonksiyonları da vardır: Anlatının devamını sağlamak (ki gerçek konuşmalar bunu nadiren yerine getirir), karakterlerin açığa çıkmasını sağlamak (ki gerçek konuşma genellikle bunu gizler) ve saire.

Benim en büyük teknik sorunum işte bu; çağdaş karakterlerle bile işim yeteri kadar zor, bu güçlük tarihsel karakterlerde iki katına çıkıyor.

Not: *Yaşama sadık kalmak istiyorsan onun gerçekliği hakkında yalan söylemeye hazır ol.*

Ve: *Gerçek tanımlanamaz; yalnızca onu imleyen eğretilemeleri ver. İnsanların (yazınsal olanın yanında, gerek fotoğrafik, gerek matematik ve diğer her türlüsüyle birlikte) kullandığı tüm betimleme yöntemleri eğretilemeye dayanır. Bir nesnenin ya da bir hareketin en bilimsel tanımı bile eğretilemelerle dokunmuştur.*

*

Alain Robbe-Grillet'nin tartışmalı denemesi "Pour un nouveau roman" [Yeni Bir Romana Doğru, ç.n.] (1963), ortaya tam bir anlaşmazlıktan başka bir şey koymuyorsa da, bu alandakilerin kesinlikle okuması gereken bir yazıdır. Anahtar sorusu şu: *Büyük ustalarını geçemeyeceğimiz bir biçimde yazmaya çalışmanın anlamı ne?* Bu yazının vardığı sonuçlardan birinin -yani, eğer roman yaşayacaksa, yazacak yeni bir biçim bulmamız gerektiğinin- safsatalığı gayet açık. Bu görüş, romanın amacını yeni biçimlerin bulunmasına indirgiyor; oysa romanın -eğlendirmek, alay etmek, yeni duyarlılıkları tanımlamak, yaşamı kaydetmek, yaşamı düzeltmek ve saire gibi- diğer amaçları da gerekli ve gayet önemlidir. Fakat Robbe-Grillet'nin yeni formlar bulma konusundaki bu saplantılı çıkışı, bugün yazılan her paragrafın üzerine bir stres yüklüyor sanki. Geleneksel tarzda yazmakla yüreksizlik mi yapmış oluyorum? Yenilikçilik akımına girmekten korkuyor muyum? Yazılan konunun 1867 yılında geçmesiyle bu stres azalmıyor, artıyor; çünkü konunun büyük bir bölümü, tarihsel niteliği gereği 'geleneksel' olmak zorunda. Başka sanatlarda da buna belirgin bir şekilde paralel durumlar var: Stravinsky'nin on sekizinci yüzyılı yeniden işlemesi, Picasso ve Bacon'ın Velásquez'i kullanması gibi. Ama bu bağlamda sözcükler, müzik notaları ya da fırça darbeleri kadar uysal değildir. Bir rokoko müzik süslemesinin, barok bir cephenin gülünç bir taklidi yapılabilir. Çok önceleri, deneysel bir metinde, Viktoryenlerin ağzından çıkan çağdaş diyaloglar yazmayı denemiştim. Ama sonuç tam bir saçmalıktı, çünkü karakterlerin özgün tarihsel doğaları büyük ölçüde bozulmuştu; bu durumdan (Brooklyn ağzıyla konuşan bir Julius Caesar gibi) ancak profesyonel komedyenler sıyrılabilir. Böyle bir teknik, insanı kaçınılmaz bir şekilde komik bir romana götürür.

Daha önce yazdığım iki roman, az ya da çok, gizli varoluşçu hipo-

tezlere dayanıyordu. Bu romanımın da böyle olmasını istiyorum; ve varoluşçu bir bilinci, kronolojik yönden mümkün olmadığı bir zamanda göstermeye çalışıyorum. İngiliz ve Amerikalı Viktoryenler elbette Kierkegaard'ı hiç tanımıyorlardı; ama Viktorya çağı bana hep, özellikle de 1850'den sonrası, çoğu kişisel ikilemlerinde, büyük ölçüde varoluşçu görünüyor. Gerçek tersine çevrilip, Camus'nün ve Sartre'ın, kendilerince, bizi Viktoryen bir ciddiyete, ahlâksal bir duyarlılığa götürmeye çalıştıkları bile söylenebilir.

Ama, 1960'larla 1860'lar arasındaki tek benzerlik bu değil. Saygın Viktorya zihniyetinin büyük kâbusu, jeolog Lyell ve biyolog Darwin tarafından yaratılmış, biraz fazla gerçek bir kâbustu. O zamana dek insanlar, çocuklar gibi, küçücük bir odada yaşamıştı. Ona -dünyada en isteksizce kabul edilen armağan buydu- sonsuz bir mekân ve zaman verip, üstüne bir de, insanın gerçekliği hakkında, üstü kapalı mekanik bir açıklamada bulundular. Bizim 'bombayla yaşadığımız' gibi, Viktoryenler de evrim teorisiyle yaşadı. Uzaya fırlatıldılar. Kendilerini sonsuz soyutlanmış hissettiler. 1860'larda, içlerinden daha bilinçli olanlara, felsefelerinin, dinlerinin ve sosyal tabakalaşmalarının büyük demir yapıları artık tehlikeli bir şekilde paslanmış gibi görünmeye başlamıştı.

İşte bu bilinçte bir adam, erken bir varoluşçu, iskeleye doğru yürüyor ve gizemli sırtı görüyor; kadınsı, sessiz, benzer biçimde varoluşçu, denize bakıyor ve içinde bir heyecan uyanıyor.

Viktorya çağı romancıları muhteşem olsalar da, (elbette, son dönemindeki Hardy dışında) hemen hemen hepsinde, bir yönden acınacak bir eksiklik vardır: 'Saygın' Viktoryen edebiyatın (ve hatta genelevlerde geçen -ya da on sekizinci yüzyıl hikâyelerine dayalı- çoğu pornografinin) hiçbir yerinde, bir yatakta birlikte yatan bir kadınla bir erkek betimlemesine rastlanmaz. Nasıl seviştiklerini, en sıcak anlarında birbirlerine neler söylediklerini ve neler hissettiklerini bilmeyiz.

Bugün benim yaptığım gibi, sevişen iki Viktoryeni -düşgücümden ve o çağın genel ruh halinden yaptığım muğlak çıkarsamalardan başka hiçbir rehberim olmaksızın- yazmak, bir bilimkurgudur aslında. Geçmişe de olsa, geleceğe de olsa, yolculuk yolculuktur.

Yazarlar için en büyük sorun, elindeki malzemesi için en doğru 'ses'i bulmaktır; 'ses'le, yarattığı şeyin ardındaki yaratıcıdan alınacak genel izlenimi kastediyorum. Ben her zaman, Austen'dan Conrad'a on dokuzuncu yüzyıl büyük yazarlar kuşağının, büyük bir doğallıkla kullandığı ironik sesi severim. Bugün bizler o tonun meziyetlerini değil de, daha çok olumsuz yanlarını -Dickens'deki ezici yergiyi, Thackeray'ın şakacılığını, Mark Twain'in gergin iğneleyiciliğini, Eliot'taki kibirliliği- hatırlamak eğilimindeyiz. Bunun nedeni gayet açık: İroni, ironi yazarının bir tür üstünlük taslamasını gerektirir. Böyle bir tavır, bizim demokratik, eşitlikçi yüzyılımızda aforoz edilmiş olsa gerek. Bizler her şeyi biliyormuş gibi davranan kişilerden kuşku duyarız; ve bu yüzden biz yirminci yüzyıl yazarlarından birçoğu, birinci tekil şahıs anlatımına doğru itildiğimizi hissederiz.

Bazı yazarların, bu birinci tekil şahıs tekniğinin romanın sinema karşısındaki son kalesi olduğunu savunduklarını duydum. Kamera, bir karakterle ne kadar özdeşim kurarsak kuralım, bize kaçınılmaz olarak bir üçüncü bakış açısı sunar. Ama çağdaş bir romancının "o" ya da "ben"i kullanması hiç önemli değildir. Modern romanlardaki üçüncü şahıs anlatımlarının büyük bir çoğunluğu, çok ince bir şekilde gizlenmiş "ben" anlatımıdır. Viktoryen dönemi yazarlarının gerçek "ben"i - yani yazarın kendisi- (kendini çok abartıp öne sürüyor görünme korkusuna benzer endişelerle) şiddetle bastırılmıştır; tıpkı, çok aşikâr semantik ve grammatik nedenlerle, anlatımın gerçek anlamda birinci şahıs formunda olduğu durumlardaki gibi.

Fakat yeni kitabımda bu tekniği diriltmeye çalışacağım. Her halükârda, geriye dönüp yüz yıl öncesinin İngiltere'sine biraz ironik bir gözle -ve "ben"le- bakmak doğal görünüyor; tarihin, anlayış ve *varolan* bilginin oranına göre yatay gittiğine ve (çok daha önemlisi) bireyin yaşamaktan duyduğu mutluluğun da bunda önemli bir etken olduğuna inanmama karşın. Kısacası, geçmiş bir çağın aşikâr ahmaklıklarına ve perişan hallerine ironik tavır takınmak gibi bir tehlike var. Bu yüzden, kendime bir hatırlatma notu daha yazdım: *Sen, yanılsamanın içine gizlice dalan "ben" değil, onun bir parçası olan "ben"sin.*

Başka bir deyişle, öykümün orasında burasında birinci şahıs yorumları yapacak ve sonunda öykünün içine bile girecek olan "ben", çok daha bambaşka bir karakter olacaktır, her ne kadar salt kurgusal karakterlerden farklı bir kategoriyse de, benim 1967 yılındaki gerçek "ben"im değildir.

Bir örnek. İşte Thackeray'ın ikincil bir romanının (*Lovel the Widower - Dul Bay Lovel* [1861]) başlangıcı:

Bu hikâyenin kahramanı kim olacak? Onu yazan ben değil. Ama ben oyunun korosuyum. Karakterlerin davranışları hakkında bir şeyler söylerim: Onların basit hikâyesini anlatırım.

Bence bugün (yazarın kim olduğunu bilmeksizin), buradaki "ben"in yazarın "ben"i olduğunu varsaymak zorundayız. Buna, üç ya da dört sayfa daha inanmaya devam ederiz; fakat o zaman Thackeray birden, kitaba adını veren kahramanını "arkadaşım Lovel" diye takdim eder ve yanılmış olduğumuzu görürüz. "Ben", bambaşka bir karakterdir. Ama birkaç sayfa sonra "ben" yine bir karakterin tanımlamasında söze karışıverir:

Kadın hiç konuşamıyordu. Sesi bir denizkızının sesi gibi boğuktu. Bu korkunç, iri yarı, yaşlı yer gösterici, bu --- tiyatrosundaki . . . bir zamanların gözalıcı Emily Montanville'i olabilir mi? İngiliz tiyatrolarında kadın yer gösterici olmadığını duymuştum. Kabul ediyorum, benim, bu hikâyedeki karakterlerin alındığı ayrı ayrı şahısları ateşli bir meraktan kurtarmaya gösterdiğim mükemmel özenin ve cambazlığın bir kanıtıdır bu. Montanville bir yer gösterici değil sizin anlayacağınız. O kadın, başka bir isimle, Burlington Pasajı'nda bir süs eşyası dükkânı çalıştırıyor olabilir. Ama hiçbir işkence bana bu sırrı söyletemez. Hayatın kendi yükseliş ve düşüşleri vardır ve bu da seninki, topallayan ihtiyar yaratık. Montanville, gerçekten de! Yoluna git haydi! Al sana bir şilin. (Teşekkür ederim efendim.) O pis tabureyi buradan götür ve bir daha sakın yüzünü görmeyelim!

Burada hâlâ, "ben"in başka bir karakter olduğunu düşünebiliriz; fakat bunun, Thackeray'ın kendisi olduğuna yönelik büyük bir kuşku da duyarız. Döneme özgü okurla şaka yollu takılmaları, şimdiki zaman kipinin şoke edici yeni biçimlerini, ifşa edilmiş olan, "hiçbir işkencenin bana söyletemeyeceği bu sır"daki, durumu telafi eden bir alaycılığı buluruz burada. Ama belli ki, bizim tam emin olmamızı amaçlamıyor; bu tam anlamıyla Thackeray değil.

Lovel'a diğer yerlerde, Thackeray'ın kendi standartlarına göre düşük bir değer verilir; fakat yine de, "ses"in kullanımı konusunda parlak bir teknik egzersizdir bu. Bunun ölü bir yöntem olduğuna inana-

mam. Bizi hiçbir şey, *nouveau roman* kuramı da dahil olmak üzere, her şeyi bilme suçlamasından kurtaramaz. Hatta bu kuramın -diyelim ki, Robbe-Grillet'nin kendi *La Jalusèe*'sinin örneklendirdiği gibi- en başarılı ve parlak örneklerinin bile bu suçlamaya verecek bir yanıtı yoktur. Robbe-Grillet, yazar Robbe-Grillet'yi metinden tümüyle çıkarmış olabilir; fakat onu yazanın kendisi olduğunu asla yadsıyamaz. Eğer yazar, "Ben, karakterlerim hakkında, teyp bandına kaydedilmiş ve fotoğrafı çekilmiş (ve sonra "miksajı yapılmış" ve "kesilmiş") olanların dışında hiçbir şey bilmiyorum" sözüne gerçekten inanıyorsa, mantıksal yöntem, yazmak yerine teybe kaydetmeyi ve fotoğraf çekmeyi kabul etmektir. Ama bu yazar yine de yazıyorsa ve Robbe-Grillet gibi güzel yazıyorsa, kendini kandırıyor demektir; böyle bir yazar La Cosa Nostra'dandır ve kendi kabul ettiğinden çok daha karmaşık biridir.

2 Eylül 1967. Yolun yaklaşık üçte ikisini katetmiş durumdayım. İnsan, temel motivasyonlar, dramatik tasarım gibi çok önemli unsurlardan, bu zorlu işin tümünden kuşkulanmaya başladı mı, her şey altüst olur. Başlangıçta yazdığınız her sayfaya hayran kalırsınız, yaratıcılığınız başınızı döndürür, o güzel esin perileri hep yanı başınızdadır . . . ama sonra olay örgüsünün ve karakterlerin yapısındaki yanlışlıklar ortaya çıkmaya başlar. İşte o zaman, bu gidişatın nereye olduğu hakkında kuşkuya kapılır, bir *aşk ilişkisinde*, evliliğin çirkin yüzünü size hiç göstermemiş olmasından ötürü Tanrıya şükretmeye başlamak gibi bir duruma düşersiniz. Fakat böylesi bir evliliğe mahkûmdur insan - benim de başımda, iskeledeki kadın var (adı Sarah); iyiyse iyi, kötüyse kötü, böyle diyelim; ama her şey kötü gibi görünüyor.

Bir ara verip, iki haftalığına, *Büyücü*'nün filme çekildiği Mayorka'ya gitmeliyim. Senaryoyu ben yazdım, ama çoğu senaryo gibi, aslında tam bir ekip çalışmasının ürünü. Her iki prodüktör ile yönetmenin söyleyeceği şeyleri olmasının yanında bütçe, mekânların seçimi, önemli rollerin dağılımı gibi birçok insan-dışı faktörün de gözetilmesi gerekiyor. Kendimi çoğu zaman, şenlikteki bir iskelet, keyif kaçıran bir şey gibi görüyorum. Benim düşündüğüm bu değildi, ne kitapta ne de senaryoda.

Ama yine de, büyük bir film prodüksiyonunda her kilit adama diğer kilit adamların nasıl destek olduğunu; nasıl da sık sık birbirlerine

dönüp "Oluyor mu?" diye sorduklarını görmek ilginç. Bunu bir uzun mesafe yazarının yalnızlığıyla karşılaştırıyorum ve bir tür rahatlama duygusuyla, kitaba duyduğum inancı tazeleyerek dönüyorum. Tüm hatalarıyla, tek bir insanın sözleridir bu. Romanlarımda prodüktörümdür, yönetmenimdir ve oyuncuların tümüyümdür; her şeyi ben fotoğraflarım. Bu, daha ünlü Hollywood vakalarının yanında solda sıfır kalacak bir megalomani gibi görünebilir. Bunda bir kendini beğenmişlik, ileri tekniklerin yazarı devre dışı bırakan yollarından hiçbirinin gizleyemeyeceği bir tanrıcılık oyunu oynama isteği *vardır*. Ama, hem bireyi, hem de sabrı tümüyle yok etmeye kalkmış bir çağda, bireyin, yalnızca kendi çabasıyla dayanmaya çalışmasında bir erdem olsa gerek.

Asıl gerçek, romanın serbest bir tür olduğudur. Oyundan ya da film senaryosundan farklı olarak onun, dilsel sınırlardan başka hiçbir sınırı yok. Şiir gibi; nasıl isterse öyle olabilir. Bu, onun aynı anda hem çöküşü hem de zaferidir; ve her iki türün de, diğer sosyal ve politik alanlarda özgürlüğü kazanmak için neden bu kadar sıklıkla kullanıldığını gösterir bize.

Romanlarının film haklarını satan bizlerin yanıtlaması gereken suçlama, kitaplarımızı güya öncelikle bu amaç için yazdığımızdır. Burada birbirinden ayırt edilmesi gereken şey, filmin kitap üzerindeki meşru ve gayrimeşru etkileridir. Ben ilk kez altı yaşımda sinemaya gittim ve sanırım o günden beri (televizyonu saymazsak) ortalama her hafta bir filme gittim; yani bugüne dek iki bin beş yüz film seyrettim diyelim. Bu kadar sıkça tekrarlanan bir görsel serüven, nasıl olur da, düşgücünün işleyişine silinmez damgasını vurmaz? Bir keresinde, düşlerimi çok ayrıntılı bir şekilde analiz etmiş, tekrar tekrar, saf sinematik efektler bulmuştum: Sahneyi bir uçtan diğerine tarayan çekimler, yakın çekimler, izlemeler, ani kesişler ve saire. Kısacası bu düşleme biçimi, sökülüp atılamayacak kadar içime işlemiş *durumda* - ve yalnızca bende değil, benim tüm kuşağımda.

Bu, sinemanın esiri olduğumuz anlamına gelmiyor. Romanın düşüşe geçtiği ve bir azınlık kültü haline geldiği yolundaki genel kötümserliğe katılmıyorum. Roman, on dokuzuncu yüzyılda, okuryazarların çoğunluğa geçmesiyle, başka bir eğlence yolu bulunmamasının rastlantı sonucu çakıştığı kısa bir dönem dışında, daima küçük bir azınlığın kültüydü zaten.

İnsanın, romanın nasıl devredilemez bir şekilde, hâlâ sonsuz genişlikteki bir diyara uzanabildiğini ve romanla anlatılabilecek insan yaşantılarının sonsuzluğunu fark etmesi için, yalnızca bir film senaryosu yazması yeterli gerçekten. Bu iki aracın uyandırdığı imgenin niteliği arasında temel bir fark da var. Sinematik görsel imge, onu gören herkes için aynıdır; kişinin düşlemine, bireyin *görsel* belleğinin tepkilerine damgasını vurur. Romandaki bir cümle ya da bir paragraf ise her okuyucuda farklı bir imge uyandırır. Yazarla okuyucunun arasında gereken bu -birinin imada bulunması, diğerinin somutlaması şeklinde yürüyen- işbirliği, *sözel* formun bir ayrıcalığıdır ve sinema buna asla el koyamaz.

Hepsi bu değil. İşte size film için yazmanın çok çirkin bir örneği (bir romanın ilk dört paragrafı). Adam belli ki film senaryolarıyla çok zaman harcamış ve artık, filminin satışından başka bir şey düşünemez olmuş.

Sıcaklık otuz derecenin üzerinde ve cadde bomboş.

Aşağılarda, kanalın mürekkep rengi suları dümdüz bir çizgi halinde uzanıp gidiyor. İki havuzun arasındaki mesafenin ortasında kereste yüklü bir mavna var. Rıhtımda da iki sıra varil.

Kanalın ötesinde, ekili bahçelerle birbirinden ayrılan evlerin arasında kocaman, bulutsuz, tropikal bir gökyüzü. Kızgın havayı yalımlayan güneşin altında evlerin bembeyaz cepheleri, arduvaz çatıları ve granit iskeleleri insanın gözünü kamaştırıyor. Uzaklardan gelen belli belirsiz bir uğultu yükseliyor kızgın havada. Herkes pazarın sakinliği ve yaz günlerinin hüznüyle uyuşup kalmış sanki.

İki adam beliriyor.

İlk kez 25 Mart 1881 tarihinde çıktı bu. Yazarının adı Flaubert. Romanı *Bouvard et Pecuchet*'e, eskimiş dilini bugüne aktarmaktan başka bir şey yapmış değilim.

Geceyarısından sonra uyandım ve kitap beni rahatsız etti. Bütün kusurları karanlıkta belirdi. *Fransız Teğmenin Kadını*'nı yazmak için bıraktığım romanın çok daha iyi olduğunu fark ettim. Bana göre bir kitap değildi bu; bir sapkınlık, bir delilik, çılgınca bir hayaldi. Eleştirmenlerin iğneleyici cümleleri kafamda bir bir uçuşmaya başladı: "Hardy'nin

beceriksizce bir taklidi", "Öykünülemez bir tarza çok iddialı bir öykünme", "Zaten gereğinden fazla incelenmiş bir çağın anlamsız bir şekilde yeniden incelenmesi . . ." ve saire ve saire.

Şimdi gündüz ve onunla uğraşıyorum yine; fakat gece hissettiklerimi bu kez yadsıyorum. Ama fark ettiklerimin uyandırdığı bu dehşet, bunları herhangi bir kişinin, bir okuyucunun ya da bir eleştirmenin de *fark edeceği* endişesinden kaynaklanıyor. Yazarların kâbusu, kendilerine özgü büyük korkularının ve beğenmedikleri yanlarının herkesçe bilinmesidir.

Çalışma odamın penceresinden baktığımda, Thomas Hardy'nin gölgesinden, uzaklarda gördüğüm 'taşra'sının yüreğinden kaçamam. O ve Thomas Love Peacock en sevdiğim iki erkek romancı olduğundan, gölgeyi dert etmem. En iyisi bundan yararlanmak gibi görünüyor ve garip bir rastlantıyla, ki ben kendi hikâyemi o yıla koyarken bunu hiç düşünmemiştim; 1867, Hardy'nin gizemli kişisel yaşamının dönüm noktasıydı.[1] Benim kurgu karakterlerim kendi 1867'lerinde, kendi hikâyelerini dokurken sadece otuz mil ötede, gerçek 1867'de, solgun benizli genç mimarın kendi yaşamının ölüm kalım vakasını yaşıyor olması her nedense cesaret verici bir durum.

*

Kitaplarımdaki kadın karakterler, erkek karakterlerden üstün olma eğilimi gösteriyor. Erkeği bir tür düzmece, kadınıysa gerçek bir şey gibi görüyorum. Birisi soğuk düşünce, diğeriyse sıcak gerçek. Dedalus* Venüs'e karşı ve Venüs kazanmalı. Eğer o kadar büyük bir teknik sorun yaratmasaydı *Büyücü*'deki Conchis'i kadın yapmak isterdim. Kitabın sonundaki Bayan de Seitas karakteri, Lily gibi, o adamın karakterinin tek bir yönünden oluşuyordu. Şimdi Sarah onun gücünü kullanıyor. Kadın bunun nasıl olduğunun farkında değil. Ben de değilim henüz.

Bu sabah, bir sahnenin doruk noktasında, Sarah'nın vereceği güzel bir yanıt bulmak için takılıp kaldım. Karakterler bazen, sunulan bütün seçenekleri reddeder. Aslında, *ben asla böyle bir şeyi söylemem ve*

1. 1867 yılında sağlığı fena halde bozulan Hardy, Londra'yı terk edip Bockhampton'a geri döndü ve ilk romanını yazmaya başladı.

* Yunan mitolojisinde, Girit labirentini yaratan hünerli zenaatkâr. (ç.n.)

yapmam, derler sanki. Ama neyi *söyleyeceklerini* de söylemezler ve bundan ötürü de, son derece sıkıcı bir gönül almacayla, deneyip yanılarak negatif yönde ilerlemek gerekir. Bu belalı cümleyle bir saat uğraştıktan sonra fark ettim ki, kadın aslında bana ne yapmam gerektiğini söylüyordu: Sessizliği, söyleyebileceği her sözden daha iyiydi.

Oxford'tan ayrıldığımda kendimi Fransız edebiyatına, İngiliz edebiyatına hissettiğimden çok daha yakın hissettim. Bana bu konuda, Fransız ve Anglosakson kültürlerinin arasında çok önemli bir ayrım var gibi görünüyor. 1650'den beri, Fransız yazarlar uluslararası bir okuyucu kitlesini, Anglosaksonlar ise ulusal bir okuyucu kitlesini benimsemiştir. Bu, genel bir eğilimden öte bir şey değildir belki; bu kültürlerin edebiyatlarında, çok tanınmış kitaplar arasından bile yüzlerce istisna çıkar. Ama ben yine de, bir kitap için en uygun okuyucu kitlesinin sınır tanımaması yolundaki bu Fransız düşüncesini, bunun tam karşıtı görüşten, yani bugün hem Britanya'da hem Amerika'da hâlâ yaygın bir şekilde benimsenen, bir yazar için en uygun işin kendi ülkesini ve yurttaşlarını yazması ve onlar için yazmasıdır, görüşünden daima daha cazip buldum.

Yazarken, özellikle de yazdıklarımı gözden geçirirken bunu fark ediyorum. Bir yabancıya hiçbir şey ifade etmeyen İngiliz göndermelerini çoğu durumda çıkarıp atıyorum ya da ön plana çıkarmaktan kaçınıyorum. Şimdiki kitapta, Viktorya dönemi etiğinin aynı anda Batı'nın her yerinde var olması gibi bir olanağa sahibim; bunun çok büyük yardımı dokunuyor.

Uzun zamandır bir sürü şey, kendimi İngiltere'de sürgün gibi hissetmeme yol açtı. Birkaç yıl önce, pek tanınmayan bir Fransız romanında bir cümleye rastlamıştım: "Düşüncelerden başka anavatan yoktur."[2] O günden beri, inancım hakkında, bildiğim en özlü deyiş olarak kaldı bu. *İnanç,* yanlış bir sözcük belki - eğer ulus diye bir duygunuz yoksa, birçok yurttaşınızı ve onların çoğu inancını ve geleneklerini aptalca ve çok eskimiş buluyorsanız herhangi bir şeye pek *inanç* duyamazsınız, bunun sonucunda gelecek yalnızlığı kabullenirsiniz sadece.

Yani ben diğer İngiliz yazarlardan ve Londra'nın edebiyat yaşamından tamamen uzak yaşıyorum. Benim 'kamuya malolmuş' kimli-

2. Claire de Duras *Ouriko* (1824): "L'opinion est comme une patrie". Bu kitabı 1977'de çevirdiğimde bunu böyle aktarmıştım. Çağdaş Diller Birliği'nin 1995 baskısı bunu, "Hayat görüşü anavatan gibidir," diye sunuyor.

ğim diye düşündüğüm şeyiyse, ulusal edebiyat "dünyası" bazen ister istemez içine alıyor, bazen de reddediyor (benim olayımda daha çok ikincisi geçerli). Kamuya malolmuş kimliğim bana bile son derece soğuk, genelde çok tatsız bir şekilde yabancı ve sahte geliyor; gerçek benliğimi sürgünde hissetmemin başka bir nedeni de bu.

Gerçek benliğim burada ve şimdi yazıyor. Ne zaman bu yaşantıyı (yazmış olma değil de, yazıyor olma yaşantısını) düşünsem, hiç istemesem de, hep araştırmacı, tek kişilik yolculuklarda görülecek şeylerin imajları, ıssız dağ yolları geliveriyor aklıma. Bunlar romantik gibi görünüyor ama, aslında amaçlanan şeyler değil. Lanet olası bir yalnızlık, başarısızlık korkusu (bununla, olumsuz eleştirileri kastetmiyorum elbette), roman türünün sıkıcılığı, hastalıklı bir saplantıya yakalanmanın mide bulandırıcı duygusu bu . . .

Dışarı çıkıp da diğer insanlarla bir araya geldiğimde, yaşamlarının ve sosyal rutinlerinin içine karıştığımda benim kendi yalnızlığım, rutin bir işimin olmaması, ekonomik "endişe"lerden arınmışlığım (ki bu da gizli bir tutsaklıktır,) bana sık sık, uzaydan gelmiş bir ziyaretçiymişim duygusu veriyor. Dünyalıları seviyorum, fakat onların neyin peşinde koştuğundan pek emin değilim. Bence kendi yerimizde kalsak her şeye daha iyi bir düzen verebiliriz. Ama gelin görün ki, buraya gönderilmiş durumdayım. Ve geldiğin yere gönderilme diye bir şey de yok.

Tüm yazdıklarımın ardında bunun gibi bir şey yatıyor.

Yazar olmayanların bizde hiçbir zaman fark edemeyecekleri şey, yazılmış olan ve yazılan dünyalar arasındaki bu tümden farklılıktır. Onlar bizi geçmişteki halimizle görürler, bizse bugünkü halimizle yaşarız. Yazarlar için önemli olan konular değil, onları biçimlendirme sürecinde yaşadıklarıdır; romantik terimlerle söylersek, güçlükle tırmandıkları bir nokta, kurtuldukları bir fırtınadır; ayak bastıkları, henüz kimsenin ulaşamadığı bir ay yüzeyidir. Bu zevkler günahtır ve bizim dışımızdaki dünya, bize garezle ve kuşkuyla bakmakta haklıdır.

Yazdıklarımın yayıncıya gönderildiği günden nefret ediyorum, çünkü sevilen kişilerin öldüğü gündür o; onlar neyseler o hale - başkalarının inceleyeceği ve biriktireceği, taşlaşmış, fosil organizmalar haline - gelirler. Şunu ya da bunu demekle neyi kastettiğim soruluyor bana. Ama ben ne yazdıysam kastettiğim şey odur. Eğer kitapta açık değilse şimdi de açık olmayacak.

Amerikalıların, özellikle de, bana yazan ve soru yöneltenlerin kitaplar hakkında çok garip bir pragmatik görüşe sahip olduklarını fark

ettim. Belki de, yaratıcı yazarlığın öğretilebileceği yolunda zavallıca bir sapkın düşünceye kapıldıklarından kuşkulanıyorum (buradaki "yaratıcı", "öykünmeci"nin kibarca söylenmişidir); bir yazarın, ne yaptığını kesinlikle gayet iyi bildiğine inanıyormuş gibiler. Onlara göre, karmaşık kitaplar bir tür çapraz bulmacadır. Bir yerde, gözden kaçırdıkları birkaç sayfada, tüm ipuçlarına karşılık gelen yanıtların verilmiş olduğuna inanırlar.

Kısacası, kitabın bir makinaya benzediği kanısındadırlar; yeterli beceriniz varsa onu parçalarına ayırabilirsiniz.

Sıradan okurlar, böyle düşündükleri için suçlanamaz. Gerek akademik inceleme, gerekse haftalık kitap eleştirisi son yirmi yıldır tehlikeli bir şekilde bilimsel ya da yalancı bilimsel bir hal aldı. Analiz ve kategorilendirme, *bilimsel alanda* başvurulacak vazgeçilmez bilimsel araçlardır; ama roman, tıpkı şiir gibi, ancak kısmen bilimsel bir alandır. Yeni kitapların, yüzyılın başlarında moda olmuş belletrist* ve onanist** anlatım tarzına geri dönmesini hiçbirimiz istemiyoruz; fakat şimdi var olandan daha iyisini yapsak fena olmaz elbette.

Ben bu işte bir taraf mıyım? İtiraf ediyorum. *Fransız Teğmenin Kadını*'nı yazmaya başladığımdan bu yana, romanın ölümünün ardından yazılmış hüzünlü yazılar okudum. Özellikle en iç karartıcısı da, *Encounter*'ın 1967 Aralık sayısında, Gore Vidal'dan geldi. Ve İngiltere'de roman eleştirmenliğinin bu son yılda gittikçe daha hoşgörüsüz ve dışlayıcı hale geldiğini gözlüyorum. Her an, gözde gazetelerimizden birinin "Yeni Romanlar" sayfasından temelli vazgeçmeye karar verip, o boşluğu televizyona ya da pop müziğe devretmesini bekliyorum artık. Bu konu beni elbette ilgilendiriyor - ama Bay Vidal gibi, kişisel açıdan gücenmem mümkün değil. Roman ölmüşse bile, garip bir şekilde, cesedi hâlâ doğurgan. Artık kimsenin roman okumadığını söylüyorlar bize; demek ki, *Julian*'ın ve *Koleksiyoncu*'nun yazarları, kitaplarından birer tane satın alan ikişer milyondan fazla hayalete müteşekkir olmalılar. Fakat amacım alay etmek değil. Kişisel çıkardan öte bir şeyler söz konusu burada.

İki görüşten birini seçmek gerekiyor: Ya roman, yazılı kültürle bir-

* Fr. (Belles-lettres: Güzel sanatların bir kolu gibi, şiirsel ve güzel yazı.) Bu tür edebiyatı savunan. (ç.n.)

** Kendi kendini tatmin etme anlayışı. (y.h.n.)

likte can çekişiyor ya da çağımızda, çok acıklı bir sığlığa ve körlüğe benzer bir şeyler var. Ben hangi görüşü benimseyeceğimi biliyorum; beni hayrete düşürenlerse birinci görüşün doğruluğundan emin olanlar. Eğer her şeyi bilenleri bulmak istiyorsan, işte yakaladın -sen, ne bir eleştirmen ne de bir yazar olmayan okuyucu- ve basılı kâğıdı bu her şeyi bilircesine hor görmenin, hayatını edebiyat kadavrası kesip biçerek kazananlar arasında bu kadar yaygın olması seni biraz düşündürmeli. İstediğimiz, cerrahidir, kesip biçme değil. Bedenin ölümüne yol açan yalnız aklın çıkarılması değildir, aym marifeti kalp de yapabilir pekâlâ.

27 Ekim 1967. 25 Ocak'ta başlamış olduğum ilk taslağı bitirdim. Yaklaşık 140.000 sözcük uzunluğunda ve tam düşlediğim gibi: Mükemmel, kusursuz, güzel bir roman. Ama bu, eyvah, gerçekten de yalnızca düşlediğim gibi. Yeniden okursam, değiştirilmesi gereken 140.000 şey bulacağım; o zaman, belki de bu kadar mükemmel olmayacak. Fakat enerjim yok; şimdi ürkütücü bir araştırma, bitmek bilmez bir cümle seçmece. Diğer kitaba devam etmek istiyorum. Dün gece zihnimde garip bir imge belirdi . . .

(1969)

Şiirlerin önsözü

I, fugi, sed poteras tutior esse domi.[1]

Eğer şairler yapıtlarının yayınlanmasıyla ilgilenmiyorlarsa, kendi yapıtlarını yorumlamak da onların işi olmasa gerek. Ama bu seçkide, yayınlanmış romanlarımdan ötürü, otobiyografik dipnot havasında bir şeylerin olması gerektiğinden, şiirin yaşamımdaki yeri hakkında kısaca bir şeyler söylemek isterim.

Çağdaş romanın içine girdiği sözde kriz, onun utangaçlığıyla ilgilidir. Hata, bu türün doğasında daima var olan bir şeydir, çünkü temelde bu bir tür oyun, yazarın okurla saklambaç oynamasını sağlayan bir

1. Martial'dan* alıntı ve "Haydi, kaç git, fakat evde kalsan daha güvencede olursun," anlamında.

* Martial (Marcus Valerius Martialis) 40-104, Latin şair, İspanya'da doğdu, "Epigramlar" adı altında 12 ya da daha fazla kitap yazdı. (y.h.n.)

hiledir. Daha dar anlamda, roman az ya da çok maharetle ve ikna edici bir şekilde sunulmuş bir hipotezdir - yani yalanın yakın akrabasıdır. Romanların büyük bir çoğunluğunda, romancının gerçeğe bu kadar büyük bir gayretle öykünmeye çalışmasının nedeni, yalan söylüyor olmanın bilinçaltında yarattığı bu tedirginliktir ve oyunu açık etmenin - yani yalanı, olan bitenin kurgulanmışlığını metinde büyük bir açıklıkla göstermenin- çağdaş romanın oldukça belirgin bir özelliği haline gelmiş olmasının da nedeni budur. Kurmacaya, hiç yaşamamış insanlara, hiç olmamış olaylara mahkûm romancı, ya 'gerçek'miş gibi görünmek, ya da her şeyi itiraf etmek ister.

Şiirse tam tersi bir yolda yürür; yüzeysel biçimi belki hayli yapay ve *invraisemblable**, fakat yazarını açığa vurması yönünden kurmaca düzyazıdan daha saydamdır. Şiir sizin ne olduğunuzu ve ne hissettiğinizi söyler; romansa, yaratılmış karakterlerin ne olduğunu ve ne düşündüğünü söyler. Ancak çok saf okurlar bir romancının yarattığı kişiliklerin ve bunların görüşlerinin, yazarın gerçek kişiliğini gösteren, güvenilir bir kılavuz olduğunu düşünebilir - Fanny Price, Jane Austen'ın en yüksek etik doğruluk fikrini simgelediğinden, Jane Austen'ın kendisiyle tanışmak da Fanny ile tanışmak gibi bir şey olacak yani. Ben şahsen, uzak bir Yunan adasının bilge milyoneri yerine konmaktan biraz usandım artık.

Tabii ki şairlerin bazıları (ciddi anlamda hilekârlıktan çok, retorik amaçlarla da olsa) maske takar ve tabii ki her romanda da bir otobiyografik öğe vardır. Ama ben aralarında yine de çok önemli bir ayrım olduğu kanısındayım. Kişinin kendi özel kişiliğini romana koyması bayağı zordur; şiirin de dışında tutması zordur. Romancı sahnedeki bir aktör gibidir ve özel kişilik, romanın seremonilerinde, halka mal olmuş üstada boyun eğmek zorundadır. Romancının temel dinleyicisi diğer insanlardır. Şairinkiyse kendi benliğidir.

Sanırım bu, neden bazı yazarların romancı, bazılarınınsa şair olduğunu ve her iki türdeki seçkinliğin neden böylesine ender bulunduğunu kısmen açıklayabilir. Ben, çoğu romancının, gerçek yaşam karşısında duyduğu bir kişisel yetersizlik hissini -temeldeki bir psikolojik ya da sosyolojik kişilik kusurunu gizleyecek kurgular yaratma, edebi yalanlar, hünerli fanteziler türetme eyleminin bileşiminde var olan bir duyguyu- kamufle etme çabasında olduklarından kuşkulanıyorum. Bazı romancılar -bunun klasik bir örneği Hemingway'dir- bu büyük so-

* İnanılmaz. (ç.n.)

runa karşı koymak için, edebi kişiliklerin yanı sıra gerçek yaşamlar da yaratırlar. Gerçek şairlerden çoğununsa kendi özel kişilikleriyle çok daha mutlu, ya da daha az sorunlu bir ilişkileri vardır. En azından, çoğu romancı gibi aynalardan sürekli kaçarak yaşamazlar.

Ben her nasılsa, düzyazıya kalkışmadan önce başladığım şairliği daima, sürekli kurgu uydurma külfetinden müthiş bir rahatlama gibi gördüm. Elime ne zaman bir şiir kitabı alsam, onun çoğu romandan avantajlı bir yanının olduğunu düşünürüm: Kitabı bitirince yazarını daha iyi tanıyacağım. Ama bundan sonra okuyacaklarınız için bunun gerçek olabileceği yönünde pek umudum yok. Gerçek olduğunu ben biliyorum - ama sırf kişisel bir gerçeğin, yazmak için ne kadar yetersiz bir gerekçe ya da mazeret olduğunu da biliyorum. Demek istediğim, bu önsözün başındaki, Martial'dan aldığım satırdır.

(1973)

Biyografiler ve saksağanlar üzerine[1]

Birkaç yıl önce kendime bir ex-libris* edinmeye karar verdim. Bu sırf gösterişten ibaret bir şey değildi, çünkü kitap toplama zevkinin bir kısmı da bunların geçmişteki sahiplerini bilmekten gelir ve yirmi ikinci yüzyılda kitap karıştıracak bazı kişilerin (eğer o zaman kitaplar ve bunları karıştıranlar hâlâ var olacaksa tabii), hayranlık duydukları bir kitapta benim etiketime rastlayacaklarını düşünmek hoşuma gidiyor.

1. Bu denemenin biraz daha kısa bir biçimi, "Biyografiler ve Saksağanlar Üzerine" başlığıyla, ilk olarak 1983'te yayınlandı. Buradaki deneme, yazarın saksağanları andıran biçimde kitap toplama alışkanlığından söz eden 'Ourika' (1994) adlı daha sonraki bir denemeden bazı konuları da içeriyor.

* Kitap kapağının iç sayfasına yapıştırılan ve sahibinin adını taşıyan, basılı, resimli bir amblem. (ç.n.)

Gündeme elbette tasarım sorunu geldi: Sahip olmaktan zevk duyduğum türde kitaplar için genel bir amblem. Tahtabaskı sanatçıları, çok farklı, bir sürü şık motif önerdi. Ama sonunda yalnızca bir tanesi, pek şık olmasa da bana uygun göründü ve şimdi benim, adımı saksağanlarla çevrelenmiş olarak gösteren bir ex-librisim var. Elinizdeki kitabın başında onu görebilirsiniz.

Yazarların, kariyerlerinin başlangıcında, halden anlayan editörlere ve yayıncılara gerek duyduklarını herkes bilir. Ama, hemen hemen aynı şekilde anlayışlı kitapçılara da gerek duyuyorlardır sanırım. Ben bu yönden şanslıyım, çünkü Bay Francis Norman'a ve onun Londra, Hampstead'deki sahaf dükkânına rastladım ve edebiyat hakkında, Oxford'ta öğrendiğimden çok daha fazla şey öğrendim.

İzin verirseniz, bu tür kitapçı dükkânlarının nasıl olması gerektiğini biraz tarif etme cüretinde bulunayım. Böyle bir dükkân, kitap olarak tanımlanan hiçbir şeye yabancı olmayan ve size önce bir Elzevir baş sayfasını gösterip hemen ardından da bir bilimkurgunun arka kapak yazısından bir pasaj okuyan, mizah duygusuna sahip, bilgili ve meraklı biri tarafından işletilmeli. Sürekli, çok belirgin bir kaos durumunda tutulmalı: Raf boşluklarında daima yerine sığmayacak kadar çok kitap; her an deşilip incelenmeyi bekleyen yığınlar ve yeni satın alınmış mallarla dolu kutular... Her şeyden önce de kitapçımız, tekliflerinde gayet açık fikirli olmalı, çünkü böyle bir dükkânın en birincil işlevi, yazarlarınızın kendi gerçek zevklerini fark etmelerine -hatta kimi zaman onları, eski kitaplardan hiç hoşlanmadıklarına ikna etmeye vardıracak kadar- yardım etmektir.

Üniversitedeyken öğrendiğimiz şey, önceden belirlenmiş başyapıtları değerlendirmektir; incelenen yüzeyin altındaki o muazzam buzdağı kütlesini keşfetmeye asla vaktimiz yoktur. Oxford'tan ayrıldığımda, (edindiğim birikime karşın) gerçek edebiyat zevkimin ne olduğu konusunda kafam tamamıyla karmakarışık bir haldeydi. Bay Norman'ın yerine sık sık gitmeye ve orada hüküm süren ruhla yaşamaya -şu an ne yazık ki ikisi de ölü- başlayıncaya dek, bir kitapkolik olduğumu keşfedemedim. Bu kısmen, hiç beklenmedik şeyleri bulmak, bunun kumarı ve zevkiydi; kitapları sevmenin ve bir kitap kurdu olmanın akademik olmayan başka yollarının da var olduğunu fark etmenin zevkiydi. Belki de hepsinden öte, bunun nedeni o günlerde hiçbir zaman, harcayacak çok fazla paramın olmamasıydı. Zenginler çok küçük meraklarının peşinde koşabilir; ama yoksullar gerçekte ne tür şeylerden hoşlandık-

larını bilmek zorundadır.

Bu dükkânların 1990'ların Britanya'sında (ve duyduğuma göre, Amerika'sında) çoğunlukla yok olmalarından ötürü çok büyük üzüntü duyuyorum. Bu, kısmen bir enflasyon ve kıtlık meselesi elbette. Arkadaşım Bay Norman da bugün, on yedinci - ve on sekizinci - yüzyıldan kalma önemsiz kitapların bile, kapaksız ve sayfa köşeleri kıvrılmış bir halde, tezgâh altından çıkarıp da keşfedecek birine kelepir fiyatına satılmak üzere sürünüp durmasına razı olmazdı. Tüm dünyadaki üniversite kütüphanelerinin talepleri ve maddi fonları sonsuz gibi görünürken, ülkelerin ve evlerin çok büyük kitap kaynakları kurudu. Fakat geçen gün, Britanya'nın ikinci el kitap satan en büyük dükkânlarından birindeydim: Muazzam bir stok, hepsi düzgün bir şekilde raflara dizilmiş, kataloglanmış ve üzerlerine pazarlıksız yüksek fiyatlar konmuş; işi bilen, uyanık yardımcılar var her tarafınızda. Böyle bir kuruluş, kütüphanecilerin, sosyal bilim araştırmacılarının düşündeki yerdir belki de. Oysa benim elimden, Hampstead'teki, hiçbir şeyin ilk arandığında bulunamadığı, sonunda nasılsa bir yerlerden çıktığı o tozlu, tıkış tıkış iki odayı hatırlayıp ağlamaktan başka bir şey gelmiyor. İlk yer, bibliyofiliyi soğuk bir hesap bilimi haline getiriyor, ikincisiyse bir aşk macerası haline.

Bibliyomani hakkındaki tüm tezler aynı harika nasihati tekrarlayıp durur: Belli bir çağdan, belli bir alandan, belli bir basımdan, belli bir yazardan ayrılma ... uzmanlaş, yoksa paranı ziyan edersin. Benim bütün param akıp boşa gitti, çünkü ben hiçbir kitabı baskısına, cildine ya da basımevine göre satın almadığım gibi, edebi konumuna da hiç dikkat etmedim. Elimdekiler hep, bir yerde bulunmuş ve sahipsiz, kıyıda köşede kalmış mallar; çoğu, tüm dünyanın unutulmaya terk etmekte gayet haklı olduğu, son dört yüzyıldan kalma kırık dökük kalıntılar. Benim doğru dürüst okumazlığım utanç verici hale geldi. Öğrencilerle her bir araya gelişimde bununla yüzleşmek zorunda kaldım ve çağdaş -aynı zamanda klasik- roman bilgimdeki keşfedilmemiş, muazzam boşluklar açığa çıktı. Bazen, dayanamayacağım ölçüde rezil olduğumda da, eskiden beri favorim olan Defoe, Austen ve Peacock gibi birkaç yazarın dışında, kötü romanları iyi romanlara tercih edermiş numarası yapıyorum. Bu bir anlamda doğrudur da. Kötü bir roman, yazıldığı çağ hakkında, iyi bir romandan daha fazla şey söyler - bu cümle, klasik bir şekilde doldurulmuş, ortalama Strasbourg kazlarına, diğer ismiyle akademisyenlere öylesine ağır bir küfür gibi gelir ki, kesinlikle doğru olsa gerek.

Kırıcı; fakat hiç olmazsa beni kendi okumalarımın ilk bağlayıcı prensibinin gölgesine götürüyor. Her şeyden önce bir kitabın bana, yazıldığı çağın güçlü duygularını vermesi hoşuma gidiyor ve bu, ne kadar kusurlu olsalar da, ilk baskıları, en iyi dipnotlarla donatılmış günümüz kitaplarına tercih etmemin nedenlerinden biridir. Metindeki hatasızlık ve kullanılan teknik bana, yazar henüz hayattayken bu kitap ona işte böyle bir 'duygu vermiş' fikri kadar cazip gelmiyor ve ben ayrıca da bu nedenle, topladığım kitapları birer zaman ve mekân makinesi gibi görüyorum: Geriye doğru birer bilimkurgu, bilinmeyen bir geçmişten anlık görüntüler yani. Daha birkaç hafta önce, bir sterlinden az bir paraya, 1817'de görülmüş bir Fransız cinayet davasındaki çok önemli bir kadın tanığın bütün sırlarının döküldüğü, kapaksız ama sayfaları eksiksiz bir kitap kaptım. Hanımefendi, duruşma süresinde ruhen çözülüp ifadesini değiştirmekle çok kötü bir ün yapmış ve bu *mémoire*, Clare Manson tarafından, davranışının nedenini temyiz duruşmasından önce dünyaya duyurma girişimi olarak okunabilir. Bunu yaparken de, cinayete yakın günlerde nerede olduğunu ve neler yaptığını bütün ayrıntılarıyla anlatıyor; ve birden, mucize gerçekleşiveriyor: 1817 Mart ayına, Aveyron'un uzak bir kasabasına, nevrotik entelektüel ve kendini dramatize eden, genç bir Fransız kadının düşüncelerinin içyüzüne geri dönülüyor. Bu tür yaşantılar benim için tıpkı, kimsenin yaşamadığı yabancı bir gezegene inmek gibidir.

Ya da son günlerde satın aldığım başka bir kitabı düşünüyorum: *Son Essex Kontu'nun Barbarca Katlinin Araştırılması ve Çözülmesi*. Kont, resmen 13 Temmuz 1683 günü sabah saat 9'da intihar etmiş; fakat 1689 yılına ait bu uzun belge, kontun aslında aşağılık Katolik kodamanlar tarafından katledildiğini kanıtlamaya çalışıyor. On yedinci yüzyıl sonlarının Püriten Yeni Sol'unun sivri dilli polemikçisi, "Entrikacı" Ferguson tarafından yazılmış. Yazar, o temmuz sabahını yeniden yaratıyor ve sonra da olan biten her şeyi, birbiriyle çelişen hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmayan keskin bir dikkatle ve Sherlock Holmes'un kibirli kuşkuculuğuyla tek tek analiz ediyor. Bunları okumak yine, düş gücünü üç yüzyıl geriye - hem Essex'in ölümündeki garip ve tüyler ürpertici sırlara, hem de Ferguson gibilerinin kapıldığı, garip bir önyargılı politik öfkeye - sıçratıyor.

Eski mahkeme zabıtları, gezi kitapları ve tarihsel özgeçmişler bu yaşantıyı diğer her türlü kategoriden daha canlı bir şekilde yaşatır. Romanlarınsa ne yazık ki, bunların yarısı kadar inandırıcı ya da heyecan

verici olduğu bile çok enderdir. Yine de, yukarıda tanımladığım türden gerçek tarihten yana tercihimin kendi kurgumu yaratmada bana yardımcı olduğu kanısındayım. Bu tür şeyleri çok okumak insanın öyküleme yeteneğinin müthiş bir biçimde gelişmesini -ve romancının yapay bir şeyler uydurmasını değil de, gerçek şeyler bulmasını- sağlar. İyi biyografi yazarları, salt kurgudan ibaret şeyler yazan yazarları utandıracak ölçüde ekonomik bir biçimde karakter yaratma yetisine, çok becerikli bir öyküleme temposuna ve diyalogların özünü kavrayan, dikkatli bir kulağa sahiptirler. Onlardan çok şey öğrendiğimi biliyorum.

İnsanın okurken elinden bırakabileceği kitaplardan nefret ederim; ve kendini okutturacak öyküden yoksunlarsa, başka yönlerden iyi olmaları beni ilgilendirmez. Öyküleme, benim okuyacak kitap seçimimde ikinci bağlayıcı prensiptir. Öykülemeye karşı sonsuz bir açlığım var, ki bu da benim edebi konuda verdiğim hükümleri ciddi şekilde bozuyor. Tezcanlılığa yatkın huyum çabucak sıkılmama yol açtığından, ciddi ve değerli yazarların bir sürü ciddi ve değerli romanını bitiremedim. Richardson ve George Eliot gibi kişilere hayran olabilirim, fakat onları hiçbir zaman zevk alarak okuyamadım. Tüm bunlar benim, romanın etkileri hakkındaki sorulara yanıt vermemi zorlaştırıyor.

Bunu, doğrudan ve apayrı bir şekilde, kendi kitaplarımın yalnızca biri -her ne kadar ilk basılan değilse de ilk yazılanı- için kabul ediyorum. *Büyücü*, *Le Grand Meaulnes*'e yönelik bir saygıyla yazılmıştır, fakat (hatalarını görebildiğim, bendeki derin duygusal etkisiniyse anlayamadığım) bu kusurlu başyapıt da başka bir kitabı, tutkuyla sevdiğim ve neredeyse tümüyle yaşadığım ilk kitabı gaspetmiştir. Benzersiz bir üstat hükmüyle sınırlanmış olduğuma göre, türünün tipik örneği gibilerden bazı prensiplere dayanarak, bu kitabın adını belirtmem gerektiğini düşünüyorum. Richard Jefferies'in *Bevis*'idir bu. Bu kitabı hâlâ, bu dilde yazılmış en güzel erkek çocuk öyküsü olarak görüyorum ve böylesine bir serüveni bugün milyonda bir çocuğun bile okumamış olmasını, kendi değerlendirmemin yanlışlığını gösteren bir kanıt değil, başkalarının bir kaybı sayıyorum.

Her koşulda, okuduğum tüm romanların temel fikirlerini, olay örgülerini ya da karakterlerini hatırlayamıyorum. Mecbur kalsam, kendiminkileri bile tekrar, aynı doğrulukta kuramam. Sanırım ben, yazarken okuyorum. Anlık ve dolaysız yaşantıları çok yoğun yaşarım; ama geçtikten sonra hızla gömülüp, gözümden kaybolur giderler. Yani benim dürüstlükle sunabileceğim tek şey, yüzde doksanını herkesin unut-

tuğu, hatta benim bile, çok uzaktan ve çok ender takılıp kalmış birkaç duygu dışında hiç hatırlamadığım yirmi-otuz raf dolusu saksağan saçmalığından ibaret. Aklıma takılanlardan birkaçını rasgele deşeyim:

Mémoires de Trenck, 1789, büyük bir hapisten kaçış öyküsü; *Roswall ve Lilian*, 1822 yılı yeniden baskısı, Swinburne'ün kitabı; *Menagiana*, korsan baskı, 1693, güzel anekdotlarla dolu; *Her Şeyi Anlat*, 1878, bir anti-Mormon klasiği; 1816'dan bir *Sporting Magazine*, 'hayal' konusunda harika; *Diaboliad*, 1777, William Combe'un öfkeli bir hicivi; *Vahşi Parti*, 1929'da korsan basılmış, Caz Çağının, benimle birlikte başkalarının da hayran kaldığı, çok garip ve komik bir şiir kitabı; 1227'den kalma Bedford Eyre Roll'un yeniden baskısı, gerçek bir zaman makinesi; *Aurora Borealis'in Tepelerinde*, 1828, John Dalton tarafından yazılmış ve imzalanmış; *Roma'ya Bir Ziyaretin Hikâyesi*, 1899, elyazması ve neşeli bir ukalalık; *Mémories de Martin du Bellay*, 1573, Joachim'in amcası, Altın Kumaş Tarlası'nın büyük çocuğu tarafından anlatılan bir görgü tanığı ifadesiyle; *Uzak Doğu İngilizcesiyle Şarkılar*, 1876 ("Littee Jack Horner/ Makee sit inside corner/ Chow-chow he Clismas pie . . ."); *Candide*, 1761, Cenevre, sahte ikinci kısmın ilk baskısı da dahil; *Kayıp Kontes Falka*, 1897, Henry Savage'ın yazdığı bir ucuz roman ve benim listemde hâlâ İngiliz dilinin en kötü romanı; 1685 Eylülünün *Mercure Galant*'ı, içinde Bolognalıların, spaniel köpeklerinin büyümesini nasıl önledikleri konusunda harika bir tarif var (köpek yavrusunu her gün eau-de-vie'* daldırıyor, sonra burnuna vurup içeri sokuyorlarmış); *Corn Saz Şairlerinin Geleneksel Toplantısı Andaç Programı*, 1938; *Ustaca İşkence Yapma Sanatı Üzerine Bir Deneme*, 1804 . . .

Sanırım bu artık durmak için uygun bir başlık ve sizi geri kalan tüm unutulmuş oyunlardan, gezilerden, biyografilerden, cinayetlerden ve yıllardır topladığım diğer her şeyden kurtarıyorum. Korkarım bu, ciddi bir şey gibi görünmeyebilir; ama sizin düşünebildiğinizin de ötesinde ciddidir yine de. Bir romancı, benim kanımca, *humani nihil alienum*'u** kitaplara da yaymalıdır. Çok edebi bir saksağan çifti her yıl bahçemde yavru yapar. Mendebur hayvanlar gerçi, ama varsın olsunlar. İnsan kendine zarar vermemeli.

(1983-1994)

* İçilen ispirto. (ç.n.)

** Lat. İnsana özgü hiçbir şey bana yabancı değildir. Karl Marx. (ç.n.)

Fransız Teğmenin Kadını'nın filme çekilmesi

Fransız Teğmenin Kadını'nın filme çekilmesinin, daha doğrusu, çekilememesinin - en ünlüleri, *Volkanın Altında* olan - diğer birçok romanın çekimiyle kıyaslanamazsa da, hiç olmazsa dikkate değer bazı epizotları vardı. Ünlü bir aktrisin bana telefon edip de, tam kelimesi kelimesine, prensler gibi soylu bir arkadaşın, kendisine filmde başrolü teklif ettiğini söylediği geceyi hiç unutmuyorum. Kadın onun tercihini başrole kabul edilmek gibi görmüştü ve beni araması sırf nezaketen, onun tercihini onaylayıp onaylamadığımı sormak içindi. O zaman benim de onu, gerçekte tercihin kimden yana yapıldığını bildiğim için, elimden geldiğince nazik bir şekilde, birisinin, değersiz bir yasal kâğıt parçasını çok pahalı bir fiyata satın almış olduğuna ikna etmem gerekti. Maalesef, söz konusu beyefendi, ahmaklığını mahkemede açık et-

mektense parasını yitirmeyi tercih etti. Bayağı iyi bir dava olurdu doğrusu.

Ama şimdi, belli noktalarda şöyle ya da böyle bu işe 'karışan' daha fazla yetki sahibi diğer yapımcıların ve yönetmenlerin tümünü say deseniz zorlanırım. Bu girişimdeki yorulmak bilmez partnerim Tom Maschler'le ikimizin, kişisel inisiyatifler birbirinin ardı sıra teker teker yok olur giderken açıkça kinikleştiğimiz anlar oldu; fakat yine de, bu çiğnene çiğnene giderek ezilen çimenlikten gizemli bir tuhaflıkla her seferinde yeni bir aday fışkırıverdi. Bundan sekiz ya da dokuz yıl sonra ve prodüksiyonu kotarma yolunda (Fred Zinnemann tarafından yapılan) en ciddi girişimin de başarısızlığından sonra ikimiz de bu maceranın temelli bittiğini düşünmeye başladık. Televizyonun sinemayı sollamak üzere olduğunu biliyordum ve bu iki aracın daha kıdemlisine duyduğum tüm umutlarımı yitirmenin eşiğinde durmuş gönülsüzce oyalanıyordum. Sinemaya hükmeden kararsız tanrılar ancak o zaman bizim yüzümüze gülmeye karar verdi.

Daha kitap bile henüz basılmamışken ve daha önce diğer romanlarımdan yapılan iki filmden pek memnun kalmadığımı bildiğinden, (bir yayıncı olduğu kadar, doğaçtan bir film ajansı olarak da yeteneğini gösteren) Tom Maschler, bu kez hiçbir yapımcının severek kabul etmeyeceği bir şeyde diretmem konusunda beni ikna etti: Yalnızca filmi yönetecek kişinin seçimi değil, hoşlanmadığım herkesi veto edebilecek kesin bir yetki konusunda diretmemi salık verdi. (Gelecek her türlü teklifte - birkaç kez, daha cazip olabilecek teklifler pahasına - bunda direttik.) Ayrıca, eğer mümkünse, bitmiş senaryoyla yönetmen aramak gibi saçma sapan bir işe hiç bulaşmamakta, diğer yolu tercih etmekte de mutabık kaldık. Fakat ilk başvuracağımız yönetmen konusunda hiçbir itirazımız yoktu. Karel Reisz'dı bu. Böylece, 1969'da kitabı, henüz deneme baskısı halindeyken kendisine verdik.

Karel'le birbirimizi anlıyorduk -ve aktris eşi Betsy Blair de, sadık bir yandaşımız olmuştu- fakat Karel'i bu işe kandırmaya çalışırken yaşadığım anlar oldukça kötüydü. Zor bir eski dönem filmini, *Isadora*'yı henüz yeni bitirmişti ve yeni bir tanesini daha yapma fikrine tahammül edemiyordu (Karel'in bizzat söylediğine göre, bu tarzın zorluğu, filme harcayacağımız zaman kadar, hikâyenin geçtiği döneme de harcayacak zaman bulma zorunluluğuydu). O zamanlar pek farkında değilsek de, izleyen birkaç yıl, ne kadar zor bir projeye giriştiğimizi görecektik. Geçmişe baktığımda, konuştuğumuz yönetmenlerin ve senaryo yazar-

larının duraklamasına ve hevessizliğine yol açan en büyük nedenin, özellikle, kitabın birden artan ünü olduğunu sanıyorum. Şansı yaver giden kitap müthiş bir ticari başarının yanı sıra, eleştirmenlerin gözünde de hatırı sayılır bir başarı kazanmıştı ve metninin kutsal bir dokunulmazlığa ulaşmış olması gibi ciddi bir tehlike vardı. Senaryoyu yazmayı kesin bir şekilde reddeden, fakat bunun nedenini bize anlatmak isteyen Robert Bolt'la yaptığımız bir konuşmayı hatırlıyorum. Konuşmanın sonunda Bolt'un, bunun bu haliyle (ya da basıldığı şekliyle), filmi yapılamaz bir kitap olduğu ve hep öyle kalacağı tezine yüzde altmış ikna olmuştum. (Bob Bolt'u ve samimi dürüstlüğünü, senaryo yazmayı -bu kez, bu kadar kadınlardan yana taraf tutan bir öykünün propagandasına yardımcı olamayacağı gerekçesiyle- reddeden başka bir ünlü yazardan, çok daha büyük bir sevgiyle hatırlıyorum.)

Bu sürecin sonuna yaklaştığımızda, bu projeye her şeyden önce, şeytan gibi bir berberin -daha kibarca bir deyişle, her şeyi tepeden tırnağa yeniden düşünecek ve yaratacak kadar usta ve bağımsız birinin- gerektiğini hissetmeye başladık. Yine, böyle zor bir iş için en iyi kişi konusunda da hiçbir itirazımız yoktu. Bu, Harold Pinter idi. O zamanlar bir gün tesadüfen, bizim önerdiğimiz bir geliştirme projesine katılmıştı - fakat ne yazık ki, o projenin bizim gerçekten istediğimiz tek kişisiydi ve gayet doğal olarak, birlikte çalışmayı düşündüğü partnerlerini ekmeyi reddetti. Karel konusunda olduğu gibi, şansımızı sonsuza dek yitirdiğimizi hissettik.

1978'de, bu girişimden yaklaşık on yıl sonra ve başka bir seçeneğin de suya düştüğünü görünce, Tom tekrar Karel'e gitti ve son şansımız yüzümüze güldü. Bu kez evet dedi; fakat bir tek, kendisinin Harold'ı senaryoyu halletmeye razı edebilmesi şartıyla. Harold'la ikisi, tüm sorunların olası çözümlerini tartışırlarken Tom'la ben iki haftayı diken üstünde geçirdik. Sonunda ikinci mucize de gerçekleşti: Kendimizi, en çok istediğimiz yazar ve yönetmenle bulduk. Başka mucizeler de gerekiyordu ve, talih, sebat ve Karel'in -ve baş oyuncuları Meryl Streep ve Jeremy Irons'ın- yapım öncesi çıkan bir dizi olağanüstü çetin zorluk karşısında gösterdiği sabır sayesinde bu mucizeler de gerçekleşti. İşte sonunda, geleceğine inanmaktan neredeyse vazgeçeceğimiz gün artık gerçekten geliyordu. 27 Mayıs 1980'de Karel, Lyme Regis yakınlarındaki bir köy evinin önünde, kamera ekibinin yanında duruyordu. Uşak Sam, elinde bir demet çiçekle, başlangıç yerinde bekliyordu ve sihirli söz söylendi.

Hiçbirinin başarılı olamadığını söylediğimde, hiç bilmediği bir işe atılan önceki yazarları kötüleme amacı gütmüyorum. En büyük sorun, her halükârda daha önce tahmin ettiğim, hiçbir romancının beni kesinlikle suçlayamayacağı bir konuydu - yani kitaba sadık kalmaya çalışmak. Ama *Fransız Teğmenin Kadını*, sinemanın ve romanın gerçek alanları hakkında çok kesin ve belki de özel görüşler geliştirmeye başladığım bir zamanda yazılmıştı. Bu iki alanın, aslında her ikisi de bir öykünün anlatımına dayandığından, birbiriyle örtüşen birçok ortak yanı var; ama aralarında hiç ulaşılamayacak diğer bölgeler de bulunuyor: Sözcüklerin asla yakalayamayacağı görsel şeyler (örneğin, söz dağarcığının, bir yüz ifadesinin sonsuz nüanslarını tanımlamak için inanılmaz derecede yetersizliğini bir düşünün) ve kameranın asla görüntüleyemeyeceği gibi, oyuncuların da söyleyemeyeceği sözel şeyler.

Film yapımcısına (ya da daha eski bir deyişle, resimleyene) yasak olan bu bölgeyi kasten kullanan romanların bu konuda büyük sorunlar yaratacağı gayet açıktır ve böyle bir kitaba 'sadık kalma'nın tek olası sonucu (senaryo yazarının herhangi bir kabahatinden kaynaklanmaksızın), gerçek bir dramatik diyalog değil, roman türünün geniş gardırobunun uzun betimleyici paragraflarını, tarihsel sapmalarını, karakter analizlerini ve daha birçok öğesini küçük bir valize sığdırma çabasıdır.

Bu yalnızca, dilin ilk olarak, fiziksel yolla görülmeyen şeyleri betimlemek ve 'göstermek' için ortaya çıkmasından kaynaklanmaz; romanın, özellikle bizim yüzyılımızdaki, yapısalcılığın ve semiyolojinin (ya da dilin ve kurgusal metnin yapısı hakkında daha doğru bilgilerin) doğuşundan beri hızlanan evrimi, hayatın ve duygulanma biçimlerinin o *asla* görsel olarak gösterilemeyecek yönleriyle daha yoğun bir şekilde ilgilenmeye yönelmiştir. Hareketli fotoğrafın keşfedilmesiyle, algılamanın dışsal yönünü araştırma ve öykünme becerimizdeki bu büyük ani sıçramayla, Freud ve çağdaşlarının başlattığı, içsel dünyalara yolculuğun böylesine tam çakışması herhalde tümüyle rastlantı değildir. 1895 yılı yalnızca, dünyanın ilk filminin ilk gösterimini değil, *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ın yayınlanmasını -yani psikanalizin doğuşunu- da gördü.

Bu uygun alanlar meselesi, benim artık kendi kurgularımın senaryolarının yazılmasıyla en ufak bir ilgimin kalmamış olmasının nedenlerinden biridir. Bir kitabı, filme çekilemeyeceğini bildiğiniz, bir hayli çok miktarda öğeyi kasten kullanarak oluşturmak ve sonra da bunları birbirinden ayırıp, yeniden, bu kez de filme çekilebilir öğelerle ye-

niden oluşturmak, kesinlikle mazoşistlere ya da narsisistlere bırakılması gereken bir uğraştır. Bu işin bundan daha belirgin ve aşırı vakası başka hiçbir yerde bulunamaz. İkinci nedense, benim, çoğu romancı gibi, (bir megalomanyağın tek başına hem yapımcıyı, hem yönetmeni, hem tüm oyuncuları, *hem de* kamerayı oynadığı,) aslında daima bir ekip sanatına ya da ekip halindeki her şeye daha uygun olan kurmaca düzyazının tek başınalık özgürlüğüyle biraz fazla baştan çıkmış ve buna bağımlı hale geldiğimi bilmemdir. Üçüncü nedense, gerçek senaryo yazarlarının, ayrı bir ustalık dalında çalışan apayrı bir ırk olmalarıdır. Diğer yazarların, herkesin bu işe soyunabileceğine inanmalarının nedeni kibirden başka bir şey değildir. Ben de şahsen bir zamanlar böyle düşünüyordum. Sonra bir gün Sidney Carroll'ı, Robert Rassen'le *The Hustler* için yazdığı mükemmel senaryonun bir kopyasını bana vermeye razı ettim ve bunun, benim asla girmemem gereken bir lig olduğunu (aynen şimdiki gibi) kabul ettim.

Fransız Teğmenin Kadını'ndaki bir diğer sorun da, romanın, bir eleştirmenin dediği gibi, ikili bakışla, yani hem koyu Viktoryen hem de çağdaş bir bakış açısıyla yazılmış olmasıydı. Gerçi çok farklı çözümler getirseler de, ne romanın üzerinde çalışan yönetmenler, ve tesadüfen, ne de yapımcılar, bu 'tarihi' ikilemden kaçmak istediler. Bir stüdyo prodüksiyon amirinin bana söylediğine göre İngiliz romancılığının en büyük yazarlarına ait ve hiçbir telif hakkı ödemeye gerek kalmadan sahip olabileceği yüzlerce gerçek yapıt ortalıkta sürünüp dururken, çağdaş bir Viktoryen romansını satın almak onu zerre kadar ilgilendirmiyormuş.

Önceden başarıya ulaştığı görülen ve kitabımda kullandığım bir yöntem önerildi: Yani söylenmese de, yazarın bizzat kendisi olduğu anlaşılan ve Viktoryen öykünün bir parçası olan bir karakterin -daha ziyade, Anton Welbrook'un, Max Ophuls'un ünlü filmi *La Ronde*'de yaptığı gibi, hem olaylara içeriden katılabilen hem de geri çekilip onlar hakkında yorum yapabilen birinin- yaratılması öneriliyordu. Bu hiçbir zaman çok hoşuma gitmedi ya da sadece bir anlığına hoşuma gitti. Bir gün, hiç akla gelmedik bir biçimde, Beverly Hills Oteli'nde Peter Ustinov'la karşılaştım ve bu fikri tartışarak çok neşeli bir akşam geçirdik. En iyi hatırladığım, ikimizden de çok daha ünlü (ve yapıtlarına hayranlığımı biraz fazla safça belli ettiğim) bir yazar hakkında, cin

gibi ve harika mimiklerle süslenmiş bir dizi anekdot. Genel olarak tüm romancıların dürtülerine karşı duyulan kuşkuculuk ve bu vesileyle, onların kamuoyuna karşı takındıkları maskeleriyle ve kişisel gerçekliklerıyle dalga geçilmesi beni gaza getirip esir etti ve bu büyük hikâye anlatıcısının düşüncesine tıkıverdi. Ustinov bugüne dek, görüşme aşamasını geçebilmiş, o yazar-cambaz rolünde görmeye dayanabileceğim tek vekilim olarak kaldı.

Şimdi, dönüp geçmişe baktığımda, Harold ve Karel'ın bulduğu çözümden başkasının mümkün olamayacağına ikna olmuş durumdayım. Daha önce hiçbirimiz, zaten çok yoğun ve belki de aşırı yüklü bir kitabı sıkıştırıp iki saatlik film zamanına sığdırmanın daha acil sorunları yüzünden, onun varlığını görememiştik. Bu konuya yepyeni bir boyut ve ilişki katmak, bu çalışmaya Harold Pinter'dan başka kim katılırsa katılsın bizim aklımıza asla gelmezdi; böyle olması da gayet akla yatkındı.

Pinter'ın, bir oyun yazarı olarak, küçücük deyişlerle, hatta sessizliklerle dünyalar kadar şey anlatan diyalogların yaratıcısı olarak ve bunlardan hiç de aşağı kalmayan, her entelektüel oyuncunun karşısına, yüzleşmekten hoşlanacakları yaman sorunlar çıkaran bir yazar olarak dünyaca bilinen niteliklerinin üzerinde durup oyalanmama gerek yok. Bu senaryo zaten her şeyi söylüyor. Fakat onun dehasının başka bir yönü daha var ve bu da onun, uzun ve karmaşık olan bir şeyi, bozmadan kısaltıp sadeleştirme konusunda sergilediği dikkate değer yeteneği bence. Bu yetenek, bu işten anlamayanlara biraz olumsuz, ya da makası alıp bahçe budama yeteneğine benzer bir şeymiş gibi görünebilir, ama sinemada gerçekten de sonsuz derece değerli -ve gayet olumlu- bir niteliktir. Roman üretiminin -ya da romancının- sinemadaki karşıt eşdeğerine göre pratik yönden avantajı, üretimin kolaylığındadır. Anlatıya dayanan bir film yapmanın fiili süreci, karakterlerin sayısı ne kadar az, mekânlar ne kadar basit olursa olsun, olağanüstü karmaşık ve pahalıdır; ve bir senaryo yazarının bir yönetmene vereceği en büyük hediye, kitaba 'sadık' bir versiyondan çok, sinemanın çok farklı yapım olanaklarına (ve seyirci kitlesiyle ilişkilerine) bağlı kalan bir versiyondur.

Ben şu anda var olan senaryoyu romanımın sadece bir "versiyonu" değil, onu tanımlayan zekice bir eğretilemenin taslağı sayıyorum (taslağı, çünkü bu tatlının lezzeti, sonucu görünce belli olsa gerek). Bu yaklaşımı tamamen onaylıyorum. Ve bunun nedeni sadece, özgün metnin yazarlarının istedikleri senaristi ve yönetmeni bulduktan sonra ar-

tık bu işe karışma haklarının olmadığına inanmam değil, aynı zamanda ve daha da önemlisi, bir medyadan diğerine tutarlı bir aktarımın böyle bir düşlemsel sıçramayı gerektirdiğinden emin olmamdır. Bugüne dek, gerek iyi filmlerin, gerekse iyi romanların hiçbiri güven temelinde yaratılmış değildir. Başrolün Amerikalı bir aktrise verilmesini de aynı derecede onayladığımı eklemeliyim. Böyle bir olasılık, Meryl Streep'i projeye kazandığımız talihli günün çok öncesinde zaten gönlümde yatıyordu ve nedeni de az önce değindiğim nedenle aynıydı: Böyle bir oyuncunun düşündürdüğü metaforik sıçrama. Bu vakada benim için bu aynı zamanda tarihsel bir doğruluktur; çünkü kadın kahramanın aradığı temel özgürlük, benim kafamda, on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sına, Viktorya Britanyası'ndan çok daha fazla yakışıyor. Sanırım asıl romandaki kadar. Eğer romancının tek istediği, kitabının harfiyen sadık bir versiyonuysa, dürüst davranarak (ya da parayı teperek), asla sinemaya satmamalıdır. Motorun en son duruşu ne kadar geç gelirse asıl metinden görmeyi umdukları miktar da o kadar fazladır ve eğer ölçüt, edebiyat yönünden metne sadakatsa, bir televizyon dizisinin sağlayabileceği uzun saatler, dağıtım zorunluluklarının filme dayattığı o zavallı 110 dakikadan kesinlikle üstün gelecektir. Bazı filmcilerin, televizyondaki meslektaşlarına bağışlanan bu bol zaman lüksünü kıskandıklarını duydum; ama korkarım böyle yapmakla meslekleri-ne ihanet ediyorlar. Film uzunluğu konusunda dayatılan keyfi sınırlar, sahnenin fiziksel koşullarının tiyatro dramaturguna, ya da belirli bir biçimin ya da vezin kurallarının şaire dayattığı sınırlardan farklı değildir. Benim görüşümce bu, sinemanın, ne olursa olsun en büyük sanatlardan biri olarak kalmasının ve televizyonunsa (David Mercer'in ya da Dennis Potter'ın son yapıtları gibi) çok ender durumlar dışında, bir kayıt cihazına ya da salt bir aktarım makinesine hâlâ tehlikeli bir şekilde yakın oluşunun en temel nedenlerinden biridir kesinlikle.

Bana sık sık, sonuçta ortaya çıkan ürüne bakınca kötü bir taklitten başka bir şey görememe riski bu kadar yüksek olduğu halde, film haklarını neden sattığımı soruyorlar. Bu bizzat sorulmasını benim istediğim bir sorudur, çünkü daha sonraki bir romanda, *Daniel Martin*'de ticari sinemanın -ya da daha doğrusu, yapım maliyeti ve harcanan parayı çıkarma zihniyeti her türlü sinemayı az ya da çok ticari kıldığından, para hesabının egemen olduğu, kârın birinci, diğer her şeyin çok geriler-

den geldiği sinemanın- birçok yönünü hor gördüğümü gizlemedim. Bu çirkin değerler sisteminin gayet net bir örneği, bir stüdyonun, şu anki senaryodan bir öncekini reddederken gösterdiği temel gerekçedir. Bize söylendiğine göre senaryonun tek kusuru, Amerikan izleyicisinin özdeşim kurabileceği yalnızca bir karakter içermesiydi: Gözünü hırs bürümüş Viktoryen kapitalizmine küçük bir örnek diye koyduğum, Londralı mağaza sahibi Bay Freeman. Şimdi, burada en çok hakarete uğrayan kim, diye güzel bir soru sorulmalıydı - yazar mı, yönetmen mi, senaryo yazarı mı, yoksa stüdyodaki kitap okumakla görevli kişinin vatandaşları mı? Sonunda, üstelik çok açık bir farkla, sonuncusu olduğuna karar verdik.

Fakat gerçek sinemaya, sanatçıları tarafından bir sanat, ya da hiç olmazsa, zanaatkârları tarafından bir zanaat olarak görülen ve yapılan sinemaya karşı daima çok büyük bir sevgi ve saygı duydum. Sinemanın romanı 'öldürdüğü' fikrine hiç inanmadım. (Televizyon ayrı bir meseledir, fakat o bile, televizyonun gösterdiği şeylerle değil, her an seyredilebilmesiyle ilgilidir.) Öykü anlatmanın bu iki yolu, birbirlerine, diğer her şeyden daha yakın iki kardeştir. İyi bir yönetmen her zaman için iyi bir romancıdır ve bunun tersi de (fotoğrafın icadından çok önceki zamanlardan beri) doğrudur. Açıkça *auteur** sinemadan çok çok ötede, bir öykü anlatmaya, yeni bir karaktere ve atmosfere sahip dünyalar yaratmaya, yani tanrıcılık oynamaya duyulan ortak ihtiyaç, diğer sanat alanlarındaki sanatçılardan çok daha fazla yaklaştırır bizleri birbirimize. Farklı olan, tekniklerdir, hedefler değil ve eğer film haklarını satmama bir mazeret bulmam gerekiyorsa (ki, bayağı dikkat çekici sayıda okurun dediğine göre de bulmam gerekiyor) bunun nedenlerinden biri, teknikteki o farklılığa duyduğum hayranlıktır. Bu tekniğin gerçek doğasını keşfetmek, perdede gösterilen sonuç - belki de büyük çoğunlukla - düş kırıklığı yaratsa bile, yazarlar için çok öğretici bir deneyim olabilir.

Ayrıca bu deneyim başka bir yönden, bazı yazarların, daha önce söz ettiğim, metne sadık kalınması konusunda neden şiddetli bir istek duyduklarını kısmen açıklayabilmesi nedeniyle de değerlidir. Romancıların, görsel örneğin asıl metne kendi damgasını vurması, daha doğrusu, okuyucusunun (kitabın yarattığı tüm yaşantıda vazgeçilmez bir *yaratıcı* rol oynayan) düşleminin belli birtakım imgelere mahkûm olup, onlar tarafından kıskıvrak yakalanması gibi, hemen hemen tü-

* (Fr.) Hem yazar hem yaratıcı anlamında. (ç.n.)

münde görülen bir korkuları vardır. Bu, sinemadan çok daha önce başlamıştır elbette. Bugün Dickens'la, onu görsel olarak örnekleyen iki önemli tip, Cruikshank ve 'Phiz' arasında bizim hissettiğimiz uyum, yazarın bunları yarattığı zamanda kesinlikle yoktu. Bu, yazarın reddetmekle büyük bir aptallık yapacağı bir sınama, bir mücadele gibi geliyor bana - gerçi bunu kabul edip de, diğer sanatın alanına tecavüz ederek, orada neyin nasıl yapılmasını buyurmaya kalkmak daha da büyük bir aptallıktır elbette. Böyle bir şeyi, kendi yapıtlarına müdahale eden editörlere sinirlendikleri için yayın dünyasında adı kötüye çıkmış yazarların yaptığını görmek özellikle çok tuhaftır.

Eğer metin değerliyse "görselleştirme" sınavını geçecektir. Eğer sözle görüntü dengini bulursa Dickens'daki gibi evlenecek ve birbirini güçlendirecektir. Eğer imge, metni "boğacaksa", o zaman metin her halükârda, zaten uzun yaşayamayacaktır. *Fransız Teğmenin Kadını*'nın filme çekilmesi sırasında, Londra'da bir stüdyo tanıtımcısı çıkıp da, neden Harold'ın senaryosunun roman haline getirilmesi için hiçbir şey yapılmadığını sorunca ben hiç gülmedim. (Oysa benden başka herkes bunu gayet komik bulmuştu.) Ama ben onun genel bakış açısını kavradım: Bir öyküyü anlatmanın, bırakın başka araçları, aynı aracın içinde bile birden fazla yolu var. Romanın filme ya da televizyona çekilmiş halinin daha iyi çıkması, ya da insanların romanın edebiyat tarzına göstereceği tepkiyi ya da bunun rengini bayağı bir değiştirmesi riskine girmek yararlı bir deneyimdir. Bir gün birisi bir filmi roman haline getirecek ve bu roman, esas aldığı filmden daha iyi olacaktır.

Kinikler, tüm bunların en önemli nedenini görmezden geldiğimi düşünebilir: Para. Ben paranın çekiciliğini reddedebilecek kadar yüce gönüllü değilim; ama bunun, benimkinin çok ötesinde, başkalarının banka hesaplarını ilgilendirdiğini belirtmekten kaçınacak kadar mütevazı da değilim. Ben, hiçbir çağdaş İngiliz romancının ya da oyun yazarının, dış ticaretten sağlanan kazanca, yeni iş alanları yaratılmasına falan katkısından ötürü, hükümet ya da sanayi çevrelerince kutlandığını görmedim ve böyle bir şeyi göreceğimi de hiç ummuyorum; üstelik, Stakhanovcu* bir şekilde öne geçmeye çalışan bizlerin bu yarışta geri-

* 1930'lu yıllarda Rus madenci Stakhanov'un başlattığı, çalışma yöntemlerinin basitleştirilmesi ve daha iyi düzenlenmesi, işçilerin inisiyatifi, üstün performansın

de kalmayacağımızdan emin bile değilim. Bizlerin, yapıtlarımızın film prodüksiyonlarının -ulusal film endüstrilerini desteklemekten hepsi rezilce kaçmış- savaş sonrası ekonomilerine getirdiği milyonlarca doların ancak dolaylı bir nedeni olduğumuz doğrudur. Fakat her şeye rağmen, edebi metnin, kitle medyasının "bayağılığı" riskine sokulamayacak kadar değerli bir şey olduğuna karar vermeden önce, dürtülerinden gayet emin olmak gerekir bence. Aslında düşünülmesi gereken şey, kamuoyundaki kişisel imaj, hatta kişisel maddi kazanç değil, diğer bir sürü insanın işi ve maaşıdır . . . hasta düşmüş nezih film endüstrimizin dışında tabii.

Ama benim en önde gelen kişisel nedenim başka bir şeyle ilgili. Romancılar, gerçek etkinlikleri açısından dünyanın en yalnız yapılan işine mahkûmdur ve tiyatroda ve bugün sinemada toplu halde çalışanlara duyduğumuz özlem dolu kıskançlığın (megalomani denen metal paramızın diğer tarafının) sicili bayağı bir eskidir. Film çekiminin ilk günü, çekimler arasındaki bir molada Harold ve Karel'le birlikte durup, onları bazı küçük sorunları tartışırken dinlediğim anı hatırlıyorum. Eminim ki bu, onlar için en sıradan, olağan yaşantılardan biriydi; fakat benim için hiç alışılmadık bir şeydi ve buna benzeyen, daha önceki durumlarda da alışılmadık gelmişti. Sözcükler, tüm o sayfalar doluşu cebir denklemleri resmen ete kemiğe bürünmüş, bu son derece gerçek durumu, tüm bu canla başla sarılmaları, maharetleri, ekip çalışmasını, gözün ve kulağın tüm yeteneklerini harekete geçirmişti. Bir anlığına nesnellikten çıkıp da bu duyguya kapılmak garip bir haz veriyor insana. Ayrıca bu alışılmamışlık bana göre, olağandışı bir güven duygusuyla birleşmişti.. Bu güven, zor bir medyadaki zor bir projenin 'ilk günü'nde, her şeyin hallolup bittiğinden emin olmak gibi bir duygudan kaynaklanıyor olamazdı; fakat iki partnerimin, başarmak için ellerinden geleni yapacağından emin olmamla çok büyük ilgisi vardı.

Başlangıç gününün o güzel ânı, benim yaşam felsefeme göre sonucu başarılı bir yolculuğa çıkmak kadar önemli bir şeydir. Bu senaryonun, bu yeni teknenin sonunda mucizeyi gerçekleştirdiğini, dışarıdan bakan birine, daha doğrusu, başarısız girişimlerle geçen o on yılı yaşamamış birine anlatmak çok zor: Benim için hem o ânı, hem de yolculuğu mümkün kıldı çünkü.

(1981)

---

birtakım ayrıcalıklarla ve ikramiyelerle ödüllendirilmesi sayesinde, üretimi kollektif çabayla arttırma fikri. (ç.n.)

Modern bir yazarın Fransa'sı

Romancıların birer entelektüel ve kitap kurdu olduğu, evrensel anlamda çok okuyan ve günümüzün edebiyat dünyasında olan bitenleri gayet iyi bilen kişiler oldukları düşüncesi, tüm bu yüzyıl boyunca, eğer aldığım bazı mektuplara güvenmek gerekirse en azından akademik çevrelerde büyük ölçüde kökleşmiş. Bu mektuplar, benim, çağdaş roman hakkında, edebiyat kuramları hakkında, bunların tümü hakkında, bende ya hiç bulunmayan ya da hemen hemen hiçbir önem taşımayacak kadar az bulunan bilgilere yeterince sahip olduğumu varsayıyorlar. Tüm romancılar, en azından roman yazarlarken, Lévi-Strauss'a göre *pensée sauvage** sınıfına sokulabilir gerçekten; yani biz kültürlü kişiler değiliz. Büyük antropoloğun dediğine göre bu, biz ilkellerin de akade-

* Vahşi akıl. (ç.n.)

misyenler ya da fazla akıllı diğer insanlar gibi, bir *mise en ordre*,* yani hayatı bir çekmeceli dolaba sığdırmaya çalışma peşinde koşmadığımız anlamına gelmez. Ama bizim sığdırma tarzımızın da, üstelik çekmeceli dolaplarımızın kendisinin de, biçim ve prensipleri genellikle mantıktan, gelenekten, bilimsel analiz protokollerinden ve (üniversite koşullarındaki) makbul niteliklerin tüm o saygın *galère*lerinden** uzaktır.

Malcolm Bradbury ve David Lodge gibi bazı romancılar kuşkusuz mükemmel akademisyenlerdir ve diğerleri de sözde akademik hale gelmiştir, çünkü bunlar eleştirmendir; yani birer uzman gibi görünmek zorundadırlar. Ben, bu gayet sınırlı bilgimle, eleştirmenliğin salt sevgi duyulduğu için, zevk için, daha doğrusu bunun, değeri bilinmeyen iki meslek olan yazma ve öğretme işine sağlayacağı makul bir maddi katkının ötesinde bir neden için yapılabileceğini düşünemiyorum. Gönülsüz eleştirmenler bile, ister istemez bir sürü şey öğrenmek zorundadır. Ben yaşamımda pek eleştirmenlik yapmadım; ve beni ağına düşürebilecek her türlü edebiyat 'dünya'sından, ya da çevresinden (sineğin örümcek ağından kaçtığı gibi) kaçtım, örneğin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki terimle *salons*,*** ya da günümüzde kampus toplumu denen bu dünyalar hakkında yazılanları, bu tür meclislere katılan biri buralardan gerçekten bir zevk alıyor muydu, yahut alabilir mi gibi bazı kuşkular duyarak okurum.

Ayrıca, uzun zamandır arkasında durduğum bir görüşüme göre, (indeksleme, ansiklopedik bilgi, iyi öğretmenlikle ilgili) bazı konularda unutkanlık, kurmacayla uğraşanlar için çok yararlıdır - üstelik, çok yüksek entelektüel akademisyenler ve biliminsanları arasından, doğru dürüst bir romancının son derece ender çıkmasının önemli bir nedeni de budur. Çok öznel bir sanat hakkında her türlü nesnel şeyi bilmek korkunç bir engeldir ve Mösyö Jourdain'inki gibi bir saflık bu konuda daha iyi bir önsezi sağlar. Romancılara sadece, yeniden yaratım türünden bir hafıza; yani sahneleri, olayları, karakterleri ve okurlar için gereken daha ne varsa her şeyi bir araya toplayabilme yeteneği gereklidir; ama bu hafızada, çoğu kişinin olmazsa olmaz sandığı şaşmazlığın ve titizliğin gerekli olduğu durumlar çok enderdir. Romancıların 'araştırmalara daldığını duyduğumda hemen kuşkuya düşerim.

* Düzene koyma. (ç.n.)
** Baş belası (durum). (ç.n.)
*** Sanatçıların sık sık toplandığı yerler anlamında. (ç.n.)

Gereken meziyet daha çok, içgüdüsel ve yarı bilinçli şeylerle rahat bir ilişki halinde bulunmaya, yani bir şekilde, kendi sandık odasını tanımaya benzer. Ben yaşamım boyunca, bugün oldukça küçük bir kütüphaneyi doldurmaya yetecek kadar çok kitap topladım. Artık her şeyin nerede olduğunu anımsayamıyorum, fakat gizemli bir nedenden ötürü, sahip olduğum her şeyin bir yerlerde olduğunu anımsıyorum. Her durumda, işime yarayan rafa kolayca varmamı sağlayacak akıllı bir sistem geliştirmeliyim; beni sık sık, boş yere ve lanet okuyarak yaptığım aramalardan kesinlikle kurtaracak bir sistem. Ama ben bir romancıyım ve kitaplarımı, tıpkı yazma tarzım gibi, gelişigüzel ve darmadağınık halde bırakmak bana nedense daha cazip geliyor. Kısacası bu tarz, isimleri, başlıkları, tarihleri, kesin ayrıntıları avucunun içinde tutan bir hafızadan - yani kesinlikle, bütün üniversitelerin çok değer verdiği ve öğrencilerine aşılamaya çalıştığı hafızadan - çok uzaktır.

Oxford'tayken, Fransızca bitirme sınavlarında beklenen kâbus, on altıncı yüzyıl gramer teorisi hakkında bir makaleyle ilgiliydi. Bu konu beni, gerek öğrenirken gerek okurken, inanılamayacak derecede sıkmıştı ve hiç çalışmamıştım. Sınavdan bir gece önce bir arkadaşımın ineklediği notları ödünç aldım ve ertesi sabah hepsini kağıdın üzerine bir güzel kustum; daha ertesi günse konuyu yine tamamen unuttum ve o günden beri de bu konu hakkında yine hiçbir şey bilmiyorum. O sınavdan aldığım, çok mükemmel olmayan, ancak ikinci dereceye karşılık gelen alfa notunun, bana on altıncı yüzyıl Fransız gramerine karşılık bir mükafat gibi geldiğini söylemeye gerek yok.

Tüm bunları, Fransa ve Fransız kültürüyle yoğurulmuş olduğumu seve seve iddia etmeme karşın, çok eskiden beri, antik Fransız gramerinden habersiz olduğum gibi, savaş sonrası çağdaş Fransız edebiyatından ve bunların dayandığı kurumların tümünden de habersiz olduğuma dikkat çekmek için söylüyorum. Tüm bunların benim üzerimde pek bir etkisi olmadı. Derrida'yı, Lacan'ı, Barthes'ı ve onların grubundan *maîtresi* her seferinde şöylesine bir okuduğumda bile, aydınlanmaktan çok kafam karıştı, sinirlendim ve yirminci yüzyıldaki birçok Fransız kültürel olgusunu - korkunç bir şekilde modası geçmiş görüneceğini bile bile - on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yavaş yavaş tüm ülkeye yayılan ve daha eski geleneklerdeki tüm o berraklığı, nükteyi, zarafeti engelleyen, bulandıran, saptıran, adi bir Alman etkisi olarak görmeye başladım. Eski geleneğin *eau Perrier*'sine* duyduğum bu düşkünlüğü-

* Fransız memba suyu markası. (ç.n.)

mün büyük ölçüde, yukarıda söz edilen guruların* aşırı miktardaki sıkıcı yazılarından fışkırıyormuş gibi görünen dalga dalga çamurlu suları hiç içmemişliğimden geldiğini kabul etmeliyim. Ben Fransız olsaydım bile, korkarım bunları yine anlamayacaktım; benim Fransız olmamam her şeyi çift katlı bir muğlaklığın sarmasına yol açıyor sadece. Ne demek istediklerinden pek emin değilim, fakat İrlandalılar gibi, anlasam da anlamış olduğumdan emin değilim.

Fransızlarla İngilizlerin dili kullanım ya da retorik geleneklerinin arasındaki büyük uçurumu fark etmek yıllarımı aldı; Fransızcada metaforik sözlerin yaygın bir etkisi var, İngilizcedeyse gerçek sözlerin; bir tarafta akılla, biçimlerle ve kavramlarla algılanan yaşam, diğer taraftaysa (hemen hemen) göründüğü gibi kavranan yaşam; sırf cebir denklemi gibi sözcüklere karşılık, pratik ve Öklid'vari sözcükler; özenle yetiştirilmiş bahçe menekşeleri ve, Lévi-Strauss'un laf oyunlarındaki gibi, vahşi menekşeler. Karşılaştırmalı dil uzmanlarının böyle kaba bir ayrımı duyunca bağırıp çağırmaya başlayacağından kuşkum yok ve zorlanırsam, bu kitabın altbaşlığının arkasına çekilmek zorundayım.[1] Varsaymakla belki hata ediyor olsam da, böyle bir uçurum benim imgelemimdeki Fransa'nın bayağı büyük bir bölümünü oluşturuyor.

Fransızca bir metni okuyup, semantik ve dilbilgisi yönünden mükemmel anladığımı hissedebilirim; ama ne Fransız olarak doğmuş, ne de iki dilli olduğumdan metni tüm incelikleriyle anlamaktan yine de sonsuza dek uzağım. Her yazar gibi ben de, kendi dilimde bir metni okurken, kullanılabilecek tüm alternatif sözcüklerden ve söylemlerden oluşmuş, hayali bir metinle karşılaştırırım; ama ne yazık ki, Fransızcada bu yönde kullanabileceğim içsel bir sözcük dağarcığım yok. Pratikte bu beni, belki de gerektiği kadar kaygılandırmıyor. Ben bunu içten içe, Fransa'yla her iletişime geçtiğimde karşıma çıkan bir "hayalet" gibi görüyorum; ama her eski evin bir hayaleti vardır ve benim yaşam felsefeme göre, bizim asla kesin olarak bilemeyeceğimiz şey, cazibelerin ve zevklerin özüdür. Aslında, Fransa'nın bana, duygusal anlamda yabancılığını yitirmesini hiçbir zaman istemem. Bu asla tam olarak

*Uzakdoğu ermişi. (ç.n.)

1. Bu deneme ilk kez, editörlüğünü Ceri Crossley ve Ian Small'ın yaptığı *Studies in Anglo-French Cultural Relations: Imagining France* (London: MacMillan, 1988) adlı kitapta yayınlandı. Şimdiyse, daha sonra (1994'te) yayınlanan, Claire Duras'nın "Ourika" adlı kısa romanı hakkında, "*Ourika*" adlı bir denemeyle ilgili bazı materyalleri de kapsamaktadır.

bilememe ruhu bence, gerek kişiler, gerek uluslar arasında olsun, her türlü gerçek ve süregiden aşkın temelini oluşturur.

Sanıyorum uçurumun karanlık tarafını en iyi simgeleyen şey, *nouveau roman* episotu, yani yolculuğa gelemeyen şarapların o klasik durumudur. Onun, Robbe-Grillet ve Butor gibi büyük kuramcıların eliyle sergilenişi müthiş mantıklıydı; fakat işlevi, bir avuç ayrıcalıklı durumdaki biz geri kalmış İngilizler için, serseme çevirecek kadar sıkıcıdır. Manevi Fransız tarafım hiçbir şekilde, okuduğu her *nouveau roman* için böyle düşünmüyor; fakat onunla dalaşıp duran İngiliz ikizi, *kendi* standart ve geleneklerine göre bunun iflah olmaz bir şekilde hayattan kopuk olduğu konusunda diretiyor. Romancılar, içinde yaşadıkları toplumu ahlâki ve siyasi yönlerden reddedebilir, fakat normal okur kitlesini bu işin dışında bırakamazlar.

1981'de Paris'e yaptığım bir ziyaret sırasında herkes bana *nouveau roman*'ın, yapısalcılık- yapıbozuculuk tartışmaları gibi tarihe karıştığından, çağdaş Fransız düşüncesinden çoktan çıktığından emin olmamı söyledi. Öykü egemenmiş şimdi; öykünmesi bir zamanlar anlamsız bulunan Balzac, tahtına yeniden oturtulmuş. ("Ufak bir hatalarıyla," dedi bana edebiyatçı bir gazeteci, hafiften alay ederek, "Balzac'ın yerine kendilerini tarihe gömdüler.") Bu teorilerin bir sürü İngiliz'in ve Amerikalı'nın kafasında hâlâ varlığını koruduğunu söylediğimde, umursamaz omuz silkmelerle karşılaştım. Bu, Anglosaksonların çok gerilerde kaldığı anlamına geliyordu.

1981'de (M. Mitterand da dahil) herkes, yaşayan en büyük Fransız yazarının Julien Gracq olduğunu biliyordu. Tesadüfen, ben de bu hükme karşı değilim - ve bu yazarın yapıtlarının Britanya'da karşılaştığı genel ilgisizliğin gerçekten çok üzücü olduğu kanısındayım - ama benim asıl vurgulamak istediğim, bizim zaman zaman tutan, bırakın uygulanmasını, var olması için bile kendi toprağı, kendi dili ve kültürü olması gereken akımlara ve teorilere akademik *engoument** ahmaklığımız. Ben, Burgonya'nın ya da Rhone vadisinin asma kütüklerini ve şarap yapma yöntemlerinin tüm ayrıntılarını İngiltere'ye getirebilirim; fakat bu, onların şarabını yapabileceğim anlamına gelmez. Entelektüeller, Fransız kuramlarının çoğundaki derinliğe, karmaşıklığa, müthiş anlaşılmazlığa tapabilir; ama biz romancılar korkarım onları asla yürekten benimsemedik. Biz görevimizin asla okuyucuları sıkmak olduğunu düşünmedik, tıpkı son günlerde çok kurnaz bir biçimde, bize

* (Mecazen) Bir şeye tutulmak, merak sarmak anlamında. (ç.n.)

roman yazmak için öncül bir neden bırakmayan yapıbozuculuğun aşırı biçimlerini birçoğumuzun kabul etmediği gibi.

Bir zamanlar planladığım - ve gerçekten de yazmaya başladığım - şey, bir yayıncının kâbusuydu: Yarı İngilizce, yarı Fransızca bir roman. Fransızca yazarlığım her halükârda bu işe yeterli düzeye yaklaşamazdı bile, fakat sonuçta bu fikri benim için bitiren şey, kendini her iki kültürde de gerçekten yurdunda hissetmenin, her iki görme ve tepki verme yaşantısı tarzım birden ifade edebilmenin olanaksızlığıydı. Son yıllarda Ulusal Tiyatro'ya birtakım oyunlar çevirdim ve tekrar aynı şeyle karşılaştım. Yüzeysel anlaşmalar bir dilden ötekine bayağı kolay akıyor, ama derinlerde, asla evlenmiyor, asla birbirlerine tam uymuyorlar gibi geliyor bana. Hatta bunu, diyelim ki, kendi aynamda da, kendi yapıtımın Fransızca'ya çevrilmesinde de görebiliyorum. Benim son kitaplarımın tümünü çeviren Annie Saumont'un İngilizcesi mükemmeldir. Ayrıca kendisi, kendi dilinde bir sürü kitap yazmış, yetenekli bir roman yazarıdır. Onu bulduğum için çok şanslı olduğumu biliyorum ve kendisi birkaç yıl önce *Daniel Martin* çevirisiyle, saygın bir çeviri ödülünü kazanınca bundan büyük bir keyif almıştım. Fakat onun, benim metnimin yarattığı sorunlara bulduğu çözümler, ilk okuduğumda, İngilizce anlamda var olup da dışarıda bıraktığı birtakım ince nüanslar ya da (daha seyrek olarak) onları ifade etmek için girmek zorunda kaldığı dolambaçlı anlatımlar yüzünden takılıp kalmama yol açıyor sık sık. Onun benim yapıtlarım üzerindeki çalışmalarına daima biraz özel bir tepkim var ve bu, Annie'yi değil, beni küçük düşürüyor: Ben hâlâ ya Fransızcayı, ya da o Fransızcayı anlamıyorum.

1946 yılında Oxford'a girdiğimde kendimi New College'da Merlin Thomas'ın öğrencisi olarak bulduğum için şanslıydım. Diğer öğrencilerin onun öğrencilerini kıskandığını hemen fark ettim. Merlin gençti, faaldi, samimiydi ve zaman zaman Rabelais'yi andıran bir mizah duygusu vardı. Ben üniversiteye ilk başta Fransızca ve Almanca okumak üzere girmiştim, fakat Almanca hocalarım Merlin'in yanında sönük kaldı ve ikinci yılımda (zaman zaman pişmanlık duyuyorsam da) çok şükür Almancayı bıraktım. Başka Fransızca hocalarım da vardı elbette, fakat onlar da Merlin'in yanında sönük kalmaya başladı. Bunlardan biri, o günlerde hem fakültenin, hem de *le tout** Oxford'un ünlü kişisi Dr.

* Tüm. (ç.n.)

Enid Starkie'ydi. Bense aykırı ve her şeye karşı çıkan bir tiptim ve bu kadından hiçbir zaman gerçekten hoşlanmadım. Fransızcasının aksanı bir tuhaftı. Bir gün onun derslerinden birine gizlice bir Fransız arkadaşı soktuğumu hatırlıyorum. Kadın Rimbaud'dan bir bölüm okumaya başlayınca Fransız oğlan bana dönüp büyük bir şaşkınlıkla "Hangi dilden bu?" diye sordu. Sonra, yaşlı Profesör Rudler vardı, *la passion chez Racine** konulu bir ders vermişti; tutkusuz, heyecansız bir performans sergiledi. (Daha sonra bir gün Fransa'da, Nadal'ın Corneille hakkındaki seminerlerini dinledim, onun tam zıttını; daha ziyade, öğrencilerden oluşan, kendinden geçmiş bir jürinin önünde bir *crime passionel* davasını savunan, Fransız barosunun gözbebeği bir avukat gibiydi.) Bir arkadaşımla, seminerler devam ettikçe dinleyenlerin hızla azaldığını gördük; sayı tam ikiye - yani ikimize - kadar düşünce de sonuna kadar devam etmenin ahlâksal bir yükümlülüğümüz olduğuna karar verdik ve katılımımızı sürdürdük.

Eski Fransızca ve o dönemin edebiyatına harcanması gereken zamandan, genellikle nefret edilirdi ve çoğumuz bunu son derece anlamsız bir şey ve her şeyden önce, (herhalde) Sir Alfred Ewert'in fakültenin dekanı olması yüzünden çektiğimiz bir işkence gibi görürdük. Fakat sonunda, bu dersin en azından benim için, bu programın en değerli parçalarından biri ve kurmaca sanatı konusunda da kesinlikle çok önemli olduğunu anladım. Fakat vardığım bu sonuç için geçmesi gereken yılların sayısından utanıyorum. O zamanlar bana, bir gün Amerika'da, 1970'lerde yaptığım gibi, Marie de France'ın yeni bir çevirisini sunacağım söylenseydi gülerdim. Basılmış ilk romanım olan *Koleksiyoncu*'nun, *La Chastelaine de Vergi*'den alıntılanmış epigrafı umarım bu sembolik gönül borcumu gösterir.[1] Hâlâ Marie'yi zaman zaman okuyorum ve ona her seferinde yeniden âşık oluyorum. Benden çok uzakta, fakat elimle dokunabileceğim kadar yakın.

Merlin beni, o zamanlar Woodstock Yolu'nda Henri Fluchére tarafından yeni kurulmuş Maison Française'e sokmayı başardı. Odalarımızda değerli tablolar vardı ve ben bir yıl boyunca başımın üzerindeki duvarda bir Léger tablosuyla yattım. Yemekler de, o zamanlar Oxford'ta genellikle bulunan yemeklerden kesinlikle daha iyiydi. Her gün öğle ve akşam yemeğini Fluchère ve çekici Fransız kahya kadınıyla birlikte yerdik. Kural gereği masada Fransızca konuşmak zorundaydık

* Racine'in tutkusu. (ç.n.)

1. Que fers aus ne le sot riens nee ("Onlardan başka kimse bilmiyordu bunu").

ve fakültede akıcı ya da nezih aksanlı Fransızca konuşmaya pek önem verilmediğinden (Dr. Starkie bunun tipik örneğiydi), bu çoğumuz için büyük bir sıkıntıydı. Sıklıkla, besteci Darius Milhaud gibi seçkin Fransız konuklar gelir (adam kutsal yemek odasının dışında İngilizceye geçince çok sevinirdi) ve bizim konuşmaya katılma yükümlülüğümüz fiilen sona ererdi. Konuğumuz bir keresinde, izci şortları giymiş ufak tefek yaşlı bir adamdı ve Fransızca konuşma zorunluluğumuz o gün için rafa kaldırıldı. Adamın 'öteki yer'den (Cambridge'den) gelen bir profesör falan olduğunu biliyorduk da, nedenini bilmiyorduk; öğle yemeği bitti, adam dışarıdaki çimenlikte, İngiliz üniversitelilerden oluşan bir grubun heyecanlı laklaklarıyla çevrelendi. Ünlü Dr. Leavis'le hayattayken tek karşılaşmam buydu, fakat o zamandan beri zevkle katıldığım birçok Cambridge seminerinde onun ruhu bana çok daha yakınlaştı.

Hepimiz, Fluchère'e birazcık korkuyla karışık bir saygı duyardık. Bugünlerde, Courteline'in, alaycı bir şekilde *Les Gaîtés de l'escadron** başlığını taşıyan, bir on dokuzuncu yüzyıl Fransız süvari kışlasındaki yaşamının kurgulanmış anılarını okuyorum ve onda, Maison Française'deki yaşamın belli belirsiz, garip bir yankısını hissediyorum. Bunun büyük olasılıkla - dış görünüşünün ardında sevecen ve şakacı bir adam olan - Fluchére'in kendisiyle ya da evin nispeten sivil yaşamıyla bir ilgisi yoktu; bu daha ziyade, kendimizi İngiltere'nin 'vatan'ından uzak, yabancı bir ortama ve kültüre fırlatılmış bulmamızla ve orada, eski bir lejyon alayındaki acemi askerler gibi, beceriksizliğimizden ve toyluğumuzdan utanmamızla ilgili olmalıydı.

Bugünün öğrencileri, o günlerde birçoğumuzun gerçek Fransa'dan ne kadar habersiz olduğumuza inanmakta zorlanacak. Savaş bizleri Avrupa'dan elbette yoksun bırakmıştı; ve ayrıca, askerlik yüzünden üniversiteye girişimiz de gecikti, yani çoğumuz normal yaşın üzerindeydik. Elbette tatillerde Fransa'ya giderdik, ama sanırım o zaman bile çoğumuz İngiliz arkadaşlarla birlikte gidiyorduk. Orası bizim için yabancı bir yer olarak kaldı; oraya gitmek bir serüven gibiydi. Zaman zaman öğrencilerle iletişim kuruyorduk, fakat diğer Fransızlarla ilişkilerimiz çok azdı.

Bir yaz, sırf şans eseri bir Fransız şarap fabrikasında iş buldum; gö-

* Bölüğün sefası. (ç.n.)

revim *vendage** işlemine yardım etmekti ve o güne dek yaptığım en zor ve romantizmden uzak işti. Uyumamıza bile izin verilmezdi, çünkü uzaktaki bağlardan gelen kamyonlar sürekli gümbürdeyerek, sıklıkla da gece yarısı gelirdi ve bizler de kalkıp onları karşılamak zorundaydık. Benim gerçek anlamda müstehcen argo dağarcığım o haftalar boyunca sıçrama kaydetti; ve her şeyi, o günden beri o tür bir aperatif içmeye tövbe etmeme yol açan fıçılara doldururduk. Oradan ayrılırken en yakın yolda bir Citroën'e binip otostop yaptım. Arabayı kullanan, Lyons'dan gelmiş, alışılmadık tipte bir milyoner, kalp hastası, yaşlı ve kibar bir adamdı. Collioure yakınlarındaki yatında - hiç milyoner işi falan olmayan, on tonluk küçük kotrasında - tayfalık yapacak birini arıyordu. Yanında bir arkadaşı, Parisli, evli, fakat kendisinden çok daha genç bir kadın vardı. Birkaç hafta boyunca yalnızca onlarla, cehennem vardiyasından sonra bir cennette yaşadım. Arkadaş M. de pek alışılmadık bir tipti: Çok güzel olmasının yanı sıra, olağanüstü dürüst biriydi. Ayrıca, Direniş sırasında çok yiğitçe bir geçmişi de varmış. Elbette ona âşık oldum; benden ancak birkaç yaş büyüktü. Aldığım tek armağan, onun dalga geçtiği birisi ve sırdaşı olmama izin vermesiydi: Aslında Direniş'in ne olduğu, neden hem Parisli kocasını, hem de kibar milyoneri sevdiği (ve asla beni sevemeyeceği - ve benim o içi görünen çocukça aşkımın onun için ne kadar gülünç ve duygusal olduğu); hayata dair duvguları, İngilizlerin çekilmez bönlükleri, kendi burjuva yurttaşlarının korkunç bencillikleri falan. Kadın hem solcu, hem de çok okuyan biriydi ve okudukları sadece Camus, Sartre, Aragon gibi, zamanın moda yazarları değildi. Kendi kusurları hakkında bile yakıcı dürüstlüğü, espritüelliği, içten gelen davranışları, bana bazen zalimce acı çektirmeleri - tüm bunlar baş döndürücü güzellikteydi. Kadın, kitaplarda yazılan bir varlık gibiydi, fakat bir mucize sonucu burada ete kemiğe bürünmüştü. Jan d'Arc'tan Phèdre'ye ve Antigone'ye dek sayısız Fransız kadın kahramandan hiçbirini, arka planda onun yüzünün hayalini görmeden gözümün önüne getiremem. "M", Marianne'ın yerine geçmez, ama bana kalırsa bunu pekâlâ yapabilir. Bu kadın, Merlin'le birlikte yaşamım boyunca, Fransa'daki en iyi öğretmenlerimden biri oldu.

Oxford'tan bir yıllığına (yine Merlin Thomas sayesinde), İngilizce fa-

* Bağ bozumu. (ç.n.)

kültesinde görevlendirildiğim Poitiers Üniversitesi'ne gittim. Titr yönünden görevim belki *lecteur*, yani okutmanlıktı, fakat diğer tüm yönlerden, bir lisedeki, hem de kötü bir lisedeki öğretmen yardımcısı gibiydim. Her şeyden önce Poitiers, benim İngiliz edebiyatından ne kadar habersiz olduğumu fark etmemi sağladı. Tuhaf bir şekilde, o yıl okuduğum kitapların çoğu Fransızca değil, kendi dilimdeydi. İngilizce fakültesinin dekanıyla pek uyuşamadık, fakat *professor-adjoint** L. çok daha sempatikti, benimkinden çok daha keskin ve bilgili, mantığı çok daha çetin ve şiddetli, çok daha net bir *normalien* aklı vardı. Onunla birlikte sık sık yürüyüşe çıkıp, yukarıdaki Ligugé manastırına, eski kilise ilahileri dinlemeye giderdik. Ayrıca, kalan boş zamanımda da kentteki Cizvit üniversitesinde hocalık yapardım. Ama Fransız Katolik düşüncesi benim için hep kapalı kaldı. Claudel'i ve diğer hırslı buzdağlarını hiçbir zaman severek okuyamadım.

Yıllar sonra, Gracq'ı keşfettiğimde onun Adjoint L.'nin yakın arkadaşı olduğunu, ya da bir zamanlar dost olduklarını duyunca şaşırdım (*Letrines*** adlı yapıtında kendisinden gerçekten L. diye söz edilir). Zeki L.'nin hikâyesi sonraki yıllar üzücü hale geldi; fakat anısı varlığım korudu.

Çok yakından tanıdığım birçok Fransız öğrencinin anısı da öyle. Yaşam boyunca en büyük özel ilgilerimden biri doğaydı ve Poitou ile Vendeé'de Fransız doğasını bu arkadaşlar sayesinde tanıdım. Poitiers'deki en canlı ve mutlu anılarım akademik olaylardan çok, kuş seyir gezileri, rasgele çıkılan av seferleri ve bunun gibi şeylerdi; doğaseverlerin kâbesi Brenne'de; muhteşem yemekler *raie au beurre noir*,*** *moules au pineau***** da, Aiguillon koyunun sonsuz istiridyelerinde; Loir'ın - bugün hâlâ en sevdiğim sos olan - *beurre blanc***** ında, ayrıca o bölgenin, özellikle de, Angers'in hemen doğusuna düşen Savennières yakınlarındaki o küçük ve çok hoş bölgenin şaraplarındadır. (Ölmek üzereyken, elimde, Madame Joly'nin Coulée de Serrant'ından bir bardak olsun istiyorum; Montrachets ve diğer hepsi sizin olsun.) Fransız taşrasını o zamana dek gerçekten de hiç bilmiyordum. Ama bu konuya tekrar geleceğim.

---

* Yardımcı profesör. (ç.n.)

** Bir sözcüğün yanına konan, başka bir yere bakılması gereğini gösteren harf ve semboller. (ç.n.)

***: Kızdırılmış tereyağlı kedibalığı. (ç.n.)

**** Üzümlü midye. (ç.n.)

***** Beyaz tereyağı. (ç.n.)

Poitiers'de geçirdiğim yılın sonunda krize benzer bir durumla karşılaştım. Gerek Merlin Thomas'tan, gerekse L.'den tüm öğrendiklerim içinde belki en yararlısı olumsuz bir şeydi: Ben hiçbir zaman gerçek bir öğretmen olamaz, onların düzeyinin çok aşağılarına bile varamazdım. Poitiers'de ilk romanımı yazmaya başladım. Romanın, benim çok yetersiz standartlarımla bile başarılı olmadığını ve gerçek bir romancı olmamın çok yıllar alacağını biliyordum. Öğretmenlik, yazar adayları için uygun bir meslektir, diğer etkinlikler için zaman bırakır; fakat zamanla bir tuzak haline gelir ve bunun oranı da, öğretmenin öğretme görevini ne kadar ciddiye aldığına bağlıdır. Yunanistan'da bulunan, akademik yönden kesinlikle tam bir çıkmaz sokak olan, garip isimli bir üniversitedeki bir işe başvurmuştum. Sonra Merlin bana yazdığı mektubunda, Winchester'da bir Fransızca öğretmen kadrosunun boş olduğunu duyduğunu ve beni tavsiye etmekten mutluluk duyacağını söyledi. Bir seçim yapmam gereken gün gelmişti: Ya Winchester gibi, akla uygun ve mütevazı bir gelecek vaat eden bir yere gitmek; ya da bunun yerine Yunanistan'a gidip kendimi tüm Oxford'tan, İngiltere'den sürgün etmek.

Yunanistan'ı kısmen, o günlerde popüler olan, Gide'in *acte gratuit*'sine* ve varoluşçuluğa uymak gibi bir ruh haliyle seçtim. Ama bu başka bir hikâye. Sonunda İngiltere'ye döndüğümde tümüyle Yunanistan'ın büyüsündeydim ve Fransa geçmişte kalmış, uzak bir epizot gibi görünüyordu. Beni geri döndürense başka bir şanstı: Antika kitaplar satan bir sahaf. Francis Norman'ın Hampstead'teki Heath Caddesi'nin hemen ötesindeki dükkânı, çok bariz dağınıklığıyla, sonsuzmuş gibi görünen tozlu kitap yığınlarıyla, diğer herhangi bir tembel sahaf dükkânının önünden tesadüfen geçmiş kişilere tipik görünüyor olsa gerekti; fakat bizlerden biri dükkânın içine girer girmez bir kitap âşığının cennetine girmiş olduğunu hemen fark ederdi. Francis Norman, utangaçlığının ardında gizlenen çok seçkin bir sosyalbilimci, çok hoş bir insandı, kitapçıların prensiydi - neredeyse bir Maecenas* desem yeriydi, çünkü koyduğu fiyatlar genellikle gülünç derecede düşüktü. Onu tanıdığım (ve ben Hampstead'ten ayrıldıktan çok sonra bile onun kataloglarıyla yaşadığım) uzun yılların sonunda, onunla konuşmalarımız genellikle, normal bir antika kitap dükkânı için hiç alışılmamış bir şekil almaya başladı. Ona, kitap yığınlarından bulup çıkardığım

* Nedensiz eylem. (ç.n.)
* Şair Vergilius ile Horatius'un koruyucusu; edebiyat ve sanat hamisi. (ç.n.)

küçük bir hazineyi, örneğin, Londra'nın diğer her yerinde en azından beş sterlin edecek, Fronde* döneminden kalma bir *mazarinade*'ı uzatırdım.

"Dürüst konuşmak gerekirse, bunu bir sterline satıyor olamazsın."

"Köşeleri kıvrılmış. Kataloglamaya değmez."

"Ama Tanrı aşkına, sapasağlam yahu. Bir tek yırtık bile yok."

"Gerçekten, bunun için daha fazla para istemiyorum."

"Saçmalık bu. Biliyorsun, ben artık yoksul bir öğretmen değilim. Sana seve seve daha fazlasını verebilirim."

"Ah evet . . . sanırım . . . eğer gerekiyorsa . . . bilmiyorum . . . bir buçuk sterlin çok mu fazla olur?"

Çok nadiren de, fiyat konusunda çekişmez, daha ziyade, sizin kitaba layık olduğunuza ikna olmak isterdi. Onunla neredeyse tüm bir ikindinin yarısı boyunca, bir Commenius'u hak ettiğimi kanıtlamak için tartıştığımı hatırlıyorum; bu büyük Çek'in bir dahi, Avrupa eğitimimin baş azizi olduğunu ve daha ne gerekiyorsa hepsini bildiğimi; kısacası, bu kitaba satıcısı kadar saygı ve sevgi göstereceğime söz verdiğimi falan söylemiştim.

Sürekli çok büyük bir Fransızca kitap stoku bulundururdu ve bunlar, ya da benim satın aldıklarım, beni tekrar Fransa'ya döndüren yoldu. O dükkânda keşfettiklerim hiçbir üniversitenin öğretemeyeceği Fransa'ydı: Ünlü yazarların ve klasiklerin hiçbirinden değil, fakat önemsiz şairlerden, önemsiz tiyatrolardan, unutulmuş biyografilerden, unutulmuş dinsel ve siyasi tartışmalardan, devrim bildirilerinden, mahkeme zabıtlarından, tuhaf şeylerden, anekdot koleksiyonlarından oluşan, sonsuz bir *galimafrée*** idi. Yıllar boyu tüm bu ıvır zıvırlarla tam bir koleksiyon edindim ve bu öyle bir koleksiyon ki, kendine saygı duyan her kitap koleksiyoncusu bunları görünce dehşetle başını çevirir. Ünlü 'birinciler' beni hiç ilgilendirmiyor; fakat ilk basıldığından beri hiç kimsenin tekrar okumadığı başka bir sürü kitap benim ilgi alanıma giriyor. Francis Norman'ın yerindeki garip bir *trouvaille*,*** bana *Fransız Teğmenin Kadını*'nın çekirdeğini verdi: Claire de Duras'nın 1824 tarihli *Ourika*'sı. Metinde, yazarı tanıtan bir şey yoktu. Bu kitabı hiç duymamıştım, sayfaları rutubetten fena halde sararmıştı ve onun için

* Fransa'da 1648-1653 yılları arasında, XVI. Louis'nin yöneticisi Mazarin'e karşı çıkan ayaklanmalar dönemi. (ç.n.)

** Et kırıntılarıyla yapılan bir yemek; iyi pişmemiş yemek. (ç.n.)

*** Buluntu. (ç.n.)

ödediğim beş şilinin karşılığında pek bir şey alabileceğimi sanmıyordum. Bu parayı vermemin tek nedeni, ilk cümlesinin ilk bakışta güçlü gibi görünmesiydi. O dükkânda öğrendiğim şeylerden biri de, gerçek ya da düşsel olsun, anlatılara tapıyor olmamdır. Anlatı benim için, roman sanatının özü haline geldi - ve *Ourika*'nın, öyküsüne hemen cesurca dalması hoşuma gitti. Ama düş kırıklığına uğrayacağımı, Marmontel geleneğiyle yazılmış - yani sulu bir romantizmle boyalı, didaktik bir ahlâkçılık ve benim gibi, müptela bir saksağan tavrıyla kitap toplayan biri için bile gereksiz bir savurganlık olan - yavan bir *nouvelle* daha satın alarak, etrafımdaki gereksiz ıvır zıvır yığınını büyüttüğümü düşündüm. Yeşil mermer renkli kapaklı, yıpranmış siyah dana derisiyle ciltlenmiş bu küçük kitabı alıp eve gittim ve korkularımın doğruluğunu kanıtlamak üzere oturup okudum. Ama kitabı bitirmeme henüz çok varken, elimde küçük bir başyapıt tuttuğumu anlamıştım.

Kitabı neredeye bitirir bitirmez yeniden okudum ve yıllar boyu bunu birçok kez yineledim. Değişen şey, *Ourika*'ya hayranlığımın artması, hem de düşünemeyeceğim kadar artmasıydı. Ben kendi romanım *Fransız Teğmenin Kadını*'ndaki erkek kahramanın adını gayet özgürce seçmiştim - ya da zamanında öyle seçtiğimi düşünmüştüm. Daktilo nüshalarını yayınevine yolladıktan aylar sonra, bir gün *Ourika*'ya rastlayıp, orada da baş erkek kahramanın adının Charles olduğunu görmek beni çok şaşırttı. Bunun üzerinde düşündüm. Ve, *Fransız Teğmenin Kadını*'nı yazarken Afrikalı *Ourika* gibi bir tipi hiç aklımdan geçirmediğime yemin edebilirdim, ama şimdi dönüp de geriye baktığımda o kadının benim bilinçaltımda çok etkin olduğundan eminim.

Yalnızca iki durumda, klasiklerin beni bilinçli bir şekilde etkilediğini itiraf edebilirim. Her zaman çok hoşuma giden ve beni baştan çıkaran bir Fransız yazarı Marivaux'ysa da, çocukluk günlerimden beri hep büyük hayranlık duyduğum ve sayısız kez okuduğum tek roman, Alain-Fournier'nin *Le Grand Meaulnes*'idir. Bu kitabın birçok kusuru olduğunu biliyorum, ama yine de tüm yaşamım boyunca hiç peşimi bırakmadı. Fournier'nin kendi yaşamı beni tekrar tekrar, onun bulunduğu yerlerde - Yvonne'un kayıp şatosunda, Raimbault Amca'nın Nançay'daki dükkânının önünde, Epineuil'deki okulun yukarısında, çatı katındaki o yatak odasında - bulunmak için Sologne'ye çekti. Tüm romanlarımın ardında onun romanını bulabilirsiniz. Bendeki etkilerin izini sürerek kökenini bulmaya çalışan birçok profesyonel bulunuyor,

ama hiçbirinin, bu romanın bendeki etkisini fark edebileceklerini sanmıyorum.

1950'lerde ve 1960'ların başında Fransa'ya çok seyrek gidebildim. O zamanlar Francis Norman'ın dükkânı benim için çok önemliydi, oradaki kitaplar benim tek Fransız gerçeğimdi ve aslında her şeyden çok daha hayali ve yüzde doksanı geçmişte kalmış bir gerçekti. Fakat o yıllardan beri neredeyse her yıl Fransa'ya - ya da daha doğrusu *Benim* Fransa'ma - gittim. Benim Fransa'mda kentler yoktu (her şeyden önce Paris yoktu), müzeler, kütüphaneler, ünlü şatolar, Fransa'ya özgü otobanlar - ve Fournier gibi birkaç istisna dışında, edebiyatla ilgili hiçbir bağlantı - yoktu. Çeşitli durumlar dolayısıyla, bir zamanlar orada tanıdığım herkesle temasımı yitirdiğime göre, demek insan türünden hiçbir Fransız arkadaş yoktu.

Benim Fransa'mı oluşturan şeylerse, sonsuzluğa uzanan bilinmez kırlar, buralardaki küçük kasabalar ve, ne kadar uzak olursa o kadar iyi olan, kayıp köylerdi; özellikle hepsi, Loire nehrinin Nantes'dan Nevers'e uzanan büyük kavsinin güneyinde kalan - La Vendée, Auvergne'den Causses ve Cevennes'e kadar Creuse ve Vienne vadileri - defalarca ziyaret etmiş olduğum yerlerdi. Oranın çoğu yerini İngiltere'den çok daha iyi biliyorum, gerçekten de ben Fransa'yı hiçbir anlamda yabancı gibi görmüyorum. Oranın ruhsal coğrafyamdaki yeri, *pensée sauvage* koşullarıyla son derece güçlüdür. Arkadaşlar, karımla birlikte neden Fransa'da yaşamadığımızı, ya da hiç olmazsa yazlık bir ev almadığımızı anlayamıyorlar; fakat asıl zevk, Fransa'yla ilişkinin, bana hâlâ bu rastgele, başıboş, gidip gelen yapısında ve bunun, düşlediğim ülkeme kendimi her yönüyle kaptırabilmemi sağlamasındadır.

Elizabeth'in ölümünden az önce böyle bir tatildeydim: Millau civarında, Causse Noir ve Causse de Largac'taki gözde botanik bahçelerini yeniden ziyaret ettik. Bir yazarın tatilini, göz atılacak, ender bulunan birkaç çiçeğin belirlemesi garip gelebilir, fakat öyle işte. (Bugün İngilizlerin çoğunun bildiği gibi, Fransa, İngiltere'de pek bulunmayan sayısız canlı türü yönünden bir mucizedir; benim içinse orada bulunmak biraz, bir çocuğun şekerci dükkânında serbest bırakılması gibi bir durumdur.) Nadir orkidelerle yeniden karşılaşırken Cevennes'de bir köprü görülür. 1702 yılında bir *abbé** bu köprünün üzerinde hunharca katledildi: Kasvetli bir yüksek köprüde, hiç haziran gecesine benzemeyen bir gecede. Köprünün bir ucunda, *abbé*'nin bir zamanlar yaşadığı

* Başrahip. (ç.n.)

yerde bulunan kumaş ve hediyelik eşya dükkânındaki kadın, bu deli İngiliz'in, kimsenin dikkat etmediği bu yerde ve çok eskilerde kalmış bir olayla ilgilenmesine şaşırmış görünüyor. Birkaç dakika, Mazel'in bu cinayeti anlatan yazısı hakkında konuşuyoruz (Mazel oradaymış); kadın bunu okumuş, ama Marion'u ya da Bonbonneau'yu okumamış. Kadının sattığı nefis yerel baldan bir kavanoz alıyorum. İşte böyle günlerde, sabah vakti bir çiçek cennetinde (*C. longifolia*'yla birlikte büyüyen *Cephalanthera damasonium*, hiç duyulmamış bir şey), akşam vakti de karanlık bir tarihsel olayın (ama beni hep büyülemiş bir olay bu; Protestan Ayaklanması'nı başlatan kıvılcım) geçtiği yerdeyim: Benim Fransa'm işte böyle.

Ama yine de beni oraya çeken, içimdeki doğasever ya da tarih meraklısı değil. Daha da ötesi, her seferinde ona dalıp sarhoş olmuyorsam, bunun nedeni daha genel bir estetik eksikliğidir. Gracq'ı sevdiğimi söylemiştim. Bu durum muhakkak, onun, *Le Rivage des Syrtes** ve *Un Balkon en forêt*** (benim gözümde, İkinci Dünya Savaşı'nın en güzel - *et le plus fin**** - romanı) gibi yapıtlarının inceliğinden kaynaklanıyor, fakat *Lettrines*'inde ve her yerde bulunan o güzel Fransız taşrası betimlemelerinin de bunda önemli bir katkısı olsa gerek. Onu henüz okumadan yıllar önce, hatta henüz onun adını bile duymamışken, Loire üzerindeki en gözde yerimi gayet kesin bir şekilde belirlemiştim - St Florent-le-Vieil'den, Ile Batailleuse ve Ile Melet'den geçen nehrin güney kıyısıydı. (Elizabeth'le ikimizin Fransa'da çok önceleri, kendi kurallarımızı seve seve çiğneyeceğimiz ve yaşamaktan zevk alacağımız bir yer olarak seçtiğimiz - *fermes épanouies sur leur terre - plein fortifié qui défie la crue***** lardan birinin olduğu - yerler. Buranın tarlaları bozulmuş, uzun zamandır kimse yaşamıyor, her şeyden çok artık balıkçıların yaşam alanı haline gelmiş, ama burayı her gördüğümde buranın yine de benim olduğunu düşlüyorum). Bu yerin şans eseri Gracq'ın gözdesi olması ve burayı (*Les Eaux étroites***** adlı yapıtında), St Florent'de geçen çocukluğu gibi, hasretle betimlemiş olması, ondan bir yazar olarak hoşlanmak için yeterli bir neden değil elbette. Fakat ben onun yaşam ve edebiyat hakkında keskin ve bazen de tuhaf

* Syrtes kıyısı. (ç.n.)
** Ormanda bir balkon. (ç.n.)
*** Ve en mükemmel. (ç.n.)
**** Su baskınlarına karşı koymak üzere berkitilmiş terasların üzerindeki sereserpe çiftlikler. (ç.n.)
***** Dar sular. (ç.n.)

(Flaubert'deki *étrange manque de liant*,* evet) görüşlerine de hayranım; hepsinden öte de, çok yakın zamanlarda çıkan, gerek üretken romancılar, gerekse ciddi öğrencilerin okuması gereken temel bir yapıt olan *En lisant, en écrivant*** ındaki, zekice ve zengin içerikli düşünceler benim için çok önemli. Onun, bildiğim tüm yapıtlarında, diğer yönlerdeki tüm o derinliğine ve karmaşıklığına rağmen, bir *gout de terroir**** akıp gider: Bir kök salmışlık, bir nostalji, neredeyse bir köylünün bağımsızlığı...

Gracq aracılığıyla Fransa'nın, düşsel Fransa'nın en sevdiğim yanlarına değinmeye ve beni neden böyle derinden etkilediğini göstermeye çalışıyorum. Aslında beni çeken, Fransa'nın eski ya da çağdaş edebiyatı değil, esprisi ve zarafeti, inceliği ve duyarlılığı, farklılığıdır. Siyasi ya da sosyal bir şey değil bu; onun şarapları ve yemekleri de değil, *art de vivre***** konusundaki tüm zekâsı ve zenginliği. Yalnız, bir fark varsa, Fransa bir özgürlük zenginliğidir ve buna karşın insanlara bu zenginlikler arasından, sunduğu tercihler kadar bir seçim olanağı vermez. Fransa, du Bellay'ın ünlü şiirinde saydıklarının yanı sıra daha birçok ve pek de hoşa gitmeyen şeyin anasıdır hâlâ; fakat Fransa, yine de kişisel *mise en ordre*'ları *pensée sauvage*'a girenlerin ebedi anayurdudur benim için.

Her ne kadar mükemmel olmasa da, Fransızca okuyamasaydım, Fransız kültürünü düzensiz bir şekilde de olsa tanımasaydım, kısmen de olsa doğasını, coğrafyasını bilmeseydim nasıl olurdum diye düşünüyorum bazen. Bunun yanıtını biliyorum. Şimdiki halimin yarısı kadar olurdum; zevkte yarım, görgüde yarım, gerçekte yarım.

(1988)

* Tuhaf bir geçimsizlik. (ç.n.)
** Okurken, yazarken. (ç.n.)
*** Yaşadığı toprağa bağlılık. (ç.n.)
**** Yaşama sanatı. (ç.n.)

Büyünün ardında

KİRKE ve diğer tüm mezar soyucular için

1950-51 akademik yılını Fransa'daki Poitiers Üniversitesi'nde, *asistanlığın* belli belirsiz üzerinde bir *lecteur d'anglais* olarak geçirdim; fakat bu dönemin sonunda, gelecek yıl benim hizmetime gerek olmayacağını bana gayet kesin bir dille belirttiler. Bu, tam bir kovulma değilse de, ona benzer bir duygu yaşattı; üstelik, böyle bir şeyi hak ettiğimi de hissettirdi. Gerçekten de korkunç bir "okutman"dım ve bunun nedeni kesinlikle, o zamanlar Fransız edebiyatını, güya öğrettiğimi sandığım İngiliz edebiyatından çok daha iyi bilmem değildi. Verdiğim ilk dersimde, Rupert Brooke'un Flanders'ta bir gelincik tarlasında nasıl öldüğünü anlattığımı çok canlı bir şekilde hatırlıyorum ve Eliot'un "Four Quartets"i ile yaptığım gafın, zaten son derece karmaşık bir şeyi tamamen anlaşılmaz hale getirme konusunda bütün rekorları kırmış

olduğu kesin. O yıl boyunca Poitiers'in bütün İngiliz edebiyatı öğrencilerini nasıl yanılttığımı ve kafalarını nasıl karıştırdığımı hatırlayınca dehşetten ürperiyorum. Bunun üstüne bir de tüy dikercesine, fakülte profesörünün gözde kız öğrencisine âşık oldum. Hem kişisel, hem akademik nedenlerle, sepetlenmeyi tam olarak hak ettim yani.

Poitiers'den sonra düştüğüm durum hiç de hoş değildi; yirmi beş yaşımda, hâlâ ailemin Essex'in Leigh-on-Sea banliyösündeki evinde kalıyor, hiç durmadan, *Times Educational Supplement*'ın gri mi gri sütunlarını tarıyordum. Hiçbir şeyi cazip bulmuyordum, çünkü akademik öğretmenlik alanında kesinlikle çalışamayacağımın henüz tam farkında değildim herhalde. Benim sadece, Oxford'un Fransızca bölümünden bir ikinciliğim ve İngiliz kenar mahallelerine karşı birinci sınıf bir tiksintim vardı; ve üstüne üstlük bir de (sanki bir Tanrı varmış ve yaşam niyetlerini açığa çıkarabilirmiş gibi), yazgımın beni şairliğe yönelttiği biçiminde, tehlikeli bir yanılgıya kapılmıştım.

Sonunda, 1951 sonbaharının sonuna doğru hiç beklenmedik bir şey imdadıma yetişti. British Council, Yunanistan'da, güya Eton* temeline dayalı ve Byron'ın ruhuna ithafen kurulmuş, yatılı bir okulun temsilciliğiyle görevlendirilmişti. Anargyrios ve Korgialenios Koleji 1927 yılında inşa edilip kurulmuştu ve Kraliyet'in gözetimindeydi. Orada hiç kimsenin, Eton'ın nasıl bir yer olduğu konusunda gerçek bir fikrinin olmadığından oldukça eminim ve "Byron'm ruhu"nu hiç anlamadıklarından da hiç kuşkum yok. Fakat bu ilanı gördüğümde tüm öteki iyi öğretmenlik işleri gitmişti ve ben diğer iki ya da üç tane kıçı kırık atla aynı parkurda kalmıştım. Bu işi öylesine kazandım.

Yunanistan'ı ve Yunanlıları hemen hemen hiç tanımıyordum ve önce 1941-44 arasında sadist ve zalimce bir Nazi işgaliyle, sonra da 1945-49 arasında bir iç savaşın korkunç dehşetiyle geçmiş yakın tarihleri konusunda da bir fikrim yoktu. Hepsinden öte, Stalin'le Churchill arasındaki aşağılık "Yüzdelik Anlaşması"yla yürütülmüş iğrenç sidik yarışı hakkında da hiçbir şey bilmiyordum. Komünizm korkusunun ve Britanya İmparatorluğu'nu yeniden diriltmek gibi umutsuz bir anakronik fikrin güdümüne girmiş Churchill'in, nasıl tehlikeli bir ihtiyar haline geldiğinin kesinlikle farkında değildim. Yunanistan'da iktidarı, otoriter ve çok aldatıcı bir Anglo-Amerikan ittifakının yardım ettiği ve kışkırttığı, son derece tutucu bir sağcı hükümetin ele geçirmiş olduğundan bile haberim yoktu. Yunanlı kadınlar oy verme hakkını 1952

* İngiltere'de bir kasaba ve buranın özel okulu. (ç.n.)

yılına kadar kazanamamıştı ve 1947 yılında bir kral yeniden tahta oturtulmuştu (üstelik, ülkede yaşayan en sıradan insanların bile buna karşı olmasına rağmen; gerçi benim gittiğim okulun yöneticileri buna resmi olarak karşı değillerdi). En kötü ve son dehşet 1967 yılına kadar yaşanmayacaktı, fakat nefret edilen albayların korkuyla beklenen egemenliklerinin izleri, insanlık tarihindeki tüm öteki gizli faşizmler gibi, havada asılı duruyordu.

Lütfedip de birazcık bir şeyleri korumuşum galiba - gerçi bu da, edebiyattan çok öte, kişisel bir şeydi. Oxford'tan ayrıldığım 1949 yılından beri, o zaman *Parçalar* adını verdiğim, başıma gelenler hakkında bölük pörçük ve gayet kişisel bazı kayıtlar tutmuştum. Bu günlük aslında, neredeyse tamamen benimle ilgiliydi ve olaylara doğru dürüst bir tarihçi bakışı içermiyordu. Bunun tek değeri, 1926 doğumlu genç bir Oxford öğrencisi tarafından beceriksizce ve gayet toyca yazılmış olmasıydı. Bu değer bence büyük ölçüde, onun çıplaklığından kaynaklanıyordu, fakat bu çıplaklığı dürüstlük anlamında kullanmıyorum; "dürüst romancı" neredeyse bir oksimoron'dur*. Ama bir gün bunlar, yüzyıl ortasının, eğer büsbütün ahmaklığı değilse, saflığı olarak ilgi çeker belki. Her neyse, 1993 yılında bu günlüğün güçlükle okunan el yazılarını temize geçirmeye çalışırken aşağıdaki pasaja rastladım. Bunu tamamen unutmuştum.

1952 Ocak ayının başında Spetsai (Çağdaş Yunancanın arı dil denen formuyla *katharevousa*; halk ağzıyla Spetses) adasındaki yatılı okula varmıştım. Bugünkü korkunç pis ve kalabalık halinden o günlerde uzak olan Atina'nın beni etkilemiş olmasına karşın, Pire'den adaya, Peloponnes'in koltukaltında yaptığım altı saatlik gemi yolculuğu cennet gibiydi. Küçük ana köyün bir ya da iki mil dışında bulunan okulun beş bloklu yapısı oldukça kaba ve çirkindi (bu ada hakkında çok sonra yazdığım *Büyücü* adlı romanda betimlediğimden, gerçekte ve mimari yönden çok daha kötü), ama yine de bana çok etkileyici ve harika gelmişti . . . Epidaurus'un üzerindeki ve Mycenae ile Tiryns'e yakın tepelerden sadece bir bakış mesafesinde olmak; ve hepsinden öte, Essex'in çöl gibi varoşlarından böyle mucizevi bir şekilde uzak olmak.

Doğaya hep derin bir ilgi duydum, ona saplantı derecesinde bağlandım ve tutuldum. Yunanistan'ın doğasına, kelimenin tam anlamıyla ilk görüşte, paldır küldür ve umutsuzca bir aşkla vuruldum. Bu huysuz,

* Zıt anlamlı sözcüklerin bir araya gelmesiyle yaratılan kavram, "Öldüren şefkat" gibi. (ç.n.)

karmaşık ve konuksever, bazen korkunç, ama yine de hemen hemen daima büyüleyici halka gönülden bağlı kaldım ve uzun zamandır, benim aslında üç anavatanım olduğunu söyledim: Kendi İngiltere'm (Britanya değil), Fransa ve Yunanistan. Bunların üçüne birden duyduğum sevgi belki oldukça tuhaf görünebilir; çünkü bu, her şeyden önce, onların kırsal, "doğa tarihi" ile ilgili olan yönlerinedir ve kentlerine ve büyük kasabalarına yönelik değildir, ya da hiç değildir. Gerek Fransa'nın, gerekse Yunanistan'ın beni çeken bu yönlerine bir isim takmıştım: *La France sauvage* ve *agria Ellada*, yani her iki ülkenin *vahşi* yönleri.

Aşağıdaki pasaj, Spetsai'ye vardığımın hemen ertesi günü yazıldı. O zaman *Büyücü* henüz düşünülmüyordu bile; fakat bu yıl, bu satırları onlarca yıl sonra ilk kez yeniden okuduğumda, bunların, henüz yazılmamış - daha doğrusu henüz ana rahmine düşmemiş - romanın sperm ve yumurtası, yani yaratıcı kökeni olduğunu fark ettim. Bu pasajı buraya hemen hemen aynen, yazıldığı gibi koymamın nedeni budur. Henüz doğmamış bir çocuğun döllenme ânının bu kadar ince ayrıntılarına dek inmek belki anlamsızdır. Bir sürü küçük düzelti yapmak ve bazı yerleri yeniden yazmak geliyor içimden, fakat çok küçücük birkaç değişiklik dışında, bunların hiçbirini yapmadım. İyi ya da kötü, yazı işte *buydu*:

Okul ve Ada: Ocak 1952

Okul, denizin çakıllarda çıkardığı sesin aralıksız duyulduğu sahile yakın bir parkın içinde. Bahçe selvilerle ve zeytin ağaçlarıyla dolu. Ebegümeçleri çiçek açmış. Çok iyi donanımlı bir spor salonu, bir futbol sahası, tenis kortları, hatta ikiye beşlik kortlar! Dört yüz erkek çocuk için harika bir şekilde hazırlanmış ve donatılmış düş gibi bir okul bu. Ama yalnızca yüz elli öğrenci var ve sayıları giderek azalıyormuş. Burada bir sürü şey yapılabilir - uluslararası bir okul, kız-erkek karışık. Sharrocks[1] *hiçbir değişim umudunun olmadığını söylüyor.*

Başöğretmen yardımcısıyla tanıştım - gözkapakları kırışık ve dürüstçe gülümseyen, yakışıklı bir adam. Birkaç çocukla birlikte

1. Burada Sharrocks adıyla söz ettiğim kişi, şimdi benim eski arkadaşım Denys Sharrocks. 1951'de, o adaya, kendisine güya yardım etmeye geldiğim kıdemli İngilizce hocasıydı.

yemek yedik. Ben Yunanca bilmiyorum, diğer hocalarsa İngilizce bilmiyor, bu yüzden sadece Sharrocks'la konuştum.

Her şeyi ayrıntısıyla yazacak vaktim yok. Tant pis.* *Görülecek şeyler bittikten sonra yeniden yazmak lazım.*

Sabah kısa bir yürüyüşe çıktım. Sahilde patlayan, çırpıntılı denizin yüzünden hava soğuktu. Kumsalda tünemiş iki yalıçapkını gördüm, göreceğimi en ummadığım kuştu bu. Bir kerkenez ve kızıl kargaya benzer bir şeyler ve daha bir sürü kuş. Ve çok çiçek vardı. Sharrocks burada kuş olmadığını söylüyor - ama burada büyük olanaklar var gibi görünüyor. Doğal yaşamın çeşitliliği beni heyecanlandırıyor - doğa tarihçisinin diğer herkesten fazla, muazzam avantajları vardır. Yeni bir ülkeye gittiğimde kuşların, çiçeklerin ve böceklerin - kendi beğenim yönünden - insanlar ve yapay dünyaları kadar anlamı var benim için. Her yerde hazır bekleyen bir sığınak oluştururlar.

Bazı mutfak gereçleri satın almak için Sharrocks'la birlikte köye gittik. Tavanından, doldurulmuş, güve yemiş bir şahin sarkan, küçük bir lokantada iri zeytinli ve kızarmış patatesli kalamar tava yedik - çok hoştu - ve bira içtik. İnsanlar çok dostça görünüyor; samimi - dost olabilecek gibiler.

Bugün, okuldaki personelin çoğuyla tanıştım - henüz bir karakterleri yok, fakat söylenmesi zor Yunanca soyadlarına dayandırdığım lakapları var sadece.

Akşam yemeğinde yedi çocukla bir masada oturduk - bir tarafımda derdini hemen hemen hiç anlatamayan bir Giritli, diğer tarafımda da bayağı güzel konuşan bir Türk. Ama konuşmayı, topu topu yüz civarında sözcükten oluşan bir kelime haznesiyle sürdürmeye çalışmak zor olacak.

Suya atladık artık; yapılacak iş, mesai saati açısından kolay görünüyor. Günde dört dersim var, toplam üç saat ve haftada iki görevim var, toplam beş saat, ki bunlar haftada yirmi üç saat yapar. Şikâyet etmem mümkün değil. Oğlanlar heyecanlı, doğal ve hevesli; İngiliz çocuklarına kıyasla daha feminenler. Tatilden yeni dönmüş bir oğlanın, bir arkadaşını yanağından öptüğünü gördüm. Büyük oğlanlar küçüklere, İngiliz çocuklarının gösterebileceğinden daha çok sevgi gösteriyor. Yüzeysel olarak bakıldığında ve diğer alışkanlıklar yönünden İngiltere'de gibiyiz.

* Fr. Yazık, ama olsun. (ç.n.)

Ama çocuklar kendilerini disipline sokamıyorlar; örgütlü oyunları yok ve yedi saat dersin ardından iki saat kırk beş dakika süren ev ödevi çok fazla. Öğretme yöntemleri çok eski görünüyor. Bu okulda yeni bir düzenleme gerek. Bu kısmen, Yunanistan'da, İngiltere'deki Oxford ve Cambridge, ya da Fransa'daki Ecole Normale Supérieure gibi bir üniversite geleneğinin olmamasından kaynaklanıyor. Kültürlü hocalardan oluşmuş bir çekirdek kadro yok. Buradakiler konularını biliyor gibi görünüyorlar, ama bunun dışında bir şeyle pek ilgileri yok gibi ve birbirleriyle pek gevezelik etmiyorlar. Daha çok, İngiltere'deki köy öğretmenlerine benziyorlar.

Fakat ada bir harika, bir cennet. Kara tarafındaki tepelere doğru uzun bir yürüyüşe çıktım - çam ağaçlarının arasından, kayalık keçiyollarından tırmandım soğuk, parlak bir sessizlikte. Bulutsuz, Peloponnes'in merkezinden esen hafif rüzgârlı, harika bir gündü; İngiltere'deki bir mart gününün ılıklığı vardı neredeyse. Çamlar küçük, biçimsiz ve seyrek dağılmış; bu yüzden manzarayı pek engellemiyor ve genellikle harika bir şekilde çerçeveliyorlar. Bu çamların oluşturduğu çevre, mantar meşeleri gibi yuvarlak kümbetlerden oluşan bir denize benziyor. Bu tepelerde garip olan şeyse sessizlik: Kuş yok (fakat okulun civarında her tarafta kuş vardı); böcek çok az, insan yok, hayvan yok; ölü bir sessizlik ve parlak bir ışık ve aşağıda mavi deniz var sadece, karşıda da Argos ovası ve ortasında küçük dağları. Bir duygu saflığı ve sadeliği, havayı, özü Akdenizli bir tür esrimeyle doldurmuş; havada, çam reçinesi, kışın sertliği ve çok aşağılardaki deniz suyunun demlenmiş kokusu var.

Uzunca bir süre kimseyi görmedim; uzaktan bir iki çobanın sesi geldi sadece. Sesler büyülüymüş gibi geliyor. Köyün açıklarına demir atmış günlük posta vapuruna doğru gürültülü motoruyla giden ufak bir teknenin sesi hemen birkaç yüz metreden geliyor gibi sanki. Oysa iki ya da üç mil uzakta. Bu tepelik ormanda, çevreden garip bir şekilde soyutlanmış bir astronomi gözlemevinin yanından geçtim. Daha doğudaki bir tepede bir manastır görüyorum, çevresini koruyan siyah selvilerin arasında beyaz bir hayal gibi. Her tırmandığım yükseklikte manzara daha da güzelleşiyor. Karşıda görünen Argolia, kabartma bir harita gibi, pembe-turuncu kayalarla çevrili küçük koylarıyla dantel gibi girintili çıkıntılı, daha içerilerde de koyu yeşil çam ormanları. Fakat bu ormanlar öylesine ber-

rak, öylesine havadar ki, kasvetten, kuzeyin karanlığından eser yok. Üç yıl önce gittiğim Arktik Norveç'teki Pasvik Nehri'nin korkunç ormanlarına hiç benzemiyor. Bu ormanlara bakarken ağaçlarını da görebilirsiniz ve bunlar, sıcak, çıplak düzlüklerde sığınılacak korular gibi rahatlık veriyor insana. Argolia bayağı kalabalık gibi görünüyor - köylerden oluşan birkaç beyaz leke ve düzenli bir şekilde dağılmış ayrı çiftlikler, evler var. Sadece ortadaki dağlar çıplak ve üzerlerinde yerleşim yok. Sağ tarafta, Hydra'nın çevresindeki güzel adalar ve Hydra, mavi, soluk yeşil ve pembe renkte ve yavşanotu mavisi bir denizde süzülüyor. İri adalar, tepeleri sivri, kayalıkları ve uçurumları kocaman, fakat birbirleriyle dengeli görünüyorlar uzaktan. Tüm renkler canlı, fakat yumuşak; pastel, ama kirli değil, suluboyayı andıran yumuşaklıkta, fakat katı. Sağa doğru. Nauplia körfezinin üzerinde orta Peloponnes'in yüksek dağları - karla kaplı, eğik güneş ışınlarıyla soluk soluk parıldayan, ufuk çizgisine yakın, tıpkı pembe bulutlar gibi. Uzaklarda tepeler, kayalıklar, köyler ve denizin uçsuz bucaksız halısı.

Yukarılara tırmandıkça tırmandım, sonunda taşlık bir yola çıktım ve kendimi adanın ortasından geçen sırtta buldum, güneş ışıklarıyla yıkanan, dalgalı bir çam denizi güney kıyısına doğru dimdik iniyordu; kuzeydekinden daha ıssızdı bu kıyı ve insanların oturacağı birkaç küçük evden ve bir iki villadan başka bir şey yoktu. Güneş Sparta'nın üzerindeydi; Spetsai'yle Peleponnes arasındaki deniz parıldıyor, yüzeyini kırıştıran hafif esintilerle alacalanıyordu. Çok aşağılarda, küçük bir evin yanında yanan bir ateşten yukarıya dimdik bir duman sütunu yükseliyordu; fakat yukarıda, benim olduğum yerde, güneşin sıcaklığını yumuşatan hafif, soğuk bir esinti vardı. Yakınlarda bir adam gördüm, gördüğüm ilk adamdı bu, ince ağacın dallarını kesiyordu. Eşeklere binmiş iki adam daha belirdi. Birisi benim yanımdan geçerken durdu, bana bir süre baktı, gülümsedi ve sert bir sesle bir şey söyledi. Adamın başında soluk mavi renkli, lekeli bir bere vardı ve pantolonu yırtık pırtıktı; yüzü eski bir kriket sopası gibi, beziryağı kahverengisiydi ve simsiyah bir bıyığı vardı. Adam o cümleyi tekrarladı yine, daha önceki gibi. Ben bir şeyler kekeledim. Adam gözünü dikip bana baktı. "Anglike," *dedim.*

"Ah!" deyip başını salladı, hafiften omuzunu silkti, ayağıyla eşeğine vurdu ve bir daha bana bakmadan sürüp gitti. Yol arkada-

şı ise, çam dallarından bir dağın altında ufacık kalmış bir eşeği sürerek yanımdan geçti ve dostça bir "Kal'emera as" dedi.

"Kal'emera," dedim ve yürümeye devam ettim.

Bir süre yoldan yürüdüm. Sonra küçük bir çalılığın içinden geçtim ve ayağımın dibinden bir çulluk havalandı. Bir kertenkele hızla kaçıp gitti. Hava gayet ılık ve temizdi; yoldan ayrıldım ve batıya bakan bir uçuruma vardım. Tam kenarına, bir kayanın üzerine oturdum, sanki dünya ayaklarımın altındaydı. Dünyanın üzerinde durduğumu hiç bu kadar canlı hissetmemiştim; dünya altımda uzanıyordu. Uçurumdan aşağıya doğru, birbirinin ardı sıra giden orman dalgaları dimdik denize düşüyordu, kıvılcımlar çakan denize. Peloponnes kesinlikle derinliksiz ya da ayrıntısızdı; güneşin yolunun üzerinde sonsuz bir mavi gölgeydi sadece; dürbünle bile karlı dağ tepelerinden başka hiçbir ayrıntı görünmüyordu. Bu, bende esrarengiz, ürkütücü bir etki yaptı ve birkaç dakika süren, anlaşılmaz bir heyecan hissettim, çok ama çok ender rastlanan bir şeyi yaşıyor gibiydim. Böylesine güzel bir manzarayı, olağanüstü maviye bürünmüş bir gökyüzünü, parlak gün ışığını, millerce uzanan kayaları ve çamları, denizi ve tüm bunların karışımından oluşan böylesine güzel bir manzarayı daha önce hiç görmemiştim. Bu öğelerin tümü ve böylesine bir saflıktı beni büyüleyen. Dağlara çıktığımda aşağı yukarı hep bunlara benzer şeyler hissetmiştim, ama oralarda yeryüzü öğesi yoktu - erişilmez ve uzakta olurdu. Buradaysa yeryüzü her tarafımı sarıyordu. Bir tür, varoluşun farkına varmanın en yüksek mertebesi, her şeyi kuşatan bir öfori.* Uzun süremez bu. O anda, ne hissettiğimi saptayamazdım; çünkü çarpılmaktan ve yükselmekten ötürü kendimi kaybetmiştim. Pırıl pırıl havada süzülüyor, zamandan, devinimden arınmış bir halde, öğelerin o yüce sentezinde öylece yüzüyordum. Sonra hoş kokulu bir rüzgârla, bunun Yunanistan olduğunun, bundan da öte, eski Yunanistan'ı ateşleyen kıvılcım olduğunun bilinci geldi; ve çok güçlü bir şekilde, tüm o gri sokakların, o gri kentlerin, İngiltere'nin o griliğinin anısı.

Bunun gibi manzaralar böyle güzel günlerde insanı inanılmaz derecede ilerletir. Eski Yunanistan da, güzel bir manzaranın ve bir ışığın duyarlı bir halk üzerindeki etkisinden başka bir şey değildi belki. O bilgeliği, güzelliği, o çocuksuluğu açıklayabilir bu. Bilgelik yüksek yerlerdedir - ve Yunanistan coğrafyası yüksek yerlerle,

* Kendini aşırı derecede zinde hissetme hali. (ç.n.)

ovaların üzerinde yükselen dağlarla doludur; her köşede doğanın güzelliği, manzarada bir sadelik, *sizden aynı saflığı ve sadeliği isteyen bir saflık vardır. Bir çocuksuluktur bu, çünkü böyle bir güzellik insana özgü, dünyasal ve günahkâr değildir - ve böyle bir cennetle beslenen, çepeçevre sarılan akıllar onun, ona şiddetle bağımlı oyuncağı haline geliyor olsa gerek, ve tapınmak için ilk adaktan sonra, (örneğin Altın Çağ'da) içlerinde ne varsa yaratıcı bir şekilde çekip alınmıştır. Güzellik, onun eksikliğini gidermek için yaratılır; buradaysa sonsuz güzellikler var. Burada güzellik yaratılmaz, güzelliğin tadı çıkarılır.*

Bu parçalar iyi destek oluyor.

Define Adası'nı düşünerek eve doğru yürüdüm. Güneş devrilip tepeleri altınla kapladı; vadiler yeşildi şimdi, karanlıktı. Keçi çıngıraklarının sesleriyle dolu bir vadiye geldim. Yirmi ya da otuz taneydiler; keçi çobanı düzenli aralıklarla "Ahi! Hia!" diye bağırıyor ve flüt sesine benzer, delici bir ıslık çalıyordu. Onu bir an ağaçların arasından, etrafındaki keçilerle birlikte tepeden inerken gördüm; dizleri çok soluk gri renkli yamanmış, güvercin grisi pantolonlu, siyah paltolu, uzun boylu bir adamdı. Ona yetişmek için yokuş aşağı hızlandım, fakat o anda yan tarafta küçük bir bitkinin görüntüsü takıldı gözüme. Diz çöktüm ve gözlerime inanamayarak karşımda, çiçek açmış bir Erken Örümcek Orkidesi (muhtemelen Ophrys fusca) gördüm. On beş yirmi santim boyunda, kocaman tek çiçekli, küçücük bir şeydi; cüretkâr bir şekilde yayılıp açılmış lekeli mor dudaklarını, soluk yeşil taç yaprakları ve ikinci bir çiçeğin yeşil tomurcuğu örtüyordu. Daha da eğilip ayrıntılara baktım, unuttuğum keçi çobanı ve keçileri, çıngırak sesleri gittikçe azalarak yanımdan uzaklaşıyorlardı. Artık hava kararıyordu, dağlar koyu mavi, Argolia anakarası siyah görünüyordu. Hava soğuktu. Keçilerin yolundan hızla yürümeye başladım, çünkü gidilecek bayağı bir yol vardı. Sonunda, okulun göründüğü bir tepenin üzerinde durdum. Tepenin her tarafı anemon çiçekleriyle, başlarını sallayarak hafif bir esintinin varlığını doğrulayan, pembe ve leylak rengi, dokuz on santim boyunda küçük bitkilerle bezenmişti. Zeytin taraçalarından aşağıya doğru hızla, tökezleyerek indim, yıkık bir çiftliğin yanından geçtim ve yola çıktım; birkaç dakika sonra da okula vardım. Bugüne dek en tatmin edici yürüyüşlerimden birini yaptığım kanısındayım. Arka planını gördüğünüzde, okulu ancak bir kö-

tülük olarak görünüyor gözünüze. Fakat böyle bir gün - görüntü - pedagojiyi ve pedagojik olan her şeyi cüceleştirir.

Elimde şu anda, yüzyıl ortası Yunanistan'ının harika bir tarihi, Mark Mazower'in *Hitler Yunanistanı'nın İçyüzü* (1993) var. Andrew Thomas'ın *Spetsai*'sinde,[2] ada ve tarihi çok güzel anlatılmış ve ben kendim de *Büyücü*'nün bütün son baskılarına yazdığım önsözlerde kitabın yazınsal arka planı hakkında bir şeyler söylemeye çalıştım. Bu benim ilk romanım ve neredeyse kırk yıldır üzerinde çalışıyorum, yine de asla tam bitmediğini hissediyorum.

'Etkiler' arasında saymam gereken başka bir isim daha var. Bu adam ben öğrenciyken neredeyse Fransız Alain-Fournier kadar büyük biriydi, fakat son günlerde İngiliz edebiyat dünyasında ölümden de beter olan o kaderin kurbanı oldu: *Vieux jeu*, yani tamamen modası geçmiş diye damgalandı. Bu can çekişen adamcağızın anti-feminizmini ve anti-Semitizmini hiçbir zaman savunamam, ama ben yaşlandıkça onun diğer yönlerdeki dehasını giderek daha net bir şekilde fark ediyorum. O, benim gözümde kesinlikle, yirminci yüzyıl başlarında yaşamış en *büyük* romancımızdır ve tek olası rakibi James Joyce'dur.

Az önceki alıntıyı okuyan herkes kimi kastettiğimi tahmin edebilir: D.H. Lawrence. Adadaki yaşantılarım yoğundu, varolmaklığa gebeydi, ne olduğumu, uzun süren bir şimşek gibi şiddetli bir şekilde fark etmekti; ve bu aynı zamanda, olacağım ya da olmam gerekenin (*Büyücü*'de, daha farklı bir durumda ve koşulda yaratmaya çalıştığım) bir gölgesiydi. Biz sanatçıların çoğunun ya da bir noktada belki hepimizin yaşadığını sandığım bu deneyim çok dar bir aralıkta gelir ve gelir gelmez de gidiverir. Genellikle fark etmeyiz bile. Fakat eğer fark edersek, onların, uçucu da olsa, sonsuz bir yanını görürüz. Bu "olma"nın bir biçimi, şu andaki varoluş - ne kadar beceriksizce ifade ettiysem de - *Büyücü*'de vardır. Ve bunu, her şeyden önce Lawrence'a borçluyum.

Okul artık kapalı, korkarım orada çalışanların büyük çoğunluğu yasını tutmamıştır. 1953 eğitim yılının sonunda, gerek Yunanlı gerek İngiliz daha bir sürü görevliyle birlikte şutlandım. (Hikâyenin romantik sonu, galiba genellikle herkesin sandığı gibi Yunanistan'da değil, İngiltere'de gerçekleşiyor.)

Bir ocak günü yaptığım yürüyüş sırasında güney kıyısında gördüğüm, çevreden soyutlanmış villalardan biri Yiasemi ('Yasemin') o za-

2. The Lycabettus Press, 1980.

manlar Botasis ailesinindi ve Botasisler, kendilerinden daha ünlü olan Venizelos ailesinin dostlarıydı. Eleutherios Venizelos 1936 yılında ölmüş bir liberaldi. Girit'in Osmanlılardan kurtarılması için savaşmış, daha sonra Yunanistan için daha birçok toprak kazanmış, yalnızca, Yunanlıların geçmişte olduğu gibi bugün de "Felaket" olarak adlandırdıkları olayla - yani 1922 yılındaki faciayla, bir sürü Yunanlı'nın İzmir'den ve Türkiye'nin, Mustafa Kemal'in (Atatürk) eline geçen diğer her yerinden korkunç bir şekilde zorla çıkarılmasıyla - yara almıştı. Venizelos, yeni gelen mültecilerin ve kendisinin kazandığı topraklardaki halkın gözünde neredeyse bir mesih haline gelmişti; fakat daha güneydeki eski Yunanistan'da onu çok farklı, neredeyse bir bela gibi görüyorlar ve Küçük Asya Felaketi'nin baş sorumlusu sayıyorlardı. Venizelos aynı zamanda bir kral karşıtıydı. Gerçekten, 1920'lerde Yunanistan'ı modernleştirmeye ve yeniden yapılandırmaya çalıştı. Fakat 1932'de istifa etmek zorunda kaldı; 1935'te başlattığı bir ayaklanma başarısızlıkla sonuçlandı. 1923'ten beri sürgünde bulunan Kral George geri çağırıldı ve iktidarı diktatörümsü birine, 1941'de ölecek olan Metaxas'a verdi. Bu kez Venizelos sürgüne gönderildi. Böylece, entelektüel Venizelos ve tutucu Metaxas arasındaki sürtüşmeyle, Yunanistan'ın liberal demokrasi ve sağcı monarşi arasındaki ezeli bölünmüşlüğü doğdu. Okulun kurucusu Anargyrios, iki tarafın arasındaki bir ipin üzerinde cambazlık yapmışa benziyordu. Bir tütün milyoneri olan ve 1849'da Spetsai'de doğan Anargyrios 1919'da, büyük Venizelos'u henüz inşa edilmemiş okulu yöneten mütevelli heyetinin başkanı yaptı. Okul inşaatı nihayet 1927'de bitti. Anargyrios bundan bir yıl önce öldü. Adanın en büyük otelini ve birkaç yolunun çoğunu yaptırmış olmasına karşın, yarı Yunanlı yarı Arnavut olduğundan adada pek sevilmezdi. Adanın yanında bir de, Spetsopoula adında küçük bir ada daha vardı; şimdiki büyük armatör Niarchos'a aitti. Niarchos'un benim romanımın büyücüsüyle hiçbir ilgisi yok; roman yazıldığı sırada orada bile değildi. Fakat romanı kesinlikle etkilemiş olan bir şey varsa, 1830 bağımsızlık savaşından kalmış, eski Spetsiot bayrağıydı: Bir yılan ve bir baykuşun sarıldığı (cüce baykuş adada çok yaygındı) bir çapanın üzerine yazılmış *Eleuteria y Thanatos* "Ya Özgürlük Ya Ölüm" sloganı.

Daha sonra Yiasemi'ye birçok kez gittim ve birçok özelliğini, özellikle de Fas'tan gelme sütunlarını kitaba koydum. Adanın bende hâlâ duran, 1901 yılında John N. Botasis için çizilmiş haritasına göre, villanın bulunduğu burunun orjinal adı Sphantzina'ydı. Kitapta yazıldığı

gibi, villanın özel bir plajı da vardı ve Denys Sharrocks'la birlikte villaya gittiğimiz ilk günü gayet iyi hatırlıyorum. Küçük bir org çalınıyordu, öyle kutsal bir manzarayla birlikte düşünülebilecek en uyumsuz sesti. Hemen batıdaki Paskalya plajı ve küçük kilise, kitaptaki gibi boştu, fakat bildiğim kadarıyla, bugün Yiasemi hâlâ özel bir mülk olsa da, orası turistlerin gözde bir uğrak yeri.

Oranın 'kutsal' olduğunu söylemek ayıp olur, ama tümüyle değiştiğini görmeye de kesinlikle dayanamam. Bunun olması gerektiğini kabul ediyorum, ama diğer bütün romancılar gibi, o güzel burundaki o yalnız villanın gerçek haliyle, benim yarattığımın yanına bile yaklaşamayacağını düşünüyorum. Çoğu kişi, Yunanistan'ın diğer yerlerine birçok kez tekrar gitmeme karşın oraya bir daha hiç dönmememi garip buldu. Orada kaldığım on sekiz ay boyunca birçok kez tekrarladığım o yürüyüşü anlatan yazım, oraya neden hiç geri dönmediğimi... ve kendimi neden öyle bir sürgüne yolladığımı belki kısmen açıklayabilir.

Aşağı yukarı otuz yıl ya da daha fazla bir süre sonra, Modern Yunanca çevirmenim Fedon Tamvakakis büyük bir lütufta bulunup, bana Nikos Demou'nun *Yunanlıların Işığı* (*To Fos ton Ellenon*) adlı bir kitabını verdi. Fakat o kitaptaki müthiş denemeleri ve fotoğrafların yanındaki alıntıları okuyunca, 1952 yılının o çok eskilerde kalmış Ocak günü bana neler olduğunu anlamaya başladım. Yunanlılar, ışığı başkaları gibi görmez, hissetmez ve değerlendirmez; tarihin başlangıcından sonuna dek bu böyledir. Bu, çoğu paket program turistinin sandığı gibi, bikini giyme, güneş yağı, buzuki-dans yaşantısının sonsuz ötesinde bir şeydir. Her şeyden önce, tümüyle güzellik ve tümüyle gerçektir. Herakleitos'un, Sokrates'in ve Platon'un bütün düşüncelerinde vardır bu; boyanmış her vazoda, her manzarada, her anemon çiçeğinde ve orkidede, Seferis'in ve Kavafis'in her dizesinde, hemen hemen her tavernada.

O ve yokluğu, yaşam ve ölümdür. O her şeyi açığa vurur ve hiçbir şeyi saklamaz. Aynı zamanda hem can yakıcı ve teselli edici güzellikte, hem de korkunç çirkin olabilir. Başka hiçbir halk Yunanlılar kadar böylesine keskin bir şekilde hissedemez bunu; böylesine şiddetle, böylesine her şeyi yok edercesine.

Antik dönemde yaşayanların, cadı-büyücü Kirke'yi, aynı zamanda Apollon'un suretlerinden biri olan Sol'un, Helios'un, yani güneşin kızı yapmaları boşuna değildir. Ben 1952'nin o çok uzaklarda kalmış gününde tam anlamıyla Kirke'nin büyüsüne uğradım ve büyüden arındı-

rıcı *moly*'i bulan Ulysses'in aksine, gerçekte ondan hiçbir zaman kurtulamadım. Kitabımın ilk baskısım mitolojik önem yönünden Kirke'nin gerisinde kalan Astarte'ye* adamıştım. Ama şimdi, keşke diğerine sunsaydım onu, diyorum. 1953 yılında, okulun tatili sırasında Parnas Dağı'na** tek başıma çıktım; en tepeye çıktığım an, orada birinin çok şiirsel bir şekilde, tepeyi taçlandırarak diktiği menekşelerden oluşan bir halka gördüğümü hatırlıyorum. Bulutlar açılmıştı, her şey güneşti, görüntü yüceldi; hayatımın kesinlikle en güzel ânıydı bu. Menekşelerden oluşan tacın içinde, en tepe noktasındaki taş anıtın yanında çakıl taşlarıyla yazılmış, Yunanca bir sözcük vardı.

Tüm Yunanlılar için ve onların ülkesini gerçekten seven hepimiz için tek sözcüktü bu: *Φῶς*.***

(1994)

* Kibele. (ç.n.)
** (Parnassus) Orta Yunanistan'da dokuz "güzel sanat" tanrıçasının diyarı olan dağ. (ç.n.)
*** Işık. (ç.n.)

J. R. Fowles kulübü

"J.R. Fowles", günahlarımdan ötürü ait olduğum kulübün adıdır. Bu kulübün diğer üyelerinin bazıları, daha doğrusu çoğunluğu, bu kulübe zorla üye yapıldığını düşünüyor. Aslında, bizlere genellikle sırf gereksiz şeylermişiz gibi davranılır - kıçı kırık bir posta listesindeki önemsiz isimlermişiz; ne idüğü belirsiz yerlere, hayır için yardım isteklerinin, kötü yazılmış (genellikle çoğunu hatırlayamadığımız kişilerden söz eden) yıllık bültenlerin, (tabii ki, kendi hesabımızı kendimizin ödeyeceği) sıkıcı yeniden buluşma yemeklerine davetiyelerin gönderileceği alıcılarmışız gibi . . . Eminim hepiniz bu tür kepazelikleri ve iğrenç boş lafları gayet iyi bilirsiniz. Berbat başkan Bay Ben Beyefendi'ye, ve hiç bulunmaz genel sekreter Bay Kendim'e gelince, doğrusu bu lanet olası şeyin yürüyüp gitmesi insanı gerçekten şaşırtıyor. Ben bu ku-

lübe girmek için kesinlikle hiçbir istekte bulunmadım ve sık sık da, hiç katılmamış olmayı yeğlerim. Babam, sanıyorum adının cazibesine kapılarak bir aptallık edip, beni bu kulübe ben doğmadan önce kaydettirmiş. Benim gibi kulüp üyesi diğer kişilerden birçoğu medeni bir çift laf etmekten bile acizdir; ötekilerse ağlayıp sızlamaktan başka bir şey bilmez. Daha da başkalarıysa (egolardan konuşalım biraz!) inanılmaz derecede kendini beğenmiştir; özellikle de, kendini romancı sanan bir mankafa. Bir diğeri de feminist numarası yapar. Onu bir kerecik olsun elinde bir toz beziyle ya da bir ütüyle görmek isterdim doğrusu. Diğer ikili, doğa tarihi hakkında her şeyi bildiğini sanır - biri bir tür bilimadamı, diğeri bir tür şair. Bir düşünün hele. Birbirlerine çarpıp da, acı hakaretlerle dolu bir maç yapmadıkları görülmemiştir. Korkarım bu tipik bir şey. Yönetim kurulu denen meretin önüne gelen - estetik, ahlâksal, siyasi, evle ilgili, gerisini siz sayın - hiçbir şeyin *nem.con.** bir onay aldığı görülmüş değildir. Aslında biz, tarifsiz ölçüde abes bir keşmekeşten başka bir şey değiliz. Eğer gözleri üzerimde değilse, gerçekten üyelikten çıkacağım. Erkek kulüplerinden hep nefret ederdim zaten.

(1995)

* (Nemine contradicente) Kimse karşı çıkmadan, tartışmasız, oybirliğiyle. (ç.n.)

Yunanistan

Yunanistan bana 1952'de, oldukça beklenmedik bir biçimde geldi. Hayatımda hiç Yunanca çalışmamıştım ve gerçekte, klasik kültür hakkında tüm bildiklerim, onun incelediğim diğer kültürlerin edebiyatlarındaki ruhu ve yankılarından kaynaklanıyordu, yani başlıca Fransız ve Alman edebiyatlarının . . . özellikle de birincinin. (İkincisinden, Oxford'taki ilk yılımda, üniversitenin kuralları değişip de biz öğrencilere sadece tek bir dili "yapma" hakkı verildiğinde vazgeçtim.) Bir zamanlar, çok hoşlandığım bir Yunanlı'ya rastlamıştım, fakat üzerinden o kadar çok zaman geçti ki, şimdi bana o adam sanki başka bir dünyadanmış gibi geliyor, fakat onun fikirleri beni derinden heyecanlandırmıştı (hâlâ da etkiliyor gerçekten) ve bunlar ilk kitaplarımdan birinin *Aristos** (1964) temelinde görülebilir. O kitap Herakleitos'a dayanıyordu;

* *Aristos-Yaşam Üzerine Notlar*, John Fowles, çev.: Serdar Sifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000. (ç.n.)

fakat ben Ege'ye, yolculuğunun en karanlık döneminde, elinde hiçbir ipucu olmaksızın, tayfalarını yitirmiş, boğulmasına ramak kalmış Odysseus'un haline benzer bir haldeyken vardım - ve bu, büyük bir kayıtsızlıkla suya dalmaktan başka bir şeye benzemiyordu.

Aslında, Yunanistan'a ilk gelişimde pek mutlu değildim. Bir sürü genç gibi, yazar olmak istediğimi biliyor, daha doğrusu "hissediyor", fakat toyluğun verdiği sislerin içinde, isteğim varsa da - sabır (ana babamın hali vakti hiç yerinde değildi) ve çok çalışmaya yatkınlık gibi - pratik araçlardan yoksun olduğumu düşünüyordum. Öğretmenliğin gerçekten çetin uğraşına girebilecek bir meslek formasyonum yoktu; Fransa'daki Poitiers'de üniversite dünyasında yaptığım ilk deneme doğrusu son derece moral bozucuydu. Öğretme işinin, sanki yapıyormuş gibi yapılması gerektiğini anlamıştım, fakat 'yazma'nın da tıpkı böyle olduğunu henüz anlayamamıştım. Poitiers'in akademik hayatından ayrıldığımda (saygın romancı Julien Gracq'ın arkadaşı olan ve şimdi ölmüş bulunan Yardımcı Profesör Léaud hariç) her iki tarafta da pek bir üzüntü yoktu, fakat Fransa'dayken, en azından yanlış bir kültürde, sınıfta ve ülkede doğmuş olduğumu kabul ettim. Bu konuda yapabileceğim tek şey, kendi kültürüme, özellikle onun daha emperyalist yanlarına, Büyük Britanya adı altında hâlâ çürüyüp kokan o şişmiş mite, İmparatorluğa, Kral'a, Ülke'ye ve daha ne varsa hepsine karşı derin bir nefrete sığınmaktı. Kısmen Fransa, fakat en net şekilde de Yunanistan; bunlar mutlakiyetçiliğin, monarşizmin ve şoven vatanseverliğin genellikle canice ahmaklıklarını görmemi sağladı. Eğer benim, Kanal'ın kuzeyinde gerçek bir anavatanım varsa, her şeyin üzerini örten klostrofobik bir Britanya ve Birleşik (giderek dağılan) Krallık bayrağının gerisindeki ülkeden yüz kat daha büyük olan, İngiltere denen yeşil adaydı bu.

Çağdaş Yunanistan hakkındaki tüm düşüncelerim iki büyük yanlış kanı ile çarpıtılmış durumdaydı. Benim kuşağım tümüyle, 1939'dan 1945'e dek süren yiğit Yunan direnişinde dövüşmüş çok farklı tiplerden oluşan ünlü bir grubun kahramanlıklarına hayranlık duyuyordu. Çağdaş Xanların ve İrlandalıların havası, bir zamanlar Olimpos Dağı'nda yaşamış diğer bir yakışıklı, atak ve tanrısal *Andarte* figürü ve kadın arkadaşlarıyla ilgili düşlerimizi altınla kaplamıştı sanki. Onlarla boy ölçüşemeyeceğimizi biliyorduk; benim kuşağım hem Nazi savaşında döğüşme fırsatını kaçırmış, hem de Kore'deki, Malezya'daki ve ardından gelen bir sürü yerdeki dünya savaşçılık müsabakalarına katı-

lamamıştı. Örneğin Girit'teki görkemli kahramanlıkları, bugün varoşlardakilerin göz kamaştırıcı Hollywood dedikodularını okuduğu gibi okurduk. Tüm bunlar nedense inanılması güç, gerçek hayattan - ya da muhakkak, bizim gerçek hayatımızdan - hatta romanlardan bile daha uzak şeylerdi. Bunlar bizim, gerçekte bulunduğumuz yerde yaşamamızı değil de, nilüfer ülkesinde yüzüp çöplenmemizi sağlıyordu. Ve bu gerçek, kaderin beni gönderdiği, Spetsai'deki (çoktan kapanmış olan) okulun, Anargyrios ve Korgialenios Koleji'nin niteliği konusunda beni ciddi bir şekilde yanılttı. Okul ahlâki yönden neredeyse tamamen yozlaşmıştı ve şimdi anlıyorum ki, bu okulu (korkarım bir zamanlar benim yaptığım gibi,) tüm ülkenin bir mikrokozmosu saymak hem aptallık, hem de haksızlıktı.

Bu işe, özellikle sosyal ve kültürel yönden, Yunanlılara özgü çoğu şeyi hor gören o Spetsai okuluyla başlamak bana çok zaman kaybettirdi. Adadaki yaşamın bir yarısı, kötü bir şaka gibiydi. Hemen hemen bütün gün Mycenae ve Epidaurus'un ve antik Yunan tarihinin daha bir sürü doruğuna bakarak, ama yine de, görünürde bir İngiliz özel okulunun gülünç bir taklidinin içinde, çevreye bir duvar örerek yaşanan hayat saçma bir şeydi; ve sonradan öğreneceğim gibi, İngiliz arkadaşlarımın birçoğunda var olan bu durum, öylesine karşıt değerlerin kafa kafaya çarpışmasıydı ki, tutarsızlığından ötürü darmadağın olup gitti. Ben bir zamanlar İngiltere'deki (Bedford'taki), dış görünüşte farklı olmayan okulumun kaptanıydım, ama sonunda kişisel geçmişimdeki bütün adi küçük zaferleri utanarak reddetmem için, Oxford, Marksizmin siren sesleriyle karışmış varoluşçuluk ve geçip gidecek (adına büyüme dedikleri) bir sürü yıl gerekmişti. Spetsai okulu, iktidara hâlâ tırnaklarıyla tutunmaya çalışan gerici bir rejimin iğrenç bir simgesi haline gelmişti. Bağnaz sağcı Yunanistan'a ne kadar bulaştığımı fark edemedim. İşten şutlanmak - 1953'ün sonunda, benim gibi, gerek Yunanlı, gerek İngiliz daha birçok görevliyle birlikte şutlanmak - neredeyse bir onurdu.

Spetsai'deki biz yabancılar, artist olmak hevesine kapılmış her tür umutlu tipten oluşan bir geneleve girmiş olduğumuzun da farkındaydık. Kimi zamanlar, full-time fahişelik uçurumuna düşme korkusuyla tir tir titreyen ürkek kuzeyli bakirelere benziyorduk. Ben metaforik giysilerimi hemencecik çıkarmaktan, *agria Ellada* ya da "vahşi Hellas" adını verdiğim şeye tutkulu bir aşkla vurulmam sayesinde kurtuldum. Vahşi Yunanistan'a, Atina'ya geldikten sonraki bir gün içinde,

umutsuzca, sırılsıklam âşık oldum. Spetsai'ye gidince de okuldaki çocukça bürokratik yaşamla, vahşi adanın çamlar giyinmiş tepelerindeki ve büyüleyici ıssız plajlarındaki yaşamın, birbirinden tümüyle farklı, hatta birbirlerini dışlayan iki dünya olduğunu hemen fark ettim. Ayrı gezegenlere aittiler neredeyse, farklı evrenlere, sanki.

Vahşi Yunanistan öylesine nefes kesici ve yürek oynatıcı güzellikteydi ki, onu çağrıştırmak için kullanılabilecek neredeyse bütün modern girişimleri gülünç ve iğrenç kılıyordu. 1952 Haziranında Parnas'a tırmanmak üzere yola çıktım ve hiç beklenmedik bir şekilde, dağın zirvesi Lykeri'nin yakınında bir müzle* karşılaştım: Bu, çok sonraları, *Mantissa* için yaratacağım Erato denen yaratığın uzak bir torunuydu. Aslında bu kızcağız müthiş utangaç ve kuşkucu bir çoban kızdı, ancak benim pek de yüksek olmayan bir dağa çıkmış olmaktan ötürü duyduğum budalaca İngiliz gururundan zerre kadar etkilenmemişti. Aslında bu, alt tarafı uzun bir yürüyüştü ve gerçek bir dağcılık eylemi gerektirmiyordu. Ama Parnas bana çok değerli bir şey öğretti ve bu belki de ona tırmanmanın her zaman öğreteceği bir şeydi. Bu, gerçek Yunanistan'dı ve tek, gerçek ışıktı. Bu kutsal yüksekliklerin sırrını çözünceye - ya da en azından, zaman zaman hatırlayabilir hale gelinceye - dek kendimi asla gerçek bir şair ya da yazar sayamazdım.

Geçenlerde, 1950'lerin başında tuttuğum, bir gün aynen yazıldığı gibi yayınlanabileceğini umduğum günlükleri yeniden okudum - kendi adıma hiç de öyle fazla bir korkum yok, çünkü bunlar büyük ölçüde, kendini cennette sanan, kasten ve inatla kendini körleştiren bir adamın notlarına benziyor. Gerçek Yunanistan benim için 1952'nin, Lykeri'ye çıktığım o günü başladı ve (kayıtsız köylü çoban kızla tanıştıktan) hemen sonra da bir kurt tuzağına bastım; Yunanlıların böylesine bir mutluluğu kazanılmış bir hak gibi görmeye karşı gayet hayırlı bir uyarısıydı bu.

Spetsai kolejinin çok kalın bir şekilde yaydığı sisin ötesine geçip de - yalnız benim için değil, oraya gitme şansına kavuşan herkes için - gerçek Yunanistan'ın ne olduğunu görme konusundaki tam acizliğim beni şimdi dehşete düşürüyor ve utandırıyor. Yunanistan'ın bu vahşi ruhunu şiirle aktarmak için birçok kez girişimde bulundum ve son derece başarısız oldum; özellikle de Yunanistan'ın, kendilerine hemen büyük bir saygı duyduğum bir sürü yerel şairiyle karşılaştırılınca: Kavafis, Seferis, Ritsos, Elytis ve diğerleri . . . Tek dileğim, halkta gör-

* İlham perisi. (ç.n.)

düklerimi, gerçek anlamda tadına varabilecek kadar anlayabilmiş olmak. Bu şairlere, (burada, hep geri kalmış Britanya'da) pek tanınmayan Stratis Tsirkas'ı ve yapıtlarını da ekleyeceğim. Onun 1960-65 arasında yazdığı *Dümensiz Toplumlar* (*Akibernetes Politeies*) üçlemesi, kesinlikle modern Yunanistan, gerçekte de tüm uzak Avrupa hakkında bu yüzyılın en önemli yapıtlarından biri sayılmalı.

Sanırım, bazılarının fiziksel olarak solak doğması gibi, (benim için İsa'dan daima çok daha cazip olan) Herakleitos'la Sokrates'in kaderi ve bilgeliği de bazılarımızı sosyal, politik ve etik solaklığa yöneltmektedir; bunu, benim Tsirkas'a duyduğum hayranlıktan da tahmin edebilirsiniz. Ben, onların Nazi işgali döneminde çektikleri büyük acıların ve dehşetin karşısında duyduğum derin sempati ve acıma duygularının aynısını, daha önceki yüzyılların uzun ve karanlık Osmanlı gölgesi için de duyuyorum. Bugünkü Yunanistan'la ilgili birçok şey beni (koşullara bağlı olarak) sinirlendirmeye ya da hoşuma gitmeye devam ediyor; ama 1951'de beni tuzağa düşüren hataları tekrarlamamayı artık çoktan öğrendim. Yunanistan'ın büyük acılar çektiğini artık biliyorum, nasıl ölümcül bir bölünmüşlük yaşadığını ve onun yaşlı benliğinin nasıl hem hepimizin ebedi büyükannesi olarak kalıp, hem de ebediyen genç ve güzel olabildiğini biliyorum. Yunanistan hem varoluşsal, hem de tarihsel yönden çifte bir mucizedir; o yalnızca *var* değildir, daima vardır, ışık gibi, her şimdide vardır.

Aslında, kendini tüketen bir aşk serüvenine dönüşen bu hafiften şizofrenik yazıyı bitirsem iyi olacak. Kasım 1996'da, kırk beş yıl önce Spetsai'deki villada tanıştığım, org çalan Askis'in karısıyla kızı Suzie ve Lilette Botasis tarafından tekrar Spetsai'ye davet edildim. Adaya, Nikos Demon tarafından hızlı bir tekneyle götürüldük ve villanın aşağısındaki Agia Paraskevi plajında Lilette ve kocası tarafından karşılandık. Bizleri, anneleri Suzie'yi görmek üzere Yiasemi'ye çıkardılar - 'bizler'den kastım (adaya ilk kez küçük bir kızken gelen ve benden daha yakın duran) üvey kızım Anna, benim biyografimi yazan Amerikalı Eileen Warburton ve son olarak, ama son sırada olmayan Atinalı dostum, benim Yunanistan'da yaşadıklarım hakkında, *E Ellenike Empeiria* (*"Yunanistan Yaşantısı"*) adında Yunanca bir kitap yazmış olan Kirki Kephalea. Kirki yıllar önce bana ilk kez yazdığında, kendisine, bayağı dışlayıcı bir şekilde, her yabancı öğrenci için harcayacak kadar bol vaktim olmadığını söylemiştim; fakat Kirki (Circe) gibi bir adı varken, Homeros ve Joyce hayranı biri onu nasıl görmezden gelebilirdi?

Sonunda tanıştık ve Yunanistan'a âşık olmak için yeni bir neden daha buluverdim. Ona karşı koyacak bir *moly** bulamadım. İnsanı çok derinden duygulandıran bu geri dönüşü, bu üçlünün dışında paylaşabileceğim hiç kimse yoktu.

Gerçek anlamda tanımlayamam, fakat bunun en derininde yatan duygu - bunca yıldır hem bu harika doğa parçasını düşleyip, hem de düşsel anlamda onun içinde yaşamakla doğru bir şey yaptığımı söyleyen - bir onaylamaydı. Geri dönüşlerin birçoğu düş kırıcıdır ama bu kesinlikle öyle değildi. Botasis ailesi - uğruna Byron'un can verdiği - 1821 devriminde hiç de önemsiz bir rol oynamamış ve evleri de adanın kendisi gibi, Osmanlı tiranlığını söküp atmak için verilen o mücadeleden kalmış andaçlar ve hatıralarla dolu. Buram buram özgürlük kokuyor... ve siklamen, çam, deniz, sessizlik, tarifsiz manzaralar. Bazı geri dönüşler ve bunu sağlayanların sevecenliği insanı ağlatır. İyi talih daima çok enderdir; bunun gerçekliği ise sözcüklerin çok ötesinde.

(1996)

* Kirke'nin büyülerinden korunması için Hermes tarafından Odysseus'a verilen, siyah kökleri ve beyaz çiçekleri olan büyülü bir bitki. (y.h.n.)

John Fowles sempozyumu, Lyme Regis, Temmuz 1996

Geçtiğimiz Temmuz ayında Lyme'daki toplantıya gelecek kadar ilgi gösteren sizler, zavallılar, beni görmekten kurtulamamışsınızdır. Waterloo'da, Wellington'ın amansızca yığılı İngiliz toplarına karşı saldıran zavallı Fransız piyadelerine acıdığını söyleyen konuşmacıya sempati duymuştum . . . gerçi bizim savaşımızda kimin kime karşı sonuna kadar dayandığından pek emin değildim. Kendi adıma ben, bir kurala uymaya çalışırım: Yazı-turaya nadiren itiraz etmek . . . nadiren, çünkü ben de bütün gerçek İngilizler gibi, yasaların ve kuralların sadece çiğnenmek için yapıldığını bilirim. Yasalar ve kurallar aslında daima gereksizdir; öyle olmasaydı ne Milton, ne Shakespeare, ne Keats, ne Austen, ne Brontë'ler olmazdı; ayrıca Newton, Turner, Samuel Palmer da olmazdı. (Bu sonuncunun Temmuzda hiç anılmamış olması beni biraz

incitiyor.) Fakat odaktaki kişinin, kendi garip gizli tatlarını ve dolambaçlı dokundurmalarını fark edemediklerinden ötürü izleyicilerini suçladığı türden budalaca şamatalara dalmamalıyım. Belki bazılarınız toplantımızda Sorbonne'dan, çok parlak ve genç bir öğrenciyi fark etmiş olacaksınız. Bu kız Fransız olduğundan (ve ben de Fransa'yı seven o garip İngilizlerden biri olduğumdan) ve aynı zamanda gayet güzel olduğundan (utanç verici tercihleri ifşa etmeye başlıyorum) ve Kaliforniya'da bulunduğum sırada Dianne Vipond'la birlikte kaldığımdan ve bunun nedeninin kesinlikle James Aubrey'e katkımın feci bir şekilde gecikmiş olduğunu gayet iyi bilmem olmadığından, dilerim içinizden sadece birine sesleniyor görünürsem beni bağışlarsınız: Dieppe'den Dominique'e . . . ama sadece görünüşte. Tüm niyetim bundan ibaret.

Chere Mlle Lagrou, sevgili Dominique, tek bir büyüleyici (fena anlamda değil ha!) çullanmayla beni, varımı yoğumu iki yabancıya "Avrupa"ya ve "kadın"a yatırmakla hata yapmadığıma ikna etmeyi başardığın son mektubundan ötürü sana şükranlarımı sunarım. Kısacası, bütün iyi sosyalistler gibi, bu yeşil buzdağının kaderinin, kısa bir süre (sadece birkaç yüzyıl) önce koptuğu anakaraya bağlı olduğundan eminim. Ve, ya yeniden Avrupalı olmayı öğrenmeliyiz ya da içinden çıktığımız pis suda eriyip gitmeliyiz. Aynen bunun gibi, fakat çok daha önemlisi, biz erkekler, tüm hemcinslerimiz, arınmalıyız ve en azından üç bin yıldır sizin cinsinize karşı maço tavrımızın çok çirkin, barbarca ve yanlış olduğunu itiraf etmeliyiz . . . ve lütfen, yeniden evliliğe kabul edilmek istiyoruz. (Kültürel nedenler var gibi görünebilir; ama gerçek hümanizmin, 'siyasi bağlılık'la beyninin yıkandığı zamanlar hariç, bunları benimsemiş olduğunu hiç sanmıyorum.) Duyarlı ve düşünen bir erkeğin, Hititler zamanından beri kendini masum hissetmesi mümkün değildir.

Söylediğim gibi, Dominique, Los Angeles'a sırf Dianne Vipond'la birlikte kalmak ve senin arkadaşın Lisa Collette'yle tanışmak için gittim. Dönerken New York'a uğradım ve orada, Algonquin'de Katherine Tarbox ve (çok kısa bir süre sonra benim biyografimi yazmaya başlamak üzere buraya gelen yiğit kadın) Eileen Warburton'la beraber ilk içkimizi içerken, bana biraz tanıdık gibi gelen, kendisi de beni tanır gibi olan birini gördüm. Billie Whitelaw'dı bu, Samuel Beckett'in arkadaşı, ilham perisi ve sahnedeki büyük yorumlayıcısı. Böylece, ertesi gün onun sayesinde, Y'de oturmuş o kadının harika sesini dinleme,

Beckett'i ve yapıtlarını canlandırışındaki keskinliği duyma fırsatını buldum - Atlantik ötesine bundan daha güzel bir göç olmamıştır. Benim için problem şu: Erkeklerin lanet olası katılığına ve esneksizliğine nasıl dayanılır, kadınların dalgalı mizacı nasıl tercih edilmeyebilir? Birleşik Devletler sadece dünyanın demokraside lider ülkesi değil, dilerim dünyanın ilk jinokrasisi* de olacak. Dominique, Dianne, Lisa, Katherina, Eileen, Billie, Atina'daki Kirki ve daha birçokları! Bir gün dünyayı sizler yönetin diye dua ediyorum.

Bir şeyin büyüsüne kapılmak bana göre değil, İngilizlere hiç yakışmaz; bu fikre hep karşı çıkmışımdır. Kendimi şu anda, antik dönemdeki Kirke'nin en ünlü kurbanı gibi hissediyorum: Budala, *niais*** - kötü anlamda yumuşak biri. *Et très jeune;*** her ne kadar 'var olma duygum' dediğim şeyin (Virginia Woolf bunun için başka bir terim kullanır) hâlâ canlı olması ve ayaklarımı hâlâ yerden kesiyor olmasından ötürü biraz gururluysam da. Geleneklerin ya da 'doğru davranış'ın ya da 'kenar mahalleler'in yahut 'akademi'nin gerektirdiği gibi biri olamam ben.

Akademi: Sorbonne'da yapmak istediklerini duymak hoşuma gitti ve yarın geldiğinde sorularını yanıtlamaya çalışacağım. Yapıbozuculuğa tümüyle karşı değilim - lütfen inan bana. Orada bir şeylerin olduğunu görüyorum; ama bu benim için hem yeterli (elbette Barthes'ta ve daha çok da Kristeva'da), hem de yeterli değil. Claremont'tan, Dianne'ın büyüleyici ve kitaplarıyla gururlu Los Angeles 'köyü'nden iki tane kitap aldım. Lacan'ı yarım saatte anladım, (ABD'de neredeyse Foucault kadar yüceltilen) Baudrillard'ı da. Ah dostum! Bu tanrılarda keşke biraz mizah duygusu olsaydı. Dianne'da var bu, Lisa'da da öyle ve Katherine'de de, gerçi onun kitap raflarını görmelisin . . . tek bir yapıbozucu klasik eksik değil. Geçen yaz şirin ve güzel Maine nehrinin, o pas rengi ve hafiften pastoral, o güzel nehrin kıyısında, onun yanına oturmuştum. Amerika, salt Atlantikaşırı olmanın da ötesinde bir şey. Amerika'ya gelip de onun hakkında şıp diye bir hükme varabileceklerini sananlar onun fiziksel yönden nasıl *uçsuz bucaksız* olduğunu anlayamazlar ve bunun, onun aşırılıklarını nasıl açıkladığını, onun sık sık uçurumun kenarında böyle korkunç bir şekilde yalpalamasını ve (aklıma gelmişken) biz Anglosaksonların birbirleriyle insanca ve duy-

* Kadınların yönettiği toplum. (ç.n.)
** Budala. (ç.n.)
*** ve çok genç. (ç.n.)

gusal bir şekilde iletişim kurmaktan böylesine aciz oluşumuzu kavramaktan uzaktırlar. Amerika konusunda "uzman" olan bir Fransız'ın hâlâ geçebileceği, ya da daha iyi bir devamı olabileceği bir de Tocqueville'i* var yine de.

Oxford'tayken, kendimde gördüğüm çeşitli kusurları tıtucu bir biçimde ayıplardım ama şimdi bunun büyük bir adaletsizlik olduğunu düşünüyorum. Bunlar, egoyla dünyanın arasına çekilen dikenli telden çitlerin çoğu gibi, genellikle kişisel mizaçtan, başka bir deyişle, basit çarelerin ve çözümlerin çok ötesinde bir şeylerden kaynaklanır. Ben *bilmemeyi*, emin olmamayı, değişim için daima bir yer olduğu duygusunu seviyorum. Oxford'ta, daha 1945'te bile var olan, zevkler ve görüşler konusundaki basit özgürlük, görünürde bir burnunun dikine gitme ve kişisel meraklarının peşinden koşma lisansı, böyle yapmak da yasal bir görev haline geldi neredeyse. Bu daha sonra, garip bir şekilde ne Amerikalı ne de Viktoryen olan, özgürlük saplantılı, neredeyse Rabelais'vari (*Fais ce que vouldras*)** bir hal aldı. Savaş ve Kraliyet Deniz Kuvvetleri'nde zorunlu hizmetin büyüsü bana hiç yararlı olmadı. Fakat istediğim şeyi ve istediğim zaman okuyabilmek . . . benim vakamda daha çok, varoluşçuları (Sartre'dan çok daha fazla, Camus'yü) keşfetmeye dayalı, çok ani ve zehirli bir mutluluktu bu. New College'da öğrendiğim en yararlı ve okula ününü kazandıran şey, bir tür Sokratçı kuşkuculuktu. Bazıları bunu kötümserlikten bozma bir şey, sürekli bir, her şeye kusur bulma merakı gibi görür. Ama değildir; olsa olsa, kuşkuculuk erdemine yönelik içten bir inançtır ve bunun tersini hiç görmedim.

Tüm bunlar beni, hayatı çok fazla tatmış ya da benim yaptığım gibi tatmaya çalışmış herkese aşina hale getirdi. Bir şekilde Jeanne d'Arc gibi, bir yeraltı zindanına tıkıldık ve farklı dönemlerin, çağların, zamanların, okulların ve modaların arasında sürekli sıkışarak, halihazırda var olan gerçeği yalnızca, azınlıkta kalmış bir tarzda yaşamaya mahkûm edildik. Kronoloji, yani gerçek zaman, *şimdi* çok nadiren gerçek ve önemli bulunuyor artık. Kendi adıma ben, kendimi genellikle, saçma bir şekilde çok fazla yere birden umutsuzca dağılmış ve saçılmış hissediyorum.

Sempozyuma gelen herkese mutluluklar diliyorum ve tüm bireysel

* Alexis de Tocqueville (1805-1859); ABD'nin 19. yüzyıl başlarındaki siyasal ve toplumsal düzenini derinden çözümleyen Fransız siyaset bilimci. (ç.n.)
** İstediğini yap. (ç.n.)

katkılarından ötürü teşekkür ediyorum. Edebiyat hakkındaki bitmez kuşkularımla (yine aynı kuşkuculuk!) ve hiç bitmez yazarlık nevrozlarımla herhalde, geçinmesi zor ve ne yapacağı belli olmaz biri gibi göründüğümü biliyorum. Nerede olduğumu, nereye gittiğimi benim de bildiğim enderdir; ama bunda da kısmen, Nuh-u nebiden kalma varoluşçuluğumun ne hale geldiğine ya da gelmekte olduğuna dair hislerimi dışavuruyorum: Hem sürekli özgür olduğunu hissetme, hem de sürekli özgür olma; daima (gerçi biraz gereksiz bir söz gibi duruyorsa da) hem durağan, hem de *şimdi* olma gereksinimi. Geçen ay Kaliforniya'daki iki saçma sapan Roman Getty müzesinde, insanı sersem eden Joshua Tree ve Anza-Borrego çöllerinde dolaşırken, Dianne'm yanında durup, John Fante'yi hem güzel Point Dume'da, hem de korkunç Terminal Island'da izlemeye çalışırken, ya da Manhattan Doğa Tarihi Müzesi'nde, harika bir şekilde sergilenmiş (sempozyum üyesi Kevin Padian'ın Berkeley'deki 'konusu' olan) archosaurus'lara ve pterodactyl'lere aval aval bakarken hiç de orada değilmişim gibi görünmüş olabilirim. Fakat oradaydım, mutlu bir şekilde *oradaydım*; gerçekten, tıpkı sempozumdaki gibi hem de. Yıllardır bir Zulu dileğini aktarıyorum herkese: *Hayırla git*. Hayırla gidin ve bağışlayın beni!

(1997)

İkinci Bölüm

Kültür ve toplum

İngiliz olmak, ama Britanyalı olmamak üzerine

Bak, İngiliz şiirinin düş gücü ne kadar da geniş. Ama bir İngiliz'in çıkıp da "İngilizlerin düş gücü nasıl da geniş!" dediğini duyan var mı?

Michael Macliammoir

Yaklaşık on yıldır, olduğum, fakat olmayı kendim seçmediğim bir şeyin özünü tanımlamakta büyük güçlük çekiyorum: İngiliz olmamın.

Hemen belirtmeliyim ki, "İngiliz olmak", var olmanın belirsiz bir biçimidir. Pek azımız atalarının safkan İngiliz olduğunu iddia edebilir ama yine de İngilizlik, yaşamının çoğunu İngiltere'de geçirmiş olmanın ötesinde bir şeydir. Ya da ben rastgele şöyle söyleyeyim: En azından annenizin ya da babanızın İngiliz olmasının; yaşamınızın en az yarısını İngiltere'de geçirmiş olmanızın; orada eğitilmiş olmanızın ve tabii ki, anadilinizin İngilizce olmasının ötesinde. Fakat İngiliz olmak hepsinden önce, bu notlarda söz edilen spesifik İngilizliğin kötü huylarını ve erdemlerini her sınıf düzeyinde kabul etmek ve benimsemek demektir.

Britanyalılığımı gittikçe daha çok, temeldeki İngilizliğimin yüzeysel bir dönüşümü, eski bir binaya tutturulmuş yeni bir ön cephe gibi görüyorum. 'Britanya', örgütsel bir uyum, siyasi bir başarıdır, bir pasaport sözcüğüdür. Benim için önem taşıyan bütün kişisel durumlarda ben İngiliz'im, Britanyalı değil; ve geriye dönüp baktığımızda Britanya, temelindeki duygusal gücü vatanseverlik olan, güçlü bir asker ulus olmak gibi tarihsel bir görev yüklendiğimiz dönemlerin en yararlı slogan sözcüğü gibi görünüyor artık. En parlak dönemlerde yaşamış Britonlar, Britanya'nın dünyadaki diğer tüm ülkelerden daha güçlü olduğuna ve olması gerektiğine inanırdı; ama gerçek İngilizler buna hiçbir zaman yürekten inanmadı. Gerçek İngilizlerin yıkıcı ideali daima yarı platonikti: Dünyanın en adil ülkesinde yaşamak. En güçlüsünde değil.

Bu yıkıcı ideal belli ki, tarihsel nedenlerle, Amerikan yaşamının özünde de vardır. 1775-1781 savaşı İngiliz adalet arzusuyla Britanyalı bir itaat dayatması arasındaydı ve gerçekten, bu İngiliz adalet arzusunun en mükemmel çağdaş formülasyonu, Bağımsızlık Bildirgesi'dir. Ama George ve sonra da Kraliçe Victoria dönemindeki Britanya'nın ve bugün de yirminci yüzyıl Amerika'sının askeri, emperyalist (ya da gizli emperyalist) güç konusundaki saplantıları, hiç olmazsa kısmen, Anglosaksonların adı kötüye çıkmış bir pratik ve pragmatik geleneğe sahip olmasıyla belki mazur görülebilir; biz daima, güya genellikle adaletsiz ülkelerle dolu bir dünyada, adil bir ülkenin ancak canavarları sindirebildiği sürece yaşayabileceğine inandık. St. George'un bizim başazizimiz olması boşuna değil.

Bizim güçlü olma sevdamızda şoven milliyetçilik, doğal saldırganlık ve zorbalıktan hoşlanma da kısmen rol oynuyordur kuşkusuz; fakat en büyük İngiliz ve Amerikan siyasi düşünürlerine göre bu güç sevdası temelde daima, bu kusurlu dünyada adil bir sonuca varmak için var olan tek yola duyulan hasrettir ve "Britanya" fikri ve tarihsel gerçeği, olsa olsa bu hasretin ortaya konulmasıdır.

Altta yatan bu itkiyi görememek Marksizmin en büyük hatalarından biriydi. Eğer biz yalnızca güce - kendi içinde bir amaç olarak güce - tapsaydık, Anglosakson kapitalizmi kendi yok oluşunun tohumlarını gerçekten taşıyor olurdu. Fakat gerçekte bizim güç *aracılığıyla* elde etmeye çalıştığımız şey adalet olduğundan, kapitalizmimiz aslında şekil değiştirebilir ve kendi çaresini bulabilir. İçinde, kendi kendini düzeltecek bir diyalektiği vardır; konuşma özgürlüğü gibi, yasalarımızın karakteristiğini oluşturan, bireyi koruyucu diğer tüm öğeler gibi, ken-

di korkunç antitezlerini taşır ve bu daha iyi anahtarlara dönüşebilme yeteneğinin kanıtları, refah düzeyi ve New Deal gibi yeni başarılarda gayet açıkça görülebilir. Kısacası, İngiliz *yolunun* kabalık ve çirkinlikleri daima, nihai *amaçlarının* doğruluğu nedeniyle, içeriden temizlenebilme şansına sahiptir.

Bu temizlenme ve genellikle püritence bir adalet saplantısı benim için İngilizliğin özüdür. Bu, diğer halkların çoğunun bize neden genel olarak hayranlık duyup da, kişi olarak bizden hoşlanmadıklarını açıklar. Biz, ister istemez iyi bazı şeyleri simgeliyoruz, fakat insanlığın geri kalan kısmının arasında, iyi şeyleri simgeleyen diğer herkes kadar kolay yer alamıyoruz. Bir de, bir tür aşırı centilmenlikle, bizim dışımızdaki tüm dünyanın bizden, böylesine korkunç derecede buz gibi doğru ve Minerva* gibi olmamızın öcünü almasına izin veriyoruz.

Diğer uluslar kendilerini ve birbirlerini tanımlamak için çok zaman harcarlar; ama genel görüşe göre, İngilizlere tanımlamadan çok bir yeniden biçimlendirme gerekmektedir. Bizim hakkımızda yazan ilk yabancı beyefendilerden biri, alay edercesine *non Angli sed angeli*** olduğumuzu belirtmiş - aslında bu bir ukalalık ve, nazik anti-İngiliz kampanyaya pek uygun değil. Ama sanırım yabancıların gözünde bizim en büyük suçumuz yalnızca kibirli ve doğru bir halk olmamız değil, temelde tanımlanamaz - yahut Avrupalılar gibi en sadakatsiz değil de, en az tanımlanabilir halk - olmamızdır. Bu tanımlanamazlık ya da çelişkiler taşıyor olma halinin nedeni kısmen, Büyük İngiliz İkilemi, kısmen de temel İngiliz düşünce mekanizmasıdır.

Büyük İngiliz İkilemi, İngiliz zihninin, Yeşil İngiltere'yle Kırmızı-Beyaz-Mavi Britanya arasındaki bölünmüşlüğüdür. Bu notların bundan sonraki bölümünü, bu iki kutbu tanımlamaya çalışmak için kullanacağım.

İngilizler yüzyıllardır, Birleşik Krallığı oluşturan diğer üç çeyreğin saldırgan milliyetçiliklerine tahammül etmek zorunda kaldı. Bunun, yani diğer üç ülkenin, İngilizleri, kendilerini 'fethettiği' için asla affetmemelerinin nedeni tabii ki, affederlerse öç almayı bırakacak olmalarıdır. Onlar hiçbir zaman bize dayak atarkenki kadar mutlu değiller ve İngi-

* Roma mitolojisinde, Yunanlıların Athena'sına karşılık gelen zekâ ve bilgelik tanrıçası (ç.n.)

** İngiliz değil, melek. (ç.n.)

lizler de, her kırbaçlamabilimcinin bildiği gibi, hiçbir zaman sopa yerkenki kadar mutlu değiller. Britanya kendi içinde, bir tür nefret ve nefret edilmeye gönüllülük simbiyozu* halinde yaşar.

'Keltler' bizden nefret etmekte haklı bulunsalar da, nefretleri daima kendilerine yaramıştır. Yönetmek isteyen her İskoç, alay etmek isteyen her İrlandalı, şarkı söylemek isteyen her Galli - kısacası bütün şöhret ve servet avcıları - Londra'ya üşüşür ve yaptığı başarılıysa şık bir mükafat alır. İngiliz idealleriyle şık bir şekilde kirlenebilir de; fakat bu yine de çoğu kişinin girmeye gönüllü olduğu bir risk gibi görünüyor. *İngiltere*'yi yönetmede, eleştirmede ve eğlendirmede aktif fonksiyonların İngiliz olmayanlar tarafından yüzyıllardır gaspedilmesi, İngilizlerin diğer bir belirgin özelliğinin, hakemlik yapma - yani prensipleri koyup, sonra da diğer insanların buna göre hareket etmesini seyretme - sevdasının bir sonucudur. Britanya, (örneğin,) Kelt dehası ve İngiliz yüksek prensipleriyle sergilenen eylemlere duyulan sevda diye tanımlanabilir.

Ben kesinlikle dar kafalı bir İngiliz değilim. İnsanın federal bir varlık olduğu ve devlet haklarının, evrimleşmeyle en hızlı yitirilen dava olduğu gayet açıktır. Ülkelerin aileler halinde birleşmesi, bloklar içinde kaynaşması gayet iyi gidiyor ve Birleşik Krallık'ta sadece, Kelt alacakaranlığında kalmış bir avuç deli, hâlâ vatanın kuralları diye miyavlayıp duruyor. Britanyalılığın yönetsel ve siyasi bir gereklilikten başka bir şey olmadığını söylemenin zamanı gelip çattı ve biz İngiliz Britanyalıların 1945'ten beri, bir dünya gücü olarak yeni statümüzü belirlemek için yapmak zorunda kaldığımız, bize çok acı veren yeniden değerlendirme aslında yeniden, daha çok İngiliz olmamıza bir olanak sağlıyor. Diğer üç ülke Britanyalı olma düşüncesini bugüne dek hep tekmeleyip attı zaten, ama biz onun ilk sorumluluğunu aldığımızdan beri, *ona karşı* çok uzun süren, çok ciddi bir sorumluluk taşıdık. Biz hep ötekilere nasıl Britanyalı olunacağını göstermemiz gerektiğini hissettik ve bu da, bugünkü gereksiz şizofrenimizi şiddetlendirdi.

İskoçlar, Galliler ve İrlandalılar, Avustralyalılardan ve Amerikalılardan daha fazla (ya da daha az) İngiliz değildir. Birleşik Krallık'ta fazladan, coğrafi yakınlık ve paylaşılan gelenekler gibi bazı faktörler var; fakat hepsi bundan ibaret.

Britanyalı olmak zorundayız ve İngiliz olmak istiyoruz. İmparatorluğun dağılması ve Avrupa'ya bağlanma gibi konulara duygusal yakla-

* Biyolojide iki farklı canlının ortak yaşaması. (ç.n.)

şımızın hem parti hem de sınıf saflarını bölmesinin nedeni, İngilizliğimizin hâlâ Britanyalılığımızla savaşmasıdır. Aynı karmaşık duygular edebiyatımızda da çok uzun zamandır açıkça görülüyor.

Kırmızı-Beyaz-Mavi Britanya nedir? Hanover hanedanının ve Viktorya ile Edward dönemlerinin Britanya'sı; İmparatorluk Britanya'sı; "Rule Britannia"nın ve Elgar'ın marşlarının Britanya'sı; John Bull'un Britanya'sı; Hindistan ve Madencilik Britanya'sı; dayağa ve küçüklerin büyüklere hizmeti sistemine dayalı devlet okullarının Britanya'sı; Newbolt'un, Kipling'in ve Rupert Brooke'un Britanya'sı; değişmez statükoların Britanya'sı; içeride şoven bir milliyetçiliğin, dışarıya karşı kibirin Britanya'sı; ataerkil ailelerin Britanya'sı; kastların, riyakârlığın ve ikiyüzlülüğün Britanya'sı. Büyük siyasi partilerden hiçbirinin ılımlı çoğunluğu, bu çoktan antika hale gelmiş, Üzerinde Güneşin Hiç Batmadığı Britanya İmparatorluğu kavramını, en az yirmi yıllık bir geçmişte karaya oturup kalmış bu kavramı artık savunmuyor. Ama güneş battıktan sonra kalan aydınlığa benzer bir şeyler yayıyor yine de, nostaljiyle birçoğumuzun ruhunu istila ediyor, bugünümüzü görmemize engel oluyor ve hepsinden de kötüsü, Yeşil İngiltere'yi hâlâ gözlerden saklıyor.

Yeşil İngiltere'yi oluşturan iki bileşen var gibi geliyor bana; bunların ikisi de bizim adalet tutkumuzu açıklayıcı nitelikte. Bunlardan biri, Birleşik Krallığın diğer üyeleri tarafından da paylaşılıyor: İngiltere'nin, aslında bir ada olması. Biz daima, suyun kuzey tarafından, kriket kalesinin atış yapılmayan tarafından öteye bakan bir halk olduk. Montesquieu'den bu yana birçok yazara göre, yerkürede demirlemiş olduğumuz yer, bize, yaşayandan ziyade gözlemleyenler olma şansını vermiştir genellikle. Aynı zamanda bu bize büyük ölçüde, yasalarda ve demokraside öncülük etme olanağını da vermiştir ve bizim ünlü - ya da kötü ünlü - ikiyüzlülüğümüzün en az bir önemli öğesinin açıklamasıdır bu. Biz başkalarından daha kutlu değiliz; sadece coğrafi yönden daha şanslıyız.

Bu, coğrafya şansıyla evlenmiş bir adalet tutkusu aynı zamanda bizim her türden göçmenlik sevdamızın ve ihtiyacımızın da bir açıklamasıdır: Öncüler olarak, sömürgeciler olarak, denizciler, prokonsüller olarak, (dikizcilik rolünü reddedip) kurtarıcılar olarak, Norman Douglas ve Robert Graves gibi güney hayranları olarak; Byron, D.H.Lawrence ve Durrell gibi, anayurdun hileli sözlerinden kaçan sığınmacılar olarak. Göçmenliğin *nedeni* sıklıkla ulusal ('Britanya' kaynaklı) ya da

bireysel (kendi çıkarının uğruna) olmuştur, fakat göçmenliğin niteliği, Britanya kaynaklı olmasından (emperyalist ve üstün ırk ideallerini yaymak ve sürdürmek isteğinden) ya da bireyselliğinden (sırf yurtdışında yaşamak arzusundan) ziyade, İngilizliğe (yani, adalet anlayışımızı yayma ve sürdürmeye) bağlıydı ve hâlâ da bağlıdır.

Yeşil İngiltere'nin öteki ve daha belirli bir bileşeniyse, İngiliz zihninde, çok ilkel, ama yine de güçlü bir temel kavramın, Adil Kanunsuz'un yaşıyor olmasıdır. Adil Kanunsuz, İyi Hakem'in atasıdır. O, adaletsizlikle yaşayamayacak, onu hazmedemeyecek kadar ampirik, bağımsız ve karşılaştırma yapabilen bir adamdır. John Bull, Kırmızı-Beyaz-Mavi Britanya için neyse, Robin Hood da Yeşil İngiltere için odur.

Britanya'nın İngiliz düş gücünü boğduğunun göstergesi bugün, (bir Britten, bir Osborne, bir Nolan gibi) gerçek İngiliz dehalarının başvuracağı ilk ideal olması beklenen Robin Hood'un dejenere olup, çocuk saati dizilerinin ve komik çizgi filmlerin kahramanı haline gelmesidir. Fakat Robin Hood efsanesinin bizim için neyi ifade etmesi gerektiğini görememek gibi bir hata çok daha önceden başlamıştır aslında. Robin Hood daha önce, şiddetle *Britanyalı* olan on sekizinci yüzyılda, Ritson ve Percy'nin elinde garabet bir türkü figürüne, bugün kahvaltılık tahıl paketlerinin yan tarafında profilden görünen figürün hadım edilmiş büyük kuzeni haline gelmişti zaten. Ama yine de bu efsane, en azından 1400 yılından beri her İngiliz tarafından bilindiği söylenebilecek tek ulusal efsanedir. Gerçekte bunun gibi her yerde ve her zaman bilinen yalnız bir tek efsane vardır: İsa'nın hikâyesi! Ve bence robinhoodizm, Filistin Hıristiyanlığının gerçeğe döndürülmesi; hayatın, öteki yanağının da tokatlanmasına katlanılamayacak kadar kısa ve adaletsiz olduğu inancıdır.

Tarihin karanlık çalılarının arasında, Robin Hood'un ne olduğu ya da kim olduğu hiç önemli değil. Önemli olan, halk tarihi ve halkın onu nereye koyduğudur. O daima, ister haksızlığa karşı çare olarak ormanı gördüğünden, ister haksızlığı kabul ettiğinden olsun, ormana kaçan adamdır.

Robinhoodizm aslında, *hiçbir şey yapmamaya razı olmayan, eleştirici muhalefettir*. Robin Hood ormandan, ister boyun eğmiş biri, isterse (Fidel Castro gibi) bir fatih olarak, çıktığı anda Robin olmaktan

da çıkar. *Hood'un özü, iktidarda değil, isyanda olmasıdır.* O, *karşı* bir eylemdir; pasif bir ifade olan, herhangi bir *şeyin* eylemi değil.

1600 yılından beri ormanlar sürekli kaybolup gitti; elimizde yalnızca, ülkedeki bir sincabın sıçraya sıçraya, bir kez bile yere değmeden Severn'den Wash'a kadar gidebileceği ormanların geçmişteki hayali kaldı. Yaptığımız şeyse, Ormanlık İngiltere'yi kafalarımıza gömmek. Yaşam rutinlerimiz, yüzlerimiz, toplumsal yasalarımız ve geleneklerimiz - hemen hemen bizdeki dışa dönük ne varsa hepsi - ezeli bir düşmanın, Nottingham zaptiye şefinin (yani iktidarın) elinde rehinedir şimdi; fakat aklımız hâlâ ormandadır ve bizleri kendimizce, en İngiliz halimizde, Adil Kanunsuzlar olarak tutan da hâlâ budur.

Bu durum kötüye kullanılabilir ve kullanılmıştır. Fransızlar ve İskoçlar gibi eski düşmanımız olan yabancılar, metaforik yeşil ormanlara bu çok alışılmış gizlenmemizde, kabul etmediğimiz halde kabul etmişliğe öykünebilme, nefret ettiğimiz halde gülümseyebilme, gizliden demek istediğimizin tam tersini söylemeyi becerebilme maskemizin arkasına çekilmemizde ikiyüzlülüğümüzün başka bir kaynağını bulurlar.

Ama bizim, dünyanın en çok özeleştiri yapan, kendi kendisiyle en çok uğraşan ve en hoşgörülü halklardan biri olmamızı sağlayan işte bu yerleşmiş geri çekilme alışkanlığı, yani bizim temel ruhsal mekanizmamızdır. Bizim geri çekildiğimiz şey kısmen, kendimizin bu yönüdür; bizim kısmen kişisel tembellikten, kısmen tarihsel ve sosyal koşulların zorlamasıyla Nottingham zaptiye şefine teslim ettiğimiz, uzlaşıcı toplumsal yüzümüzdür daima. Biz İngilizler ilk önce kendimizin bir parçasına karşı Adil (ya da Adilliği Kanıtlanmış) Kanunsuzlarız. Başkalarına karşı olan adaletimiz ise ancak bundan sonra kanıtlanabilir.

Burada karakteristik bir vaka, (*malgré le nom**) bir hiper-İngiliz olan Max Beerbohm'dur; kraliyet ailesinin, Kipling'in, Shaw'un, Wells'in - gerçek bir Yeşil İngiliz için, *Britanya* bayağılığını oluşturan herkesin - hiç bıkmadan kirli çamaşırlarını döken ve burunlarını sürten adamdır. Ama Max yine de, Rapallo'da geçirdiği uzun yıllar boyunca, İngiltere'ye ve İngiliz olmaya duyduğu büyük sevgiyi hiç yitirmedi; hiçbir zaman, örneğin bir İtalyan'ı karikatürize etmedi. Max'ın züppece hataları vardı fakat o, Rowlandson'dan ve Gillray'den geçerek Swift'e (gelmiş geçmiş en İngiliz İrlandalı'ya) dek gerilere giden ve

* Adına karşın (ç.n.)

bugün en belirgin şekilde, Kingsley Amis'le devam eden çizgidendir. Bu, İngiltere'yi ve hüküm vermede İngiliz doğruluğunu temiz tutmaktır; etkilenmeyen, kibirli olmayan, bağnaz olmayan, emperyalist olmayan - kısacası Britanyalı olmayan - özelliğini korumak yani. Hem Max'ın, hem de Kingsley Amis'in (ve büyük ya da küçük diğer sayısız İngiliz sanatçı ve yazarının) başarılarında da başarısızlıklarında da hep aynı saplantıyı görürüz: Yani, kibirli olmadan nasıl eleştirici olunabileceği sorununu. Başka bir deyişle, karşı bir hükmü davet etmeden nasıl hükümde bulunabileceğimizi. Bu, çözülebilir bir sorun değil elbette; ama bunun belirgin çözülmezliği belki de bizim en iyi sanat yapıtlarımızın tümünün yüreğindeki en karakteristik gerilimdir.

Elbette, geri çekilme bir harekettir, ama bir ahlâk dersi olması gerekmez; ve pek sevilmeyen niteliklerimizin birçoğu bizim Cheshire kedisini, binbir suratlı Lucky Jim'i oynayabilmedeki hünerimizden kaynaklanıyor. İdealde, robinhoodvari bir geri çekilme, haksızlığı düzeltecek gücü toplamak için - pour mieux sauter* - yapılır. Pratikte bu, haksızlığı ağaçların gizleyici örtüsünün ardından seyretmek de olabilir sadece. Nitekim, her yıl gelip geçenlerin ya da görenlerin önleyebileceği bir sürü suçun işlendiğini duyuyoruz. On kişi, başka bir kişinin boğuluşunu seyrediyor; kimse kılını kıpırdatmıyor. Ve bu korkaklıktan değil, İngilizlik'ten.

İngilizlerin vicdanı, içe dönük bir onaylamama hareketiyle gereğinden fazla sıklıkla ve gereğinden fazla kolayca tatmin olur; bizim ulusal yanılgımız, böyle bir hareketin bir anlam taşıdığını sanmaktır. Biz bir tür etik tembellik, ahlâksal bir kabızlık çekiyoruz. Bizim geleneklere düşkünlüğümüzden, yeniliğe karşı nefretimizden çok anlamlar çıkarıldı ama bizi doğrudan etkilemeyen olaylara karşı tavrımızın büyük kısmı, aslında sadece kayıtsızlıktır - bunlar hakkında kişisel olarak bir hükümde bulunursak bu hükmün kamu tarafından oluşturulması ya da kamunun harekete geçmesi konusunda pek söyleyecek sözümüzün kalmayacağı inancıdır. Bizim, müthiş alay edilen, yabancılarla hava durumunu konuşma eğilimimiz, yabancılarla daha ciddi konuları konuşmaktan kaçınma eğilimimizdir aslında; çünkü özellikle, böyle bir konuşma bizim ormanda kendi saklandığımız yeri açık edebilir. Dostluğun - ya da düşmanlığın - en su götürmez kanıtları gösterilmeden Robin Hood'un karargâhına girilmez.

Geri çekilme konusundaki bu kararlılığın karakteristik göstergele-

* Daha iyi zıplamak için. (ç.n.)

rinden biri, aşırılığa kaçmış Wykehamist - "insanı yaratan, tarzlarıdır" - hayat görüşünde görülebilir. Her sınıfta rastlanan Wykehamistler, diğer her tür insana gayet normal gelen bir duygusal ifadede bulunmaya zorlandıklarında çok tipik, koyun gibi utangaçça bir huysuzluk gösterir; ortak sağduyuyu ve buna müdahaleden kaçınma fikrini (buna tapınmakla kalmayıp) putlaştırır; kötü şeylerde daima iyi yönler görür ("insanlar uyuşturucu kullanmak istiyorsa niçin kullanmasınlar ki?"); ve ne kadar haklı olursa olsun, düşüncelerini duygularıyla ifade eden herkes, onlarda derhal şiddetli bir kuşku ve belki de düşmanlık uyandırır.

İngilizlerin çoğu (orta ve üst gruplar en çok suçlu olmak üzere her sınıfsal düzeyden) İngiliz olmaktan ya da geri çekilme konusundaki ustalıklarından çok büyük bir zevk alır. Bizim için, gerçek düşüncemizi söylememekten daha güzel bir şey yoktur. Yabancıları yemleme oyununu birçok farklı biçimde oynarız. İnanmadığımız görüşleri savunuruz. Gerçekte savunduklarımızı yadsırız. Görüşümüzü bildirmemiz rica edildiğinde sessiz kalıp bekleriz. Teşvik edilsek de yorum yapmayız; kasten karmaşık, dolaylı laflar ederiz ('uzlaşma' dehamız). Ve bizimle konuşanların ormanda umutsuzca kayboluşunu gözleriz sürekli; yankıları duyup tökezlemelerini, gölgelere ateş etmelerini ve her on seferden dokuzunun yeni ve şiddetli bir anglofobi atağıyla sonlanışını bekleriz. (Onuncusunda, bu kez uyruğa kabul edilme belgelerini doldurur ve - Conrad, Henry James ve T.S. Eliot gibi - bu oyunda bizden de becerikli hale gelirler.) Bazen içlerinden biri bizim gerçek halimizle ve, kraliyete karşı, yahut emekçi sınıflara, tilki avına, ya da tilki avı karşıtlığına, ya da başka bir şeye karşı nefretimizin korkunç kiniyle ve aşklarımızın ve tutkularımızın ihtirasıyla karşılaşınca derinden sarsılır ve genellikle rahatsız olur. Bunun nedeni, bizim tüm çapraşıklıklarımızın ardında yatan anlamı *ve* bu gizli diğer yaşamı fark etmenin zor olmasıdır. Yabancılara oyunlar oynamamızın nedeni, hem yemek ve kokteyl parti gibi sıradan sosyal durumların ciddi bir iletişim kurmak için uygun bir yer olduğu ve hem de (daha da kötüsü) diğer insanların ciddi bir tartışma yapabilecek kapasiteye sahip olduğu konusunda doğuştan gelen kuşkularımızdır.

Bizim Protestanlığımız, kiliseden bağımsızlığımız, elbette, Adil Kanunsuz anlayışımızın bir fonksiyonudur ve sosyalizm, ayrılıkların reformlarla, Chartism'le* , sendikacılıkla ve diğer şeylerle açığa vurul-

* 19. yüzyılda İngiltere'de siyasi reformcuların kurduğu partinin doktrini. (ç.n.)

masının bir ürünüyse, Liberal-İşçi-Demokrat hareketinin, Yeşil İngiltere'nin karakterine, statükoda yapılacak değişikliklere karşı düşmanca tavrıyla tanınan (ya da tanınmış olan) Muhafazakâr-Cumhuriyetçi hareketten daha yakın olduğu (ya da yakın olmuş bulunduğu) gayet açıktır. (Açıkça söylemek gerekirse, tarihin, *bazı yönlerde* gereğinden hızlı gelişip gelişmediğimizi bilmenin zorlaştığı bir noktasındayız; kısacası, her ilerleme ilerleme olmayabilir.) Fakat herhangi bir karşı görüş, iktidara geldiği anda, bunun ormandan çıkmış Robin Hood olduğu kuşkusuzdur, onun yaratacağı yeni Robin Hoood'lar bir yerlerde ormana girecektir.

Şimdiye dek söylediklerimin arasında, İngilizlerin hiç de yabancıların bizi gördükleri gibi soğuk, kendini beğenmiş hilekâr bir halk olmadığını gösterecek (tesadüfen yarattıkları bir adalet dışında) hiçbir şey yok. Benim söylediklerim, bizim sanatta, özellikle de şiirdeki başarılarımızı açıklamıyor; gerçek İngilizlerin, yüzeysel bakan birçok gözlemcinin kabul etmemesine karşın, hiçbir ciddi gözlemcinin yadsıyamayacağı, özelde - ormanda - taşıdığı bir sürü niteliğini de açıklamıyor. Demek istediğim, bizim düş gücümüz, mizahımız, melankolimiz, asabi mizacımız, sertliğimiz, duygusallığımız, tahakküm ediciliğimiz, açık sözlülüğümüz, saplantılı ve karmaşık cinselliğimiz, derin kişisel duygulara dalışımız - tüm belgeler içinde İngilizliğini en çok açığa vuranında, yani Shakespeare'in sonelerinde dikkati çekebilecek tüm karakteristik özellikler - gibi, birtakım iyi ve kötü şeylerdir.

Aslında gerçek elbette, Yeşil İngiltere'nin düşünsel olmaktan öte, duygusal bir kavram olduğudur. Akıl ormanlarının en derinlerinde çok esrarengiz şeyler oluyor hâlâ; yeşil adamlar dans ediyor, avlanıyor ve koşuyor. Günümüzün psikolojik gerçeğinde bu Yeşil İngilizlik bizim inzivaya çekilme; duygularımızı, arzularımızı, şehvetlerimizi, aşırılıklarımızı, esrimelerimizi özelde ve duvarların arkasında, kilitli kapıların ardında, toplumda geçerli 'makbul' davranış kuralının ya da kurallarının ötesinde hayata geçirme saplantımızda gösteriyor kendini. Bizim bütün sansasyonel davranışlarımızda ve skandallarımızda bizi en çok şaşırtan, meseledeki olaylar değil, böyle bir meselenin var olmasıdır. Bir Palmerstone'un gizliden yaptığı bilinen şeyin hiçbir önemi yoktur; ama bir Profumo'nun yaparken kamuoyuna yakalandığı şey en önemli konudur. Aydınlıkta, açıkta, orman dışında topluma uyarız, resmiyiz,

soğuğuz. klişeleşmiş sözcüklerle konuşuruz; karanlıkta ve gizlilikte ise fantastik ve romantiğizdir ve yeni sözcükler yaratırız.

Bu öteki dünyanın kanıtları bizim tüm sanatımızda ve eğlencemizde bulunsa da, yabancıların pek azı gerçekte bizim diğer tüm halklardan daha öte, iki farklı duygusal hayat yaşadığımızı fark eder: Birisi Nothingham zaptiye şefinin gözetiminde, diğeri de Robin'le yeşil orman ağaçlarının altında. Diğer halkların hiçbiri bu iki farklı varolma biçiminin birbirini tamamlayan zevklerini; ya da bizim bu gerilime, bu iki karşıt dünyayı, griyle yeşili sürdürmeye bağımlılıktan doğan bir ihtiyaç duyduğumuzu fark edemez (ya da fark etmek istemez).

Yeşil İngiltere sanatta çok farklı tarzlarda, Hogarth'da ve diğer büyük karikatüristlerde, Blake'de, Constable'da, Bewick'de, Palmer'da, Turner'da, Sutherland'da, Nash'lerde, Bacon'da; halk müziğimizde, Fitzwilliam Virginal Kitabı'nda; ('Britanya' ve 'İngiltere' arasında bölünmüş) Elgar'da, gayet saf bir şekilde Britten'da; tam kelimesi kelimesine *İngiltere'nin Heliconu*'nda, Clare'de, Jefferies'de, Hardy'de, Hudson'da; metaforik bir şekilde Fielding'de, Smollett'de; Jane Austen'da, Brontë'lerde, Lawrence'da, Forster'da; o garip Polonyalı'nın *Karanlığın Kalbi*'nde, herhangi bir İngiliz'in olamayacağı kadar İngiliz bir biçimde yer alır.

Felsefede ise ampirik niteliğimizdir, metafiziğe tahammülsüzlüğümüz, iskambilden şatolar kurmak yerine pozitif mantıktan hoşlanışımızdır. Hukukta da, bireyi devletin haksızlığına karşı koruyan, gayet mükemmel tedbirler sistemidir.

Pek çok Amerikalı'nın yaklaşımında, atalarının Yeşil İngiltere'den geldiği gayet açıkça bellidir: Thoreau'da ve Hawthorne'da, Emily Dickson'da, *Billy Budd*'da. Mark Twain'de de, gösterişe, kibire, aşırılığa karşı, karakteristik bir nefret vardır. Hatta Vahşi Western kahramanları, gücünün doruğuna varınca adaleti kendi elleriyle sağlayan o adamlar da Robin Hood'un doğrudan torunlarıdır.

Yeşil İngiltere bizim ülkemizde gerçekten yeşildir. Bu yeşillik bugün pek moda değil; özlediğimiz, güneyin yanık renkli kayaları ve bundan da öte, Avrupa anakarasının kahverengi, siyah, kinik yaşantısı. Ama bizim başka bir seçim yapma şansımız yok. İngiltere yeşildir, sudur, berekettir, yeniyetmeliktir, yazdan ziyade bahardır. Bizler, kinik, Spenglerci, dinsel mistik ya da şehit olmaya ne tarihsel ne de psikolojik yönden uygun değiliz. Böyle bir aşağılama sanatını yapan halklardan hiçbirinin, bunun muhtemel en kötü dünya olduğuna yürekten

inanması mümkün değil. Bu elbette en iyisi değil, fakat idare eder. Ve burada bize düşen, adaletli reformlar yapmak, ya da en azından, adaletli reformları her zaman olanaklı kılmaktır.

Yani Yeşil İngiliz her şeyden önce, duygusal yönden çocuksuluğu ve ahlâksal duyarlılığıyla diğerlerinden ayrılır. Bu yüzden, yurtdışına yolculuk yapan her İngiliz kendini zaman zaman, yetişkinlerin arasında bir yeniyetme gibi hissediyor olsa gerektir. Siyasi kirlenmeye, totaliteryanizme, vergi kaçırmalara, demagojilere ve yabancı insanoğullarına miras kalmış diğer tüm günahlara gözlerini kapamak iyi de; o göz kapamaların, vurdumduymaz, pişkin bir maske takınmaya çalışmaların ardında, içimizdeki Robin Hood ormana doğru yollanıyordur daima. Roma'da Romalıların yaptıklarından ötürü duyduğumuz bu mide bulantısından hiç hoşlanmayız; midemizin böyle zayıf olmasından nefret ederiz, ahlâksızlığın zirvelerinde başımızın hemen dönmeye başlamasına sinir oluruz. İşte size, büyük bir erdemimiz ve büyük bir duyarlılığımız.

Bizler doğal adalet yayıcılarız; Nottingham zaptiye şeflerine göreyse bizler, geleneksel adaletsizliğin güzel ve sağlam evinde yavaş yavaş yayılan tahta çürükleriyiz. Biz, yabancılara, Sokrates'in, garip mizahıyla, ikiyüzlülüğe nanik yapmasıyla, sürekli kaçamaklı yanıtlarıyla, gerçek bir felsefe Herr Doktor'unun konuşması gerektiği gibi konuşmayı reddetmesiyle, hayatlarını o güne dek yaşanmış haliyle yaşamaya devam etmekten başka bir şey istemeyen Atinalıları rahatsız ettiği gibi rahatsız edici gelebiliriz. İşte tam da buna dayanarak, dünyanın bize ihtiyaç duymadığının, ama bizim dünyaya ihtiyaç duymaya devam etmemiz gerektiğinin tam yetişkince (bir ahlâksal hüküm) olduğunu savunabiliriz. Biz, kendini beğenmiş tutucularız. Ama kapalı ve kapanmakta olan toplumlardan oluşan bir dünyanın, kendini beğenmiş tutuculara fena halde ihtiyacı vardır.

Biz yasaların ötesine bakarız. Adaletin daima yasalardan daha büyük olduğunu ve hem tanımlamada, hem uygulamada, hem de bizim tarihimizde, yasalardan öte bir şey olduğunu biliriz. Bizim büyümemizin merkezindeki yeşillik budur. Yeşil olmaya, her halükârda yeşil olmaya mahkûmuz biz.

(1964)

Toplanın ey yıldız adayları

Hiç bilmediğim bir konu hakkında yazdığımı hemen itiraf etsem iyi olacak ve Genet'in bize beş yüz ya da altı yüz kez anımsattığı gibi, tam bir saflıktan daha ahlâksızca bir şey yoktur. Üstelik daha da beteri, geçenlerde, önemli bir Avrupa film festivalinde epey bir vakit geçirmiş olmama karşın mesleki görgümün cinsel görgümden daha çok arttığını pek iddia edemem. Tabii ki, böyle festivallerin olmazsa olmaz öğeleri yıldız adaylarıdır - seyretmesi, gerçi doğa parçasının tipik bir özelliğiyse de, ölü bir filin çevresinde dönen çaylaklara bakmaktan daha zevkli - ve onları izlememin bir nedeni de, birinin onlara işlevlerini bildirmesi gerektiği düşüncesiydi. Sanırım o anda onlardaki çaylağı seyrediyordum. Ama ben sadece, yıldız adaylarının ne olduğuyla değil de, *niçin* olduğuyla ilgiliydim. Ve onları yalnızca, tartışmamın dayanacağı

karyatid'ler* olarak kullanacağım.

Festivalde İskandinavlar, Fransızlar, Almanlar, İngilizler, bıkmadan, utanmadan, Cadılar Bayramı'nın kabaktan oyulmuş fenerleri kadar doğal gülümsemeleriyle, ajanslarının ve gezintiye çıkmış kuş izleyicilerinin keyifli bakışları karşısında, çeşitli plajlarda pozlarını (ve neredeyse her şeylerini) -çünkü beden, müzik gibi uluslararası bir dildir- sergiliyorlardı. Eminim ki, bazıları geldikleri gibi dokunulmadan gitti; diğerleri çirkin bazı teklifler aldı ve reddetti ve birkaç tanesi de, Kaliforniya dişi folklorunun ("Başarmak istiyorsan yatmalısın," diyen) ünlü bir parçasını yeniden keşfederek ve hatırlayarak, hırslarının dürtmesi sonucu, orospulukla bir tür yıldızlığı satın almayı seçti kuşkusuz.

Tamam, züppelerin artık Côte de Lağım dediği yerden hayatın pis kokuları çıkıyor olabilir ama ben her seferinde, tüm bu çok güzel, fakat çoğunlukla dramatik bir şekilde yeteneksiz genç kadınları, altın gibi vücutlarını Cannes'ın plajlarında ve otel koridorlarında işportaya çıkarmaya iten ya da bunu yapmaya muhtaç hale getiren şeyi merak ederken buluyorum kendimi. Geçen kameramanların yarattığı rüzgârla, sarı saçları her ne kadar bakirelerinki gibi Primavera tarzı dalgalanıyorsa da, belli ki çoğunluğu masum değil. Hepsi de, sanat sinemasından yarım evren uzak olan bu eğlence endüstrisi dünyasında, acımasız bir sömürüden ve para için her şeyin kayıtsız şartsız feda edilmesinden başka bir şey bulamayacağını biliyor. Şehvet düşkünü padişah-yapımcının yatağına, ya da stüdyosuna, esir alınmış ortaçağ prensesleri gibi gözkapakları ipekle örtülmüş bir halde gidenleri pek yoktur; ama yine de, en kötüsünü bile düşünseniz, bazı Hollywood kiniklerinin iddia ettiği gibi, onlar basit birer fahişe değil.

Eğer öyle olsalardı (ve bu hizmetin karşılığında para alsalardı) bile, sanırım özel olarak ve bu endüstride genel olarak karşılaştıkları kadar aşağılanmayla karşılaşmazlardı. Bu küçümseyişte bir sıradışılığın varlığını görmek için sinema dünyasını çok kısa bir süre tanımak bile yeterli. Herhangi bir yıldız adayına dudak bükülebilir ama, *bir kurum* olarak yıldız adaylığı hor görülemez. Aslında yıldız adaylığı kurumu, uluslararası sinemanın, gerçek dışarıya kaçmasın diye, duvar diker gibi diktiği güç ve ihtişam mitinin en önemli öğelerinden biridir. Yıldız adaylarının her biri, tek bir tuğla gibi sıradan ve kolay bulunur şeylerdir, fakat onların hepsinin oluşturduğu duvar daha farklı bir şeydir. Ve

* Karyatid: Kadın bedeni biçiminde sütun. (y.h.n.)

bu güzel kalçalı, füze göğüslü tuğlalar plaj minderlerinin üzerinde yatarken ya da flaş ışıklarının altında, bir yarı ünlünün kollarında embesilce sırıtırken, yahut bir yapımcının yemek masasında sessiz bir güzellikle (elbette ağızlarını açmadıkları sürece) otururken her şeyin üzerinde gizliden bir hegemonya kurmaya çalışırlar; tıpkı Watteau'nun pastoral tablolarında, pembe ve gri satenleri ve kurdeleleriyle çayırın üzerine oturan ya da allées'de* yürüyen o hayalete benzer, aptal-güzel kızlar sürüsü gibi.

Cannes'deki çoban kızları seyrederken, tarihte Watteau'dan çok daha eskilerden gelen, sürekli dırdır edip duran bir yankının farkındaydım. Sonra tesadüfen, birisinin *moğol* sözcüğünü kullandığını duydum. Anlamıştım. Müslüman cennet tasvirlerini dolduran o yığınla huriyi hatırladım. Huriler de salt fahişe değil, ortam yaratan - ve gerçeği görünmez kılan - vazgeçilmez öğelerdir. Doğal olarak özgür seksin mutluluğunu sunarlar, şehitlere kayıtsız şartsız açılacak şeyin yalnızca cennetin kapıları olmadığını ima ederler; fakat onların asıl işlevi, erkekler için mümkün olabilecek en iyi dünyanın görsel-dokunsal dekorunu oluşturmaktır. Aynı zamanda, sinema moğolları derken, örneğin sinema samuraylarından ya da sinema aristokratlarından söz etmediğimizi kesinlikle belirtmek gerekiyor. Gerçek samuraylar ve aristokratlar, geyşalarında ya da âlem yaptıkları kadınlarda kültür ve entelektüellik ararlar, tıpkı eski Yunanlıların bunları hetaerae'de** aradıkları gibi. Thaïs ve Aspasia, Ninon de Lenclos ve Harriette Wilson gibi kadınlarda öncelikle büyüleyici bir kafa vardı, büyüleyici bir beden ikinci sırada gelirdi; sevgilileri onlarla sadece cinsel değil, entelektüel ilişki de kurmak isterdi. Yani burada, kadınlardan metres olarak istenen birbirinden oldukça farklı iki rolü görmeye başlıyoruz. Birinci roldeki kadın, birey olarak çok değer verilen ve yatak partnerliğindeki değeri kadar, başka başarılarına da, insan olarak mükemmelliğine de bakılan hetaera-geyşadır. İkinci roldeki kadınsa huri-yıldız adayıdır ve benim araştırmak istediğim, işte bu roldür.

Eski Farsçadan gelme *huri*, "ceylan gibi kara gözlü olmak" anlamına gelen, Arapça bir fiilden türetilmiştir - yani etimolojisi işlevine değil görünüşüne; pratik gerçeklere değil, düşlerin, isteklerin ve doyumların

* İki yanı ağaçlı yol. (ç.n.)
** Yu. Eski Yunan'da nitelikli fahişeler, cariyeler. (ç.n.)

dünyasına dayanır. Şimdi, gayet açıktır ki, iyi bir erkek cennetinin özü, güzel fakat iradesiz (dolayısıyla dilsiz ve akılsız) kızların bolluğudur; tıpkı tek eşliliğin, iğrenç sorumluluk ve sadakat doktrinleriyle, en berbat etkinliklerden biri olduğunun da gayet açık olması gibi. Buna göre, sinema çalışanları gibi, güvenilmezliğe yatkın adamların oluşturduğu bir toplumun, çevrelerini saran huriler sürüsünden hoşnut olması da çok önemli görülmeyebilir; bu gerçekten de dikkate değer bir şey değildir. Ama ben dikkate değer bulduğum şeyi söylemeden önce konuyu biraz açmak ve buna eşlik eden bazı güncel fenomenlere değinmek istiyorum.

İlk önce, (Persçe "zevk bahçesi" anlamına gelen *pairidaeza* sözcüğünden türemiş) gerçek cennetin* yerine geçecek bir benzerini sunan tavşan kızlar vardır. Sonra, bırakın stenoyu, normal yazıyı bile zor yazan merkez ofis kızları vardır. Pahalı sekreterler, şirket hostesleri, görevlilerin eşlikçileri - eski hurilerin garip bir şekilde yumuşatılmış biçimlerinden oluşan koskoca bir yığın - vardır. Sonra da, yüzyıl ortasında sosyal hazineye çok parlak bir şekilde doğan, yirmi yıl önce manken denen kadın tipi keşfediliyor - bugünlerde dilbilimsel bir değişimle buna model deniyor. Yani, öykünülecek kusursuz tip.

Otuzunu geçmiş kadınlara 'kız' demek gibi, garip ve artık evrenselleşmiş bir moda çıkmış, ve bunun doğal sonucu olarak da, bu zaman yelpazesinin diğer ucu, bir zamanlar okul çocukları denen gerçek kız çocuklarını ya da hurileri içine alacak şekilde aşağı çekilmiştir. Tüm kadınlığın kızlığa duyduğu bu özenti, gittikçe daha gençleşmeye yönelen kozmetik reklamlarında görülür ("Yılların kırışığını düzeltin . . .") ve hiç şaşmaz bir şekilde, şimdi tamamen onlu yaşların sonundaki ya da yirmili yaşların başındaki kuşağa dayanan giyim modalarına yansır. Vaktiyle kızlar annelerine göre giyinirdi, şimdi anneler kızlarına göre giyiniyor. 1965 Paris koleksiyonlarının tanıtımlarında da aynı tema var: 'İn' görüntü, genç görüntüdür. Yves St. Laurent, modellerine 'küçük kız saç stili' yaptırıyor ve Paris bu defalık Londra'nın 'Chelsea' tasarımcılarının yarattığı modaları kopya etmekle yetiniyor: Mary Quant'ın, Caroline Charles'ın ve diğer (elbette) kızların.

Sonra, savaştan bu yana dünya sinemasının en büyük altı kadın yıldızının (ve dolayısıyla, sosyolojik moda yaratıcısının) niteliklerini bir düşünün. Lollobrigida ve Loren benim tezimin tümüyle saygın istisnalarıdır; çünkü onlar kuşkusuz, annelerin asla kızlarına teslim olmadığı

* İngilizcesi "Paradise". (ç.n.)

- ya da sessiz kalmadığı - bir ülkeden geliyor. Fakat Monroe, dolgun tipinin yarattığı görsel efektin belki de tam aksine, çok belirgin bir küçük kız sesi ve davranışı geliştirmiş. Audrey Hepburn (perdedeki, kendisinden daha yaşlı ve daha mükemmel adaşıyla karşılaştırılınca) güzeldir ama hiçbir zaman yirmi dört yaşının üzerinde görünmediği için daha da güzeldir. En canlı dönemindeyken, altısı içinde belki de en etkileyicisi olan Bardot hiçbir zaman, on dokuz yaşın duygusal halleriyle somurtup dudak büken, iki lafı bir araya getirmekten aciz bir fıstıktan - yani yüzde yüz bir huriden - başka bir şeyi simgelemiyordu. Ve günümüzün sevgilisi Moreau, hayran kalınacak bir aktris olmasına karşın, popülaritesinin büyük bir kısmını kuşkusuz, gözleri torbalanmış, kırk yaşında bir harabeden, bir saniyede onun yarı yaşında, baş döndürücü güzel bir kıza dönüvermek gibi bukalemunvari yeteneğine borçludur. Yarışta hızı belirleyen Bardot'dur, öyle diyelim; ama Moreau da, daha yaşlı bir kadının ondan geri kalmayabileceğini göstermektedir. Bu durumda, Bardot'ya öykünülemez, eşsizdir; fakat otuzundaki her kadın bugün bir Moreau olma umudunu taşıyabilir.

Ve ailenin gözde kişisi her çağda farklıdır. Yüz yıl önce bu babaydı; bugünse, hiç kuşkusuz, genç kızdır. Bunu, birçok müstakbel ana babanın bugün karakteristik bir şekilde, oğlan değil kız çocuk istemelerinde görebiliriz. Bu, Profesör Galbraith'in, zengin bir toplumda çocukların kısmen statünün ya da lüks yaşamın simgeleri haline geleceği yolundaki kehanetinden çıkarılabilecek bir sonuçtur. Ev yaşamıyla ilgili diğer lüks kazanımlar diye görebileceğimiz (görsel dekoratif değer, moda merakı, yetiştirmenin maliyeti ve kolaylığı ve bunun gibi) faktörler de talihin erkek çocukların aleyhine dönmesine katkıda bulunmuş olsa gerektir. Bunu ayrıca, (Sagan tarafından roman halinde duyurulan) kadın ve erkek arasındaki yaş farkının büyük olduğu evliliklerin yaygınlaşmasında da görürüz: Çocuk yaşında bir genç kız, babası yaşında bir adamla evlenir. Baba-koca tarafında, bu tür evliliklerin büyük bir çoğunlukla ikinci evlilik olduğu ve başarılı kişiler arasında en popüler şey gibi görüldüğü doğrudur. Ama, kendi çevrelerinden dışlanma riski yoksa, yeni cinsel itkilere ve sübyancılığa yönelmekten en az çekinen grup da budur.

Beatles kültü de bu konuda çok açıklayıcıdır. Beatles'ın en çok bilinen görsel amblemi peruktur - yani feminen saç stili. Onlar bugün kime sesleniyor olurlarsa olsunlar, başlangıçta genellikle kız dinleyicileri heyecanlandırıyorlardı ve onlar kızları heyecanlandırdığı için de di-

ğer genç erkekler onların görünüşüne öykünmeye başladı: Uzun saçlar, androjen giysiler falan. Bu erkek şarkı gruplarından birçoğunun, castrato ve kontrtenor zamanından - kadınların üstün olduğu diğer bir dönem olan Yüksek Rönesans'tan - beri hiç moda olmayan soprano ses tekniğini kullandıkları da gözden kaçırılmamalıdır. Crosby, Sinatra ve diğer büyük şarkıcıların hiçbiri, erkek oktavlarının güvenli ve erkeksi bölgesinden asla çıkmazlardı. Aynı şekilde, Bogart ve Wayne gibi sayısız Holywood yıldızının tanıttığı sert erkek imajı, olabildiğince 'köşeli'dir - ve bu arada, bütün antropologların bildiği gibi, dörtköşe bir erkek simgesidir, yuvarlak ise dişiyi simgeler. Geçen gün, entelektüel bir genç kadının Yeni Genç Erkek'te çekici bulduğu şeyleri tanımladığını duydum. Dedi ki: "Yaşlılar onların efemine olduğunu sanıyor, ama bize göre seksiler." Ve çok ilginç bir şekilde narsisist anlatımının devamında şöyle söyledi: "Kaslar ve erkeksilik *out*. Önemli olan, giyinişleri ve konuşma biçimleri." Yeni Genç Adam, eminim, yine de aslında erkek biri; fakat erkeksi bir adam gibi değil, kadınsı bir adam gibi görünmek istiyor.

Şimdi, günümüzün diğer bir büyük popüler kültürünün, ahmak ve ithyphallik* James Bond'un tüm bunların tersini gösterdiği görülebilir. Ama Bond'un daha çok gençler tarafından değil, otuzun üzerindekiler tarafından tutulduğu söylenir ve ben Bond hayranlığında, kızların erkekleri değil, erkeklerin kızları denetim altına aldığı bir dünyaya karşı hafiften gizlenmiş bir nostalji seziyorum. Aslında Bond, bugünkü cilasının altında yeni bir moğoldur. Birçok eleştirmen, Ian Fleming'in görsel erotik sahneleri canlandırma konusunda hatırı sayılır ustalığını ve gelişigüzel, basmakalıp aşk diyaloglarından başka bir şey yazamamak gibi, gayet göze batan yeteneksizliğini dile getirmiştir. Bond'la onun zamane hurilerinin davranışları belki çok seksidir ama (bir moğolla aftosundan beklenileceği gibi) çok sıkıcı, yapmacıklı bir tarzda konuşurlar. Ajan 007 daima, gizli örgütlerin en tehlikelisinin kurbanıydı: Kendi ülkesinin. Ve kutsal şeylere dil uzatan bu görüntüden kuşku duysanız da, (1985 Ekiminde yazdığım gibi) şu anda kahramanı *dişi* James Bond olan en az *beş* tane filmin yapımda olduğuna inanmalısınız. Hurilerin gizli bir ayaklanmasıyla karşı karşıya olduğumuz konusunda bundan daha net (ve bu Jane Bond'lardan biri, gerçek yaşamdaki Sean Connery'nin eşinden başkası olmadığından, artık şaka da olmayan) bir kanıt gösterilemezdi.

* Hep dikili duran penisi simgeleyen. (ç.n.)

Oğlanların kızlaşmasını ayrıca, son yıllarda iki tür magazin dergisinin yaptığı büyük tiraj patlaması da teşvik etmiştir: Kızlı dergiler ve kız dergileri. Bunların ilki, insanın en büyük mutluluğunun yarı çıplak kızlarla çevrili olmak ve duygusal olarak onların güdümüne girmek olduğu fikrini yayar; ikincisiyse büyük ölçüde, ceylan gözlü okuyucularına, bu çevreyi sarma ve güdümüne alma harekâtının pratikte nasıl başarılacağını göstermek amacındadır. Ama kızların bu zorbalığı en açıkça, altmışlı yılların reklam tekniklerinde görülüyordur herhalde. Cadillac arabadan tutun da, tabuta varıncaya dek her şeyin genç kızlar tarafından satıldığını görmeye öyle bir alıştık ki, bir satış imajı olarak daha büyük kadınların ortadan kaybolduğunu pek fark etmedik bile. Aile de eski satış cazibesinin çoğunu yitirdi. Karakteristik bir şekilde, erkekler kitle iletişim araçlarında boy gösterdiğinde, (konumlandırma ya da kamera açısı yardımıyla) kızlara gizliden tapan birisi gibi karakterize edilir oldular. Ve kızlar giderek, baştan çıkarılmalarında yararlı olacağı iddia edilen erkek ürünlerinde bile, baştan çıkarılan, çaresiz bir kurban değil, gönlü kazanılacak bir tanrıça görünümüne bürünüyor.

Evet, benim tartışma konum meydana çıktı. Ben diyorum ki, Batı ya da her halükarda Anglo-Amerikan toplumu kızlarla kafayı bozmuş, kız manyağı olmuş, kızlar konusunda azmıştır. Bizim yapay dünyamız kızları, bir zamanlar silahlı savaşçıların sürgün verip çıktığı Cadmus* dişleri gibi büyüttü ve cinsiyete bakmaksızın şimdi hepimiz bu baş belasına tapıyoruz. Zamanımızın her daim süren deliliklerinden biri haline geldi bu. Öyle bir şey ki, bu durumu anlatabilecek tek sözcük var: Nympholepsi. Bu kelime sözlükte, "nymphlerin yarattığı bir kendinden geçme; dolayısıyla, erişilmez bir şeye duyulan arzunun yol açtığı bir esrime ya da çılgınlık hali" diye tanımlanıyor ve bize bulaşmış olan da aşağı yukarı budur.

Ben kadın düşmanlığından çok uzak biriyim ve kızları, insan cumhuriyetinin işleyişini bozmak gibi bir niyetten hemen arındırabilirim. Onlar bizi kasten serseme çeviriyor değiller, ya da en azından, o berbat ahmak Adem'i ilk kez sersem eden Havva'dan daha fazla yapıyor değiller bu işi; bizler, erkekler kendimizi kızlarla serseme çeviriyoruz. Erkeklerin her zaman onların büyüsünde kalacağını varsayabiliriz ve

* Yunan mitolojisinde bir canavarı öldürüp dişlerini toprağa eken Fenikeli prenses. Bu dişlerin her birinden birer ordu çıkmıştır. (ç.n.)

benim tek yakındığım, bu büyülenmenin bugünkü şiddetidir. George Orwell'in ünlü bir denemesinde[1] bununla ilgili ilginç bir pasaj vardır. "Bu itici güç," diye yazıyor Orwell, 1941'de, "ne pahasına olursa olsun gençliğe, cinsel çekiciliğimizi korumaya dört elle sarılmak; orta yaşlarda bile, yalnızca çocuklarımız için değil, kendimiz için de bir gelecek görmek yeni yeni gelişen bir şey ve henüz tam olarak yerleşmedi." Bu cümleyi güncelleştirirsek, "henüz tam olarak yerleşmedi" sözcesini "artık tam olarak yerleşti" olarak değiştirmeliyiz.

Erkeklerin kadına duyduğu hayranlık birçok biçim almıştır. İlkel toplumlarda bu, genellikle bir ideal, bir eğilim olarak seçilen anaydı (doğurganlık tanrıçası) ve bu tapınma çeşitli Bakire Meryem kültleriyle - çok yakın zamana kadar da - kadınların toplumdaki yeri hakkında birçok sosyalist (ve totaliter) teoriyle varlığını sürdürdü. Klasik çağda erkeklerin dişi cinsiyetine yönelik mistik ve soylu duygularının simgesi, bakireydi. Pallas Athena, Romalı Minerva bilgeliği ve hikmeti simgelerdi; gerçi sık sık, dişi bir savaşçı gibi kabul edilmişse de, işlevi savaşın kendisinden ziyade, savaşta hakemlikti. Simgesi zeytin dalıydı. Ay tanrıçası, iffetin, nefsine hâkim olmanın tanrıçası Artemis (Diana), insan uygarlığının en ücra köşelerine dek uzanır ve belki de onda, insanoğlunun, kendini törel bir varlık haline getirme yolundaki girişimlerinin ilk izlerini buluruz.

Fakat günümüz iltifatlarında (aşağıda söz edeceğim yön olmaksızın) anaya - ya da bakireye - bir tapınma bulmak zordur. Doğu'yla Batı'nın anlaşabildiği tek konu olan dünya nüfusunu azaltma yönündeki acil gereksinim, ana imajını düzelmez bir şekilde zedeledi. Ve bakireliğe gelince, bizim için, bedenselden ziyade zamansal bir mesele - yaşla ilgili ve bir kadının ilk cinsel ilişkisinde değil de, yirmi beş yaşında yitireceği bir meziyet - haline geldi. En büyük tecavüzcü zamandır şimdi, erkek değil; ve bakirelik bir gizem kaynağından ziyade bir kozmetiktir, fazladan bir iç gıcıklamasıdır. Ama biz kadını doğurgan ana ve gizemli bakire olarak reddedersek, o zaman bir zevk kaynağı, bir araç, mastürbasyonun yerini tutan bir şey - kısacası, bir huri - olan kadınla karşı karşıya kalırız (ya da kalmış gibi oluruz). Ve bu rolü dayatan erkek değildir; bunu benimseyen kadının kendisidir.

Bunun *sosyal* nedenlerini bulmak için çok uzaklara gitmemize ge-

1. "Donald McGill'in Sanatı."

rek yok. İnsanların kendileriyle ilgili cinsel anlayışlarında - ve cinsel farklılıklarında - Freud'un buluşlarıyla başlayan bir devrim var. Ve dinsel inançta evrensel bir çöküş var. Dünya kiliselerinin savaşı, ne kadar kahramanca bir artçı kolu muharebesi olursa olsun, davaları kendi içinde ne kadar haklı olursa olsun, yirminci yüzyıl insanının dinsel bir hayvan olmadığı, St. Peter'in kubbesi kadar aşikârdır. Yirminci yüzyıl insanının kafası, giderek sevimli bir ortaçağ hipotezine dönüşüyor gibi görünen ahiret yaşamının 'orada ve o zaman'ıyla değil, kendi 'burası ve şimdi'siyle meşguldur. Hiroşima'dan beri, bu dünyadaki yaşamın ne kadar güvenilmez olduğunu Tanrı biliyor, ya da görünüşe göre bilmiyor. Öyleyse, toplanın ey yıldız adayları, toplanabiliyorken ve madem ki ticaretin, halkla ilişkilerin, sanatın ve gösteri dünyasının her şeye kâdir güçleri bizi bir araya gelmeye, toplumun çoktan laçkalaşmış geleneklerinin izin verdiği zevkleri tüketmeye çağırıyor, neden hep birlikte Müslüman olduğumuzu - yani hurilere ve moğollara özendiğimizi - düşünmeye gerek yok artık.

Tipik bir *entre-deux-guerres** döneminde yaşıyoruz, uğraşlarında ve aşklarında rokoko** ve önemsiz olmaya tarihsel olarak mahkûm bir dönemde; ve Boucher ile Fragonard çağının yağlı boyayla resmedilmiş, yontularak yapılmış melekleri, erosları ve putto'ları*** varsa bizim de her yerde hazır ve nazır yıldız adayı-model-kapak kızı imajlarımız var. Barok ve rokoko dönemlerinin boşluk korkusuna karşı, tombul küçük pembe oğlancık sürüleriyle mücadele etme manyaklığının bir sürü açıklaması vardı. Marksist açıklama puttoların, Versailles'ın ağır parfümleri gibi, pis kokuyu - metaforik pis kokuyu, çok çirkin bir şekilde adaletsiz olan ekonomik koşulların kokusunu - bastırmaya yaradığı yolundadır ve Watteau'nun *Embarcation pour Cythère*'si**** gibi görkemli ve dönemi açığa vuran resimlerde, şiirsel bir şekilde fantezi dünyasına girişin yanı sıra, gerçeklerden de çirkin bir kaçış bulmak zor değildir. Puttolar tamamen eski rejime aittiler ve onların kellesi de diğer birçoklarıyla birlikte, 1789'dan hemen sonra düştü. Başka bir teori de kanatlı meleklerin, çocuk ölümlerinin korkunç derecede yüksek oldu-

* İki savaş arası. (ç.n.)
** Aşırı süslü ve gösterişli anlamında. (ç.n.)
*** İta. 15-17. yüzyılların resim ve süsleme sanatında kullanılan çıplak oğlan çocuk figürü. (ç.n.)
**** Cythère'e giden kayık. (ç.n.)

ğu bir dönemde, doğurganlığın arzu dolu simgeleri olduğu yolundadır. Örneğin Boucher'm resimlerinde, karanlık yerlerde ölüm ve ileri yaşlılık simgelerine şaşırtıcı derecede çok rastlanır. Hiçbir zaman spot ışıkla gösterilmezler, fakat vardırlar. Ama genelde, on sekizinci yüzyılda göklerden ve her halükârda tavanlardan ölümsüz bebekler yağardı, tıpkı bizim sayfalarımıza ve ekranlarımıza ölümsüz ve yaşlanmaz kızların yağdığı gibi.

O tombul pembe bebekler devrinin aynı zamanda bir güvensizlik, fikirlerde ve kusursuzlaşabilme (gittikçe daha mutlu bir geleceğe doğru yürüyen insanoğlu) teorisinde bir altüst oluş dönemi ve, görkemli tamamlanışının sadece, insan gücünün yetersizliğiyle engellenmiş - yahut öyle gibi görünen - endüstriyel teknolojinin şafağı olması bir raslantı değildir. O çağın, kanatlı melek manyaklığıyla söylemek istediği, "Bize gerçek bebekleri ver, kusursuz dünyayı yaratalım" gibi bir çağrıdır. Puttolar bir şekilde, hem Marksistlerin iddia ettiği gibi, insanların kendi yarattıkları sosyal sistemin hataları, hem de bizzat insanlık durumundaki, daha da akıl almaz zulüm yönünden, insanın adaletsizlik anlayışının simgeleriydi.

Ben elbette bugün kadınları hurilere çevirmemizin daha yüksek bir doğurganlık arzusunu simgelediğini savunmuyorum. Bir yıldız adayından hiç kimsenin istemediği tek şey, bebektir. İstediğimizse, daha çok zevktir. Hem Lolita'nın, hem de onun büyükannesinin kız haline gelmesinin nedeni budur. Bunda, erkeklerin kadın özgürleşmesinden kısmen bir öç aldığını görmek cazip geliyor. Kadının eski bağımlılığı, erkeğe bağlanma ihtiyacı, birçok erkek için çekici bir durumdu ve ekonomik yönden köleleştirilmiş kadından, sosyolojik olarak köleleştirilmiş kadının yaratılması çok uzun sürmedi. Bunu düşünmek cazip olabilir ama, sanırım inandırıcı değil; özellikle de, bugünkü durumu yaratmayı bizzat kadınların tasarlamasından ötürü. Ben bunun ardında daha yüce, daha karanlık ve cinsiyetsiz bir gölge görüyorum ve bu gölge temelde, on sekizinci yüzyıl kanatlı meleklerinin ardındaki gölgenin aynısı.

Her şeyden önce, huri-kızlar yaşsızdır. Gerçek bir tanrıça gibi, asla yaşlanmazlar. Ve bugünlerde menopozdan korkanlar sadece kadınlar değildir. Menopoz da, bakirelik gibi, bedensel olduğu kadar zamansal bir şey haline geldi. Menopoz, cinsiyetsizdir; bir daha asla genç olamayacağımızı anladığımız (ya da anladığımızı sandığımız) andır; bakireliğin (yani, modaya uygun bir şekilde genç olmanın) sona erdi-

ği anda başlayan korkunun en nihai biçimini taşıyıp getirmiştir. Genç kız, bu kapkara kuruntuların yanında bir büyü, bir tılsım, bir yaşsızlık kanıtı gibi durur; tıpkı doğurganlık kanıtları olarak duran ya da takla atan rokoko puttoları gibi.

Ölüm, yaşam açısından, zamanın geçmesi demektir. Huriler zamanı durduruyormuş gibi görünür ve eğer onunla sevişmeyi başarabilmişsek, zamanın asla durmayacağının artık pek bir önemi yoktur; yani huriler hem körler için bir tılsım, hem de her şeyi gayet açıkça görenler için bir teselliдir. Yaşlı bir erkek için mutluluğun genellikle, kızı yaşında biriyle ilişkiye girmek ya da evlenmek anlamına gelmesinin nedeni budur. Ve ayrıca, bakirelerin mitolojide ve dindeki diğer önemli fonksiyonunun da daima, hamilik ve koruyuculuk olduğuna değinmeliyim. Cannes'deki yıldız adaylarının varla yok arası bikinilerine ve etlerini işportaya çıkarırcasına pozlarına bakıp da bakirelikten ve koruyuculuktan söz etmek saçma gelebilir. Ama yine de bu kızların sunduğu şey - kucaklarındaki efsanevi cinsel mutluluk, maddedışı bedenlerinden sağılacak efsanevi gençlik - modern erkeğin idrak edebildiği yaşlılığa karşı tek korunmadır; çünkü erkek, ölümün, kendisinin tümüyle tükenişinin önlenemeyeceğini, ancak uyuşturulabileceğini bilir. Ve bir eski zaman moğolu gibi, ölümün tek hafifletici çaresinin onanistik zevklerle dolu bir yaşam olduğuna inanmaktan başka çaresi kalmamıştır.

Bu tutkumuzla söylemek istediğimiz şu: Bize hurileri verin de hiç yaşlanmayalım.

Ben kesinlikle bir kadın düşmanı olmadığım gibi, zevk düşmanı da değilim. Fakat ilerleme ancak, *daha çok insana* daha çok zevk verilmesi demektir ve ben buna, ve özellikle de *daha çok insan*ın önemine inandığım için hurilere karşıyım. Huriler zevk verebilir, fakat asla daha çok insana değil. Yıldız adaylarını daha önce koruyucu bir duvara benzetmiştim; ama her duvarın iki tarafı vardır. Birinci taraf korur, ikinci tarafsa hapseder ve iki taraf da dışarıdaki gerçek dünyayı gözden saklar. Dışarıdan bakınca, bir moğol, çevresi cennetle sarılmış gibi görünebilir; fakat içeriden bakınca da, cehennemde hapsolmuş bir halde yaşıyor olabilir ve bence öyledir.

Ama bu rahatsızlık verici durumun asıl kurbanı ve benim en çok acıdığım, daha yaşlı kadınlardır. Bu kadınlar, hurilerden geri kalmamaya çalışmakla, onların hepsinin ölmesini, çirkinleşmesini dilemek ara-

smda bölünür. Böylece, toplumumuzun üç önemli grubu sürekli olarak, vaktiyle Mormon ailesinde[2] var olan bir durumun eşiğinde yaşar: Koca, yaşlı eş ve genç eş arasında; yaşlanan erkek, yaşlanan kadın ve hâlâ genç kız (ya da kızlar) arasında, dayanılmaz bir gerginlik üçgeni.

Tüm bunlarda varolan ironiyse, çoğumuzun, bir daha asla yirmi yaşında olamayacağımızı, eli mahkûm bir şekilde bilmemizdir. Fakat ayrıca, eğer nemfolepsimizden ötürü serseme dönmemişsek, bir kadının yirmi beş yaşından sonra çekiciliğinin ve cinsel doyuma ulaşma ve cinsel haz verme yeteneğinin birdenbire azaldığı düşüncesinin saçmalık olduğunu da biliriz. Üstelik bunun tersi doğrudur. Ve çok şükür ki insan aklında, doğasından gelen bir ters etkilenirlik var. Bir adama dünyanın düz olduğunu söylerseniz, bir gün dünyanın yuvarlak olduğundan kuşkulanmaya başlar. Keşişler âlem yapmayı düşleyebilir, fakat âlem yapanlar da manastırı düşler ve bu çağda acayip olan bir şeyin bir sonraki çağda acayip olması muhtemel değildir. Ama bu arada, 1935'ten önce doğmuş olan biz yaşlı kalıntılar her yandan kuşatılmış haldeyiz. Biz, yıldız adaylarından, sözde modellerden ve onlara eşlik eden parazitlerden oluşan küçük, parlak, yeşil-altın rengi bir halkayı, hipnotize olmuş bir halde ve kıskanarak seyretmekten başka bir şey yapamayan, gri başarısızlıklardan oluşmuş karanlık bir halka gibiyiz. Ve ben bunu insanlıkdışı ve çok aşağılayıcı buluyorum.

Masamın üzerinde, duvarda asılı duran bir putto var; on sekizinci yüzyıl başlarında ıhlamur ağacından oyulmuş, boyanmış ve yüzüne hafiften ışıldayan bir gülümseme verilmiş; bu gülümseme bence, bazı ince farklar dışında, her yıldız adayının halka açık dudaklarındaki o sabit gülümsemeyle ve yine benim görüşüme göre her kafatasının çenesine hâkim olan o sırıtışla temelde aynıdır. Asıl sorun ve gerçekse, ölümün bu eskimiş kemiklerden oluşan klişe maskeyi nadiren kullanmasıdır. Bir zamanlar yazarların masasında bir kurukafa durması makbul bir şeydi. Ama ben, yaşamının ilk iki yüz elli yılını Roma'da geçirdiği için, meşhur nemfoman Casanova'ya yukarıdan sırıtarak bakmış ve John Keats'in ("Nasıl çılgın bir kovalamaca? Nedir kaçmak için bu çaba?") ölümünü görmüş olabilecek ıhlamur ağacından oğlanımı tercih ederim. Çünkü ben, ölümü hatırlatacak bir şeye gereksinim duymuyo-

2. Müslümanlık ve Mormonluk arasındaki benzerlik gayet açıktır; *peygamber* sözcüğünün özel kullanımına ve Brigham Young'ın Viktorya dönemindeki takma adı olan "Amerikan Muhammed'i"ne bakmak yeterli.

rım; bana sadece, ölümün kurnazlığını her an hatırlatacak bir şey gerekli.

Yıldız adayları, puttolar, yılların amansızca geçip gidişi . . . neyi arzuladığımızı bilmek kolay, ama neyden korktuğumuzu öğrenmek daha bilgece. Bundan sonra, güzel bir kız gördüğünüzde ona bakın; ama sonra, yalvarırım size, onun ötesine de bakın.

(1965)

Falkland ve önceden bilinen bir ölüm

Falkland savaşı başladıktan hemen sonra, Gabriel García Márquez'in bol bol alayla dolu yeni bir romanının deneme baskısını okudum. Yazarın kendi ülkesi Kolombiya'da, bir nehrin ağzına kurulmuş, uyuşuk bir kasabada geçen *Önceden Bilinen Bir Ölümün Günlüğü*[1]* iki erkek kardeşin, yanlışlıkla kızkardeşlerini baştan çıkarmakla suçlanan bir adamı ritüelimsi bir şekilde katledişini anlatır. İlk bakışta konusu Don Juan efsanesinin Donna Elvira bölümünü hatırlatıyorsa da, García Márquez ona çok farklı bir ahlâksal yapı kazandırmıştır. Burada, erkek

1. Birleşik Devletler'de Alfred A. Knopf tarafından Şubat 1983'te yayınlandı. En çok, *Yüz Yıllık Yalnızlık* adlı romanın yazarı olarak tanınan García Márquez, 1982 yılında Nobel edebiyat ödülünü kazandı.

* *Kırmız: Pazartesi*, Can Yayınları. (ç.n.)

kardeşler namus temizleme görevlerinden umutsuzca kaçınmaya çalışır. Yapacakları şeyi tüm kasabaya, hatta - bunun kurusıkı bir tehdit olduğuna (Britanya Dışişleri Bakanlığı'na benzer bir şekilde) bir çırpıda karar veren - polis şefine bile söylerler. Kurbanın, tehlikeyi defalarca haber alabilmesi mümkündür. Ama sonunda haber aldığında da, kardeşlerin onun suçsuzluğunu göremeyeceğine inanmaz. Mantıklı bir dünyada olsa, bu şiddetten yüz defa kaçınılabilirdi; ama burası Güney Amerika olduğundan, her şey boşunadır. Sonunda, zavallı Santiago Nasar - kelimenin tam anlamıyla - layıkıyla katledilir.

Bu güçlü, Buñuel'vari fablın bu yıl değil de geçen yıl çıkmamış olması yazık. Maçoluğun, palavracılığın ve şişmiş bir onur duygusunun Güney Amerika toplumunu lekeleyen - ayrıca, İspanyol biçimiyle yüzyıllardır Avrupa'yı da kirleten - bu öldürücü karışımının daha canlı bir karikatürü yapılamazdı. Gerçi García Márquez için, varoluşun son Franco'su her şeyin kaçınılmaz çarpık doğası olsa da, ben aynı zamanda İspanyolcanın, bu dili konuşanları büyüsü altına alıp, onları kendi başlarına düşünemez, bazı sözcüklerin rezonansına tepki vermekten (yahut öldürmekten ya da ölmekten) başka bir şey yapamaz duruma getiren ölümcül bir kapasitesini de sorumlu tutmak eğilimindeyim. Geçenlerde Ulusal Tiyatro için Molière'in *Dom Juan*'ını çevirdiğimde beni her yönden hezimete uğratan sahne, Elvira'nın iki İspanyol erkek kardeşinin Don Juan'ın önünde namus anlayışlarını (biri hemen öldürmeyi, diğeri birkaç gün bekledikten sonra öldürmeyi) tartıştıkları sahneydi. Molière, bu dünyada işlenen her suçu ve deliliği mazur gösteren kişisel onura yüklenmiş bu İberya boş inancının, hem korkunç ciddiliğini, hem de tümüyle saçmalığını vermeyi başarmış. Ama ben bu paradoksun üstesinden gelemedim. Fakat sanırım daha da büyük bir paradoks, aynı genel kültürün bir Cervantes'i, bir Borges'i, şimdi de bir García Márquez'i yaratabilmesinde yatıyor . . . ve bir de Buñuel'i söylemiştim. Onun son derece iğneleyici biyografisi ben bu yazıyı yazarken henüz İngilizce'ye çevrilmemişti; fakat o bile, temelde yatan insanlığı gibi katıksız ve kendi kendisiyle alay eden bir mizahla doluydu.

Her koşulda, Falkland savaşıyla García Márquez'in yazdığından daha ilgili bir kitabın yazılacağından kuşkuluysam da, bu kitabın, insanlığın aşırı gelenekle yüklenmekten uğradığı tepe sersemliğinin gönüllü bir kurbanı olduğu ve kendini, hem ağzı var dili yok bir kasaplık öküz, hem de kasap yerine koyduğu yolundaki genel tezine birkaç fikir eklemeliyim.

Global açıdan, bu budalalığın en birinci belirtisi konusunda kuşkum yok ve bu da, son derece büyük bir sorunumuz olan aşırı nüfus artışıyla yüzleşmekten kaçınmamızdır. Uluslararası çatışmaların tümü ve iç savaşların da çoğu bu korkunç başbelasından kaynaklanır; iş verilmesi gereken insanlar, verilecek maaşlar ve beslenecek boğazlar hep bu döngünün içinde yer alır. Bu arada bireysel 'mutluluk' (yani para) beklentisi de doğum hızıyla birlikte - ve devletlerle ve doğal kaynakların bunları karşılayabilirliğiyle ters orantılı olarak - durmaksızın tırmanan adımlarla yükselir. Hiçbir bebeğin bunda suçu yoktur; bu yeni veba ana babalardadır.

Dünyadaki tüm siyasetçilerin bu dehşetli duruma karşı devekuşuvari tepkileriyse büyük ölçüde, bir zamanlar amatörce yaptıkları bu işin profesyonelleşmesinin, yani başka bir deyişle, inancın yerini hesabın, (yani benim inandığımın yerini, seçmenlere ödettirilebilecek olanın), ilkelerin yerini de kişisel hırsların almasıdır. Bizim sözde devlet adamlarımız da, geçmişte Katolik Kilisesi'nin genelde arkasında durduğu, "Yoksulluk kadar etkili vaiz yoktur" sloganıyla hareket ediyorlar. Dünyadaki dengesizlik için herkesin önünde gözyaşı dökebilirler; fakat öte yandan, timsahlar ve silah üreticileri gibi, bundan büyük yararlar sağlamasını da bilirler. Aşırı nüfus, ardından gelen tüm hoşnutsuzluklarla birlikte, gerek sağda, gerekse solda, güçlü elit gruplara mükemmel bahaneler, avantajlar sağlar. Aşırılar için, hem terörizmi, hem de sıkıyönetimi meşru kılar. "Bana bir önyargı ver," der *Önceden Bilinen Bir Cinayetin Günlüğü*'nde soruşturma yapan bir hâkim, "dünyayı yerinden oynatayım."

Kinikler, benim geçmişteki siyasetçileri gereğinden fazla yücelttiğimi savunabilir; fakat umarım onlar bile bugünkü tehlikelerin - yalnız kendi çıkarını gözeten ve at gözlüğü takmış liderlerin yaratabileceği uluslararası kötü sonuçların - eskisinden çok daha büyük olduğunu kabul edeceklerdir. Bize hep, politikanın olasılıkların sanatı olduğu söylendi. Bu kaypak deyiş, günümüzde, kişisel çıkarın ilkeler üzerindeki zorbalığı haline geldi. Politikada da, piyasada da, ürün kalitesinin yerini çenebazlık alıyor. Bunun, suçlusu değilse de, birincil nedeni elbette, kitle iletişim medyasının inanılmaz bir biçimde yayılmasıdır. Ayrıca, her şeye kısa süreli taktik ve hesaplarla, ya da bir futbol maçı stratejisiyle bakan, her yerde hazır ve nazır üstat yorumculara da çok kötü bir not veriyorum. Bu, siyaseti halkın bir eğlencesi durumuna, ya da insanlar neyi istiyorsa onu vermeye dayalı bir sırt sıvazlama yakla-

şımı durumuna indirgiyor.

Aşırı kalabalık toplumlarda siyasi bağımsızlık kuşkulu hale gelmekle kalmaz, giderek zorlaşır. Falkland savaşının asıl galipleri, gerek Britanya'da, gerek Arjantin'de, düşüncelerle oynayan kişilerdir. Orgun en etkili tuşunun hâlâ milliyetçilik tuşu olduğu, çünkü o boru bir kez tam sesiyle öttü mü diğer hepsini bastıracağı da çok çirkin bir şekilde gösterilmiş oldu. Saldırıdan hemen önce cuntayla Bayan Thatcher'ın siyasi vitrinleri öylesine tamtakırdı ki, neredeyse işbirliği bile yapmış olabilirler. İki taraf da aynı şekilde, giderek halkın gözünden düşüyordu; iki taraf da dikkatleri başka yöne çekecek bir harekâtı dört gözle bekliyordu ve iki taraf da Güney Atlantik'teki, Tanrının gönderdiği bir günah keçisi sayesinde, ilk baştaki suçlarının (hızlı yumruk saldırısının, bunu tahrik eden, on yıllardır süregelen Britanya *Dolce far niente*'sinin) kendi ulusları ve müttefiklerince çabucak affedileceğini biliyordu . . . elbette, yeter ki, kazansınlardı.

Ama bana, şoven milliyetçi bir başbakanın ve self servis bir savaşa minnetle, kılıç öperek atlayan bir kliğin görüntülerinden daha fazla üzüntü veren, her ikisinin de, kendi halklarının bu kadar büyük çoğunluğu tarafından desteklenmesiydi. García Márquez'in öyküsündeki gerçek hainler, gönülsüz intikamcılar değil, gözlerinin önünde, kolayca önlenebilecek bir cinayet işlenmiş olan kasaba halkıdır. Halk bu cinayeti engellemez, çünkü yanlış tahminler, duyarsızlık, gelenekler, toplumsal söylenceler ve yerleşmiş alışkanlıklar, *onur, görev, gurur* ve saire gibi lafları etmeden önce durup bir düşünmekten acizlik, ellerini kollarını bağlamıştır.

García Márquez'in çok ustaca tanımladığı bir şeyi ifade edecek sözcüğümüz yok: Bize hem tarihsel, hem de tarihöncesi geçmişimizden miras kalmış tüm içgüdülerin ve duyguların ağı; türümüzün totemlerle, fetişlerle, cahillik ve korkularla, bencillikler ve mantıksızlıklarla tıka basa dolmuş antika sandık odası. Tatminsiz insanlarla dolup taşan bir dünyadaki bu 'antik ruh', nükleer füzeler kadar tehlikeli olabilir (zaten nükleer füzeler onun bir ürününden ibarettir ve Kabil'in, kardeşini öldürmek için kaptığı ilk silahın düşünsel bir uzantısı gibi görülebilir). Bunun halk üzerindeki etkisi daima, geriye dönüş şeklindedir - ister Demir Lady'nin küçükleri döven oğlan çocuğu tavrı, ya da parmaklarında reçelle (ya da daha doğrusu gençlerin kanıyla) yakalanan açgözlü cuntanın adi yalancılığı olsun, geçmişteki barbarlığa, insandaki hayvana, yetişkin insandaki çocuğa bir dönüştür.

Antik ruhun tümüyle kötü olduğunu söylemiyorum. Sanatların yaratılmasında ve takdir görmesinde, hayatın birçok özel zevkini ve daha bir sürü masum şeyi yaşamamızda çok önemli bir rol oynar. İnsan tarihinin zenginliğiyle, derinliğiyle, bir Bach füğü gibi yankılanırlığıyla ilgili duygularımızın çok önemli bir bileşenidir; gerçekten de, öylesine önemlidir ki, sanırım onun iyi (ve özellikle, estetik) etkilerini, etik açıdan kötü olanlardan ayırmada böylesine zorlanmamızın en büyük nedeni budur. Bu etik yönden kötü etkiler bence, eski ruhun kabilesel öğeleri yanında, ilk insanın sağ kalmak için gerek duyduğu ilkel gereksinimlerden türeyip de toplumsal olarak gelenekselleşmiş tüm öğelerde görülebilir. Bu ruhun bu yanı halkın duygularına hükmederse, ya da daha kötüsü, halkın tepkisine hükmetmek amacıyla kasten uyandırılırsa Armageddon* gözle görünür bir şekilde yaklaşır.

Falkland olayı bize, bu naftalinlenip kaldırılmış kabile geçmişinin ve duygularının nasıl hâlâ çabucak ve kolayca yeniden etkin hale getirilebileceğini gösterdi. Birkaç görüntü, birkaç cümle ve slogan, çoğunluğu köle gibi bir basın; seçmen çoğunluğu denen kedinin nereye zıplayacağını görünceye dek kendi düşüncelerini söylemek istemeyenlerin arasında hüküm süren sessizliğin açık suç ortaklığı: Canavarın (sözde dünyanın en eski ve en sağduyulu demokrasisinde bile) bu kadar kolayca dirilebilmesi, bunun temel nedeninin ve yetiştiği toprağın toplumdaki, aynı şekilde arkaik bir 'güce ve yüksek rütbeye tapınma' olduğu inancına götürdü beni. Tüm bunların yarı efsanevi ve geleneksel temellere dayanıyor olması da bu inancımı pekiştirdi.

Papa John Paul'un savaş sırasında Britanya'yı ziyareti, bana özellikle anlamlı geldi. Onun barış konusundaki samimi amaçlarından ve hepsinden öte, dürüstlüğünden ve cesaretinden kuşkum yok; fakat onun taşıdığı teoloji konusunda korkunç kuşkuluyum. Bir adam insan hayatının kutsallığından söz eder ve hemen ardından da kürtaja ve doğum kontrolüne çatarsa ben antik ruhun, geçmişte kısılıp kalmış bir kafanın kokusunu alırım; tıpkı, öteki dünyada daha iyi bir hayatı, o çağlar öncesinden kalma, bu dünyanın kusurlarını düzeltmek için hiçbir şey yapmama çağrısını sunan tüm dinlerden aldığım koku gibi.

Daha yumuşak ateistler John Paul'u, bitkin Rosinante'sine binmiş, iyi niyetli bir ihtiyar (henüz okuduğum yeni bir romandan, Graham Greene'in *Donkişot Baba*'sından aldığım bir imge) gibi görüp boş verebilir. Ama ben onu, tartışmasız 'karizma'sıyla, çok daha uğursuz bir

* Kıyamet gününde iyilik ve kötülük ordularının arasında çıkacak savaş. (ç.n.)

şey olarak; kökleri ta derinlere, García Márquez'in (tekneyle kasabanın önünden geçen bir piskoposun, kaptan köprüsünden, 'herhangi kötü bir niyet ya da telkin olmaksızın' ıstavroz çıkardığı) fablındaki cinayeti ve üstelik İsa'nın çarmıh tahtasında işlenen, tüm tarihin en ünlü cinayetini de yaratan o çok eski toplumsal davranışlara ve söylencelere dek uzanan, eskimiş ve zararlı bir dünya görüşünü sürdüren adam olarak görüyorum.

Ama yine de, beni John Paul'den çok daha fazla rahatsız eden şey, ona yalnızca (ve gayet doğal olarak) Roma Katoliklerinin değil, ulusun büyük çoğunluğunun duyduğu saygıydı. Britanya halkı birdenbire ünlü bir şamanın karşısında huşuya kapılmış bir Taş Devri kabilesi durumuna düşüvermişti. Reform, on yedinci yüzyıl boyunca süren tüm o (bu ülkenin kendi kendisiyle yaptığı en büyük) didişme hiç olmamıştı sanki.

Yüzyılımız, ruhumuzdaki Taş Devri bileşenlerinin davranışlarımıza hâlâ sık sık hükmettiğini gösteren bol miktarda kanıtla doludur: Ritüel geleneklere (ve simgelerine) duyulan inanç, güçten ve başkalarının zararına toprak kazanmaktan hoşlanma, muhaliflerden ve düşmanlardan sadistçe öç alma, bilinmeyenden korkma (bilimkurguda neden uzaydaki hemen hemen her şey düşman ve kötüdür?), kendi kendine yetki vermiş oligarşileri ve kabile reisi gibi yöneticileri akılsızca benimseme, yabancı düşmanlığı . . . liste daha da uzatılabilir. Toplumsal ve uluslararası yaşama karşı, ahlâken ve mantıken yanlışlığı (İsa tarafından bile) çoktan kanıtlanmış böylesi tepkilerden oluşan bu uğursuz kompleks, bir romancıya, kitap yazarken karakterlerine yükleyeceği, daima kısmen bilinçsiz olan simgesel ya da metonimik* yapıya benzer bir şey gibi görünebilir.

Roman karakterleri sık sık bu durumdan kaçma eğilimi gösterirler; bu kaçışa çoğumuz seve seve yardım eder ve cesaret veririz. García Márquez'in ibretli hikâyesindeki çok güçlü, neredeyse Zola'vari şeyse, yapının hiç kaçılamayacak şekilde kurulmuş olmasıdır. Özellikle, dünyanın o çevresine, türümüzün şeytani ve kabilevari yarısı hükmettiğinden, öyküde insana, bireye has ne varsa kaderi önceden yazılmıştır ve daha başlamadan bitecektir. Olacağı önceden bilinenle, olduğu söylenen, aynı şey haline gelir. Böyle bir dünyada trajedi bir risk değil, hatta olası bir şey bile değil, kaçınılmaz bir şeydir. Öykünün kur-

* Bir şeyi herhangi bir özelliğiyle isimlendirme, örneğin "kral" yerine "taç" gibi. (ç.n.)

ban-kahramanının seçim şansı yoktur - tıpkı bazı karamsarların, tüm insanlık ve onun kaçınılmaz nükleer intiharı hakkında düşündüğü gibi.

Tarihin en aptalca bitiştirilmiş üç sözcüğü kesinlikle, *Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik*'tir. Yani aç bir kaplanla iki kuzuyu bir kafese koyuyor ve kuzular için mutlu bir gelecek bekliyorsunuz. Özgürlük, kişisel bir şeydir ve diğer iki sosyal erdemin can düşmanıdır. Toplumda eşitliğin en kısmi şekliyle sağlanması bile yüksek derecede bir devlet denetimi gerektirir. Britanya ve Amerika'da birçok taşra muhafazakârının göklere çıkardığı türden, hiç sınırlanmayan özgürlük ancak, eğer başarmak istivorsak hepimizin başarma şansı eşittir, eğer başaramıyorsak hata bizdedir, inancının varlığı durumunda haklı çıkabilir. Püriten etiğinin bu zehirli çiçeğin varlığını hep korumuş olması; üstelik de genetik ve psikoloji bilimlerinde bu inancı çürüten büyük keşiflerle dolu bir yüzyıldan sonra, iktidardaki birçok kişinin hâlâ bunu savunması (ya da siyasetlerinin açıkça söylenmese de buna dayanması) oldukça şaşırtıcıdır. Saf bir risk hortlağından (her şeyi gözeten biri yoktur düşüncesinden) daima korkan antik ruhun, varlığını bundan daha güçlü bir şekilde sürdürdüğü başka bir alan yoktur.

Özgürlüğün, kendi içinde iyi bir şey olmadığını görmemizi engelleyen, antik ruhtur. Sadece bir kavram olarak özgürlük, ahlâk çerçevesinin dışındadır; siyasi olarak, slogan olarak, bugünlerde mutlakiyeti ya da kültürel hegemonyayı özgürleştirmek kadar, haklı göstermek için de kullanılıyor. Bu gezegenin aşırı kalabalık yığınlarına gerekli *olmayan* tek şey varsa, bu da gerçekten başarılı bir azınlığın üzerindeki sosyal ve ekonomik her türlü denetlemeyi 'Komünistlik' sayan özgürlük anlayışıdır. 'Özgür Dünya', daha çok özgürlük diye değil, daha çok kısıtlama diye haykırıyor ve bu da, asıl dertleri, gücü ele geçirdikleri ve para kazandıkları sistemi sürdürmek olan Batı'dan bir sürü kişinin övgü dolu vaazlar verdiği türden özgürlüğün ciddi bir şekilde ihlali demektir. Benim görüşümce, böyle bir denetimin gerekliliği artık siyasi yönden tartışılamaz. Çünkü, biyolojik ya da ekolojik bir zorunluluk haline gelmiştir.

Tüm bunlar, cumhuriyetçi olmamın esaslı bir nedenidir. Fakat ben, Bay Hamilton'un[2] ve benim gibi anti-monarşistlerin çoğunun aksine, bugünkü kraliyet ailesinin, gerçek ya da dedikodu, kişisel hatalarına karşı çıkmıyorum. Aksine: Onlardan istenen o kukla gibi kamusal role karşın, hatalarının bu kadar az olması bana mucize gibi geliyor. Hayır, benim nefret ettiğim, bu kurumun temsilcileri değil, onun iğrenç simgesel niteliğidir; onlara kendini temsil ettiren diğer şeylerdir. Ve yine, bunu bir Neolitik kabile toteminden ayırt etmekte de zorlanıyorum. Muhafazakârlar monarşiyi tam da bu nedenle böylesine hararetle desteklıyorlar. Bu totem aynı zamanda, ilerleme akıntısına - özellikle de, Fransız Devrimi'nin üçlüsünün ikinci ve üçüncü terimlerine - karşı koymaya çalışan bir devlet gemisinin bağlanacağı, yararlı bir direktir. Belki şu anda, 1997'nin bu Ekim ayında, Prenses Di'nin ölümünün hemen sonrasında, Di'nin durumuna karşı bir sempati duyduğumu söylemem gerek. Fakat onun eski kocası da, oğlu da, krallığın Taş Devri haçını taşımamalı.

Krallığa, asilzadelere, unvan ve rütbelere, kast ve sınıflara, her türden yapay hiyerarşiye sorgusuz sualsiz saygı, savaş oyunu oynamaya niyetli bir ulusa gereken, esneklikten yoksun sosyal yapıyı sağlar. Britanya'da bizlerin, 1945'ten bu yana, çok daha sınıfsız, açık, 'gerçekçi' bir topluma kavuşmayı ve imparatorluğun yok oluşunu başarmış olduğumuzu görmek isterdik. Fakat eğer bunda maddi bir gerçek olsaydı, bırakın askerlerin sefere gönderilmesini, bir Falkland olayının bile çıkmaması gerekirdi ve her şeyden önce, Thatcher türü bir hükümet hiç seçilebilir miydi, diye de düşünülebilir.

Anayasal olarak evcilleştirilmiş bir monarşide sorun, onun iktidarın gerçek sahiplerinin elinde, gerektiğinde şovenist bandonun başı, *miles gloriosus** ya da palavracı asker gibi, ulusun mızıka şefi haline gelebilmesidir. 'Sembolik' bir cumhurbaşkanının seçimle geldiği sistemde de bazı dezavantajlar olabilir, fakat varolmayan başka bir şeyse, ulusa sürekli olarak, Ortaçağdan kalma, sırf şans eseri sahip oldukları kan bağları sayesinde seçilmiş yalancı kutsal kişilerden (ve ezeli Muhafazakârlardan) oluşan, ayrı bir sınıf kavramının hatırlatılmasıdır. Ayrıca, ulusun hayatının simgesel olarak başkasına devredilemez, dolayısıyla, değiştirilemez bir gelenek tarafından yönlendirildiğini de ima et-

2. Bugünlerde Avam Kamarası'nın en ünlü 'Kraliyet karşıtı'.

* Lat. Övünen Asker; Plautus'un (M.Ö.250-184), yüksekten atan bir askeri hicveden komedisi. (ç.n.)

mez. İronik bir şekilde, kendilerine Cumhuriyetçi diyen Amerikalıların, Britanya kraliyetinde ve seremonilerinde hayranlık duydukları şey aslında budur.

'Haç ve Kılıç', asırlar önce İspanya'nın belasıydı; bizimkisiyse, 'Kraliçe ve Ülke'nin kötü niyetlere alet edilmesi; milliyetçiliğin şoven tarafı ve hiç değişmez yandaşı olan ırkçılığın siperi olarak giderek daha çok kullanılmasıdır. Bu ülkede cumhuriyetçiliğin pek taraftar bulmadığını ve yürürlükteki sistem hakkında (şu anki temsilcilerin yeterliliği konusunda bile) sadece pratik birtakım itirazlarda bulunulduğunu biliyorum; ama hiçbir şey beni, sembolik itirazların aslında çok daha güçlü olmadığına ikna edemez. Gelecekte de, sonsuza dek geriye gidemeyiz; tantanalı törenler için çok ağır bir bedel bu.

Uzun zaman önce, Britanyalı olmak istemediğime karar verdim. Ben İngiliz'im, bir Gallinin Galli, ya da bir İskoçyalının İskoç olduğu gibi. 'Kırmızı, beyaz ve mavi' Britanya imparatorluğu artık tarihi bir meseledir, belki bir zamanlar gerekli olmuş bir hayaldir ama hepsinden öte, bir dev aynasıdır ve bu terim gibi, modası geçmiş bir şeydir. Ben başka bir şeyin yerini gasp etmiş, kıskanç, belli bir zümreye has ve her şeyden önce de, çıplak imparatorun üzerini örten böyle bir kavrama saygı duyamam.

İnsanlık artık ya tektir ya da yoktur ve Falkland'da bize pahalıya mal olmuş 'Britanya zaferi'mizin ağzımda bıraktığı tat, bunun yol açtığı gereksiz insan ıstıraplarının büyüklüğünden kaynaklanan bir acılık ve her iki taraftaki resmi ağızların kustuğu yalanlardan ve ikiyüzlülükten doğan bir iğrenme sadece. Aslında - ne Lübnan'dan, ne Basra Körfezi'nden - insanoğlunun temel olarak hâlâ beş bin yıl önceki halinde kaldığını gösterecek fazladan bir kanıta gereksinimimiz yok: Cahillik, gönüllü körlük ve karşı konulduğunda barbarca şiddete başvurma müptelalığı yani.

Ayrıca, özellikle, hâlâ 'Britanyalılığıyla' gurur duyan ve bugünlerde arkasına yaslanıp insanlığın komedisine gülme - yahut uzak bir ülkedeki (vahşice de olsa) farklı biçimlerle eğlenerek, sanki bir Dünya Kupası seyrediyormuş gibi davranma - alışkanlığının giderek yaygınlaştığı bir ülkede, benimki gibi, tüm geleneksel kurumlara kuşkuyla bakan 'evrimci sosyalist' görüşlerin, entel saçmalığı denilerek bir kenara bırakılabileceğini de biliyorum. Ama ben bir romancıyım ve bi-

zim başka hangi kusurlarımız olursa olsun, hepimizin mesleğimiz gereği öğrendiğimiz - ve siyasetçilerle paylaşabileceğimiz - bir şey varsa, imgenin ve sözlerin bazı gömülü şeyleri tetikleme ve sağduyuyu boğma konusundaki sonsuz kapasitesidir. Çoğumuzun öğrenmesi gereken ikinci bir şeyse, bizlerin de o büyüye kapılabilme olasılığımızdır - ve o zaman da sanatçı olarak benliğimizi yitireceğimizdir. Fakat kötü ve çıkarcı sanat kimseyi mahvetmez; kötü ve çıkarcı siyasetse milyonlarca kişiyi mahveder.

Tüm dünyada kitle iletişim medyalarına sağcı ya da merkezci felsefeler hükmediyor ve böyle zincirli seslerin hayatta savunmayacağı tek şey de, seçmenlerin kuşkucu olması, putların ve yerleşmiş fikirlerin devrilmesi, ruhların o karanlık sandık odasının boşaltılıp temizlenmesi, esrarından arındırılması gereğidir. Amaçları ne olursa olsun, iktidar isteyenlerin hepsi antik kabile ruhuna ve bu ruhun kolayca yönetilen tepkilerine bel bağlamışlığın tutsağı gibidir. *Önceden Bilinen Bir Ölümün Günlüğü*'ndeki çok acı bir alay da, cinayeti önleyebilecekken nedense önlemeyen herkesin sonsuz üzüntüsü ve bazen çok gırgır bir şekilde tamamen ilgisiz mazeretleri konusundadır ve Falkland olayının belki en acıklı tarafı da, canavarın karşısında bizim muhalefet partilerinin bile nasıl eli kolu bağlı halde kaldığının ve gerek bugünkü Muhafazakâr Parti'nin ve Sosyal Demokratların pisliğinden, gerekse bizim eski sosyalistlerin çoğunun aynı şekilde bayatlamış reçetelerinden arınmış gerçek bir radikal partiye ne kadar çok ihtiyacımız olduğunun meydana çıkmasıdır.

İki erkek kardeş, bilenmiş domuz bıçaklarıyla bekliyor. Yanlışlıkla İsa haline gelmiş Santiago Nasar evine, onlara ve ölümüne doğru yürürken kasabası da, bir film izleyicisi ya da bir roman okuru gibi, müdahaleden uzak bir halde seyrediyor. Hiçbir şey değişmedi, hiçbir şey değişemez, her şey aynen önceden bilindiği gibi. Bayan Thatcher Britanya adına konuşuyor olabilir, ama García Márquez benim adıma konuşuyor.

(1982)

Üçüncü Bölüm

Edebiyat ve edebiyat eleştirisi

Kafka'dan hatırladıklarım

Böyle bir denemeyi yazmak için bir anlamda çok donanımlı sayılırım, çünkü yirmi yıl önce Oxford'ta bir öğrenciyken Kafka'nın çoğu yapıtını okumuştum - ve o zamandan beri de ondan tek sözcük okumadım. Şu anda, onun yapıtları hakkında çok basit bir lise kompozisyonu bile yazsam kırık not alacağımdan eminim. Aptalların bir işe böyle düşünmeden daldıklarını düşünebilirsiniz. Şimdi de, kendi dolaylı anlatımımla, büyük yazarlar hakkındaki cahillikle ilgili söylenecek bir şeyler olabileceğini göstermek amacındayım. Açıkçası, Kafka hakkında yeni görüşler sunabilecek durumda değilim; benim yapmaya çalışabileceğim şey tamamen, onun benim kültürel coğrafyamdaki varlığının gerçekliğini, daha çok bir sahra natüralistinin tarzıyla tanımlamaktan ibaret. Bununla, aktif bir romancının karşılaştığı temel bir ikilem – as-

lında yeni bir ikilem değil de, bugünlerde hepimizin, karşılaştığımızda fena halde kendi içimize döndüğümüz ve Kafka'nın ölümünden sonraki etkisi ve Kafka üzerinde 'durmakla' çok ilgili bir ikilem - hakkında bazı düşüncelerimi toparlamak istiyorum.

Benim yöntemim, bu denemeyi yazanın bir akademisyen değil, aktif bir romancı ve üstelik, öğretim ve edebiyat uğraşlarının arasında bugün var olan ilişkiden pek de fazla hoşnut olmayan bir romancı olduğunu vurgulamaya yarayabilir. Üniversitenin, her kurmaca yazarının - hatta şairin - ardına saklanması gereken bir kalkan olduğuna hiç inanmıyorum. Hayatı kutlamaya soyunan biri, cenazecilik fakültesine çırak olarak verilmez, bu kuruluş kendi işlevini yerine getirmede ne kadar mükemmel olursa olsun; ayrıca, bireyselliğe, özgürlüğe ve açık fikre böylesine büyük değerin verildiği bir sanatta, genç bir romancı, kafaların hep geçmişin 'ritüelleriyle' ve yazınsal amaçların ve yöntemlerin sınıflanması ve kesilip biçilip incelenmesiyle meşgul olduğu bir çevreye korkmadan giremez.

Biyoloji biliminde, edebiyat öğretmenleri için alınacak bir ders olabilir. Son yirmi yıldır, laboratuvar gözlemlerinin kuş ve hayvanların doğadaki gerçek davranışları hakkında güvenilir açıklamalar bulmak yönünden yetersizliğine karşı ciddi bir hoşnutsuzluk oluştu; kafese kapatılmış hayvanların, tutsaklık süresince alışılmadık davranışlar -karmaşık bir kafes nevrozu- geliştirdiklerini artık biliyoruz. Genellikle, geçmişte yaşamış yazarlar hakkında sözde-akademik görüşlerle ve bu görüşlerin kendi çalışmalarımıza haddinden fazla bilinçli ve kasten katıştırılmasıyla yetiniriz. Bunun üzerine ben, sırf *homo scriptor** hakkında böyle bir etholojik** inceleme yapma merakıyla, Kafka'mn yaşamından ve yapıtlarından (tabii ki, metinlere ve başvuru kitaplarına bakmadan) hatırladıklarımı yazmaya niyetlendim. Yazdıklarım akademisyenleri etkilemeyecek.

En önemsiz yazarların bile mutlaka yapması gerektiği gibi, ben de gerek kendi yapıtlarımdaki, gerekse genel biçem sorunları hakkında giderek daha çok düşünmek zorunda kaldım. Bu konuda çıkan zorlukların giderek artma eğilimi gösterdiği bayağı çabuk fark edilir ve bu da, insanın yaşı ilerledikçe, söyleyeceği şey konusundaki şüphelerinden ya da mesajı iletmek için doğru bir genel metafor seçme (o sözcüğü en geniş anlamda kullanma) konusundaki kuşkularından kaynakla-

* Lat. Yazan insan. (ç.n.)

** Hayvanların, özellikle, yaşadıkları çevredeki davranışlarını inceleyen bilim dalı. (ç.n.)

nan zorlukların azaldığı anlamına gelir. Yaratıcı deneyimin sihirli değneğinin bir dokunuşuyla sürüklenip gidebilecek öyküleme ve karakter geliştirme, sembolizm sorunlarını kastetmiyorum kesinlikle; bu alandaki sorunların büyük olasılıkla, zamanla çözülebileceği bilinir, çünkü kişi daha önce bunları kendi tarzıyla çözmüştür.

Bir zamanlar hep romanların ilk bölümünü yazardım. Öyküleme bana kolay gelirdi ve yeni bir kitabın ilk bölümünü yazmaktan daha basit bir şey olmadığını düşünürdüm . . . bu tıpkı, tırmanılacak dağın ilk yokuşunu tırmanmaya başlamanın çok kolay gözükmesi gibiydi. Ama bugünlerde ilk bölümler benim için tam bir kâbus haline geldi. Ateş edilecek doğru açıyı, tam doğru sesi ya da da tonu; ve hepsinden önemlisi ve zoru da, *kendi içimde*, kitabın izleğine en doğru yaklaşımı bulamadan yazamayacağımı fark ettim. Gariptir ki, *karakterlere karşı* doğru yaklaşımı bulmak pek zor değildir; ama bu, çömlekçiyle karakterin çamuru arasındaki asıl sorunları çözmez, çünkü bu işin kolay, ama tehlikeli yolu, çamurun şekli belirlemesine izin vermektir. Karakterler, kafaları ve yürekleri olsa, kitabı kendileri yazmayı genellikle çok isterler; biraz daha az antropomorfik terimlerle söylersek, yazar, kendisinin daha düşük düzeydeki becerilerine, daha derindeki yapılarla amaçlar arasındaki dengeyi ciddi şekilde bozacak aşırı bir düşkünlük gösterebilir. Örneğin bu, Dickens'ın karakteristik bir hatasıdır - gerçekten karakteristiktir.

Burada benim önerim, bu sanatın 'doğru ses' yönü hakkında biraz düşünmektir. Umarım bunun Kafka'yla olan bağlantısını tahmin etmişsinizdir, çünkü hiçbir çağdaş kurmaca yazarı ondan daha özgün bir biçem ve ses, edebiyat mutfağında daha net bir tat bulmayı başaramadı. Biz bunu sıradan (ama yine de, en azından eğitimli kişiler arasında sıradan) konuşmalarda, Kafka'nın dünyasını hatırlatan sözlerde görebiliriz. Son günlerde not ettiklerimden birkaçını sayayım.

"Bu sanki Kafka'dan alınmış bir şey." "Tımarhane gibiydi. Tam Kafka." "Orası kime göreydi biliyor musun? Kafka'ya." (Çeşitli kişisel olayların ve alışkanlıkların aktarılması.)

"Lewis Carroll'la Kafka arası bir şey." (Chicago duruşmalarına ait bir rapordan.)

"Kafka yaşıyor!" (Üniversitedeki bürokrasiye karşı bir gösterinin afişinden.)

"Sulandırılmış Kafka." (Yeni bir film eleştirisinden.)

Kafka'nın tüm bu gayet iyi bildiğimiz, yararlı bir tanımlama aracına indirgenmelerine ne denebilir? Bu kullanım her şeyden önce, mevcut donanımdaki bir eksikliği gideriyor; daha önceleri, en azından bir sıfat artı bir tanımlayıcı sözcük - "boğucu bir bürokrasi", "anlaşılmaz bir tekinsizlik", "rahatsız edici bir direngenlik" gibi şeyler - gerektiren bir ifadeyi, tek bir sözcük (hem de fonetik olarak gayet hoş çağrışımlar uyandıran bir sözcük . . . *Kafkavari*, sert-yumuşak-sert- yumuşak-sert, boş bir merdivende sürünen bir terlik gibi) içinde kapsülleştiriveriyor. İkincisi, tüm bu yaygın kullanımlar, aslında Kafka'nın yazdıklarının derinlerinden değil de, yüzeydeki görünümünden genelleme çıkarmaktır. Metafizik taraf gözardı edilmiştir; en çok hatırlanansa sürüp giden anlamsız işlemlerin ve aksiliklerin verdiği duygudur ve bu da özellikle, kişinin büyük, kişidışı bir kurumdan - bir bakanlıktan, bir otelden ya da büyük bir firmadan - basit bir hizmet ya da bir yanıt alma konusundaki başarısızlığından kaynaklanır. Üçüncüsü, Kafka'yı böyle bir şekilde kullanmak için onun yapıtlarını okumuş olmak hiç de gerekli değildir. Aslında bu sözcüğün neredeyse küçük harfle başlatılması bile gerekir: Yani *k*afkavari, biçiminde.

Son olarak da, bir yazarın böyle genelleştirici bir şekilde kullanılması (ya da kötüye kullanılması) çok yaygın bir durum değildir. Aynı derecede ya da daha da önemli birçok yazarın hiçbirinde böyle bir şey gerçekleşmemiştir. Sık sık görülen ya da duyulan niteleyici biçimler aslında tarihsel veya eleştirel bir yakıştırmadan başka bir şey değildir ve edebiyatdışı koşullarda genel kullanıma girmemiştir: *Shakespear'vari, Voltaire'vari, Shaw'vari, Dickens'vari* ve saire. "*Dickens'vari*"nin bir zamanlar belki daha genel bir kullanımı vardı. Sanırım 'eğlendirici bir acayiplik' gibi, 'eski zamanların hoş esintisi' gibi bir anlama geliyordu, ama bu kullanımın bugün artık modasının geçmiş olması, bunun bizzat Dickens tarafından yaratılmış özel bir tuhaflıkla ve eski Pickwick günleriyle çok yakından ilgili olduğunu düşündürüyor. Yani, 'nitelik değerleri' sadece, yapıtlarının tartışılmasıyla sınırlı bir yazarlar kategorisi vardır. Austen'den, Scott'dan, Peacock'tan (her ne kadar *Heathcliffvari* biraz öne çıkıyorsa da) Brontëler'den, Thackeray'dan, George Eliot'tan alınmış, akademik sınırların dışına çıkan kullanımların bulunmamasının, okuyucuların beğenisini kazanma. edebi değer, insanlar üzerindeki etkiler, ayırıcı niteliklerin varlığı ve (on dokuzuncu yüzyıl İngiliz romancılığının özgün niteliği sayılan) di-

ğer şeyler yönünden herhangi bir yetersizlikten kaynaklanan bir nedeni var gibi görünmüyor. Ancak *Trollop'vari*, *Hardy'vari*, *James'vari*'nin dışarıda bir yaşamı söz konusu olabilir, ama bunların hiçbiri kesinlikle *Kafka'vari*'yle karşılaştırılamaz.

Kısacası, *Kafkavari*, çok ender bir kategoriye aitmiş gibi görünüyor. Bu kategoriye açıkça bir aday, *Rabelais'vari*'dir[1] ve bir diğeri de, en azından Britanya'da, *Çehov'vari*. Bunlarda ortak bir payda görebilir miyiz? Evet, bir şey gayet açık. Tüm bu yazarların yapıtları gayet dar bir şekilde (ki bu elbette sığ bir şekilde anlamına gelmiyor), insan yaşantısının bazı sınırlı alanlarına ya da bunlarla ilgili duygulara yoğunlaşmıştır. Rabelais'de bu, fiziksel yaşantı heyecanı; Çehov'da, harcanmışlık ve boşunalık duygusu; Kafka'daysa hüsran ve mağdurluk duygusudur. Şimdi, bunlar her yerde ve her zaman gerçekleşebilecek yaşantılardır; ama belli ki, dâhileri gelip de onları herkese duyuruncaya dek yeterince tanımlanmamış yahut adlandırılmamışlardır. Kafka'da, Sanayi Devrimi'nin nihai sonuçlarıyla, Cesur Yeni Dünya'dan duyulan korkuları birbirine bağlayan özel bir uyum, bir ilgi odağı görebiliriz.

Bu türde bir kullanım aslında, *Galile'vari*, *Newton'vari*, *Darwin'vari*, *Freud'vari ve Einstein'vari* gibi ifadelerin kullanımına çok daha yakındır. Benim tahminimce, bilimsel yöne yapılan bu yolculukta edebiyatçı pasaportu (Kafka'nın bunu çabucak alabilmesi bir ironi tabii!) sorulmuş olsa gerek. Özellikle edebiyat dehasınınsa bununla pek ilgisi yok. Burada söz ettiğim üç adamın üçü de genel insan yaşantısının karanlık yönlerini çözümleyip araştırmıştır. Bu yönden, Rabelais etiğin ve serbest toplumun öncüsüydü; Çehov başarısızlık psikolojisinin; Kafka'ysa varoluşsal sosyolojinin: Olmanın ve hiçbir şeyliğin. Fakat en tuhaf sonuç, üçünün de yapıtlarını, çok daha açık bir biçimde gerçekçi birçok yazarınkinden daha önemli bir temel gerçeğe dayandırmış olmaları gerektiğidir. Bu paradoks en iyi şekilde, üçlüye eklenebilecek dördüncü bir yazarda görülür: Lewis Carroll. Ayırıcı bir nitelikten yoksunsa da, Carroll'ın yapıtları genel olarak sık sık bazı durumlara uygulandı. Alice kitaplarında, çok derinlerde saklı, fakat önemli bir matematiksel mantık katmanının var olduğunu biliyoruz ve Dodgson'u, matematikte değilse bile, hem mizah hem de psikolojide kesinlikle bilimsel bir öncü olarak görebiliriz - gerçi yeni fizikçilerin

1. Yine yüzeysel görünümden genellemeyle, 'yerinde müstehcen' gibi anlamlarda.

ayna evreni ve zıt maddesi ona kesinlikle çok çekici görünürdü. Fakat gayet açıktır ki, Carroll'ın simgesel dünyası, *Carroll'vari*'nin ve *Alice'vari*'nin bizim sözlüğümüze girebilmesi için biraz fazla soyut ve bulanıktır. Bence bu çok yazık; örneğin, Birleşik Devletler'in son birkaç yıldır dış siyasetteki davranışını özetleyebilecek daha iyi sözcükler gelmiyor aklıma.

Ama şimdi, ilk paragrafımda, akademi boğasına salladığım o kırmızı pelerine döneyim yine. Tabii ki, bir edebiyat öğretmeninin kendi yazdığı konuyu çok yakından tanıması şarttır ve onları şöyle ya da böyle dikkate almamakla övünen birine fena halde bozulması gayet anlaşılabilir bir durumdur. Ama yine de, çoğu aktif yazarın durumunun acı (ve belki de, birçok vakada mutlu) gerçeği, ürettiğiniz her şeyin, benim Kafka'nın yanında kaldığım gibi kalması - okurlarımızın büyük çoğunluğunun yaşamında, olsa olsa silik bir anı, bayağı bir sıklıkla da, silinip gidecek bir şey olmasıdır. Kısacası biz, yoğun bir 'laboratuvar' tetkiki için değil, hayli dikkatsiz bir genel zihin için yazıyoruz - bir uzmana inceleme konusu olsun diye değil, uzman olmayanların türlü türlü yaşamlarında şimşek kadar kısa süreli bir yaşantı olsun diye.

Bunun, bizim hatırlanmak istemediğimiz anlamına gelmediğini söylemeye gerek yok elbette. Ukalalık ve gösterişin en büyük entelektüel suç haline geldiği bir çağda, edebiyatçıların eskiden kafaya taktıkları aere perennius* üzerine pek bir şey söylenmiyor. Sanırım genel kanı, aklı başında hiçbir modern yazarın böyle adi ve kibirlice bir düşünceyi daktilosunun yanına bile yaklaştırmayacağıdır. Her halükârda, artık iyi yazarların kitaplarının az satması gereği neredeyse kabul edilmiş bir gerçek haline geldi. Bence bu sorun - bir yazarın, kendi başarı-zaman grafiğini nasıl gördüğünün yazar üzerindeki etkisi - etik bir yaklaşıma fena halde muhtaç konulardan biridir. Özünde tümüyle ticari yazarlar dışındaki hiçbir romancının, yazarken gelecekte büyük ün kazanma düşüncesinden güçlü bir şekilde etkilenmeyeceğine inanamam. Ekonomik yaklaşım, bir yazarı *bir süre için*, büyük çıkışı ve çok satışı en büyük edebi meziyet gibi görmeye zorlayabilir ve hemen başarı kazanmanın bağımlılık yaratan bir şey olduğu da kuşkusuzdur. ...

* Lat. "Tunçtan sağlam"; Horatius'un, yazdığı bir metnin sonuna koyduğu, *"Exegi monumentum aere perennius"* (Tunçtan sağlam bir anıt bıraktım) sözünden kaynaklanır. (ç.n.)

Diğer tüm uyuşturucular gibi, asıl yarıştaki başarısızlığın verdiği zararı karşılamanın bir yoludur bu. Buna karşın, bir genç kızın, fahişelik yapmamak özgürlüğünü kazanmak için, geçici bir süre fahişelik yapmasını anlayabilirim; ama hayat boyu fahişelik cehennemini yaşamak için fahişelik yapmasını hiç anlayamam.

Adının kalıcı olması isteğine yönelik yaklaşımlardan biri, genel değil, uzman okura yazmaktır ve buradan da, edebiyat akademisi kurumu, değerin kalıcılığı konusunda başhakem olduğundan, doğrudan ona yönelinebileceği düşüncesine geçilebilir. O zaman, yazarın omuzundan bakan tipler, entel gazeteci eleştirmenle edebiyat profesörüdür artık. Ben onların ince ve duyarlı beğenilerini tatmin edebiliyorsam, sarmaşıklı duvarların ötesindeki o hafızası bulanık, ilgisiz kalabalığı ne diye düşüneyim ki?

Bunu düşünmek için bence iyi bir neden, bazı (yarı efsanevi) edebiyat kurumlarının başvurduğu kriterlerin, herhangi bir zamanda günün entelektüel modasına uygun düşmüş, geçmişteki ve bugünkü yazarların kriterlerinden daha düşük olmasıdır. Bunlar gibi kıskanç tanrılara - ve onların ateşli taraftarlarına - çok ölümcül bir şekilde yaklaşılabilir. Ama ben bu yaklaşımı özellikle, normal yoldan yargılanmayı küçümsemek gibi bir şey olduğu ve daha çok, eskiden aristokratların adaletten kaçıp, kendileri gibi olanlar tarafından yargılanmayı tercih etmelerine benzediği için reddediyorum ve ayrıca da, tüm sanatların, toplumun geniş kesimlerini (sırf eğlendirerek bile olsa) ilerletme görevini reddetmek olduğu için. Parnassos'tan, akademi korusunun kuytusuna giden bu çok özel kestirme yola büyük bir kuşkuyla bakıyorum: Akademi, kenara itilmiş bir yazarın gerçek yeteneklerini duyurma fırsatı konusunda ilk sırada yer almış olabilir, ama biz yazarların kamu mahkemesine gitmememizi mazur göstermez. Bizim başlamamız ve bitmemiz gereken yer orasıdır. Bundan başka doğru yol yoktur.

Tüm yazarların bir gün kavuşmayı dilediği akademik itibar, aslında yazarın önem vermek *zorunda olduğu* okuyucu gerçeğinden soyutlanmanın özel bir türüdür. Fakat asıl iş, genel okurun o çok sert yüzeyine kalıcı bir şeyler kaydedebilmektir ve ben bu denemenin bundan sonraki bölümünü bu konuda, özellikle de, farklı nitelikler taşıyan bir ses edinmenin bu kayıt sürecinde oynadığı rol üzerinde düşünmek için kullanmak istiyorum.

Fakat ilk olarak, Kafka'dan hatırladıklarımı yazacağım. Dilerim artık Kafka'yı, her ne kadar utanç vericiyse de, yirmi yıldır hiç okumamış olmamın yararlı bir şey olduğu anlaşılacaktır. Sıradan bir unutkan insanın okuma belleğinin genel sıradan doğasını yansıtmak istiyorum: Yani geriye kalanları.

Ben Kafka'dan, bir adamın yatakta yatarken hamamböceğine dönüşmesi dışında tek bir sahne bile hatırlamıyorum. Sanırım bu, *Metamorphosis** denen bir öyküydeydi. Bu imgenin dışında başka bir şey gelmiyor aklıma. Kafka'nın bu öyküyle neyi anlatmak istediğini bilmiyorum. *Şato*'nun, bir şatodaki birisiyle konuşmak isteyen bir adamdan söz ettiğinden bayağı bir eminim. Civardaki bir handa mı kalıyordu? Bu konuda pek iddiaya giremem. Adam şatoya girdi mi, girmedi mi, ya da sormak istediği neydi - ne laf dolaştırmacada ne de sonuçta - hatırlamıyorum. *Dava*, nedensiz bir tutuklamayla başlıyordu ve roman tümüyle, niçin tutuklandığını ve neyle suçlandığını bulmak için umutsuzca çabalayan bir adam üzerineydi. Yine, tüm ayrıntılar yok olmuş. *Amerika*'yı hiç okumadım. Daha kısa başka parçalar okudum, ama hiçbirini hatırlamıyorum. Oxford'tayken, Max Brod tarafından yazılmış bir biyografi okuduğumdan hemen hemen eminim (çünkü böyle bir kitabın var olduğunu hatırlıyorum) fakat aklımda ondan tek bir şey bile kalmamış. Kafka'nın yaklaşık 1870'ten 1930'a kadar yaşadığını sanıyorum, ama her iki yönde de bir on yıl yanılıyor olabilirim. Evli olup olmadığını bilmiyorum, geçimini nasıl sağladığını ve nerede yaşadığını da . . . onunla Viyana arasında bir bağlantı kurabiliyorum, ama Freud veya Schubert'le ya da bir başkasıyla karıştırıyor olabilirim.

Gördüğünüz gibi korkunç bir cehalet itirafı. Ve devam edip de, Kafka'yı çok iyi anladığımı, hem de öylesine iyi ki (*hiç unutmayacak şekilde*, pek uygun bir laf değil), bir daha okumaya gerek duymadığımı söylesem, bu ayıbın üstüne bir de rezillik eklerim herhalde. İyi anladığımı düşündüğüm şeyse, onun genel havası, ses tonu, rengi (ya da renksizliği), eğilimi ve zeki bir eğretilemesidir. Bellekte kalan iki büyük roman birleşmiş ve neredeyse bir temanın iki varyasyonu gibi görünüyor gerçekten - büyük olasılıkla hiç mazur görülemeyecek bir yamama. Kafka'yı, okuması çok zevkli gibi hatırlamıyorum; bende yalnızca, öğrenci belleğimde kalan yeni bir özgün tadın ve insan varoluşuyla ilgili bir sorunun (ya da bir şikâyetin) çarpıcı ve yeni bir formülasyonu gibi bir izlenimi var. Belki de ben İngiliz olduğumdan ve Or-

* *Dönüşüm*. Can Yayınları. (ç.n.)

ta Avrupa'nın çok uzağında eğitim gördüğümden, onun yapıtlarında bana duygusal yönden hitap eden pek bir şey - örneğin Çehov'a duyduğum dokunaklı bağların hiçbirini - hissetmedim. Kuşkusuz, Kafka'daki bir şeyler bir taraftan ırkıma özgü ampirik yönümü, bir taraftan da romantik yönümü örseledi. Kafka, fantezilerini çok ciddiye alıyordu. Ve bunu, uçarı ve alaycı Anglosakson biçemiyle yapmıyordu.

Ama tüm bu zalimce şeyleri söylerken de, Kafka'dan etkilenmiş olduğumdan gayet eminim. Birçok Alman eleştirmen bana böyle söyledi. *Büyücü*'nün alternatif iki adı "Labirent" ve "Tanrıcılık Oyunu"ydu; ve o kitabın ilk taslağında çok daha Kafkavari bir tarza ve 'iklim'e yöneliş vardı. Ama bunda çok önemli bir şey olduğunu sanmıyorum, çünkü şiddetli saplantı öğeleri taşıyan bir romanın, başyapıtlardan hiçbir şey almamış olacağını düşünmek olanaksızdır; tam donanımlı bir mutfak dolabında karabiber bulunmaması gibi bir şeydir bu.

Yani Kafka, ona tam olarak sempati duymayan ve kusursuz olmaktan çok uzak kültürel belleğime kuvvetli bir 'imge' kaydetmiş. Bunun nasıl olduğunu söyleyebilir miyim? Kendi kendime, bunun özellikle bir ses tonu sayesinde, içerikteki herhangi bir şey değil de, içeriğe mükemmel uyan bir biçem sayesinde gerçekleştiğini düşünüyorum. Kafka burada gayet farklı duruyor. Başka hiç kimse o şekilde 'konuşmuş' değil. Edebiyat tarihinde, kendi çevresinde bir boşluk yaratmış gibi ve bu da onu bir tür sınır işareti, arkadan gelecek tüm romancılar için bir nirengi noktası haline getiriyor. Ama bundan öte, yaklaşması - başka bir deyişle, öykünülmesi - tehlikeli bir sınır işareti. Öldürücü bir çekiciliği, yamyamca bir yanı var bu sınırın. Burada, sınırı ihlal edenler - edebi hırsızlık suçundan - yargılanacaktır.

Şimdi, kendi *Ars longa, vita brevis*'inin* peşindeki; ya da daha pratik terimlerle, kamuoyu ilgisizliğinin ve unutkanlığının soğuk granitini oyacak bir yöntem arayışındaki günümüz yazarının ikilemine dönüyorum yine. Kafka pekâlâ, bir yöntemin muhtemel bir örneğini oluşturuyor. Bu yöntem, kendini (evrensel bağlantılara sahip olabilen) bir alanla sınırlamaktan ve o alanın doğasını, 'yasalarını' ve sorunlarını analiz etme ve tanımlamada benzersiz bir 'metodoloji' geliştirmekten oluşuyor. Yöntemin, seçilen alan kadar önemli olduğu gayet açık. Varoluşun çözülmez sırları, toplumun abesliği, paranoyakça bir mağdurluk duygusu - tüm bunlar, en azından pre-Sokratik filozoflardan, ve hatta hakkı yenmiş tüm edebiyat başyapıtlarının ilki ve en büyüğü olan

* Lat. Sanat uzun, yaşam kısa. (ç.n.)

Gılgamış Destanı'ndan beri var olmuştur. Bunlar daha önceki birçok romancının - Dostoyevski'nin, Zola'nın, hatta Dickens'ın - ve bütün trajik oyun yazarlarının yapıtlarında gerek dolaylı, gerek açıkça vardır. *Kafka'da asıl önemli şey, dile getirilen değil, dile getiriştir.*

Birçok kişinin Kafka'nın tırmandığı yoldan tırmanmaya kalkıp da başaramamasının nedeni, bunu görememektir. Kafka'nın en karakteristik tekniklerinden biriyle çıkması daha da zorlaşmış bir yoldur bu: Negatif karakter işlemesi. Kafka'nın yapıtlarından somut sahneler hatırlayamamamın salt bellek yetersizliğimden kaynaklandığını sanmıyorum. Bu elbette Kafka'nın, okuyucunun aklında kalacak şeylerin genel süreçler olması, bunun ayrıntıları ya da bunu uygulayan veya buna maruz kalan kişiler olmaması yolundaki niyetinin bir parçasıdır; ve tabii ki, teknik, söz konusu sonuca varmada temel öneme sahiptir ve mükemmeldir. Kan sayımı normal hastalarla anemi konusunda, ya da halinden memnun, hımbıl tiplerle anksiete nevrozu konusunda bir keşifte bulunamazsınız. Nitekim, kendi içinde bir çıkmaz olmayan durumlar benim kanımca birçok yazarı olanaksız durumlara yöneltmiştir.

Bu 'olanaksız durumlar'ın en kötü şöhretlisi Fransız *nouveau roman*dır. Burada Kafka, fareli köyün kavalcısı rolünü oynamıştır. İngiliz okurlar için, retorik gelenek farklarından (*langue écrite* ve *langue parlée**) ve Fransızların, bütün kültür tarihleri boyunca, yalın biçeme çok daha fazla değer vermiş olmalarından oluşan bariyeri yok saysak da, sanırım artık *nouveau roman* denemesinin Fransa'da bile tezini kanıtlayamadığı kabul edilmeli. Onun ilk başarıları gerçekten de tekniğin *tours de force***'uydu ve Robbet-Grillet'nin, karakterlerin ve öykünün aktarılmasında tüm eski yöntemlerin, tekneyi hafifletmek için atılmasıyla daha büyük bir 'gerçeğe' varılabileceği iddiasının tam tersini kanıtladı. Gerçekte kanıtlanan şey, Winnipeg'den Montreal'e batıya doğru ilerleyerek varabileceğiniz olsa da, daha açık olan, diğer yönün yolculuk arkadaşlarınıza, yani okurlarımıza daha iyi bir seyahat olanağı sunacağıdır.

Bir aksiyom olarak şöyle söylenebilir: Anti-karakter yalnızca gerçekdışı bir dekoru değil, yazarda da gerçekdışı (ya da inanılmaz) bir yaşam amacı veya felsefesini gerektirir. Kafka'nın kendisi bu aksiyomun gereğini harika bir şekilde karşılıyordu. Kafka'nın en ateşli hayranları bile onun, insanların durumları ve (onun önermelerini kabul et-

* Yazı dili ve konuşma dili. (ç.n.)
** Marifet gösterisi.. (ç.n.)

sek bile) bunlara karşı çok daha az normal insan tepkileri hakkındaki tahminlerinin, olayın gerçekçi bir portresi olduğunu iddia edemez (ya da en azından ben, edemeyeceklerini umuyorum). Şöyle bir şey söylememiz gerekiyor: Kafka, bizim bazen canı sıkkın ve düş kırıklığına uğramış haldeyken nasıl şeyler *hissettiğimizi* aktarıyor. Yukarıda söz ettiğim yaygın kullanılan tüm genellemelerde bir gülünçlük duygusu vardır. Gerçek yaşam birdenbire, 'kitaptan çıkmış bir şey' haline gelmiştir - gerçekdışı görünmüştür. Kafka, gerçektekinden çok daha kötü, varsayımsal bir evren modeli yaratıyor. Ve bu, romandan çok, trajediye özgü bir yöntemdir. Bugüne dek kimse çıkıp da *Oedipus Rex*'i ya da *Lear*'i gerçekçilikten yoksun olmakla suçlamadı, çünkü hepimiz bu konuda gerekli metaforik sıçramayı yapacak, kendi gerçekliğimizin olağan standartlarının oluşturduğu yapıyı askıya alabilecek şekilde eğitilmiş durumdayız.

Ama burada bir paradoks var. Roman türü, kelimenin tam anlamıyla gerçeğe varmak için büyük bir çaba harcayıp dururken, şiir ve drama ondan uzaklaşmaya çabalıyor. Tüm edebiyatın bir kaçma, katı gerçekliğin üzerine çıkma çabası olduğu düşünülürse, temel edebiyat türlerinin içinde en son ortaya çıkanın, yani kurmaca düzyazının, çabasında diğerlerine göre en az soylusu olduğu söylenebilir. Daha az kaçıyor; hücresinin içinde kalıyor ve gerçekle birlikte yaşamaya çalışıyor. Her romancı bu deneyimden, ya da daha doğru bir deyişle, *gerilimden* geçmiştir: Tıpkı yaşamdakinin aynısı olmak arzusuyla; yaşamın doğası, amaçları ve saire hakkındaki 'yapay' teorilerinin aynısı olmak arasındaki mücadeleden geçtiği gibi. *Nouveau romanciers* özellikle bu hesaptan bayağı bir cesaret almış olsa gerektir ve saldırılarının bir bozguna dönüşmesi, belki de hafif tugayın, kötü seçilmiş vadisinde yok olmasından daha anlamsız bir sonuç değildir. Bunun olması gerekiyordu, öyle diyelim.

Bu noktaya başka bir yönden, örneğin Thomas Hardy'nin trajik romanlarını Kafka'nınkilerle karşılaştırarak gelinebilir. Hardy son derece açık bir biçimde, yukarıda söz ettiğim 'hücre'ye aittir. *Tess* gibi bir kitaptaki olaylar ve kathartik efekt, klasik trajedininkine belki benzerlik gösteriyorsa da, hikâyenin ruhu ve dokusu gerçekçidir. Zola'nın yapıtlarında bu daha da belirgindir. Hardy'nin yapıtlarını sahneye uyarlama yolundaki birçok girişimin perişan bir şekilde başarısız olması çok önemli bir göstergedir. Kafka'nın romanlarının da böyle tuhaf şekillere sokulup sokulmadığını bilmiyorum, fakat onların denizdeki de-

değişimleri çok daha iyi atlatabileceğini umuyorum. Kafka bana, bu yüzyılın diğer tüm yazarlarından daha çok Beckett'e yakın göründü hep; tıpkı, pozitif karakterlerin başyaratıcısı (ve Beckett'in ustası) James Joyce'a da, tuhaf bir şekilde, çok uzak olması gibi. Korkarım, edebiyatımızdaki bugünkü sınıflama sistemimiz kendi Linnaeus'una fena halde muhtaç durumda ve sanırım böyle biri Kafka'da, romancı niteliğinden çok, trajik bir oyun yazarı niteliği görecektir. Kafka bizim denizimizde yüzdü, fakat bu onu, Moby Dick'ten daha fazla balık kılmaz.

Fakat bu kez de, Kafka'yı ve 'yöntem'ini taklit etmek akıl kârı mıdır, değil midir sorusunun peşinden dalıp gittim. Söz ettiğimiz kişinin gizli bir trajedi yazarı olabileceği, bu konuyla pek de ilgisiz bir şey değil ve onun 'ses' konusundaki başarısının, bu konunun çevresindeki çok karmaşık birtakım gereksinimlere bağlı olduğu ve özellikle, bu gereksinimlerin daha büyük bir olasılıkla, Anglosakson değil de Orta Avrupa mentalitesi ve kültür yapısı tarafından karşılanıyor gibi göründüğü meselesi, konuyla çok ilgilidir. Kafka'ya, İngilizce yazılmış, inandırıcı tek bir övgü bile düşünemiyorum. Bizim en iyi fabl yazarımız George Orwell, İngiliz hiciv geleneğinden gelmedir. Bazı yeni Çek ve Polonyalı yazarlar - akla, Havel, Hrabal ve Mrozek geliveriyor - çok daha başarılı olmuştur. Gerçi bunların ikisi, rastlantı eseri oyun yazarıdır.

Şimdi kartlarımı masaya açsam ve yalnızca, Kafka'nın akılda kalıcı bir 'ses'e varma yöntemini taklit etmenin akıllıca olup olmadığını değil, günümüzün, dünyadaki her şeyle ilgili, biraz fazlaca büyük bir sorununu deştiğimi kabul etsem iyi olacak. Bu konunun, birçok akademisyen ve eleştirmen (ve yaratıcı yazarlık okulu) arasında hâlâ gereğinden büyük bir saygınlığı var - yani herkesinkinden farklı bir biçeme, ya da eleştirel mutfak için farklı bir tada sahip olunmasına gereğinden fazla bir önem veriliyor. Edebiyat eleştirmenliği kendini büyük ölçüde yazarlardaki etkilerin kökenini bulmaya ve metin analizine verdiğinden, yazının cümle cümle, biçem, tavır ve tema yönünden hemen tanınabilirliği konusunda mantıksız bir talep doğmuştur. Bu, bazı yazarları kendi mizaçlarının içinde mahkûm duruma getirebilir. Birleşik Devletler'deki (yani pragmatik ve mantıksal çözümlerin en büyükbağımlısı olan ülkede) birçok acemi yazar, bu amaca varmalarını sağlayacak bu teknik konusunda büyük bir saplantı içindedir. Bir tür

*sans-style** anonimliğini kesinlikle savunmuyorum. Ama bence insan kendini bazı aktörler gibi ses geliştirmeye fazla kaptırırsa, bu durum, edebiyat biçimlerinin en açığı olması gereken edebiyat biçimini dışa kapatan bir araç haline getirecektir.

Geçenlerde, bu ses tutsağı yazarları tanımlamak için aklıma gelen imge, bir yurtdışı yolculuğuydu. Onlar aslında, hep aynı ülkeye, hep aynı araçla giden kişilerdir. Doğal olarak, o ülke ve dili konusunda uzmanlaşırlar ve yapıtlarında, edebiyat haritacılarına da bir sürü düzgün ve teknik yönden kuşkusuz, gayet tatmin edici çalışmalar yapma fırsatı veren bir tutarlılık ve yapısal bir iç uyum bulunması şaşırtıcı değildir. Nüans avcılığı neredeyse kendi içinde bir endüstri haline gelebilir.

Benim yeğlediğim yöntemse, bunun karşıtı bir imgeyle tanımlanabilir: Farklı yabancı ülkelere yolculuk edenler. Bunun sağladığı olanak, farklı biçemlerde ve seslerle ve farklı roman biçimleriyle yazabilmektir. Dezavantajlarıysa gayet açık. Hemen tanınan bir kişisel biçem yaratamayız. Yapıtlarımız insanı sersemletecek kadar dağınık ve birbiriyle bağlantısız arayış içinde - fakat iltifat içeren anlamın bayağı tersi bir anlamda - görünebilir. Ne çekirgelerle, ne de karıncalarla karşılaştırılmaktan kurtulamayız. Hemen tanınan (yani kötü bir benzeri yapılabilecek) bir biçemi sürdürememenin ahlâksal bir yüreksizlikle, edebi ciddiyetten yoksunlukla eşit olduğunun söylendiğini duydum. Belki de öyledir; ama (gerçi maymun iştahlılık ayrı bir konudur da,) aslında farklı biçemleri sürdürmeye girişmede pek bir yüreksizlik olduğunu sanmıyorum. Ve bu, kesinlikle ötekinden daha kolay bir iş değildir.

Bu konu bugün, sıkıntı içindeki romancıların en temel sorunlarından biridir ve bir yazarın hangi yolu tutacağını belirlemenin belki de anahtar faktörü, yazarın saplantılılık derecesi ve saplantıların aldığı biçimdir. Ben şahsen, bütün yazarların saplantılı tipler olduğuna inanıyorum; o halde önemli olan, saplantının biçimidir, yani önceliğin yazma eyleminde mi, yoksa bazı duyguların ya da yaşam anlayışının ifade edilmesinde mi olduğudur. Şahsen ben, fiili yazma sürecini çok seviyorum ve onun her türlüsünü denemekten daha zevkli bir şey düşünemiyorum. Bu, benim yazdıklarımın, bu zevkin peşinden gidişlerim hakkında bir sürü gezi kitabına benzemesini sağlıyor gibi. Benim saplantım, (benim için) yeni yazı dünyalarıdır, daha önce seçtiğim eski dünyanın takviyesi değil. Ama şunu da bir an önce söylemeliyim ki, bunun tersine yönelik itirazımın, bunu Kafka gibi dehaların dışındaki-

* Biçemsiz. (ç.n.)

lere yasaklama noktasında direnmesini desteklemiyorum. Aslında benim tek söylemek istediğim, eğer ben romanın dünyayı gerçekçi bir şekilde tanımlama macerasına diğer edebiyat biçimlerinden daha çok adanmış olduğu inancımda haklıysam, aynı noktaya hep aynı silahla saldırmak diye bir zorunluluk yoktur ve daha çeşitli silah ve stratejileri benimseme hakkında - ya da başka bir deyişle, Kafka gibilerini çok iyi hatırlamama hakkında - bir şeyler söylenebilir.

Gerçekten, tüm istediğim, seçenekleri açık tutmak ve sözde yazarların kendi kendilerini bir tür yaratıcı (daha doğrusu, öykünmeci) sürece sürükleyip de sonra bu küçük iddialarına sahip çıktıklarını ve hayatlarının geri kalanını hep bunu savunmak için harcadıklarını görmemek. İnsan özgürlüğü giderek, insanların sanatında yaşıyor ve sanatsal yöntem ile amaçlara dışarıdan dayatılan hiçbir sınırlamaya tahammül edemeyiz - asla tahammül etmememiz gereken tek şeydir bu. Her şeyden önce, Kafka'nın tekinsiz karanlıklarının en derin ve paradoksal ahlâkında büyük olasılıkla hâlâ bu yatıyor.

(1970)

Conan Doyle

Baskerville Tazısı sanırım Conan Doyle'un, Holmes ve Watson'ın serüvenlerini konu eden öykülerinin en bilinenidir. Pek çoğumuzun bilmediği ise, öykünün kendisiyle pek de ilgisi olmayan nedenlerden ötürü, bu öykünün, 1902 yılının Ağustos ayında ilk kez tefrika edilmeye başlandığında daha önce benzeri görülmemiş bir heyecanla karşılanmış olduğudur. Bu büyük heyecanın nedeni basitti. Holmes, 4 Mayıs 1891'de birdenbire kaybolmuş, olay, en heyecanlı yerinde aniden kesilen bir film gibi, Holmes'un başdüşmanı Moriarty ile birlikte Reichenbach Şelalesi'nde kilitlenip kalmıştı. *Son Problem*'de (1893) Watson, Holmes'un hikâyesinin sonunu anlatmıştı: "Onu bu dünyada görüp göreceğim son gündü." Gerçek katil, elbette Conan Doyle'un kendisiydi. Artık havaice hikâyeler uydurma dönemini çoktan geride bı-

rakmıştı ve koskoca sekiz yıl boyunca her türlü yalvarmaya karşı direndi; o çok ciddi bir adamdı, nitekim bunu, 1901'deki Boer Savaşı'nda bir askeri doktor olarak cesaretiyle ve sözünü sakınmaz bir yazar olarak kamuoyu vicdanında kanıtlamıştı. Ama 1901'de, Norfolk'ta bir gazeteci arkadaşı ve golf partneriyle birlikte, Güney Afrika'da çektiklerinden sonra dinlenip kendini toparlarken, golf oynamalarını engelleyecek kadar şiddetli bir yağmur yağdı. Fletcher Robinson, yazarı eğlendirmek için ona bazı Dartmoor efsaneleri anlattı; bunların arasında, hayalet bir tazının hikâyesi de vardı. Bir ay sonra Conan Doyle kırda tek başına geziyor, yeni bir romanın tohumlarını yeşertiyordu. Holmes, kafasında hâlâ kesin bir şekilde ölüydü ve ilk düşüncesi galiba tarihsel çizgide bir şeyler yapmaktı. Fakat iş yazmaya gelince . . . tazı Holmes'u istedi ve aldı, üstelik, Conan Doyle'un bu hikâyenin 1891 yılından önceki bir tarihte geçtiği konusunda diretmesine rağmen. Aslında buna kimse inanmamıştı. Tefrika 1902 yılının Nisan ayında bitti. 1903 Ekiminde, tüm serilerin en heyecanla beklenen öyküsü çıktı: *Boş Ev*. Holmes'un Reichenbach olayından sağ salim kurtulduğu duyuruldu; başka bir deyişle, Conan Doyle kendisini yeniden çarmıha germişti. Bu haber, büyük Boer Savaşı'ndan kurtuluşu duyuran haber gibi, büyük bir sevinçle karşılandı.

Dolayısıyla bu kitap tam sekiz yıllık bir suskunluktan sonra hem kamuoyu taleplerinin derinliğinin, hem de yazarın bunu karşılayabilme yeteneğinin sınandığı bir vakaydı. Onun, kendi düşgücünün karşısındaki bu iki büyük kâbustan duyduğunu sık sık ifade ettiği sıkıntı zaten hep bir kuşkuyla karşılanırdı ve sanırım bu kuşku hiçbir zaman yeniden dirilişe doğru ilk adımın atıldığı günkü kadar olmadı. Karakterleri öldürmenin (ya da ölü halde tutmanın) yolu, onları çok romantik bir dekor içinde, insan folklorunun arketipal canavarlarının pençesine düşürmek değil, daha önceki durumların banal tekrarlarında göstermektir.

Ölüm köpeği, tüm köpekgiller arasında en eski, en azından eski Mısır'ın uğursuz çakal başlı cenazeci tanrısı Anubis'ten beri gayet iyi korunmuş bir şecereye sahip olan türdür. Anubis de kuşkusuz çok daha eski bazı korkulardan türemiştir. Kuzey Avrupa'nın Mezolitik halkları, kurtlara karşı olan düşmanlıklarını MÖ. 7500 yılında geliştirmeye başlamışlardı - Yorkshire'deki Star Carr'da köpek kemikleri bulundu - fakat o ataların korkusu tüm dünyada varlığını sürdürdü. Britanya'da bu lycophobie* en uzun süre, bir grup Kara Köpek efsanesinde sür-

* Kurt korkusu. (ç.n.)

müştür. Dorset'te, oturduğum yere bir milden daha yakın bir mesafede, tenha, dar bir sokak vardır. Bir gece orada yürürken peşinizden gelen küçük siyah bir köpek görürsünüz. Köpek yaklaştıkça büyür. Ne kadar hızla kaçarsanız kaçın bir işe yaramaz. Küçük siyah köpek sonunda ağzından salyalar akıtarak, öldürmek üzere size çullandığında bir boğa büyüklüğüne varır. Bunların hepsi kartpostalvari ve zararsız şeyler - ama yine de ilçe Belediye Meclisi, geçenlerde Kara Köpek Sokağı'na daha iyi bir isim vermeyi kararlaştırdı ve sokağın köşesindeki pub'a yeni bir tabela asıldı . . . üzerinde sevimli bir av köpeği var. Anlaşılan, bazı halk öykülerinin hâlâ kısırlaştırılmaya ihtiyacı var.

Tüm ülkede Uplyme Kara Köpeği'nin sayısız çeşitlemesi var. Essex'teki Hatfield Peverel'de başka bir ünlü köpek daha var; Sufffolk ve Norfolk'ta Kara İfrit adıyla anılan başka bir tanesi bulunuyor. Kara İfrit, 4 Ağustos 1557'de Bungay'daki bir kiliseye 'korkunç alevler saçarak' girdi, cemaattan iki kişiyi öldürdü ve sonra on iki mil güneye, Blytburgh'a koşup oradaki bir kilisede bir adamla bir çocuğu öldürdü.[2] Man Adası'nın da Mauthe Köpeği var, şeytansı bir spanyel köpeği. Dartmoor'un bir sürü hayalet köpeklerinden birinin korkunç büyüklükte parlak gözleri ve kükürtlü bir nefesi vardı ve ilk sahibinin esrarengiz bir şekilde öldürüldüğü yerde karşısına çıkan her erkeği öldürürdü - insan, köpeğin bunu diğerlerini de bir an önce Baker Caddesi'nde toplanmaya teşvik etmek için yaptığını düşünmeden edemiyor.

Dartmoor en çok, oraya hem yerdeki, hem de gökteki her şeyi avlayan Kara Avcı - Şeytan - tarafından getirilmiş Wisht - Batı İngiltere'de "garip" anlamına gelen, farklı bir lehçeye ait sözcük - tazılarıyla ünlüdür. Bunlar sık sık duyulur ve görülürdü. Sıradan bir köpek bunların havladığını duyarsa hemen oracıkta ölürdü ve çok yakın zamanda bir insanın öleceğine kesin gözüyle bakılırdı. Kırlarda yaşayan biri bir gece Widecombe civarında Kara Avcı'ya rastlamış ve aptal gibi, ondan av eti istemiş. Önüne bir torba atılmış. Adam eve varıp da torbanın içindekine bakınca, kendini bir ev ziyareti için dışarı çıkan kendi küçük oğluna bakarken bulmuş. Bir uşak hızla içeri girip de çocuğun, az önce gerçekten öldüğünü haber verince görüntü kaybolmuş. Garip Tazı'lara Devonshire'de Kâfir Tazı da derler. Bunlara, vaftiz

1. Kurt, memeli hayvanlarımızdan en son yok olan türdür. Yaklaşık 1750 yılına dek tümüyle yok edilememiştir.
2. Ve çan kulesini de devirdi. O gün büyük bir fırtına vardı ve gerçek ziyaretçinin ender rastlanan bir fenomen, bir yıldırım topu olduğu hemen hemen kesinlik kazanmış durumda.

edilmemiş çocukların azap çeken ruhları yerleşmiştir, kendilerine bir can bulmak için avlanır ya da kayıtsız ana babaların canını alırlar; erken dönem kilisesi, ölümden sonraki hayat için emniyet kemeri kullanımını yaygınlaştırmada şoke edici reklamın değerini çok iyi biliyormuş gibi görünüyor. Fakat bu hayalet köpek sürülerinin en korkuncu, kuzey İngiltere'den gelir: Köpek bedenlerinin üzerinde insan kafası taşıyan Cebrail Tazıları.

*

Tüm bunlar 1901 yılına uzak, 1973 yılınaysa çok daha uzakmış gibi görünebilir. Ama yine de gariptir ki, bunun tersini gösteren duyular vardır. Bir zamanlar kırlara yakın bir yerde kaldım ve hatta orada bir yıla yakın çalışarak genç denizcileri eğittim. Tazı Kayalığı'nı ve diğer yerleri özel bir ışıkta gördüm (Garip Köpekler, bombardıman pilotlarının tersine, operasyonları için alçak bulutlarla kaplı havaları tercih ederler) ve uzaktan bakınca, topraktan fışkırmış uzun bir granit kitlesini, avını kovalayan dev bir köpek sürüsü gibi görmek için şaşılacak kadar az bir çaba gerektiğini öğrendim. Ama Dartmoor'da, tazıyla ilgili başka bir durum var. Kaçak bir mahkûmla karıştırıldım (kaçakların yakalanmasına yardım ettiğim gibi) ve birkaç yüz metre öteden Alsace çoban köpeklerinin saldırısına uğradım - tekrar yaşamayı hiç istemediğim bir macera yani. Ve Tazı'nın kendisini bile gördüm.

1946 yılının alacakaranlık bir kış gününde, çökmekte olan bir sisle birlikte, yön bulma talimi sırasında kaybolan bir bölük acemi askeri bulmak için tek başıma Dartmoor'a gittim. Bir kayalığa doğru yükselen yokuştan çıkıyordum. Işık azalmıştı ve çöken karanlıkta, iri kaya parçalarından başka hiçbir şey seçemiyordum. Derken birdenbire ve sessizce, korkunç bir siyah şekil hareket etti ve üst tarafımdaki kayaların arasındaki bir oyukta durdu. Taşıdığım işaret fişeği tabancasını çekmeyi akıl edinceye kadar bana hükmeden, doğrudan atalarımızdan kalma korkularla dolu o birkaç saniyeyi hiç unutamıyorum . . . ve kısacası, söylencenin çıkış noktasını yaşadım. Ve evet, gördüğüm elbette yabani bir midilliydi; fakat *gördüğüm*, benden önce birçok kez tek başına ve sis içinde kalmış kır insanının gördüğü gibi, Tazı'ydı. Üstelik onlar işaret tabancası taşımıyordu; Jung'u ve Freud'u da okumamışlardı.

Yani kırlarda kol gezen, birbiriyle son derece garip bir şekilde bağlantılı iki tür korku vardı - Conan Doyle bunların ikisini de kullandı.

Bunların birincisi, görüş imkânının azalmasıyla uyanan yalıtılmışlık hissi ve sessiz bekleyen tehlike duygusunun neden olduğu çok basit bir korkudur. Kimsenin buna inanmadığı bir zamanda bile, insan orada siste ya da gece vakti yalnız kalırsa, içgüdüler, sürekli olarak arkaya dönüp, peşinden gelen var mı diye bakmak biçiminde açığa çıkar - bu, akıl almaz şeylerin uzaktan belirmesidir. Bir mahkûm hapisten kaçmışsa (istatistik olarak daha düşük bir olasılık olsa da) daha mantıklı bir korku duyulur. Fakat bu iki yaşantı da, avlama ve avlanmayla ilgili anılara dayanır; köpeğe karşı insan . . . ya da aslında kurda karşı insan.

Söylemeye gerek yok, gerçek kara tazı, kırların kendisidir - yani vahşi doğadır; bu tür doğa parçalarının yüreğindeki, insana yabancı düşmanlıktır. Bu evrensel bir korkudur ve Conan Doyle'un o yağmurlu günde, Norfolk'taki otelinde ateşin başında gördüğü şey, en sonunda karşısına çıkan ve herhangi bir insan suçludan çok daha korkunç ve güçlü olan bir "düşmandır". Moriarty'nin ardındaki asıl güç, tazıdır; kötülüğün büründüğü bir biçim değil, kötülüğün özüdür o.

Holmes *épopée*'si* hakkında herhangi bir eleştiri yapmanın, bir kelebeğe balyozla vurmak gibi bir şey olduğunu düşünenler var - ya da daha doğrusu, artık ulusal bir anıt haline gelmiş, güzel süslerle dolu Gotik bir yapıya. Onun inşa edilmiş olması, onun vaktiyle daha iyi bir tasarımının yapılıp yapılamayacağı ya da inşa edilip edilemeyeceği tartışmalarından çok daha önemli gibi görünüyor. Bu her şeyden önce, Holmes ve Watson'un gerçek kişiler olduğunu, bu nedenle, edebiyat eleştirisi alanının tümüyle dışında olduklarını savunan dostane bir biçimde eksantrik hayran takımının görüşüdür. Onda hatalar bulmak, mizahtan yoksun olma suçunu işlemektir, *Alice Harikalar Diyarında*'yı yüzeysel gerçeklikten yoksun diyerek eleştirmek kadar kötü bir şeydir. Ama yine de, böylesine safça ve gayet İngilizvari bir şekilde abartılı bir övgü, sonuçta hem Conan Doyle'un, hem de yapıtlarının değerini düşürmektir bence. O, gerçeği kaydeden, hiç hata yapmayan biri değil, pekâlâ hata yapabilen bir kurmaca yazarıydı; bütün romancılar gibi o da inanılır hipotezler satan biriydi - her ne kadar paranızı değil, inancınızı ve dikkatinizi çalıyorsa da - ve bir dolandırıcıydı. Onun formülünün popüler düzeyde parlak başarılar kazandığını hepimiz biliyoruz,

* Destan. (ç.n.)

ama ben onun tekniğinin - hem başarılı olduğu, hem de olamadığı yerlerinin - bir karşı eleştirisini yapmalıyım. Her durumda, Conan Doyle gibi yazarları (bunun daha sonraki bir örneği de Ian Fleming'dir) ciddi bir eleştirinin dışında tutmamız kesinlikle göründüğü kadar yüce gönüllü bir işlem değildir. Bunun içinde büyük ölçüde bir lütufkârlık da bulunur. Fakat öncelikle işin güven tarafından başlayalım.

Conan Doyle'un dahice hamlesi, tüm romancıların bildiği bir sorunu çözüşündeydi: Bu sorun, diyalog ile öykünün doğal geçimsizliğidir. Aslında bu, okuyucunun istediğiyle yazarın istediğinin arasındaki bir çelişkidir. Roman türünün temelinde öykü yer alır; tek bir sayfada özetlenebilecek, ama sonuç üründe, tanımlamalar, amaç analizleri, konuşmalar ve daha bir sürü şeyle, iki yüz ya da daha fazla sayfaya kadar genişletilen, saf öykünün oluşturduğu o sert çekirdek vardır. Konuşmalar ve öykü genelde birbirine zıt karakterdedir, çünkü sürekli devinen bir öykü, yazarın gerçeklik duygusunu rahatsız eder; ama yazar gerçekçi konuşmalara yoğunlaşırsa, Garip Tazı'ların daireler çizerek koşmaktan hoşlandığı gibi, öykü de pencereden kaçıp gider. Çoğu çocuğun, kitap okurken 'konuşma bölümleri'ni atlamasının nedeni budur; çünkü onlar saf öykünün güzel çikolata tadını istiyorlardır; o bunu dedi, şu bunu dedinin lahana yavanlığını değil.

Yine de *Baskerville Tazısı*'nın sayfalarına şöyle bir göz gezdirmek bile, bu kitabın, böyle heyecanlı bir aksiyon öyküsü için, insanı şaşırtacak kadar çok konuşmayla dolu olduğunu görmeye yetecektir. Conan bu durumdan üç temel yöntemle sıyrılıyor. İlk olarak, konuşmalardan. öykünün hareketi ya da karakterlerin hareketi etkileyen yönleriyle doğrudan ilgili olmayan hemen her şeyi tam anlamıyla çıkarıyor. Hattâ, diyalogların (çoğu romancı için) çok önemli bu ikinci karakteristik işlevi konusunda gayet tutumlu davranıyor. Bu konuda kullanıma soktuğu şeyler sadece yeni bir karakter ortaya çıktığındaki ilk sahnelerle ya da sırf bir sayfayla sınırlıdır. Yani Dr. Mortimer'in ilk bölümde, Holmes'un dolikosefal kafası hakkında sadece aptalca bir iki laf etmesine izin verilmiştir. Çok tipik bir ekonomiyle, bir taş atıp iki kuş vurur: Mortimer'i bir hamlede damgalar ve okura, Holmes'un anatomik yönden dikkat çekici bir tip olduğu söylenir. Fakat aksiyon kızışınca bu tür lüksler büyük ölçüde kaybolur. Her şey tek bir sonuca doğru yönelir: Öyküyü sürüklemek.

Conan Doyle'un ikinci sezgisi de, eğer siz öyküleme aracınız olarak konuşmalara çok bel bağlayacaksanız, o zaman bunu, çok canlı bir

şekilde karakterize edilmiş ve mizaç yönünden zıt iki konuşmacıyla, merkezi bir 'ben'den - ya da gözden - çok daha iyi yapacağınızı fark etmesidir. Müzikal programlarda ya da televizyondaki komedi şovlarında sürekli aynı kural uygulanır. İnsanlara sunulacak gösterideki iki rolden biri seyircileri temsil eder: En son ve en önemli cümle yalnızca, sahnedeki kum torbası tipe değil, seyircilerin arasında, bunun gelişini göremeyen diğer herkese karşı da söylenir. Hedef, gerçekte nişancıdan daha önemlidir. Conan Doyle'un Holmes'u öldürmesinin en etkili yolu, onun yerine Watson'ı öldürmekti. Watson'ın, ustası olan dedektiften daha az önemli ve daha az zeki olduğunu düşünmek ancak çok yüzeysel bir bakıştır; Watson, teknik ve simbiyotik yönden Holmes'un tam dengidir - aslında, bana kalırsa yazar açısından çok daha zekice bir yaratıcılığın ürünüdür.

Bu sadece, Watson'ın açıkça Holmes'un parlaklığını gösteren bir arka fon olduğu ve olan bitenin içyüzünü anlamama konusundaki sınırsız kapasitesinin Conan Doyle'a, kavraması yavaş okuyucuya birtakım açıklamalar yapmak olanağı sağlaması meselesi değildir; yanlış izi takip etme konusunda şaşmaz bir yetenekle donatılmış en önemli anlatıcı olarak kendisine, her iki vakada da, kuşku ve gizem yönünün başüreticisi rolü verilmiştir. *Baskerville Tazısı*'nda, sorunun özünü gerçekten çok çabuk - hem eski hem yeni botlar çalındığı zaman - kavrar. Bu işin içinde bir tazı vardır ve bu gerçek bir tazı olsa gerektir, çünkü doğaüstü tazılar kokularla uğraşmak zahmetine katlanmaz. Bu durumda, bir insan Sir Henry'ye dört ayaklı bir şeytan musallat etmeye niyetleniyor. Bundan dolayı, bu adamın Baskerville Hall civarında oturan biri olması gerek. Bu, Dr. Mortimer olamaz ve bunun Bay Frankland gibi, eskiden beri orada oturan bir sakin olması da muhtemel değildir, ki böylece geriye kalan . . . burada Conan Doyle'un Holmes'a böylesine gizliden gizliye bir durgunluk (ve, söylemeye dilimiz varırsa, neredeyse aptalca bir şekilde yavaşlık) - hem de ilk kez olmamak üzere - vermekle ince bir buz üzerinde yürüdüğünü bildiği hissedilir. Eski botla ilgili sahnenin hemen ardından Watson, "Bizi bir araya getiren mesele hakkında pek bir şeyin konuşulmadığı zevkli bir akşam yemeği yedik," der. Bu, güveni kötüye kullanarak işlenmiş, açık bir cinayettir. Yine de şunu kabul ederiz: Watson (sizin ve benim Baker Caddesi'ndeki adamımız) böylesine bir ahmaktır, ama bizi burnumuzdan çekip yönetecek kadar da zekidir yine.

Fakat bu, Holmes'la Watson'ın öyküyü uzatmak için bilinçli olarak

birbirleriyle çatışmaları olarak da yorumlanamaz. Onlar başka bir açıdan, yazar için çok yararlı bir ittifak oluşturur. Salt öykü bazında, (başlangıçta Dr. Mortimer'in sunduğu gibi) doğaüstü bir tazının ilgisinden muzdarip, lanetli bir eski aile kavramı, korkunçluk 'kitsch'ine bayağı tehlikeli bir şekilde yakındır. Ama bu, belli ki, hem zeki bir kuşkucu, hem de temkinli ve hayalgücü kıt bir doktor tarafından makul bulunuyorsa, bizler kim oluyoruz da bunun muhtemel gerçeğinden kuşku duyuyoruz? Alan memnun, satan memnun.

Ama bence Conan Doyle'un diyaloglardan bu kadar çok yararlanmasının üçüncü nedeni, buraya kadar saydıklarımızdan çok daha önemlidir. O da şu: Diyalog son derece *dolaysızdır*. Bir romanda gerçek anlamda görsellik içeren tek bölüm, betimleme içeren bölümlermiş gibi gelebilir; ama konuşma, gerçek imgenin sezgisine genellikle, fark ettiğimizden çok daha yakındır. Kitabın Baskerville Hall'un manzarasının ve genel havasının anlatıldığı, en geleneksel tanımlama bölümüne bakalım; ve bir de, neredeyse tamamen diyaloglarla geçen ilk bölüme bakalım. Birincisi, bir dizi (bayağı kabaca yazılmış) sahne direktifini okumaya benziyor; fakat ikincisi, karanlık bir tiyatroda bulunmaya benziyor: Doğru, sahnedeki aktörleri pek göremiyorsunuz, fakat onların sesine çok yakınsınız . . . bence onların kurgusal gerçeklerine, o kıra ve bir Devon malikanesine olduğunuzdan çok daha yakınsınız. O malikanedekiler çoktan demode olmuşlardır; ama Holmes, Watson ve konukları zamansızdırlar.

Conan Doyle'un, öyküyü sürükleyen diyaloglarda, doğrudan tanımlamalardan (yani düzyazıdan ziyade, dramda) çok daha iyi olması, onu çizgi filmlerin - ayrıca, radyo ve televizyon senaryo tekniklerinin - bir öncüsü saymamız gerektiği kanısına yöneltti beni. Kendi zamanında bu konuda tek değildi: *Kukla Diyalogları*'nı[3] ve benzerlerini, ve çok daha önemlisi, on dokuzuncu yüzyılın tüm ikinci yarısı boyunca, reklamdan şiire her türlü yazının resimsel içeriğindeki korkunç artışı düşünmek gerekir. 1884'le 1914 arasında popüler olup da en dramatik sahneleri resimlenmemiş bir kitap bulmak zordur. Conan Doyle'un - ('popüler edebiyat'ı desteklemek amacıyla kurulan) *Strand* dergisinin yaptığı gibi - yakaladığı, sözel algı yetenekleri kadar, görsel algı yeteneklerine de cevap verilmesine yönelik bu yeni ve evrensel kamuoyu talebiydi. Okuryazarlığın yaygınlaşması, tiyatronun rönesansı, baskı

3. *The Dolly Dialogues* (1894) genellikle Anthony Hope olarak bilinen Sir Anthony Hope Hawkins (1863-1933) tarafından yazılmıştır.

tekniklerindeki gelişmeler - tüm bunlar bu konuda etkin rol oynamış. Conan Doyle'un *coup de maître*'i, bu susuzluğun diyaloglarla, ilk akla gelen çareden, yani sıkıcı bir sahte görsel tanımlamadan çok daha iyi giderilebileceğini görmektir. Göz, gerçek imgeleri yıldırım hızıyla yakalayıverir, oysa böyle bir imgenin yazılı tanımlaması can sıkıcı bir biçimde yavaştır. İyi diyaloglar sizi ileriye doğru dans ettirir, fakat en iyi betimleyici pasajlar bile sizi sekteye uğratır ve çizgi roman, her iki dünyanın en iyi yanlarını bir araya getirme girişimidir kısaca.

Bu bağlamda Conan Doyle, iletişim kuramı terimleriyle, bilgi akışını arttırma konusunda çok başarılı bir yöntem geliştirmiştir - içinde yaşadığımız son derece görsel çağımızda bile, onun Gutenberg Galaksisi parçalarının hâlâ elden bırakılmasının zor olması, bunun ne kadar başarılı bir yöntem olduğunu gösteriyor. Hiçbir İngiliz yazarı, okuyucuya bu gizemli kancayı saplama konusunda daha fazla bir şey bilmiyor. Doyle, *Baskerville Tazısı*'nda, 20. bölümün en son cümlesinde 'vurur':

"*Bay Holmes, bunlar dev bir köpeğin ayak izleriydi*!"

Alabalıkların işi bitik. Benim tahminimce, tüm edebiyatta en az okunmuş bölüm başlığı, üçüncü bölümün başlığıdır.

Ama şimdi eksiler hanesine bakmam gerekiyor. Akıllıca davranıp hemen çizgi romana başvurdum. Conan Doyle'un yönteminin tehlikesi,* iyi bir mizah ve alay silahı olan karikatürdür. Holmes'la Watson'ın sürekli taklit edilmesi, her iki anlamda da - hem ulusal ilk örneklerin panteonunda, hem de profesyonel komedyenlerden oluşan sayısız ekip tarafından - tutsak edilmesi bu yüzdendir. Watson'un daha başından beri komik bir tip olarak algılandığı gayet açık; ama Holmes, amaçlanmış olması tamamen olanaksız, gülünç bir havaya büründü. Bu sırf, onun gerçek olamayacak kadar zeki olmasından değil, saf karikatür

* Ustalık. (ç.n.)

4. Conan Doyle'un durumunda bu neredeyse genetik bir şey. Dedesi John Doyle, 1830-1850 döneminin en ünlü siyasi karikatüristiydi. John Doyle'un bir oğlu Richard Doyle 1840'larda *Punch*'ın gururuydu; diğeri İrlanda Ulusal Galerisi'nin yöneticisiydi. Conan Doyle'un babası Charles mimardı ve eğilimi yönünden 'Fusali tarzında' bir sanatçıydı; babasının amcası (ve Doyle'a ikinci adını veren isim babası) ise, Parisli bir sanat eleştirmeni olan Michael Conan'dı. Korkunç bir yetenek zinciri.

için, en yüksek edebi standartlara göre 'zeki' olamayacak gerçek olmasından da kaynaklanmaktadır. Bu, büyük karakterlerin ya da romanların karikatüre dayalı olamayacağı anlamına gelmez; *Gulliver'ın Gezileri*, *Don Quixote* ve daha birçokları bunun tersini gösterir. Ama Conan Doyle'un (kendi karikatürist soyundakilerin Rowlandson, Gillroy ve Cruikshank'a nazaran başarısızlığı gibi) başarısızlığı, araçlarla amaçları birbirine karıştırmasında yatmaktadır. Sherlock Holmes öykülerinde karikatür amaç haline gelmiştir; bu öyküler önemli bir gerçekle ya da insanoğlunun bir budalalığıyla ilgili değildi. Bunlar tabii ki, bu derin içerik noksanlığıyla ve sıradan insanların yana yakıla istediği hiçbir şeyi vermemezlik etmeyerek insanları daha çabucak eğlendirir; fakat bunlar ciddi bir edebi değerlendirmeye girince başka sorunlar ortaya çıkarır.

Tüm bunlar bir iki yıl önce Jacques Barzun'un "Roman Masala Dönüşüyor"[5] adlı denemesinde gayet akıllıca tartışılmış ve yazar, ortalama edebiyat eleştirmeninin suçlu ve dedektif romanlarına karşı korkunç züppece tavırlarının, iki farklı biçimin tehlikeli bir şekilde birbirine karışmasından kaynaklandığını savunmuştur. Gerçek roman, "tarihmiş gibi davranarak dünyayı aydınlatacağını iddia eden bir öyküdür; masal da bir öyküdür, ama komiktir; insanı güldüren anlamda değil de, yüksek düzeyde bir yapmacıklık, gerçeğin aynısını resimlemeye karşı kayıtsızlık anlamında komik." Devam ediyor, "Romandan çok daha eski olan masal, tuhaflığa, mucizeye ve yaratıcılık sevdasına yönelir. Eğer bir şeyleri 'inceliyorsa', kendiliğinden gelen duygularla değil, hesapçı bir akılladır; bu ruhsal değil, fiziksel bir durumdur." Gayet açıktır ki, eğer bu sınıflandırma doğruysa, Conan Doyle romancıların değil, Poe'dan Ross Macdonald'a dek uzanan, masal anlatıcıların uzun süredir modernleşmiş çizgisine aittir. Onda bir Hardy'nin ya da bir Conrad'ın meziyetlerinin bulunmadığını söylemek, bir uzun atlayıcının, bir sırıkla atlayıcı kadar yükselemediğini söylemeye benzer. Aslında bununla söylenmek istenen şey, romanın masaldan çok daha önemli bir tür olduğudur.

Gerçi ben bu düşüncenin (hem de romanın bugünkü hastalıklı halinde bile) genelde doğru olduğu yolunda bir itirazda bulunmaya hazırsam da, uzun atlayıcıları sırıkla atlama standartlarıyla değerlendirmenin anlamsızlığı bence gayet açıktır. Profesör Barzun denemesini ilginç bir saptamayla bitiriyor: "İnsanlar masala, harika bir yalan oldu-

5. Mozaik 4'te, no 3 (University of Manitoba Press, 1971).

ğu için, yaratıcılıkla, kuşkuyla ve yoğun bir bilgelikle dolu olduğu için, ayrıntısallığıyla gözü ve aklı okşadığı için, 'gerçekçiliğe tepeden bakarak' ruhu özgürleştirdiği için ve yüreğin mantık merakını yatıştırdığı için yönelir." *Baskerville Tazısı* bu türün (insan model olarak *Candide*'in alındığından kuşkulanıyor) sınavından başarıyla geçer mi?

Benim görüşümce bu başarısızlık üç noktada belirlenebilir: Yoğun bilgelikte (ya da mantık sevdasında), yaratıcılıkta ve ayrıntısallıkta. Barzun bu son niteliğin, özellikle dedektif öykülerinde "gerçekçiliğe tepeden bakmak"la çelişmediğini belirtmiştir. Raymond Chandler'ın heyecanlı romanları, insanların ve toplumların - okul kütüphanesindeki cesetlerin yapıtlarından daha çok - gerçekçi bir portresi değildir, fakat sayfa sayfa anlatılan ayrıntılar büyük ölçüde doğrudur. Başka bir deyişle, gayet inandırıcı bir şekilde 'gerçek'tirler. Ancak geriye çekilip de her şeyi gerçek yaşamla karşılaştırınca, diz boyu fantezi içinde yürüdüğümüzü görürüz - Chandler ve Hammett gibi yazarlardaki tüm zenginlerin, özel yaşamlarında bir sürü suçun ardında, viski ve kadınlarla (Holmes'ta kokainle) dolu bir yaşam süren kötü birer adam olduğu şeklindeki bu basitlemeci sosyalist fantezi, Sir Galahad'ın ve Robin Hood'un akrabasıdır.

Sherlock Holmes daha önce de – 1892'de basılan "Gümüş Alev"de - Dartmoor'da bulunmuş ve yaratıcısı o vakada tam da bu ayrıntısallık konusunda sorunlar yaşamıştı. Atçı hayranları, onun at yetiştirme ve yarış dünyası hakkında gerçekten de çok yanlış bilgilenmiş olmasından yakındılar. Conan Doyle, "Ben ayrıntıları hiçbir zaman kafaya takmadım," diyerek işin içinden çıkıverdi, "Ve bazen bunlara hükmetmek gerekir," diye de ekledi. Bu öyküdeki daha da tuhaf bir hata, Tavistock kasabasını "devasa Dartmoor çemberinin ortasında, bir kalkanın üzerindeki kabartma süs gibi" diye betimlemesidir ve korkarım *Baskerville Tazısı*'nda, kırlık alanlar (eğer Baskerville Hall, Princetown'dan 'on dört mil' uzak olsaydı Dartmoor'da olmazdı) ve doğal yaşam hakkında bundan daha iyisini yapamamıştır. Örneğin Grimpen Bataklığı hakkındaki tanımlama tümüyle, romantik-kırsal bir saçmalıktır. Ben, buna benzer bir sürü bataklık ve çamurlu bölgeye girip çıktım. İnsan bunların bir iki tanesinde, ancak kıyıdan bayağı uzun bir atlama yaparsa boğulabilir belki, ama bundan da kuşkuluyum. Buralar geceleri, ölüm tehlikesi taşımaktan çok uzak, sinir bozucu yerlerdir; gündüzleri, onların canlı yeşil rengini ancak bir kez çimenlikle karıştırabilirsiniz. Sonra da, Dartmoor'da vahşi orkide yetiştiği pek görülmüş değildir ve

Ekim ayının ortasında Britanya'nın hiçbir yerinde çiçek yoktur; geyikdili eğreltilerin 'etli' yaprakları yoktur; balaban kuşları sadece baharda vızıltı sesi çıkarır. Böylesi çok küçük ayrıntılar kendi başına pek önemli olmayabilir, ama yaratıcıdaki cehalet belirtileri, yaratılana ihsan edilen her şeyi bilirlikle pek uyuşmuyor. Buradaki, biraz fazla 'hükmedercesine' tavır, Conan Doyle'u, Holmes'tan ziyade Watson'a yaklaştırıyor. 1742 tarihli Baskerville 'duyuru'sunda da buna koşut bir zayıflık var. Bu duyurunun öykünmeci tumturaklı dili, sayfaları bir solukta okuyan cahillere gider de, kadansları ve on sekizinci yüzyıl İngilizcesini birazcık bilenlere pek gitmez; ayrıca, Holmes'un aynı belgenin tarihini saptamada kullandığı ipucunun, paleografları pek tatmin edeceğini de sanmıyorum.

Ayrıntısallığı atlatmanın başka bir yolu da, üzerine çok kalın bir boya tabakası sürerek geçiştirmektir. Watson'ın arabayla gidip de Baskerville Hall'a vardığı iki sayfada, satırlar *karanlıklar*la, *karartılar*la, *siyahlar*la ve bunların eşanlamlısı sözcüklerle öylesine doludur ki, (bu arada Dartmoor'un granit kayaları siyah değildir), insan kendini neredeyse Bayan Radcliff'e ve 'Keşiş' Lewis'e dönmüş gibi hisseder. Daha da ciddi iki hataysa kitaptaki iki kadın karakterin inanılırlığını zedeliyor. Conan Doyle'un - özellikle erkeklerde ve bunların diyaloglarında çok güçlü olduğu halde - kurmaca kadınlarıyla arası hiçbir zaman çok iyi değildir ve ne Laura Lyons ne de Bayan Stapleton, geç Viktorya döneminin basmakalıp, uzlaşmacı 'hanım' tipinin üzerine çıkamaz. İlk kadınla Dr. Watson arasında geçen sahne, (gazeteciyi hiç hesaba katmasak bile) tüm kitabın hiç abartmasız en bayağı ve tiyatrovari yapay bölümüdür.

En başarısız karakterse kötü adam tipi gibi geliyor bana. Stapleton, o tuhaf cinayet silahının yanında çok 'ciddi suratlı', silik bir gölge gibi kalıyor ve onun, sayfiye yeri piyeslerine has Britanya entomolojisi* tutkusu, ne geçmişine ne de bugününe uyuyor. Bu durumun, gerçek suçlunuzu gizli ve elinizin altında tutmak gibi, eski bir dedektif öyküsü ilkesinden kaynaklandığını düşünebiliriz. Gizlemenin bu vakada vazgeçilmez derecede gerekli olduğuna daha önce değinmiştim. Buradaki (üstelik *Korku Vadisi*'ndeki zekice gizlemeyle karşılaştırıldığında bayağı bir zayıf kalan) sis perdesi, bu düzeyde çalışmalarla, fakat inanılır psikolojik motivasyonlardan yoksun kalma pahasına konmuştur. Conan Doyle'un, Stapleton'ı neden Grimpen Bataklığı'nda sessiz se-

* Böcekbilim. (ç.n.)

dasız bir ölüme gönderdiğini sanırım biliyorum: Kendisini başka türlü inandırıcı bir şekilde ifade edebilecek durumda değildi. Aslında kitap, Holmes ve Watson dışında, karakterler yönünden tümüyle zayıftır; bu yönden, insan acı bir biçimde, *Dörtlerin Yemini*'ndeki, neredeyse Dickens'vari zenginliği ve büyüleyiciliği hatırlıyor.

Kitap ayrıca, yaratıcılık yönünden de eleştirilmeli. Kitapta gerçek keşif yönünden çok belirgin bir kıtlık ve Watson'un gereğinden çok aptallığı ve yanıltıcı iz peşinden koşmaları var; insanın tüylerini ürpertecek bir sonuca varmak için çok fazla şey düzenlenmiş (ve harcanmış). Tazının koşması ve olayların daha muhtemel gidişatı kimsenin pek ilgisini çekmiyor. Conan Doyle tüm yaşamı boyunca, gerçek sporların fanatik ve çok iyi bir oyuncusuydu ve tüm yapıtlarında, deyim yerindeyse, bir entelektüelle bir kriket oyuncusunun çatışması vardır (aliesindeki tüm üyelerde görülen, 'ciddi' sanatla karikatür arasındaki çelişki gibi). Kendisi neredeyse ilçe düzeyinde bir bowlingçi[6] ve çok iyi bir kriket servisçisiydi - ve çizgi üzerinde oyalanacak bir adam olmadığını düşünüyorum. *Baskerville Tazısı*'nda kuvvetli bir şekilde hissedilen de bir kriket oyuncusudur zaten; zordaki bir kriket kalesindeyken kriket sopasını öteki eline aktarıp, hızlı bir kesme ve uzak atış hareketine hazırlanan . . . ama elbette bayağı da ıskalayan bir oyuncu. Elbette, ondaki korkunç öyküsel şevki büyük oranda, onun kriket ve boks gibi hücum sporlarına, fiziksel ve zihinsel enerjinin sert egzersiz kurallarına olan bu düşkünlüğüne borçluyuz. Ama burada gördüğümüz, onun krikette pek fazla kafa yorduğu bir maçı değildir.

Böyle eğlendirici bir kitaptan bilgelik ve mantık beklemek haksızlık gibi görünebilir ve elbette bir *Candide*'in 'bilgelik ve mantığını' beklemiyoruz. Fakat, aldığımızdan biraz daha fazlasını da isteyebiliriz sanıyorum. Buradaki ironi, diğer birçok Holmes vakasının, potansiyel olarak bundan çok daha az bereketli malzemeler kullanılmasına karşın, bu yönden çok daha tatmin edici olmasıdır. Buradaki hatayı belki de en iyi şekilde, *Baskerville Tazısı*'nı *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'la karşılaştırarak, birinin egzotik bir cinayet öyküsüyken, diğerinin - en iyi Poe hikâyelerindeki gibi - çok daha yüksek bir sembolik düzeye varmış olmasıyla kavrarız.

Bulduğu biraz daha iyi bir şansı kullanmadaki bu başarısızlık, bu

6. Onun için 1901 Ağustosunun en önemli olayı yeni 'Holmes' ise, bir önceki yılın Ağustos ayındaki en önemli olay da, krikette en değerli galibiyeti kazanmış olmasıdır belki.

kaçırılmış fırsat duygusu kuşkusuz ki, güven konusunda söz ettiğim o meziyetin bir bedelidir: Hızlı hikâye ve özellikle de diyalog yoluyla anlatılan hikâye konusunda harika bir yeteneğin bedeli. En mahrem konuşma bile biraz alenidir; ağzındakini de, kafasındaki kadar samimi ve derinlemesine düşünenimiz pek azdır. Ve Baker Caddesi'nin dünyasında, bazen geniş gizli anlamlar üzerine kafa yoran, genelleştirme ayrıcalığına sahip kılınmış tek kişi Sherlock Holmes'un kendisidir; ama kitabın tam bir yarısında yoktur ve okurlar, Watson'ın dünyaya hayal gücünden yoksun ve hantal bakışıyla her zamankinden çok daha fazla başbaşa kalır. Oysa tazı simgesiyle çok daha fazla şey başarılabilirdi - çünkü Holmes da, kurnazlığıyla, sebatıyla, ketum sabrıyla, iz sürme yeteneğiyle, bir kez kokuyu aldı mı korkunç konsantrasyonuyla tazıdan farksızdır zaten. Baker Caddesi onun köpek inidir ve orada iki av arasında birden çöküveren sıkıntısı da gerçekten bayağı köpeksidir. Öyküyle tıka basa doyduk ve atmosferde bir duraklamaya, toplanılacak daha karanlık gölgelere, insanla doğa, insanla şeytan, insanla geçmişi arasında daha karanlık çatışmalara ölesiye acıktık. Her şey çok hızlı gelişiyor, çok hareketli ve hep olaylarla dolu, kitabın kendisi değil de, sanki filmiymiş gibi neredeyse.

Sıkıştırmanın önemli olduğu kısa vakalarda böyle hız sorunları fazla önemli değildir; fakat uzun olanlarda teknik, giderek gücünü yitiren geri dönüşler getirir ki, Conan Doyle'un bunları bu kadar az yazmasının nedeni pekâlâ bu olabilir. Onun diğer iki - ve sanatsal yönden çok daha tatmin edici - uzun vakasının üslubunda başka bir yönteme başvurmuş olması önemlidir. *Korku Vadisi*'nin yarısı McMurdo'nun zamansal geridönümlerinden oluşurken *Dörtlerin Yemini*'nin yaklaşık dörtte birini de, Jonathan Small'un zamansal geridönümleri oluşturur.

Ama bütün sözler ve yakınmalar bittikten sonra, buradaki gerçek suçlu, Conan Doyle'un kendisinden daha çok, dedektif öyküsü türünün yapısından gelen bir zaaftır büyük olasılıkla. Bir dedektif 'esrarı'nın ilk yarısı ne kadar fantastik ve derin olursa olsun, ikinci yarısı, net ve akla yatan, her zaman geçerli bir çözüme dönüşmek (ve sıklıkla da düşmek) zorundadır. Bu konudaki sınırlama, temanın yapısından gelen, katilin kimliği dışında her şeyi inkâr etmektir. Yaşamın olağan prosedürü hâkimiyetini kurar kurmaz, anlatımda bir derece basmakalıplaşma kaçınılmazdır. Heyecan ve gerilim türünün, saf dedektif öyküsü türünden ayrılmasının önemli bir nedeni budur. Böylece, eskimiş suçdedektif formülünden kaynaklanan sıkıcı zorunlulukların izin verme-

yeceği türlerde yazan bir Chandler, sağcı Amerika'yı eleştirebilir, bir Le Carré aldatmanın psikolojisini derin derin araştırabilir.

Conan Doyle'un vakasında nihayet, harika karikatürler ve ulaşılmaz bir öyküleme tekniği kalır bize; bir de kendimizi onun yerine koyarak duyduğumuz bir keder. Conan Doyle, büyük yeteneğinin asla farkına varamadı. Fakat bu onu bir istisna değil, normal bir sanatçı kılıyor.

Bu yazıyı aşırı kuramsal ve püritence gelebilecek bir notla bitirmek istemiyorum. Karikatürün delip geçici keskinliği dikkat çekiciliğini hâlâ koruyor ve Holmes-Watson destanının çekiciliği (ve hatta o çağın giderek artan büyüsünün çekiciliği - onların çağını, romanı bitiren üç cümleden daha güzel hatırlatan bir şey var mı ki?) kalıcılığını göstermiştir; üstelik, büyük hataları ve bunun tersine, küçük başarısızlıkları da yargılayacak bir davaya gerçek bir zemin bırakmayacak kadar evrensel bir şekilde. Hayvanları kağıt üzerinde soylarını sürdürmeye, evrimin onlara sağlayabileceğinden daha da elverişli kılacak şekilde adapte edebiliriz: körlere göz, sağırlara kulak verebiliriz - ve sonunda, yaşlı kadınların, öncelikle ve tek gerçek anlamda ne yaptıklarını, bizim tahmin ettiğimizden çok daha iyi bildiklerini görürüz. Daha usta ve daha önemli bir Conan Doyle yaratılabilir; ama sanırım, daha popüler ve daha sağlıklı bir şekilde dayanıklı bir Conan Doyle'u düşünmenin gerçekten çok zor oluşu her şeyi açıklıyor. Okunması eğlenceden öte bir şey olmamak ancak, okumaktan herkesin zevk aldığı bir dünyada günah olabilir. Bu dünyadaki çoğu yazar Conan Doyle gibi bir adamın varlığına izin verseydi pek büyük bir günah olmazdı. Çok uğraşıyorlar. Onun sırrı da, yeterince çok uğraşmış olması zaten.

(1974)

Hardy ve Acuze

- Sonra, yüce Venüs'ün sureti gibi geldi bana.
Adı Astarte'ydi, Cotytto'ydu sanki.
Diz çöktüm önünde ve eteğini öptüm,
Aşkın yasak düşlerinin zehrini tatmış, esrik bir halde.

Okşadım şafak sökene dek, o zaman ki gördüm,
yan bakıyor bana bir acuze,
Yavaşça beliriyor ellerimin altında,
Düşüp kalmış parmaklarım dokunuyor bir göğüse
Pörsüyüp gitmiş . . . yaşam boyu çürüten şehvetlerle
- Yok olup gidebilirdim yüreğimi sarsan o korkuyla.

Thomas Hardy, "Koleksiyoncu Resmini Temizliyor"
Son Lirikler ve Daha Öncekiler, 1922

"Başımdaki bir Somers felaketi. Evet, başımdaki bir felaket."

Thomas Hardy, *Çok Sevilen*

İngiliz romancılarının çoğu, edebiyat dedikodularına bulaşmaktan ne kadar hoşnut olsa da, kendi özel düşsel dünyalarının gerçeklerini konuşmaktan bağnazca bir utanç duyar. Anlatıcı kişi olarak, her şeyden önce mütevazı ve toplumda kabul görebilecek bir şahısı koymak şeklindeki antik bir tercihi benimsemeleri gibi, orta sınıf romanın (her yerin kar olduğu) sert Arktik hattın epey ötesine uzanan bir tercihtir bu. Benim kanımca bu, amatörlükle terbiyeliliğin aptalca bir karışımının çok daha ötesinden, içimizdeki kurnaz püritenden (bilinçaltının araştırılmasıyla, onun oyun alanı olmaktan alacağımız zevkin azalacağı korkusundan) geliyor. Temel gerçekse, roman yazmanın onanistik ve tabularla dolu, dolayısıyla da toplumun kurallarına daha itaatkâr kişiler için utanç verici ve daha müşkülpesent kişiler için de daha kuşku veri-

ci bir uğraş olmasıdır. Hemingway'inkisi yalnızca, topluma karşı takınılan maskelerin aşırı bir vakasıdır ve bunu bilmek çoğu romancıyı bunu benimsemeye zorluyor.

Yine de biz İngilizler romanda - ve şiirde - büyük ölçüde, özel gerçekle, topluma karşı takınılan tavır arasındaki bu gerilim sayesinde böylesine başarılı olduk. Fransızların ünü, hissettikleri ve yaptıklarının çıplak ve apaçık olmasıysa, bizimki de gizli ve dolaylı olmasıdır. Ben bunu, bizim daha ince zevkimizin ya da daha yakışık alırlığımızın bir kanıtı gibi görmüyorum; sanırım biz, yatakta da, kitapta da, böylesinden daha çok hoşlanıyoruz; çünkü diğer bir temel gerçek de, ne kadar kusurlu olursa olsun, başka bir dünya yaratmanın, her çocuğun gerçek dünya hakkında edinmesi gereken 'sahici' bir perspektifin yaratılmasına gerçekten çok benzeyen, tedirgin edici, soyutlayıcı, suçların egemen olduğu bir yaşantı olmasıdır. Tıpkı çocuklar gibi, bu yaşantı da yitirmelerle - hem kovulan tüm yanılsamaların ve karşı mitlerin, hem de çok amansız bir yetişkinliğin (ya da sanatsal yönden iyi türün) olanak tanımadığı arzuların ve duyarlılıkların yitirilmesiyle - doludur.

Bunun bedeli, Hardy'nin tartışmak istediğim romanı *Çok Sevilen*'in arka fonundaki, bas bir sesle yinelenip duran söylenmelerdir. Pierston-Hardy, diğer erkekler gibi "katılaşamama" ve olgunlaşamama derdinden muzdarip olduğunu hissetmektedir. Sonsuz bir gençliğin içinde tutsak kaldığını hisseder; fakat öte yandan (Somers gibi çağdaşlarının içi boş olgunluğunun başka yerlerde vahşice deşarjlara yol açtığını), benliğinin çok büyük bir bölümünü sadece geçmişine açmayan değil, onu sürekli *geçmişi kılmayan* sanatçının da, akımsız bir elektrik devresinden farksız olduğunu bilir. Pierston sonunda 'olgun' olmayı seçtiğindeyse, artık bir sanatçı olarak ölmüştür.

Ciddi bir roman girişimi, yazarın ruhunun derinden bir tükenişidir aslında, çünkü yaratılan yeni dünyanın, onun kafasındaki dünyadan koparılması gerekir. İnsan gibi fena halde toprağa bağlı türlerde, gizli benliğin böyle tekrar tekrar yitirilmesi, sonunda örseleyici bir geçiş yaratsa gerektir. Belki de bu yüzden, diğer birçok romancı gibi ben de Hardy'ye çok eleştirel bakamıyorum; ortak bir tuzağı, ortak bir derdi çok güçlü bir şekilde hissetmektir bu. Her halükârda, uzun zamandan beri, akademik dünyanın yazılı metinler üzerinde gereğinden fazla, fakat yazma yaşantısının selim psikozu hakkındaysa gereğinden az - yani daha genel sürece değil de, yalnızca çıkan ürüne - zaman harcadığını hissediyorum. Bugün zoolojide hâkim duruma geçen etholojik yak-

laşımın (yaşam davranışı) eşdeğeri, yazıların dünyasında maalesef yok. Burada, *Çok Sevilen*'in Hardy'siyle denemek istediğim işte budur, çünkü bu yaklaşımla, sanatsal yönden daha az mükemmel olan yapıtların sık sık, 'davranışsal' olarak daha çok şeyi açığa vurduğu görülebilir. Yer kalsaydı, son romanında bilerek açığa çıkarılacak olan birçok şeyi bilinçsiz bir şekilde gösteren, daha önceki iki romanını, *An Indiscretion in the life of an Heiress* (Mirasçı Bir Kadının Yaşamındaki Bir Düşüncesizlik) ve *Desperate Remedies* (Umutsuzca Çareler) adlı yapıtlarını da tartışmak isterdim.

Fakat ilk olarak eklemem gereken şey, yaşamım boyunca edebiyattan çok doğayla ilgilendiğim - yani değer yargısında bulunmaktan ziyade, işlevi anlamaya çalıştığım - ve ikincisi de, kişisel yaşantımdan çok sık söz ediyor görünüyorsam, empatik amacımın haksız karşılaştırmalarda bulunmak değil, size birazcık içeriden dışarıya doğru bir bakışı yansıtmaya, garip alttürlerimin doğal, ya da doğal olmayan tarihini biraz anlatmaya çalışmak olduğudur.

Yıllarca, teknik yönden her zaman rastlanan bir şişirmeceyi varsayarak ve Hardy'nin romanında, onun açısından amaçlı bir şekilde uygulanmış olması gereken temel formüller dışında her şeye karşı neredeyse cebirsel bir tahammülsüzlük göstererek, *Çok Sevilen*'i bir kara fars gibi görmeye çalıştım. Ama bu, (1892 versiyonunun en son satırlarının ima ettiği gibi) asıl önermeyse bile, uygulaması genele çok kötü bir şekilde yamanmıştı. Açıkçası bu kitap, Hardy'nin diğer yerlerdeki standartlarına göre felaket bir hatadan başka bir şey olarak değerlendirilemezdi. Gerçekten de, bence bunun modern İngiliz yazınındaki en yakın akrabası, H.G. Wells'in en son safra kusmuğu, *Mind at the Ends of Its Tether*'dır (Dayanmanın Sınırındaki Bir Akıl) - okuyucunun hatırlayacağı gibi, akılda yer etmek yerine, sonsuza dek unutulmuşların arasına yollandı ("Yaşam dediğimiz her şeyin sonu, hemen yakında ve kaçınılamaz"). *Çok Sevilen*, 1912'den kalma, babacan önsözüne karşın, kendi kendini kandıranların bastırılmış öfkesi gibi kaynayan, dayanma gücünün son noktasında bir kurmacadır. Ayrıca, Hardy'nin yazınsal yapıtlarının peşi sıra yapacağımız psişik gezinin merkeze en yakın turudur. Hiçbir biyografi bizi bu kadar derinlere götüremez.

İnsanın aklına Hoffmann geliyor; yaptığı robotlar öylesine canlıya benzer ki, onu köle haline getirirler. Fakat burada daha kötü bir sahne

var: Sözde canlı Ademleriyle Havvalarının artık üzerine resim yapılmış çaputlardan, gacırdayan dişlilerden ve metal kollardan ibaret olduğu görünen ve en âlâ kuklanın kendisi olduğu gerçeğinden korkuyla kaçmaktan başka bir şey yapamayan bir tanrının içinde bulunduğu durum. Bu korkunç ifşaatın, Hardy'nin evliliğinde yaşadığı benzer düşkırıklığıyla birlikte, bu hikâyenin 1892 versiyonundan çok önce açığa çıkmaya başladığını gösteren kanıtlar vardır. Fakat Hardy'nin o versiyondaki kendi kendini çürüten mantığının iki hatası (daha sonra bundan söz edeceğiz), 'rahatsızlığı'nın henüz tam farkına varamadığını belli ediyor. Öte yandan, bu teknik yönden kötü romanın iki versiyonu arasındaki zaman aralığının, onun en güzel yapıtlarından birini, *Jude the Obscure*'u (Esrarengiz Jude) yazdığı süreyi kapsaması gibi çarpıcı bir muamma da var. Bunun da, umarım, bir bölümünü açıklayabilirim.

Çoğu çağdaş romancı, Hardy'nin kâbusunu çok acı bir şekilde tanır. Romanın, dayanma sınırının sonuna varıp varmadığı sorusu şu anda evrensel bir şekilde havada kalmıştır. Bu bize, çok daha bilinçli bir şekilde ya kurgunun hayali niteliğinden ötürü bir bunaltı (bu göründüğü kadar büyük bir saçmalık değil), ya da bir kez daha, sonsuza dek çıkılamayacak bir labirente girme tehlikesi gibi geliyor. Son elli yıldır romancıların üretkenliğindeki dikkat çekici düşüş için daha fazla bir açıklama gerekmez. Umutsuzca bir saplantının ne kadar farkına varırsanız, onun tarafından o kadar az güdülürsünüz. *Çok Sevilen*'in, Hardy'nin tüm kitapları içinde, bir roman yazmakta olan ya da yazmaya niyetlenen yazarlar için, yaklaşım oluşturma konusunda büyük farkla en önemli yapıt olmasının nedeni budur. Diğerleri, sıradan bir deyişle çok daha büyük romanları, artık birer Viktoryen anıtı ve edebiyat araştırmacıları için güvenli birer av sahasıdır. *Çok Sevilen*'se, benim oturduğum yere uzaktan, tepeden bakan, Lyme Körfezi'nin karşısındaki Portland kayalıklarında çöreklenmiş zehirli bir yılan gibi hazır bekliyor hâlâ.

Birkaç yıl önce, gıyabımda - kendi romanlarımdan biri, *Fransız Teğmenin Kadını* aracılığıyla - psikanaliz edilmek gibi ilginç bir deneyim yaşamıştım. Yale'de klinik psikiyatri öğreten Profesör Gilbert J. Rose bu kitap üzerine güzel bir makale yazdı, fakat ben onun daha çok, sanatsal yönden yaratıcı aklı meydana getiren şey konusundaki genel kuramıyla ilgilendim; çünkü bu konuda içgüdüsel bir şekilde vardığım

sonuçları büyük ölçüde doğruluyor ve büyük ölçüde aydınlatıyordu.

Onun önermesi, basit terimlerle, bazı çocukların, bebeğin kimliğiyle annenin kimliğinin birbirine kaynaşmış olduğu çok küçük bebeklikten, ayrı bir kimliğin ilk bilincinin çıkışına ve aynı zamanda da, yetişkinlere özgü gerçek duygusu haline gelecek olan şeyin ilk uyanışına geçişte, özellikle zengin birtakım anılar sakladıklarıydı - yani birleşik ve sihirli bir dünyadan, ayrı ve 'gerçekçi' bir dünyaya geçişin bu çocuklar üzerinde derin izler bıraktığıydı. Görünüşte, böyle bir bebeğin ruhunda silinmez izler olarak kalan şeyler, sıvının içindeki bir hoşnutluk, aldığı görsel, dokunsal, işitsel ve diğer duyusal izlenimlerin polimorfik yapısıdır ve bunlar öylesine muazzamdır ki, oğlan, bu yoğun oto-erotik yaşantının ayrıntıları bilinçaltına geri çekildiğinde bile gerçeği kurcalayıp değiştirmekten - başka bir deyişle, ona dünyayı, anlamı ve görüntüyü, gizemli ve zevkli bir şekilde değiştirebilir kılma yeteneğini veren annesiyle ilk birliğini tekrar geri getirmeye çalışmaktan - kendini alamaz. O oğlan bir zamanlar, elinde sihirli değnek olan bir sihirbazdı ve diğer hazırlayıcı ve çevresel faktörler de doğru bir şekilde sağlanırsa bir gün gelecek, yaşamını, o deneyimin yetişkin versiyonlarını yeniden yaratarak birliğini ve gücünü yeniden ele geçirmeye adayacaktır: Bir sanatçı olacaktır yani. Ayrıca bu, her erkek çocuk aynı deneyimin bir varyasyonunu yaşadığından, sanatın izleyiciler üzerindeki çekiciliğinin önemli bir öğesini de açıklar. Sanatçı, geriye doğru yolculuğu, daha az elverişli ve teknik yönden daha az donanımlıların adına yapan biridir sadece.[1]

Profesör Rose'un teorisinin ne kadar deneysel kanıta dayandığını bilmiyorum ama, bunu gayet akla yatkın ve değerli bir model olarak görüyorum. Somut ya da eleştirel yönden ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar, tüm sanatçılardaki bir muamma, çabalarının belirgin bir şekil-

1. Bazı duyarlı kadın okuyucular bu paragrafta ve daha sonrasında kullanılan erkek cinsini belirten ifadelerden pek hoşnut olmayabilir, ama teori, insanoğlunun tüm yakın tarihi boyunca neden erkeklerin birey olarak sanatsal anlatıma kadınlardan daha iyi adapte olabilir - ya da yöneltilebilir - göründüğünü açıklamada yardımcı oluyor. Profesör Rose, bu ilk erotik deneyim sayesinde, sanata elverişli hale gelme şansının (eğer Freud'un teorileri kabul edilirse) büyük ölçüde, oğlan çocuklarından yana olduğunu belirtiyor. Roman elbette bu genel kuralın dışında bir şeydir, fakat orada da, yitirmişlik, tatmin olmamışlık, tamamına erememişlik gibi karakteristik erkek saplantıları, kadın yazarlarda genellikle bulunmamaktadır. Büyük kadın yazarlar arasında, normal erkek tarzına belirgin bir şekilde 'takılmış' görünen sadece iki kişiyi düşünebilirim: Emily Brontë ve Virginia Woolf. Bunların ruhlarındaki erkek bileşenleri belki de daha güçlüydü.

de yinelenme özelliği göstermesi, olanaksız bir yolculuğa tekrar tekrar dönmekten kendilerini alamamalarıdır. Burada, erişilmez bir şeye doğru bilinçaltı bir itki varsaymak gerek. Bu teori birçok büyük yazarda, özellikle de Thomas Hardy'de karakteristik olan, giderilmez kayıp (ya da mukadder yenilgi) duygusunu da açıklar.[2] Asıl mesele 'yetişkinlerin' dünyasına olduğu gibi, gerçeğe karşı da sürekli - ve semptomatik yönden çocukça - bir tatminsizliğin buna katılmasıdır. Burada da, alternatif dünyalara çabucak dalıvermeyle ilgili, derin bir belleği, Hardy'nin metempsychosis* dediği, güçlü bir nostaljiyi düşünmek gerekir.

Romancı, her bir romanın belirli mitinin ötesinde, kendine sakladığı, daha derinlerde yatan bir mitin - herhangi bir yöntemle, mantıkla, kendini çözümlemeyle, zekice kararlarla, yahut iyi bir öğretmen, yönetici ya da bilimadamı olmak için yeterli niteliklerle varılamayacak bir halin - peşinde mecnun olmayı düşler. Bu mecnun oluşun neyle meydana geldiğini tanımlamak bana çok zor geliyor, fakat yine de ne zaman mecnun olup ne zaman olmadığımı biliyorum; bu durumun çok belirgin şekilde farklı düzeyleri olduğunu da biliyorum; farkına varılsa da, kabul edilmese de işlevini hep aynı şekilde gösterdiğini ve hepsinden öte, yan yana geldiği şeylerle tutarsızlığının doğurganlığında, akışları yetişkince düzenlenmiş düşüncelerin dekorunda hep çocukça kaldığını da biliyorum. Aslında, bu mecnunluğun tezgâhlama maliyeti revizyondur - dilde de, kavramda da, çocukça olanı çocuksu olandan ayırtmaktır yani. Venüs'le Küpid** gibi, her müzün yanında bir küçük şeytanı vardır. Aynı zamanda bu, metin sona doğru yaklaştıkça (*Çok Sevilen* gibi) geri çekilen bir durumdur ve son durumdan ne kadar hoşnut olunursa olunsun bunun yok oluşu daima kederlidir: Diğer bir yitirmişlik duygusu ya da her romancı-çocuğun mücadele etmesi gereken normal hale gönülsüz bir geri dönüştür bu.

Pierston'un - var olan gerçeğin ötesine geçmek için - 'uzaya giden

2. Ama bu kayıp duygusu, kendiliğinden trajik romancının doğuşunu sağlamaz. Yazarda bir alaycılık ve komedi duygusu yaratabilir ve İngiliz romanında çoğunlukla yaratmıştır gerçekten; bunun nedeni belki de komikliğin, bizim yarı gizliye ve dolaylıya karşı ulusal yatkınlığımızdan ötürü, asıl durumun üzerine takılacak daha iyi bir maske olmasıdır. Bu bağlamda Waugh ve Nabokov - 'trajik-çıplak' ve 'komik-gizli' gibi - gayet ilginç tepki değişimleri gösterir. Hardy belli ki, *Çok Sevilen*'de 'komik-gizli'yi gerçekleştirmeye çalışmıştır. Ama gerçek komik romancı, kayıp duygusuyla alay ederek onu köreltir.

* Ruhun bir bedenden diğerine geçmesi. (ç.n.)

** Roma mitolojisinde Eros. (ç.n.)

kanalı' bulma konusundaki saplantılı ihtiyacı, daha sıradan yaşamda, birbiriyle birleşmiş soruların bulunduğu bir Pandora kutusunu açar. Bunların arasından, kısmen, genellikle görmezden gelindiği, kısmen de Hardy için çok önemli olduğuna inandığım için tartışmak istediğim, evlilik suçuyla ilgili olandır. Yaşamının çoğunu bir chimera'nın* peşinde geçiren hiç kimse ne kendinin ne de kendine en yakın insanın gündelik benliğiyle rahat geçinemez. Adamın bir düzeyde, yolculuğunu sürdürdüğü sürece, yaşamının merkezî duygusal gerçeğinin olması gereken yerde durmadığını biliyor olması gerektir; diğer bir düzeyde de, sadece hayalde olsa bile, başka limanlarda karısını sürekli aldattığını. İlk Bayan Hardy'yi boş vermek kolay; fakat onun yıllarca, evlendiği adam tarafından önemsenmediği - bazı durumlarda da adi bir şekilde küçük düşürüldüğü - duygusunu çektiğinden kuşkum yok. "Aşkın yasak düşlerinin tuzağına düşmüş, esrik" kocasının bunu bildiğinden de aynı şekilde eminim.

Kadının kötü hali, *Çok Sevilen*'in önemli bir alt temasına dayanılarak göz önüne getirilebilir: Portland'daki putperest ve Hıristiyan arasındaki çatışma - Portland burada, Hardy'nin düşgücünün bileşik bir arenası, yarımada-rahimi ve *domaine-perdu*'sü** olarak ele alınabilir. Eğer oradaki pagan, izin verilmiş ensesti, evlilik öncesi ilişkileri, denetimsiz alt benliği temsil ediyorsa, ilişkinin tamamına erdirilmesini de temsil ediyordur; ve Hıristiyan, (ilk Avice'in, namuslu kalma konusundaki "modern duyguları" gibi) herkesçe geçerli bir sosyal geleneği, süperegoyu ve genel olarak, gerçeğin "anakara"sını temsil ediyorsa, tamamına ermeyi yasaklıyordur . . . başka bir deyişle, Hardy'nin bir yazar olarak yasaklama gereğini duyduğu şeyleri yasaklıyordur. Bu çelişkide (ve her romancının kafasında var olması gereken, yaratıcı 'arzu'yla sosyal 'görev' arasındaki böylesine kalıplaşmış bir gerilimde) eş olarak bir kadının rolü karmaşıktır. Onun sahip olduğu, izin veren pagan olma, elde hazır bulunma niteliği, yazarın en ihtiyaç duymadığı şeydir ve kadın bunun dışındaki her şeyde, yazarın taptığı düşe karşı durur: O, *Çok Sevilen*'in son bölümündeki yapıyı taşımayan Marcia'dır, yerleşmiş geleneklerin kutsallığıyla donanmış "gerçek" gerçektir. Onun işlevi ve değeri bu yüzden kesinlikle, kocasının yaratıcı benliğiyle çelişkili bir halde olacaktır: Yazarın bilinçli, dışa dönük ben-

* (Yun.) Değişik hayvanların değişik kısımlarından oluşmuş grotesk bir canavar; hayali bir uydurma yaratık; olmayacak düş; aşırı hayal. (ç.n.)

** Kayıp dünya. (ç.n.)

liğinin potansiyel olarak en güçlü müttefikiyse de, onun içe dönük, bilinçaltı benliğine karşı da en büyük tehdit gibi görünebilir.

Sorun yaratan başka bir etken daha var. Romancının ruhsal donanımının önemli bir parçası da, süreç boyunca (tekrarlamalı yapıda) bir kristal olan - ve kesinlikle, her kristal gibi stabil bir bakım kültürü gerektiren - ikonojenik bir yetenektir. Eş olan kadın, Ashtareth-Afrodit olarak annenin can düşmanıysa da, analığın daha pratik bir yönünü üstlenmek, eleştiri sütunlarının zalim Laius'una karşı koruyucu Jocasta* olmak gereğini duyar.

Bu ilişki benim yaşantımda, bir roman yazma ve biçimlendirme yönünden, çoğu eleştirmenin ve biyografi yazarının kabul eder gibi göründüğünden çok daha önemli bir şeydir. Girişilen yolculuğun geriye, müptela bir ilk benliğe ve onun tüm zevklerine dönüş olduğunu ve o zevklerin asıl kaynağının da o ebedi diğer kadın, yani anne olduğunu hatırlamamız gerek. Bebekliğin yitirilmiş genç annesi, *Çok Sevilen* gibi, ele geçmezdir; aslında Çok Sevilen *odur;* gerçi yetişkin yazar onu, daha büyük yaştaki erkekte, çocukluktaki isimsiz zevk ve fantezilerin yerini alan zevk ve fantezilere göre - en sıklıkla da, bir erkek karakterinin ardına saklanarak ulaşacağı ya da peşinden koşacağı (ya da yadsıyacağı) genç bir dişi cinsel ideali olarak - biçimlendirir. Olağandışı ve çok şeyi açık eden bir ilk vakada Hardy, dişi bir maskenin, *Desperate remedies*'deki (Umutsuzca Çareler) Bayan Aldclyffe'in ardına gizlenir. Bu biçimlendirme tabii ki, *Çok Sevilen*'deki gibi, ya da Havva'nın Adem'e ihanet eden biri gibi gösterildiği diğer herhangi bir romandaki gibi, öç alıcı da olabilir. Gerek idolleştirilmiş aşk nesnesine, gerekse bağışlanmayan 'fahişe'ye dönüştürmeler sık sık, aynı romanda yan yana görülebilir.

Bu değişmez duygusal fügün karşısında da, romancının yaşamını paylaştığı kadının gerçek varlığı yer alsa gerek. Kadın, ister istemez ahlâksal (Hardy'nin vakasında 'Hıristiyan') sansürcünün suretine bürünmek zorundadır ve bu da hem belli bir metnin biçimini, hem de romancının kariyerinin genel gidişatını ciddi bir biçimde değiştirebilir. Ayrıca, çocuksuz bir evliliği yürütmenin sorunlarıyla da karşılaşan Hardy'nin bunları yaşamış olduğundan eminim. Onun, *Çok Sevilen*'de öykünen, ilişkiyi tamamına erdirmekten yaşam boyu kaçınma gibi bir gereksinimi vardır. Onun bu konudaki nedenlerinin salt sanatsal ya da

* Oedipus, bir kâhinin söylediği gibi, babası Thebes kralı Laius'u bilmeksizin öldürüp, onun karısı ve kendi annesi Jocasta'yla bilmeden evlenir. (ç.n.)

'doğal bir ketumluğun' sonucu olduğuna inanamam; yatıştırılması gereken çok daha yakın bir gerçek olsa gerek.

Bana göre bu, onun son iki romanının arasındaki olağanüstü nitelik farkını açıklamada önemli bir rol oynuyor. *Çok Sevilen*'in iki ayrı taslağını, ancak günahın kabulü[3] ve *Jude the Obscure*'da (Esrarengiz Jude) sürüp giden saplantının 'amansızca-zevkli'[4] bir şekilde nüksetmesi - neredeyse, pişmanlık duyduğu olayları hatırlamaktan çok büyük zevk alıp da tekrar eski faaliyetine geri dönen bir hırsız vakası - gibi görebilirim. Bayan Hardy'nin, nasıl olup da kendini Sue Bridehead'den ziyade Arabella'da göremediğini bilmiyorum; ya da kasıtlı mea culpa'da* bile - saplantı, pişman olunan istekten çok daha güçlü kalır çünkü - kendisini, üç Sparks kızkardeşi temsil ettiklerini bilmiyor olsa bile üç Avice'lerden daha ziyade (her ikisi de, uysal ve sorumlu hale gelir gelmez iki 'ceset'e dönüşmüş olan) Marcia'da ve Nicola Pine-Avon'da görmemiş olmasını da anlamıyorum. Kısacası, *Çok Sevilen*, okuyucu kitlesi için değil de, özel bir suçu yatıştırmak için yazılmıştır daha ziyade. Aynı zamanda bu, bu kitabın gerçekçiliğe karşı pervasızca tahammülsüzlüğünü ve hayret verici bir şekilde 'Romanslar ve Fanteziler' sınıfına girmesini de büyük ölçüde açıklar. Aslında, olanlar çoktan olmuştur ve sözde 'Hıristiyan' koca, amacına varma umudunun olmadığını fark etmiş olsa gerektir. Gerçek pişmanlığın tek kanıtı sessizliktedir ve bu kanıtın gerçekliği bile kuşkuludur, çünkü herkesçe olumlu bir üne ve sosyal statüye karşı kayıtsız kalması mümkün olmayan bir yazar için böyle konularda sırrını halka açık etmek giderek daha çok acı veren bir şey haline gelmiş olsa gerek.

Hardy'nin, lafı daha az dolaştırsaydı, daha açık sözlü olsaydı daha iyi bir yazar olacağını söylemek istemediğimi hemen eklemek istiyorum. Pratik anlamda, bu tür bir evlilik sansürünün, mutsuz bir boğuntudan çok, aşırılıklara karşı değerli bir denetim - yani insanın yaşamın-

3. Bunun önemli bir nedeni de kendini kırbaçlamanın çok abartılı olmasıdır. Pierston, *Çok Sevilen*'in yaşantısını, "zevkten başka bir şey değil", "eziyet verici bir manzara", "bir hayalet hikâyesi", sözleriyle tanımlıyorsa benim bundan işkillenmem gerekir. Kendini kırbaçlatanın en yüksek sesle (ve en az inandırıcı) feryadına genellikle bir 'Hıristiyan' havası verilmesi de dikkat çekicidir: "Bir gücümü yitirdim, kayıp cennete şükürler olsun.!"

4. Pierston, Çok Sevilen'in Nicola'dan ikinci Avice'e kaydığını hisseder: "Onun esin perisinin son yirmi yıldır geçirdiği mutasyonlar hakkında devasa bir yergi belirir gibiydi uzaklardan . . . fakat henüz bilinmeyen kuşkuları bırakmak ve birisinin peşinden gitmek çok pervasızcasına güzel bir şey."

* Lat. Benim suçum. (ç.n.)

da hem sosyal konsensusu, hem de sanatsal sağduyuyu temsil eden gerçek kadın - olması çok daha yaygındır. Ama ne yazık ki, geriye sık sık karşılıklı bir suçlama kalır: Kadın tarafından - çok daha haklı olarak - düşünsel sadakatsizlik ve *mauvaise foi*[*] ile peşinde koşulan, (erotik ele geçmezlik, ulaşılmazlık gibi) niteliklerin açıkça imkânsız olduğu bir durumda, haksız yere, yetersizliğe, elverişsizliğe mahkûm edilmekle ve koca tarafından da - çok daha az haklı bir şekilde - (Hardy'nin, kendisi için, Pierston'da bol bol sergilediği gibi) 'hastalığı'na karşı merhametsizlikle suçlanma. Metinleri temize çeken eşler, metinlerin, yazarın kafasında ne dereceye kadar yaşandığını herkesten daha iyi bilir ve son derece kızdırıcı bir faktör de, romancının, bu edebiyat formunda gerçekçiliğin boyutu ve hâkimiyeti göz önüne alınırsa, kendi sadakatsizliğini şekillendirip açığa vururken bunu çok kesin ve ayrıntılı bir şekilde dile getirmek zorunda oluşudur - "düşlerinde, ona sık sık görünen o gözde sevgilinin oturduğu şehvet dolu yer"; *Çok Sevilen*'den alınmış, korkunç utandırıcı bir cümle buna örnek olarak gösterilebilir. Benim tahminimce Hardy'nin 1896'dan sonra kendini şiire vermesinin önemli bir nedeni, özellikle bu açıdan, şiirin düzyazından daha az 'çıplak' bir araç olmasıdır; yani açık bir alan değil de, gölgeli bir koruluk olmasıdır.

Zevkin doğasında, kendini sürdürme isteği yattığından, yazar daima, *Çok Sevilen*'i avlayışının önünde (Hardy'nin gözde engelleri olan, kötü rastlantılar ve sınıf farkları gibi) birtakım engeller yaratacaktır ve bunun da, eş olan kadın için zalimce, fakat çok önemli bir işlev olduğunu belirtmek gerek. Ancak asıl amaç ebediyen başarısız kalmaya mahkûm olduğundan, buna ulaşmak kâğıt üzerindeki sözcüklerin bunun anlatıldığı sahneler haline gelebilmesinden daha fazla mümkün olmadığından, avın temel doğası trajiktir. Mutlu son, ancak, yazar-kahramanla kadın kahraman-anne arasındaki sembolik evlilik, bu ışık altında bakılınca sadece bir dilek tatmini, tüm peri masallarının geleneksel son satırında yansıtılan türden, çocuksu bir özlemdir. Bu da romancının (kendi mitinin içinde) büyük psikolojik ikilemlerinden biridir ve Hardy'nin, mutsuz sonuçları böylesine sık tercih etmekle, yüzyılımız için önceden ima etmek istediği ikilemdir.

Fakat onun "rüya"ya karşılık "gerçeği" seçmesi sadece, kötümser

[*] Kötü niyet, dürüst olmayan düşünce. (ç.n.)

bir mizaçla ve determinizm felsefesiyle, zalim tanrılara karşı, ezilmiş bir Atreid lanetiyle açıklanamaz. Hardy'ninki gibi, hem şiddetle sapkın, hem de şiddetle erotik bir ruh için, ilişkiyi mutlu bir şekilde tamamına erdirmenin daha zevkli bir şey olacağı hiç de kesin değildir. Trajedinin katartik etkisi, bazı folk müziklerinin bitişindeki kararsız notayla bir benzerlik taşır; öte yandan, mutlu sonda da, yalnızca hikâyeye değil, başka hikâyelere yönelme ihtiyacına da son veren bir şeyler vardır. Eğer yazarın sırrı ve en derin sevinci, hiç olmayacak bir şeyi yaşamanın arayışıysa, girişimin bir kez daha başarısızlıkla bittiğini duyuran bir son pekâlâ daha doyurucu gelebilir. Anka kuşu gibi, küllerin arasındaki Tess, başka bir isimle kurtulmuş ve yeniden doğan Tess'dir. Sanatçı yaşamının, kötü sonla bitmeye mahkûm ve yasak bir avın hiç avlanmamaktan yine de çok daha cazip olduğu derin sürekliliğinde 'acı' bir son, bu nedenle, 'mutlu' bir sondan çok daha mutlu olabilir. Bu, hem özgürleştirici, hem de sağaltıcıdır.

Eğer bu bir paradoks gibi görünüyorsa, kişisel bir yaşantıya başvurmaktan başka yapabileceğim bir şey yok. *Fransız Teğmenin Kadını*'na iki farklı son yazmış ve basmıştım. Bunun nedeni tümüyle, ilk taslakta erkek kahramanı (benim vekilimi) sevdiği kadını vererek ödüllendirmek isteğiyle, ondan yoksun bırakmak isteğinin arasında. dayanılmaz bir şekilde kararsız kalmamdı - yani, hem bendeki yetişkine, hem de çocuğa pezevenklik yapmak istiyordum. Daha önceki iki romanımda da buna çok benzer sorunlar yaşamıştım. Yine de şimdi, iki tane sonuç verdiğimde, mutsuz sonuçtan daha çok hoşnut olacağımdan ve bunun da nesnel eleştirel nedenlerle değil, sadece, daha üretken ve bir yazar olarak bütünlüğüme daha yakın olduğundan gayet eminim.

Hardy'de daha ilk başından, *An Indiscretion*'in (Bir Düşüncesizlik) dershanesinden beri, çözüme ya da tamamına erdirmeye karşı şiddetli bir nefret görülebilir. Mutluluk şansı neredeyse her zaman, fiziksel temasla, sahip olmaya yönelik ilk göndermeyle hep tehlikeye girer. Onun ilk iki kadın kahramanı Geraldine ve Cytheres, ikisi de ilk kez öpüldüklerinde, ürkmüş bir ceylan gibi gayet anlamsız davranışlar gösterir ve kendilerini seven kişinin ve okuyucuların beklentilerini yerine getirmeme konusunda sürüp giden kapasiteleri, genç yazarda, psikolojik gerçekçilik konusunda çarpıcı bir eksiklik sergiler. Yazarın, psikolojik gerçekçiliğini daha az duygusal karakterlerde bol bol kanıtlamış olması bu durumu değiştirmez. Burada bile Hardy'nin, en derin zevkini, tamamına ermenin uzak bir tehlike, üzerinden geçmesi - ya da

çökmesi - başka bir bölüme kadar ertelenebilecek bir köprü olarak kaldığı dönemde bulduğu kesindir.

Sanırım onun kadın kahramanlarındaki bu hiç durmadan tekrar eden, yemleyip de reddetme tabiatının, bizim daha bayağı çağımızda gösterip de vermeme denen şeyden çok farklı bir şey olmadığını söylemek gerek. Bu - ilerleme, geri çekilme, açılma, tekrar kapanma - *Çok Sevilen*'deki insanlar arası ilişkilerde çok karakteristik bir harekettir ve diğer birçokları gibi, kendini yermeye zorlanan bir adamın öfkeli kayıtsızlığıyla yapılmıştır. Kitabın her iki versiyonunda bulunan, ilişkilerin cinsel yönden tamamına ermesi, erotik nitelikten tümüyle yoksundur, aslında sadece ima yoluyla anlatılmıştır ve her iki partnere de düşkırıklığından başka bir şey vermez.

Bu beni, tüm öyküleme araçlarının en Hardy'varisine götürüyor: Âşıkların buluşmalarına. Bir erkekle bir kadının, tercihan tesadüfen, tercihan 'pagan' bir nitelikte ve kasabayla evin "Hıristiyan" kısıtlamalarından uzak, tercihan daha çok yakınlığı ve sonunda bedensel teması zorunlu kılan (sunuluşları Hardy'yi, sanki duygusal baskı, yaratıcılığı boğuyormuş gibi, en zayıf halinde gösteren) birtakım önemsiz şeylerin tuzağına düşerek, soyutlanmış bir şekilde bir araya gelmesi - tüm bunlar, evliliğin "her şeyi saran kayıtsızlığı"ndan[5] gayet belirgin bir şekilde daha heyecan verici kavramlardır.

Önemlidir; Hardy gizlice buluşan *Çok Sevilen*'e daima aynı fizyolojik reaksiyonu, kanın yanaklara hücum etmesini verir. Kan dolmasıyla ilgili bu cinsel metafor bu romanda bir kez daha kendi kendiyle alay etmek amacıyla kullanılmıştır: Marcia "şakayık rengi alevlendi" ve saire. İlk bedensel temasın böylesine sapkın bir şekilde, düş kırıklığının ve gelecek dertlerin (*post* değil, *ante, coitum tristitia**) gizli tetiği haline gelmesinde, gizlenmiş bir ölüm isteği görülebilir. Ama ben, aşkın bu ilk hafif ereksiyonundan yana bir tercihin ve sonrasında duyulan tiksintinin, Hardy'nin en çok kullandığı ve en çekici yanlarından biri olduğunu düşünüyorum. Eğer öyleyse, içinde büyük bir ölüm isteği duyuyor demektir.

Çok Sevilen'in asla bir yüz değil, duygusal durumların bir araya geldiği bir bileşkeler topluluğu olduğunu, bunların bir yüze yerleşir yerleşmez erotik enerjisinin (yani yazarın düşlemsel enerjisinin) dışa-

5. Bu cümle ikinci Avice'in Ike'la evliliği için kullanılır: "Ne aşk ne de nefret olmayıp, her şeyi saran bir kayıtsızlık olan, en birincil içeriğiyle."

* Lat. Cinsel birleşme sonrası değil, öncesi hüzün. (ç.n.)

rı boşalmaya başladığını fark edersek, âşıkların buluşmasının önemi daha netleşir. Bu şey, tek gerçek ve asıl Çok Sevilen'in yüzü olamayacağından, bir yalan haline gelir ve ölmeye mahkûmdur. Başka bir deyişle, âşıkların buluşması, dışa dönük öyküde, doğrudan bir geçicilik isteği olduğu kadar, geçici bir umudun biçimlenmesi değildir, çünkü sonsuza dek yok olmayı birazcık elde etmek, Hardy'nin düş gücünün baş yakıtıdır. *Çok Sevilen*'de bu, ikinci Avice'le ilk ilişkiye basbayağı röntgenci bir yaklaşımda ve kıza, iğrenç bir ironiyle, "bütün Venüs'sel başarısızlıklarını temizleme"nin yaptırıldığı, Pierston'ın Londra'daki dairesinde yaşadıkları hayatın, sonuç olarak mazohist - ya da "Hıristiyanca" - eziyetlerinde gösterilir.

Kısacası, sevgililerin buluşması aynı zamanda, çocuğun yitirilmiş annesiyle ilk ilişkisinin pek gizlenmemiş bir taklididir. *Çok Sevilen*'de Marcia'yla Pierston'un fırtınadan kaçıp, katranlanmış ve ters dönmüş bir teknenin altına sığındıkları ve ayağa kalkamadıkları için fetusvari bir şekilde çömeldikleri sahnede bu model özellikle belirgindir. Adam "kadının kürkünün ona değdiğini hisseder"; kendisini Juliet'in karşısında Romeo'yu oynuyormuş, dolaylı yoldan, birbirine düşman ailelerinkinden çok daha büyük bir tabuyu yıkıyormuş gibi hisseder. Weymouth'a doğru yürürlerken adam "bu hanımefendi, kendisi onu sımsıkı tuttuğunda, kürkünün altında nasıl da yumuşak ve sıcaktı; giysisinin tek kuru kalmış yerleri de, karşılıklı bastırmadan ötürü yağmurun giremediği sağ ve sol tarafları" diye düşünmeye devam eder ve sonunda, garip bir fetişistimsi sahne, Pierston otelde Marcia'nın ıslak giysilerini kurutur, eşyasız kalmış dansöz üst katta, gözünün önünde değilse de, hayalinde çıplak dururken, gizlilik perdeleriyle ustaca oynandığı, kitabın açıkça en erotik bölümü gelir.

Ensestin kitapta yalnızca, üç tanrıçalı merkez temada değil, Portland dekorunda da çok büyük bir rol oynaması tesadüf olamaz. Aynı kandan kişilerin ilişkilerine sürekli göndermeler vardır; ikinci ve üçüncü Avice'ler Pierston'un doğduğu evde, hatta onun ilk odasında yaşar. Kimberlin ya da Portlandlı olmayan adam, gayet kesin bir şekilde Oedipal babayla, rüyayı bozan kişiyle, ilk birliğe zorla giren davetsizle karışmıştır. Hardy 1892 versiyonunda, teknenin altına sığınma sahnesinin ardına, son revizyondaki daha raslantısal otel ilişkisinin yerine, Pierston'la Marcia arasında bir evlilik koydu. Daha önceki metinlerde Pierston'u üçüncü Avice'le de evlendirmişti. Bence bunların ikisi de onun bilinçaltının hatalarıydı, kahramanının aracılığıyla kendine - çok

karakteristik olarak, pagan bir şeyi bir 'Hıristiyan' geleneğiyle onaylamak şeklinde - bir armağan verme yolunda, direngen bir oyunun ürünleriydi. Fakat düşününce, bunun, böyle koşullu arzu gidermelere dalacağı son roman olduğunu - gerçekten de son roman - görmüş olsa gerektir.[6] Her şey gizli bir zorbalığı açık ediyorsa, onun gereklerine göre davranmak anlamsızdır. Cadılar - en azından, en büyük cadı - onunla sembolik bir şekilde evlenerek kovulamaz.

Bir erkekle bir dişi karakterin böyle *anormal* bir şekilde, birbiriyle sıkı temas halinde yan yana getirilmesi, ya da dışarıdan yalıtılması, erkek romancıların öylesine sık görünen bir özelliğidir ki, bu sanırım Profesör Rose'un teorisine ek bir kanıt sağlıyor. Ben kendimden de, böyle durumlar geldiğinde heyecanımın nasıl arttığını ve bunların tasarlanmasının önceki anlatımı nasıl da değiştirebildiğini biliyorum - eğer bir Yaratan varsa, İncil'deki Cennet bölümünü yazmayı kim bilir ne biçim iple çekmiştir. *Koleksiyoncu*'nun görünürdeki temasını 1950'lerin garip bir gerçek olayından aldıysam da, buna benzer fanteziler benim delikanlı kafamdan hiç eksik olmuyordu - hemen söyleyeyim, kitaptaki gaddarlıklar ve suçlar değil de, Hardy'vari bir şekilde yan yana gelmenin betimleneceği satırlardan söz ediyorum elbette. Yani ben gerçek durumları, benim kendileriyle yalnız ve yalıtılmış halde kalmama izin vermeyen kızlarla yalıtılmış durumları düşlüyordum - ıssız ada, yalnız iki kişinin kurtulduğu bir uçak kazası, sıkışan asansör, ölümden de kötü bir yazgıdan kurtuluş ... hepsi de küçük romantik romanların umutsuzca çareleri - fakat daha değerli olarak, daha gerçekçi durumlarda gerçekleşecek şans eseri yan yana gelmeleri dikkate alıyordum. Tüm bu fantezilerin ortak özelliği, bana herhalde *Çok Sevilen*'in hatırlattığı, Hardy'nin ters dönmüş teknesi gibi, bir tür dar ve kapalı yerlerdi ve geriye dönüp baktığımda kendi kitabımın bir boşunalığın, aslında böylesi metaforlarla bir daha ele geçmez bir ilişkiyi tekrar ummanın bir sonucu olduğunu görüyorum. En büyük güçlüğü, kadın kahramanımı öldürmekte yaşamıştım ve kendi yarattığım sonun, yani acması canavar Clegg'in (fantezilerine göre davranan adamın), yalnız yaşadığı evinin altındaki Mavisakal hücresini yeni bir "konuk" için hazırlamasının ne anlama geldiğini, ancak daha yeni fark ettim. Okuyucuların da artık bunu tahmin edebileceğine güveniyorum. Ro-

6. Gerçi, 8. bölümün 2. kısmının, Pierston'un ikinci Avice'i okuldan 'kovup' - onu her yönden bitirip! - sonra onunla evlenmeyi ve 'şansını denemeyi' düşündüğü son paragrafında, erkek romancıların sultan sendromu denebilecek bir olgunun ilginç bir kalıntısı vardır.

mancıların, romanlarının kendi kişiliklerine uygulanışlarını fark etmesi çok feci bir yanlıştır. Aslında bunun genellikle, onların deşifre etmemeleri gereken yüzleri olduğunu düşünüyorum. Çok Sevilen, bir an görünüp kaybolan kadından, özel yaşamlarımızdaki kadına nasıl dönüşüyorsa, roman karakterlerimizde de durum aynıdır. Yaşınız ilerledikçe onları böyle, pek gerçek bir acı duymaksızın öldürebilmemizin diğer bir temel nedeni de budur. Bir Çok Sevilen kadın yaratmak, onunla evlenmek gibidir; kadın buna asla tahammül etmez.

Dr. Robert Gittings, yazdığı *Genç Thomas Hardy* (Londra, 1974) adlı biyografide beni, Tryphena 'miti'ni, aslını hiç araştırmadan kabul ettiğim için paylamış. Ben, *Çok Sevilen*'deki hem biyografik hem de otobiyografik kanıtları onaylayarak, Hardy'nin yaşamında sadece bir tane Tryphena olması ihtimalinin bulunmadığını hemen kabul ediyorsam da, iş bu tür bir yaşantıyı önemsiz diyerek bir kenara bırakmaya gelince, tam anlamıyla din değiştirmiş biri gibi kalırım. *Jude the Obscure*'un (Esrarengiz Jude) önsözünde, Tryphena'nın (1890'da) ölümünden söz edilmiş olması görmezden gelinemez, ama ben, psişik yaratıcı etkenin, belli ki 1889'da karar verilmiş, kurgusal yeteneğin son büyük ürününün verilmesine olanak sağlayacak darbesini başka neyin ya da kimin geciktirmiş olabileceğini de bilmiyorum. Bu kitapta, Pierston'ın kendini içinde bulduğu Londra yüksek sosyetesinin, "esrarengiz bir taşra kızının bembeyaz cesedinin" yanında silinip hiçbir değerinin kalmadığı sahnede (2. bölüm, 3. kısım), bu kadının potansiyel gücünü gösteren destekleyici bir kanıt var: Kitapta, "uçup gitmiş bir ruha karşı yeni fışkıran bir sevginin neredeyse parıldayan saflığı"ndan söz edilir. Bölümün - kitabın biçemsel açıdan en iyi yazılmış ve duygusal olarak en derin hissedilen başlıklarından biri olan - başlığı da "O Kız Erişilmez Bir Ruh Haline Geliyor"dur.

Çok Sevilen, Hardy'nin yaşamında neredeyse sürekli bir "ete bürünmüş" biçim almışsa bence bu, 1869 yazında Weymouth'taki Tryphena'nın "maddeden arınmışlığıyla idealize olmuş cazibesi"ndedir.[7] Çok Sevilen'in dış yönü biçimden biçime girebilir, fakat o aynı zamanda bir ruhtur ve ruh, en güçlüsü olan ilk görünümüne çok daha sıkıca bağlı kalır. Pierston, ikinci Avice için, "ondaki, farklı bildiği her

7. Maddeden arınmışlık, 1870 Martında son ayırıcı Emma Gifford'un ortaya çıkmasından çok önceden beri, bu ilişkinin doğasında vardı. Tryphena'nın Stockwal Normal College'a gitme umutları ve adaylardan beklenen sıkı davranış kurallarına uygunluk Hardy'de bir 'Hıristiyan' çağrışımı yapmış olabilir. Yitip gitmişlik çıktı ortaya ve pagan anlayışın hoşgörüsündeki düş kırıklığı.

şeyi görmekten ve kendi *metempsychosis* duygusuyla uyum sağlamayan her şeyi gizlemekten kendini alamadığını" söyler. Ve daha sonra ikinci Avice, Pierston'ın emriyle, üstü kapalı bir şekilde kendi kızının pezevengini oynayınca, Çok Sevilen'in, görünüşte devamlı değilse de, kesinlikle yaratılma sürecinde olduğunu görürüz. Her şeyden önce, ilk aşklarına çok değer veren ve onları en büyük ve derin bir sevgiyle hatırlayanlar yalnızca romancılar değildir.

Hardy'nin yaratıcı yaşamında, annesi Jemima Hand'ın oynadığı gayet işlevsel ve çok önemli rolü biliyoruz ve onunla, tartışmasız ilk başyapıtı *Çılgın Kalabalıktan Uzakta*'yı yazdığı sürede, Bockhampton'da uzun süren birlikteliğini de. Gittings'in sözleriyle "onu her defasında hep aynı tip kadınlar çekti; Hand ailesinin bütün kadınlarının ortak, çarpıcı özelliklerini taşıyan, annesinin bir kopyası kadınlar" - ve bu özelliklerden biri de, Hardy'nin 1869 yazında yazdığı romanın kadın kahramanını betimlerken sık sık kullandığı "süzüm süzüm süzülen" sözleriyle yansıtılan, müziksel bir ses değişimini andıran kaşlardı. Onun daha önce Tryphena'nın kızkardeşi Martha'nın cazibesine kapıldığını biliyoruz; Avice'lerin her birindeki keskin zekânın, gerçek yaşamdaki üç kızkardeşle ve Jemima'nın bizzat kendisiyle ne kadar yakından benzer bir niteliği yansıttığını da biliyoruz; ikinci ve üçüncü Aviceler arasındaki sosyal farklılıkların, Tryphena'nın 'köylü' ve 'eğitimli' yanlarıyla nasıl tam anlamıyla paralellik gösterdiğini de. Ve Hardy'nin 'pagan' ilişkilerine 1870'lerin ortalarından sonra nasıl kararlılıkla son verdiğini - böylece bunların, romanlarında ve düşlerinde devam eden kullanımını iki kat daha haram kıldığını - da biliyoruz. Hardy, 1870'lerin başında, Emma Gifford'la Tryphena'nın arasındaki korkunç duygusal rekabete ancak kederle ve büyük bir acıyla tanık olmuştur belki; fakat Çok Sevilen'in onun yaşamında *bilinçli olarak*, bir daha hiç gitmemek üzere ilk kez burada ortaya çıktığı son derece açıktır. Evlilik, Çok Sevilen'in süregiden hâkimiyetinin pekişmesi demekti ve karısının da o andan sonra "*1872 Lanivet Yakınlarında*" şiirinde önceden ima edilen cezaya mahkûm olmasıydı: "Koşmakta zamanın uzak camında, / onun çarmıha gerilmiş . . ."

Hardy'nin, Tryphena'nın ve Çok Sevilen'in büründüğü diğer tüm bedenlerin ardında gerçekte kimin yattığının farkına vardığını düşünmek saçmalık olur elbette ve aslında ben, romancıların vereceği yapıtların gücünün - ve sıklığının - bunun farkına varmamalarına çok kuvvetle bağlı olduğunu ve biz zamane romancılarının da bu bildiğimiz

şeyle uzlaşmamız gerektiğini düşünüyorum. Bu konudaki cehalete pek mutluluk denemezse de, bunun daha doğurgan olduğu kesindir.[8] Kabul edilmesi zor gerçek, romancının hayatındaki gerçek kadının, romancı için tümüyle insanca ve gündelik bir şekilde ("Tümüyle telafi edebileceğim bir şekilde") vazgeçilmez bir önem taşımasına karşın, hayali yönden değer taşıyanların ancak yitirilenler olmasıdır ve bunun birinci nedeni, onların yitirilmiş ilk kadını çok mükemmel bir şekilde temsil etmeleri ve ikincisi (ama daha az önemsiz olmayanı da) onların büyük bir fantezi kaynağı ve elinde ipliğiyle Ariadne* gibi, romancının diğer dünyalarının labirentinde yol gösterici olmalarıdır.

Hiçbir zaman gerçek anlamda sahip olunamadıklarından, heykelturaşın çamurdan modeli gibi, onlara sonsuza dek biçim verilebilir ve uysal olarak kalırlar. Tekrar tekrar kullanılabilmeleri, sonuçta onların salt gerçek ya da etsel bir bilginin asla elvermeyeceği kadar tümüyle sahip olunduklarını bile düşündürebilir. Ve her şeyden önce, bir kurgu yaratıcısının, baş kadın kahramanının ardında böyle bir tipe gerek duyduğu derecede, hikâyenin sonunda o kadın kahramana hayali bir mutluluğu bile bağışlamak istemesinin muhtemel olmaması bu yüzdendir. Bu nedenle, kendisini temsil eden erkek karakter aracılığıyla, yazar kendini de bu mutluluktan yoksun bırakacaktır. Hardy bu kaçınılmaz sonucu 1873'te Horace Moule'un intiharının yarattığı şok sırasında kavramışa benziyor; çünkü bu, Farmer Boldwood'a uygun görülen kaderle ilk kez açıkça dile getirilmiştir. O günden beri de, o kötü talihli, düşleri yıkık çocuk hiç kımıldamadan onun bütün baş erkek karakterlerinin içinde durur. Onlar da, onlara kıyanın, Çok Sevilen'i ve onun yeni kurbanlarını bir kez daha teşvik etmesiyle feda edilen birer anka haline gelir. O Çok Sevilen de, yitirilmiş halde, yoksun bıraktığı ve yoksun bırakıldığı sürece yaşar ve yazarın egemenliğinde kalır; kendini teslim ederek, ilişkiyi tamamına erdirdiğinde de, ölür.

Çok Sevilen'deki tüm öznefretin ardında yatan ve bütün kusurları bağışlatan sır budur. Eğer yüzeysel bir şekilde bakılırsa, üç Avice (oku-

8. Bu nedenle, Viktoryen romanların - ve romancıların - karakteristik bolluğu bence kısmen, altta yatan psişik olguların farkına varılması gibi potansiyel engelleyici bir faktörü önleyen, cinsel açık sözlülük üzerindeki tabuya bağlanabilir. Kısacası, romandaki dışarıya karşı cinsel 'dürüstlük', yaratıcılık yönünden, bizim düşündüğümüzden genellikle çok daha kısıtlayıcı (ya da *Çok Sevilen*'e inanılacaksa, öldürücü) olabilir.

* Yunan mitolojisinde Theseus'a, içinde Minotauros adlı korkunç bir boğanın bulunduğu labirentte yolunu bulacağı bir iplik veren genç kız. (ç.n.)

yucu tarafından), zavallı gemiciyi yarışta ölüme çeken Sirenler* olarak, ya da (Pierston-Hardy tarafından) kendi hastalıklı ve narsist düşleminin yarattığı, süslü fakat değersiz kuklalar olarak görülebilir, ama ben daha derinlere bakınca onları tamamen tersi bir durumda görüyorum: İnsanoğlunun aklında, seçilmişin ve var olan gidişatın dışında bir şeyleri seçebilme ve düşleyebilme yeteneği varsa, sürekli bir yitirmişlik hali olan evrensel durumunu kavrama ve yatıştırma gücünü veren ana esin perileri olarak. Daha önce bu kitabın, Slingers Adası'nın kayalıklarında çöreklenmiş zehirli bir yılan gibi durduğundan söz etmiştim; ama sonuçta, onda kendi panzehirinin de olduğunu düşünüyorum; yolculuk için değil de, gemici için, korkunç bir ikaz olarak duruyor.

Ve tabii ki, son sözlerde gülümsemek lazım. Gerçek ve yürekten seven bir sanatçı olmanın cehennemiyle ("Önemsiz bir düş, önemli şeylerin en büyüğünü nasıl da kıyas kabul etmez bir şekilde cüceleştirdi") ve Bay Alfred Somers, "orta sınıftan gelecek eleştiriler yüzünden evini döşeyen ev sahipleri için" resim yapan "o gözlüklü, orta yaşlı aile erkeği" olmanın cennetiyle karşılaşmış biri, yine de acuzeyle yan yana gelmeye koşmaz ve Bockhampton'a gidecek ilk uçan süpürgede yer ayırtmaz mıydı?

(1977)

* Yunan mitolojisinde, dayanılmaz güzel sesleriyle denizcileri kayalıklara çeken deniz perileri. (ç.n.)

"Eliduc" ve Marie de France'ın Lais'i[1]

De un mut ancïen lai bretun
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai . . .[2]

Oxford'ta bir Fransız edebiyatı öğrencisiyken, entelektüellikten çok cehaletten ötürü, önüme konan her şeyi okudum. O günlerde geçerli olan, insanın neyi seçeceğini ancak öğretmenlerinin belirleyebileceği masalını sorgusuz sualsiz kabul ettiğimden, gerçek zevkim hakkında hiçbir fikrim yoktu. Bu, bugün hiçbir öğrenciye yutturmaya kalkışabi-

1. Bu deneme, Marie de France hakkında daha önceki iki denemenin gözden geçirilmesi ve birleştirilmesiyle oluşturuldu. Bunların ilki " 'Eliduc' Üzerine Kişisel Bir Not", *Abanoz Kule* (1974) adıyla derlenmiş öyküler kitabında, Marie'nin *Lais*'inin yeniden işlenmişi olan "Eliduc" öyküsünün önsözü olarak çıktı. İkincisi, "Marie de France", Robert Hanning ve Joan Ferrante tarafından çevrilmiş olan "*Marie de France'ın Lais'i*"ne(1978) bir önsöz olarak yazılmıştır.
2. "Çok eski bir Bretonca *lai*'nin öyküsünü ve tüm anlamını anlatacağım size."

leceğim bir tavır değil, ama yine de bir avantajı vardı. Sonunda, hoşlandıklarım ve hoşlanmadıklarım gayet pragmatik bir temelde biçimlendi; yıllar boyu unutamayacağım şeylere değer vermeyi öğrendim. Böyle direngen bir şekilde kalmaya devam edenlerden biri, Alain-Fournier'nin *Le Grand Meaulnes*'iydi. Tez yazarı bir sürü genç şimdi bana, *Le Grand Meaulnes*'le kendi romanım *Büyücü* arasında pek önemli bir paralellik göremediklerini söylüyorlar. Ya ben göbek kordonunu - gerçek bir bağlantı böyle bir metafor gerektiriyor çünkü - vaktiyle sandığımdan daha düzgün kesmişim ya da modern akademik eleştirmenler, yapısaldan ziyade duygusal ilintileri göremeyecek kadar kör.

Alain-Fournier'nin çekiciliğini daha başından beri hissetmiştim. Öğrenci özetinin bir bölümü falan değildi bu. Eski Fransızca, Latinliğiyle, şaşırtıcı imlasıyla, diyalekt formları yönünden zenginliğiyle, dilbilimciler için büyüleyici olabilir; ama yazının anlamını ve hikâyeyi okumak isteyen biri için, zorluğuyla resmen rahatsız edicidir. Fakat daha sonraları, Eski Fransızca edebiyatın bir bölümünün, bitirme sınavlarını geçtikten sonraki uzun zaman boyunca benim unutma isteğime boyun eğmeyi reddettiğini keşfedecektim. Bu alan - 'orman' demek daha bir uygun olacak - Kelt romansıydı.

Avrupa kültüründe, Britanya (bu sözcüğün orijinal Keltçe anlamıyla) düşgücünün etkisiyle gerçekleşen olağanüstü değişim sanırım asla tam olarak izlenmiş ve anlaşılmış değildir. Kibarlık budalalığı, saray-vari aşklara merak, mistik ve haçlıvari Hıristiyanlık, Camelot* sendromu - tüm bunların farkındayız - hem de bayağı bir farkındayız, o son irfan kaynağının bugünkü bazı gülünç taklitlerini gördükçe bu farkındalığımız daha da artıyor. Ama ben, bugüne dek kurmacadan, romandan ve onun tüm çocuklarından anladığımız ne varsa her şeyin en özünü erken ortaçağ aklının bu garip kuzeyli istilasına - en azından duygusal ve düşlemsel olarak - borçlu olduğumuza da inanıyorum. "Eliduc" gibi hikâyelerin çocuksuluğuna ve ilkel tekniğine küçümseyerek gülünüp geçilebilir, ama terbiyeli bir roman yazarının böyle yapabileceğini sanmıyorum ve bunun çok basit bir nedeni var: Çünkü yazar, kendi doğumunu seyreder.

Bu olaya yardım eden ebeyse Marie de France, bizim çağımızın ilk kadın romancısıdır. Ona doğrudan doğruya ilk kadın romancı diyemiyor-

* Kral Arthur'un efsane sarayı. (ç.n.)

sam bunun tek nedeni, *Odysseia*'nın yazarının da bir kadın olduğuna inanmamdır. Gerçekten de, arayışlarla dolu, yanlış ihtiraslarla ve düşman kaderle, bencilce ve fedakârca sevgilerle, erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilerle dokunmuş o büyük Yunan hikâyesi, ardından gelecek bütün romanların - ve aradaki *Aeneid** kuşağının ardından Marie de France'ın - atası durumundadır. Aslında Marie'nin yapıtını, *Odysseia*'nın ardındaki dişi bir düşüncenin varlığını gösteren, güçlü bir retrospektif kanıt olarak görüyorum. Yirminci yüzyıl kuzey Avrupa'sında yaygın olan ahlâksal yaklaşımlarla, duyarlılıklar ve bakış açılarıyla, folklorik temalardaki karmaşık abartmalarla, hatta bazı sosyal sorunlarla, iki bin yıl öncesinin Yunanistan'ı arasındaki paralellikleri tartışmanın yeri değil şimdi . . . fakat yine de, meraklı kişilere iki metni yan yana koyup okumalarını salık veriyorum. Biz Homeros'un, ya da *Odysseia*'nın Homeros'unun aslında kim olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz; ama Marie'nin bir kadın olduğu yadsınamaz. Onun yapıtı, insanlık komedyasının sanatla ifade edilen ilk su götürmez kadın anlatımıdır.

Müşkülpesentlerse benim 'roman' terimini kötü kullandığım ve çekilmez derecede gerilere götürdüğüm, çünkü özellikle Marie'nin de Homeros gibi, şiir formunda yazdığı itirazında bulunabilir. Ama yazarları, dışsal biçimin tamamen tarihsel raslantılarına göre sınıflandırmak bana çok uzun zamandır, müthiş eskimiş ve doğal dünyayı raslantısal dışsal durumlara göre - yani denizde yaşadıkları için balinalara balık diyerek falan - sınıflandıran, Linnaeus öncesi sınıflandırmalar kadar yanlış bir edebiyat görüşü gibi geliyor. Aslında Marie'nin tüm önemi, büyüsünü saymazsak, onun öykü anlatıcılığında, psikolojisinde, ahlâksallığında, materyalini son derece kendine has bir tarzda kullanmasındadır - yani onun kurgusal gücündedir; metinlerinin şiir ya da düzyazı halinde yazılmasında değil. Şiir formundaki metinlerininse ancak, saf şiirsel açıdan nazıma uygun olmaktan öteye gitmediğini düşünüyorum. Marie genellikle kesin ve nettir, ama bundan biraz daha fazlası; ve zaman zaman, edebi değeri olmayan komik şiire tehlikeli bir şekilde yakın düşebilir, en azından benim kulağıma öyle geliyor.

Fakat bu konuda hemen eklenmesi gereken şey, bir yazarı anlayabilmemizi sağlayan en önemli unsurlardan biri hakkında, son derece yetersiz bir bilgiye sahip olduğumuzdur: Bu da, kişinin, duygularını o

* En ünlüleri Vergilius olan, Aeneus'un maceralarını anlatan öyküleri yazan kişiler anlamında. (ç.n.)

günkü dış dünyaya aktarma aracını nasıl kavradığıdır. Marie'yi salt metinden ve sessiz okumamız gerekir, fakat onun, kendisini, en azından orijinal kompozisyonda, sözlü performansa materyal sağlayan biri olarak gördüğü hemen hemen kesindir. Onun öykülerinde temel aldığı Keltçe *Lais*' in, Bédier'in deyişiyle "yarı şarkı, yarı konuşma" olduğunu biliyoruz; ve kasten tasarlanmış konuşma işlevini değerlendirmeye katarsak, Marie'nin şiirine kayıtsız kalmak pek de kolay değildir. Şiir neredeyse yeknesak bir şekilde düzgün, bazen çok parlak, dramatiğimsi bir düzeyde devam eder ve şiir formunun hem irfanı yoğunlaştırıcı, hem de ilkel bir bellek sistemi olarak diğer ilk işlevlerini de unutmamalıyız.

Orijinalinde *Lais*, birbiriyle kafiyeli, sekiz heceli çifter mısralardan oluşur ve muhtemelen gevşek bir melodi ya da bunların çeşitlemeleri eşliğinde sözle, şarkıyla, pandomimle sunulur ve yer yer, telli çalgılar ve arpejler eşliğinde de hemen hemen konuşma gibi söylenir. Kullanılan çalgı arptı ve hiç kuşkusuz, bunun Breton biçimi olan *rote*ydi. Romantikler saz şairliğini iflah olmaz derecede aptalca bir şeye çevirdiler; fakat bu çok büyük sanatın varlığını gösterecek en ufak bir kanıt bile belleklerimizin dışında kalıp kaybolmuş durumda. Marie de France gibi yazarlar konusunda yalnızca yazılı metne bakmak, bir film hakkında sadece senaryoya göre hüküm vermek demektir. Romanın uzun evrim süreci, yazarın 'ses'ini - mizahını, özel görüşlerini, doğasını - sözcük oyunlarıyla ve sadece yazılı metinle ifade edecek araçların bulunmasına çok bağlı hale getirilmiştir; fakat Gutenberg'den öncesinde kaybolurız. Marie, "Eliduc"ta iki kez, erkek kahramanının, âşık olduğu dik başlı prensesi ziyaret edişinde gayet resmidir; kapıyı kırıp odasına girmez, geldiğini usulünce haber verdirir. Bunu birazcık abartı, alışılmış bir soyluluk gösterişi sayabilirler. Ama bence bunun sert bir monolog ve ilk dinleyicilerine hitaben söylenmiş olması çok daha muhtemeldir. Aslında, II. Henry hakkında bildiklerimiz ve Marie'nin onunla akrabalığı doğruysa bu küçük alayın kime yönelik olduğu konusunda bir tahmin yürütmek cüretinde bulunabilirim.

Bu nedenle, çağdaş okurların, okudukları şeyin sadece, diyelim ki, bir libretto olması ihtimalini akıllarından çıkarmaması gerekir. *Diseuse** sanatı erken ortaçağın halk önünde ezberden öykü okuma geleneğinden türemiştir ve profesyonel sözel anlatıcıların bugün büyük ölçüde kaybolmuş becerileri hakkında iyi bir ipucu verir. Bu becerilerden

* Güzel konuşma. (ç.n.)

ötürü, yazarı dolaylı yoldan mazur gösterebilecek bir şey varsa o da, matbaanın icadından ve bunu izleyen, atomize edilmiş, tek tek okuyucular kitlesi zorbalığından beri, romancıların giderek daha çok kullanmaya mecbur kaldığı, fiziksel ayrıntılar ve duygusal tepkilerle (sıfatlar ve zarflar) ilgili, söylenmese de bilinen tüm o sahne direktiflerinin katılmasıdır. Bugün Marie'yi değerlendirmek - kısacası, onun satır aralarını okumak - için yapmanız gereken en zor düşlemsel sıçrama belki de budur.

Neyse ki, iş türün ve biçemin ardındaki içeriğe gelince her şey çok daha kolaylaşıyor. Şimdi biz, tartışmasız bir şekilde çekici bir zekâya sahip, doğuştan bir öykü anlatıcıyla karşı karşıyayız. Marie'nin yöntemi, benim öne sürdüğüm nedenlerden ötürü, bizim basılmış yazıya koşullanmış kültürümüzün karmaşık ve tüm ayrıntılarıyla realist tekniklerinden sıyrılamamış herkese çocuksu görünüyor olabilir; fakat onun gerçek temaları çocuksu olmaktan ziyade arketipiktir. Bu konuların büyük çoğunluğu, yalnızca dışsal dekor ve ayrıntılar yönünden eskiyse de, yazarın cinsellik ve sadakat sorunları konusundaki karakteristik saplantıları (belirtmek gerekir ki, bildik Yunanlı beresinin içinde vızıldayan arıların - çok çekmiş Penelope'lerin ve yuva yıkan Kirke'lerin - ayrıntıları) çağdaş konulardan başka bir şey değildir.

Marie'nin hemen hemen her öyküsünde, Freud'vari ve Jung'vari imalar gayet belirgindir. Bunların içinde benim özellikle hep hoşuma gideni erotik "Lanval"dır. Avrupa edebiyat tarihinin çok daha sonraki bir döneminde Thomas Hardy'nin "Çok Sevilen" adını verdiği şeyin - her erkek romancının aklını sürekli meşgul eden, erişilmez müz figürünün - bundan daha net bir öncelini düşünmek zordur. "Eliduc", tüm edebiyatın en eski temalarından birinin (ve yaşlanan kadın eşlerin kâbusunun) güzel bir şekilde yeniden işlenmesidir. Garip "Bisclavret" kurt-insandan çok öte bir şeyleri anlatır. Hafiften ve gizliden hırslı "Laüstic" bile, bugün hâlâ çok bilinen bir sendromun adı olarak işe yarayabilir. Ortaçağdaki imajı boş verelim; iki aşırı romantik egonun arasındaki, pek cesur olmayan, değerli bir kutuya konmuş ölü bir kuş gibi biten, cesaretsizlikten ötürü bitişine yas tutulmaktan ziyade, başarısızlığından ötürü değer verilen *ilişkileri* hepimiz biliriz.

Her halükârda, Marie'nin yüzeydeki çocuksuluğunun - buna ekonomi desem daha iyi olacak - yanıltıcı olduğunu savunmam gerek. Kalemin, kameraya karşı büyük bir avantajı var. Çok daha kolay atlayabilir - sinema jargonunda, 'kaybedebilir' - ve atlama, bütün iyi düzya-

zı kurguların anahtar hilesidir. Kamera bir sesi fotoğraflayamaz; yüzü de göstermesi gerekir. Ve siz romancıyı, anlattıkları kadar, anlatmadıklarından da - yani sanatının o kendine has, dışta bırakabilme avantajını ne kadar iyi kullandığına bakarak - anlayabilirsiniz.

Marie'nin çağında yazarların, biçim ve teknik yönünden çok daha az seçeneklerinin olduğu doğru; fakat onlardan öğreneceğimiz, ya da çok sınırlı olanaklarla başardıklarında hayran kalacağımız hiçbir şeyin olmadığını ve bu yüzden onların sırf ilkel, en kötüsünün çocuksu, en iyisinin çocukça olduğu gerekçesiyle bir kenara bırakılması gerektiğini düşünmek aptallık gibi geliyor bana - antik Yunan mimarlarını, kalorifer boruları ve asansör şaftı yapmadıklarından ötürü ilkel saymak kadar aptalca. Şahsen ben Marie'ye, çağdaşları Chrétien de Troyes ve Béroul'la birlikte, öyküleme tekniğinin temel ve kesinlikle hâlâ güncelliğini yitirmemiş sorunlarına buldukları bazı çözümlerin güzelliğinden ve özellikle bu konuda dışta bırakmayı seçtikleri şeylerden ötürü en büyük ödülü verebilirim. İnsanların şovenizmlerinin en eskilerinden biri, zamansaldır - kendi zamanımızın diğerlerinkinden daha akıllı olması gerektiği düşüncesi yani. Bu bilimde doğru olabilir; fakat sanatta doğru olduğu çok enderdir.

Marie'de, gerektiğinde kusursuzu, şiirseli ve renkli ayrıntıları görebilen mükemmel bir göz vardır. *Lais*'in editörleri, Marie'nin, davranışların ve kişiliklerin simgesel karşılıklı ilişkilerini tam isabetle bulma konusunda çok belirgin yeteneğini haklı olarak övüyorlar. Aynı yetenek, erkek ve kadın kişilerine verdiği karakterize edici belirtilerde, ruh hallerinde ve mizahlarında, diyalog bölümlerinde de görünür. Sonuç, onun öykülerinin hem evrensel hem özel olarak kalabilmesidir - bir an bir duvar halısı kadar kurallı, hemen sonra da yaşam kadar canlıdır onlar. Bu onun sık sık rastladığımız keskinliği gibi, ufacık bir fildişinin üzerinde çalışan diğer bir ustayla, Jane Austen'la paylaştığı bir hünerdir. Marie küçük küçük çalışır, çok yetenekli ve özlüdür ve mucize onun sık sık, tarihsel ve biçimsel olarak sınırlı dekorunun çok ötelerine dek uzanabilmesindedir. Onun en büyük çekiciliği, bence, birdenbire sekiz yüzyıl sonrasına uzanıverip tekrar bugün olabilme gibi olağanüstü yeteneğidir. Belki, benim üzerimde hep aynı etkiyi yapmış olan Langland hariç, bazı anlarda kendi yaşamıma, gerçek yaşamdan bile daha yakın olan başka bir ortaçağ yazarı bilmiyorum. Bu, hiçbir akademik eleştirmenin kabul edeceği yahut edebileceği bir test değil; ama ben yine de çoğu okuyucunun ne demek istediğimi anlayacağını

ve bir kurgu dehasını gösteren, bundan daha kesin bir ayar damgası bulunmadığını kabul edeceğini sanıyorum. En büyük örneklerinin tümünde var olan bir yetenektir bu: Düşlenen bugün, ne kadar geçmiş olursa olsun, gerçek bugünü bastırır. Zamanın çizgisel ve geri dönmez olduğu düşüncesi en büyük uydurma haline geliyor ve çoktan ölmüş bir yazar yaşıyor, hem de elinizi uzatsanız dokunacağınız kadar yakında.

Marie de France hakkında biyografik olarak hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. Adı bile, ölümünden çok sonra, fabllerinden birinin bir satırından yapılmış bir çıkarsamaya dayanıyor - *Marie ai nun, si suis de France*, "Adım Marie ve memleketim . . ." Fakat onun söylemek istediği yerin bugün bizim Fransa diye bildiğimiz yer olduğu bile kesin değil. Paris'in çevresindeki bölge, Ile de France olması daha muhtemel. Onun, Normandiya'nın Vexin denen, Paris havzasına bitişik bölgesinden olabileceğini düşündüren hafiften dilsel ve başka nedenler var.

Bir zaman, herhalde Aquitain'li Eleanor'un maiyetinde ya da birlikte İngiltere'ye gitmiş. *Lais*'ini ya da aşk öykülerini adadığı kral. Eleanor'un kocası, Becket'in başbelası II. Henry olabilir ve hatta Marie'nin, Henry'nin gayrimeşru kızkardeşi olması gibi akla yatkın bir olasılık da var. Henry'nin babası Geoffrey Plantagenet'in bu isimde, yaklaşık 1189'da Shaftesbury manastırının başrahibesi olmuş gayrimeşru bir kızı vardı. Ortaçağdaki başrahibelerin hepsi ağırbaşlı ve sofu bir yaşam sürmezdi ve her halükârda, aşk öyküleri hemen hemen kesinlikle, bundan bir on yıl öncesinde yazılmıştı. Marie tarafından yazılıp, günümüze dek kalan diğer iki yapıtın dinsel olması ve kesinlikle 1180'den sonrasına tarihlenmesi, bu kimlik saptamasını destekliyor. Eğer "Marie de France" gerçekte, Plantagenet yorganının yanlış tarafından olma ve sonra Shaftesbury başrahibesi olan Marie'yse, 1150 yılından önce doğmuş olması gerekir ve başrahibenin yaklaşık 1216 yılına kadar yaşadığını biliyoruz.

Lais'in, iyi eğitimli (dolayısıyla, o çağda soylu) olmayan bir genç kadın tarafından yazılabileceğini düşünmek çok zordur. Bu kadının romantik ve yüce gönüllü biri olduğu sonucu da kolayca çıkarılabilir ve yapıtının müthiş ve çok hızlı bir başarı kazanmasının, zamanında yazılmış bir sürü el yazması kopyasının ve çevirilerinin bulunmasının taşıdığı kanıtlar . . . ve hatta daha da ileri gidip onu, pek makbul olmayan davranışını düzeltsin diye Shaftesbury'ye yollanmış, erkek şove-

nizminin ilk kurbanlarından biri olarak da görebiliriz. Öykülerinin kilise tarafından onaylanmadığı yolunda kesin kanıtlar var. *Lais*'in dünyaya gelişinden hemen sonra, Denis Piramus adlı bir beyefendi - aslında bir keşiş, fakat tabiat olarak doğuştan bir eleştirmen anlaşılan - onun popülaritesi hakkında çok acı alaylarla dolu bir yazı yazmış. Bu hikâyelerin, aristokratik hedef kitlesine neden böyle sonucu belirsiz bir zevk verdiğini biliyormuş: Kendi başlarından geçmesini istedikleri şeyleri duyuyorlarmış çünkü.

Marie, *Lais*'le belli ki, bazı Kelt masallarını unutulmaktan kurtarmaya karar vermiş: Edebiyat bilimcilerin *matière de Bretagne* dedikleri ve en iyi hatırlananları Arthur divanıyla Tristram ve Isolde hikâyesi olan, yaygın folklor külliyatından alınma hikâyeler. Bunları ilk kez Fransızca mı yoksa İngilizce kaynaklardan mı duyduğu bilinmiyor, çünkü bunların kökeni konusunda kendi kullandığı *bretun* sözcüğü o zamanlar coğrafi olarak değil de, soy olarak Britonik Keltler tarafından kullanılan bir deyişti - yani Bretonları olduğu kadar Gallileri ve Cornwallileri de kapsıyordu. Kelt saz şairlerinin Marie'nin zamanından çok önceleri ne kadar uzakları gezdikleri yolunda kayıtlar var ve Marie herhangi bir büyük maiyette bulunurken bunların saray gösterilerini dinlemiş olabilir.

Fakat bu kısmen arkeolojik hizmetten çok daha önemlisi, Marie'nin kendi dünya bilgisini bu eski materyale aşılamasıyla gerçekleşen değişimdir. Marie fiilen, Avrupa edebiyatına yepyeni bir öğeyi katmıştır. Bunun bileşiminde, hiç de az olmayan bir cinsel dürüstlük ve insanların gerçekte nasıl davrandıklarının - ve davranışlarla ilgili ve ahlâksal sorunların diyaloglar ve hareketler gibi araçlarla nasıl ifade edilebileceğinin - farkında, oldukça dişi bir bilinç vardır. Marie, kendisinden sonra gelecek nesiller için, Jane Austen'ın da yaptığı şeyi yaptı - yani, insanların duygularına ve bunların saçmalıklarına bakarak yeni bir doğruluk standardı oluşturdu. Bu iki yazar birbirine daha da yaklaştırılabilir, çünkü Marie'nin tüm öykülerinin (kendisinin *desmesure* ya da tutkulu bir aşırılık diyeceği) ortak temeli, romancı Austen'ın mantık ve duygu konusundaki görüşüne çok belirgin bir şekilde yakındır. Diğer bir benzerliği ortaya çıkarmaksa bugün bizim için çok daha zordur ve bu da ortak mizah duygusudur. Marie'nin öyküleri bizden çok uzak olduğundan, bunların konularından birçoğunun da aynı şekilde, onun yirminci yüzyılından uzak olduğunu unutmak eğilimindeyiz ve tamamen anlamsız bir suratla dinleyen o saf dinleyicileri göz önü-

ne getirirsek, hem onun, hem de onun seslendiği o zamanki kitlenin kültür derinliğinin, gerçeğinden fena halde daha az olduğunu sanırız. Bu, bizim kendi gerilim öykülerimize, vahşi Western filmlerine ve bilimkurgu destanlarına en ufak bir kuşku bile duymaksızın inanmamızdan daha muhtemel değildir. Marie'nin ironisini hissetmek, daha önce belirtilmiş tarihsel nedenlerden ötürü çok daha zordur: Onun *Lais*'i sessiz bir şekilde, ya da düzyazı biçiminde okunmak üzere tasarlanmamıştır.

"Eliduc"un ve *Lais*'teki diğer öykülerin, gerçek yaşamın üç sistemine dayalı, anakronik bir arka planın önünde söylendiğini de hatırlamak gerekir. Birincisi, derebeyiyle tebaasından kişiler arasındaki, yeminle bağlanmış sözlere çok büyük önem veren feodal sistemdir. Bu sadece, insanın sözüne sadık olmasına bağlı bir iktidar yapısı değildi; tüm toplumsal yaşam buna bağlıydı. Bugün biz, bir sözleşme ihlal edilirse mahkemeye başvurabiliriz; o günlerdeyse silahtan başka bir şeye başvuramazdınız. İkinci faktör, "Eliduc"un sonundan sorumlu olan, fakat bundan fazlasından sorumlu olmayan Hıristiyanlardır. Marie belli ki, insan yüreğiyle, ölümsüz ruhtan daha çok ilgiliydi. Üçüncü sistem, imanını elden bırakmama konusundaki stresin aynısının cinsel ilişkilerde de geçerli olduğu, sarayvari aşktır. Bu, yirminci yüzyılda pek rağbet görebilecek bir fikir değildir, fakat *amour courtois*,* kaba ve vahşi bir topluma daha çok uygarlık (daha çok kadın entelektüelliği) getirmek için korkunç gerekli bir girişimdi; ve bütün uygarlıklar, üzerinde uzlaşılmış yasalara ve karşılıklı güven simgelerine dayalıdır. Benim görüşümce, siyasiden çok daha öte, kültürel bir trajedi olan Watergate *desmesure*'ünün gerçekleşebildiği bir çağda, bunun anlaşılması çok zor olmasa gerek.

Marie'yi her hatırladığımda, onunla birlikte aklıma hemen, Mallarmé'ın en ünlü dizesi *Le vierge, le vivace, le bel aujourd'hui* . . . onun ülkesinin sanatındaki pek ılımlı olmayan klasik yönün daha başından beri ayırıcı niteliğini oluşturan o tazelik, yeşillik, dolaysız yakınlık - gelir. Marie'yi bir günde ya da bir kez okumayla tanımak olanaksız; ama bir tanınırsa, ait olması muhtemel kraliyet ailesinin Plantagenet evindeki bir ilkbahar günü gibi unutulmaz.

(1974-78)

* Saray aşkı. (ç.n.)

Molière'in Dom Juan'ı

Dom Juan, Molière'in oyunlarının en siyasal olanıdır ve ben, onun tarihsel arka planına ilişkin bazı ayrıntıları kısaca özetleyerek başlamak istiyorum söze.

Molière 1663'te, *L'Ecole des Femmes*'den sonra ateizm ve dine karşı saygısızlıkla suçlanmıştı. Ve bu suçlama, Mayıs 1664'te *Tartuffe*'ü yasaklatan, başarılı bir kampanyayla zirvesine vardı. Molière bu adaletsizliğin acısını bir sonraki yılın Ocak ayına kadar çekti. O zamana dek, kumpanyası konu - ve para - yönünden sıkıntıya düşmüştü ve kumpanyanın üyeleri, yazar-yönetmenlerine, Dom Juan hikâyesinin (Tirso de Molina'nın elli yıl önceki *El Burlador de Sevilla*'sının İtalyan versiyonuna dayanan) diğer iki versiyonunun o günlerde Paris'te

kazandığı başarıyı hatırlatmış olsalar gerek. Böylece Molière'in bu temayı işlemek için iki nedeni vardı: Hem ekibi için acilen gelir sağlamak, hem de sevgili *Tartuffe*'ünün baskıya uğramasından gayet haklı olarak sorumlu gördüğü Cabale des Dévots ya da Bağnaz Fesatçılar'a yeniden meydan okumak. Yeni oyun hızla ve öfkeyle; ayrıca, sonuç ürünün ünlü 'şizofreni'sinin önemli bir açıklaması olan, yeni bir kamuoyu başarısı sağlama gereksinimiyle yazılmıştı.

Ama şizofreni zaten ortalıkta dolaşıyordu. Yüzyılın başından bu yana, dinci tutuculukla, özgür düşüncenin arasında durmaksızın tırmanan bir gerginlik vardı. Sol tarafta, bireysel vicdana duydukları inançla ve bilimde giderek artan deneyselciliğe karşı sempatileriyle *libertin*ler; sağ tarafta da, din, kraliyet ve toplumla ilgili geleneklerin değişmezliğine duydukları imanla dévotlar. Molière, özgür düşüncenin egemen olduğu salonların müdavimiydi ve Fransa'da yeni felsefenin baş temsilcisi olan, epikürcü Gassendi'nin hayranıydı. Entelektüel yönden, *libertinage*'a sempati duyduğundan kuşku yoktu.

Fakat özgür düşünce hareketi yüzyıl başlarında hem dışarıdan, hem içeriden, daha çok sorunla karşı karşıya kalmaya başladı. Bunun çok açık bir sosyal nedeni, bir miktar soylunun herkesin diline düşen bir şekilde, kilisenin otoritesine karşı kuşku duymaktan, her türlü normal ahlâkı reddetmeye kayması ve özgür düşünceye daha içten inanan kişilerin de bundan ürkmesiydi. Bir zamanlar salt bir nitelik anlamına gelen *libertin* sözcüğü hızla, bir hakaret haline geliyordu. Molière'in, kendi Dom Juan'ında kullanabileceği bir sürü yeni gerçek yaşam modeli vardı. Onun, Dom Juan'ı başlıca, Prince de Conti'ye dayandırdığı söylenir, fakat zamanın diğer zamparalarından alınmış öğeler de vardı - Henri de Lorraine, de Vardes, Bussy, Chevalier de Roquelaure (yoksul adam sahnesinin kaynağı). 1653'te - Fronde ayaklanmasının ardından hızla kapanan bir toplumda - hapis, sürgün, hatta yakılarak öldürülme riski, bu tür yaşam tarzını tehlikeli hale getirdi ve daha kurnaz sahte *libertinler* bencilliklerini haklı göstermede kullandıkları felsefi mazereti bırakmaya ve dinin ikiyüzlü maskesinin ardına gizlenmeye başladılar. Molière için açıkça Dom Juan prototipine başka bir aday olan Cardinal de Retz tarafından başlatılan bir programdı bu ("tanrının gözünde en büyük suç, fakat toplumun gözünde en bilgece olan, kurnazca suç işlemek").

O zaman bu da, Molière'in diğer bir şizofrenisiydi: Özgür düşüncenin ilkelerine hayran olan, ama bunun pratikte kötüye kullanımına

(kuşkusuz ki, evliliği yönünden, daha acı bazı kişisel nedenlerle de) karşı çıkan birinin şizofrenisi.

Onun ikiye bölünmüş fikirleri, koruyucusu olan Kral tarafından da paylaşılıyordu. Gerici kampın itici gücü olan Compagnie du Très Saint-Sacrament de l'Autel,* 1629'da gizlice kurulmuş ve yirmi yıl daha gizliliğini korumuş bir topluluktu. Bağnaz Fesatçılar'ın ardındaki (deyim yerindeyse) CIA olan bu topluluk Trento Konseyi* ruhuna dek gerilere uzanıyordu. Bunlar Fransa'da Engizisyon'un yeniden kurulmasını, kraliyetin ve ulusun kaderini belirlemede Vatikan'ın yetkili kılınmasını istiyorlardı. Saraydan, ana kraliçe, Avusturyalı Anne tarafından güçlü bir şekilde desteklenen bu topluluk, ince bir hayır işleri perdesinin altında, Mazarin'in ve XIV. Louis'nin polisine karşı öfkeli birtakım entrikalar çeviriyordu. Her zengin ailede, din adamı olmayan bir vicdan yöneticisine (Tartuffe'ün görevi) önemli bir rolün verildiği İspanyol tarzı bir Katolikliğin kurulması da bunların amaçlarından biriydi. Bu siyasi-dinsel sağ kanat, uluslararası konularda İspanya'yla müttefikti ve İngiltere'yle savaş halindeydi - kralın o sıralardaki yöneliminin tam tersi yani. Kral her halükârda, özellikle 1662'de Papa'yla protokol yüzünden çıkan bir tartışmadan sonra, Fransa'nın işlerine Alp dağlarının güneyinden gelecek bir müdahaleye tahammül etmeye hiç eğilimli değildi.

Böylelikle kral, siyaset gereği, özgür düşüncenin bazı öğelerine - ve bu grubun büyük tiyatrocusuna da büyük ölçüde - hoşgörü gösteriyordu. Fakat kralın himayesi kendi çıkarını gözetmiyor anlamına gelmiyordur. Ve aynı şekilde, geniş kapsamlı da değildi. Diğer açılardan, hatta kendi kafasında bile pek tutarlı değildi, çünkü Fronde hareketini kısmen *libertinage* olmakla suçluyordu. Kısacası Louis, sağ kanattan gelecek eleştirilere karşı çok duyarlıydı ve *Dom Juan*'ın ikinci gösteriminden sonra Molière'e, yoksul adam sahnesini çıkarmasını söyletmek gerektiğine kendisi de inanmıştı. Her ne kadar (annesinin 1666'da ölümünden sonra) *Tartuffe*'ün yeniden sahnelenmesine1669 yılında izin verdiyse de, *Dom Juan* asla affedilmedi.

En Kutsal Ayinler Grubu, ilk sahnelenişinden bir ay önce *Tartuffe*'ü yasaklatmak için uygulanacak taktiği tartışmak üzere toplanmıştı ve *Dom Juan*'a 15 Şubat 1665 günü ilk perde açıldığında daha da şiddet-

* En Kutsal Ayinler Grubu. (ç.n.)

* Roma Katolik Kilisesi'ni Protestanlığa karşı güçlendirmek amacıyla, kilisede doktrinsel ve yönetsel değişiklikler yapmak için 1545'te Trento'da toplanan ekümenik konsey. (ç.n.)

li bir saldırı başlattılar. Piyes. muazzam başarılı (ilk on gösterinin hasılatı gecede ortalama 1.600 sterlin) olmasına karşın ve birçok yerinin kesintiye uğramasına rağmen 20 Mart'ta gösterimden kaldırıldı. Ahlâka aykırı olduğu düşünülen kısımları çıkarılarak basılmış bir versiyonu 1682 yılında Paris'te çıktı, fakat oyun 1840'lara kadar rafta kaldı. 1947'de hâlâ, Comédie-Française'in yaptığı listede *Tartuffe*'ün iki bin beş yüz gösterisine karşılık, *Dom Juan*'ın ancak yüz gösterimi vardı. Bugün - örneğin Fransız öğrencilerinin en popüler yayınlarında - bile, ona karşı nefretten kaynaklanan bir burukluğun hâlâ dolaştığını sezmek zor değildir.

Molière'in, ya kralın nazik konumu, ya da Bağnaz Fesatçılar'ın ardındaki çok örgütlü lobi yönünden o günkü siyasi durumu tam anlayamamış olması muhtemeldir. Oyun elbette, ılımlılar için propaganda silahı olarak bir yarar sağlayamayacak kadar aşırıydı. Fakat Molière olan bitenin daha çok farkında olsaydı bile on yedinci yüzyıldaki *caractère* kavramının ve özgür düşüncenin, bireysel vicdanın aktif gücü hakkındaki görüşünün ikili etkisi altındaki yazarın, Paris toplumunda kendisine karşı 'temelde' tanık olduğu bağnazlığa ve ikiyüzlülüğe - ve hepsinden öte, en açık tezahüründüyle, dilin kötüye kullanılmasına - saldırmakla daha çok ilgilendiği savunulabilir.

Aslında, bu amaç ve temayla, kendini çözümsüz bir ikilemin karşısına koydu ve *Dom Juan*, sonuçta neden hem libertinlerin hem de bağnazların bu ikilemin karşısında çöküp gittiklerini gösteren, bomba gibi bir çözüm olarak görülebilir. Dom Juan, hem bilinçli zamparayı, hem de ikiyüzlülüğü kınıyor olsa gerekir - yani o, iki ucu keskin bir bıçaktır, hem kırbaç, hem suçlu, hem melek, hem şeytan, hem suçlayan, hem suçlanandır. Freud'un terimleriyle, hem id, hem süperegodur. Molière'in hem ahlâksal hem de sosyal amaçlarına harika bir şekilde, bir taşla iki kuş vurarak hizmet eder; ama bunun bedeli, dinleyici kitlesinin kendini bu tiple özdeşleştirmesidir. Bu, bazı mantık manyağı Fransız eleştirmenlerinin bu piyesle neden sürekli bir sorunlarının olduğunu büyük ölçüde açıklar ve bu arada sanırım neden Britanyalıların ona belki çok daha kolayca yaklaşabildiğini de gözler önüne serer. Bizler kendi sanatımızda paradokslara ve gevşek sonlara daha çok alışığız.

Her halükârda, Molière'in hiçbir oyunu farklı yorumlara bundan daha açık değildir ve buna göre ben de, yaptığım çeviri sırasında izlediğim

yorumu açıklamayı tercih ettim. Bu yorum, Dom Juan'ın Molière'in çok farklı iki amacına birden yarayacak şekilde yaratılmış olması gibi, temelde de çok farklı iki adam olması düşüncesine dayanıyor. Bunlardan biri, söylencedeki ve piyesin konusundaki kaşarlanmış zampara; ama diğeri amatör bir filozof ve her şeyden önce bir dil öğrencisidir; özellikle, modern dilcilerin 'konuşma tarzları' dediği, ya da sözcük dağarcığının ve retoriğin karakteristik kalıpları dalında. Dom Juan bu konuda Hamlet'in uzak bir akrabasıdır. Onun hesaplı ahlâksızlığı etik yönden onu oyundaki diğer herkesten - hatta Sganarelle'den bile - daha düşük bir düzeye indiriyorsa da, kulağının keskinliği, boş lafları ve söylenenle demek istenen arasındaki çelişkileri hemen sezmesi onu pekala yüceltiyor. Bu yönden o, gelecekten geri gelmiş bir adam gibidir, kullandıkları dilin sonuçları hakkında tam bir bilince sahip olmayan insanların arasına salıverilmiş yahut onların arasında tutsak kalmış bir Wittgenstein (ya da Roland Barthes) gibidir.

Bunun içsel kanıtlarını bir sürü şeyde görebiliriz. Diğer konuşma tarzlarına öykünme konusundaki yeteneğinde; Sganerelle'yle dostluktan ve aralarındaki sürekli söz oyunundan zevk almasında (daha güvenilir bir yapımda, aralarındaki açık diyaloga rağmen ona ihanet etmesi gerekirdi çünkü); uzun, geleneksel tiradları duyduğunda verdiği, gayet dikkat çekici bir şekilde kısa ve ters yanıtlarında ve bunlardan etkilenmeye karşı hiç değişmez direnişinde; her şeyden önce de, kendine karşı dürüst anlarında. Ünlü "iki iki daha dört eder", dine ve felsefeye olduğu kadar, dile de uygulanır. Onun hiç bitmeyen tek evliliği, kendi yakıcı kuşkuculuğlaydı belki de ve onun trajedisi de muhakkak, entelektüelliğinin (inanılması bayağı bir zor ama,) ahlâksal değil, dilsel ya da biçemsel bir entelektüellik olmasıydı.

Ünlü berber dükkânı hikâyesinden, Molière'in kendisinin de gerçek yaşamında, konuşma tarzları konusunda aynı şekilde keskin bir gözlemci olduğunu biliyoruz ve bunun nedeni, bunların onun işinin yalnızca karakterlendirme yönünden temeli olmakla kalmayıp, komedinin - ve ikiyüzlülüğün de - tam özü olmasıdır. Molière, *Dom Juan* zamanında, Kral'a *Tartuffe* hakkında yazdığı, olumlu görüş bildiren mektuplarından birinde bunu şöyle dile getiriyor: "En komik durumlar karşılıklı yanlış anlaşılmalardan ve bir sözcüğün tam tersi bir şeyi anlatmak için kullanıldığı durumlardan çıkar." Onun daha ciddi tüm başyapıtlarının amacı hep aynıdır: *Dévoiler l'imposture*, yani sahtenin maskesini düşürmek. Ahlâkları aynı şekilde nettir. İyi, hem kendinde

hem de başkalarında, dilin dış yüzüne güvenmemeyi öğrenmede yatar.

Buradan çıkan sonuç, oyundaki, alışıldığı şekilde trajediden türemiş, soylu tarzı uzun tiradlarını söylemek üzere sahneye giren dört karakterin (Elvira, Dom Carlos, Dom Alanso ve Dom Louis'in) olay örgüsünden çok, Dom Juan'ın kurbanları olduğudur: Onlar aynı zamanda, bir profesörün gözlediği laboratuvar fareleridir. Bu, onların - karmaşık bir istisna dışında - hepsinin kesinlikle ikiyüzlü oldukları anlamına gelmez; daha ziyade, Dom Juan'ın kitabına göre, modası geçmiş ya da şarta bağlı bir söz dağarcığının ve kültürel tarzın kurbanı oldukları anlamına gelir. Bu önerme daha da genişletilip, Dom Juan'ın en büyük hatasının, Pascal'ın, insanın konuşma tarzının düşüncesiyle özdeş olduğu yolundaki ünlü deyişine aşırı bir biçimde inanması olduğu söylenebilir: Dom Carlos'un ve babasının '*gravitas*'ı (ya da azametli tavrı), söylediklerinin ahlâksal yönden haklılığına karşı onu körleştirir.

Metinde Dom Juan'ın, dinlerken nasıl davrandığı konusunda tek bir ifade bile yok fakat açıkça, bu oyunda bunu çok fazlaca yapması gerekiyor ve onun tepkileri - hem konuşma hem de jestler yönünden - yüksek düzeyli bir retoriği, nadir görünen bir kuşa bakan bir ornitoloğun müthiş keyfiyle dinlediğini gayet açıkça gösteriyor bence.

Bu da beni karmaşık bir istisnaya götürüyor: Elvira. O kadın bana, çoğu yorumcunun hiç onaylayamayacağı kadar karmaşık (ya da, yeniden, şizofrenik) bir karakter gibi geliyor. Ben o kadını, açıkça - ve avanakça - soylu tarzda karakterlerle Dom Juan'ın arasındaki mesafenin tam ortasındaki yer olarak gördüm. Örnek olarak herhangi bir bölüm ve kıta göstermeyeceğim fakat Molière'in o kadının iki sahnesinde, çok çarpıcı şekilde benzer bir gelişmeyi amaçladığı, benim aklımda gayet net olarak kalmış. Birincisinde, 1. sahnede kadın, Corneille'in bir tipi gibi başlar, sonra birdenbire gayet huysuz bir iğneleyiciliğe başlar ve sonunda, Dom Juan tarafından yeterince geri püskürtülünce de gerçek duyguları patlak verir.

İkincisinde, dördüncü sahnede kadın, kibarca yumuşatılmış sözcüklerle ve yüksek retoriğin sloganlaşmış deyimleriyle tıka basa dolu, iki müthiş konuşmayı, nutuk çeker gibi sürdürür. Dom Juan kesinlikle hiç etkilenmemiştir ve bence sahnenin dönüm noktası Sganarelle'nin "Zavallı kadın!"ı . . . ve Elvira'nın, Dom Juan'ın kendisi hakkında, "Saçma ve abartılı bir tiyatrocu" diye düşündüğünü fark etmesidir. Elvira bir kez daha, bu noktada (ve Fransızca metinden okuyup tartıştığım için sevinmem gerekir), trajik ve dinsel anlamda yüksek atından

iner ve gerçek duyguları belirir. Kadının çok daha basit, daha kırık bir dille yaptığı - gerçi yalnızca cinsel yönden de olsa, Dom Juan'ı etkilediği (ya da en azından Dom Juan'ın böyleymiş gibi davranarak, Sganarelle'nin ünlü duygusallığının ardına gizlendiği) - son yakarışı yapmak zorunda kalmasında da bunu göstermeye çalıştım.

Tüm bunların kadın oyuncuya sorunlar çıkaracağının farkındayım, fakat Elvira'nın tamamen 'saf ve masum' biri olarak oynanmasının yanlış olacağından da eminim. Aslında o, Dom Juan'ın gayet iyi farkına vardığı gibi, kendi duyarlılığından kaçıp, bir idealizm perdesinin ve onun alışılmış retoriğinin ardına saklanmaya çalışan genç bir kadındır. Dom Juan'ın ilk sahnede kadının 'tarz'ının acımasızca bir taklidini yapması bunun kanıtıdır. Kadın, gerçekten sinirlenmedikçe ya da duygulanmadıkça, doğal benliğine doğru bir hamleyi gerçekleştirememektedir ve Dom Juan'ın ona karşı çok hassas olmasının nedeni de tamamen budur.

Kadının son sahnesinin böyle bitişinin ve hemen ardından Dom Juan'la Sganarelle arasındaki diyaloğun, bence oyunun duygusal ve ahlâksal zirvesini oluşturduğunu eklemem gerek. Sanırım Dom Juan'ın bizzat bildiği satır aralarını göstermemek, onu biraz ucuza satmak olur. Bu nokta da, Dom Juan'ın sonunda kendini, hiç onulmaz bir şekilde lanetlediği yerdir. İkiyüzlülüğünü son sahnedeki kabullenişi sırf bu reddedişin bir sonucudur. Aslında Dom Juan'ın gidebileceği başka hiçbir yeri yoktur, çünkü Elvira'nın dilin sınırlarından kurtulabileceğini kanıtlaması, aynı zamanda aşkının gerçekliğinin ve muhtemelliğinin açıklanmasıdır. Belki de dönüm noktası, bu pasajın sonunda Sganarelle'nin kendi kendine söylediği küçük bir cümlededir ("Kadının söylediği tek bir kelimeyi bile anlamadı"). Benim kesin görüşümce, onun, komik bir etki yapsın diye değil de, aslında acıklı - hatta umutsuz - bir durumdan ötürü söylenmiş tek monoloğu budur.

Dom Juan'ın *soylu tarz*a karşı verebileceği tepkiyle ilgili, daha az yüklü bir olay da üçüncü sahnede Elvira'nın iki erkek kardeşinin, onurun niteliği hakkında giriştikleri, klişelerle dolu tartışmada bulunabilir. Burada, iki İspanyol soylusu yüksek sesle laklak edip tartışırken, Dom Juan'ın da bu tartışmanın potansiyel kurbanından, eğlenen bir tenis maçı seyircisine - ya da Tweedledum'la Tweedledee'nin karşısındaki Alice'e - benzer bir duruma geçtiği görülebilir.

Tüm bunlar Molière'in amacını değiştirmek ve anakronize etmek gibi görülebilir belki, fakat onun dilde çok aşırı özenliliği hor görme-

sinin de, başka yerlerde, en azından, dil özentisini potansiyel ikiyüzlülükle bağlantılandırması gibi, çok eski bir sicili olduğunu belirtmem gerek. Sanırım, onun bir aktör olarak trajedide son derece vasat bir performans göstermesine karşın, zeki bir soytarı olarak bir eşinin daha bulunmaması boşuna değildir. *Dom Juan*'ın sahnelerde kısa süreli boy gösterişinden hemen birkaç ay sonra, öfkeli, acemi bir genç oyun yazarı kendisinin ilk trajedisini, belli ki, ekip bu yapıtın performansında inandırıcılıktan yoksun olduğundan, Molière'in kumpanyasından çekti. Adı Racine'di. Buradan alınacak bir ders var.

(1981)

Ebenezer Le Page

Üzerinde konuşmak istediğim kitaptan daha garip bir edebiyat vakası belki de vardır, ama bundan bir hayli kuşkuluyum. Bir kere bu yapıt, yazarın ölümünden sonra çıkmıştır, çünkü yüzyılın başlangıcından bir yıl önce doğmuş olan yazar 1976'da öldü. Yani anlaşılan bu roman, yazarı altmışlı yaşların sonuna geldikten sonra başlanmış tek romandır. Bu tuhaflıklar hiç olmasa bile, romanın öylesine alışılmadık bir sesi ve tarzı vardır ki, bizim geleneksel edebiyat haritalarımızın hiçbir yerine konamaz. En azından, öldükten sonra birazcık üne kavuşmak düşüncesi mi cazip gelmiş acaba bu yazara? Hiç değil: Ölmeden önce, ileride biyografisini yazmaya kalkışacak birinin olağanüstü zorluklar yaşamasını kesinlikle garantilemiş. Bay Edward Chaney bir lütufta bulunup, son yıllarında Gerald Edwards'ın kendisine yazdığı bir dizi mektubu

görmem için bana izin verdi. Bu mektuplar adamın psikolojisi ve karakteri ve hatta aile geçmişi hakkında bize bir hayli şey söylüyor; fakat onun kendi geçmişi hakkında hemen hemen hiçbir şey söylemiyor.

Bildiğimiz kadarıyla, Edwards, *Ebenezer Le Page'nin Kitabı*'nı bastırmak için (yayın haklarını Bay Claney'e verdiği) 1974 yılına kadar hiçbir girişimde bulunmamış. Buna gelen itirazlara, en azından dışarıya karşı sabırlı bir direngenlikle dayanmış. İnatçılığını birkaç kez bir eşeğin inatçılığına benzetmiş; ama çok akıllı ve çok okumuş bir eşektir bu, kitabına şöyle bir bakanların belki düşünebileceği kadar saf birinden ileriye doğru çok uzun yollar almış bir eşek. Romanının günümüz edebiyat zevkine (mektuplarından birinde bunu, her şey hakkında "süper bir yükseklikten yargıya varan helikoptervari düşünce" olarak tanımlıyor). bir katırtırnağı çalısının bir limonluk seraya uyabileceğinden daha çok uymayacağını gayet iyi biliyordu. Daktilo nüshasını 1970'li yılların ortalarında geri çeviren çeşitli Londralı seçkin yayıncıların vardıkları hükümler hakkında pek fazla bir fikir yürütemiyorsam da, neden hepsinin reddetme gerekçelerini açıklamakta sorunlar yaşadıklarını biliyorum. Yayıncıların ağlarına takılan çok tuhaf bir balıktı ve tahminimce, ilk okunuşta onu farklı bir tür kategorisine sokmuşlardı: Kırsal roman.

Bence bu, en azından Flora Thompson'un ünlü üçlemesi "Lark Rise to Candleford" kadar sınıflandırmaya uygun bir yapıt. Elbette, küçük bir topluluğun gözlemine dayanan her kitap bu lanetli "kırsal" damgasını yiyebilir. Yine de, Edward'ın bir Kanal Adası* sakininin yaşamını ve zamanını aktaran bu anlatısı bir kır romanı olarak değerlendirilse bile, ben bunun yine de dikkate değer bir başarı olduğunu düşünürdüm. Eğer Guernsey adası, Victor Hugo meşhur on beş sürgün yılını orada geçirdi diye, edebiyatın ona soğuk davrandığını hissediyorsa artık buna üzülmesine gerek yok. Bu kitapta şimdi, adanın kesinlikle klasik olması gereken bir portresi ve anısı var.

Fakat Edwards'ın yaptığı, romanını okuyan herkesin hemen fark edeceği gibi, kitabın hüküm sürdüğü diyarı tek bir adanın dar sınırlarından çok ötelere taşımaktı. Bütün küçük adalar, sakinlerini hem sosyal hem de psikolojik yönden buna çok benzer bir hale sokarlar. Bunun artılar hanesinde şiddetli bir bağımsızlık, güçlü bir ruh, sabır ve cesaret, güçlüklerle başa çıkabilme ve başının çaresine bakabilme yeteneği vardır; eksiler hanesindeyse ters huylar, ensest, gerilik, adalı ol-

* İngiltere'yle Fransa arasında, Manş denizindeki adalar. (ç.n.)

mayanlardan kuşkulanma . . . "adalılık"la kastettiğimiz her şey. Bu niteliklerin ve kusurların hiçbiri adalara has değildir. Bu 'ada sendromu'nun bizim karadaki, savaş halinde kentlerimizin birçoğunda ve sonuçta bu kitabın ana teması haline gelen - yeni değerlerin eskilerle, kaçınılmaz sosyal değerlerin insan bireyiyle çarpıştığı - durumlarda giderek artan bir sıklıkla görüldüğü savunulabilir.

Edwards'ın kendi görüşü, kurgusal alteregosunun aracılığıyla gayet net bir şekilde görünür hale gelmiş. Ona göre, yeni değerler - yerel terimlerle, Guernsey'i turistik bir bölgeye ve uluslararası bir vergi cennetine çeviren her şey - lanettir. Bunlar onun, adada (ve ima yoluyla, diğer her yerde) çok değer verdiği ve romanının ilk yarısında çok yalın bir dille, çok acıklı bir şekilde anıp yüceltti̇ği neredeyse her şeyi yok etmiştir. Önemli olan, Edwards'ın ilerlemede umuttan ziyade felaket görmekte haklı olup olmadığı değil bence. Önemli olan, kitabın konusunun geçtiği 1890-1970 döneminde yaşamanın kişiye nasıl bir duygu verdiği hakkında bu kadar zengin bir insan anlatımını bulmaktır.

Bizler o seksen yıl boyunca, Batılı insanoğlunun ruhunda nasıl hayret verici ve benzeri görülmemiş - hem boyutları hem de hızı yönünden benzeri görülmemiş - bir değişimin gerçekleştiğini anlayamayacak kadar yakındayız hâlâ. On dokuzuncu yüzyılın sonları birçok yönden ve kesinlikle de çalışan sınıf çoğunluğunun açısından, on yedinci yüzyıla bizim yüzyılımızdan daha yakın durumdaydı. Bugün bunu sadece çok yaşlılar tam anlamıyla bilebilir. Bir yaşam süresi boyunca, hem arabanın henüz icat edilmediği, sokakların atlarla dolu olduğu zamanı, hem de insanın Ay'a gittiği zamanı yaşamış olmanın ne demek olduğunu; yahut daha da akıl almazını, hem en korkunç silahların bile taş çatlasa en çok birkaç yüz kişiyi öldürebildiği zamanı, hem de tüm kentleri - ve peşinden de tüm ülkeleri - yok edebileceği zamanı.

Sanki bir seksen yıl daha geçse hepimiz neredeyse eski gezegeni bırakıp yenisini bulacağız ve hepimiz ne kadar çağdaşlık arsızı olursak olalım, modern teknolojiyi ne kadar çoktan kendimizinmiş sayarsak sayalım, yine de bu korkunç kültürel şokun kurbanı olabiliriz. Bunun belirtilerinden biri de, bu yüzyılın ikinci yarısında tekrar tekrar nükseden (ve siyasettekinden çok daha öte bir) muhafazakârlıktır. En azından, yeni gezegenimize çok beceriksizce bir iniş yaptığımızın ve beraber götürseydik çok daha iyi edeceğimiz bir sürü şeyi - az önce söz ettiğim o geleneksel ada meziyetleri listesindekilere çok yakın bazı nitelikleri - bıraktığımızın farkına vardık.

Ebenezer Le Page'yi, kitabın ilk bakışta düşündürdüğü şeyden çok daha evrensel bir mentalitenin böylesine inandırıcı bir portresi haline getiren şey, bu eskiyi unutamama ve yeniden hep şikâyetçi olma durumudur. Edwards da, Ebenezer'in "dünya olaylarını içeriden dışarıya doğru ifade" ettiğini yazarken bunun farkındadır. Aslında onun romanı, yakın insanlık tarihinin, okuması genelde büyüleyici ve çok zevkliyse de, Guernsey ve onun geleneksel davranış biçimleriyle ilgi alanları üzerindeki etkisinden ziyade, hataya düşebilen, ama hep onurlu bir birey üzerindeki etkisi hakkındadır.

İngiltere'ye ve İngilizlere, (genel olarak yabancılara, hatta kardeş Jersey Kanal Adası'na) yönelik çok genel bir hor görme de aynı şekilde metaforik olarak kabul edilmelidir. Söz konusu tecavüzse çirkin tatil bungalovlarının ve turist artıklarının, açgözlü girişimcilerin ve vergi kaçakçılarının çok daha ötesindedir ve aslında bu tecavüz, bireyin aklına ve dolayısıyla bireyin özgürlüğüne yöneliktir. Ebenezer, homojenize bir dünya isteyenler için (çünkü böyle bir dünyayı yönetmek daha kolay) bir başbelasıdır. Ebenezer, kadınlar dahil birçok konuda, son derece demode bir gerici, bir tepkici gibi görülebilir. Fakat onun muhafazakârlığı son savaşta Nazilerin Guernsey'de yaptığı gibi, kişiliğinin adasını işgal etmeye kalkışan her şeye karşı aynı derecede tepkicidir. O güne dek hiç olmadığı kadar karşı koyucudur ve bu tür karşı koyma ya da gözünü kan bürümüşlük, bazı durumlarda ne kadar rahatsız edici olursa olsun, insanlığın (ve evrimin) çok değerli bir öğesidir. Taşralılık sadece sanatta ve yaşam tarzında kentli zevkinden yoksunluk değildir; aynı zamanda, sözde merkezileştirici tüm zorbalıklara karşı, giderek yaşamsal önem kazanan bir panzehirdir de. Bu çok sıradan çelişkinin, toplumun pek konuşkan olmayan tabanında yatan bu ezeli kuşkunun böylesine inandırıcı bir örneğini vermek, Edwards'ın büyük başarılarından biridir.

İkinci başarısı bana teknik bir başarı gibi geliyor ve bu da kahramanı için, kulağa hoş gelen Fransızca fısıltılarıyla böylesine şiddetli bir konuşma dilinin yaratılmasıdır. Daha da dikkat çekici olanı, yazarın hemen hemen tümüyle buna dayanması, genelde normal çizgisel bir anlatımın yokluğuna, karakterlerin onun neredeyse apansız girip girip çıkmalarına, sosyal ayrıntıların çok küçük ilmeklerine karşın, kahramanın aracılığıyla bizi zaman zaman, bu ses konuşmaya devam ettiği sürece, artık öykünün ne kadar bağlantısız ve konu dışına kaymış olmasına hiç aldırmayacağınız raddelere götürmeyi başarabilmesidir.

Bu son derece güç aracın, hatırlanan anıların uzayıp giden bir şekilde anlatılmasının bu kadar mükemmel şekilde kullanıldığı pek fazla roman olabileceğini sanmıyorum.

Edwards'ın bunu seçmesi bilinçli yapılmış bir şeydir. Bu kitabın 'dolambaçlı biçim'inden, 'dolaylı'lığından birçok kez söz etmiştir. Başka bir yerde de, "Yazmak, bence daima dolaylı bir imayla yapılmalı . . . bir kâbusun ayrıntılı bir şekilde konuşmasına izin vermiyorsam, bana bu sahteymiş gibi geliyor" demiştir. Ayrıca, "başlangıç ve son aynı anda tasarlandı . . . kitap bir elma ağacının dibindeki önemli altın imgesinden çıkıp gelişti" diye açıklamıştır. Bunlar tematik olarak belki de doğrudur; fakat edebi altın, bir kâbusun sesine bürünmüştür. Edwards'ın daima, kendi yerel dilini bozuk bir ağız olarak düşündüğünü de ekleyebiliriz. Joseph Conrad'a derin saygısı salt edebi değildir: Onun gibi 'sonradan kazanılmış' İngilizce'yle sürgünde yazmak zorundadır.

Söylenmesi gereken iki şey daha var. Birincisi, Edwards'ın, hiçbir uzmanın editörce tavsiyesini dinlememiş olması. Bu en çok kitabın sonunda fark ediliyor; orada yazarın, Ebenezer'le çok yakın bir şekilde özdeşleşmeye başladığı hissediliyor. Kendini, romancılar arasında yaygın bir itkiye kaptırıyor: Kendi vekilini, yani kahramanını, çok açıkça duygusal bir sonla ödüllendirme isteğine kapılıyor. Bu konuda kendisinin dikkati çekilmiş, fakat metnini değiştirmeyi reddetmiş. Yaşlanan Ebenezer "her şeyi romantik bir parıltıyla görüyor. Ben görmüyorum; okuyucu da görmemeli" diye yazıyor. Burada, 'Guernsey eşeği' nallarını gölgelik bir yere bayağı sıkı saplamış herhalde; ama profesyonel bir editör için bile, onu, yüreğini, sonu daha az çağrıştıracak bir biçimde açmaya ikna etmek bayağı zor gelmiş olsa gerek. Bay Chaney, Edwards'a bir keresinde Wyndham Lewis'in *Aslan ve Tilki*'sini göndermişti ve kendisine, buna yanıt olarak gönderilen ifadede hiçbir yumuşama belirtisi görülmemekteydi. Lewis'i aptalca alimliğinden ve "tahta törpüler gibi, haşin ve küfürbaz tarzından" ötürü kınadıktan sonra, "Tüm bunların vardığı sonuç, mantıksal pozitivist çıkarsamalardan oluşan bir kaostan başka bir şey değil, duygusuz ve entelektüel . . . 'romantik', pek kirli bir sözcük değil, bunu biliyorsunuz," diye devam ediyordu.

Söylenecek ikinci şeyse *Ebenezer Le Page*'nin, bir üçlemenin ilk

bölümünü oluşturacağıdır. İkinci ve üçüncü bölümlere *Le Boud'lo: The Book of Philip le Moigne* ve *La Gran'mère du Chimquière: The Book of Jean le Féniant*[1] adları verilecekti. Edwards, mektuplarında, ilk bölümü diğer iki bölümün mizahi bir kontrastı gibi gördüğünü açık etmeye yetecek kadar imada bulunmuş. Neville Falla'nın, yani ilk romandaki çok duygulu sonun sebebinin aslında, ikinci bölümde erken bir ölüm için hazırlandığını ve o yapıtın tarzının komikten daha çok trajik olacağını bilmek okuyuculara ilginç gelebilir. Edwards bu konuda, iğneleyici bir dille "bu yüzden büyücülük okulunu bitirmem gerekecek herhalde," diyor.

Fakat *Ebenezer Le Page*'nin temel üstünlükleri her sayfaya, her bölüme, her karaktere, anıların dikbaşlılığına, tam anlamıyla düzenlenmiş dilsel araçların uyandırdığı duygu ve düşüncelerin titizliğine ve gücüne seyrek bir şekilde dağılmıştır. Edwards'ın amaçladığı şey, Wyndham Lewis'in kınandığı mektubun bir pasajında ifade ediliyor. Conrad'ı, tam tersine, "insani ve maddi bir bölünmezlik içinde" kaldığı; "fakat bunu ustaca, kontrollü bir ihtirasla ve zarif bir duyarlılıkla yaptığı" için övüyor. Onun, helikoptervari düşünce çağında çok eksik bulduğu ve kendi kitabının yayınevi editörlerinden neden öylesine az sempati gördüğünü anlamasına yardımcı olan şey belli ki böyle bir nitelikti. Başka bir yerde de, kitabının amacını "insanlaşma" diye tanımlıyor ve bu amaca varmak için kitabının bugün hiçbir moda-bilinçli yazarın ününü riske sokmamak için girmeyi düşünmeyeceği bazı risklere girmesi gerektiğinin ve yine bazı yönlerden, modası geçmiş ve basit dilli kalmakta sebatla diretmesi gerektiğinin farkındadır. Fakat o kitabın en hoşlandığım yönleri de bunlardır. Bana öyle geliyor ki, ara sıra huysuzluğa ve aşırı duygusallığa kaçmasının ötesinde, bu roman bir cesaret eylemidir; eğer roman ve onu hâlâ en derin sanatsal anlatım sayan özgür toplum varlığını sürdürecekse, asla modası geçmiş olamayacak roman türü budur.

1. Tam karşılıkları, "Kukla: Kesik Bacaklı Philip'in Kitabı" ve "Mezarlığın Büyükannesi: Miskin John'un Kitabı"dır. Edwards'ın ilk kitabının tam adı, diğer ikisiyle simetri gösteren *Sarnia Chèrie: Ebenezer Le Page'nin Kitabı*'ydı. Benim üzerinde konuştuğum basımın başlığındaki ilk sözcükler, İngilizcede *chèrie*'nin kötü bir çağrışım uyandırması [Cherie, cheri ya da cherry, asıl anlamı kiraz olmakla birlikte, argoda "kızlık zarı" anlamına gelir. (ç.n.)] ve Sarnia'nın, yani Guernsey'in Latince adının çoğu kişi tarafından bilinmemesi nedeniyle çıkarılmıştı. Bu sözcükleri Edwards kendi yaratmamıştı: "Sarnia Chèrie" ya da "Sevgili Guernsey" adanın özel sloganıdır.

* * *

"Halkın gözünde bir imaja sahip olmanın salt düşüncesi bile beni dehşete düşürüyor"; "Kamuoyuna, kendi isteğimle herhangi bir otobiyografik veri sağlamayacağım"; "*En famille* yaşamaktansa kabuk içinde konuk bir yengeç olmayı yeğlerim"; "Bu arada, (resmi varlığımı sürdürmem için gerekenlerin dışında) her türlü fragmandan, yazışmadan ve kayıtlardan kurtuldum." Gerald Edwards böyle yazıyor Edward Chaney'e gönderdiği çeşitli mektuplarda; son tümce, ölmeden altı ay önce yazdığı mektuptan alındı. Edwards'ın, yaşamının son beş yılında birlikte kaldığı ve (gelecekte kendisi hakkında araştırma yapacak herkesin yolunu "bir canavar gibi" kesmesi yolundaki) son direktiflerini nazikçe yumuşatan Bayan Joan Snell bana, bunun tam anlamıyla bir soykırım olduğunu söyledi: Onun sadece doğum belgesi ve - şöyle bir bakması bile dokunaklı - annesinin bir fotoğrafı saklanmıştı. Soyut anlamda bir kendini yok etme eylemi de değildi bu.

Gerald Basil Edwards 8 Temmuz 1899'da doğdu. Edward Chaney'e yazdığı bir mektupta aile geçmişinden söz etmiş ve bunun bir bölümüne yer vermeye değer. Doğu Devon'daki Axminster yakınlarında küçük bir köy olan Dalwood uzun zamandır o bölgede muhalif yetiştiren bir yer olarak, (kişinin dinsel bakış açısına göre) iyi ya da kötü bir üne sahipti:

Baba tarafından bildiğim en eski dedem, Devon, Dalwoodlu Zachariah Edwards'tır; bir Çingeneyle evlendi ve bir sürü sağlıklı oğlu oldu ve bunlar dünyanın dört bir yanına göçtüler. O benim dedemin babasıydı. Dedem Tom, Honitonlu Mary Organ'la evlendi ve on dokuzuncu yüzyılda kuzeyin taş ocaklarının açıldığı zamanki 'taşa hücum' devrinde Guernsey'e göç etti. Zor bir yaşamdı bu. En büyük oğlu, yani adı yine Tom olan babam Guernsey'de doğdu, fakat on iki yaşına gelince, kendisini kayışla döven babasından ve katı yürekli annesinden kaçıp, sefer yapan gemilerin daha yumuşak muamelesine sığındı. Gemilerle dolaşıp 'dünyayı gördü' ve sonunda memlekete dönüp yirmi altı yaşında evlendi. Aslında o zaman da dönmeyecekti de, deniz tutmasına karşı hassasiyetini bir türlü yenememişti. O zamanlar bir taş ocağının sahibi olan babasının yanında çalıştı ve daha sonra maden ocağı ve ev, yani benim doğduğum Sous les Houghues *ona miras kaldı. Ben onun ikinci evliliğinden oğluyum . . . annem 1924'te öldü. Babam birkaç yıl sonra, evdeki kahya kadınla evlendi ve bana miras kalmasın diye her*

şeyi satıp, yasal olarak kadına bırakabileceği başka bir mülk aldı. Böylece beni sürgün etti. (Sizin için bu bir anlam taşımıyor; ama Guernsey'in kanunu böyle.) Çok sert bir adamdı benim babam: İçi de çok yumuşak. Guernsey'e büyük bir aşkla bağlıydı ve İşgal'den önce orayı terk etmeyi reddetti. Kurtuluş'tan sonra bir yıldan daha fazla yaşadı ve öldüğünde doksanını bayağı geçmişti herhalde. Bu konudan pek emin olmamam gerekiyor, çünkü Guernsey'de çocukların, ana babalarının yaşlarını tam olarak bilmeleri pek doğru bulunmazdı. Onunla gerçek anlamda sadece bir kez iletişime geçtim ve bu da 1938'de, Münih Krizi'nin olduğu yıl, taş ocağı çalışamaz hale geliyor diye giderek endişelendiği bir zamanda, onu Les Rosiers'te ziyaret ettiğim zamandı. Yaşı seksenin üzerinde olmasına karşın, yaptığı işte böylesine tükenmiş duruma düşmekten ötürü çok utanıyordu. Granit çıkarmayı bir erkeğe yakışan tek iş olarak görüyordu. Annem bir Mauger'di. Onun safkan Guernseyli olduğunu iddia edemem, çünkü en safkan Guernseyliler Neolitik zamanda yaşayanlardır . . . Çocukluğum, yeniyetmeliğim ve gençliğim, annemin ölümüne karşı giderek şiddetlenen bir mücadeleydi ve kadınlarla tüm ilişkilerim gerçekte ölüme karşı bir mücadeleydi. Ben hayatta kalmayı başardım, ama kederlenerek; çünkü mücadele ettiğim şeye sempati duyuyorum ve kaçınılmaz bir durumdan ötürü kederleniyorum. Bu size, benim Lawrence'dan kafamın karışmasını açıklayacaktır; gerçi başka yönlerde birçok ortak yanımız var . . . fakat onun ötesinde, dişi iradeye karşı çelik gibiyim. Dişi doğasını kastetmiyorum. D.H. teslim olmuş. Benim görüşümce, onunki çok acı bir hikâye. Beyaz Tavus kuşu, Lady C.'nin alev almış rahmine dönüşüyor. Hepsi bir. Anka kuşu bataklığa saplanmış.

Aslında, Mauger'den daha safkan bir Guernseyli isminin pek olmadığını, bu soyun Normanlar zamanına dek uzandığını eklemem gerek. Edwards, bu klanın ilk üyesi olan ve hain İngilizleri onun tebaası halkın arasına sokmanın hayır getirmeyeceğini söylemek cüretini gösterdiği için Fatih William tarafından adadan kovulduğu söylenen kişinin soyundan geliyor olma ihtimalinin tadını çıkarıyor herhalde.

Edwards 1909 yılında Hautes Capelles ilkokulundan, şimdi adanın erkek lisesi olan Devlet Ortaokulu'na bir burs kazanarak mezun oldu. 1914'te, St Peter Port'taki Vauvert Okulu'nda stajyer öğretmenliğe getirildi. O zaman yaşamışlardan biri Edwards'ı, "tam bir yalnız, arkadaşı olmayan, garip bir tip" olarak hatırlıyor. 1917'de Kraliyet Guernsey Hafif Piyade Birliği'ne katıldı. Aktif hizmette hiç bulunmadı, fakat as-

kerliğini Portsmouth'ta, topçu öğretmen çavuş olarak bitirdi. 1919'la 1923 yılları arasında Bristol Üniversitesi'ndeydi, fakat ne konusu ne de derecesi öğrenilemiyor. Yukarıdaki mektupta, yaklaşık 1926 yılında kendisini Guernsey'den sürekli sürgün ettiği anlaşılıyor. Bu dönemde, Londra'da Toynbee Hall üniversite kampusunda çalıştı ve İngiliz edebiyatı ve tiyatrosu okutmanı olarak İşçi Eğitim Birliği'ne de katıldı. Anlaşılan, Bolton Repertuvar Kumpanyası'nda da bir süre bulunmuş ve bu kuruluş için oyunlar yazmış. Bir yerde, Middleton Murry ve onun aracılığıyla da Frieda Lawrence'le tanıştı. O "dişi irade" sözünü Edward Chaney'e pekala tahmin edilebilen bir hayranlık ve nefret karışımıyla sık sık tekrarlıyordu. Bayan Snell'e de, Tagore'u ve Annie Besent'i de gayet iyi tanıdığını söylemiş.

1930'dan önce evlenmişti. O yıldan kalma bir belge onun Hornsey'de yaşadığını gösteriyor ve mesleğini de 'yazar' olarak bildirmiş. Evlilik başarılı değildi ve 1930'ların başında, hayatını kalemiyle, gerek oyunlar ve gerekse şiir yazarak kazanmayı denemek için Hollanda'ya ve İsviçre'ye gittiğini tahmin ediyorum. Bayan Snell'e, 'çok iyi bir oyun' da dahil olmak üzere, iyi yapıtlarının çoğunu yok ettiğini söylemiş. Yaşam boyunca, çoğu (belki de her) yazar gibi, işine karşı bir manik depresif* olarak kalmış hep.

Evliliği nihayet, yaklaşık 1933'te bitmiş. Bu evlilikten kalan dört çocuğundan biri olan kızı bana, babasının o tarihle 1967 arasında hayatından tümüyle kaybolduğunu ve ilişkileri çok başarılı bir şekilde yeniden kurulduğunda da aradaki uçurumun çok büyüdüğünü söylüyor. Kızına bile kendi geçmişi hakkında pek bir şey söylememiş. Edwards'ın daha sonraki yıllarını nerede ve nasıl geçirdiği bilinmiyor (Toynbee Hall kayıtları savaşta çok ağır hasar görmüş); fakat İkinci Dünya Savaşı'nda bir işçi bulma bürosunda çalıştı ve anlaşılan, 1960'da emekli oluncaya dek bir kamu görevlisi olarak kaldı (1955'te Balham'da yaşıyordu).

Ondan sonra, fırtına kuşu "sert bir yaşam" için bir yıl Galler'e gitti, 1961'den sonra üç yılını Penzanee'de, 1964'den sonra üç yılını Plymouth'da geçirdi ve 1967de Weymouth'a taşındı. O son yıl, kızına, kitabının ilk taslağının bittiğini ve ikinci bölümün, yani *"Le Boud'lo"*nun yarılandığını söylemiş. Ayrıca 'ölmek için' Guernsey'e dönmekten de söz etmiş, fakat adadaki yaşamın - ve mülk fiyatlarının - pa-

* Zaman zaman çılgınca bir düşkünlük ve verimli çalışmak, kimi zaman da nefret dolu bir bezginlikle uzak durmak anlamında. (ç.n.)

halı olmasının, onun gibi sınırlı olanaklara sahip bir adam için bunu olanaksız kıldığı ve belki de bunun hem kitabını hem de sürgününü daha bir acılaştırdığı tahmin edilebilir. Onun, sürgünle ilgili duygularının varlığını hep koruduğunu, Weymouth'a - İngiliz anakarasında Guernsey'in en yakınında olunabilecek yere - taşınmasından anlayabiliriz.

1970 yılında, Weymouth'un hemen dışındaki Upwey'de, Bayan Snell'in, 'büyük evinin küçük bir odasında' kiracısı oldu. Kendisi de Guernseyli bir kadın olan Bayan Cynthia Mooney odanın "bir keşişin odası gibi" olduğunu hatırlıyor: "Oda çok düzenliydi, korkunç düzenliydi." Edwards 1972'de, "bir günden diğerine, yaşamın kıyısında yaşıyorum," diye yazmış. Ama mektuplarının Bay Chaney'e verdiği genel izlenim, huysuzca bir acıyı değil, sert bir ruh huzurunu, çileci bir toplumdışılığı kabullenişi hissettiriyor. Bir yönden, Edwards bu sertlikle - "Heath'e* karşı nefretim, televizyona duyduğum tiksinti gibi, neredeyse patolojik bir şey" - sahte değerler olarak gördüğü şeylere kapılmış hiçbir şeyi ve kişiyi sakınmazdı; fakat açığa vurulduğunda, duyguları da kesinlikle samimi ve sakınmasızdı. Ebenezer'deki, buna benzer özelliklerin karışımının büyük ölçüde otobiyografik olduğu düşünülebilir.

Bu son dönemde yaşamına yeni giren, onun için en önemli kişiler kuşkusuz Edward Chaney'le karısıdır. Onların aynı duyguları paylaşarak onu yüreklendirmeleri, onu *Ebenezer le Page*'yi yeniden yazmaya, 1973 ve 1974'te giriştiği o büyük uğraşa teşvik etti. Bu kitabı sonuna dek yeniden gözden geçirmeye devam etti. Bay Chaney amaçlanan üçlemenin geri kalan kısmının kısa taslaklardan ibaret olduğu ve hepsinden öte de, Edwards'ın ölmeden önce bunları herhalde yok ettiği kanısında. Edwards bir ya da iki kez, durduğu yerde duramıyormuş, Weymouth'tan kaçmak istiyormuş gibi görünmüş (ve onun yaşında bir adam için gerçekten dikkate değer bir seyahat isteği göstermiş); ama Scilly ve Orkney adalarına yönelik bu kendinde değilmişçesine haller Upwey'de bitmiş. Mektupları, onur ve kendi kendiyle dalga geçmenin etkileyici bir harmanının yanı sıra, basit İngiliz düzyazısında Orwell'vari bir üstünlük de gösterir sık sık. Bunlar Dr. Johnson'un *İngiliz Şairlerinin Yaşamları*'nın Grub Caddesi bölümüne güncel bir ek olarak konulsa gayet iyi gider ve dilerim bir gün Bay Chaney bunların bir kısmını yayımlamayı düşünür.

Joan Snell, Edwards hakkında hatırladıklarını şöyle özetliyor:

* Edward Heath: Dönemin Muhafazakâr Partili Başbakanı. (ç.n.)

"Çok dinamik karakterli bir adamdı, fakat duyguluydu ve karşısındakinin duygularını anlardı. Gururlu, fakat alçakgönüllüydü, harika bir belleği vardı. Elli yahut altmış yıl önceki konuşmaları kelimesi kelimesine hatırlardı. Makinalardan ve modern teknolojiden nefret eder, dünyaya her türlü kötü şeyi bunların getirdiğini düşünürdü. Hiçbir şeye ihtiras duymaz, az bir emekli maaşıyla yaşardı. Sahip olduğu her şey küçük bir bavula sığabilirdi. Çekici ve sevimliydi; üzüntülü ve karamsardı. O hem yükseklerin hem de en derinlerin, en karanlık derinlerin adamıydı. Onu kısa bir yorumla anlatmak haksızlık olur. Tüm söyleyebileceğim, onu tanımamın büyük bir ayrıcalık olduğudur."

Gerald Edwards 26 Aralık 1976'da, Weymouth civarındaki küçük odasında kalp krizinden öldü. Külleri denize serpildi. Dalgaların, o küllerin hiç olmazsa bir kısmını onun doğduğu, çoktan yitirilmiş sahilin yosunları ve granitlerinin arasına götürdüğünü düşünmek beni sevindiriyor.

(1981)

John Aubrey ve Monumenta Britannica'nın başlangıç öyküsü[1]

John Aubrey'i kısa bir yazıda açıklamak kolay bir iş değil. Hiçbir şeyi tamamlamamış bir dâhiyi nasıl tanımlayabilirsiniz ki? Yalnızca tüm yapıtlarını değil, kendisinden sonraki tüm kuşakları da sürekli bir kafa karışıklığıyla bırakmış birini? Edebiyat yeteneğim yok diye hep af dileyen, ama bugün, çağının en güzel ve doğal düzyazı yazarlarından biri saydığımız bir adamı? Her türlü kişisel konuda iflah olmaz bir savruk, ama on yedinci yüzyıl yaşamı hakkında kaybolup gidecek olguları parlak bir sezgiyle toplayıp biriktiren ve bu konuda çalışan tüm öğrenciler için sonsuz bir altın madeni olan birini? Tek bir bilim dalında

1. 1981'de bu yapıtı Amerikan okuruna tanıtmak için yazıldı ve Britanyalı okurların, John Aubrey'in öğrenmenin gelişimindeki rolü hakkında bir deneme isteklerine yanıt olarak burada yeniden basıldı.

bile yetkin olmayan, ama bilim tarihindeki yeri doldurulamayacak birini? İnsanlara, modern arkeolojiye giden yolu göstermek için herkesten daha fazla çaba harcamış, ama daha düne dek, genelde, kendini eğlendiren bir zevzekten pek de farklı görülmemiş birini?.

Onun karmakarışık hali diye nitelendirdiğimiz en büyük kusurunun, bir şekilde onun en önemli meziyeti olduğunu bugün anlayabiliyoruz. Daha konsantre ve düzenli (ya da, daha az paradokslu bir şekilde yapılanmış) bir kafa, *Yaşamlar* adlı elyazmalarını oluşturan taslakların ve notların kaosunu düzene sokar, sansürler, standardize eder, düzeltirdi; fakat öte yandan o yazılar, hiçbir şeyle kıyaslanmaz tazeliğini ve anekdotsal canlılığını hemen hemen kesinlikle yitirirdi. Onun çağında yaşamış, John Milton'dan ("Gut nöbetleri sırasında bile neşelidir ve şarkı söyler"), iç savaşın o serseri paralı askeri Carlo Fantom'a ("Dedi ki" - ırza geçme suçundan, I. Charles tarafından asılmak üzereyken - " 'Senin davan umurumda değil. Senin paran ve güzel kadınların için dövüşmeye geldim ben.' ") kadar, gerek büyük, gerek küçük, sayısız insan, Aubrey'in gözüyle görülmeden tam anlamıyla tanınamaz. Ayrıca, on yedinci yüzyıl aklının karmaşıklığını da, onun sonsuz derecede karmaşık otobiyografik notlarını, yani kendi hakkında yazan Aubrey'i okumadan tam kavrayamayız. Sanırım, o zamanlar yaşamanın nasıl bir şey olduğunu o zamanda varmışız gibi hissetmeye, Pepys* ile bile daha fazla yaklaşamayız: Endişeleri, kuruntuları, umutları, sevinçleri, melankolileri ve şiirsellikleri hissetmeye yani.

Sosyal bilimci kuşaklar, otuz yıla mal olmuş notların, silintilerin, anlaşılmaz çapraz göndermelerin, yinelemelerin, klasik alıntıların, başkalarının el yazısıyla yapılan eklemelerin, Aubrey'in belleğinin yeterli olmadığı durumlarda boşlukların, okunamayan eklemelerin ve diğer bin bir türlü şeyin arasında tökezleye tökezleye, el yordamıyla ilerlemeye çalışırken *Monumenta Britannica* elyazmalarının vahşi çalılarına sövüp saydılar hep. Ama ben yine de, sık sık çıkmazlara girerek, yanlış yollara saparak da olsa, geçmiş hakkında yeni bir görüşe ve geleceğin yeni bir bilimsel disiplinine doğru kendi yolunu kendi başına bulmanın nasıl bir şey olduğunu bize daha net bir şekilde gösterecek başka bir bakış açısı bulabileceğimizden kuşkuluyum. Böyle bir kitabın ilk baskısında, varlığının asıl nedeni olarak, ayrıntılı yorumlar ve

* Samuel Pepys (1633-1703) İngiliz denizcilik bakanı; yazdığı günlükler 1660-1669 arasının çok canlı bir anlatımı ve zamanın günlük yaşamının çok yakın bir kaydıdır. (ç.n.)

daha kolay anlaşılır göndermeler olması gerekir. Ama dilerim Amerikalı okurlar da, birçok konu ve maddesinin coğrafi ve zamansal uzaklığına rağmen bunu, atalarımızın Anglosakson zihinlerinde yapılan bir yolculuk olarak görürler; on yedinci yüzyıl Atlantiğinin bir yakasından diğerine, hem eski hem de yeni dünyaların diğer ortak yanları gibi, bunu da kendi tarzında gayet aydınlatıcı ve dikkate değer bulurlar.

John Aubrey 12 Mart 1626'da, Wiltshire'da, Malmesbury yakınlarındaki Easton Piercy'de doğdu ("güneş doğmak üzereyken, çok zayıf bir halde ve sanki ölüyormuş gibi" - tüm yaşamı boyunca sağlığından hep endişe duyacaktı). Ama babası, evlilik ve uzak akrabalık yoluyla, West Country ve Galler'le birçok bağları bulunan küçük ama çok eski bir aileden geliyordu. En ünlüleri, Kraliçe Elizabeth'in gözde hukukçusu Dr. William Aubrey olan, mütevazı bir şekilde sivrilmiş birkaç ataları vardı. Bu bağlantılar, Bristol'un tüccar belediye başkanı (aynı zamanda, bir zamanlar *Mayflower*'ın* sahibi) John Whitson'a dek 'aşağıya' ve Abington Kontu gibi aristokratlara dek 'yukarıya' gidiyordu. Aubrey'in parasal yönden bir şansı varsa, aksi takdirde bu yönden çok aşikâr bir şekilde talihsiz geçecek bir hayatta onun tartışmasız beyefendilik düzeyiydi. Sonraki yaşamında neredeyse meteliksiz kaldığında bunun yararını görecekti. "Komşulardan uzakta ve konuşacağı hiçbir çocuk olmadan, bir tür parkta büyümüş", yalnız, duyarlı ve hastalıklı bir çocuk olarak (kendisinden önceki iki ağabeyiyle bir ablası bebekken ölmüştü ve diğer iki erkek kardeşi de ancak 1643 ve 1645'te doğdu) sanki bir sosyal bilimci gibiydi ve geçmişe merakı kendini çok erken gösterdi. Sekiz yaşlarındayken bile çok hassas olan bu çocuk, sonradan hatırlayacağı gibi, okul kitaplarının, o zamanların yaygın alışkanlığına uyarak, antik parşömen belgelerin arasında ciltlenmesinden büyük üzüntü duyardı.

Bu, onun yaşamının, baskın değilse de, dikkat çekici bir özelliğiydi. O, yakın tarihin - salt koleksiyonculuğun tersine - ilk açık ve kendini duyurmuş korumacılarından biriydi. Kendi toplama faaliyeti bile esasen korumacı ve kamu yararınaydı. Adının hâlâ, arkadaşı Elias Ashmole'un adını taşıyan ünlü Oxford müzesinin kurucu bağışlayıcılarının arasında yer alması ve kaybolmuş ya da yağmalanmış materyaller için ağıtların tüm yapıtlarında tekrar tekrar boy göstermesi boşuna değildi.

Henüz köy okulundayken hayat boyu sürecek başka bir etkiye.

* 1620 tarihinde İngiltere'den Amerika'ya meşhur bir göçmen kafilesini götüren gemi. (ç.n.)

kendi öğretmeninin daha önceki ünlü bir öğrencisi olan filozof Thomas Hobbes'un (1588-1679) etkisine kapıldı. Daha sonraki yıllarda Hobbes onun arkadaşı olacak, Aubrey de onun son derece değerli yaşamöyküsünü yazacaktı. Leigh Delamere'den, Dorset'teki Blanford Forum'da bulunan ünlü bir okula gitti. O yılların sonunda, kendisi hakkında küçük bir not yazmıştı: "Ilımlı bir ruh; büyüklenmeye karşı çok güçlü bir şekilde duyarlı. Benim kafam gayet net; bir ayna gibi, en ufak rüzgârla bile çalkalanıp dalgalanan saf kristal bir su. Kargaşa halinde ve kesinlikle savruk değil; fakat . . . tembellik ve kayıtsızlık diğer bütün erdemlere bedel."

1642'de on altı yaşındayken Blanford'tan Oxford'a gitti. Fakat o yıl başlayan iç savaş yüzünden oradaki eğitimini tamamlayamadı; 1646'da hukuk eğitimi almak için gittiği Londra Middle Temple'daki eğitimini de yarıda bırakmak zorunda kaldı. Fakat bu arada, üniversitelerin asla bir yer bulamadığı ve çoğu kez de (ne yazık ki, bugün bile) sanki özellikle bastırıp sindirmek için yapılandığı bir konuyu ve fakülteyi bitirdi: Evrensel merak. Aubrey henüz on sekiz yaşında bir öğrenciyken bile, çok yakında yıkılacağını bildiğinden, Oxford yakınlarındaki Osney Manastırı'nın çizimlerini yapmıştı. Bugün o kayıp bina hakkında tek görsel kaydımız, daha sonra Holler'in bu çizimlerden biriyle yaptığı gravürdür.

Biraz da, kendi zamanının gelenekçi çağdaşlarıyla hiçbir alanda rekabet edemeyeceğini fark etmiş gibiydi ve bu nedenle, her alandan birazcık hırsızlık yapmak ayrıcalığına sahip bir saksağan haline geldi. Yaşamı boyunca, gerçek sosyal bilim saydığı şeyin karşısında hep çekingen ve saygılıydı. Onun bu aracılık rolünün gerçek değerinin, kültürlü arkadaşlarından ve bu vesileyle edindiği tanıdıklarından oluşan muazzam bir grup tarafından takdir edilmesine karşın, Aubrey'in sık sık, bu uğraş nedeniyle bir tür araştırma yardımcısına ya da 'yararlı bir tanıdık' diye düşünebileceğimiz birine indirgenmiş olması bu yönden üzücüdür. Onu bu şekilde kullanan adamların hemen hemen hiçbiri onun gerçek özgünlüğünü, üstelik özellikle de, kendisi gelenekçilikten çok uzak olduğu için anlayamadı. Onların da gözünü, daha ziyade kişisel bir şey bağlamış olabilir: Onun dostluk konusundaki bilimsel olmayan dehası. O, kendi çağının tartışmasız en hoş, en dost canlısı insanlarından biriydi.

Onun hoş ve alışılmadık derecede hoşgörülü doğası belki de genlerinden geliyordu. Ünlü dedesi Dr. Aubrey, İskoç kraliçesi Mary'nin du-

ruşmasında, kadını darağacından kurtarmaya çalışan komisyon üyelerinden biriydi; daha da dikkate değer bir durumsa, bu pek hoşa gitmeyecek düzeydeki merhametine karşın Elizabeth'in ona saygısını yitirmemesiydi. Torunu, o zamanlar Fransızların *honnête homme* - yani uygar ve, nerede olursa olsun, mantığa ve sağduyuya uyan biri - dedikleri tipin en başta gelen örneğiydi. Özellikle bu yönden *Honnêteté*, terbiyeliliğin ve aklı başındalığın en yakın eşanlamlısıdır. Bu nitelik, sanatta (felsefi yönden ustası, Aubrey'in Thomas Hobbes'uyla yakın ilişkili Gassendi olan) Molière tarafından çok kutsal sayılırdı. Kendi özel dinsel ya da siyasi inançları ne olursa olsun, tüm bu Fransız ve İngiliz 'liberalleri' (en azından, duygularına kapılarak), kudurgan aşırılıklara - iç savaşın ve 1640'taki Fronde terörünün aşırılıklarına ve bunların yarattığı, onlarca yıl süren, zaman zaman aynı şekilde dengesiz tepkilere - karşı nefrette birleşmişlerdi.

Aubrey siyasi ve dinsel konularda, tıpkı birlikte içtiği içki arkadaşlarıyla ve birlikte düşündüğü düşünce arkadaşlarıyla beraberken neler hissediyor ve nasıl davranıyorsa öyle hissediyor ve davranıyor gibiydi. Wiltshire'daki ailesinin ve çevresinin genellikle kraliyet sempatizanı olmasına karşın, kendisi, son derece politize bir yüzyılda mümkün olabildiği kadar, apolitikliğe de yakındı. Onun Püriten Britanya'dan hoşlanmaması soyut ya da felsefi bir şey olmaktan çok, yıkıcı cahillere ve, zorbaya dönüşen zorbalık karşıtlarına karşı nefretten ibaretti ve Hobbes'a hayranlığında da, Rota kulübüne - James Harrington'un oluşturduğu, cumhuriyetçi ve 'demokrat' teorileriyle tanınan Londra grubuna - katılmasında da, 1660 Restorasyon döneminin gayet net bir şekilde gösterdiği gibi, ayağı yere pek de sağlam basmıyordu. Diğer birçokları gibi hemen yelkenleri suya indirdi ve hatta Hobbes'a da, kendisi gibi yapmasını öğütleyen, uyarı niteliğinde bir mektup yazdı. Kendi siyasi görüşlerini, bir keresinde bugün yirminci yüzyılda birçok kişinin paylaşabileceği bir tarzda özetlemişti: "Partilerdeki frengi salgını."

Dinsel görüşleri de (burada, arkadaşı Sir Thomas Browne'nın *Religio Medici*'sinden etkilenmiş olsa gerek) yine pozitiften çok negatif bir şekilde biçimlenmişti: Her iki yönde de aşırılara kuşkuyla bakardı sadece. Birçok kez, İngiliz manastırlarının yok olmasına karalar bağlamıştı; fakat bunun gerçek nedeni, bu manastırların bir zamanlar kendisi gibi adamlara sağladığı rahat sığınakların yok oluşuna yandığındandı. İngiltere kulüplerinde görev almayı düşündü (sırf kazanç için:

bir rahip işiyle gücüyle uğraşmalıydı), hatta bir zaman Cizvit olmak düşüncesiyle bile oyalandı - bu o zamanlar için, bugün Washington'daki bir diplomatın, yaşamının geri kalanını Doğu Almanya'da, Rus arkadaşlarla geçirmeyi düşünmesi ne kadar akıllıcaysa o kadar akıllıca bir hayaldi. Oxford'tayken, arkadaşı Anthony Wood gibi Katolik olduğundan kuşkulanılıyordu. Ama bunun gerçek bir eğilimin değil - en azından Aubrey açısından - hoşgörünün bir sonucu olduğundan emin olabiliriz. Tanrıya inanırdı, fakat doktrine pek inanmazdı. "Ben bir Püriten değilim," diye yazmıştı bir defasında. "Alplerin güneyindeki yaşlı beylere düşman da değilim." O zamanki İngiliz Protestanlığının nefret ettiği bir yönü, doğal bilimlere kuşkuyla bakmasıydı. 1650 yılından önce şöyle demişti: "Doğanın işleyişi hakkında bir inceleme yapmak günah işlemek demektir; oysa Tanrıyı yapıtlarında bulup yüceltmek dinin kuşkusuz çok derin bir bölümüdür ve Tanrının her gün gözlerimizin önüne serdiği şeylerle hiç ilgilenmemek büyük bir sersemliktir."

Bu rahip olma düşlerinin tek bir basit nedeni vardı: Parasızlık. Birçok arkadaşı tarafından ortaya atılmış, Amerika'ya göç etmekle ilgili bir sürü, Mikawber'vari* planı da öyle. İlk önce New York olacaktı, sonra Maryland ("Sanırım ben, bir koloni serseriyi götürebilirim; diğer bir tür hünerli sanatkârları yani"). Bermuda ve Jamaica da düşünüldü. Yaşamının daha sonraki bir döneminde, 1687'de Aubrey'e gerçekten, Yeni Dünya'da bedava bir arazi teklif edildi: Tobago'da dört yüz hektarlık ve Pennsylvania'da iki yüz kırk hektarlık. Bunların ikincisi bizzat William Penn tarafından verilecekti. ("Bana, bu toprağı Fransız Protestanlarla birlikte yedi yıl bedava ekmeyi önerdi"). Bu, Penn'in, Aubrey'in aklını Atlantik ötesine çelmek için ilk girişimi değildir; 1683 yılında yazılmış, gelecekteki durumu cennetin komşu kapısı gibi gösteren bir mektup hâlâ duruyor. Fakat bu güçlü teşvikleri dinleyen kulaklar iflah olmaz bir korkağın ve tembelin kulaklarıydı: "Neden kendimi bu saatten sonra keşişler gibi bir alay konusu haline getirerek para için köle edip pişireyim?" Amerikan Clio'su,** Aubrey'in o yolculuğu hiç yapmamasından büyük üzüntü duyuyor olabilir (sanırım Aubrey büyük olasılıkla, Amerika ve Avrupa Neolitik kültürlerinin arasın-

* Charles Dickens'ın David Copperfield romanındaki, tüm olumsuzluklara karşın bir gün şansının değişeceğinden hep umutlu, savruk tip. (ç.n.)

** Mitolojide tarih müzü. (ç.n.)

da bugün yeni fark edilen paralellikleri çok önceden incelemek isterdi); fakat onun sömürgecilik tarihinin en beceriksiz plantasyon sahibi olacağını düşünmemek elde değil. Doğduğu ülkeden sadece iki kez ayrıldı. 1660 yılında İrlanda'da bir ay, 1664'te de Fransa'da dört ay geçirdi.

Aubrey, babası 1652'de öldüğünde yoksul değildi. Ama bunun ardından gelen yirmi yılda - kısmen kendi beceriksizliğinden, kısmen de, evlenme teklifinde bulunduğu Joan Sumner adlı kadınla çok uzun süren ve tatsız mahkemeler yüzünden; daha sonra da (bir keresinde Aubrey'i hapse attırmakla tehdit eden) kendi 'kaplan gibi' erkek kardeşiyle miras kavgaları nedeniyle - her şeyi tüketip hemen hemen iflas durumuna ve birçok kez 'timsahlardan' ya da icra memurlarından kaçma hallerine düşmeyi başardı. 1670'lerden sonra yaşamı sürekli bu uğursuz yıldızın altında geçti. Aubrey uğursuz yıldıza gerçekten inanıyordu, çünkü (çok daha bilimsel kafalı kişiler de dahil olmak üzere) çağının çoğu kişisi gibi, astrolojiye sarsılmaz bir inancı vardı.

Ünlü bir astroloji yorumcusu olan Henry Coley'in, 1671'de Aubrey'in horoskopuna baktığında söylediklerini duymak, bu süper ahmaklığa günümüzde hâlâ inananlara ilginç gelebilir: "Doğuş durumu çok bariz bir zıtlık ve yıldızların bu doğmuşa daha lütufkâr olmaması çok yazık." Nedeni hemen meydana çıkıyor, çünkü bunlar "toprağı ve mülkü harap ederler; evlilikle ilgili her şeyde çok büyük dertleri ve davaları, hayret edilecek çekişmeleri; bu doğmuşun başına, istediğini hiç sanmadığım her türlü belayı yüklerler." Coley, Aubrey'i tanıyordu ve belli ki, yorumunda semavi bilgisinden daha fazlasını kullanmış. Aubrey'i tanımayan başka bir astrolog, horoskopun, baktığı şeyden, "bir elmanın bir istiridyeden hoşlanacağından" daha fazla hoşlanmadığını duyurmuş. Fakat Aubrey, parasal dertlerinin ve bir eş bulma konusundaki bitmek bilmez sorunlarının (bir sürü kadının peşinden koşmuş ve yitirmiş ve hiç evlenmemiş olmasının) kaynağını yıldız ve gezegenlere yüklemekten hoşnuttu.

Yoksulluğun sefaletine düşmemek için, bir soyu ve çalışan bir kafası olan birinin kullanacağı geleneksel on yedinci yüzyıl güvencesine muhtaç hale geldi ve yaşamının bundan sonraki bölümünün çoğunu. bize arkadaşlardan otlanmak gibi gelen bir tarzda geçirdi. Ama bunu böyle görmek, o zamanki kibar sosyeteyi yanlış anlamak demektir. Böyle bir konukseverlik ya da dile getirilmeksizin yürütülen bir hükümranlık zenginler ve çok para kazananlarca bir görev sayılırdı ve

bunun nedeni de büyük ölçüde, bunun onlar için bir zevk, bir eğlence aracı, onlarla teması sürdürmenin bir yolu olmasıydı. Buna çok yakın bir paralel de, karnını doyurmak için şarkı söyleme fikri pek caiz olmasa bile, ortaçağ saz şairleridir belki. Soylu bir arkadaşı, Lord Thanet bir seferinde (istemeden), efendiyle uşak arasındaki ilişkinin gerçekten ücrete bağlı olduğunu ima etmiştir. Aubrey'in, şövalyenin silahları pozundaki beyefendiliği bundan çok incinmiş olacak ki, hemen ardından, tam anlamıyla bir bağışlanma ricasında bulunulmuş. Onun birisinin kapısına gelişi gerçekte, Londra ve Oxford'daki kafelerden yeni çıkmış bir entelektüel-magazin-yaşam-dedikodu sütunları tipinin gelişi gibiydi herhalde. O zamanda bile, kitapları, müziği, resmi, espriyi ve kadınları seviyordu; asla ciddi bir doktor değildi.

Aubrey, defterlere 'felsefi ve antika şeylerle ilgili sözler' kaydetmek alışkanlığına 1654'te başladı. O zamanlar, bugünkü gibi niteleyici bir amacı yoktu elbette. Felsefe, insan bilgisiyle ilgili her şeyi, antikaysa geçmişle ilgili her şeyi, Aubrey'in kendi çocukluk anılarından, en eski antik dönemlere kadar, bizim bugün arkeoloji dediğimiz şeyleri kapsıyordu. Düzensizlikten, karmakarışık halinden, onun bize göre tümüyle farklı ve aralarında hiçbir modern bilimsel bağlantı bulunmayan alanların birinden ötekine, hiçbir uyarıda bulunmadan atlayıvermesinden şikâyet etmeye başlamadan önce daima bunu hatırlamamız gerekir. Onun bakışı holistik'tir;* merkezi bir sorunun, birbirlerinden kesin bir şekilde sınırlanıp ayrılmış konularını değil de, ona yaklaşım için farklı açıları düşünür: Geçmiş neydi, nasıldı?

Onun gerçek arkeolojik (bu terimin bulunmasından önce) yönü 1655'te, İngiltere'nin en ünlü antik anıtına ayrılmış ilk kitabın, Inigo Jones'un "büyük bir zevkle okuduğum" *Stonehenge Restored*'inin (Restore Edilmiş Stonehenge) yayınlanmasıyla birden dürtüldü. Bu kitaptan aldığı zevkin bir bölümü, her çağdaki sosyal bilimcilerin gayet iyi bildiği, başka birisinin teorisini vurup yere serdiklerinde yaşanan duygu türündendi. Doğduğu yerden pek uzak olmadığından, Stonehenge'i çok iyi bilen Aubrey, Jones'la, damadı ve editörü John Webb'in (Stonehenge'in Romalılardan kalmış olması gerektiği gibi) peşin hükümlü bir teorinin, göz önündeki kanıtları hiçe saymasına göz yumduklarını hemen farketti. "Bu beni daha çok araştırma yapmaya

* Parçalara değil, bütüne önem veren anlayışa dayalı. (ç.n.)

tahrik etti," diyor. Tüm bunların sonuçlarından biri, çepeçevre hendeğin hemen içindeki, bugün Aubrey'in adını taşıyan ve gerçek işlevi bugün arkeologlarla astronomlar arasında hâlâ büyük bir tartışma konusu olan ünlü çukurlar halkasının keşfedilmesi oldu. Stonehenge'in sırlarına yönelik bu ilk ampirik yaklaşımla eşit bir önem taşıyan keşifse, Aubrey'in daha önceden bulduğu bir şeydi: Salisbury Ovası'nın birkaç mil kuzeyindeki büyük Avebury 'rahibe anıtı'. Aubrey bunu ilk kez 1649 Ocağında, yirmi üç yaşındayken gördü. Elbette bu anıt dört bin yıl ya da daha fazla bir zamandır orada, herkesin görebileceği bir şekilde duruyordu, fakat ne olduğunun anlaşılması için John Aubrey'in gelmesini beklemek zorundaydı: Britanya'nın tarihöncesi hakkında - yazısız da olsa - Stonehenge kadar önemli bir belge.

1663'te Kral II. Charles'ı ve kardeşi, geleceğin II. James'ini, orayı kendisinin rehberliğinde gezmeye getirmesi; onun odaklayıcı (neredeyse, halka ilişkiler de denebilir) rolü yönünden tipiktir. Ziyaretçiler bu konuyu ilk kez, onun bulduğu, bir kilise bir katedralle nasıl mukayese edilemezse, Stonehenge'in de Avebury'yle kıyaslanamayacağı yolunda, karakteristik bir şekilde çarpıcı benzetmeyle duymuşlar, asil kulaklarını bu söze kabartmışlardı. Ziyaretlerini yaptılar, bu konuda yazmasını buyurdular ve *Monumenta Britannica* böylece başladı.

Onun niyeti ilk başta, yazdıklarını yayınlamak değildi. Bundan yedi yıl önce, 1656'da, *Wiltshire'ın Doğal Tarihi*'ni yazma kararı vermişti. Ona bu konudaki dürtüyü, *Monasticon Anglikon* (1655) ve *Antiquities of Warrickshire* (1656) adlı yapıtlarıyla herkeste hayranlık uyandıran ve tarihsel araştırmalara yeni bir standart getiren, muazzam derin kültürlü eski eser bilgini Sir William Dugdale vermişti. Bu ilk edebi deneme ancak Aubrey'in ölümünden çok sonra basılmıştır, fakat yapıtta Aubrey'in özgünlüğü gayet belirgindir. Bir araştırmanın ya da bir kütüphanenin belgelerini kullanarak çalışan biri tuhaf bir biçimde hissedilir. Amaçlanan çalışmanın geniş kapsamlılığı da aynı derecede çarpıcıdır. Doğa tarihinin yanı sıra, yerel kumaş imalathaneleri ile fuar ve pazarların tarihinden, cadı ve hayaletlere varıncaya dek çok çeşitli konuları kapsar. Başka bir bölümün başlığı da "Erkekler ve Kadınlar"dır. Başka bir deyişle bu çalışma, jeolojiden yerel tarihe, antropolojiye ve folklora dek uzanır. Aubrey'in ilk öğrencilerinden birçoğunu fena halde şoke eden de antropoloji ve folklor konusu ile hurafelere ve boş inançlara (on sekizinci yüzyılın mantıksal ve on dokuzuncu yüzyılın bilimsel standartlarıyla yapılan) cesurca dalışlardır. Bizler bugün

daha akıllı ve bilgiliyiz, bunların gelecek kuşaklar için kaydedilmiş olmasının, bunlara Aubrey'in kendisinin de inanıp inanmadığından çok daha önemli olduğunu görebiliyoruz.

Boş inanç sözcüğü, ya da bunun Aubrey için gerçekte ne anlama geldiği konusunda çok dikkatli olmalıyız. Aubrey doğaüstü vakaları, açıklanamayan olayları kaydetmeye hiçbir zaman direnemedi; ama bu materyalin büyük bir çoğunluğu, modern bir sosyal tarihçinin halk geleneği ya da halk âdeti olarak göreceği şeyleri kapsamaktadır. Aubrey - bizzat kiliselerde süren, bitmek bilmez pencere kırmalar ve suretleri parçalama gibi hırçın doktrinli bir ikonoklazm olan - Püriten Devrimi'nin (alaycı bir şekilde takılmış vaftiz adıyla 'modern şevk'in) İngiliz yaşam tarzının bu yönüne vurduğu korkunç darbeyi yaşamış biri olarak, bu konuya karşı daima son derece dikkatliydi. Elinden geleni kurtarmaya kararlıydı ve bunu onun muhafazakârlığının bir yönü ve bu işin, eski belgelerle ve Roma kalıntılarıyla ilgili yanından çok daha özgün bir yanı olarak görmeliyiz. Roma kalıntılarına yönelik ilgisinde, müze mentaliteli bir çağda zaten yalnız değildi. Fakat folklora ve sözel geleneğe de benzer bir ilgiyi gösterirken, kendi çağından ziyade bizim çağımız için gerçekten benzersizdi. "Savaşlar sadece dinleri ve yasaları değil, boş inançları da sona erdirir," diye yazdığında hayaletlerden ve esrarengiz mucizelerden değil, taşra kafasının arkeolojisinden, kendi deyimiyle "sıradanlığın antik doğal felsefesinden" söz ediyordu.

Bunun nedeni muhafazakâr olması da değildi. Hem bilgide hem de birçok sosyal konuda ilerlemeye yönelik güçlü bir inancı vardı. Çok bilinen bir pasajında, I. James dönemindeki ana babaların, çocuklarına, "otuz kırk yaşına gelmiş adamlar" ya da "yetişkin kadınlar" da olsa, yaptıkları sert zorbalıklardan söz eden Aubrey'in buna karşı elle tutulurcasına belirgin nefretinin, kendi sert ve otoriter babasıyla ilişkileri hiçbir zaman iyi olmadığı için, yürekten geldiğini tahmin edebiliriz. Kendisi babasının evindeyken, bu sonradan çıkma öğrenme merakına zaman harcamasının yasaklandığını ve çalışmasını at sırtında yapmak zorunda kaldığını, sandalyede geçen zamanını genellikle hiçbir şey okuyamadan geçirdiğini söylüyor.

Aubrey herhalde, bizim saçma olduğunu bildiğimiz boş inançlara, reçetelere, büyülere inanıyor gibi görünüyor. Fakat o günlerde, kendi deyişiyle "praeternatural",* salt mantıksızlıktan farklı bir şeydi. Onun üzerinde çalışanların hepsi de salt körü körüne inananlar değildi. On-

* Doğaüstü. (ç.n.)

ların çağında, hem doğasıyla hem de insanlarıyla, dünyanın gidişatı hakkında her tür açıklamaya karşı, umutsuzca bir açlık vardı ve onların astroloji, simya, mistik şifreler gibi konulara hastalık derecesinde düşkünlüğü de bunun bir parçasıydı. Newton'ın Kutsal Kitabın şifresini çözmek için çok zamanını harcadığını, Kepler'in, kelimenin tam anlamıyla, gezegenlerin bir müziğinin varlığına inandığını düşünmek bizi şaşırtabilir (ya da dehşete düşürebilir), fakat öte yandan onlar her olasılığı hesaba katıyorlar, aranmamış tek yol bile kalmasın istiyorlardı. Ayrıca bu alanda, çok pratik türde bir tehlike de hüküm sürüyordu: Restorasyon dönemi İngiltere'sinde Püriten ruhu hâlâ yaşıyordu.

Şeytanların Doktrini (1625) adlı, 'insanların cinler ve kötü ruhlar hakkındaki . . . uygunsuz düşüncelerini düzeltmek' için yazılmış risalenin anonim sivri dilli yericisi *yaşlı kadınların masallarına, romantik icatlarla desteklenmiş müstehcen hikâyelere ve her şeyin başı olan şiirsel uydurmalara* inanan o dinsizlere, afarozlar yağdırıyor.

> *... Bazı yaşlı, delirmiş, bunamış, melankolik, kuruntulu hayalciler, bunalım nöbetlerinde garip görüntüler, yaratıklar, gulyabaniler, şeytanlar görüyorlar; bunu da gayet inanarak rapor ediyorlar; ayakıtakımı da bunlara saf ve körü körüne kanıyor; günlükçüler risalelerini şişirip ciltler haline getirmeye niyetli; filozoflar (zekâlarını göstermek için) ispatlamayı vazife ediniyorlar tamamıyla güvenilir, ve de gerekli . . .*

Ve onu tanımadan önce bilin ki, diyor öfkeli yazar, avladığı cadı avcılarının tüm paranoyasını göstererek, hangi 'deli saçması itirafı' isterse koparıp alan bir Katolik Engizisyonu var elinizde. Boş inançlar ve Babil Fahişesi, namı diğer Roma, on yedinci yüzyıl mentalitesinden pek de uzak değildi ve yukarıdaki pasajda geçen 'hayalciler'in yanında sıralanan nitelemeler, hiçbir şeyden, dalga geçse de, yaşlı kadınların masalları kadar hoşlanmayan Aubrey'in bir yönünü nitelemeye yeterli. Onun hakkında söylenmiş en ünlü ve zalim söz de, aşağı yukarı aynı şeyleri söylüyor.

Doğabilimci John Ray gibi daha candan arkadaşları bile Aubrey'in boş söylentilerle gereğinden fazla meşgul olduğu kanısında; ve doğal fenomenler ya da *Monumenta*'yla uğraşıyorsa, bu haklı görülebilir bir şikâyet. Fakat folklorda (ve antropolojide) boş söylenti yoktur; bunların hepsi bir tür kanıttır. Onun çalışmalarının bu yönüne yağdırılan, bitmek bilmez alayvari kınamalar, onun duyduklarına ya çoğu zaman

açıkça hiç inanmadığı veya kuşkuyla baktığı ya da bunları sadece kaydettiğini görmezden geliyordu. Örneğin, hayaletler konusunda şöyle diyor: "Bunların biri doğruysa yüz tanesi uydurmadır. Yalan söylemede şehvetli bir şeyler var." Ve işte Aubrey yaşamının son günlerinde, her modern antropolog gibi, gördüklerini kaydediyor:

*1694'ün Vaftizci Aziz Yahya gününde, tesadüfen, Montague Evi'nin arkasındaki (*bugün British Museum'un bulunduğu*) çayırlıkta yürüyordum. Saat on ikiydi. Orada çoğu iyi giyimli, yirmi iki-yirmi üç tane genç kız gördüm; dizüstü çökmüşler, sanki tohum ekiyormuş gibi, harıl harıl bir şeyler yapıyorlardı. Ne olduğunu hemen o anda öğrenemedim. Sonunda, genç bir adam bana, onların bir muz ağacının kökünde bir kömür aradığını, onu gece yastıklarının altına koyup, kiminle evleneceklerini rüyalarında göreceklerini söyledi. Bu kömür o gün ve o saatte aranmalıydı.*

Biz bugün, bu garip fikrin nereden - 1613'te yayınlanmış bir kitaptan - kaynaklandığını biliyoruz, ama Aubrey olmasaydı bunun uygulamaya konulduğunu hiçbir zaman öğrenemeyecektik. (Bu arada, kızlar yanılıyordu: O günün, Aziz Yahya günü değil *arifesi* olması gerekirdi.)

"Bir ayna gibi hayali", tüm yaşamı boyunca onu hiç yanıltmayacaktı. O, düşüncelerin adamı, her şeyi düşünen biriydi, *Faber Fortune* ya da "Nasıl zengin olunur" adlı küçük bir çalışmadaki, kendi sürekli parasızlığı gibi sıradan konularda bile bir sürü olasılık ve hipotez, kaleminden çağlayanlar gibi dökülürdü. Fikirlerinin ve teorilerinin çoğu zorlamadır veya bile bile, çok yetersiz kanıtlara ya da yanlış çıkarsamalara dayanır (arkeolojide vardığı bazı sonuçlar da bunun dışında değildir), ama diğerleriyse olayların içyüzünü kavrayan, muazzam bir kehanet sezgisi gösterir. Aubrey'de, bilimsel dehanın en az bir niteliği vardı: Eksik olanın kokusunu alan bir burun. *The Natural History*'de (Doğa Tarihi), "toprağın renklerine göre renklendirilmiş, fosillerin ve minerallerin işaretle gösterildiği" bir jeoloji haritası istiyordu; yerine getirilmesi için yüz yıldan fazla ve öncü jeolog William Smith'i beklemesi gereken bir dilektir bu. Bir iklim tarihi istedi, yüzyılımızın paleoklimatolojisini öngörmüş oldu. Bazen fosillerin bulunduğu derinliklerin gösterdiği kesin kanıtlar nedeniyle, dünyanın, "genelde sanıldığından çok daha yaşlı olduğunu" düşünüyordu. Hatta parmağının ucuyla Darwin'e bile dokunuyordu: "Balıkların evi daha eskidir" - ya-

ni, kökenleri insandan ve memelilerden eskidir - diye yazmıştı. Tarihe bakışı aslında tümüyle, belirgin bir şekilde "evrimsel"di. Diğer yazıları, giysilerin ve mimarinin tarihi, çağlarla birlikte stil değişimleri hakkındaydı. Bunların çok sıradan olduğunu düşünebiliriz. Fakat Aubrey'den önce hiç kimse giysileri ve binaları böyle kronolojik bir tarzda incelemeyi düşünmemişti ve hatta, Yunan ve Roma dönemini saymazsak bunlar hiç incelenmemişti.

1662'de, Aubrey'in İngiliz bilim dünyasında kazanmış olduğu yerin, mümkün olabilecek en iyi kanıtı geldi. 1640'ların sonunda Oxford'ta bir Felsefe Kulubü kurulmuştu. Bu kulüp 1658'de Londra'ya taşındı, dört yıl sonra da Royal Society haline geldi. Aubrey'in adı ilk üyelerden biri olarak anılıyordu. Kendisi bu seçkin zümrenin en kültürlüsü olmaktan uzaksa da, bu yeni kurumun en önemli işlevi olan bilgi toplama, tartışma ve yayma merkezi olarak faaliyet gösterme gibi etkinliklere belki diğer herkesten daha çok uygundu. O, böyle bir merkezin minyatürü haline gelme yolunda gayet hızlıydı ve yapıtı, hiç basılmamasına ve öyle de kalmasına rağmen, arkadaşları ve Royal Society üyeleri arasında çoğu kişinin elinde dolaşıyordu. Bu kişilerin listesi müthişti: Hobbes, Locke, Newton, Halley, Boyle, Christopher Wren, Thomas Browne ve daha birçokları. Özellikle en yakın arkadaşı, (borç para kaynağının yanı sıra, Aubrey icra memurlarından ve alacaklılardan kaçtığı zamanlarda posta kutusu olarak da, en büyük dostluk testinden geçmiş olan) parlak deneysel fizikçi Robert Hook idi. Hook'un fikir bulma ve icat konusunda hayret uyandıran yaratıcılığı, Newton'ın her şeyi Hook'a borçlu olduğu konusundaki tartışmada hep, arkadaşının katkısının hiçbir zaman tam anlamıyla kabullenilmediği kanısını koruyan Aubrey'i derinden etkilemiş olsa gerek.

Fakat Aubrey'in yaşamındaki en ünlü dostluk çok daha mutsuzdu. Oxfordlu eski eser uzmanı ve biyografi yazarı Anthony à Wood, ya da kısaca Wood'la dostluğuydu bu. Wood, gelecek nesiller ona, onun Oxford Üniversitesi Tarihi (1674) ve *Athenae Oxoniensis* (1691-1692) adlı yapıtları için ne kadar şükran borçluysa da, özel yaşamında geçinilmesi zor, kıskanç, üstelik paranoyak biriydi. İlk kez 31 Ağustos 1667'de, Oxford'ta tanıştılar. Elbette, tanışma inisiyatifinde bulunan ve lojmanına gidip Wood'u arayan, dışadönük ve daima meraklı biri olan Aubrey'di. Bir çeyrek yüzyıl sonra Wood bu ilk tanışmayla ilgili

anılarını yazarken kendisinden üçüncü şahıs olarak söz edecek ve mürekkebine, huysuzluğunun zehrini de katacaktı: "Bay Aubrey kente o zaman (1667'de), gösterişli bir giysiyle, yanında bir adamı ve iki atıyla geldi, har vurup harman savurdu ve A.W.'yi her türlü hesabında yanıltarak (yani dolandırarak) çıkıp gitti." Wood, Aubrey'in parasal yönden aptallıklarını anlattıktan sonra devam edip, sonunda, "zengin arkadaşlarına askıntı olarak ve onlarla ilişkileri sayesinde geçinip gitmenin bir yolunu bulduğunu" söylüyor. Sonra da, daha önce söz edilen ünlü kınamasını tezgâhlıyor: "O, miskinin biridir, avare gezen, kafası kurtlu ve bazen deliden farksız bir adamdır. Her şeye hemen kanan biri olduğundan, A.W.'ye gönderdiği mektupların çoğunu delice maskaralıklarla ve bazen onu (Wood'u) yanlış yollara yönelten asılsız bilgilerle doldurmuştur."

Eklemek gerekir, "kafası kurtlu", bizim gözümüzün önüne gelen anlamı tam taşımaz. O zamanlar bu sözcük, olmayacak bir arzuya, garip bir tutkuya kapılmış demektir ve bu niteleme 'fantastik' bir anlam taşır. Ama bu, İngiliz entelektüel tarihinde gerçekleşmiş en iğrenç arkadan vurma girişimlerinden biri sayılması gereken bu davranışı kurtarmaya pek yetmiyor. Onu yıllar boyu yakın arkadaşlıktan ve işbirliğinden sonra böyle bir darbe vurmaya iten şey neydi? Aubrey'in bir sosyal bilimci olarak sahip olduğu büyük yaratıcılığından başka hiçbir şey değil. Londra'da, yıllarca Oxford'taki adı sanı duyulmamış ve huysuz arkadaşları için, gerçekten gönüllü bir araştırmacı gibi çalıştı. Aubrey genellikle hep arka planda kaldı. Kendi *Yaşamlar*'ının ana fikrini Wood'a borçlu olduğunu hissettiği doğrudur ve yapıtını, *Athenae Oxoniensis* tamamlanmadan yayınlayamamıştır. 1680'de yaptığı tüm araştırmalarının, incelemelerinin zirvesindeyken bütün not ve biyografilerini Oxford'a, Wood kendi kitabında (Aubrey'in hiçbir zaman başaramadığı bir ağırlıkla ve ahlâksal yönden tek yanlılıkla) serbestçe kullanıp alıntılasın diye gönderdi.

Ne kadar özel ve skandal yaratacak türden olursa olsun, en ufak bir bilgi kırıntısını bile yitirmekten nefret eden Aubrey, notlarının dikkatli kullanılması gerektiğinin gayet iyi farkındaydı. Wood'a şöyle dedi: "Senden bir kastrasyon yapmanı istiyorum . . . ve bazı yerlere incir yaprağı tutturmanı." Fakat *Athenae*'nin ilk cildi 1691'de çıkınca (ikincisi bir yıl sonra geldi), başkalarında hata bulmaktan hiç çekinmeyen Wood'un bu öğüdü kulak ardı ettiği hemen anlaşıldı. Bir sürü insan, ailesinin kirli çamaşırlarının utanmazca herkese sergilendiğini düşündü

ve bazıları kan dökmeye yeltendi. Bunların özellikle birinde, ikinci Clarendon Kontu, Aubrey'in Wood'a gönderdiği, kontun babası olan birinci kont, Lord Chancellor Hyde'ın rüşvet yemesini konu eden bir hikâye yüzünden fena halde rezil olmuştu. Hikâye doğruydu ve Hyde çoktan ölmüştü, fakat bu, Clarendon'ı Wood'a karşı bir yayınla hakaret davası fermanı yazmaktan alıkoymaya yetmedi. Wood para cezasına çarptırılıp üniversiteden atıldı ve *Athenae*'nin suçlu bölümleri herkesin önünde yakıldı.

Wood bu konuda, kendisinden başka hiç kimseyi suçlayamazdı; fakat bütün öfkesini zavallı Aubrey'den çıkardı ve 'delice maskaralıklar ve asılsız bilgiler' lafı böyle ortaya çıktı. Fakat onun yaptığı en büyük haksızlık bu değildi. Aubrey sonunda notlarını geri aldığında Wood'un onları fena halde sakatladığını ve indeks bölümünü çıkardığını gördü. I. James'inkiler ve Monmouth'unki de dahil, on on beş tane yaşamöyküsü kaybolmuştu ve bunun nedeni ya Wood'un onları 'tehlikeli' bulması ya da doğrudan doğruya, kendi müsveddelerine katmak üzere sahiplenmesiydi. Aubrey'in koruyucu ruhu en hassas yerinden incinmişti, fakat yine de bir yıl kadar sonra, eski arkadaşlığı yeniden onarmaya çalıştı. Bu girişim başarısız kaldı ve Wood 1695'te öldü, fakat Aubrey yine de onu yitirdiği için yas tutacak kadar vefalıydı. Bu üzücü olayda Wood'un lehine söylenebilecek tek şey, mahkemede Aubrey'i suçlamamasıdır; ama bu da, Aubrey'in kendini gayet iyi bir şekilde savunacağını bilmesinden ötürü olabilir pekâlâ.

Wood'un bir biyografi yazarı olarak otoritesi, onun verdiği zalimce hükmün, kamuoyunca bir kez öğrenildi mi çok uzun bir süre değişmeden kalması demekti. Bu hükmün karşısına, Aubrey'in kendi hakkında yazdıkları konabilir: "Kafam durmadan işliyor, hiç boş durmuyordu ve hattâ (1649'dan 1670'e dek at sırtından hiç inmeden yapılan) yolculuk bile bazı gözlemler . . . değerlendirilecek bazı nedenler ve niçinler sağlıyordu." 'Miskinliğin' ve 'avareliğin' (başka bir arkadaşı da bir keresinde onun 'mutat derbederliğinden' söz etmişti) haklı olabileceği konuysa onun, elyazmalarını bir türlü basılacak, sabit bir duruma getirememek gibi, acıklı değilse bile neredeyse gülünç haliydi. Arkadaşlara yazılan mektuplardaki çeşitli göndermelerden, matbaacıya doğru umutlu yönelişlerden, böyle bir isteğin varlığı gayet açıkça bellidir, fakat her zaman eksik olan pratik iradedir - ve kuşkusuz ki, onun materyalinin devamlı yeni bilgilerin gelmesiyle sele benzeyen durumu da tamamlamayı özellikle zorlaştırıyordu.

Aubrey, sonunda, çalışmalarının yalnızca birinin, *Miscellanies*'nin (Derleme) (alt başlığı *Bir Hermetik Felsefe Seçkisi*) basılmış halini görecekti. Bu yapıt 1696'da, ölümünden bir yıl önce çıktı ve onun, düzeltilmesi çok uzun zaman alan hercai fikirli ve her şeye çabucak inanır imajından da bir ölçüde bu kitap sorumludur. Kitaptaki bazı konu başlıklarını okumak yeterlidir: "Görünmez Darbeler", "Havadan Nakiller", "Zümrüt ya da Camdaki Hayaller", "Melekler ve Ruhlarla Konuşma", "Altıncı Hisli Adamlar", "İki Katilin Hayaletle Buluşması" vesaire. Onun, gerek bugüne kadar gelmiş, gerekse kayıp haldeki daha önemli yapıtlarının listesini verirsem ortaya daha gerçek bir tablo çıkar:

Wiltshire'in Doğa Tarihi. 1847'ye dek basılmadı.

Wiltshire'in Kuzey Bölgesinin Tanımlanmasına Yönelik Bir Deneme. Bu, Aubrey'in *Hypomnemata Antiquaria* ("Eski Eser Anıları") A ve B adını verdiği iki defterin içindedir. Bu deneme başlangıçta 1659'da, kollaboratif bölge tarihinin bir bölümü olarak tartışıldı fakat, Aubrey'in deyişiyle tütün dumanında son buldu; ve Aubrey kendi başına materyal toplamaya devam etti. İki defter Ashmole müzesine verildi, fakat Aubrey'in erkek kardeşi William, Liber* B'yi 1703'te ödünç aldı ve bir daha geri vermedi. Bu yapıt 1830'lardan beri hiç görünmedi ve yok olan çalışmalar içinde muhtemelen en büyük kayıptır. Liber A 1862'ye dek tam anlamıyla basılmadı.

Surrey İlçesinde Bir Gezinti. 1673'te yazıldı, 1718'de basıldı.

Villare Anglikanum Hakkında Bir Yorum. Aubrey'in standartlarına göre bile hiç bitirilmeyen bu yapıt, yer isimlerinin etimolojisi ve İngilizce'deki Britanyalı (Keltçe) öğeler hakkındaydı. Aubrey ayrıca, yer isimlerini bir arkeoloji aracı olarak kullanmada bir öncüdür, *Monumenta*'da buna sık sık başvurduğu görülür.

Yaşamlar, bugün genellikle *Kısa Yaşamlar* olarak bilinir. 1813'te hemen hemen tümüyle basıldı. Önemi ilk kez, Shakespeare uzmanı Edmund Malone tarafından fark edildi.

* Lat. kitap. (ç.n.)

Genç Bir Beyefendinin Eğitimi Fikri. Aubrey'in en sevdiği yapıtlarından biriydi. Bu kitap, on yedinci yüzyıl okul sistemini, onun çok ayrıntılı ve kişisel yöntemiyle düzeltmeye yönelik, kâhinlik derecesinde hümanist ve aydınlanmacı bir girişimdir. Bu kitapta, Thomas Hobbes'un Marlborough Dükü'ne boş yere geometri öğretmeye çalışıp, sonunda genç beyefendinin kafasının - apış arasında kendine bir leviathan* yaratmak gibi - bambaşka bir şeyle meşgul olduğunu fark etmesiyle ilgili, çok bilinen bir anekdot da vardır. 1972'ye dek basılmadı.

Monumenta Britannica. Orijinalinde, bu denemeyi de kapsayan ciltler halinde nihayet 1980-1982'de basıma verildi.

Derlemeler, 1696.

Hıristiyanlıktan ve Yahudilikten Kalanlar. Bu yapıt, İngiltere'nin geleneklerini ve boş inançlarını çok eski dönemlere dek gerilere giderek izleyen bir çalışmaydı. Bu da *Derlemeler* gibi, bugün folklor sınıfına sokulabilir; yine, Aubrey'in tarihle evrimsel açıdan ilgilendiğini göstermektedir. 1881'e dek tam olarak basılmadı.

Adversaria Physica. Referansları *Monumenta*'da, Yunan harfi phi (φ) ile gösterilen bir doğa-bilim defteri. Orijinali kayıptır, fakat bazı bölümleri kopyalar halinde günümüze gelmiştir. Diğer bir ciddi kayıp.

Hypothesis Ethicarum et Scala Religionis ("Etiğin Temeli ve Din Merdiveni"). Kayıp.

Memleket Cümbüşü adlı, müstehcen bir yergili komedinin taslakları ve notları da dahil olmak üzere, daha önemsiz bazı elyazmaları günümüze gelmiştir ve diğerleri de Aubrey'in 169?'de kendi yapmış olduğu, 'yazılmış' - söylemeye gerek yok ki, bu sözcük, tam anlamıyla bitirilmiş değil de 'tasarlanmış ve planlanmış' şeklinde anlaşılmalıdır - yirmi iki kitabı sıralayan listeden bilinmektedir.

* Tevrat'ta söz edilen büyük bir canavar. Yazar burada Hobbes'un, toplumun organize gücüne bu ismi verdiği *Leviathan* adlı yapıtına gönderme yapıyor. (ç.n.)

Aubrey'in yaşamına geri dönersek: Hayatının önemli ve acıklı bir kişisel dönüm noktası (altmış yaşına geldiği) annesinin öldüğü 1686 yılıdır; bu onu derinden etkileyen bir olaydı. Elyazmalarının güvenli bir şekilde saklanması ve geleceği konusunda büyük endişeleri bu tarihten sonra kafasını sürekli meşgul etmeye başlamıştır. Belki de sonunda nihayet, diğer sosyal bilimcilere hiç esirgemeden yaptığı yardımların kendi kariyerine zarar verdiğini fark etmeye başlamıştı. Çok kısa bir süre sonra Wood'dan gördüğü kötü muamele de bu duyguyu şiddetlendirdi. Sonunda Elias Ashmole'un önerisini kabul etti ve çalışmalarını Oxford'taki yeni müzeye teslim etti. Fakat en sevdiği yapıtı *Genç Bir Beyefendinin Eğitimi Fikri* de dahil olmak üzere, elinde tuttuğu bazı yapıtlar için korkuya kapıldı. "Eğer burada ölürsem," diye yazmıştı Wood'a (anlaşmazlıklarından önceydi bu), "onlar ya kaybolacak ya da (Aubrey'in ev sahibi) Bay Kent'in oğlu tarafından el konacak; Müze'ye (Ashmole Müzesi'ne) göndersem özel hocalar onu (*Eğitim Fikri*'ni) yakarlar, çünkü onların çıkarlarına fena halde dokunuyor; senin elindeyken sen ölsen senin yeğenin onları tüfek tıkacı yapar." Okul kitaplarının eski belgelerin sayfalarıyla ciltlenmesinden nefret eden küçük çocuk, şimdi de önemli şeylerin tüfek doldurmak için yırtıldığını fark etmiş bu kez.

Aubrey çağlardır süregelen, tüm yazarlara has bu korkunun - ölüme yaklaştığını ve hâlâ kendi adıyla tek bir kitabının olmadığını hissetmenin - baskısıyla, zaten yeterince karışık kafasını daha da karıştıracak son bir girişimde bulunarak kitabını baskıya hazırlamaya çalıştı. Çok yorucu ve bıktırıcı bulmasına karşın, bir sürü yazının yeni kopyasını çıkardı. 1693'te kısa bir süre, *Monumenta*'nın Oxford'ta kurumun onayıyla basılması mümkün gibi göründü; fakat sonuçta hiçbir şey çıkmadı, çünkü Edmund Gibson ve Edward Lhwyd'ın hevesle beklediği, Camden'in *Britannia*'sı (1695) da o günlerde onaylanıyordu. Bu kitapta *Monumenta*'dan pasajlar vardı; gerçi Lhwyd, Aubrey'e kendisinden alınan tüm bölümlerin belirtileceğine söz vermek zorunda kalmıştı. Aubrey kesinlikle, yapıtının bir kez daha 'çalınacağından' ve kendisine kimsenin inanmayacağından kuşkulanıyordu. Sonunda, *Derlemeler*'iyle yetinmek zorunda kalmıştı.

Garip bir ironi; Aubrey'in nasıl öldüğü hakkında hiçbir şey bilmiyoruz; başkaları hakkında bu tür ayrıntıları kaydetmeyi çok seven biri için acıklı bir yazgı bu. Fakat yıllarca gut ve felçten muzdarip olduğunu biliyoruz. 1694 yazında "Benim mumum kısalıyor," diye yazmıştı.

Bir yıl önce, 20 Mart'ta, modern bir sosyal hastalığın pençesine düşmüştü: Londra'da hırsızlar tarafından soyulmuş ve başından on beş tane yara almıştı. Oxford'taki St. Mary Magdalene kilisesinin cemaat kayıtlarında, ölümü hakkında çok kısacık bir bilginin bulunması için bile yüz elli yılın geçmesi gerekecekti. "1697. Bir yabancı olan (yani cemaatten olmayan) John Aubrey 7 Haziran günü defnedildi." Mermer bir mezar kitabesi yazılması için vasiyeti vardı, fakat hiçbir zaman yazılıp konulmadı. Yaşamının daha önceki döneminde, öldüğü zaman Wiltshire, Broad Chalk'taki çiftliğinde kendi keşfettiği bir tarihi mezarda bulunan ölü külü kabının yanına gömülmeyi düşlemişti. Kilise kurallarının bunu yasakladığım biliyordu, fakat aynı zamanda, geçmişe duyduğu saygıyla "Kemiklerimiz takdis edilmiş çukurda hiçbir zaman rahat yatmıyor; on yıl önce (ya da civarında) bir gün Londra'da mezarlardan toprak alınıp gübre iskelesine taşınmıştı," diye not düşüyordu. Kemikleri dilediği gibi rahat yatıyor mu yatmıyor mu, bilmiyoruz. Çünkü mezarı bilinmiyor.

Şimdi, *Britanya Eski Eserleri Hakkında Derleme* adıyla da bilinen *Monumenta Britannica*'ya dönmem gerek. Bu yapıt dört bölümden oluşmak üzere tasarlanmıştır[2] ve son bölümü, yukarıda sözü edilen giysi ve mimari konusundaki çalışmaların ve arkeoloji sahasından uzak bir paleografi çalışmasının da dahil olduğu bir konular harmanını kapsar.

Elyazmalarını basmanın iyi bir şey olacağı erken fark edildi. Daha 1670'lerde bile hem Sir Thomas Browne, hem de John Locke, Aubrey'i *Templa Druidum* bölümünü basıma vermesi için teşvik ettiler. Defterler 11 Ağustos 1690'da, bu kez içeriği çok daha zenginleşmiş olarak Robert Hooke'a teslim edildi. 1692'de Londra'daki çeşitli kitap satıcı ve yayıncılarına başvurdular fakat başarısız oldular. 1693 yılında Aubrey basımın Oxford adına yapılacağını umut ediyordu, orada Thomas Tanner adında, (henüz yirmi yaşında) yeni bir genç sosyal bilimci arkadaş bulmuştu ve bu kişi sonradan St. Asaph piskoposu olacaktı. Tanner böyle değerli bir koleksiyonun basılmamasının haksızlık olduğu konusunda onunla aynı duyguları paylaşıyordu ve Aubrey belli ki, bu genç adamın denetleyici editör olmasına büyük umutlar bağlamıştı. Bir "Basım Teklifnamesi" bile hazırlandı ve 112 imza toplan-

2. İki defter halinde yazılmıştır, Bodleian Kütüphanesi T.G.c. 24 ve 25.

dı, fakat bunlar işin yürümesine yeterli değildi. Daha önce söz edildiği gibi, Aubrey'in onayı Camden'in *Britannia*'sının yeni baskısının onayıyla çelişiyordu ve kaybeden Aubrey oldu. 'Öneri', "Monumenta'nın folio* halinde ve bol miktarda oymayla (gravürle) basılacağını," bunun toplam tutarının on sekiz şilin olduğunu, dokuzunun onay verilince, dokuzunun da, 1694 Şubatından önce olacağı taahhüt edilen teslimde ödeneceğini söylüyordu. Kitabı öven yazıda diyordu ki; antik Britanya tarihi, Sakson istilası, 'tufan'ıyla boğulmuş ve saptırılmıştır (Aubrey Püritenler hakkında pek düşünmediği gibi, Saksonlar hakkında da pek düşünmemiş anlaşılan) ki, "ben burada bunları, (yazılı kayıtlar olmadığından,) gördüklerimi birbirleriyle karşılaştırarak, bir tür cebirsel yöntemle meydana çıkarıp onarmaya ve bir tür denklem haline getirmeye çalışıyorum: Bu taşlara (kendim kötü bir hatip olduğumdan) kendi kanıtlarını ifade ettirmeye yani."

Başka bir deyişle Aubrey, bilineni daha az bilinenle karşılaştırarak ve saha kanıtlarından yola çıkarak ilerlemeyi kastetmektedir - eski eserlere karşı çok yeni bir yaklaşımdır bu. 1695'te Oxford macerası suya düşünce Aubrey bu işle ilgilenen Londralı bir kitapçıyı, Awnsham Churchill'i buldu ve hatta onunla bir anlaşmaya bile girdi. Ama Churchill kendi yükümlülüğünü hiçbir zaman yerine getirmedi ve Aubrey öldüğünde defterler hâlâ onun elindeydi. Sonunda defterler Churchill'in torununun, Albay Sir William Greville'in eline geçti ve o da defterleri 1836'da Bodleian Kütüphanesi'ne sattı.

Fakat defterler her halükârda, sonunda Oxford'a geri dönünceye dek gözden tamamen kaybolmamışlardı. Elyazmalarının kısmen, üstelik Gibson ve Lhwyd tarafından *Britannia*'da kullanılmış kopyaları vardı. Hepsinden öte, bunlar, ikinci en büyük Britanya eski eser uzmanı William Stukeley tarafından görülmüş ve ona (her ne kadar kendisi asla kabul etmese de) yaşamının en önemli fikrini vermişti; çünkü Stukeley, Aubrey'in gayet temkinli bir şekilde ifade ettiği, Averbury ve Stonehenge'nin Druid tapınakları olduğu inancını almış ve bunu, on sekizinci yüzyılın ilk yarısı boyunca, Britanya arkeolojisinin adı en kötüye çıkmış yanılgısına, bilimi taa bizim yüzyılımıza dek yanıltacak, cahil takipçilerinin bugün bile hâlâ savunduğu bir yanlışlığa dönüştürmeyi becermiştir.

Aubrey bu anıtların Romalılardan ve Danimarkalılardan eski olduğundan gayet emindi ve kendi koşulları içinde bir adım ileride bir şey-

* folio: Bir yaprak kâğıdın ikiye katlanmasından oluşan büyük forma kitap. (ç.n.)

di bu; fakat Aubrey tarihöncesi hakkında - yani, sadece yazılı kayıttan yoksun olmakla kalmayıp, okur yazar hiç kimse tarafından aktarılmamış kültürler hakkında - hiçbir şeyin bilinmediği bir çağda yaşamıştı. Romalıların gelmesinden önceki dönemden bilinen tek kültür, onların boyun eğdirdiği (ve tarihçilerinin anlattığı) Keltler ya da Britonlardı ve onları ya da onların Druid rahiplerini bu anıtların en muhtemel mimarları ya da yapıcıları olarak gördüğü için Aubrey'i suçlayamayız. Hepsinden öte de, Aubrey, Stukeley'in işin içine kattığı saçma dinsel öğeden ötürü hiç suçlanamaz. Gerçekten, Stukeley'in kafasının bazı tahtaları yerinden oynamıştı. Geçenlerde onun yayınlanmamış defterlerinden birini, *Dinsel Antikite* başlıklı ve 1731 tarihlisini gördüm. İçeriğinin çoğu gerçekten, on yedinci yüzyılın mistik eksantrizm standartlarına göre bile ancak çok tuhaf olarak nitelenebilir. Onun saplantısı, (onun iddiasınca) Britanya'ya ilk kez Doğu'dan gelmiş, göçebe bir İsrail kabilesi olan Druidlerde kişileşen İlkel Hıristiyanlığın temizliğini ve soyluluğunu göstermeye duyduğu gereksinimdi. Bütün teorisine, bunu sağlayacak şekilde bir biçim vermişti; daha önceleri, Inigo Jones'un kendi Roma hipotezine uydurmak için gerçekleri eğip büktüğü gibi.

Bununla beraber, Aubrey'le Stukeley arasında, daha talihli bazı paralellikler vardır. Stukeley de, oyuncak atından indiğinde keskin bir gözlemci ve çok değerli bir kaydediciydi. O da, yaşamının uzun yıllarını İngiltere'de taslaklar yazıp notlar alarak dolaşmakla geçirmiş gerçek bir saha arkeoloğuydu. İkisinde de bulunan ortak anlayış, işin mantıkdışı yanının bir şekilde, daha akıllı ve bilimsel yanının bedeli olduğudur. İkisi de, tabii ki, modern insanın atomizasyonundan, bilimin tüm kişisel duyguları koparıp götürmesinden, deneysel yöntemin katı protokolünün kendine göre bir konuşma tarzı yaratmasından önce var olmuşlardı.

Monumenta, tek fakat çok önemli bir konuda dokunulmaz bir yapıttır ve bizim ancak şükran duyabileceğimiz bir şeyi simgeler. Tüm yapıtın belki de en karakteristik notu, 1. cildin 473. sayfasında, başka bir kaydın üzerine, sonradan akla gelen bir şey olarak karalanmış: "Buraya sıkıştır," diye yazıyor Aubrey, "bölgeye yabancı (yani yanlış yere konmuş) olsa da, kaybolmaktan ve unutulmaktan korumalı." Aubrey kendisini, ilk defa olmamak üzere, yöntemle sezgilerinin arasına sıkışmış bulmuştu. Buna yanıtı hep aynıydı: Şüphede kaldın mı, dahil et; seçme, sınıflama ve sansürleme daha sonra yapılır. Bunun en güzel

biçimini, Hobbes'un yaşamı hakkında yazdığı taslakta görürüz; Hobbes'un bir amcası vardır ve adam sadece bir eldivencidir. Aubrey bu gerçekten söz ettikten sonra kuşkuya kapılır ve kendisi için bir parantez ekler: "(Bu *eldivenci*yi yazmalı mı, yoksa gizlemeli miyim?)" Biyografide olduğu gibi, arkeolojide de sonunda 'eldivenci'nin içeri süzülmesine izin verir. *Monumenta* sırf bu konuda bile paha biçilmez değerdedir. Onun söz ettiği bir sürü yer bugün artık yok ve çoğu da tanınmayacak kadar değişmiş durumda, fakat kaybolanlardan bazıları onun verdiği ipuçları sayesinde belki bir gün yeniden bulunabilir. Bunun dışında, bilinen yerlerin eski tarihleri hakkında bize bırakılan bilgileri de içerir. Çağdaşı eski eserlerin hissettiklerinden, düşündüklerinden, topladıklarından falan çıkaracaklarımız da cabası.

Fakat onun kitabında, bizim modern bakış açımızla kavramamız pek kolay değilse de, daha çok hayranlık duyacağımız birçok şey vardır. Aubrey'in, kafası tek tek ağaçlarla meşgul olduğundan, diktiği ormanın biçimini ve mutlak önemini hiçbir zaman tam anlamıyla bilinçli bir şekilde göremediği savunulabilir. Bu işin verdiği ilk izlenim tamamen onun değildir; kullanılan şematik modeller Dugdale'inki gibi daha önceki eski eser çalışmalarında ve yöre tarihlerinde bulunabilir. Aubrey de birçok çağdaşı gibi, Danimarkalı sosyal bilimci Wormius ya da Ole Worm'un yapıtları olan *Monumenta Danica* (1643) ve 1655 tarihli *Museum Wormianum sea Historia Rerum Rariorum*'a ("Alışılmamış Şeyler Tarihi"ne) büyük hayranlık duyuyordu. Kendi yapıtının ilk başlığı *Monumenta Druidum*'u şimdikiyle değiştirmesi Worm'un etkisiyledir.

Aubrey'in özgünlüğü, yapıtına kattığı - insanın neredeyse lezzet diyesi geliyor - vurgudadır: Yani diğer kitapların ve geleneksel otoritelerin tersine, doğrudan gözleme ve saha bilgisine verilen önemde; ilk kez, tepedeki istihkamlar ve mezarlık tepeleri gibi, yeni her tür anıta (yani sözsüz kanıtlara) verilen önemde; geçmişi yeniden kurma, düşleme, geçmişin değişimlerini ve kültürel akışını yeniden oluşturma girişiminde; Romalıların "arkasına" bakmanın, eski Roma'ya kayıtsız şartsız saygının hüküm sürdüğü bir çağda böyle cesurca bir düşlem sıçraması yapmanın gerektiğini göstermesindedir. On yedinci yüzyılda tarih yazımına egemen olan, nesneler değil, kitap ve belgelerdi. Fakat Aubrey bu alışılmış yönteme başvurmak zorunda kaldığında bile, alıntıları kullanırken sıklıkla düş gücünü de kullanıyordu. Schliemann'dan çok önce, Homeros'a arkeolojik yönden baktı. Onun, Yunanlıların ce-

naze gelenekleri hakkında Homeros'tan yaptığı alıntıları okuyan hiç kimsenin Vergina'da ve Makedonya'nın diğer yerlerindeki son günlerin şaşırtıcı keşiflerini bilmesi gerekmez.

Tüm bunların en önemli yanı kuşkusuz, içlerinde barındıkları genel ruhtur. Fakat Aubrey elbette bir sürü yanlış fikre de kapıldı, yanlışlar da yaptı (bunların en belirgin iki tanesi, 'Romalı' ve 'Danimarkalı' garnizonlarını ve kalelerini şekillerinden ayırt etmeye çalışması - on dokuzuncu yüzyıl eski esercilerinin bugün hâlâ yaptığı bir hatadır bu - ve mezar gruplarının bazı eski savaşların yerini göstermesi gerektiğini düşünmesiydi) ve söylediği şeyler bugün hâlâ, büyük ölçüde, ikinci elden kanıtlara ve geleneklere dayanır durumdadır. O kesinlikle, çağının eski ve yeni bilimlerinin arasında ikiye bölünmüştü ve bunun nedeni de kısmen, tarih biliminin o zamanlar doğa bilimlerinin gerisinde kalmış olmasıydı. Yüzyılın sonunda Ray gibi botanikçiler sayesinde doğa tarihinde muazzam ilerlemeler gerçekleşiyordu. Bu gelişimin, en büyük ilgi alanı daima doğa tarihi olan Aubrey'e dek ulaşmadığı sonucunu çıkaramayız; gerçekte, Aubrey hakkında önde gelen bir otorite olan Dr. Michael Hunger gayet inandırıcı bir şekilde, onun eski eserciliğinin temelini oluşturan ve özgünlüğünün büyük bölümünü veren şeyin onun doğa tarihi görüşü ve felsefesi olduğunu savunuyor. Yani Aubrey, olsa olsa, en iyi doğacıların o zamanlar doğa konusundaki çalışmaları düzene sokmak ve geliştirmek amacıyla yaptıklarını geçmişe uygulamaya çalışıyordu; ve onun daha gelenekçi - ve sıkıcı - eski esercilerden ayrı bir yere sahip olmasının nedeni de budur.

Onu farklı kılan bir diğer özelliği de mütevazılığıydı. Aubrey, Stukeley ve daha sonraki diğer birçok arkeoloğun yaptığı gibi kendi tarzını dogmatik bir şekilde savunan biri değil, temkinlice hisseden biriydi. Çağının diğer 'bilim'inin çoğunu kirleten vahşice *parti pris* ve hoşgörüsüzlük onda yoktu. Onun yaklaşımı, genelde yaşama karşı yaklaşımının bir uzantısından ibaret gibiydi - yani bu yaklaşımın en büyük anahtarı uygarca bir merak, kendi çıkarını gözetmeksizin bir açıklama ve koruma hevesiydi. Onu bugün İngiliz arkeolojisinin babası olarak görüyorsak, daha spesifik başarıları kadar bunun da sayesindedir. Bugün bilim, nesnel gerçeği *körü körüne* izlemenin bilim pratisyenleri için tehlikeler taşıdığını - yani bilim adamının aynı zamanda bir insan olduğunu unutmanın bir bedeli olduğunu - yeni fark etmeye başlıyor. Bu bedelin en büyük olduğu yerse hep insan kültür tarihiyle antropolojinin arasında dengede duran, yani temelde daima diğer insanlarla il-

gili bilimler olsa gerektir. Aubrey bunu hiçbir zaman unutmadı. Onun yapıtlarının daima, kişisel ve konu dışı materyalle dolu olmasının bir nedeni budur. Bunlar kategori saplantılı ukala bilim adamına rahatsız edici gelebilir, fakat bence hem genel nitelik, hem de özgür bir araştırıcı ruhun sürekliliği yönünden hiç de gereksiz şeyler değildir.

İkinci ciltte, St Paul kulesinin 1666 yılındaki Büyük Londra Yangını'ndan sonra yeniden yapımı sırasında eski cesetlerin açığa çıkardığı gizli şeyler hakkında, yüzeysel bakınca gerilim dolu bazı pasajlar vardır. Belli ki, Aubrey'in ürkütücü ve 'doğaüstü' konulara meraklı tarafıyla karşı karşıyayız; fakat ölülerin görünümlerini (hatta bir pasajda, tatlarını) gayet bilimsel bir şekilde kaydetmesi de, bazı ceset kalıntılarının saygılı bir şekilde yeniden gömülmesini bizzat sağladığını söylemesi de dikkate değer. Aslında burada kaydedilen şey onun insanlığı, geçmişe saygı gösterme ya da geçmişi koruma konusunda derin duyarlılığıdır; tüm tarihsel araştırmaların oturtulması gereken temel kayadır bu. Bizim bugünkü, tarihi maddeleştirme, onu müze laboratuvarında tarihlenip analiz edilecek bir sürü nesneye dönüştürme eğilimimiz Aubrey'i teknik olarak belki etkilerdi; ama büyük bir kesinlikle, insan olarak üzerdi. Bu soğuk nesnel çalışmalar bu koşullar altında elbette yasaldır; fakat tehlike, bu şeylere *sadece* bu koşullar altında bakabilir ve hayatımıza girmelerini ancak bu koşullar altında kabul edebilir hale geldiğimizde ortaya çıkıyor.

Aubrey'i ilk bakışta geçmişe çeken şeyin entelektüel meraktan ziyade duygusal nedenler olduğu yönünde güvenli bir tahmin yürütebiliriz. Yalnızlık, melankoli, tedirginlik, bitmek bilmez bir ölüm korkusu ruhuna hiç rahat vermiyordu. Onun kara mizahından, yetişkin hayatın tüm karmaşık iplikleri çıkar; kafayı astrolojiye ve doğaüstüne takmış adamdan da arkadaşlarına böylesine derinden bağımlı biri çıkar. Bu bağımlılık kesinlikle salt parasal değildi. Arkadaşlarına tüm yaşamı boyunca, kırkılmış kuzuların ağıla duyduğu bağlılık gibi bir ihtiyaç duydu hep. Onu böylesine makbul bir arkadaş kılan da, ılımlılığı ve her şeyin ortasını bulmanın erdemine bilinçli bir şekilde inanması kadar, işte bu niteliğiydi de. Bunu Dorset'te, kötücü dış dünyayla ilk kez karşılaştığı Blandford okulundaki ilk yılını hatırlayarak kendi kendisine söylüyordu: "Oğlanlar benimle alay ediyorlardı, beni incitiyorlardı, benden güçlüydüler; yani, güçlü bir savunma hattı oluşturmak için dostluklar kurmak zorundaydım." Eğitim teorisi, sevecenliğiyle, bedensel cezaya karşı nefretiyle, çocuğu birdenbire büyükler dünyasına

sokup ezmeye çalışan her türlü yöntemi kınamasıyla, neredeyse çağdaş bir görüş olduğunu gösterecekti.

Her şeyden önce, bu duyarlı düşünme tarzı onun eski eserciliğinin de, gerek Bronz Çağı mezarlarını, gerekse onun çağında yaşamış, en ünlüsünden en mütevazısına dek her tür hayatın en küçük ayrıntısını saklama ve koruma saplantısının da açıklamasıdır. Unutulmaktan kurtarılan her gerçek, geçmişin açıklanan ve yaşama geri getirilen her kırıntısı, gerçek düşmana karşı kazanılmış bir zaferdir. Onun başarısının asıl anahtarı bu *timor mortis*'tedir.* Alanlarında ondan çok daha bilgili ve yanlarında gerçekten ancak bir dalgacı ya da bir amatör gibi kaldığı bir sürü rakibi vardı. Sir Thomas Browne gibi diğerleriyse, aynı şekilde, ondan çok ileri bir tarzda yazıyorlardı. Bugün, *Ceset Külü Kabıyla Cenaze*'yi arkeolojik nedenlerle okuyacak kişi pek çıkmaz; fakat dili ölmediği sürece, muhteşem barok kadansları için okunacaktır. Hiçbir şey o günün ince zevkinin ötesine, Aubrey'in, kendisinin de gayet iyi bildiği gibi, kişisel mizacına yakından bağlı, titiz-kayıtsız tarzından öte geçemezdi. Onun tarzı, konuşmaya çok yakın, özel bir mektup havasında, sanki hep yarı yarıya kendisiyle konuşuyormuş gibiydi; ciddi bir konuyu tartışmaya uygun olacak kadar yapayımsı ya da Latinceyle yüklü değildi. Onun bu konudaki mütevazılığı, onu zorlanmamış, doğal şiirsel İngiliz düzyazısının en büyük ustalarından biri sayan bizlere pek inanılır gibi gelmiyor. Birinde şunu yazmış: "Bay Christopher Love'ı nefis berrak bir günde Tower Hill'e doğru giderken gördüm." Onun bütün dehası şu beklenmedik *nefis* sözcüğündedir. Bunu çok uzun bir süre, dilimizin en hoş kısa cümlesi diye sakladım.

Fakat Aubrey kendi zamanında, bu vakur ve ciddi profesyonellerle, her biri bugün üniversitede birer koltuğu dolduracak türden adamlarla rekabet etmek iddiasında bulunamadıysa da (geçerli tüm biyografi kurallarını çiğnemesine karşın binlerce vakur adamın asla bulamayacağı özleri yakalamayı başaran *Yaşamlar*'da yaptığı gibi,) aradan sıyrılıp, onların ulaşamayacağı konulara, felsefelere ve duygulara vardı yine de. O, büyük bir arkeoloji amatörüydü, ama bu kelimenin tüm anlamlarıyla ve bu sözcüğün en radikal göndermeleriyle: *Amo*, yani "seviyorum."

(1982)

* Lat. Ölüm korkusu. (ç.n.)

Golding ve "Golding"

William Golding'le sadece bir kez, çok hoş, küçük, özel bir vesileyle, 1983'ün sonbaharında, Nobel'i kazandığının açıklanmasından yalnızca üç hafta önce karşılaştık. Gelmekte olan bu büyük onuru biliyor olsa gerekti, fakat birlikte yediğimiz öğle yemeği sırasında bu konuda ağzından tek kelime bile çıkmadı. İkimiz de orada bulunan David Cecil'in gölgesinde kalmıştık. Virginia Woolf tarafından, misafir odasında küçük düşürülmek gibi hoş anıları olan birinin yanında gölgede kalmamak bayağı zordur; ama sanırım çok hoşsohbet ve çok iyi hikâye anlatan birinin yanında gölgede kalmak, böyle durumlarda çoğu romancı için tipiktir. Bizim konuşmada da yetenekli olduğumuz ya da bu tür olağan karşılaşmalardan ayrıldığımızda, silinmez bir izlenim bıraktığımız pek enderdir. Ünlü yazar arkadaşımla tanışmaktan düş kırıklı-

ğına uğramadığımı söyleyeyim hemen; aslında biraz sarsıldım. Nedense, insan Golding, o günkü varlık, ne kitaplarından ne de hakkında duyduğum küçük söylentilerden tahmin ettiğime tam uymuyordu - gerçekte, tırnak içine koyma gereğini duyduğum şey, yani 'Golding', noktalama işaretlerinden arındırılmış bir varlığa hiç uymuyordu.

Bu benim çocuksuluğum ya da aptallığım olarak görülebilir, çünkü benim, hayatımı sırf böyle, 'Golding' gibi bir varlıkla paylaştığımı çok önce fark etmem gerekirdi. Olağanüstü haksız bir şekilde, kamuoyunda beni 'Fowles' denen bir şey temsil etti; orijinaline (bana öyle geliyor ki) ancak kaba bir karikatür kadar benzeyen, alelade bir balmumu heykel yani. Yanılmıyorsam Japonlar, işçiler hınçlarını alsınlar diye, fabrikalarının jimnastik salonuna içi doldurulmuş nefret kuklaları koyarlarmış. İşte "Fowles" odur. Bu korkunç derecede yetersiz vekil bazen çok farklı, aptalca putperestliğe benzer bir şey çağrıştırıyor. Katolik ülkelerdeki, pek duyulmamış yerel bir aziz gibi... fakat her iki taklit de, bilinen yaşamdan aynı derecede uzak kalıyor.

Gerçek Golding: Zaman zaman açıkça bir sertlik ya da çekişme belirtisi göstermesine karşın tüm dış yönleriyle sevimli, yumuşak bir adam. Onun kim olduğunu bilmeseydim dinç bir emekli amiral sanırdım; ama gerçekten de, geçenlerde *An Egyptian Journal*'daki bir grup fotoğrafında (belli ki komiklik olsun diye) öyle görünüyordu. Bizzat karşılaştığımızda, otoriteyle çekingenliğin bir karışımının yanı sıra, çok belirgin keskin bir mizah ve içeride gizli bir şeytanın hafiften bir imasını gösteriyordu; hâlâ çok eski zaman öğretmenlerinin havasını taşıyan bir adam ve ayrıca, yıllar önce Deniz Kuvvetleri'ndeyken *matelot** dediklerimizin ... onun kitaplarından herhangi birinin arka kapağında bir kavanoza tıkıştırılmışçasına yazılmış biyografisini okuyan herkesin tahmin edebileceği gibi. Beklediğimden daha yaşlı görünüyor. Oysa ben onu benden on beş yaş büyük, beyaz sakallı biri gibi değil de, benim yaşlarımda gibi düşünürdüm hep.

O gün nedense bana - saçma görünecek muhakkak - bir yandan, Elizabeth döneminin daha hoşgörülü hümanist türünden bir piskopososyal bilimciyi, bir tür dinsel gizemci Sarun'u hatırlattı, ki öyle değil; öte yandan da bir Slocum'u, en azından metaforik olarak, tek başına uzun yolculuklar yapmış ama şimdi bunlardan söz etmek istemeyen birini. Dikkatler başka yerdeyken birbirimize bir iki çift iltifat etmenin yolunu bulduk. Bana, yeni romanının (o zamanlar henüz basılmamış

* Denizci argosunda "gemici" anlamında. (ç.n.)

olan *The Paper Men*'in), bir edebiyat araştırmacısı tarafından eziyet edilen bir romancı hakkında olduğunu söyledi ve kısaca hayatlarımızın o yönünden konuştuk: Mektuplar, akademisyen ziyaretçiler, tez yazanlar. Onun küçük tekneler ve yelkencilik merakı konusunda lafladık (ki bunu paylaşıyordum); ve ikinci sıradaki merakı olan atlar ve binicilik konusunda sohbet ettik. (Bu ikincisine olan ilgisini paylaşmıyordum; o hayvana duyduğum nefreti ancak, onun insan hayranlarına karşı kuşkularım geçebilir.) Orada bulunacak, romancıların aynı derecede iyi birer konuşmacı olması gerektiği yolundaki - espriler, aşırı gevezelik, derin entelektüel konuşma tarzı gibi şeyler içeren - eski mite hiç düşünmeden inanmış birine bu konuşma çok yavan gelirdi. Ben (mizacıma bağlı olarak ve şimdi de ilkesel bir şeye dayanarak) bu konuda tam bir başarısızlık örneğiyim ve Golding'in de bu konuda beni geçmek gibi bir ihtiyaç duymadığım hissettim. Fakat o buluşmanın bana gösterdiği en önemli şey, Golding'i, yanımdaki bu hoş ve yaşlı adamı ne kadar az ve 'Golding'i - yani yarı mitsel, yarı kurgusal bir tipi - ne kadar çok tanıdığım oldu. Açıkçası, onu olduğu gibi değil de, düşündüğüm şekliyle tanımıştım.

Bizi, eşlerimizi ve Lord David'i konukseverce bir araya getiren arkadaşların bunu çok iyi niyetlerle yaptığını biliyorum. Ama, ne kadar samimi ve diğer yönlerden ne kadar iyi niyetlerle tasarlanmış ve izleyenler için ne kadar büyüleyici olursa olsun, bu tür edebiyat toplantılarından uzun zamandır hoşlanmadığımı itiraf etmek zorundayım. Benim de kabul ettiğim gibi gayet sınırlı deneyimime göre, bu toplantıların başarılı olması için temel bir ön koşul var. Bu da, iki yazarın yalnız olması . . . karılar ya da kocalar olmayacak, üçüncü kişiler olmayacak, hepsinden önce de, edebiyatla ilgili başka biri, kitapla ilgili bir seyirci olmayacak. Belki bazı yazarlar birbirleriyle ilk kez bir araya gelip bundan zevk alabilir, eğlenebilir, boş ya da temkinli bir merakın ötesinde bir şey bu; ama ben izninizle, bundan kuşku duyuyorum.

Her iki taraf da, ortak işlerinin çok özel niteliklerini, başlangıç için gereğinden fazla bilirler. Birbirlerinin özel zaferlerini ve felaketlerini, karanlık gecelerini ve aydınlık günlerini, iyi ve kötü rüzgârlarını, yolculuk deneyimlerini pek bilmeyebilirler; fakat en azından, o denizde bulunmuş biriyle beraber olduklarını bilirler. Bu münzevi işin ruhlarında ne facialar yarattığını bilirler; bunun suçlarını ve tedirginliklerini, ayıplarını ve benmerkezciliklerini, gizli zevklerini, umutsuzluk bataklıklarını, genellikle korkunç kişisel bedellerini bilirler; aslında ne ol-

duklarını ve ne hale getirildiklerini, alıntılardan bilirler. Yıllar önce genç bir Amerikalı yazarla (sözde bir Hemingway'le tabii, söylemeye gerek yok) tanıştığımı hatırlıyorum; adam kendimi günde kaç kez çıkardığımı öğrenmek istiyordu. Bundan kastı, günde kaç saatimi yazmaya harcadığımdı. Bu metaforda, neyin eksik olduğu bir yana, bütün yazarların bildiği gibi, kesin bir gerçek var. Dalgasız deniz nasıl düşünülemezse, roman yazmak da onanizm ya da bencillik olmaksızın düşünülemez.

Biz yazarlar genellikle birbirimizle, ne kadar bastırılırsa bastırılsın, rekabet hissi olmaksızın da bir araya gelemeyiz. Güzellik yarışmalarının ya da atletizm yarışlarının anlamsız modelinde bu tür birliktelikler hiç eksik olmaz. Belki de bunu, o meymenetsiz, akıldışı futbol liginin ruhuna benzetmem gerek; kimsenin kendi takımının sıralamadaki yerinin, hatta kümesinin bile kesin olmadığı ve hüküm verme standartlarının asla net olmayıp birbirinin yerine geçiverdiği duruma yani. Yaşlı yazarların çoğu, bence, bu durumdan ötürü uykuları kaçmayacak kadar deneyimlidir; onlar stadyuma bile hiç girmeden, final maçı saptanıncaya kadar hep uyuyabileceklerini bilirler. Fakat ancak birbirleriyle yüz yüze geldiklerinde, karşılaştırmalı statü sorununun çirkin yüzünü göstermesi tehlikesi başgösterir.

Golding de ben de, kendi farklı yollarımızdan, yazarların çoğunun yoksun kaldığı bir deneyimden geçtik - hem eleştirel, hem parasal, hem de uluslararası bir başarıdan yani. İkimiz de Amerika'da bestseller olduk ve Britanya'daki statümüzün bundan zarar gördüğüne tanık olduk. İkimiz de yapıtlarımızın hiç sonu gelmez bir şekilde tartışılmasını, çözümlenmesini, kesilip biçilmesini yaşadık, çok aşırı övülüp çok aşırı yerildik, yaşayan sanatçılara sanki ölüymüşler gibi davranmak şeklindeki o yirminci yüzyıl manyaklığının - üniversitedeki hocayla öğrencisine belki güzel gelecek, fakat anatomi masasında yatmış, hâlâ nefes alan bir denek için, hele de kesilip biçildiği için minnettarlık duyması ve ölü rolü yapmayı seve seve kabul etmesi bekleniyorsa (en azından benim için) çok daha farklı bir etki yaratan o işlemin - derdini çektik. Sanırım Golding bir zamanlar, kendisi hakkında yazılan kitapların kendi yazdığı kitaplardan daha çok olduğunu fark edince bunu ne kadar anlamsız bulduğunu yazmıştı. *The Paper Men*'de, hem eziyet edilenin hem de eziyet edenin aşağılanması her şeyi söylüyor zaten.

Şimdiye dek 'Golding' hakkında nesnel bir şekilde konuştum, ama bu yanıltıcı. Buluşmamızın sıradanlığına karşın, onun hakkında hissettiklerim böyle değil. Sanırım ne sıradan okurların, ne de akademisyenlerin, genel olarak bir yazarın diğer bir yazar hakkında hissettiğini hiç tahmin etmedikleri duygular içindeyim. Röportajcıların çok sevdiği, "İngilizcenin Yaşayan Diğer Yazarlarından Sizi En Çok Etkileyen Hangisi?" sorusu bana çok soruldu. Ben bunu genellikle ve hince hep Defoe diye yanıtladım; öte yandan, 'ölmüş' ya da 'yaşayan' terimlerinin edebiyat ortamında gerçekte ne anlama geldiği konusundaki kaçamaklı tartışmadan dışarı sürülüp de soruyu yanıtlamak zorunda kaldığımdaysa yıllardır William Golding'in adını söyledim; fakat 'etki'nin uygun sözcük olmadığı, benim buna yaklaşacak, 'örnek' ya da 'vesayet' gibi bir sözcüğü kullanacağım, ama bunların da tam doğru olmadığı yolunda (röportajcı için) paradokslu bir şerh koyarak.

Kısacası 'Golding'e karşı daima sıcak duygular, kardeş, akraba gibi bir sevgi besledim. Booker Ödülü'nü kazandığında sanki aileden biri gibi karşıladım ve Nobel'i kazandığında daha da çok sevindim; korkarım benim bu iki büyük onuru kazananlara karşı pek sık gösterdiğim bir tepki değil bu. Bu türden olaylara gösterdiğim tepkimin onda dokuzu sadece kayıtsızlıktır. Nobel ilan edildiğinde, tepkimi öğrenmek için telefon eden, Fleet Caddesi'nin* ünlü bir edebiyat editöründen, ulaştığı birçok İngiliz yazarının (Doris Lessing hariç) hiçbirinden doğru dürüst sıcak bir tepki göremediğini duyunca çok üzüldüm. Bu bana hemen hemen kişisel bir küçümseme gibi geldi. Yücegönüllülükten böylesine yoksunluk beni (ve editörü) şaşırtmıştı ve hâlâ da şaşırtıyor.

Kinikler, diğer yazarların yücegönüllülükten yoksun oluşuna şaşmamın ya çocukça ya da ikiyüzlü bir tavır olduğunu söyleyecektir. Belki; ama ben bunu, dargörüşlü bir tür körlük, hiç anlaşılmaz bir şekilde, 'Golding'in çağdaş romanda, (çok basit anlamda söylüyorum,) böylesine bariz şekilde benzersiz ve kendinin, tek kişilik bir okulun yazarı olarak kalmakla oynadığı rolü göremememek olarak yorumlayabilirim ancak. Bu soğukluğu sadece okullara ve geleneklere yönelik - rezalet bir şekilde hiç değişmeksizin kalan sosyal sınıf sevdamızın çok yakınında, yüzeyin hemen altında duran - İngiliz sabit fikrinin, bu sistemde hemen bir yere konamayanlara karşı duyduğumuz kuşkunun yeni bir kanıtı olarak kabul edebilirim. Ayrıca, bunca çok yapılan eleşti-

* Londra'da, yayıncıların yoğun olduğu cadde. (ç.n.)

rinin tonuyla ve hattâ sıradan sohbetlerde, kitaplar hakkında konuşma tarzımızla; yazarın ezelden beri, geri kalmış öğrenciyi ve - amatör olsun, profesyonel olsun - eleştirmenin de, biraz fazla sıklıkla, küçümseyici raporlar yazan ya da sadistçe paylayan ilkokul öğretmenini oynadığı orta sınıf edebiyat okuluna da çok yakın bir şey bu. Edindiğim deneyime göre, İngiliz olmayan kültürlerde yapılan en düşmanca ve sövüp sayan eleştiriler bile en azından bir yetişkinden diğer yetişkinedir; sözü edilmese de hissedilen bir dershane havasında, arkasına güya sorgulanmaz üstünlükteki bir kurumun tüm ağırlığını ve gücünü almış bir okul müdüründen (ya da müdiresinden), aşağılık ve sinir bozucu bir genç ahmağın kafasına doğru, *de haut en bas** değildir. *De gustibus*** . . . elbette insan bir kitaptan hoşlanmayabilir, hattâ nefret de edebilir; bizim ulusal hastalığımızsa, böylesi kişisel hükümlerin ötesinde, bir beğenmeme kurumunun yerine getirdiği gereksiz bir toplu ayindir.

'Golding'in, bir yazar olarak, belirgin meziyetlerinin yanı sıra hatalarının ve zayıflıklarının olduğunu da görüyorum. (Başka bir yazarı okuyan her yazar gibi, en büyüklerin - her halükârda *benim* en büyüklerimin - bile kusursuz kalmasına razı gelmem: Defoe'nun da, Austen'ın da, Austen'ı bastıran Peacock'un da, Hardy'nin de, hattâ Flaubert'in de.) Sanırım onun yaşam hakkındaki görüşlerinden bazılarına, ya da benim sempati duyduğum şeylerin bazılarına tanıdığı önceliklere katılmıyorum; ve yukarıda söz ettiğim gibi, kendisine en büyük geleneksel iltifatı yaptığım iddiasında değilim - yani metinsel anlamda hiçbir yönden kendisinden etkilendiğimi hissetmiyorum. Yine de bunların benim için hemen hemen hiçbir anlamı yok. Ben onun gibi yazmıyorum; ama yine de, spesifik olarak değilse de türsel olarak, olmak için en çok çaba harcadığım yazar tipi odur. Tanıştığımda el sıkıştık, ikimizin de kısmen ait olduğumuz geleneksel orta sınıf İngilizler gibi; ama benim içimde bir şeyler daha Latin ve gösterişli bir şeyle karşılaşmayı ya da koşulların buna elvermesini isterdi: Bir *cher maître,**** Fransız usulü bir kucaklaşma belki. Fakat İngiltere'de, ne yazık ki, bu tür kartların kapalı oynanması gerekir, yoksa tuhaf biri gibi görülürsünüz.

Benim *bêtes noires*'imden***** bir diğeri de, yazarların pop yıldızlarıyla, spor 'şahsiyetleri'yle, film artistleriyle karıştırılmasıdır: Bunla-

* Yukarıdan aşağıya. (ç.n.)
** Lat. De gustibus non est disputandum: Zevkler tartışılmaz. (ç.n.)
*** Sevgili üstat. (ç.n.)
**** Nefret edilen şeyler. (ç.n.)

nın hepsi, kamuoyuna yönelik yazı yazma eyleminin, sürekli sahne ışığı, daha çok ün hasretiyle yanmak demek olduğu varsayımına dayalıdır. Bizim okunmak için yazdığımızı hiçbir romancı, hangi türden olursa olsun hiçbir yazar yadsıyamaz. Şan şöhret için yanıp tutuştuğumuza yönelik varsayımı ise Çin'e göndermek istiyorum (tıpkı, "Sıradışı Elçi" adlı o küçük ve kuru fabldaki gereğinden fazla akıllı Yunanlı mucit Phonecles gibi).

Ama bu yaygın safsatayı destekleyen yazarlar tabii ki vardır; kendilerine, yeteneklerine, 'deha'larına (ya da satışlarına ve ilerlemelerinin boyutuna) güvenleriyle, gerçeğin buz gibi soğuk rüzgârına karşın, edebiyat zırvalarının her türlü *sotisier*'ine* hemen girmeyi hak ederler. Sanırım bazılarının gerçekten bir anlamda birer aktör haline; taşıyacak hangi kamusal kişiliği seçmişlerse, hangi kimliğe bürünmeye zorlanmalarına razı olmuşlarsa onu tasarlamada uzman, yarı bilinçli birer şizofren haline gelmesinin nedeni budur. Hastalığın ileri safhalarında o maskeye, asıl kafalarından ve benliklerinden daha yakın hale gelebilirler. Bu kendi kendini şişirme hevesini kıracak şeyler çok azdır; yazarın ve, yazarın halkın gözündeki egosunun ve popülaritesinin metinlerinden daha önemli olduğu yayıncılar, telif ajansları ya da genel olarak edebiyat dünyası, bu hevesi kesinlikle kıramaz.

Yukarıdaki anlamda bir kişilik olmayı, Golding'le 'Golding'in birbirinden ayrı yönlere gitmesine razı olmayı reddetmek, Golding'in yapıtlarından daima hoşlanmamın başta gelen nedenlerinden biridir: İşte, bir mucizeyle, kendisi olmaktan; davasını, popüler kişiliğinin onu nasıl muhteşem ya da garip ya da kamuoyu bilinciyle davranan biri kılacağına değil de, sadece yazdıklarına dayandırmaktan hoşnut bir yazarlık duygusu bu. Bundan ötürü, benim için Golding özünde profesyonel değil, amatör bir yazardır.

Beklenti, İngiliz romanının hem büyük bir kusuru, hem de büyük bir meziyetidir. Kusuru, edebiyat tarzının (aynı şekilde, yaşamda da toplumun) geleneklerine uymaya ve hatta yazarın daha önceki yapıtlarında kendi koyduğu kurallara bazen biraz fazla bir şevk ve hoşgörüyle uymaya hazır oluşundadır ki, bu şekilde bazen yazarın teknesi suyla dolup kendi yeteneğinin üzerinde karaya oturur (kendi kendini öykünmek her yazarın en tehlikeli kayalığıdır). Zenginlikteki meziyet, dıştan

* Yazarların yaptıkları yanlışları sergileyen budalalıklar dergisi. (ç.n.)

bakınca çeşidi az ve küçük bir paletten türeyebilir. Eğer romanların birkaç santim fildişinin üzerine yazılması gerekseydi kimse biz İngilizleri geçemezdi. Bu palladium* hâlâ, aşırılıktan kaçış, geçmişe saygı ve beğeniden oluşan kutsal bir üçgenin içinde duruyor. Buna tapanlar, suların ayrılmaya başladığı zamandan, Richardson'dan beri fışkırıp durdu, Jane Austen'da gümüş bir zirveye çıktı ve bugün Elizabeth Taylor ve Barbara Pym gibi yetenekli kadın romancılarla devam ediyor. Diğer taraf kendini ilk kez Defoe'da ve Sterne'de gösterdi ve sonra bu yüzyılda Joyce ve D.H. Lawrence'la tanrısal bir düzeye ulaştı.

Bu ikinci tür yazarların hepsi kendi farklı zamanlarının kabul edilmiş geleneklerine karşı muhalif olmuşlardır. Bazıları kibarca, bazıları zücaciye dükkânındaki fil gibi, ama hepsi bir şekilde *kırdılar;* ya dilleriyle, ya karakter portreleriyle, öyküleme tekniğiyle, duygusal ya da cinsel açık sözlülükleriyle ya da daha binlerce şeyle. Kıranlarla uyanlar arasındaki bu ayrım çok kaba ve nitelik konusunda tek başına pek bir şey ifade etmiyor, çünkü iyi bir uyucu, kötü bir kırıcıdan daima üstün olacaktır ve bunun tersi de geçerlidir. Ama benim 'Golding'de her zaman sevdiğim şeylerden biri de, tüm temalarında, aslında, satır satır tüm biçeminde de (saygıdeğerliğin çok yakın müttefiki) beklentiye rastlanmamasıdır. Bu eminim ki onun yüreğindeki dürüstlükten ve bağımsızlıktan, nereye götürürse götürsün kendi düşleminin peşinden gitme kararlılığından türeyen bir şeydir. Yayıncıların editörleri burada homurdanabilir; özellikle de, bir keresinde bana, kendi zamanında geri çevirdiği bir sürü daktilo nüshasındaki hiç değişmez hatadan söz eden kadın: "Haddinden fazla düşgücü var, ama teknik yok." Bu haddinden fazla düşgücü ya da güvenli olanı ve bekleneni yazmayı reddetme bazen Golding'in aklını çelebiliyor. Ama sanırım bu bir acemi hatası değil. Romanda bu çok yaygındır, hem de en üst derecede ve romanın hemen hemen en büyük enerji kaynağıdır bu. Düşleme, onu ifade edecek teknikten her zaman ileridedir ve yazmanın en büyük zevklerinden biri, arkada kalanı öndekine yetiştirmeye çalışmaktır - aynı şekilde, romancının bunu ne kadar iyi ya da ne kadar farklı bir şekilde yapmaya çalıştığını görmek de kesinlikle okumanın en büyük zevklerinden biridir. "Golding"de şunu da seviyorum: Her kitabında sorunlara yeni baştan saldırması, fakat bunu kesinlikle, sürekli daha önceki başarılarının çizgisinde yapmaması. Onun, istendiğinde usta bir hayalci ve (*Varisler*'de olduğu gibi) parlak ve yaratıcı bir uzak tarih yorum-

* Bir kenti ya da ülkeyi koruyan kutsal nesne ya da prensip (ç.n.).

cusu olduğunu kimse yadsıyamaz; fakat hiçbir zaman belli bir yaklaşımla, belli bir ustalıkla oyalanmamıştır.

İnsanın kendi düşgücünün egemenliğinde olup da, bunun tekniği biçimlendirmesine izin verebilme cesareti, bunun tersi dururken bence, görünürdeki tüm tehlike ve bedellerine rağmen, bir yazarın sahip olabileceği ya da bulunabileceği en imrenilecek yetenek ya da durumlardan biridir. Ve doğa kanunları gereği bu düşman, acı çekmek durumundadır. Bunların bir taburu, yazar kadar, onu görevlendiren editör tarafından da yazılmış, reçete roman denen türün aşırı örneğini tekrarlamaya düşkün ticari yayıncılıktan geliyor olsa gerektir. Modern yayıncılıktaki çok iyi hesaplanmış ticari düşüncelerin her türlü doğal sanatsal düşünceden üstün olmasına izin veren tüm bu hastalıklı eğilimler, 'Golding'i hiç değişmez bir şekilde reddedecektir ve diğer düşmanlarla, roman hakkındaki sabit fikirlerine, gelenekçi bir rahibin imanı gibi sarılan ve bu idealin her çiğnenişini, onu yerine getirmekten her türlü kaçınmayı (her halükârda, saldırgana karşı yürütülen genel kin yönünden) kâfirlikle bir tutmaya yatkın, kendilerine miras kalan geleneğin mantıkdışı tapınıcıları da kuşkusuz aynı tepkiyi gösterecekleridir. Benim 'Golding'i sığınılacak ve örnek alınacak biri gibi görmemin nedeni budur. Bakın, o başardı; bu yapılabilir ve bunu herkes kendi başına yapabilir.

Ölmüş ya da yaşayan diğer yazarlar hakkındaki, onlara öncelikle doğa tarihi yönünden bakan (yani ahlâksal ya da eleştirel olmaktan çok, bütün türlerin eşit - ya da her halükârda, Orwell'i yanlış bir yerde kullanarak, genelde düşündüğümüzden daha da eşit - olduğu prensibine dayalı) kişisel görüşümün başkaları için bir anlam taşıyacağını sanmıyorum; ama bence, bunun karşıtı olan, maalesef çok sık rastlanan görüş de bir anlam taşımıyor. Bu ikinci görüşü, Dorset'te bana sıkça yöneltilen bir soruyla bağdaştırıyorum: Siz modernler neden Thomas Hardy gibi yazamıyorsunuz? Ben birinde, dayanma sınırımın üzerinde dürtülmüş olacağım ki, Hardy gibi yazamadığım için çok mutlu olduğum yanıtını verdim - ve berbat bir kibir ve lese-majesté'den* ötürü onulmaz bir şekilde hemen kınandım. Ne yazık ki, dünyanın her yerindeki okuyucular *roman*** sözcüğünün etimolojisini görmezden geliyorlar; onlara göre, eski romanlar daima daha iyidir. Burada, 'Golding' benim için antik bir yazıtaş, bir menhir*** gibi de durur daima, başka

* Hükümdara karşı saygısızlık suçu. (ç.n.)
** İngilizcede "novel" sözcüğü hem roman, hem de "yeni, tuhaf" anlamına gelir. (ç.n.)
*** Tek parça taştan yapılmış anıt. (ç.n.)

inançların, başka dinlerin kalıcı bir kanıtına benzer.

Ne Golding ne de 'Golding', kendisinin böyle, İngiliz edebiyatının kutsal kilisesindeki bir ikonaklast gibi gösterilmesinden hoşlanmayacaktır belki de; fakat o yemeğin söz edilmemiş öneminin birazı da bence, David Cecil'in oradaki varlığında yatıyordu. Sanırım orada bir Marslı olsaydı, Lord David'i çok ünlü bir romancı, bizi de onun hayranları sanırdı ki, ben şahsen öyle olmadığımı - ya da bir zamanlar olmadığımı - itiraf etmeliyim. 1940'larda New College'da (Fransız edebiyatı bölümünde) bir öğrenciyken onun hakkında şiddetli ve İngilizce fakültesini çok aşan bir şekilde ikiye ayrılmıştık. Bazılarına (püritenlere) göre o, çekilmez ve solda sıfır biri, yaşam nehrinin üzerinde dolanıp duran bir kızböceğiydi; diğerlerine göre de, edebiyat yaşamının herkesi tanıyan, her şeyi bilen simgeleşmiş bir kişiliğiydi; ve, o her şeyden önce, savaş sonrasının ilk dönemlerindeki Oxford'un kasvetli kıtlığında, *farklıydı*. Onu akşamları üniversite bahçesinin üzerindeki bir mor salkımın altında, bir duvara zarifçe ve estetik bir şekilde yaslanmış, çimenlerde top oynayan biz gürültücü öğrencilerden habersizmiş gibi, elindeki ince bir kitabı okurken görürdünüz; ya da New College sokağına dik bir yan yoldan yürüyerek gelirken, henüz daha görünmeden, tuhaf bir şekilde, sanki bedenden ayrılmış gibi bir sesle bağırarak Tennyson'ı kendi kendine ezberden okuduğunu duyardınız. Onun hakkında, onun, gülünç taklidi kolayca yapılan saldırgan geveze sesiyle söylenen, sonradan uydurulmuş bir sürü anekdot vardı, tıpkı şans eseri benim 'ahlâksal' rehberim olmuş başka bir hoca, Sir Isaiah Berlin gibi. ("Allahaşkına bana bir sorunla gelme sevgili arkadaşım. Gençlerin ahlâkı hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmiyorum.")

Bunların ikisinden birini, hangisiydi unuttum, okulun ön avlusuna, kolunda, egzotik bir elbise giymiş Dame Edith Sitwell'le girerken gördüğümü hatırlıyorum; kısa bir süre önce bizi ziyaret etmiş olan o zamanki Kraliçe'ninkinden çok daha çarpıcı bir görüntüydü doğrusu. Bu kadın, edebiyatın ta kendisiydi ve kendisine eşlik eden kişi, onun varlığıyla, toplumun geniş kesimlerince verilen her türlü paye ve unvandan - ve elbette akademik ününden de - çok çok daha büyük bir onura kavuşmuştu. O görüntü, Oxford'ta, yaşayan edebiyat hakkında edindiğim imgenin simgesiydi: Bu ancak, muazzam derecede yüce, olağan yaşamdan neredeyse Olimpos dağındaki korkunç kafe sosyetesi kadar

uzak varlıklara göre bir durumdu. Her şey 'ünlü' isimlerde ve onları tanımakta, onlarla birlikte görünmekteydi. Edebiyat hakkındaki bu şöhret sarhoşu görüşümü gerçekten kendim de bir yazar oluncaya dek değiştirmedim ve 'başarılı' bir edebiyat yaşamı hakkında yaygın anlayışın nasıl bir yanılsama olduğunu ilk elden öğrendim. Bu işin zevklerinin çok nadiren, halkın sandığı zevkler olduğunu ve acılarının çoğunun da halkın bizim sevinçle karşılayacağımızı sandığı şeylerde yattığını anladım. Elbette, belirli bir *Savoir faire** ya da *savoir-écrire* Oxbridge'te de kazanılabilir (gerçi bu ikisi bile birbirine karışmış nimetler, şık bilezikler olabilir ve - roman terimleriyle - demirden kelepçelere dönüşebilir). Fakat üniversite, benim kanımca, yazarlık yaşamının gerçeklerini gösterecek bir rehber değildir.

Öyle sanıyorum ki, geçmiş edebiyatlar Oxford'unun bu sahte gösterişli ve rüya gördüren yönü benim kafamda daha çok Lord David'in görüntüsüyle, hayır, aurasıyla bağlantılı hale gelmişti. (Ayrıca benim rekoltemin en imrenilen öğrencisi Ken Tynan'ınkiyle de bağlantılı olduğu gibi.) Bu aura birkaç yıl sonra, Thomas Hardy Derneği genel sekreteri tarafından onur kırıcı bir yazı eylemi nedeniyle sert bir şekilde tehdit edildiğimde yeniden dirildi. Bir magazin dergisi benim, derneğin puta taparcasına bağlı bazı üyelerini, pop gruplarının çılgın hayranlarına benzettiğim birtakım sözlerimi yayınlamıştı. Genel sekreter de bu benzetmenin çok çirkin olduğunu ve "Lord David Cecil gibi bazı üyelere" çok ağır bir hakaret niteliği taşıdığını bana bildirmeyi üstlenmişti. Böylesine azametli bir tavır Lord David'in suçu değildi elbette; onun görüşünün sorulmadığından eminim, üstelik ben onun gibi bilimsel üyeleri hiç kastetmemiştim. Oxford'tayken Lord David için uygun görmüş olduğum kişiliğe karşı o güne dek hâlâ hissettiğim mantıksızca kızgınlıkların hepsi o yemekte karşılaştığım gerçeğin önünde hemencecik yok olup gitti, neredeyse kırk yıl sonra. Ama yine de . . .

Hissettiklerimin kaynağı, sanırım Golding'le birlikte masanın bir tarafındaki ocakbaşı sırasında yan yana oturma şansını yakalamış olmam ve Lord David'in de diğer sırada, karşımızda oturuyor olmasından başka bir şey değildi. O ve Golding dosttular ve belli ki birbirlerine saygı duyuyorlardı. Ama yine de, hep birlikte orada otururken, üstün edebiyat kurumlarından gelme kişilerle, kendi kendini yetiştirmiş (bütün romancılar kendi kendini yetiştirmiştir) yazarlar arasındaki çok eski bir kutuplaşmanın sezgisi süzülüp geldi düşüncelerime: Ünlü ai-

* Beceriklilik. (ç.n.)

lesinin, gözle görünmeksizin ardındaki havada asılı duran tüm anılarıyla, keskin görüşlü bir profesörle, yaşayan, her an hata yapabilen romancı, başlangıçta sözünü ettiğim o aykırı hümanistin arasındaki, salt simgesel bir karşıtlığın son derece hafiften bir fısıltısıydı bu. Bunlar sadece benim kafamdaydı, diğerlerinin değil; orada söylenmiş hiçbir sözde bulunmayan bir şeyi tanımlıyorum yani. Böyle bir kutuplaşma tabii ki, sadece benim, ikisinden yarattığım iki şeyin, benim düşgücümden çıkmış iki hayalin, "Golding"le "Lord David Cecil"in arasındaydı; edebiyat hakkında, okuyarak, öğreterek, düşünerek ve yazarak bilgi sahibi olmuş biriyle, edebiyatı yarattığı ve kurduğu için, ister istemez edebiyatın kendisi olan biri arasında yani. Belki de daha kibarca, bir an, en duyarlı ve bilgili eleştirmenle bile, yaratıcının arasında yer alan, aşılmaz uçurumu hissettiğimi söylemem gerek. Yaşamları iç içe girmiş gibi görünebilir ve birçok yönden de öyledir. Fakat özde, ebediyen ayrıdırlar.

Bugün ben sadece, kendi kendine ortaya çıkan bu cepheleşmede kendimi, gerek kelimenin gerçek anlamında, gerekse de metaforik olarak, çok sağlam bir şekilde Golding'in tarafında hissettiğimi söylemek istiyorum. Çeşitli nedenlerle hayranlık duyduğum, yaşayan bir sürü İngiliz romancı var, fakat içlerinden hiçbirine onun gibi, neredeyse duygusal, tabii ki düşlemsel ve empatik bir bağlılık duymuyorum; yalnız ve yalnız onun şahsıyla ilgili bu. Kim bilir, birbirimizi sıradan varlıklar olarak çok daha iyi tanısaydık belki de hiç geçinemezdik. Golding, "Golding"den çok daha zor bir mesele çıkabilir. İkimizin de korkunç tuhaflıkları var. O beni asla bir jokey pantolonunun ya da Nil üzerinde, "yüzer Hilton"dan daha aşağı bir şeyin içine sokamaz. Ama her şeyden önce, onu, bir yerlerden aktarma laflar dışında tanımıyor olmamın önemli olduğunu sanmıyorum. Golding ölecek (her ne kadar bunun uzun yıllar geçmeden olmamasını diliyorsam da); ama 'Golding' ölmeyecek. Geleceğin mutlaka tanıyacağı şekilde tanıyorum ben onu.[1]

Dinç amiral Joshua Slocum . . . onun tüm bu denizcilik imgeleminden hoşlanmayabileceğini tahmin ediyorum ve 'yararlı korsan'ı eklemeye cesaret edemiyorum. Fakat o yine de, kendisini bir haberci

1. Bu deneme 1986'da basıldığında, ne yazık ki, William Golding ölmüştü. Bir bölümünü de bu denemenin oluşturduğu, *William Golding: Kendisi ve Kitapları* (Londra: Faber&Faber, 1986) ona yetmiş beşinci doğum günü hediyesi olacaktı. Tesadüfen, bu denemenin orijinali, *Paper Men*'in kötü karakterine satıldı.

haline getiren özgür yolculuğunu yaptı; örneğiyle beni ve eminim diğer yazarları da, bir sürü fırtınamızdan ve durgun, sıkıntılı denizlerimizden aşırttı; kendi burnumuzun doğrultusuna (ya da düşlerimize), bizi yanılgıya götürse bile, güvenmenin, dümeni onlara teslim etmenin çok büyük önemini gösterdi bize ve geleneklerin, modaların, eleştiri dalgalarının, ticari "akıl"ın ve daha ne varsa her şeyin karşısında kendisi olarak kalmanın güzelliğini. Her halükârda, benim ona borcum işte bu. Ve şimdi, mahcubiyetlerimize boşverelim, onun da, benim de ... yazılarından birinde benim için "genç Fowles" demiş ve bu da beni korkunç gücendirmişti. Ben de bunun öcünü almak için ona *cher maître* diye sesleniyor ve onu en sıcak duygularımla kucaklıyorum.

(1986)

Alain-Fournier'nin kayıp diyarı

Ben olağandışıyı ancak gerçekle sıkı sıkı sarıldığında severim; onu geçersiz kıldığında ya da aştığında değil.
Alain-Fournier, 1911 tarihli bir mektuptan

Kayıp Diyar (Le Grand Meaulnes), sanırım okuyucuların, analiz edilmese çok sevineceği ender kitaplardan biridir.[1] Ben kendim de, yıllar önce bu kitabı bir öğrenciyken okuduğumda bunu hissettiğimi hatırlıyorum. Kendi doğamın bir sürü gizli yerine dokunan, öylesine tuhaf bir güçle karşılaşmıştım ki, birisinin bana bunun ne anlama geldiğini açıklamasını gerçekten istemiyordum. Bu kesinlikle, o günlerde bu kitabı, ya da onun etkisini anlamış olmam anlamına gelmiyordu; fakat

1. İyi bir haber; metinlerin açıklanmasından hoşnut olanlar için, bu türden, harika bir analiz var artık: Fransızca Metinler İçin Eleştiri Rehberleri dizisinden, Robert Gibson'un *Le Grand Meaulnes*'i (Londra: Grant and Cutler, 1986). Aynı yazarın *İsimsiz Ülke* (Londra: Paul Elek, 1975) adlı yapıtı, bugüne dek Alain-Fournier hakkında İngilizce'deki en iyi açıklamadır.

ona, başka herhangi bir kitap gibi nesnel davranmak, kutsal bir şeye saygısızlık, çok özel bir yerin kapısını birden açıvermek gibi geliyordu bana.

Yaşamımın sonraki döneminde ilk romanım *Büyücü*'yü büyük ölçüde onun etkisi altında yazdım. O günden beri de, Fournier'nin yazdığı daha başka ne varsa hemen hemen hepsini ve onun hakkında yazılmış bir sürü kitabı okudum ve gerek kitaptaki, gerekse yazarın yaşamındaki önemli yerlerin çoğunu hacca gider gibi ziyaret ettim. Kısacası, onun çılgın bir hayranıyım ve Fournier'yi hâlâ, yaşayan ya da ölmüş diğer tüm yazarlardan daha yakın buluyorum kendime. Onunla böyle, kendiliğinden gelen bir "özel ilişki" pek ender bir şey değildir. Gerçekten de bu, *Kayıp Diyar*'ın yıllardır süren yazgısının bir yönünü göstermesi bakımından tipiktir; daha en başından, kitabın etkisiyle, kelimenin tam anlamıyla transa geçmiş bizler, yetişkinliğin soğuk ve katı değer yargılarına karşın, bu kitaba sevgimizi yitirmedik. Fakat itiraf etmeliyim ki, bu madalyonun yalnızca tek yüzü, ama oldukça güçlü. Kitap 1913'te yayınlandığından bu yana, onu aşırı duygusal, hatta dokunaklı, dengesiz, kötü planlanmış, gereğinden fazla Alman romantizmi kokan ve genellikle Fransız edebiyatıyla özdeşleştirdiğimiz niteliklerden yoksun bulan başkaları da (Fransa'da ve başka yerlerde) oldu.

Bunun en açık nedenlerinden biri, edebiyatla ilgili değil, ilk gençlik hakkında hissettiklerimizde yatar. Çünkü Fournier'nin ayrıntısıyla deştiği, gençlerin, geçen zamanın bir işlevi olan yitirişlerin farkına varmak gibi, gerçekten şiddetli bir algıdır. O yaşlar, düşlediğimiz her şeyi asla yapamayacağımızı, her şeyin doğasında gözyaşı olduğunu ilk kez fark ettiğimiz dönemdir. Hepsinden de öte, insanlık durumunun yüreğindeki kara paradoksu, arzunun doyuma varmasının arzunun ölümü de demek olduğunu ilk kez kavradığımız zamandır bu. Yaşımız ilerledikçe bu trajik bulguya bahane bulabilir, uyuşturabiliriz belki; daha iyi anlayabiliriz onu; fakat hiçbir zaman o zamanki kadar keskin ve dolaysız hissedemeyiz. İlk gençlikteki bu şiddetli duyguyu bir bahane bulup yumuşatmayı uzlaşmaz bir şekilde reddetmek hem Meaulnes'in hem de Frantz de Galais'in trajedisidir. Onlar sürekli bir özlem halini sürdürmeye çalışırlar; sonsuza dek, uzak ağaçların arasında görünen gizemli bir evi, gizli bir bahçe kapısından içeri atılacak sonsuz adımları, sakin bir gölün kıyısındaki, sonsuz büyüleyici güzel ve tanınmayan genç kızı isterler.

Yani *Kayıp Diyar*, ilk gençliğin en derin acıları ve gizemleriyle il-

gilidir. Fakat ilk gençlik her halükârda, sanat dünyasında çok ilgi gören bir durum değildir. Thomas Hardy'nin, son romanı *Çok Sevilen*'de değindiği gibi, gerek seçkin yazarlarda, gerekse seçkin eleştirmenlerde aradığımız nitelikler, akıl, olgunluk ve koşullara hükmedebilmedir. Çocukluk dönemi, tamam, o durum için yapabilecek bir şey yok; fakat ilk gençlik, çok eksik bir yetişkinlik olarak görülür. İlk gençlik idealist ve isyankârdır, vahşi ve ne yapacağı belirsizdir, tamamen yeşil ve henüz olmamıştır - salt kötü anlamda 'romantik'tir. Şimdi, karşımızda Avrupa edebiyatının en büyük ilk gençlik romanı duruyor; ve korkarım, onu eleştirenlerin birçoğunun yüzleşemediği şey, bu romanın çok özden ve can alıcı bir şekilde değindiği, onların kendi yaşamlarından kazımaya çalıştıkları nitelik ve duygulardır. Yani bir zamanlar utanç verici bir şekilde kendileri olan şeye sarılamazlar ve bunun yerine, iğrenerek geri çekilirler.

Ne bu kitabı düşmanlarına karşı savunmanın, ne de tüm meziyetlerinden söz etmenin yeri değil şimdi. Edebiyatın çekiciliği daha çok cinselliğe benzer, ona hükmeden öğeler sözle anlatılamayacak kadar karmaşıktır: İnsan ya vurulur, ya da vurulmaz. Ama benim yapmaya çalışacağım şey, Fournier'nin ilginç - ve sonuçta trajik - yaşam öyküsünü ve *Kayıp Diyar*'ın nasıl yazıldığını aktarmak. Bu da başlı başına bir romandır ve yazarın kişiliğine karşı duymaya devam edeceğimiz hayranlığın bayağı büyük bir bölümü buradan kaynaklanır.

Henri Fournier (Alain-Fournier kısmen takma bir isimdir) 1886 yılında öğretmen bir ana babanın çocuğu olarak orta Fransa'da, ormanlarla, ıssız göllerle yalıtılmış bir yer (ve bugün zengin Parislilerin gözde bir av sahası) olan Sologne bölgesinin küçük bir kasabasında doğdu; fakat onda büyük iz bırakan çocukluğunun çoğu 1890'larda, babasının görev nedeniyle gönderildiği, Bourges kentinin kırk mil güneyindeki Epineuil köyünde geçti. Epineuil ve okulu, kitapta St Agathe ve okuluna dönüştü ve bugün bile ona çok yakın bir duygu veriyor. Fournier, çocukluğunun geçtiği yerlere ve oradaki yaşama gerek fiziksel, gerek duygusal yönden daima çok bağlı kalacaktı. Kendisi, sonraki yıllarda Parisli bir "entelektüel" olmasına karşın (biz İngilizlere hiç anlaşılmaz geliyor ama), gerçekten de köylü bir soydan geliyordu.

Hayalgücü kuvvetli her kara çocuğu gibi, denizi görünce büyülenmişti ve yeniyetmelik çağının başlarında bir yılını Brest'teki bir deniz-

cilik okulunda geçirdi. Ama denizcilik mesleğine girme fikrini değiştirdi ve sonunda, üniversiteye hazırlanmak için Paris'te bir liseye gitti. Orada, henüz daha yaratmadığı Meaulnes gibi, katı sisteme karşı bir isyan denemesinde bulundu; fakat aynı zamanda, romantik değilse de pratik anlamda, yaşamının en önemli ilişkisini kurdu. Kendi yaşında, Jacques Rivière denen, çok daha analitik, mantıklı ve geleneklere bağlı bir delikanlıylaydı bu ilişki. Rivière, Fournier'nin kayınbiraderi gibi, çok seçkin bir eleştirmen olacaktı. Rivière, yakın sırdaşlığıyla, fakat bir de mizacından gelen muhalifliğiyle, romanın yazılmasına büyük ölçüde yardım edebilecek biriydi ve onların uzun süren uyumlu birlikteliği, Fournier'nin daha ileri yetişkinliğinde ve daha sonrasında ne yönde gelişeceğini gösteren birincil bir kanıttır.

Her iki delikanlı da başlangıçta, Henri de Régnier gibi sembolist şairlerin ve takipçilerinin 'sürekli sonbahar'ının güçlü bir etkisi altındaydı. Rivière, duydukları şeyin mısraların anlamı değil, yalnızca bir tür izlenimci düş dünyasındaki imgelerinin yankısı olduğunu söylüyordu. Geçmişin, incelemeye niyetlendikleri büyük isimleri onlara hiç hitap etmiyordu. Ama yine de, ikisinin zevki birbirinin aynısı değildi kesinlikle. Örneğin Fournier post-sembolist şair Jules Laforgue'e çok büyük bir sempati duyuyordu ki, onun etkisi (uzaktaki piyano, acıklı soytarı), kayıp diyardaki garip piknikte çok belirgin bir şekilde görülür. (Bu etki, daha sonra Paris'te Fournier'den özel Fransızca dersler alan T.S. Eliot'ta da belirgindir.) Fournier, kabul edilmiş hükümlerden çok daha öte, kişisel duygularla ilerledi. Rivière zaman zaman onun değişmez duyarlılığını, kişisel duygulara bağlılığını aşırı bulur ve Fournier de buna sık sık gücenirdi. "Onun kaçtığı çoğu şeyin farkındayım," diyordu Rivière çok daha sonra, "fakat o kaçıp gidiyordu, bense yerimde kalıyordum."

Fournier de Laforgue gibi, kadınlara karşı daima çok duyarlıydı, fakat onlara paradoksal bir şekilde davranırdı. Duygusal gereksinimlerinin, kendisini kadınların lütfuna muhtaç duruma düşürmesinden iğreniyordu, çünkü onun idealist tarafının aradığı şey, hemen hemen hiçbirinin doğru dürüst gösteremediği bir saflık ve açık yüreklilikti. Duyarlı bir aşkın ardından gelen acımasızlık ve kinizmden oluşan bu tarz, onun 1903'te Yvonne adlı bir kızdan, hayatının son aşkı, yazar Jules Benda'nın kızkardeşi, aktris Pauline'e dek tüm ilişkilerinde boyuna yinelenip durdu. İlk edebi kıpırtıları da yüzyılın bu ilk yıllarında başladı. Burada, zamanın başka bir şairinin, Jammes'in kaba basitliğini

örnek aldı ve katıksız teoriye, yazmanın katı formüllerine karşı (kısmen Rivière'e muhalefet ederek) bir nefret edindi. "Kafamda bir tek kitapsal terim bile kaldığı sürece gerçek anlamda kendim olamam"; "Sınıflanmaktan nefret ediyorum"; "Tüm sanat ve gerçek, özel ve bireysel olandadır": Bunlar onun o döneminin tipik sözleriydi.

Ama her şeyden önce, kendi doğasını ve kendi çocukluğunu yeniden ele geçirme yolundaki dayanılmaz saplantısını (1906'da söylediği gibi) "kısa, hafif sözcüklerle" ifade etmek istiyordu. Bir dizi serbest düzenli şiir olan ilk gerçek denemeleri pek etkileyici değildi. Bunun nedeni büyük ölçüde, Fournier'nin o zamanlar gerçekçiliğin 'kaba teorisi'ni küçümsemesidir. Nitekim bir şiir "A travers les étés" ("Yazlardan"), hiç kuşkusuz, *Kayıp Diyar*'ın öncül bir yankısıdır ve geriye bakılınca bu yazarın özünde şair değil, öykü anlatıcı olduğunu gayet inandırıcı bir şekilde gösterir. Bu, kendisinin de çok çabuk kabul edeceği bir durumdur.

Aslında, "A travers les étés", Fournier'nin yaşamındaki en önemli vakaya, yaşamını çok derinden etkilemiş ve bir benzerini bulmak için neredeyse Dante ve Beatrice'e dek geriye gidilmesi gereken bir olaya karşı ilk tepkilerden biriydi. 1905'in ilk Haziran günü Paris'teki bir sanat sergisinde, kestane rengi pelerin giymiş, uzun boylu, sarı saçlı bir kız gördü. Kız çok güzeldi ve yanında kendisine refakat eden, siyahlar giymiş yaşlı bir kadın, daha doğrusu teyzesi vardı. Acemi genç öğrenci tek bir söz bile söylemeden onları bir nehir otobüsüne, sonra da evlerine dek takip etti. Olabilecek en kısa süre sonra onların evinin önüne gitti ve dışarıda boş yere bekledi. Ertesi gün tekrar geldi. Bu kez kız yalnız çıktı. Kızın peşinden gitti ve konuşacak cesareti buldu. İlk söz olarak, kitaptaki cümlenin aynısını kullandı, "Güzelsin" - sanıldığı kadar çocukça değil, çünkü bu, o zamanlar ününün doruğundaki Maeterlinck'ten alınmış, ünlü bir sözdü. Daha sonra nelerin olduğu hakkında, çılgın gibi karaladığı notları bir mucize eseri bugün hâlâ duruyor. İki genç bir saat birlikte yürüyüp konuştular. Kızın adı (yine) Yvonne de Quièvrecourt'tu, seçkin bir Fransız denizci ailesinden geliyordu ve Paris'te yaşamamıştı. Anlaşılan, kız genç adamın duygularını anlayarak onu yıldırım çarpmışa döndürmüş, fakat "çocuklar gibi davranmaları"nın kesinlike mümkün olmadığını söylemişti.

Kuşkusuz ki bu, nazikçe bir ret cevabıydı, fakat "çocuklar gibi davranmak" Fournier'nin, yazma nedeni konusundaki kendi görüşüne korkunç derecede yakındı: Çocuğun yaşamı algılamasındaki canlı ve

büyülü masumiyeti aktarmak, geçmişi yakalamak. Aslında, yaşamının bu ikinci Yvonne'unda bulduğu, onun *princesse lointaine*'i, dişi kusursuzluğunun saf ve erişilmez simgesiydi. Ondan hem sosyal sınıf, hem de fiziksel çevre yönünden uzak olan bu kız, bu rol için haddinden fazla iyiydi. Onu daha çok tanıma ve onda, yakınlaştığı diğer tüm kadınlarda titiz gözleriyle bulduğu kusurları bulma şansı yoktu ve bir ortaçağ şövalyesi gibi, böyle kusursuz bir amaç ve onun peşinden umutsuzca koşmak uğruna kendini feda etmek için dayanılmaz bir arzu duydu. Rivière'in dediği gibi, Fournier bu kıza, erişilmez olduğu için âşık oldu. Fournier uzun zamandır, Benjamin Constant'ın bir cümlesini yürekten benimsemişti: "Belki de tam gerçek bir şey değilim ben." Yvonne'da, aynı zamanda "tam gerçek olmayan" birisini bulmuştu.

Onunla bir daha yıllarca karşılaşmayacak (ve itiraf ettiği gibi, karşılaşmak için pek bir çaba harcamayacak) ve bu zaman zarfında kız, Kaptan Brochet'le evlenip çoluk çocuğa karışacaktı. Fournier o kadına fiziksel olarak da sadık değildi, çünkü o günden sonra başka kadınlarla birçok aşk ilişkisi yaşadı (bunlardan biri de Paris'te yaşayan genç bir Bourges'lu terziydi ve romandaki Valentine'e esin kaynağı olmuştu). Ama yine de, dıştan bakınca banal görünen o karşılaşma ve görünüşte çocukluk aşkının gayet saçmasapan örneği, Fournier'ye hiç rahat vermeyecek, hep işkence çektirecek ve geri kalan tüm yaşamına hükmedecekti. Ona göre, bunun öğeleri *Elle* ve *La rencontre* - yani "O kız" ve "Karşılaşma" - oldu. Diğer kadınlar onun yanında, güneşin yanında mum alevi gibi kalıyordu ve roman, özünde hem bunun, hem de bunun doğasında var olan "imkânsızlığın" sürüp giden bir metaforuydu. Meaulnes'in kayıp diyara geri dönen yolu bulamaması, düğün gecesi çekip gitmesi, Yvonne Galais'in ölmesi bu yüzdendir. İdeallere ulaşmak onları öldürmektir.

Ama yine de romanın yazılması için birkaç yılın geçmesi gerekecekti. Fournier, geçmişteki Karşılaşma anında ne yapması gerektiğini anlamaya başlamıştı: "Benim görevim, kendi öykülerimi anlatmak, yalnızca kendi öykülerimi; kendi anılarımla şiirsel bir otobiyografi yazmak sadece; bir dünya yaratmak, insanların ilgisini son derece kişisel anılara çekmek - her şeye rağmen, benim en derindeki varlığım neyse onu yaratan anılara." Bu göreve, yaşadığı yıllar boyunca, neredeyse bir köylü inadıyla sadık kaldı: Akademik başarısızlığı, kendini Paris edebiyat dünyasına giderek daha çok kaptırması, askerliği, iki kez yaşadığı dinsel kriz (tahmin edileceği gibi, onu çeken şey, Hıristi-

yanlıkta doğaüstünün çok sık ortaya çıktığı mütevazı durumlardı) . . . ve bunların hepsinden öte, Karşılaşma'nın çok güçlü bir şekilde yaşayan anısı. Bu sonuncusu kuşkusuz ona tarifsiz acılar çektirdi, fakat bunlar aynı şekilde, kendi kendine kabul edilmiş şeylerdi; yaratmadan önceki, neredeyse mazoşist bir gereksinimiydi. Rivière'in belirttiği gibi, en yoksun olduğunda bunu en büyük şiddetle hissediyordu; arzuladığı hiçbir şeye sahip olamadığında gücü artıyordu.

1910 yılında Rivière'e dedi ki: "Kitabımın hem düşsel, fantastik bölümü üzerinde çalışıyorum, hem de salt insanca bölümü üzerinde. Her biri öteki için bana güç veriyor." Eylüle gelindiğinde yolunu bulmuştu belli ki. Öykü "doğal bir şekilde, dolaysızca, mektuplarından biri gibi" çıkıyordu. Uzun bir süre sonra nihayet, çok önceleri, 1906 Ağustosu'nda kendisi hakkında yaptığı tüm açıklamaların belki de en ünlüsünde kehanet ettiği ya da dilediği yere yakındı: "Çocukluk, hem sanatta hem edebiyatta benim amentümdür; onu ve gizemli derinliklerini, çocuksuluğa düşmeden kurtarmak. Gelecekteki kitabım düş ve gerçek arasında sonsuz ve hissedilmez bir gidiş geliş olacak belki de. 'Düş'ten kastım, yetişkin dünyasının üzerinde dönüp duran ve yankılarıyla sonsuza dek rahatsız eden, uçsuz bucaksız ve belirsiz çocukluk dünyasıdır."

Yavaş yavaş değişen şey, kitabın nasıl yazılacağı hakkındaki fikirleriydi; kitapsa farklı zamanlarda farklı isimler aldı: *İsimsiz Ülke*, *Düğün Günü* ve *Gençliğin Sonu* (Frank Davison'un dediği gibi, son Fransızca başlık *Le Grand Meaulnes*, o zamandan beri, çevirmenlere başa çıkılmaz sorunlar yaratıyor). Bu sonuca varıncaya dek, hesaba katılması gereken bir sürü, daha sıradan edebi etkiler de vardı. Seçkin çağdaşları arasında Gide'den acımasız bir tepki geldi ("Düzyazı şiirlerin çağı değil artık") ve sonunda verimli olduğu meydana çıktı, tıpkı Claudel'in coşkulu şevki gibi. Bunu, köylü tartışmacı ve şair, hem ateşli bir Katolik, hem de inançlı bir sosyalist olan, mitlere duyduğu nefretle, Fournier'ye ihtirasını çok iyi bir şekilde insanlaştırmayı, bildik ve gerçek bir şey haline getirmeyi öğreten Péguy'un yakın dostluğu izledi. 1911'de, vaktiyle Sologne'de çobanlık yapmış bir kadının bir romanı çıktı: Marguerite Audoux'un *Marie-Claire*'i (Arnold Bennett tarafından İngilizce çevirisi büyük heyecanla tanıtılmış bir kitap).[2] Bu yapıt Fournier'yi kendinden geçirdi ve nihai biçemine, yani çok somut gerçekle (kutsal Yvonne'un ölüm sahnesinde - çürümeye karşı - "feno-

2. *Marie Claire*, Marguerite Audoux (Londra: Chapman and Hall, 1911).

le baturılmış hidrofil pamuğu" başka kim önerebilirdi?), ilk serbest şiirinin bir yankısı olan, istemli bir şiirsel muğlaklığın o harika karışımını yaratmasında çok yardımı dokundu.

Manş ötesi birtakım etkiler de vardı. Fournier, Karşılaşma'nın gerçekleştiği 1905 yılının hemen sonrasında (duvar kâğıdı firması Sanderson's'un geçici bir satış elemanı olarak) Londra'ya gitmişti ve İngiliz edebiyatı en sevdiği akademik konulardan biriydi. Küçük bir çocuk ve öğretmenin oğluyken, ödül olarak verilecek bütün kitapları, sahiplerine verilmeden önce okumasına izin verilirdi ve içindeki Defoe sevgisi yaşamı boyunca hiç eksilmedi. Hardy'ye hayrandı ve *Tess*'i, "binlerce, nefis bir şekilde doğru ayrıntıya rağmen yine de böylesine tümüyle gerçekdışı üç âşık köylü kızından ötürü" övüyordu. Watts'ın ve Rossetti'nin ve genel olarak Rafael öncesi ressamların tablolarına fena halde vurgundu. En büyük etki de herhalde, romanlarını "eylemlerindeki şiir" ve hareket nedeniyle taparcasına sevdiği Robert Louis Stevenson'unkiydi. Ama bazı uzmanların bu etkinin en çok Frantz de Galais karakterinde belirgin ve, her yönden, kitaptaki en önemsiz etki olduğunu düşündüklerini de eklemem gerek.

Yvonne de Galais'in kökeni belli. Ama bence işin en ustalıklı yönü, Yvonne'un erkek karşılığının (ya da yazarın kendi ruhunun) çok farklı üç karaktere bölünmesidir. Soğuk, dikkafalı ve 'zor' Meaulnes onun dış benliğine en yakın olanıyken, Byron'vari, hiper-romantik Franz gayet kesin bir şekilde ona en uzak - ve ayağı yerden uzaklaşmayan okuyucu için, sempati duyulması en zor - olanıdır. O boyuna, şımarık ve bencil bir çocuk olmaya doğru korkunç derecede yaklaşır ve gerek kızkardeşinin gerekse Meaulnes'in gözündeki gayet belirgin sevimliliğine inanmak bayağı bir zorlaşır. Muhakkak ki, Fournier için o, yalnızca kitaplardan da olsa, kendi çocukluğunu dolduran pervasız macera tutkusunu simgeliyordu. Aslında Franz, öyküye katılmış son önemli karakterdir ve Franz'ı kısmen Fournier'nin, yitirdiği düşleri ve her şeyin mümkün olduğu çocukluk dünyası için son umutsuzca çığlığı gibi görebiliriz. Robert Gibson, (yukarıda söz edilen) yeni ve zekice incelemesinde, Franz'ın aynı zamanda kitabın büyük organizatörü ve pratik "emprezaryosu", fantastiği gerçeğe çeviren - yani Fournier'nin kendisini sık sık, müthiş başarısız olarak gördüğü bir alanda başarılı - biri olduğuna da değiniyor.

Ama kitabın gerçek kahramanı ve gerçek emprezaryosu kesinlikle François Seurel'dir. Bu, ilk ya da yüzeysel bir okumada tam farkına

varılamayabilecek bir durumdur. Gerçekte biz her şeyi onun gözleriyle ve duygularıyla öğreniriz ve onun anlatımı (edebiyat yönünden bakanlar için), tutarsızlıklarıyla, inanılmazlığıyla, göze batan atlamalarıyla, sözde nesnel bir tanıklıktan ziyade, onun iradesiyle - ya da yazarın içgüdüsel düşlemiyle - yürütülür. Bir şekilde diğer bütün karakterler onun kuklasıdır; "çocukluğa" ve "maceraya" yaptığı sonsuz göndermeler kitabın işlevi ve asıl anahtarıdır: Bunların var olabileceği bir dünya yaratmak, bunları yüceltmek ve kutlamak yani.

Onun 'masumiyet'i sanırım, metnin edebi koşullarının dışında, büyük bir kuşkuyla karşılanmalıdır. Aşırı çekingenliğinin, saflığının ve ılımlılığının ardındaki güçlü feminen imajı çoğu kişi fark etmiştir, sakat bacağının Fournier'nin kızkardeşi Isabelle'den alınmış olmasının psikolojik karşılığıdır bu. Meaulnes'e yönelik, erkek kahraman tapınmasının (ve görünüşte Yvonne'a karşı kendi duygularını görmezden gelişinin) ardında gizli bir eşcinsellik yattığını bile düşünenler oldu, ama ne metinde ne de Fournier'nin kendi yaşamında bunu gösteren kesinlikle hiçbir kanıt yoktur. Çok kısaca, onun bir yönden kendini belirgin bir şekilde geri planda tutmanın ve alçakgönüllülüğün ustası, diğer yönden de kitabın nihai 'duygusunu' ve yitik cennet öyküsünün anlatılış tarzını büyük oranda kontrol eden olarak, üç karakterin en karmaşığı ve en ustası olduğunu söyleyebilirim; üstelik, okuyucu için çok kurnazca hesaplanmış ve neredeyse uyutucu derecede makul bir rehber, ya da bir sihirbaz. St Agathe'deki okul ve ormandaki günlük yaşam öylesine tümüyle gerçek kılınmıştır ki, böylece Meaulnes'in kendinde değilken keşfettiği fantastik dünya da gerçek görünür.

Eleştirmenlerin son bir şikâyeti de her şeyin hastalıklı oluşuyla ilgilidir. Ölüm, akıp giden zamanın getirdiği kayıplar, kitabın sayfalarında sık sık boy gösterir. Fournier kayıp diyarın gerçek adını, yani Les Sablonnières'i kendi doğum yerinden almıştır ama bu da oldukça semboliktir, çünkü Fransızcada "kum çukurları" anlamına gelir. Her şey kumdur, hiçbir şey kalmaz; ne çocukluğun cenneti, ne yeniyetmelik düşleri ne kayıp diyar, ne de çok sevilenin cesedi. Fournier'nin yazmayı planladığı bir sonraki romanında, yani *Colombe Blanchet*'de, ölmesi tasarlanan kişi saf, kitaba adını veren (adı, Fransızca'da 'beyaz güvercin'i güçlü bir şekilde çağrıştıran) kadın kahramandır; erkek kahraman, yani Meaulnes'in yeniden dünyaya gelmişi olan, her an hata yapabilen sevgilisi değildir. Ama bu, Fournier'nin edebi karakterlerine keyfince yüklediği bir yazgı, ya da ruh hali değildir sadece. Daha

1909'da "gençliğin sonunu görme" korkusunun ona hiç rahat vermediğini ve dünyaya karşı kendini "ondan ayrılmak üzere olan biri gibi" hissettiğini, kendisini gelecekten yoksun gibi gördüğünü yazmış. Büyük savaş tehlikesi belirdiğinde de, bunun kaçınılmaz olduğunu ve kendisinin bu savaştan sağ dönemeyeceğini söylemiş.

Roman nihayet 1913'te, ilk önce bir tefrika olarak çıktı. Büyük ve prestijli Prix Goncourt'u kazanmaya bile yaklaşacak kadar başarı kazandı ve 1914'te birçok yeni baskı yaptı. Yaşamının son ayları Fournier için mutsuz değildi; Yvonne'un onun için artık ölmüş olduğunu kabullenmişti ve Pauline Benda'ya, ya da kamuoyunun bildiği adıyla 'Simone'ye derin bir aşk duyuyordu. Fakat karanlık önsezileri gerçekleşti, hem de trajik bir hızla. Günün birinde ihtiyat piyade teğmeni olarak askere çağırıldı. 22 Eylül 1914'te, henüz siper savaşları başlamadan önce katıldığı bölük Almanlarla, Verdün'le Metz arasındaki yüksek kayın ormanlarında garip bir muharebeye girmişti. Öldürüldüğünü kimse görmedi, hiçbir ceset de bulunmadı; fakat bir daha hiç görünmedi.[3]

Bugüne dek, mektuplarından oluşan birçok değerli koleksiyon ortaya çıktı. İlk şiirlerinden, öykülerinden ve düzyazılarından bazıları *Miracles* adıyla 1924 yılında yayınlandı. Bu kitapta, Jacques Rivière'in uzun bir değerlendirmesi, Fournier hakkında ilk ve hâlâ en iyi tasvirlerden biri ve onun kişisel anılardan simyalanmış başyapıtı da vardır.

O günden beri gerek yazar, gerekse roman hakkında muazzam miktarda yazı yazıldı, kitap artık bugün kesinlikle klasik olarak kabul ediliyor ve kayıp diyar ve isimsiz ülke kavramları, edebiyat tartışmasında ve psikolojide, Jung'vari bir durumu anlatan hazır deyimler haline geldi. Ama bunca derin analizden, Fournier'nin ölümünden sonra yapılan tüm keşiflerden sonra, hâlâ ele geçmez bir şeyler duruyor, onun açıkça söylenen amaçları hakkında, gerek edebi, gerek otobiyografik sayısız kaynakları ve etkilendiği şeyler hakkında bilinmezler var . . . şiirsel bir düşlemi kaba gerçeklerden bu kadar uzaklara kaçırabilecek gizemli bir büyü, gizli bir bilgi, olanaksızı söyleyebilmenin mucizevi yeteneği hakkında.

3. Bu ifadenin şimdi biraz gözden geçirilmesi gerek. Ancak son on yıl içinde, bu bölgede öldürülmüş ve Almanlar tarafından gömülmüş Fransız askerlerinin iskeletleri bulundu; rütbe işaretleri, bunlardan birinin Teğmen Fournier olduğunu gösteriyor.

Birkaç yıl önce, uzak güneye doğru yolculuğum sırasında rastlantı eseri Sologne'deki Nançay'dan geçtim ve amcası Florent Raimbault'un (romandaki Florentin Amca'nın) dükkânını bir kez daha görmek için durdum. Bu dükkân Fournier'nin gençliğinin bulunmuş cennetiydi ve tabii ki, Yvonne de Galais'in yeniden bulunuşunu hazırladığı yerdi. Artık özel bir evdi, yeniden dekore edilmişti ve pencereleri açıktı. Oda boştu ve geride bir boyacı merdiveni duruyordu. Merdivenin üzerine, ne sürpriz, bir kırlangıç tünemişti. Kuş oradaydı, çok gerçek bir varlıktı; ama yine de tam gerçek bir varlık değildi, gerideki karanlıklarda duran yazarın ruhu gibiydi. Birkaç saniye boyunca sadece tek bir zaman vardı ve şimdiki zamana değil, o *domaine perdu*'ye aitti, bulması böylesine olanaksız; ama bir kez bulundu mu da, unutması böylesine olanaksız o diyara.

(1986)

Thomas Hardy'nin İngiltere'si

Yapayalnız duruyordu evimiz ve o yüksek çamlarla
Kayınlar dikilmemişti henüz. Yılanlar ve kertenkeleler
Kaynaşırdı yaz günleri, geceleri de yarasalar
Uçuşurdu yatak odalarımızın çevresinde. Ot biçiciler
Yaşardı tepelerde ve onlardı tek arkadaşımız;
Böyle vahşiydi buralar ilk yerleştiğimizde.

Thomas Hardy, "Domilicum",
Thomas Hardy'nin Yaşamı'ndan 1840-1928, Florence Emily Hardy

Tam doğruluktan yana kişiler, bu kitabın baş sayfasındaki fotoğrafların[1] orada yer almasının çok doğru olmadığından yakınabilir. Aralarında popüler düşgücünün de önemli bir yer tuttuğu birçok nedenle, Thomas Hardy'nin İngiltere'si, genç bir erkek olduğu (1840'ta doğdu) ve bu resimlerin çoğunun çekildiği tarihten epeyi daha önceki bir dönemin İngiltere'sidir. Hatta daha da öncesi denebilir, çünkü yazar, annesinin ve büyükannesinin anlattığı bir sürü hikâyeyi hiç unutmamıştı ve bunları sık sık kullandı. Yaşamının ortalarına doğru ilk yıllarının eski

1. Okuyacağınız metin ilk kez, yazı ve fotoğraflardan oluşan, Jo Draper tarafından üretilen ve "*Thomas Hardy'nin İngiltere'si*" (Londra: Jonathan Cape, 1984) başlıklı, on dokuzuncu yüzyıl Wessex'inin kaybolan kırsal dünyasını belgeleyen bir kitabın sunuş yazısı olarak çıktı.

ve belleklerde kalmayan Dorset'inin bir sürü sosyal ve ekonomik nedenle, derinden değiştiğini gayet acı bir şekilde fark ediyordu. Romanlarında ve şiirlerinde görülen kanıtlardan da çok öte, bu gidişat hakkında en usta sosyolojik yazılarından birini yazdı. Burada gördüğünüz tipler ve yaşam tarzları, fotoğraflarının çekildiği dönemde genellikle, yaşayan ve yaygın görülen birer gerçekten çok, kartpostalımsı hatıralar haline gelmeye başlamıştı zaten. Ayrıca, söz konusu ettiğimiz şey asıl İngiltere de değil, onun gerek coğrafi gerekse düşlemsel yönden yüzer gezer sınırlı bir bölgesi; Hardy'nin, Batı Saksonları'nın* Karanlık Çağ krallığından esinlenerek isimlendirdiği bir yerdir: Yani Wessex.

Eğer Hardy'nin Wessex'i onun yapıtlarındaki tüm coğrafi sahneleri kapsayacaksa bayağı geniş bir bölgeyi buna katmamız gerekecek. Bu bölge doğuda en azından Oxford'tan Winchester'a ve daha ötede Londra'ya kadar güneye doğru çekilecek bir çizgiye dek uzanır; batıda da Cornwall'daki Scilly adacıklarına kadar; bugünkü Berkshire, Wiltshire ve Hampshire ilçeleriyle, Somerset, Dorset, Devon ve Cornwall'den oluşan asıl güneybatıyı da kapsaması gerekir. Ama bu geniş (Hardy'nin deyişiyle) 'tiyatro'nun bir haritasına bakar bakmaz, onun gerçek yerlere verdiği, çok hafifçe değiştirilmiş takma isimlerin sıklığıyla, bu bölgenin kalbinin nerede olduğu görülür. Çok daha küçüktür bu: Dorset'in tümü bile değil, büyük çoğunlukla, doğusu, kuzeyi ve hepsinden öte, onun doğduğu ve büyüdüğü yerin civarı yani. Bockhampton, ilçe merkezi, kontluk kasabası Dorchester'a sadece üç mil mesafededir. Hardy 1862'yle 1881 arasında genellikle bu ana bölgenin dışında yaşadı. Ama sonra, yaşamının son yarısının tümünü 1885'ten 1928'e dek Dorchester'a daha da yakın ve doğduğu yere sadece iki mil mesafedeki Max Gate'te (Mack adında bir bekçiden ötürü böyle denirdi,) geçirdi. Gerek yapıtlarıyla, gerekse biyografisiyle ünlenmiş, olağanüstü çok sayıda yer - Puddletown, Stinsford, Kingston Maurwood, 'Egdon Heath' - birkaç mil çapında bir çemberin içindedir.

Hardy'nin yapıtlarının gerek edebi, gerek insansal yönden büyüklüğü ve genişliği karşısında, gayet doğal olarak, ister istemez biyografik yönden de biraz fazla büyük şeyler düşünüyoruz. Fakat onun bunca büyük yaratılarının yüreğinde yatan, kıskançlıkla korunan ve genellikle gizlenen o Dorsetli köylü kişiliği aslında çok küçük bir bölgeye dayanır. Bugün, onun yaşamının ileriki yıllarında, kendi mütevazı geçmişinin tazılarından kaçmak için yaptığı, kimi zaman oldukça züppe-

* West Saxons. (ç.n.)

ce zikzaklara çamur atmak kolaydır; Max Gate'teki, kendi dizayn ettiği eve bakıp burun bükmek de öyle. İngiliz edebiyat biyografisinde bence, Dorchester'ın hemen yanı başında, bayağı çıplak bir yükseltinin üzerine konmuş o zarafetten yoksun villayı görmekten daha büyük şok olamaz. Bu konut ne onun sözcüklerle böylesine canlı kıldığı o çevreye, ne de kitaplarından edinilen Hardy imgesine hiç uymaz ve geç Viktorya dönemi zevkiyle onun ardındaki küçük burjuva sosyal nitelikleri hakkında taşıyabileceğimiz hemen hemen bütün önyargılara gayet acı bir şekilde denk düşebilir.

Max Gate'in içinde durup da, oradan çıkmış olanları - *Tess of D'urbervilles, Jude the Obscure, The Dynasts* (D'urbervillesli Tess'i, Esrarengiz Jude'u, Prensler'i) sayısız şiiri - hatırlayınca, çoğumuz büyük yazarların yaşamını anlamaya çalışmaktan vazgeçmemiz gerektiğini hissederiz. Buraya, efsanevi bir krallık kurmuş birinin sarayını görmek umuduyla geliyoruz ve karşılaştığımızsa, her şeyden ziyade, ancak zamanının başarılı bir yerel tüccarına uygun düşecek, tuğladan bir bayağılık. Ama bunu böyle görmek, Hardy'nin gerek ekonomik, gerek sosyal olarak, ilk başladığı yerden itibaren aldığı muazzam mesafeyi görmezden gelmek demektir. O pekala, herkesin onun gerçek geçmişini bildiği bir dünyada Max Gate'i yeterli bir sıçrama gibi görmüş olabilir. Daha sonraki yıllarda çıktığı gezilerde Hardy'nin şoförlüğünü yapan profesyonel sürücü Harold Voss, Hardy'nin babasının kendi büyükbabası gibi küçük bir taşeron olduğunu ve bazen birlikte çalıştıklarını hatırlıyor. Hardy küçük bir çocukken sık sık ikisi arasında mesaj getirip götürür (Dorchester'a kadar altı mil gidip sonra geri döner) ve üç peni bahşiş alırmış. Bir gün bunu Voss'a söyleyen, büyük yazarın ta kendisiymiş; onun züppeliği hiç de basit değildi. Sanırım Max Gate'i, onun büyük sanatçılara has, her şeyi gizliden ve çok ayrıntılı hatırlama yeteneğinin en iyi işlevi gördüğü nötral bir tür rahim olarak; yazar için, geleneksel okurlarının onun yaşamının ikinci ve 'ünlü' yarısında yerleşip oturacağını düşündükleri, Dorset'in romantik ve her tarafı tarih kokan eski evlerinden çok daha doğurgan bir ortam olarak düşünebiliriz.

Hardy uzun süredir, yerel tarihe ışık tutan önemli bir kaynak olarak görülüyor. Bu konuda kendisine tek rakip, kendisinden yaşlı çağdaşı, şair-filozof William Barnes'dir (1801-1886). Dorset, Barnes'in tüm yaşamı boyunca ve Hardy'nin de yaşamında, geri kalmışlığından ve tarımla uğraşan yoksul köylülerinin büyük kısmının yaşadığı, herkes-

çe ünlenmiş sefil koşullardan ötürü yoksulluğu anlatan bir tür ulusal deyim olarak yerleşmişti. Britanya sendika tarihinin en önemli olaylarından birinin, 1834'teki Tolpuddle Şehitleri vakasının Dorset'te (ve Hardy'nin doğum yerine sadece beş mil mesafede) yaşanmış olması raslantı değildir. İlçe, ortodoks tarih yönünden de şanslıdır. Çünkü John Hutchins'in, ilk kez 1774'te basılan, *Dorset Kontluğu'nun Tarihi ve Eski Eserleri* bugüne dek Britanya'da yazılmış bu türden kitapların - en iyisi değilse de - en iyilerinden biridir. Fakat bu kitabın, daha sonraki baskılarında bile, yerel yoksul halk ve kültürleri hakkında söyleyebileceği pek bir şey yoktur. Barnes özellikle onların zengin yerel diyalektlerini inceledi ve çoğu şiirini bunun bir versiyonuyla yazdı; Hardy'yse yerel gelenekleri ve folkloru romanına bol bol katmakla kalmayıp (sanatının, toplumu kaydetme gibi çok önemli bir fonksiyonunu yerine getirerek) kendi gençliği döneminde ve hatta daha da eskilerde Dorset kırsal yaşamının nasıl olduğunu gösteren birçok resim sundu bizlere. Hardy'nin kendisi de bu tarihsel fonksiyonun tümüyle farkındaydı. Romanların 1912 yılındaki Wessex basımlarına yazdığı genel sunuş yazısında "Hafızanın aldatmalarını düzeltmek için araştırma yöntemleri oluşturdum ve kaybolup giden bir yaşamın beni tatmin edecek, gayet doğru bir kaydını yapıp koruyabilmek için, abartma konusunda şeytana uymamaya gayret ettim," diyordu.

Hardy, eski Dorset'i, onun yazdıkları karşısında ne kadar sempati ve nostalji duyarsak duyalım, bugün oraya giden çoğumuz gibi turistimsi, uzaydan gelmiş bir ziyaretçi olarak *değil*, oraya ait olması gibi çok basit bir nedenden ötürü tanıyordu. Yaşı ilerledikçe, Dorset hakkında sanki kendi bilimsel, eski eser uzmanı bakışıyla bir görüş edinmiş gibi davrandı; fakat aradan özel bir duygu hep süzülür ve şiirlerinin, romanlarının çoğunda çırılçıplak gözümüzün önünde durur. Tarih eski kırsal dünyayı, Hardy orada doğduktan hemen sonra yok etmeye başladı; Hardy'nin genel karamsarlığının ve determinizminin kısmen, bu gidişatla yakın bir bağlantısı olsa gerek.

Edmund Gasse - "Tanrı Bay Hardy'ye ne yaptı ki, Wessex'in verimli toprağında dikilip, Yaratan'ına yumruğunu salladı?" diyen - ünlü sorusunu sorduğunda Hardy'nin verebileceği en az bir yanıt vardı ve bu da, kendisinin Bockhampton'da, duvarcı babasıyla hizmetçi anasının kulübesinde doğup içinde yaşamaya başladığı kültürün yok edilmiş olduğudur. Onun müthiş utangaçlığı, artan ünü, tartışmasız (fakat o dönem için normal bir şekilde) züppe ilk karısını yatıştırma gereksinimi

ve onu gerçek geçmişiyle aile çevresinden koparmaya yönelten diğer entelektüel ve sanatsal faktörler hiç önemli değildir; dünyadan kopmakla hiçbir şeyi bastıramazsınız. İnsan yedisinde neyse yetmişinde de odur. Fotoğrafçı Herman Lea'nın[2] yeğeni Joyce Scudamore, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Hardy'nin ikinci karısının arkadaşı olarak o sert adamla tanışmaya gittikten sonra, onun hakkında zekice bir yorumda bulunmuştu. Onun, "kendinin ve yazdıklarının içine çekilmiş" olduğunu söyledi. Onun romanlarını sevmez, onları hastalıklı ve ahlâksızca bulurdu ve bunların, "onun erken yaşta yaşadığı bazı korkunç şeylere" bağlanabileceği kanısındaydı. Ayrıca şunları yazmıştı: "Hayali güçlü bir yazar olarak, hayatta, yaşayan bazı insanlara göre daha az bir hayal gücü gösteriyor. İnsan ilişkileri diğer adamlarınki gibi gelmedi bana. Onunla, şu anda var olan dünya arasında bir tül perde var sanki."

En ciddi yazarlar sanırım bu sendromu ve gerisinde yatanı bilirler: Geçmişi gömememek ve bunun önemli bir nedeni olarak da, geçmişin bugünden daha çok bugünmüş gibi görünmesi. Hardy'nin ikilemi, onun edebi ve sosyal başarısının - katı Viktoryen sınıf sistemi koşullarında - onu acımasızca ya da dışarıya karşı görünüşte kendi geçmişini inkâr eden birine dönüştürmesi, fakat içinde, geçmişine yaşamsal bir şekilde bağlı kalmasıydı. O sadece bir (ilk mesleği) mimar olarak kalsaydı tüm bağlantılarını koparabilir ve Max Gate'i ve onun temsil ettiği her şeyi makul bir şekilde tatmin edilmiş kabul edilebilir bir hırs olarak görebilirdi. Ama yazarlar göbek bağını bu kadar kolayca kesemez; birbirinden ayrı yaşamları sürdürmek zorundadırlar - daha sonraki varoluşçu deyişlerle gerçek ve gerçek olmayan yaşamları. Ama yine de bu kendi kendini sürgünün verdiği derin yitik, suçluluk duygusu, insanın geçmişinin yok yere ziyan olduğu duygusu bir yazar için çok değerli şeylerdir, çünkü bunlar yaratının derin birer enerji kaynağıdır. Bütün romancılar bir anlamda, geçmişi saygılı bir şekilde ya da hiç olmazsa tümüyle gömmenin derdinde birer cenazeci ya da ölü kaldırıcıdır. Hepimiz, bu türden bir, ölü başında bekleme nöbetini yazarız.

Kendi kendime düşünüyorum da, diğer büyük romancılarınkiyle karşılaştırıldığında bile, Hardy'nin tüm dünyadaki şaşırtıcı ve sürekli popülaritesi hiç olmazsa kısmen, onun yüreğindeki yitiğin ya da başında beklediği ölünün, atalarının kültürü olmasıyla açıklanabilir. Ölen sadece kadın Tess değil, tüm bir yaşam tarzıdır ve (sertliğini, bariz ve

2. *Thomas Hardy'nin İngiltere'si*'nde sergilenen fotoğrafların birçoğu Herman Lea tarafından çekilmiştir.

çirkin sömürüsünü, adaletsizliğini hatırlayıp da) bunu hayırlı bir kurtuluş olarak nitelendirmek yeterli değildir. O yaşamların şiirselliği ve ruh halleri, mizahı ve yalınlığı, cesareti ve masumluğu, yası tutulmaya değer bir şey olarak kalacak daima ... ve hatta imrenilecek bir şey olarak. İlk bakışta Hardy'ye, örneğin Japonya'da bile büyük önem verilmesi tuhaf gelebilir; ama sadece ilk bakışta. Hardy Japon ruhundaki bir özelliğe, o insanların da yaşadıkları ve artılar eksiler hesabı konusunda kararsız kaldıkları bir acıya ve yitiğe mükemmel bir şekilde denk düşüyor çünkü.

Bu konuda her şey, bizim geçmişe törel mi yoksa estetik yönden mi baktığımıza bağlıdır. Kendisinden birazcık eski Barnes gibi Hardy de bize, kayıp dünyanın zengin ve unutulmaz bir imgesini bıraktı. Kendi kendine düşünüp, yenisinin gelmesinin kaçınılmaz olduğu, gelmesi gerektiği ve bunun çoğu kişi için daha iyi olacağı hükmüne vardı. Ama bu çok alışılmış faydacı standardın onun diğer yönlerden kaybını gerçekten telafi edip etmediği konusunda kuşku duyabiliriz. Atlantik ötesinde, aynı şekilde duyarlı bir yazar olan Thoreau, Hardy'den yirmi yıl önce bu kayıbın önemli bir pratik nedeninden yakınır: Demiryolu. Demiryolunun New England köy yaşamına getirdiği, giderek artan para saplantısından ve açgözlülükten söz eder: "Demiryoluna sahip olmaktan ötürü verdiğimiz vergilerden biridir bu. Tüm ilerlemelerimiz, söylendiğine göre köyü kente dönüştürmek yolunda. Fakat art arda uğradığımız bu kayıpların hiçbir zaman tam telafi edilebileceğinden emin değilim."

Çok gariptir, tarihçiler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Britanya kırsal toplumunda gerçekleşen muazzam başkalaşıma verilecek bir ad konusunda karar vermiş değil. Belki bunun nedeni, sonuçlarının çok geniş olması ve sürecinin tek bir olay olarak yorumlanamayacak kadar uzun sürmesidir; ayrıca elbette, belirgin bir zirveye dek yükselen siyasi bir devrim olmayıp, sadece ara sıra görünen, dolaylı bir devrim olması. Bu asla planlanmamış, sadece gerçekleşmişti. Fakat, kırsal kesimde nüfus azalmasını gösteren basit istatistikler bile bunun muazzam boyutunu açığa çıkarıyor. 1801'de tüm ulusun beşte dördü köylerde ya da küçük kasabalarda yaşıyordu; 1851'e kadar nüfusun yarısı, 1901'e kadarsa dörtte üçü kentlere ve büyük kasabalara göç etti. 1851'deki yaklaşık bir milyon tarım işçisi elli yıl sonra üçte bire düştü ve bugün, bana söylendiğine göre, Britanya'daki terziler tarım işçisinden daha çok.

Yüz yıl boyunca (gerçi 1870'le 1914 arasında en yoğun olmak üzere) kırsal kesimin yaşam tarzında çok çarpıcı şekilde baskın bir kültürel karışıklık. derin bir değişiklikti bu. Zaman zaman, teknik ve tarımsal devrim - yani birçok yönden, ortaçağ ya da tımar dönemi İngiltere'sinden beri pek değişmeden kalmış) eski emek-yoğun sistemden, mekanize ve monokültür tarıma ya da günümüzün ticari tarımına doğru kesin ve gaddarca bir geçiş - olarak nitelendi, fakat bu bence onun gerçek etkisini büyük ölçüde sınırlamak demektir. Araziyi sık çalılıktan bir çitle çevirmekten tutun da, saman yapmaya ve koşum atı bakmaya dek, eski gündelik tarımsal ve kırsal yaşamın yüz kadar becerisinin yavaş yavaş yok olup gitmesi ya da bugün sadece çok seyrek rastlanan, özel bir beceri halinde yaşamayı sürdürüyor olması pek önemli değil. Kırsal koşullarda yaşam sürdürmenin tüm geleneği - yalnızca tüm bir yaşam tarzı değil, onun bilinçsizce sürdürülen felsefesi de - yok oldu.

Bunun kurbanları, insanlardan çok, onların çalışma ve davranış, dünyaya bakış ve varoluş tarzlarıydı. Büyük Değişim'e hiçbir şey dayanamadı - ne halk türküleri (gerçi Dorset türünün son örnekleri 1905-1907 arasında, merhametli Hammond kardeşler tarafından kaydedilmiş) ve halk şivesi, ne giysiler ve ev alışkanlıklarıyla boş inançlar; ne de aile ya da toplum ilişkileri. Eski kırsal yaşamın birçok yönü yapay bir şekilde, kumaş dizaynı ve sazdan dam gibi, birbirleriyle tamamen ilgisiz konularda yaşatıldı elbette; bir yandan da bu yaşamın güya bazı erdemlerinin çok sahte bir imgesi de (fabrikavari tarımın bugünkü gerçeklerini ve bugün tüm dünyadaki çiftçilerin, niteliğin değil de yüksek verimin peşinden gitme zorunluluğunu gülünç bir şekilde görmezden gelerek) reklamlarda sürekli kullanılıyor ya da kötüye kullanılıyor. Ama tüm bu 'köy tazeliği' ve 'geleneksel' çığlıkları son derece açık bir biçimde ticaridir ve kırsal İngiltere konusundaki Viktoryen kent mitinin, sanatta Birket Foster gibi aşırı duygusallar tarafından sürdürülen o teselli edici görüşün büyük ölçüde bir tekrarıdır. Evlerde eski yöntemler, kocakarı ilaçları ve 'doğal' ürünler kullanıldığında bile bunun bir küçük burjuva merakı olduğu ve bu kullanımın en azından kısmen, modayla nostaljinin bir karışımı tarafından yönlendirildiğini tahmin edersek yanılmış olmayız.

Bu eski kırsal geçmişi, bu nostaljiyi uyandırmaksızın sunmak çok zordur, çünkü bugünlerde bunların sürekli sahte versiyonları pompalanıyor - yani eski kırsal kesimin kentlerden mutlaka daha güzel, daha

huzurlu, daha değerli, daha dengeli ve güvenilir olduğu düşüncesi. . . bunların hepsi de bugünkü dünyamızda bulunmayan nitelikler. Ama Hardy haklıydı: Büyük Değişim'in kurbanlarının arasında, sonunda bundan ötürü üzüntü duyan pek yoktur. Büyük Değişim onlara bazen doğrudan zarar verdiğinde - yani ilk önce buharlı, daha sonra da patlarlı motorlar, emekten tasarruf sağlayan yeni makineler ve buna benzer yenilikler yüzünden işlerinden olduklarında - belki nefret etmiş olabilirler. fakat o göze hoş gelen fotoğrafların çoğunun ardında göze hiç de hoş gelmeyen, genellikle çok acı, Jude'vari hikâyeler yatar. Kırsal kitleler Büyük Değişim'le kültürel yönden kuşkusuz yoksullaştılar; fakat bu, çoğunluğunun çok daha korkunç çalışma ve yaşama koşullarından kurtulmasının bedeliyse, bunu kim reddedebilir - ve bugün hâlâ ödediğimiz bedeli görüp bundan üzüntü duymayabilir?

Hardy, en güzel düzyazılarından birini 1833 yılında *Longman's* dergisinin Temmuz sayısına yazdı. Bu yazının başlığı "Dorsetshire Emekçisi"dir ve tarım işçileri hakkında ya da en azından, onların sürekli sefalet içinde olduğu yolundaki klişeleşmiş düşüncelerimizin yanlışlığını gösteren çok değerli bir makaledir. Bu yazısında Hardy, gayet ikna edici ve alaycı bir dille "arabacı Dick'in, çoban Bob'un ve rençber Sam'ın gerçekten, olanaklarının kıtlığı yönünden birbirlerine benzer bir durum sergilediklerini," fakat empatik yönden hepsinin bohça gibi dürülüp bir örnek tipte, küçük burjuva mitolojisinin "köylü dayı"sı halinde birleştirilemeyeceğini söylüyor. Ayrıca, "tarlada çok ağır işte çalışmanın en kötü ihtimalle, acısız bir pasiflik sonucunu" doğuracağını; öte yandan tarla işçisinin hiç olmazsa, doğuştan, "temiz bir havada ve pastoral bir çevrede yaşama" hakkına sahip olduğunu ekliyor. İyi eğitim almış (ve - gerçek anlamda değil de - genellikle dışarıya karşı dindar) Viktoryen yabancılara göre, çamur ve pisliğin, kökleşmiş sefaletin ve düşük moralin başgöstergesi olması konusunda da aynı şekilde kuşkuludur: "Kırsal yoksullar arasında melankoli özellikle insanların durumlarını kararsız ve belirsiz hissettiği hallerde başgösterir."

Belirsizlik büyük oranda, çiftlik sahiplerinin, bir sonraki yılın işçilerini kiraladıkları yıllık işçi panayırı sisteminden kaynaklanıyordu. Hardy, bunun kendi yaşam süresinde bile çok değiştiğini hatırlıyor: Bu kez kiralama (eskiden olduğu gibi el sıkmaya ya da bir şilin siftah parası vermeye değil de) yazılı bir sözleşmeye dayanıyordu ve giysilerde önemli bir değişiklik vardı - farklı işleri belirten geleneksel sembol-

lerle birlikte, iş kıyafeti de kaybolmaya başlamıştı. İşçilerin çoğu böyle panayırlarda artık, Pazar günlerine ayırdıkları en iyi giyeceklerini giyiyorlardı. Bu büyük gün (6 Nisan) eski Meryem Ana Yortusu'ydu; sözleşmelerin karşılığı paranın ödendiği ve yolların, yeni çiftliklerindeki yeni kulübelerine taşınan işçiler ve aileleriyle dolup taştığı gündü. Daha bir kuşak önce, diyor Hardy, hiçbir çiftlik kulübesinin sakinleri her yıl değişmezdi; ama "Dorset tarım işçileri artık her yıl bir evi terk etmeyi dünyanın en normal şeyi gibi görüyorlar."

Bu dur durak bilmezlik, 1880'lerde tarım işçilerinin saflığının eskisine göre oldukça azaldığı anlamına geliyordu: "Bir sınıf olma özelliğini yitiriyorlar." Ayrıca, bir deste kart gibi boyuna karıştırılıp değiştirilmeleri, bir yere bağlılık duygularının da çok azalması demekti. "Kendi gözlemlerinden çok, kentlerdeki uyanık tiplerin geçerli fikirleri diye duydukları şeylere göre gittiler," ve Hardy, kadınların genellikle, fabrika işçilerinin "neşeli havası"nı hemen kaptığını söylüyor. Thoreau'nun "demiryolu vergisi"ydi bu. Kırsal kesim kentlere ve boyuna gelen cazip haberlerinin genellikle filtreden geçirilmeden inanılmaması gereken Amerika ve Avustralya gibi dış ülkelere doğru mıknatıs gibi çekilmekle kalmıyor, kentin ruhu da kırsal kesimi istila ediyordu. Aşağıdaki pasajda Hardy bunun tam özüne dokunuyor:

> *Onların, kendi cepleri için çok kötü olan bu inziva ve değişmezlik hali, dünya deneyimi kısıtlı kişilerin gözündeki büyülerinin hiçbir şeyle mukayese edilmez kaynağıydı. Fakat eski hallerinin artistik niteliği, diğer toplumlar tek çeşitliliğe ve düşünsel eşitliğe doğru böylesine büyük bir gayretle yürürken, bu eski hallerini sürdürmelerine pek yeterli bir neden değildi. İlerlemeyle pitoreskliğin birbiriyle uyum sağlamayacağı, eskimiş bir hikâyedir. Onlar bireyselliklerini yitiriyorlar, fakat fikir ufuklarını genişletiyor, özgürlüklerini kazanıyorlar. Onların, romantik gözlemcilerin keyfi yerine gelsin diye durgun ve demode halde kalmalarını istemeye hakkımız yok.*

Bunun sonucu elbette, insanlığın topraktan ve çiftlik sahiplerinin de kendi adamlarından, acılı (ve giderek artan ölçüde) kopuşuydu; artık değerleri, sadece emeklerinin ettiği değere göreydi, "tarlalar . . . taa çocukluktan beri sürdükleri ve bildikleri tarlalar" hakkındaki, eski bilgilerine göre değil. Çocuklar, hayat boyu birlikte kalınmış yerlerle ve patronlarla tüm eski bağların kopmasından zerre kadar acı çekmediler.

Hardy, aynı 1883 yılında, bir yıl önceki öğrencilerinin üçte birinden fazlası, yeni işlere ve yeni yerlere giden ana babalarıyla birlikte gitmek zorunda kaldıkları için Meryem Ana Yortusu'ndan sonra gelmeyen bir köy okulundan söz ediyor.

1883'te yüzyılın daha önceki döneminde haftalık yedi ya da sekiz şilin olan ücretler genellikle on bir on iki şiline yükselmişti (bugünkü modern kurla elli beş ya da altmış peni yapar ama, yapılacak karşılaştırmalar enflasyon nedeniyle yanıltıcı olacaktır). Genelde, harman dövme ve saman yapma gibi, 'sus işi' denen özel işler için ödenen ekstra tutarların yanı sıra, kulübe ve bahçe için ucuz kira (1840'larda Corfe'de yılda iki pound), 1/8 hektar patates tarlası ve yakacak odun gibi çeşitli geleneksel ek kazançlar da vardı. Ekstra ücretler işçilerin kanları ve çocukları tarafından da - şalgam çapalamak, Tess gibi taş toplamak ya da kuş kovalamak karşılığında - kazanılabilirdi, fakat bu işler her zaman çıkmazdı ve erkeklerinkinden bile daha rezil ücretler ödenirdi. Böyle ailelerin hepsi, kız çocuğu yerine erkek çocuk doğurmak isterdi hep.

Evlenmeden önce gebe kalmak çok rastlanan bir olaydı, daha uzaktaki topluluklarda neredeyse her ailede vardı ve daha saygın kişilerce büyük bir ahlâksızlık olarak görülürdü. Hardy'nin kendi ailesinde de böyle bir sürü vaka vardı ve Hardy de ailesinin en büyük çocuğuydu ve ana rahmine 'kiliseden' üç ay önce düşmüştü. 1846 tarihli bir yazıda, evlenmemiş erkeklerin çok adaletsiz durumuna değiniliyor; onlara daha az bir ücret, haftada beş-altı şilin verilir, fakat yine de evliler kadar ağır işler yaptırılırdı. Onların suçu, gelecekte çalışacak daha çok işçi yaratmamalarıydı ve bu yüzden, gelecekteki gelinin doğurgan olduğunu garantilemek, bayağıca bir ahlâksızlıktan ziyade, akıllıca bir tedbirlilikti. Çiftlik kulübelerinin durumu genellikle berbattı, ekonominin aşırı üreme baskısının da kötüleştirdiği bir olguydu bu ve buna bir de genel yoksulluğu katınca, çocuk ölümlerinin yüksek olması şaşırtıcı değil.

Birçok genç kız hizmetçiliğe gitmek zorundaydı ve bu da - Viktorya kırsal İngiltere'sinin diğer bir büyük tanığı Flora Thompson'ın *Lark Rise to Candleford*'una inanmamız gerekirse - Büyük Değişim'in, bilinçsizce de olsa, önemli bir öğesi haline geldi. Bunlar evlerine yaptıkları işlerden ya da metreslik dönemlerinden kaptıkları bir sürü yeni fikirle döndüler; metreslik yapanlar büyük çoğunlukla köy giysilerini reddettiler ve ilk kez, bulunduğu yerden ayrılmayan ana babalarının ve

erkek kardeşlerinin, kültür şokunun anlamını kavramasını sağladılar. Flora Thompson buna örnek oluşturacak bir hikâye anlatır. Böyle, nişanlı bir genç kız hizmetçilikten evine dönüp evlenir ve yeni kayınvalide ve kayınpederinin eve ilk ziyaretinde, yemek masasının üzerine bir vazo dolusu ıtır çiçeği koyar. Tarım işçisi kayınpederi büyük bir şaşkınlıkla bakar çiçeklere ve "Bunnarın yendiğini de hiç duymamışım vallaha." der.

Hardy *The Dorsetshire Labourer* (Dorsetshire Emekçisi)'ni, tüm bu değişimlerin, kesinlikle tek başına "tarımsal huzursuzluk"tan kaynaklanmadığını söyleyerek bitiriyor. Diğer bir önemli kırsal sınıf - Hardy'nin de çocukken dahil olduğu, fiilen, hayat boyu kiralamış oldukları kendi küçük evleri ya da kulübeleri olan küçük esnaflar, ya da zenaatkârlar ve bakkallar - kentlere sürüldü ve her şeye kadir yerel toprak sahiplerinin mevcut tüm konutlara kendi tarım işçileri için gerek duymaları ve köylerindeki bu 'bağlantısız' tipleri çekecek hallerinin olmaması bunun hiç de az bir nedeni değildi. Bu, mekanizasyon darbesinden önceydi; ama darbeyi vurunca da, azalan işgücü daha az müşteri anlamına geliyordu.

Büyük Değişim'in korkunçluğunu ve sonucunu kavramak bugün bizler için bile kolay değil, o zamanlarsa çok daha zordu. Hardy de, "Dorsetshire Emekçisi"nden ancak dört yıl sonra, daha az insancıl ve duygusal bir not eklemiş: "Aristokratik ayrıcalıklara ne kadar karşıysam, demokratik ayrıcalıklara da o kadar karşıyım. (Demokratik ayrıcalıklardan kastım, tek emeğin kol emeği olduğu yolundaki küstahça düşüncedir - aristokratlarınkinden daha büyük bir küstahlık bu . . .)" diye yazmış. 1891'de daha da serttir: "Demokratik yönetim insanlar için adil olabilir, fakat proletaryayla kaynaşıp birleşmesi muhtemeldir ve bu insanlar bizim efendimiz olursa, bu durum (kol emeğiyle yapılmayan işlere karşı) daha çok aşağılamaya yol açacak ve sanatla edebiyatın tümüyle mahvolmasıyla sonuçlanacak." Bu konuşan belli ki, Max Gate'in yeni küçük burjuva sahibi, ayrıca, artık aristokrasi tarafından kabul edilmiş (ve onları, daha önceki bazı romanlarına kıyasla çok daha hoşsohbet bulan) bir yazardır. Hardy hiçbir zaman gerçek anlamda siyasi bir kişi değildi; yine de yaşamının son günlerine dek, pratik ve daha modern anlamda bir liberal olarak kaldı.

Son bir ironiyi de benim gibi, elinde, 1880'lerde ve 1890'larda doğmuş yaşlıların teybe alınmış öyküleri bulunanlar çok iyi bilir: Bu insanları, genelde kendileriyle ilgili yığınla kanıtın varlığına karşın, o

zamanlar daha mutlu olmadıklarına ikna etmenin müthiş güçlüğü. Bu hisler, 1900'den, hatta 1914'ten önceki kayıp dünyayı hatırlayanların sanki neredeyse hepsinde bulunan ortak bir duygudur. Kısa bir süre önce, Birleşik Devletler'de, Appalachia'da kaydedilmiş bu tür anılardan oluşan bir seçkiyi okuyordum. Birbiri ardına, korkunç yoksunluklar ve sefaletle geçmiş çocukluklar; ama yine de o günleri, daha sonraki yaşamlarının dışsal iyileşmelerine karşı hemen hiç gösterilmeyen bir sıcaklıkla, sevgiyle, hoş duygularla hatırlamayan bir tek kişi bile zor bulunur içlerinde. İnsan hafızasının, anıları mutlu yönde değiştirmek gibi, herkesçe bilinen huyunu hesaba katarak bundan ne kadar isterseniz düşebilirsiniz; ama yine de bir şeyler, bizim politikacıların ve sosyologların hiçbirinin doğru dürüst sezemediği belli bir sır kalır geriye. Bunlar, Thoreau'nun söz ettiği, asla tam olarak telafi edilemeyen o kayıplardır belki de.[3]

(1984)

3. 1997 *İlkbahar.* Burada, Hardy'nin bu dünyadan göçtüğü 1926 yılından sonra gerçekleşen daha başka yitiklerin gayet apaçık olduğunu eklemeden edemeyeceğim ve bunlar yalnızca Hardy için değil, eski kırsal İngiltere'yle ilgili belli belirsiz anılara sahip herkes için bir kayıptır. Hardy, en umutsuz, en karamsar anında bile, modern ticari tarımın İngiltere'ye getireceği bu iç karartıcı dehşeti düşleyebilir miydi merak ediyorum.

Ölmüş adam: Bir yorum

Akademisyenlerin de dahil olduğu birçok kişiye, bu basım için bir yorum yazmak istediğimi söyledim;[1] ama ne yazık ki, çok açıkça bir hoşnutsuzlukla değilse bile, acımayla kinizm karışımı bir tepkiyle karşılaştım. Lawrence, D.L. Mencken'in tüm zamanların en sıkıcı on yazarı listesinde üçüncüydü (hatırladığım kadarıyla sadece Dostoyevski ve George Eliot'un gerisinde kalmıştı). F. R. Leavis'in, Lawrence hakkındaki 1955 tarihli mükemmel çalışması, diğer Eliot'ın, yani Thomas Stearns'ün de Lawrence'ı piskoposça - ve hiç de şiirsel olmayan - bir tavırla, hiç dikkate almadığım gösteriyor. Konuştuğum kişiler, özellikle de akademisyen olmayanlar arasında, ona biraz daha çok sevgiyle

1. Bu deneme ilk kez 1992'de, Kaliforniya'daki Yolla Bolly Press tarafından basıldı. Daha sonra 1994'te Ecco Press, New York tarafından yeniden yayınlandı.

yaklaşmaya niyetli görünenler acıklı derecede azdı. Lawrence, hatta o son dönemdeki Lawrence belli ki artık 'in' değildi, modası bayağı bir geçmişti. Ölüm onu, derinlere dalan bir balina gibi gözden ırak derinliklere batırmış ve giderek daha az hoşgörür (ve okur) hale gelen dünyanın aklından çıkarmıştı. Bu, çok okunanların ortak bir yazgısıydı elbette, Lawrence'i ya da onun bir zamanlar yaşamış benliğini hiç üzmeyecek, "en uzun yolculuk" sırasındaki o "sevimli küçük unutmalar ve küçük tekerrürler"den biriydi. Onun kendisinin de, *insanların* belleğinde, gökyüzündeki bir yıldız - ya da yeryüzündeki bir çiçek türü - gibi sabit kalacağını ciddi bir şekilde düşündüğünü sanmıyorum. Bir çelenge gereksinimi yoktu ve küçük ölüm gemisinin, tüm kuşkuların, karalamaların ve kötülemelerin arasından süzülüp geçeceğini biliyordu. Gemisi gerçekten, her türlü pratik yönden geçti de; ama (paradoksu seven, hem aşka hem de nefrete kapılan) Lawrence yine de daima, insan olmayan ruhu için değilse de, kendi insan adı uğruna, dalgalı denizlerin tehlikesine dalmaktan çekinmedi.

Her şeyden önce, artık vaazların çağı değil. Zekice sloganlara, iyi reklam metinlerine, sürükleyici jargonlara falan tahammül edebiliriz, ama Lawrence bazen çekilmesi imkânsız gibi geliyor. İnsan neredeyse bu adamın yapıbozuculuk ya da postmodern teori, ya da politik doğruluk . . . ya da daha bir sürü çok önemli konuda tek bir kelime bile okumamış olduğunu sanacak. Demek istediğimizi söylemek yeterince zor zaten; gerçekten demek istiyormuşsunuz gibi görünmek akıl almaz bir şey, komik bir şekilde çocukça.

Buna karşın, 1926'da, yani Lawrence'in ölümünden dört yıl önce doğmuş olan ben, edebiyat ve diğer konular hakkında hiç kuşkusuz, (benden daha bir uyanık ve genç olan herkese göre) utanılacak kadar Nuh-u nebi'den kalma görüşler taşıyorum. Sözcükler (ve kullanım tarzları) beni hayran bırakmaya ve sık sık kafamı meşgul etmeye devam ediyor. Ben öylesine bir ahmağım ki, hepsi aynı şekilde simgeleri kullandığı halde, Lawrence'in (ya da Blake'in, Shelley'nin, ya da başka birilerinin) şiirlerinin ticari metinlerin en ahmaklarıyla ya da en anlaşılmaz bilimsel metinlerle aynı sınıfa sokulmasını hâlâ kabul edemiyorum. Ben Lawrence'a, günümüzde, okurlarından giderek daha çok beklendiği gibi boşveremiyorum. O benim için hâlâ, hem Viktoryenlerin koşullarında, hem de bizim koşullarımızda, Everest kadar büyük boyutlarda, zirvelerde; yahut Roma ya da Paris gibi zengin, eski kentlerin öneminde; ya da tüm bir bitki sınıfının, örneğin bir meşegil-

ler ya da çuhaçiçeğigiller familyasının değerinde - yani unutulamayacak kadar sürekli bir önem taşıyan - bir şey. Lawrence çok büyük, onu eleştirebilir ve hor görebilirsiniz, ama bunu da büyük bir şekilde yapsanız iyi edersiniz. Gülüp geçmeler de, ahir zaman Pecksniff'i* gibi tavırlar da yeterli değil.

Ben, varlığı kabul edilen ve müdahaleci bir tanrı konusundaki tüm fikirler yönünden ateistim (son günlerde daha da büyük bir ölçüde); ama benim inancımda, bilimde olduğu gibi sanatta da, üstünlük derecesini gösteren değerlerin olduğu ve bunların bizleri hem toplum üyeleri, hem de bireyler olarak etkilediği yolunda bir düşünce de yok. Bazı nesnelerin ve fikirlerin gerçekten bir değeri varsa da, kimileri de bir film yıldızının osuruğu kadar değersiz - ve biraz fazla sıklıkla da iğrenç - olabilir. Her şeyden önce, yaşamı, tüm çeşitliliğini ve pürüzlerini yitirsin - yani margarin gibi "kolayca sürülsün" - diye böylesine homojenize etme, banliyöleştirme ve 'demokratlaştırma' eğilimi gösteren genel akımlardan (yani bir tür çoğunluk faşizminden) nefret ediyorum. Eğer bütün farklılıkları ve özellikle de (örneğin eğitim, duyarlılık, zekâ ve tutku gibi) kişisel olarak pek fazla sahip çıkamayacağımız farklılıklarımızı yok etmeye kalkarsak, diğer insanlar bizim aslında ne kadar ahmak ve sıradan olduğumuzun, ya da (beterin beteri) değişik başka insanların varlığının farkına varamayacaktır.

Dünyada çok insan var,
yavan, tatsız, tavşan gibi, sonsuza dek umutlu.
Yeryüzünü kemirip çöle çeviriyor bunlar.[2]

Bu farklılık ilk kez 1940'larda, Oxford'a gittiğimde kafama dank etti - kıskıvrak sardı beni. Fransız edebiyatı okuyordum ve güya, Chanson de Roland'dan, Sartre'a ve Camus'ye dek sadece tüm bunlara dalmıştım; Lawrence gibi tuhaf İngiliz hayalperestlerine değil. Ama yine de, benim savaş kuşağından çoğu kişi gibi onun karşısında diz çöküyordum. İnandığınız yahut inanmadığınız, ama yine de ifade edemediğimiz bir sürü şey söylemiş, ana babamın örümcek kafalı mızmız kuşağını şoke etmişti. Çok hatalı oldukları gayet açıktı. (Bunun önemli bir kısmı da, onlar bunu bir görebilselerdi - ve ben de! - keşke, bizi üret-

* Charles Dickens'ın *Martin Chuzzlewitt* romanındaki, ahmakça ve ikiyüzlü övgüler yapan tip. (ç.n.)

2. D.H. Lawrence, *There Are Too Many People*, "Çok İnsan Var", *Last Poems*, Son Şiirler'den (New York: Viking Press,1933).

tikleri içindi). Onlar aynı zamanda, biz küçük burjuva çocuklarının çoğumuzun geldiği, berbat edilmiş toplumun da ana babalarıydılar. Lawrence (1927 tarihli kısa hikâyesi "Yaşamın Bir Düşü"nde) bunu nasıl tanımlamıştı? "Kiliseye özgü bir saygınlıkla birleşmiş değersizlik, alçaklık, bayağılık, sonsuz bir çirkinlik!" Bu yorumu kendi doğduğu, Midland'deki Eastwood hakkında yapmıştı, fakat - birkaç önemsiz sınıf ve kültür farkını çıkartıp eklersek - aynı inandırıcılıkla, benim doğduğum banliyöleri yazıyor gibiydi.

Bazı yazarlar sizinle *konuşur*. Onlar sizi çekebilir ve büyüleyebilir; onlara hayran kalabilir, imrenebilirsiniz; ama yine de, neredeyse bir evliliğe benzeyen ve çok eski bir dostluk ya da bir gönül macerası gibi samimi bir ilişki olan, en ciddi yazar-okur ilişkisini kurmayı nedense hiçbir zaman beceremezler. "Konuşmak"tan kastımız, sanki sizler arkadaş ya da sevgiliymişsiniz (ya da kardeşmişsiniz) gibi, aranızda böylesine yakın bir insan ilişkisi kurarak 'yazmak'tır. Ben tüm yazarlık yaşamım boyunca, gerek okuyucu, gerekse yazar olarak, bu "konuşma" ve "dinleme"nin gayet iyi farkındaydım. Her tür ülkeden kişilerle gerçekleşebilir bu; mekândan da zamandan da tümüyle bağımsızdır. Bizler 'konuşmak için', dramla paralelliğinden ötürü bir tuhaf olan bu tarzı kullanırız. Yaklaşık 1600 yıllarında yazılmış *Hamlet*'i okuyoruz mesela. Fakat onun oynadığını görüyorsak şimdidedir, ebediyen şimdidir, onu gördüğümüz o saate aittir. Bu yönden, romandaki "konuşma", yazmayla okunma arasındaki tüm diğer "gerçek" zamanı yok eder; tıpkı, tiyatroda oynamayla yazılmanın arasındaki zamanın yok olması gibi. Bu hiçbir zaman, hattâ "konuşma"yı becerebilen ve zaman zaman gerçekleştiren yazarlarda bile ister istemez var olan bir şey değildir. Lawrence'da kesinlikle her zaman yoktur. Gereğinden fazla şey yazabilir, bir idam hükmü kadar sıkıcı olabilir; Mencken'in ondan neden hoşlanmadığını tahmin edebiliyorum. Ama sonra, bazen o size doğru zıplar, ya da daha ziyade kendisiyle birlikte size doğru zıplar, tıpkı St Mawr atının hiçbir çaba harcamadan ve sonsuz yükseklikteki bir düzleme, neredeyse başka bir gezegene doğru zıplaması gibi. İşte o zaman Lawrence "konuşur"; burada, şimdi, sizinle aynı odada. Zamanın ve ölümün, köle varlığımızın kara gömlekli zorbalarının canı cehenneme: Lawrence *işte budur*.

Beni ilk kez Lawrence'a çeken şey bu konuşmasıydı ve onu daima benim yazı biçemimde çok büyük etki yapmış biri saymamın, bugün onu, sözde favorim Fransız varoluşçularından da daha büyük görme-

min nedeni budur. A.L. Rowse'un deyişiyle "O benim bir parçamdı". Fakat 1940'lardan ve Oxford yıllarımdan sonra, Britanya'daki kültürel ruh halinde talihsiz bir kayma gerçekleşti. Bu değişimin sayısız nedeni vardır ve iki dünya savaşının acı deneyimleri ve imparatorluğun yitirilmesi bu listede hiç de son sıralarda değildir. Belki de bu, en iyi şekilde, kabaca, olumlu bir yaşama duyulan inancın ya da imanın çökmesi, görünüşte, çamur atmaya duyulan büyük bir gereksinim ve bunun tersini yaparsanız, bunun sizin aptallığınızı göstermesi korkusu diye nitelenebilir. Buna da, (manidar bir şekilde) doğadan genel bir habersizlik ve doğaya karşı kayıtsızlık eşlik etti. Alay etme ve taşlama, (garip bir şekilde, çok daha uzun ve sancılı bir acı çekme tarihi yaşamış Yahudilerin kültürüne has bir niteliğe benzeyen,) ciddi olana karşı komik ve huysuz bir kuşku, en azından 1950'lerden beri, İngiltere'de takınılması ve gösterilmesi çok makbul tavırlar haline geldi ve bunun güya entelektüel ve kültürel yönden bilinçli kişiler arasındaki sıklığı hiç de az değildi. Bu tavır, açıkça çok eskimiş bir sürü sosyal ve siyasi gelenek ve anlayışa yönelirse savunulabilir, fakat her şeyi küçük görmeye doğru kaymaya başlarsa . . .

Elbette ki, *oksimoronik** tatlı acı İngiliz kültürünün (Keats *ve* Byron ya da sadece Byron örnektir buna,) daima, yumuşak, romantik yönünün yanında sert, alaycı ya da hicve meraklı bir yönü de vardı. Fakat Britanyalı'nın yüzündeki, şu son otuz yılda çok daha belirgin hale gelen sürekli hor görme ve gülüp geçme, Lawrence'ı gerçek anlamda yutamadı. Lawrence, tüm önsezileri - içine doğanlardan olma dogmaları - mutlaka doğru çıkmalıymış gibi, hep olumlu fikirleriyle çok meşgul olmasından ötürü, dalga geçilmesi, alaya alınması, ağzının payının verilmesi çok kolay biridir. Ona çamur atanları pek suçlayamıyorum. Ben de bu genel, yersiz eleştiri seline kapılarak, onlarca yıl onu kendimden uzak tuttum (ve kendimi ondan *yoksun* bıraktım). Çok budalaca bir yanlış yapıyordum ve o gülüp geçme, o gereğinden fazla müşkülpesentçe (zamanın ruhuyla gereğinden çok abartılmış) reddediş, kesinlikle haklı değildi. Lawrence'ın tüm yönleri, özellikle de son yıllarındaki durumu, savunması ya da haklı bulunması olanaksızlığa yakın, hatta bazen saçmalığa yakın halini gerçekten sürdürüyor. Unutmaya yatkınlık göstermemeniz gereken şey bunlardır - eğer kasten unutmaya *uğraşmıyorsak* tabii.

Bugün Lawrence hakkında sayısız eleştirel ve biyografik açıklama

* "Öldürücü şefkat" gibi, zıt sözcüklerin bitiştirilmesiyle oluşmuş. (ç.n.)

var ve bir akademisyeni taklit etmek benim işim değil - zaten buna niyetim de yok. Ben onunla dost bir romancıyım ve ona yoğun bir sempati ve hayranlık duyuyorum; yeni birtakım bulguları yığmaya, kesin hükümler oluşturmaya çabalayıp duran bir bilimsel eleştirmen değilim. Bütün eleştirmenleri küçük gördüğüm anlamına gelmiyor bu, ama yaratmayla yargılamanın arasındaki muazzam uçurumu biliyorum; iki tarafın bilgilerinin yahut entelektüelliğinin birbirine oranıyla hiç - ya da pek - ilgili olmayan; daha çok, bir tür dindarlıkla . . . yalnızca öğretmeye değil, daha ince ruhlu benliğini, öğreterek ifade etmeye duyulan gereksinimle ilgili uçurumu.

Kısaca, Lawrence hem eski hem de yeni Meksiko'ları ilk kez 1922'de gördü. Üç yıl sonra, 1925'te orada ciddi bir gribe ve sıtmaya yakalandı ve tüberküloz olduğu saptandı. O yılın sonunda Avrupa'ya geri döndü - ve bunun ebedi bir dönüş olduğu görülecekti. Yaşamının o son beş yılında (çünkü 1930'da ölecekti) ruhu sertleşip en son biçimini aldı. Görülmekten ziyade hissedilen kelebeği ('Güle güle, güle güle yitik ruh!') tekrar tekrar yakalamaya çalıştı. Ölümden sonra bize ne oluyor? Buna bağlı diğer bir büyük mesele daha vardı. İnsanlık neden böyle her tarafta, Lawrence'ın acıklı sağlık durumunun psişik eşdeğeri bir halde hastaydı?

Soruna yol açan, onun bu iki karanlık dünyaya yaptığı sayısız dalışlarda antropoloji ve teoloji, felsefe ve metafizik (siyasiyi saymaya gerek yok tabii) dünyalara tecavüz etmesiydi. Bertrand Russell, Lawrence'ın doğrudan Nazizme kaydığı kanısında ve Lawrence'ın bu dönemde yazdığı bazı şeyler (özellikle de, at gözlüğüyle ve her şeye kelimesi kelimesine bakma hastalığından muzdarip olunursa) *bugün* (altmış yıl sonra) faşizm, ırkçılık ve feminizm gibi konularda gayet geniş açılı görüşlere sahip kişileri çok kızdıracak şeyler olarak kabul edilebilir.

1927'nin Paskalya günü Lawrence, Amerikalı arkadaşı Earl Brewster'la İtalya'nın Volterra kentinde bir vitrinin önünden geçerken, yumurtadan çıkan, oyuncak bir beyaz horoz gördü. Brewster bunun hem muhtemel bir kitap adı, hem de yeniden dünyaya geliş konusunu ortaya atma fırsatı sunduğunu ileri sürdü. Bereketli bir toprağa bir tohum attığını biliyordu, çünkü Volterra'ya *Etruscan Places* kitabına (ve bu küçük kente ve orayı ziyaretleri sırasında gördüklerine de bir bölümün ayrıldığı yapıta) materyal toplamak için gelmişlerdi. Bu eski kültür

Lawrence'ı çok derinden cezbediyordu.

Etrüsk dini, ruhu yaratacak ve yok edecek tüm fiziksel ve yaratıcı güçlerle ilgilidir: Bu ruh, kaostan yavaş yavaş oluşup yaratılan ve sonra tekrar kaosa ya da yeraltına girip kaybolacak bir çiçeğe benzeyen bir ruhtur, kişiliktir, varlıktır. Bizlerse bunun tersine, "Önce Kutsal Kelam vardı!" diyoruz - ve gerçekte var olan fiziksel evreni yadsıyoruz. Bizler, çekiçle dövülerek inceltilip her şeyi örtecek, altınla kaplayacak ve gizleyecek hale getirilmiş Kutsal Kelam'ın içinde varız sadece.

Bu olayın sonucu, *Ölmüş Adam*'ın, "Yumurtadan Çıkan Horoz" adlı ilk bölümüdür. İlk kez, *Forum*'un Şubat 1928 sayısında yayınlandı. Aynı yıl yazılan daha sonraki bölümü de ilkine eklendi ve tümü yine aynı başlık altında 1929 Eylülünde Crosbys tarafından, Paris'te Black Sun Press tarafından yayınlandı. Lawrence kitabının hep ilk adını tercih etti ve *Ölmüş Adam*'ı hiç onaylamadı. (Gerçi başarısız kalmış bir Londra basımında kullanılmasını "gönülsüzce" kabul etmişti.) Yeni başlıkla Britanya'da büyük çaplı ilk basımı Martin Secker'den, 1931'de yayınlandı; ilk Amerikan basımı da Alfred Knopf'tan, altı ay sonra çıktı. İki bölümün muhtelif elyazmaları, daktilo nüshaları ve yayınlanmalarının karmaşık öyküsü, *Yumurtadan Çıkan Horoz*'un[3] Black Sparrow Press basımında Gerald M. Lacy tarafından uzun uzadıya, Lawrence'ın *Tüm Kısa Romanlar*'ında[4] da Keith Sagar'ın sunuşuyla daha kısaca anlatılmıştır.

Lawrence'ın 1920'lerin sonlarında yazdığı hemen hemen her şey bu sade romana bir ışık tutmaktadır, fakat en önemlileri, sırasıyla 1931 ve 1932'de, ölümünden sonra basılmış *Son Şiirler* ve *Vahiy*'dir. İlk kez 1929'da basılmış "Dirilen Lord" adlı bir makalesi şimdi *Phoenix II*'de okunabilir. Sagar, bunun romanla çok ilgili olduğu ve neredeyse romanın üçüncü bölümünü oluşturabileceği kanısında. Daha az önemli, ama yine de belirgin bir değer taşıyanlarsa, ilk kez 1932'de basılan *Etruscan Places* ve 1925'in *St Mawr*'ıdır. Bu ikincisi de bir tür diriliş üzerinedir ve benim görüşümce Lawrence'ın son romanlarının en iyilerinden biridir. Ben onu, *Ölmüş Adam*'ın hemen peşi sıra okudum ve her ne kadar, neredeyse birisi vişne likörü, diğeri ispirto gibiyse de ikisinin birbirine yakınlığını doğrulayabilirim. *Adam*, neredeyse vaaz gibi bir şey; *St Mawr*'sa hoş bir kısa roman.

3. Los Angeles, 1973
4. Londra: Penguin, 1982

Lawrence *Ölmüş Adam*'a, başlık hakkındaki duyguları ne olursa olsun, kuşkusuz büyük bir değer veriyordu. Bu kitabın önemini vurgulayan birçok mektubu var. Bu kitap, 1914-1918 savaşından sonra, *Lady Chatterly'nin Sevgilisi* yüzünden adının en çok kötüye çıktığı bir zamanda, polisle yaşadığı sık karşılaşmaların ardından, zaten hasta bir adamın başına en azından daha da çok bela getirme tehlikesi taşıyordu. İsa dirilmiş ve cinsel yönden güçlü bir şekilde gösteriliyor ("Kalkmış haldeyim." - En kutsal gizemlerimizden biri hakkında ne cüretle böyle çirkin bir söz oyunu yapabilir!). Hattâ kendisi, mazbut bir Anglosakson gibi, bir Hıristiyan kadınla basiretlice bir temas bile kurmamış, erkekliğini bir pagan kültünün bir rahibesine, utanmaz bir yabancıya göstermiştir.

Bugün, her şeyi derinden değiştirmiş ve değiştiren altmış iki yıl sonra, buna ancak en bağnaz ve hayal gücü en kıt kişiler öfke duyabilir. Bu kadar acınacak bir düzeyin yukarısındaki herkes, onun daha önceleri, Anglikan kilisesinden ayrı bir şapelden gelen yetişme tarzını reddetmesinin dar mezhepsel nedenlere değil de sosyal ve estetik nedenlere dayandığını anlayacaktır. Dindar olduğunu, hâttâ, sembolik de olsa İsa'ya karşı derin bir saygı duyduğunu tekrar tekrar söylemiştir, her ne kadar, kilisenin ve teolojinin İsa'yı getirdiği hallerin çoğunu... ve tüm mümin koyunların buna inanması yolundaki dayatmalarını kabul edemese de. Son birkaç on yıldır, *Ölmüş Adam*'da ne kadar kâfirlik varsa hepsini solda sıfır bırakacak kadar epeyce bir gerçek anlamda mezhepsel ve biyolojik suçlar işledik (ve işlemeye de devam ediyoruz).

Yıllardır kamuoyuna bir ateist olduğunu söyleyen ben de Lawrence'ın durumundayım. Söylediğim gibi, kabul edilmiş bütün dinlere (ve siyasi görüşlerin çoğuna) göre öyleyim ve insanların ölümden sonraki hayatına ya da herhangi bir şeye müdahale edecek bir tanrıya hiçbir inancım yok. Benim gibi insanların dünyası eski tarz müminlere, inanılmaz derecede soğuk gelebilir. Ama değil. Bir kere, bizim inancımız bizi, yaşamanın tüm karşılığını - onun tüm estetik ve etik amaçlarını, her türlü sevincini ve tüm görevlerini - hayatın kendisine yüklemeye zorluyor ve bizler zaman zaman, ateist olduğumuzu söylesek de, aslında belki bir dindar da olabileceğimizi biliriz, ama bunu söylemeyiz, çünkü bu sözcüğün genellikle "Hıristiyan"ın eşanlamlısı olduğu varsayılır. Lawrence, görünürdeki bu paradoksu bence çok açıkça ve bu yüzyılın diğer tüm yazarlarından daha şiddetli hissetti.

Bedeninden dışarı sızan hissedilir yaşam enerjisinin varlığını doğrulayan birçok görgü tanığı (Cynthia Asquith gibi) var. O, "doğaüstü bir canlıydı"; onda, "ona titrek bir parlaklık veren elektriksel bir element niteliği vardı." O diğer insanlardan *farklıydı* ve sadece derece yönünden değil, tür olarak da farklıydı.

Şiddetle değer verdiği şey, var olmanın bu keskin bilinci, var olan her şeyle ve her şeye karşı, fakat en çok da, basit doğaya ve yüksek kültürden uzak, ilkel dünyalara karşı uyanan ve hissedilen, Geiger sayacınınkine benzer bir duyarlılıktı - yani (bunu tam anlatacak bir sözcüğümüz yok) her şeydeki *varolmaktalığı* hissetme ve buna saygı gösterebilme yetisi. Bu, ortaçağda kullanılmış, Duns Scotus'a ait, 'bizzat olmak' (Gerald Manley Hopkins'e ait 'bu olmak') kavramıyla, yani her şeyde var olan ayrı ayrı bireysellikle tam aynı şey değildir; daha ziyade, onların var olduğunun içe doğan, temel bir hissidir. Elbette biz insanlar hep böyle bir hissimizin var olduğunu düşünürüz; yaşıyor olduğumuzu biliriz. Ama Lawrence'ın soğuk, 'aşırı uygarlaşmış' Kuzey'e - bayağı büyük bir oranda da İngiltere ve Kuzey Amerika'ya - karşı nefretinin büyük kısmı tam da, bizim bu, varolmaktalığın gerçek anlamda bir idrakinden büyük oranda yoksun olduğumuzu, hattâ böyle bir şeyin varlığına inanmaktan acizmiş gibi davrandığımızı hissetmesinden kaynaklanmaktadır. Biz böyle bir duyarlığın belki çok hafiften bir belirtisini veriyoruzdur; fakat hem bu duyarlığa, hem de bunu uyandıran her şeye büyük bir değer vermiyoruz. Sapkın bir Hıristiyanlığın ve Şeytan'ın - ya da Mammon'un - peşinden manyakça gidişimizin ve ölümcül ruhsuz makinaların ("İnsan öyle makinalar yarattı ki, şimdi de makinalar insan yaratıyor") toplumumuzu ve ruhumuzu böyle feci şekilde bozmasına izin veremezdik ya da vermemeliydik. Lawrence'ın varolmaktalığı aktarma konusunda en çok bilinen girişimlerinden biri de, aynı zamanda son döneminde, Avrupa'ya ve sevgili Akdeniz'ine son kez geri döndüğünde yazdığı, "Güneş" adlı kısa hikâyedir.

Lawrence'a ilk kez abayı yaktığımda, bu varolmaktalığın farkında olmak yolundaki imaları tam anlayıp anlayamadığımdan çok büyük kuşkuya düştüm. Gerçi yavaş yavaş da olsa bunu paylaştım. Doğa tarihçisi olmam bu yüzden; romancı olmama karşın şiirin peşinden sendeleyerek giden bir yazar olmam bu yüzden; kendimi hep ateist ilan etmem, ama yine de dinden, hatta Shakerlar gibi hiç ilgisiz mezheplerden her zaman büyülenmem; bir Fransız varoluşçusu olduğumu söyle-

meme karşın, geçmiş on yıl boyunca yapılacak şeylerin *le néant** ve *la naussee*'den** ibaret olduğunu hiç kabul etmemem bu yüzden. Hepsinden öte, gözümde her şeyin diğer, çok daha belirgin niteliğini ve önemini her durumda karartan ve küçülten her şeyin varolmaktalığıdır: Güzellikleri, sosyal ve politik önemleri, ahlâksal yönleri . . . bunların hepsi, neden var olduklarının ya da ne anlama geldiklerinin, var olmalarının yanında çok daha önemsiz olduğu yolunda, o her şeyi değiştiren, nükleer bir patlama gibi, göz kamaştırıcı keşifle gölgeye fırlatıldı.

Bundan, sanki tüm bunlar bir tür doğuştan yetenek, örneğin bir müzik ya da renk ya da bir denge duygusuymuş gibi söz edebilirim (Lawrence'a da böyle görünüyor çünkü). Kuşkusuz kısmen öyledir; fakat aynı zamanda bunun kazanılacak, öğrenilecek ve geliştirilecek bir şey, ona karşı artmış bir duyarlılık olduğuna da kuvvetle inanıyorum. Her halükârda, çoğumuzun kendi kendimize kazandığımız (ya da daha sıklıkla, toplumun bize kazandırdığı) çeşitli yaşam davranışlarının, bu varolmaktalık duygusuna derinden düşman ve karşıt olduğundan eminim. Neredeyse tüm sosyal kültürlerimiz onu açıkça bir tehlike gibi görüyor. Felsefelerimiz ve dinlerimiz, zevklerimiz ve eğlencelerimiz, gerek kültürel, gerek yaygın rutinlerimiz ve alışkanlıklarımız . . . benim var olduğum gerçeğini karartmak ve gözden saklamak için sanki kasten (şeytanca!) düzenlenmiş gibi - ya da daha doğrusu "ben"in varolduğunu ve insandaki bu "ben"in sonsuz bir unutma ve unutulmadan, yani varoluşçuların *néant*'ından çıkılan tek ve biricik kısa tatil olduğunu. Bunu - daha basit bir şekilde söylersek, sizin hem yaşayacağınızı hem de ölmek zorunda olduğunuzu - kavramaya başlamak, bunu tam anlamıyla kabul etseniz de insanın dengesini bozar, çünkü bizim toplumlarımızda bu konuda açıkça hiçbir bilginin ya da onayın olmamasını akıl almaz hale getirir. Nasıl olur da böylesine tarifsiz birer aptal olarak kalabiliriz, nasıl olabilir bu?

Lawrence'ın yetişkin hayatının büyük çoğunluğunda sürekli bir itki olarak görülmesi gereken şey, insanoğlunun, özellikle de daha şanslı ve eğitimlilerin delice körlüğüne ve ahmaklığına ve kendi durumlarının gerçeğini hiç görememelerine karşı duyduğu şiddetli ve sık sık öfke dolu dehşettir. Bu dehşet 1914-1918 savaşında şiddetlenmiş, ama

* Hiçlik. Sartre, *L, Être et le néant* (Varlık ve Hiçlik) adlı yapıtında, insan bilincini nesnelerin "şeylik"leri karşısında (maddi varlığa sahip olmayan, dolayısıyla belirlenebilirlik sınırlarının dışında kalan) bir hiçlik olarak yorumlar. (ç.n.)

** Tiksinti. Sartre'ın "Bulantı" adlı romanında, kahramanın gerek dünya, gerekse kendi bedenine karşı duyduğu tiksinti. (ç.n.)

yaşamının son on yılında gerçekten de patlamıştı. Ona, inanılmaz, neredeyse doğaüstü enerjiyi veren de buydu. Yapıtlarını pek iyi bilmeyenler bunu bencilce bir kibir diye görüp omuz silkerler. Fakat bu bir kibir değildi. Bu, onun özüydü.

Biz ateistlerin, ölümden sonrası hakkındaki güya korkunç karamsarlığımızın karşısına, Lawrence'ın tekrarladığı, "benim hayatım gibi garip bitkiler benim yeni çiçeklerimi daha önce hiç açmadı" görüşü konabilir. Bu "çiçekler", *Son Şiirler*'in çoğunu oluşturur; aslında bu şiirler, ölümden sonra ruh için bir hayat olduğunu, fakat bunun 'ben', yani bireysel ego için olmadığını söylüyor bize. Tanrı, o iğrenç, kendini beğenmiş egoyu koparıp kendi unutulma diyarına fırlatıyor, ama sonra onun yerini alsın diye yeni bir ruh, yeni bir sabahta yeni bir adam gönderiyor. Lawrence, sağduyuyu netleştirmek için, dar anlamda bilim için ya da mantık için okunmaz elbette, fakat ona duygular için yaklaşabiliriz. Patlayıp patlayıp, *Son Şiirler*'in sayısız mantra'vari* deyişlerine dökülen şey, duygulardır. Bir şekilde, kendisi neyse onun bir gün öleceğine inanmaz, çünkü bunu (bir iğnenin batması gibi) hissedemez.

Son yapıtlarının çoğu, dilin çok büyük bir gerginliğe sokulduğu, neredeyse akkor halinde yazılmıştır. Düşünen Lawrence'la hisseden Lawrence arasında, yani "dışarı çıkmak isteyen" (kendi deyişiyle "son durağında, yalnız, yapayalnız bırakılmaktan başka" hiçbir şey istemeyen) biriyle, yaşam boyu benmerkezci Lawrence'ın arasında sürekli bir savaş vardır. Düşündüğü, belki de unutulma diyarındaki bir ölüm sonrası hayattır - "Ölüm Gemisi"ndeki büyük bir amaçtır - çünkü

İğrenç egoyu,
gezinmeden giden o gereksiz gri şeyi,
kendi başına hiçbir şey olmayan o makinayı,
kötü ruhlar dünyasının o merkezini

dibe batırır. Kendi egosunun yok oluşunu çağırıyor olabilir, ama yine de, kendi kişiliği, benliğinin tortusu öylesine güçlüdür ki - bu aşağılık ikinci dünyada kalmaya devam eder çünkü! - kendini şevkle kurban edişi bütünüyle inanılır değildir:

* Sanskrit. Dua, sihirli sözcük. (ç.n.)

Ölümün büyük boşluklarında
erkeklik çiçeğimizden öper bizi ahret rüzgârları.[5]

Çoğumuz, Lawrence gibi, böyle konularda duyguyu mantıktan çok daha değerli buluruz. Belli belirsiz 'dinsel' önyargılardan, çocukluğumuzda içimize işlemiş düşüncelerden oluşmuş bir sisin içinde yürürüz. Bu, dış dünyaya kirletilmiş bir camdan bakmaya benzer ve bazen açıkça görebiliriz de. Onun görme, (günün moda terimiyle) yapıbozma çabasını çoğumuz gösteremeyiz - ve sanırım bilgi ya da zekâ eksikliğinden çok, gerçekle yüz yüze gelmekten duyulan korku ya da hoşnutsuzluktan kaynaklanır bu. Lawrence bunu hissetti. Onun, ortodoks romanın (ona göre) inanılmaz boş laflarını giderek terk etmesinin ve kendisini, realizminin daha önceki hayranlarına göre, sembolizmi andıran bir kurguyla ifade etmeyi yeğlemesinin (çünkü tüm yaşamı boyunca, romancıların şairlerden de, filozoflardan da, azizlerden de daha üstün olduğu kanısını taşıdı) önemli bir nedeni budur. Lawrence'ın daima, *Yumurtadan Çıkan Horoz*'un Akdeniz'de yaratıldığını söylemesine karşın, kitabın tekniği bir New Mexico ya da Arizona çölü gibi kısır ve verimsiz değilse de, çırılçıplak görünür. Bu en son yapıtında, baştan sona, tekrar tekrar çiviler ya da tek bir büyük çivi çakarak bir ev yapmaya çalışır. Zevk için pek yazmaz, simgeler aracılığıyla bir şeyler öğretmek için yazar. Kısacası, kıssadan hisseli meseller üretmek için yazar.

Lawrence tüm yaşamı boyunca, İngiltere'de, Eastwood'daki Paganlar grubunda geçirdiği günlerinden ve Coleridge ile Southey'in Pantisocracy'sindeki yankılarıyla ideal kolonisi Rananim'le ilgili boş hayallerinden sonra sürekli bir inanç geliştirdi: Romanın amacı, öğretmektir. Roman didaktiktir, ahlâksaldır; asla sadece zevk vermek ya da eğlendirmek için değildir. *Fantasia of the Unconscious*'nda, (1922'de, *The Plumed Serpent*'ı (Tüylü Yılan) yazmaya başlamadan az önce yayınlandı) "kitleler için bilginin sembolik, mitsel ve dinamik olması gerekir," diyordu. Bu da, daha aşağı sınıfların kapabileceği ve öğrenebileceği şeyleri üretip sunarak, "daha yüksek, sorumluluk sahibi, bilinçli bir sınıfı" - yani bu dünyanın Lawrence'larını - gerektirir. Lawrence'ın, modern uygarlığı ve eğitimi bunca süredir lanetlemekle girebileceği risklerin en küçüğü tutarsızlık, en büyüğüyse faşizmin katranlı fırçasına bulanmaktı. Ama bunun altında yatan işaret açıktır. *Ölmüş*

5. Bkz. Keith Sagar'ın *D.H. Lawrence*'ı, Penguin, 1986

Adam'da, o güne dek öylesine sıklıkla kanıtladığı şeyi, yani gerçeğe çok yakın, hoş ve güzel romanlar yazabileceğini göstermek gibi bir kaygısı yoktu. 1926 yılının *Tüylü Yılan*'ı, New Mexico'nun onda yarattığı etkilerden ve kendi 'bozulmuş Hıristiyanlığı' ile ilgili duygularından çıkmıştı; fakat bir yandan da, ölümün sert kollarındaki Lawrence'ın şiddetli, akıcı bir hızla gelişmesinden de tam haberdar olmayan eski bir benlikten de çıkmıştı. Sanırım, benim de çoğu kişi gibi, bu yapıtı bir başarısızlık saymamın nedeni budur.

Ölmüş Adam'ın, *Apocalypse*'in ve *Son Şiirler*'in gücüne ve basitliğine gerek duyan yeni benlik, neredeyse son kuartet ve piyano sonatlarındaki bazı pasajların yüceliğine gerek duyan bir Beethoven gibidir. *Tüylü Yılan*'da, Hıristiyanlıkta neyin yanlış olduğu konusu yeterince açık değildi; çocuk İsa ve özellikle de, 1914-1918 savaşından ötürü, çarmıha gerilmiş İsa çok aşırı vurgulanmıştı ve Lawrence için en önemlisi, yani yeniden doğan İsa'ya verilen önem yeterli olmaktan uzaktı. *Apocalypse*'de daha da ileri gidip suçu, Patmoslu St John'un vahiyi konusunda insanların yanlış yola sokulmasına ve gerçek Hıristiyanlığın bozulmasına yükler. Kitabının 1931'deki sunuş yazısında, birçok entelektüelin ona duyduğu düşmanlığı açıklayan Richard Aldington şöyle yazıyordu: "Lawrence'ın temeldeki sapkınlığı, duyguların niteliğini, duyarlılıkların ve tutkuların şiddetini entelektüalitenin önüne koymasından ibarettir. Bu konuda, Bernard Shaw'un tam bir antitezidir . . ."

Bu romanın hatasız olmadığını söylemeye gerek yok. Örtmeceli, yumuşatılmış bir dil kullanmada daima tehlike vardır. Şahsen ben genelde bu tür yazıları, günümüzün bir sürü gerçekçi yazılarındaki sakınmasız kabalığa yeğlerim, ama bunların dezavantajı da, hiç istenmeyen bir mizah durumuna, kimi zaman sıklıkla, kıçüstü düşebilmeleridir. Her romancı seks sorununu bilir: Sözleriniz kimin hoşuna gidecek, kimi gücendirecek? Kadın akışları (menstruasyon *değil* ama!), çıkan yeni güneşler, anlaşılmaz ılık güller, kapanan ve hareket eden lotuslar, yaralar ve tomurcuklar: Bunlar her zaman en mutlu anlarındaki Lawrence'ı göstermez.

Son yıllarda birçok kadının asabını bozmuş öğeler de öyle ve ben gayet haklı olarak şunu düşünüyorum: Onun genellikle eziyet edercesine sıkıntı veren maskülinizm-fallisizmidir bu. Lawrence'ın bu yönü, tıpkı, anti-Semitizm konusundaki ihtiyatsızlıkları gibi, Holocaust'tan ve feminist hareketin yükselişinden beri, çoğumuz için kabul edilmez

bir şeydir. Ama yine de ben, onun hem yazarlığının hem de kişiliğinin meziyetlerinin, beresinin içindeki bu bildik arıların kara gölgesini kat kat aşacak düzeyde olduğuna inanıyorum. Lawrence tanrısal bir kusursuzluğa sahip değil ve onu böyle kılamayız.

Benim görüşümce onun meziyetlerinden biri de hikâyelerini anlatmanın çok basit, bazen sanki İncil'vari bir yolunu bulmasıdır. Eski şiirinin zaman zaman parlamaları, onun müthiş varolmaktalık güçlerinin son bir kalıntısını gösterir: Eski duygular maharetli düşlemleri esinlendirir. Onda hep doğurgan bir güç, çarpıcı deyişler bulma yeteneği vardır (Madison Avenue* için ne büyük bir cevher olurdu): "Sözcükler sözcükleri doğurur sanki, sivrisinekler gibi", "zorlanmanın ürkünç uykusuzluğu", "İçsel yaşamın düpedüz sakinliği" ve daha birçokları.

Epeyce bir süredir Lawrence'ı, sempati ve sevginin (ve öfke karabiberlerinin) yanı sıra, düşüncelere dalmadan okuyamıyorum. O, süper uyanık bilinciyle, varoluşuyla, ruhsal enerjisiyle aynı zamanda okuyucuya tutulmuş bir ayna gibidir. Lawrence'ın metinlerini okurken kendinizi araştırmaya başlamak zorundasınız. *Ölmüş Adam*, kederlenmeyi, Lawrence'ın insanoğlunun kökü derinlerde yatan psikolojik ve duygusal sorunlarına bakarken içine girdiği, neredeyse hummalı ciddiyeti tam anlamıyla bilenler tarafından okunmalıdır. Bu metin, İsa'yla ilgili görüşlerinin tam haklılığı ya da haksızlığına bakılmaksızın, özellikle bu psikolojik ve duygusal konularla ilgilidir. Dünyanın insan tarafı, yani *bizim* dünyamız çok hasta ve Lawrence öldüğünden beri birçok kez daha da kötüleşti; ve benim kanımca, dinsel inancımız ne olursa olsun, onun mesajlarını dinlemeye dehşetli ihtiyacımız var. O bizi şoke etmeye çalışmıyor; bütün iyi rahipler gibi, büyük bir tutkuyla bizi sadece kurtarmaya çalışıyor.

İki alıntıyla bitirmek istiyorum; birincisi Richard Aldington'un *Apocalypse*'e yazdığı sunuş, diğeri de, *Apocalypse*'in, Lawrence'ın hâlâ yaşayan aklını ve ruhunu veren en son pasajı.

İlk önce Aldington:

> Ölmüş adam *hakkında birkaç şey söyleyeceğim sadece. Bu kitap son derece kişiseldir ve Lawrence'ın yazdığı en acıklı şeydir. Onun yazdıklarının arasında bir bozgun itirafına benzeyen tek yapıttır bu ve* Apo-

* New York'ta reklam şirketlerinin bulunduğu cadde. (ç.n.)

calypse'*i yazarak buna hemen karşılık vermiştir. Birbirine karışmış şiddetli acılarını ve ölümden yaşama sürüne sürüne geri dönerkenki görece mutluluklarını yazdığı başlangıç bölümü okuyucuda acıma ve sempati gibi duygular uyandırma konusunda büyük bir yetenekle donanmıştır; Lawrence o ciddi krizlerinin birinden kurtulup diğerine yakalanırken, insan kendi çektiklerini düşünmeden edemiyor. Lawrence'ın çoğu yapıtı gibi, bunun da birden çok anlamı var. Bunu, onun İsa hakkındaki son duygularının - öğretmen İsa'yı reddinin, seven İsa'yı kabulünün - bir ifadesi olarak görebilirsiniz. İsa'nın hatası sevmesinde değil, insanları bir sevgi doktriniyle etkilemeye çalışmasındaydı. Lawrence, sevgi ve nefret sorunuyla boğuşurken bile daima büyük bir sevgiyle doluydu; onun en derin ve tutkulu inancı sevgiyeydi.*

Şimdi de Lawrence:

İnsanların en tutkuyla istediği şey, yalnızca, izole bir 'ruhunun' kurtulması değil, bütünlüğünün, uyum halinin yaşamaya devam etmesidir. İnsanlar ilk olarak ve öncelikle fiziksel ihtiyaçlarının giderilmesini isterler, çünkü şimdi, bir kez ve sadece bir kez olmak üzere, canlı ve güçlüdürler. İnsan için en büyük mucize yaşıyor olmaktır. İnsan için, tıpkı çiçekler, hayvanlar ve kuşlar gibi, en yüce zafer, en canlı, en mükemmel şekilde yaşamaktır. Doğmamışlar ve ölüler neyi bilirse bilsin, canlı bir bedende yaşamanın güzelliğini, mucizesini bilemez. Ölüler ahret dünyasını görüyor olabilir. Ama bedende yaşamanın o muhteşem şimdi ve burada duygusu bizimdir, sadece belli bir süre için bizimdir. Canlı ve bir bedende olmamızın ve yaşıyor olmamızın sayesinde de, tüm evrenin beden bulmuş hali olmamızın esrikliğiyle dans etmeliyiz.

(1992)

Dördüncü Bölüm

Doğa ve doğanın doğası

Otlar, böcekler, Amerikalılar[1]

Zen felsefesinin hoşlandığım yanlarından biri, sözcüklere karşı hoşnutsuz tavrıdır. Sözcüklere güvenmez. Bir şeyi isimlendirdiğimiz anda, der Zen, onun asıl doğasını unutmaya başlarız. Yani etiketler, özellikle de çok sık rastlanan sorunlara yapıştırılan etiketler, sorunları ken-

1. Bir yazar arkadaşımdan, yazıların gözden geçirilip düzeltilmesi konusunda bir öğüt aldığımı hatırlıyorum: Daima, çıkarmanın daha iyi olacağına karar verdiğin satırı ya da imgeyi çıkar. Buradaki denemenin, benim en iyi yazılarımın yanına bile yaklaşamayacağının gayet iyi farkındaydım ve bunu kitaptan çıkarmak için gayet iyi bir nedenim vardı. Fakat yine de çıkarmadım, çünkü şimdi Birleşik Devletler'in doğasını birazcık daha iyi tanıyorum ve onu değerlendirmede iki garip engelin varlığını fark ettim. Bunların birincisi onun ilk bakışta, özellikle de biz Avrupalıları *hem* reddeden *hem* de korkutan muazzam büyüklüğünü kavrayabilme-

di başlarının çaresine bakmaya terk etmek için uygun birer bahane haline gelmeye başlar. Her bir kokmuş cesedi kafamdaki bir sözcüğün altına gömersem böylece korunmuş olur.

Kamuoyunca bilinen hiç kimse çıkıp da, insanlığın, çevre kirlenmesinin ve doğanın ölmesinin sürüp giden bedelini ödemeye *tahammül edebileceği* kanısında olduğunu söyleyemez. Kamuoyundaki kişiler kendi özel pratiklerinde ne yapıyor olurlarsa olsun fark etmez; hiç kimse günümüzün en yaygın endişesini artık inkâr edemez. Doğanın korunmasının gerekli olduğunu hepimiz kabul ediyoruz. Ulusal politika bu, devlet politikası bu, yerel politika bu, herkesin politikası bu. Ama tüm bu ilgiye ve kamuoyundaki kaygılara karşın, senin ve benim bu konuda - genel ilkeler konusunda, sözden ibaret ilgimizi belirtmek dışında - yapacağımız bir şey yok belli ki.

Byron'ın ve Shelley'nin çağdaşı Samuel Rogers adlı İngiliz şairiyle ilgili bir öykü vardır. Onun verdiği edebiyat yemeklerinden birinde bir grup arkadaş, köleciliğin adaletsizlikleri hakkında nutuk çekiyorlarmış. Müthiş liberal duygularını saatlerce döküp durmuşlar. Sonra içlerinden biri, sessiz duran ev sahibine dönmüş.

"Bu konuda senin görüşün nedir Rogers? Eminim sen de zulüm gören siyahlara bizim kadar yürekten üzülüyorsundur."

Rogers birkaç dakika düşünmüş. Sonra elini cebine sokmuş, önündeki masaya bir kâğıt para koymuş ve gereksiz yere boş laf edip eylemi geciktiren oyalamacılara karşı o güne dek kaydedilmiş en kestirme ve etkili yanıtı vermiş.

"Ben beş poundluk üzülüyorum," demiş.

Benim kanımca her birimizin, günümüzde doğanın ırzına geçilmesine - Rogers'in kurusıkı laflara meydan okuyan sözleri anlamında - ne kadar üzüldüğüne karar vermeye başlamasının zamanı geldi. Ama bu

---

nin zorluğudur. Aslında hepimizin, eğer ilk kez geliyorsak, ilk öncülerin geçtiği deneyimlerden geçmemiz gerekir. Amerika'nın sadece büyüklüğü bile insanın her şeyle ilişiğini kesiyor; bizi, kafa derisi yüzmek için çıldırmış Kızılderililerle (Amerikan Yerlileriyle) kuşatılmış, sıkı sıkıya daire şeklinde dizili bir araba kervanının içine hapsediyor gibidir. Beni şaşırtan ikinci şeyse, bunun sonucu çıkan ve çok acıklı bir şekilde genel bir, küçük şeyleri görememe, bir sürü çok küçük şeyin sık sık rastlanan enfes güzelliğine karşı körlüktür. Bu konuda, 4828 SE Hawthorne Boulevard, Oregon 97215 adresinde basılan, *Xerces* adlı ve küçük şeyleri *görebilen*, küçük ve harika bir derginin bana çok yardımı dokundu. Bu dergi, büyük karıncabilimci ve çevreci Edward Wilson'un koruması altında. Bugün İngiltere'de de, onunkine benzer runta birinin ve biyo-çeşitlilik savunucusunun olmasını yürekten dilerdim.

vakada, üzüntünün karşılığı paradan çok, eylemle ve tavır değişikliğiyle gösterilmeli. Ve hepimize, ödemede bulunacak kadar 'zengin' hissini vermesi gereken şeyse, çoğu yerde doğanın resmi kurumlar tarafından değil, her birimiz tarafından kurtarılabilir olması gibi basit bir gerçektir. Eğer biz yardımcı olmazsak, eğer tüm sosyal çevre buna kişiler ve evler düzeyinde katılmazsa tüm basit vahşi yaşam yok olacak. Plastik bahçeler, çelik kentler, kimyasal kırlar alacak onun yerini. Devlet yönetimindeki parklar ve milli koruma alanları varlığını yine de koruyabilir; fakat *olağan yaşamdaki doğa, olağan yaşamdaki halkın elindedir.*

Ben hâlâ, bu olağan doğayla nispeten sağlıklı bir ilişki sürdürmeyi başarmış bir ülkede (İngiltere'de) yaşıyorum. Ve kesinlikle, sütten çıkmış ak kaşık Britanya ve tu kaka Amerika gibi, akla kara türü bir ayrım yapmak niyetinde değilsem de, sanıyorum iki kültür arasındaki büyük farklardan biri, ortalama insanın kendi çevresindeki bildik doğaya karşı tavrında yatıyor. Kötü ilişkiyle ilgili olarak üzgün olmak, yanlış yaptığının farkına varmak demektir. Birleşik Devletler'deki zayıf nokta, (hem her türlü suçu şirketlerin açgözlülüğüne yükleme gibi negatif bir eğilimle, hem de yürütülen koruma çalışmalarına verilen, kuşkusuz yanlış, abartılı bir önemde kendini gösteren) kişisel olarak yanlış yaptığının farkında olmama durumu gibi geliyor bana. Benim burada ya da daha farklı birkaç yerde öncelikle tartışmak istediğim şey, yalın doğayla kurulan bu temel, kişisel, özel ilişkidir. Ayrıca, bu sorunla ilgili bazı şeylerin yapılabileceği, bize çok yakın bir yeri önermek istiyorum.

*

Fakat ilk önce birkaç üzücü tarihsel gözlemimi sunmalıyım.

Neden İngiltere, kentlerinde, kasabalarında, banliyölerinde ve bunları çevreleyen kırsal bölgelerinde Birleşik Devletler'den çok daha yaygın bir vahşi yaşam sergileyebiliyor? Bizim daha mutlu durumumuzun büyük bir bölümü kesinlikle, hiç de Britanyalılarda daha gelişmiş bir koruma bilincinin varlığından falan değil, tamamen rastlantısal bazı koşullardan ötürüdür.

Amerikan çiftçileri çok daha verimli. Doğa parçasını değiştirip kendi makinalarına uygun hale getiriyorlar. Daha çok zehir kullanıyorlar. Britanyalı çiftçilerde doğaya karşı geleneksel bir hoşgörü var; on-

da dokuzu hâlâ, iyi bir spor için, iyi bir tarımdan seve seve vazgeçip av kuşları, geyikler, tilkiler ve diğer hayvanlar için saklanacak koruluk ve arazi bırakır ve böylece diğer birçok tür için de yaşam alanı sağlamış olur. Her halükârda, bizim tarla sistemlerimiz çok daha küçüktür ve genellikle de, küçük vahşi canlılar için en iyi doğal koruma alanı olan sık ağaçlık çitlerle bölünmüştür. Ve gelenekler gereği hiç ekilmeyen ve yabani bitkilerin boy atmasına izin verilen bu 'ortak' arazilerimizi şiddetle koruduk. Geçmişin büyük toprak sahiplerinden bize, ekolojik yönden zengin geniş ormanlar ve kent sınırlarının içinde park alanları gibi yine aynı derecede zengin bir miras kaldı. Bu park alanları olmasa bile, Britanya'daki çoğu kasaba ortaçağdaki orijinal halinden öylesine yavaş büyüdü ki, Amerika'daki, onlara göre birdenbire büyüyüveren kasabaların yanında genellikle daha yeşil ve daha kendi halinde kaldı. Doğa hiçbir zaman kalabalıklar tarafından zorlanıp tümüyle kent dışına sürülmedi. Kasaba ve banliyölerde de, bahçe pratiği yönünden, vahşi yaşamımızın lehine bazı farklar vardır. Ama, karşılaştırmada, Britanya'nın 'şanslı' olduğu tüm faktörler göz önüne alındığında bile, Amerikan tarafında benim görüşümce bir kusur - gerçi aktif bilinçli değil de, daha ziyade pasif, tarihsel koşulların getirdiği bir kusur - kalır yine geriye.

Geçenlerde, Amerika'daki yaşamın ilk tasvirlerinden birini, Vali Bradford'un *Of Plymouth Plantation* adlı, Mayflower'la Amerika'ya göç eden İngilizlerin Massachusetts'deki korkunç ilk yıllarını anlatan öyküsünü okuyordum. Britanyalı birçok doğaseverin olağan Amerikan yaşamında hâlâ hissettiği yaklaşımın ilk tohumlarının atılışı Bradford'un hikâyesinde görülebilir. Bunu en iyi şekilde, vahşi ülkenin karşı konulmaz gücüne karşı öfke dolu bir düşmanlık olarak tanımlayabilirim; doğal Amerika Bradford'un gözüne, Kızılderililerden de, her türlü dolabı çeviren ve her türlü kusuru işleyen komşu çiftçilerden de daha beter bir düşman gibi görünür. Bugünkü Birleşik Devletler'de doğal Amerika'ya karşı bir düşmanlıktan söz etmek saçmalık olur elbette; fakat ona karşı genel bir tür kuşku, ya da soğuk bir kayıtsızlık dolanır durur, sanki ilk göçmenleri ve öncüleri dökmeye zorladığı ter ve gözyaşından ötürü resmen bağışlanabilirse de, sevilmesi bir yana, henüz uzunca bir süre, güvenilmesi bile beklenemezmiş gibi - benim birçok yaşlı vatandaşımın Almanlara karşı tavrının çok benzeri.

Dejenere olup kayıtsızlığa dönüşmüş bu çok eski kızgınlığa, daha geç bazı tarihsel faktörler de katılmış olsa gerek. İrlandalılar ve İtal-

yanlar gibi birçok Avrupalı göçmen Amerika'ya, değeri düşmüş ve sömürgen tarım ekonomilerinin acı Eski Dünya deneyimleriyle geldiler. Çoğunun çanta ve çıkınlarında taşıdıkları niyetlerden biri de tarlaları bir daha hiç görmeme kararlılığıydı. Sosyolog jargonuyla, bu tür göçmenlerin torunları yıllar boyu, çok kentleşmiş yaşam tarzları geliştirdiler. Sonra, bugünün Amerika'sının entelektüel yönden baskın bir altkültür vakası var: Yahudiler. Bu süper yetenekli soyun bir kusuru (üstelik, yüzyıllar boyu hayvan sürüleri gibi gettolara tıkılmışlıktan kaynaklandığı için, kendisinin suçlu bulunamayacağı bir kusuru) da doğaya karşı körlüğüdür. Örneğin klasik Yidce'de* çiçekler ve yabani kuşlar için çok az sözcük vardır. Büyük yazar Isaac Babel bu yetersizliğin gayet iyi farkındaydı.

Son olarak da Amerikan ruhunun, izi Plymouth Kolonisi günlerine dek sürülebilen, çok yoğun bir kâr merkezli yönü vardır: Her girişimin ya da kaynağın finansal yararlılığını en üst düzeye çıkarma dürtüsü. Doğayı kuruşuna kadar soyup, sonra da verimli olmasını bekleyemezsiniz. Öte yandan, ilk Amerikalıların bu yanlış inancının büyük ölçüde mazur görülebileceğini kabul ediyorum. Bütün tarihçilerin belirttiği gibi, onlar sömürülecek yeni sonsuz topraklar duygusuyla yetiştiler. Daha bir sürü yer hâlâ dokunulmamış halde dururken, çevrenizdeki birkaç millik araziyi mahvetseniz ne çıkar ki? Bugün bile, biz yabancılar Birleşik Devletler'i birbiriyle birleşmiş kentlerden oluşan, muazzam büyüklükte, kirlenmiş bir yer olarak düşünmeye öyle bir alışmışız ki, New York'la Los Angeles arasında hâlâ ne kadar çok vahşi Amerika bulunduğunu görmek hepimizi şaşırtıyor. Bu rotada her uçtuğumda, geçmişteki Amerikalıları sömürü konusundaki günahlarından ötürü suçlamak daha zor geliyor bana. Ve sadece büyüklük değil, imaj da katılıyor buna. Doğal olarak, vaadedilmiş ülke en çok yoksulları çekmişti. Dünyanın her yerindeki yoksullar daima, gayet anlaşılabilir nedenlerle, çevreyi korumaktan ziyade para kazanmayı düşünür. Geçmişte tüm korumacı hareketler hiç değişmez bir şekilde, hiçbir zaman fazla göç vermemiş bir toplum sınıfı tarafından gerçekleştirilmiştir: İyi eğitilmişler ve hali vakti yerinde olanlar yani. Bu güzel tavrı ve ince duyguları ancak, eski Avrupa'da güven içinde ve rahat yaşayanlar gösterebilirdi, yoksul göçmenler değil. Ama günümüzün çok belirgin bir ironisi de yoksulların doğaya yönelttiği bu karakteristik ve bağışlanabilir

* Doğu Avrupa Yahudilerinin konuştuğu, Almanca'yla İbranice karışımı bir dil. (ç.n.)

bakışın, dünyanın en zengin ülkesinde hâlâ bu kadar geçerli ve yaygın olmasıdır.

Bugün Birleşik Devletler'de çevreyi korumaya harcanan enerjiyi ve kaynakları küçümsemiyorum, ama her şeye rağmen, yaklaşımın hâlâ bir şekilde eski koşullanmalardan etkilenmiş olmasından kuşkulanıyorum. Görevli yeni korumacılar, büyük bir hayırsevere dönüşmüş bir zamanların vicdansız milyoneri gibi, kafalarının değiştiğini göstermeye çok aşırı meraklılar ve bu sorunla, ilk önceleri Kızılderililerde denenmiş ve şimdi kesinlikle yanlışlığı görülmüş - yani özel rezervasyon bölgeleri ve kurtarma gösterilerine dayalı - tarza biraz fazla benzeyen ve basit doğayla günlük yaşamda genel bir bütünleşme konusunda yetersiz bir tarzda uğraşılıyor.

Basit sözcüğünde bile belli belirsiz, Amerikalı'ya yakışmaz bir çağrışım var. Amerikalı'nın erkek yüreğine ve cebine hitap eden, büyük sözlerdir, olağanüstü ve göz dolduran şeylerdir. Ve bir sürü kent ve banliyö çevresinin profesyonel korumacılar tarafından umutsuz diye listeden çıkarılmasının nedeni belki de bu, hep büyük yardımlar tasarlamaya eğilimli (diğer birçok yönden beğenilebilecek) ulusal alışkanlıktır. Ama bu çevreler bugün en çok insanın yaşadığı ve halkın yaklaşımında temel bir değişim olması için, bütünleşmenin en acil gereksinim haline geldiği yerlerdir. Benim kanımca, gereken şey çok basit: Kentlilerin o arka bahçelerindeki ya da semtlerindeki, *ne kadar önemsiz ve mütevazı olursa olsun*, vahşi yaşamı destekleyecek ve doğanın, TV filmlerinde seyredilen ya da yaz tatilinde gidilen çok uzaklardaki bir milli parkta bir an görünüveren büyük ve ilginç, ender bir kuş ya da hayvan olduğu yanılsamasına *kanmayacak* bir irade.

Bu konuda Britanyalıların düzeyi gayet iyidir. Çevrelerindeki günlük doğaya hoşgörü gösterirler, çünkü onun oradaki varlığını isterler. Onunla pek ilgilenmeyebilirler, fakat doğanın yaşamasını ve yaşaması için gerekli koşulların kabul edilmesini doğru bulurlar. Çok bilinçli bir şey değildir bu; sadece doğal gelir bize - bu sözcüğün akla getirdiği her tür şeyle birlikte hem de.

Aktif korumaya yapılan bir diğer yanlış (ya da en azından kuşkulu) vurgu, atmosfer ve su gibi, insan çevresel faktörlerinin düzeltilmesi konusundadır. Bu konuda kazanılacak başarının insanların yanı sıra diğer canlı türlerine de yarar sağlayacağı gayet açıktır, ama benim sorgulamak istediğim şey hedeflenen sonuç değil, korumacılığın zaman zaman, hem insanlığın hem de doğanın ortak ihtiyacı değil de, yalnız-

ca sosyal insanlığın bir ihtiyacıymış gibi sunuluşundaki gaddarca pragmatizmdir. Bu, doğanın korunmasını, insana yönelik ilginin tarafsız bir yan ürününe döndürebilir. Sanırım böyle bir saçmalığın nedeni, korumacılığın, yalnızca insanların ihtiyacı değilse de yalnızca insanların sorumluluğu *olmasıdır* ve insanların böyle bir sorumluluğa tepkisi daima "Bunda beni ilgilendiren ne var?" olmuştur.

Bunu basit bir örnekle açıklayayım. Ben, bazen doğanın daha aşağı canlıları denen şeyleri çocuklar olarak görüyorum ve evrimin biz yetişkin insanoğullarının onlara karşı, ana babaların kendi insan çocuklarına duyduğu sorumluluğun aynısını taşıdığı kanısındayım. Korumacılığı öncelikle, insanların 'Hoş Kentleri'ne giden bir yolmuş gibi göstermeye çalışan yaklaşımda hoşlanmadığım şeyse, doğayı bir öksüzmüş gibi görmesidir. Böylece, çevredeki vahşi yaşamın korunması, anasız babasız çocukların korunmasına dönüşür: Uzmanlaşmış bazı kurum ve kuruluşların bakması gereken bir iş yani, seninle ya da benimle ilgili bir şey değil.

Fakat bu kadar olumsuz tarihsel çıkarsama yeter. Şimdi de, temel koruma hücresine, arka bahçeye biraz daha yakından bakalım.

Bazen, kendi kendini doğa dostu diye nitelendiren tiplere rastlarım; bahçelerinde kuşlar beslerler, yuva kursunlar diye kutular bile koyarlar, başka ne yapabilirler ki Tanrı aşkına? Sonra bahçelerini görürüm - kusursuz çimenlerin ve çiçeklerin arasında tek bir yabani ot ya da zararlı böcek yoktur. Fakat aslında benim gördüğüm, orada bulunmayanlardır; o bölgeye özgü hiçbir bitkinin olmaması, (tüm o kuş yuvaları ve kovuklardaki tünekler dışında,) hayvanların barınmasına elverişli sık bitki örtüsünün yok denecek kadar azlığı, her yerde sürekli böcek öldürücü kullanıldığının kanıtları.

Doğal yaşam neye gerek duyar? İlk olarak, gizliliğe gerek duyar; en küçük bahçede bile: İnsanlar gibi, zaman zaman gidebileceği ve görülmeyeceği bir yer ister. Birçok modern bahçe, iç duvarları bulunmayan, tüm işlevi tam görüş olan seralar gibi. İkincisi, doğa bir kurban olma süreci olduğundan, kurbanlara gerek duyar. Bir bölgedeki tüm isimsiz küçük böcekleri kitle halinde katledip, sonra da kelebeklerin yokluğundan yakınamazsınız. Kısacası, bu gereksinimler tüm bahçelerimizi ve bahçe anlayışımızı değiştirmemizi gerektirir. Tekrardan, bu konuda Britanyalıların Amerikalılardan biraz ileride olduğunu hissedi-

yorum - ve yine, başlıca raslantısal ve tarihsel nedenlerden ötürü.

Her şeyin ötesinde, Birleşik Devletler'de sentetik bahçeler yönünde kültürel baskılar çok daha güçlü. Zaman kazandıran her şeyde büyük bir üstünlük görülür. Böcek ve ot öldürücüler insana zaman kazandırır. İşlevselliğe, düzgünlüğe ve verimliliğe büyük önem verilir. Çimenlikler düzgündür. Birçok banliyö bahçesinde - ve bu aynen Britanya için de geçerli - uyuma, hep aynı bitkilerin dikilmiş olmasına, hep aynı plana çok önem veriliyor, her ne kadar, komşularınızınkinden birazcık daha iyi olsa da... Amerika'da, ayrıkotundan arınmışlık bir sosyal kabul görme testi haline gelmiştir; en iyi gülleri yetiştiren adam, boyu bir karış uzamış gibi, kasıla kasıla yürür.

Bahçe sanatının tarihinde *Jardin anglais* daima, verimli düzensizlik yerine kullanılmıştır. Ülkemize gelen bazı Amerikalı ziyaretçilerse bizim Elizabeth döneminden ve on yedinci yüzyıldan kalma bazı evlerin çok kurallı bahçelerinin gerçek İngiliz bahçelerini temsil ettiğini sanıyorlar. Hiçbir şey gerçeğin ötesine geçemez, çünkü bunların hepsi, İtalyan ve Fransız modellerinin, modaya uyularak yapılmış aristokratik kopyalarıdır. Gerçek İngiliz bahçesi her zaman için, İngiliz koruluğunun ve İngiliz çayırının yakın bir akrabasıydı. İngiliz bahçesi daima doğayla *birlikte* yaşamış, yapay Fransız ve İtalyan stilleriyse doğaya karşı (ya da doğaya rağmen) yaşamıştır. Ve doğayla bu birlikte yaşama tam da, ekolojik yönden iyi bir bahçenin - yani o mekânın meşru insan sahipleriyle aynı derecede meşru doğal sahiplerinin arasında onurlu bir şekilde paylaşılmış bir bahçenin - gerektirdiği şeydir. Bir kuş ya da bir böceğin uçarak bir kentin üzerinden geçerken aradığı şey çok çeşitli bir menü ve ilgisini çekecek bir dekordur; elli bin tane benzeri gibi yeni bir neon ışıklı hamburgerci dükkânı değil.

Peki ne yapmalıyız?

Gayet açıkça, bahçecilik raflarında ilk yasaklanacak şey, bu yüzyılın en iğrenç yok edici zincirleme reaksiyonunun başında yer alan o böcek öldürücülerdir. Onun hemen ardından gelen ikincisiyse ot öldürücüler. Şu ya da bu ürünün diğerlerine göre zararsız olduğu yolundaki her türlü 'bilimsel' ifade, yüzsüzce bir yalancılık olarak görülmelidir, çünkü bu tür ürünlerin hepsi doğal dengeyi bozmayı amaçlar. Bunun ardından azaltılması gereken şeyse çim için ayrılan alandır. Düzgün bakılan otlar ekolojik döngü için hiç elverişli bir ortam sağlamaz. Bunun çok daha iyisi yaz kış yeşil kalan sık çalılıklar, özellikle de, bunun yanı sıra nektardan zengin çiçekler açan ve yenebilir meyva ya da

dut gibi şeyler verenleridir. Böyle sık bir bitki örtüsü sadece kuşları çekmekle kalmaz, böcekler için de çok önemli bir yaşam alanı sağlar. Önemli bir konu da, yetişecek süs çiçekleri ve bitkileridir. Nanegiller, sarmaşıklar, papatyalar ve diğerleri gibi orijinal türler, daha 'seçkin' türlere göre biraz daha az gösterişli olabilir, ama böceklerin bunların hangisini daha besleyici bulduğu konusunda kuşku yok.

Neden böceklerin üzerinde bu kadar ısrarla durduğumu merak ediyorsanız, yanıtı gayet basit. Ama bunu söylemeden önce, sözcüklerin bazı şeyleri çok tehlikeli bir şekilde karartması konusunda diğer bir örneğe değinmek istiyorum. Böceklerin çoğu, bayağı ve sıradan, küçük nesnelerden oluşan o hafiften, Amerikalılara pek yakışmaz şeylerin listesine girer ve korkarım Amerikalıların çoğu, tıpkı ırkçıların, nefret ettikleri ırkın tüm üyelerini birbirinin aynısı görmeleri gibi, böcek dünyasının büyük bir kısmını 'tahtakurusu' yaftasının altına gömmüştür. Bu yaftanın altında bütün böcekler, siyasetteki Kızılların doğal bir eşdeğeri haline gelme yolunda.

Amerikalıların bu ulusal böcek fobisinden, İngiltere'de ağırladığım her Amerikalı konuk, bizim evlerimize tel kapı taktırmayı reddettiğimizi görünce başlarını olumsuz anlamda salladıklarında emin oldum. O anda içlerinden, 'Bu hijyenden habersiz İngilizler hayatın sağlık konusundaki gerçeklerini ne zaman öğrenecek?' diye sorduklarını duyar gibiydim. Evet, Birleşik Devletler'de, bizim yaşadığımız yerden daha fazla sayıda hastalık taşıyan böcek uçuyor olabilir. Ama bizim, sık sık uçarak evlerimize giren zararsız bahçe ve şehir böcekleriyle, bizim için ciddi bir tehlike yaratacak böcekler arasında daha net bir ayrımı yapıyor olmamız daha muhtemel gibi görünüyor.

Peki böcekleri neden bombalamayalım? Çünkü böcekler ya doğrudan ya da dolaylı yoldan, bir sürü daha yüksek canlının birincil besin kaynağıdır. Eğer böceklerinizi hiç acımadan yok ederseniz koruma evinizi temelsiz ya da giriş katı olmaksızın yapıyorsunuz demektir. Bahçenizin korumacılık yönünden değerini, içindeki böcek yaşamının zenginliğiyle ölçebilirsiniz. Bu yönden, eğer temizse, kirli demektir.

Gerçekten de, günümüzde verilecek bundan daha temiz bir etik karar yoktur: Kendi bahçenizde böcek öldürücüleri yasaklayın ve komşularınıza da kendi bahçelerinde aynı şeyi yaptırın. Ama gayet tabii ki, bu girişim burada duramaz. Koruma bahçesinin çok önemli bir bileşeni de bir tür yerel doğal koruma alanlarıdır. Ziyaret ettiğim birçok koruma alanlarını yöneten iyi insanların dürüst niyetlerinden kuşkum

yoksa da, bunlar genellikle yanlış bir ilkeye dayanıyor gibiler. Aslında bu yerel koruma alanları, bugün modası geçmiş ismiyle adlandırılmalı ve kullanımları da bununla belirlenmeli: Doğa *sığınakları*. Bunun esası kesinlikle, kasabaların ve kentlerin yakınlarında bazı kirletilmemiş, doğaya açık ve insanlara kapalı, vahşi bölgeleri korumaktır; ama bence, insanlara kapalılık, piknik alanlarıyla, yürüyüş yollarıyla ve sosyal, kentsel yaşamın zevkleriyle, vahşi yaşam koruma alanlarının gerçek amaçları arasında bir uzlaşma yaratmak niyetiyle düzenlenmiş, buna benzer diğer şeylerle bağdaşmaz.

Fakat ülkenin çepeçevre tüm tarım alanlarına böcek öldürücüler hiç durmadan boca edilecekse, koruma bahçeleri ve buna eşlik eden, kent dışındaki vahşi yaşam koruma alanları bile pek bir işe yaramaz. Ve burada işin en önemli yerine geldik. Yapmamız gereken en acil şey, korumanın nerede en yararlı olduğunu yeniden düşünmektir. Korumanın en ideal yeri diye, insanların oturmadığı, uzak bölgeleri düşünmek yerine, bu işlemi tersine çevirmeliyiz. Denetimsiz ilaç püskürtme her halükârda kentlerden ne kadar uzak olursa - hem insanlar hem de doğa için - o kadar güvenli olacaktır ve kent ile çevresindeki geniş yeşil kuşaksa öncelikli koruma alanı haline gelmelidir. Bu durum tesadüfen, birçok Britanya kasabasında kendiliğinden ortaya çıkmış zaten. Bir sürü, bir zamanların kırsal canlı türü bugün, daha önceki yaşam alanlarının kirletilmesini protesto edercesine, banliyö yaşamına seve seve katılmış durumda.

Sınır belirten ağaçlık çitler, koruluklar ve diğer (gözü kazançtan başka bir şey görmeyen çiftçilerin gözüyle) boş alanlar arazide tekrar eski durumlarına getirilecekse, bunlar kasabaların ve kentlerin çevresindeki böylesi koruma kuşaklarının içinde yer almalıdır. Eğer çiftçiler bunu dinlemezse kamu otoritesi bunu yaptırmalıdır. Yaygın inanışın tersine, kuşların çoğu trafik gürültüsüne olağanüstü hoşgörülüdür. Onların kimilerini Los Angeles otobanının kenarında, çelik selinin birkaç metre ötesindeki çalılıkların arasında bile gördüm. Fakat bir uyarı: Bir çevreci, bitki türünün karakterini belirlemelidir. Kentsel alandaki bahçeler kentlilerin gururunu okşamak ya da gösterişli bir çiçek görüntüsü sağlamak için değil, yerel doğanın yararına göre düzenlenmelidir.

Tüm bunları sözle anlatmaya çalışmak yerine size İngiltere'deki kendi bahçemi göstermenin bir yolu olsaydı keşke. Salık verdiğim şeyleri bizzat uygulamaya giriştim. Kapımın dışında böcek öldürücü kullanmıyorum. Ot öldürücüleri, olabilecek en minimum düzeyde kulla-

nıyorum. Evet; bahçe işiyle uğraşan birinin düşlerine hiç uygun bir şey değil bu. Bahçemin yaklaşık yarısı doğal çalılara ve sık bitkilere bırakılmış durumda; toprağa hangi tohum düşerse düşsün büyümesine izin var - devedikeni, labada, yakı otu - kara listenin ne kadar yukarılarında yer alırlarsa alsınlar fark etmez. Bir kasaba bahçesi bu, Amerikan standartlarına göre pek büyük değil. Üreyen beş altı memeli hayvanı, yuva yapmış on on beş ve ziyaretçi olarak gelip giden çok daha fazla kuş türünü, çok çeşitli kelebek ve pervaneleri ve genellikle çok bereketli bir böcek yaşamını barındırıyor. Bir sürü zor işten kurtuldum böylece, çünkü doğayı, kendi bölümüne kendisi baksın diye bıraktım. Yapmam gereken şey sadece, bahçeyi görmeye gelen daha tutucu bahçe severlerin şoke olmuş yüz ifadelerine katlanmayı öğrenmek. Ama bu sözde utancın, bir kere karar verdikten sonra, katlanılması gittikçe kolaylaşan bir şey olduğunu söyleyebilirim. Bu tür insanların yarı kör olduğunu hemen fark ediyorsunuz. Böyle bir düzensizliğin ve tembelliğin günlük yaşama katacağı armağanları, zenginliği, uyumlu bir yaratı duygusunu hiç anlayamıyorlar.

Doğanın sizin mülkünüz üzerindeki, daha önceden konmuş ipoteğini hiçbir şey iptal edemez; kullanım hakkını siz oranın sahibi olmadan çok önce almıştır o, hatta sizin var olmanızdan bile çok önce. Ve korumanın nereden başlayacağı konusunda hiçbir tartışma mümkün değil. Tam oradan, pencerenizin hemen dışından başlayacak. Daha doğrusu, siz başlarsanız ve sadece *koruma* sözcüğünü söyleyip de onun gerçeğinden kaçmayı bıraktığınız anda başlayacak. Korumaya sadece inanmanın, korumayı onaylamanın, koruma hakkında konuşmanın hiçbir yararı yok. Size sadece iki seçenek bırakan sözcüklerden biridir bu. Ya yaparsınız ya da boş verirsiniz.

Eli tüfekli bir adam düşünelim şimdi: Bir avcı, tüm doğa sömürücülerinin prototipi. Bu görüşlerin beni çoğunluğa sevdirmeyeceğini bildiğimden, çoğu reformcu gibi, diğer erkeklere imrendiği, fakat girmeye kıçı yemediği için genelevi kapattırmaya çalışanlardan olmadığımı açıklasam iyi olacak. Gençliğimin büyük bir bölümü ördek avıyla geçti ve kışın alacakaranlığında, yaklaşan kanatların hızla gelen ilk uğultusunu duymanın ve vurulan siyah şeklin dimdik aşağıya, arkanızdaki kamışların arasındaki suya düştüğünü görmenin nasıl bir şey olduğunu gayet iyi hatırlıyorum. Uğraştığım başka hiçbir oyun ya da spor bana

o heyecanı vermedi - ya da onun için ziyan edilen zamanı o kadar katlanılabilir kılamadı.

Avlanmayı bana, Brealey adında, eski ekolden biri öğretti. Beni sınamak için attığı teneke kutuları ve şişeleri vurma konusunda onu tatmin edecek bir düzeye varıncaya dek hiçbir kuşa ateş etmeme izin vermedi - ve bu düzeye de bir günde varamadım. Avlanması yasak olmayan ve yenebilir avlar dışında hiçbir şeye ateş edemezdim. Ava, o mesafeden öldürebileceğimi makul bir şekilde kestiremiyorsam ateş etmem yasaktı. Diğer bir kural: Yaralanmış bir kuşu izlemekten asla, fakat asla vazgeçme. Eğer gece karanlığı sana engel oluyorsa sabah tekrar oraya git. Ancak barbarlar otomatik tüfek kullanır; ördeği iki atışta düşüremediysen hatalısın. Sportif şansını kullanmışsındır artık. O zamanlar bana bunca titizlikten gına gelmişti. Ama bugünlerde bazen, bizim memlekette şehir avı dediğimiz olaya (kımıldayan her şeye yaylım ateş eden kentli kalabalığına) tanık olunca ihtiyar Brealey'den sessizce af diliyorum. O tür adamların çoğu gibi çok iyi bir saha doğacısı ve keskin bir şaşmazlıkla karanlık gökyüzünden ördek ve kazları toplamadaki becerisinin yanı sıra çok içten bir doğaseverdi. Öleli çok oldu, fakat sanırım dünya avcı toplumu artık onun gibi irade sahibi kişilerden fena halde yoksun durumda.

Onun 'kanun'larından birinin haklılığı konusunda Amerikalıları, özellikle de silah sanayii lobisini ikna edebileceğimi pek sanmıyorum, ama yine de, arka arkaya atış yapan av tüfeğinin yasaklanması gerektiği görüşündeyim.. Daha sonraki yaşamımda bu silahı bir kez kullandım ve bana yalnızca, eskisinden daha kötü ateş etmeme ve öldürmekten ziyade yaralamama yol açıyor gibi değil, sporun en esas öğesini - yani sporun kendisini - yok ediyor gibi geldi. Zevk için avlanmanın heyecanı, zevk için öldürmektir elbette, ne pahasına olursa olsun öldürmek değildir. İki kez ateş ederek şansını denemek yeterli olmalıdır; üstelik bu golf oyuncusunun şansından bir fazlasıdır. Doğrusu, avcılık ve balıkçılık sanayilerinin, çantaları ve sepetleri daha çok doldurmaya yönelik tüm yeniliklerinden kuşku duyuyorum. Bütün büyük oyunlar, sıkı bir şekilde kabul edilmiş bazı sınırlamalara ve kısıtlamalara bağlıdır; yetenek, sistemi kurallar içinde yenebilmektir. Ve şimdi, avcıların, balıkçıların hangi donanım ve davranışlarına izin verilip, hangilerine verilmeyeceğini belirleyen kuralları koymaya başlamanın zamanıdır. Bu faaliyetlerin ikisi de bugün hemen hemen tümüyle spordur ve diğer sporlar gibi kurallandırılmaları gerekir.

Giderek duyulan diğer bir gereksinim de, avcılık sınavıdır. Bir adamın ya da kadının tezgâhın üzerindeki bir silahı sorgusuz sualsiz satın alabilmesi bayağı kötü bir şey gibi görünüyor, ama bu kişinin elini kolunu sallaya sallaya çıkarak, yolunun üzerine çıkan her vahşi hayvana ateş etmeye başlaması da bunun kadar kötüdür. Ben olsam, avcılık lisansının verilmesi için belirli bir nişancılık düzeyi zorunluluğu koyardım; hemen tahmin edebileceğiniz nedenlerle, yetişkin olmayanların avcılık yapmasını yasaklardım; ayrıca, hayvanların ve kuşların tanınması ve genel avcılık etiğinin öğretilmesi için, zorunlu bir kurs konduğunu görmek isterdim. Tüm bunlar, kaptanlar, havayolu pilotları, polisler ve hayatla ölümü elinde tutan diğer insanlardan istediklerimizden bayağı bir azıdır yine de.

Avlanmaktan, diğer birçok insanla aynı nedenden ötürü vazgeçtim: Bir gün, kuşları ve hayvanları vahşi doğada bir an görmekten ve bir sonraki anda da onları öldürmekten aldığım zevkle yaşayamayacağımı gördüm. Vurduğunuz şey sadece bir geyik değildir; aynı zamanda siz, diğer tüm insanların görebileceği, hem onun, hem de yaşasaydı gelecekteki soyunun görüntüsünden zevk alacağı bir şeyi vuruyorsunuz. Ben çocukken sırf haylazlıktan (ve söylemeye gerek yok, hocam da yanımda yokken tabii) - o zamanlar bile İngiltere'nin bu bölgesinde seyrek rastlanan - bir sürü şahin ve kuzgun vurdum. Şimdi soyları burada gerçekten tükendi. Mavi gökyüzünün yükseklerinden süzülüp gelen, o başka bir şeyle karışması imkânsız, derin bir horlamaya benzeyen gaklamaları yıllardır hiç duymadım. O sesleri yeniden duyabilmek için arabaya binip Galler'e, yüz mil öteye gitmem gerek. Bendeki çocuğun sonsuza dek - ya da her halükârda, kendi yaşamı boyunca - yok olmasına katkıda bulunduğu şey, kendi göğünün son soylu ve huzurlu seslerinden biriydi.

Pek tahammül edemediğim diğer bir tartışma da avcılığın korumacılığa yardımcı olduğunun iddia edilmesidir. Elbette, avcının vurmak istediği av normalde, çantasının sınırları, yasak sezonlar ve doğal yaşam alanının korunması gibi şeylerle kollanır. Ama bunun dışındaki her şey, özellikle de av tüfeğiyle rekabet durumundaki diğer vahşi hayvanlar ve yırtıcı kuşlar bundan zarar görür. Britanya korumacılığının (daha önceki karşılaştırmalarımdan çıkaracağınız sonuçtan çok daha beterleriyle dolu olduğunu söylemeden edemeyeceğim) öyküsündeki trajedilerden biri de, bildiğimiz birçok yırtıcı kuşun son yirmi beş yılda birdenbire yok olmasıdır. Böcek öldürücüler onlara çok zayiat ver-

di, fakat baş düşmanları yine de profesyonel avcılardır. Avcıların yöntemlerinden nefret ediyorsam da - yasadışı direk tuzağını ve yine aynı şekilde yasak olan zehirli yemi hâlâ kullanan birçok avcı var - aslında onları suçlayamıyorum. Onlara sonbaharda kuş avlasınlar diye para verilir ve para kazanmaları için, darağaçlarını - yani 'mahlûkat'larını asıp dizdikleri tahta parmaklığı - doldurmaları gerekir. Asıl suçlu, onlara para verenlerdir.

Avcılık için güya koruma denen şeyde çok geniş, barbarca - neredeyse püritence - bir bencillik damarı vardır. Avcı olmayan hiç kimse bir mısır tarlasında dolaşıp karnını doyuran birkaç beşili sülünün görüntüsünü, ormanın seyreldiği bir yerde öldürücü saldırısını yapan bir doğandan ya da kamçı gibi dalan bir atmacadan daha güzel diye nitelemez. Ama tarafsız kişilerin bu konuda söyleyebileceği hiçbir şey yoktur; avcılık endüstrisi hepimiz adına kararı veriyor. Ama tüm bunlar, asıl endüstrinin katilce atıklarıyla ve 'bilimsel' tarımın, düşmanlarını yok etmek için doğayı katleden teknikleriyle kıyaslanınca, doğaya ve ıssız yerlere yapılan bayağı zararsız bir müdahale gibi görünebilir. Ama bu yaklaşım yanlıştır. Çünkü fiilen avlanan kişilerin psikolojisinin çok ötesinde ve dışında, insanın yanlış bir rolünü kalıcılaştırır. Doğaya, bugün düştüğü, haksızca saldırılan ve zulmedilen değil de, avlanması adaletli olan bir yaşamın alanı gibi bakıştır bu. Öldürmeyi iyi bir şey kılar ve öldürmek asla iyi değildir; zorunlu olabilir, fakat iyi olamaz. Ve üstelik Amerika'da bu, doğayla ilgili eski bir önyargıyı - ya da aldırmazlığı - güçlendiriyordur muhakkak: Doğanın düşman, avlanıp yok edilecek, sonunda sıfıra dek indirilecek ve tüm insan yerleşim yerlerinden uzağa sürülecek bir şey olduğu düşüncesini. Doğanın bizden sonra gelenler için kurtarılmasının böylesine açıkça gerektiği bir zamanda, tek kelimeyle, kullanılacak bir şey olduğu yaklaşımını yani.

Doğaya bir tüfekle çıkacaksanız kendi kendinize sormanız gereken iki soru var. Birincisi: "Öldürmekten neden zevk alıyorum?" İkincisi ve daha da önemlisi: "Öldürdüğüm şey nedir?"

Sizi uyarayım, ikinci soruya vereceğiniz yanıt asla bir sayı ya da bir isim olamaz. Aslında şu 1970 yılında buna verilebilecek bir tek dürüst yanıt var ve bu yanıtı verince de bir avcının takınacağı bir tek dürüst tavır var.

Doğanın ırzına geçmede suçsuz gibi görünen bir grup varsa bu da amatör doğa tarihçilerinin, kuş gözlemcilerinin, bitki toplayıcıların ve fotoğrafçıların - yani genelde doğa hayranlarının - oluşturduğu, büyük, sınırları belli olmayan topluluktur. Bu gruptakilerin en beter çeşidi, yani koleksiyoncular, ne mutlu ki, günümüzde ender rastlanan bir tür. Bugün hâlâ, canlı yaşamının bir bölümünü sırf zevk ya da övünmek için toplayan (yani öldüren) birinin, bir toplama kampı komutanındaki tüm nitelikleri taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Yumurta toplamak, kelebek avlamak, hayvan postu doldurmak ve bu rezil türe giren diğer narsisist ve parazitçe hobilerin hepsinin ne kadar kötü şeyler olduğu öylesine açıkça belli hale geldi ki, bunları lanetlemek için zaman harcamam.

Fakat, amatör doğacılarda daha kurnazca ve beni doğrudan, doğaya karşı bugünkü hatalı tavrımız hakkında söylemek istediğim şeyin özüne götüren bir suç var. Buna, tür ismi saptama manyaklığı diyorum. Bunun çok tipik bir örneği, birtakım ornitologlar tarafından oynanan o yeni, saçma sapan oyundur: Kararlaştırılmış bir günde, bir yerden diğerine deliler gibi koşturup duran kuş gözetleyiciler arasında, en uzun kuş listesini yapanın kazandığı bir tür saymaca yarışı. Ve bu da bizi, bu denemenin başında söz ettiğim, insanların genel bir kusurunun çok yakınına geri götürüyor: Nesneleri adlandırıp sonra da unutmaktan aldığımız sapıkça zevke yani. Bu tür saymaca, kuş beyinli bir ornitolog azınlığının gelgeç bir deliliğinden ibaret olsaydı pek önemli değildi. Fakat maalesef, bunun ardındaki felsefe, doğa hakkındaki düşüncemizin ve eğitimimizin büyük bir bölümünü kirletiyor.

Profesyonel bilimciler için, türü doğru saptama, işin temel taşıdır. Fakat bana, uzman olmayanlar için çok ikincil bir önemi var gibi geliyor. Doğayı seyretmek ve tadını çıkarmak, onu nasıl adlandıracağını ve nasıl analiz edeceğini bilmekten sonsuz derecede daha değerlidir. Deneyimli biyologların hepsi size, türleri tanımada uzmanlaşmanın ciddi biyolojiyle ilgisinin, her ulusun bayrağını tanımanın uluslararası ilişkilerde uzmanlaşmayla ilgisinden daha çok olmadığını söyler. Ben, doğaya karşı bu dar ve yüzeysel tür saptama yaklaşımının suçunu amatör doğacılara yüklüyorum dürüstçe. Başka hiçbir şey bu işin acemilerini, bu tür bir uzmanlığın isimler sayarak kendini saydırmaya dayalı bu kumkumalığı kadar hızla, konunun bütününden soğutamaz. Acemiler doğanın akademik bir hafıza testi, ödülsüz bir bilgi yarışması olması gerektiğini düşünürler ve gayet anlaşılabilir bir şekilde, 'deneyim'i

ve 'nasıl'ı (ya da daha doğrusu 'ne'yi) teşvik eden işlere girişirler.

Doğayla ilgili, 'ne' yaklaşımına dayalı hemen her tür eğitim kötüdür, çünkü bununla birlikte giden anlayış, herkesin doğal tarih konusunda, tür tanımaya dayalı bir ilgi geliştirmesi gerektiğidir. Tabii ki bizler hepimiz hevesli birer doğacı haline gelirsek, bu bizim bütün sorunlarımızı çözecektir. Fakat gerçek durumda kesin olan bir şey varsa o da, çoğu kişinin hiçbir zaman doğayla, ister bilim olarak, ister isim konusundaki bilgisini gösterme hobisi olarak pek fazla ilgilenmeyeceğidir. Aslında insanlar çok aşırı kalabalıklaşmış dünyamızda doğayla giderek daha az temasa geçmeyi sürdürürse, muhtemelen, giderek onunla hiç ilgilenmez olacaklardır. Yapılacak şey, bu muazzam büyük ve giderek büyüyen ilgisizler ordusunun, doğayı uygar yaşamın günlük zevklerinden biri olarak görmesini sağlamaktır. Onun isimlendirilmesi, ya da incelenmesi, veya avlanması gerekmez; sadece orada var olması gerekir. Ve insanlara, doğa orada var olmayınca onun eksikliğini hissetmeleri öğretilmelidir; tıpkı elektrik ya da su kesildiğinde bunların eksikliğini duydukları gibi.

Bunun gerektirdiği görme biçimi bilimselden çok estetik ve düşünseldir. Yani başlangıç olarak, okullarımızda verilen doğa hakkındaki eğitimin bilimsel öğesinin ciddi biçimde azaltıldığını ve bunun yerini, bu konuyu işlemiş büyük ressamların, şairlerin ve yazarların yaklaşım ve bakışlarını incelemenin aldığını görmek isterdim. En çok kopya etmemiz ve bir şeyler öğrenmemiz gereken kişiler onlardır, bilimciler değil. Doğa konusunda deneyim kazanmak isteyen birini, bilimci havalarına giren birinden ayırmak kolaydır. Birinci tip, doğanın tüm sahnesinde gördüğü her şeye, doğal yaşamın hangi ailesinden olursa olsun, gördüğü şey istatistiksel olarak ister sıradan, ister ender rastlanır bir şey olsun, eşitlik tanıyacaktır. Kısacası bu kişi, kendi alanı dışındaki diğer tüm alanlara karşı kör değildir. Yani bir Hint atasözünün dediği gibi, hem filin hem de pirenin gözüyle bakması gerektiğini bilir. Bizler hepimiz biraz fazla insan gözüyle ve insan ölçeğinde bakıyoruz. O kişiyse hem kelebeğin açılmış hortumunu, hem de çok eski buzul yatağını görür; en küçüğü de, en büyüğü de; üstelik bir bakışta. O, biçimleri, renkleri, yapıları görür; kişisel, sanatsal, edebi çağrışımları görür; tüm şiirselliği görür; yalancı bilim insanı salt isim ve cisimleri görüp not alırken.

Günümüzün belalarından biri de, bu şiirsel yaklaşımla, çok romantik bir şey sayılarak alay edilmesidir. Fakat bilimsel bir denetim olmaz-

sa bu tür bir yaklaşımın vıcık vıcık duygusal, 'Doğa Köşesi'nin abartılı balçıklarına ya da Disney doğa filmlerinin aynı derecede iğrenç, antropomorfik senaryolarına veya Marineland'a gittiğimizde duyacağımız türden yorumlara dönüşebileceği doğrudur. Eğer doğaya bilimsel yaklaşımın tek alternatifi bu tür ucuz duygusallıklarsa, ben tümüyle bilimden yanayım. Ama doğaya bilimsel, ya da aşırı duygusal tarzda bakmak, bu iki sabit tarzdan biriyle tablo seyretmekten ya da müzik dinlemekten, yahut bir oyun ya da spora katılmaktan daha anlamlı değildir.

Ve burada, belki de, Amerikan düşünce yapısına özgü bir engel, onun doğuştan gelen pragmatizmi, hem her nesnede hem de onlarla meşguliyette hemen bir yarar bulma talebi ve bunun doğal sonucu olarak da, bir şey hakkında ne kadar çok şey bilirsen, onda seni ilgilendiren bir şeyler bulabilme şansın o kadar artar varsayımı yatar. Avrupalılar görüntüden zevk alır. Amerikalılarsa her şeyden, eğer nasıl 'iş gördüğünü' bilirlerse daha çok zevk alır - ve bunu bilmek, elbette isimleri bilmeyi kapsar. Bu etiketleme ve fonksiyon verme saplantısı ve bununla birlikte giden, sadece görüp duyumsamanın daha sakin zevkiyle yetinememek, Amerikalı bir arkadaşımın bana, ulusal kültürlerinin tek büyük kusuru diye tanımladığı yöndür. Arkadaşım buna şiirsizlik demiş ve bunu, "*Biz her şeyi makinaya dönüştürmeye çalışırız,*" cümlesiyle vurgulamıştı. Yıllar sonra, bu eleştiriyi Amerikan toplumundaki mutsuz yanın önemli bir ipucu gibi görüyorum.

Arkadaşımın genelde haklı olup olmadığını tartışmanın yeri değil şimdi. Ama Birleşik Devletler'de doğal yaşama karşı yaygın yaklaşımı hiç de şiirsel bulmuyorum; bu genelleştirmenin en büyük istisnaları olan, Audubon'ları ve Thoreau'ları ise son derece şiirsel buluyorum. Şiir ne yazık ki satamayacağınız bir şeydir. Şiirin orada var olduğunu düşünmekten, insanlar yeterli zamanı ve doğru düşünme tarzını bir bulsalar da zevk almak için bilgiye gerek olmadığını bir keşfetseler diye beklemekten başka yapabileceğimiz bir şey yok.

Ben doğayı büyük ölçüde, bir tedavi gibi görüyorum. Sözcüklerden, insanlardan, yapay şeylerden kaçmak için gittiğim yerdir o. Doğa aynı zamanda sevgidir ve dostluktur; bir yinelenmedir, bir yılın döngüsünde hayran olduğum bazı çiçeklerin, hayvanların, kuşların ve böceklerin tekrar geri dönüşüdür. Doğa, seslerdir. Bir kış gecesinde ben yatakta yatarken çulluktur o. Her sabah damımda cıvıldayan serçelerdir. Hepsinden önce, evimin çevresinde yaşayan, üreyen bildik doğal ya-

şamdır - ender görülen şeylerin peşindeki doğacıların farkına bile varmayacağı türden bir yaşam, böylesine sıradan yani. Ama ben, kısmen Zen okuyarak, kısmen de Thoreau gibilerin yazdıklarını okuyarak, belki bin kez dolaştığım bahçemdeki hiçbir şeyi bildik saymamayı öğrendim. Zerre kadar dindar değilim, ama sanırım bu işlem dua etmek gibi bir şey. Üzerinde çalışmanız gerek. Birinde bir Benedikten keşişine, dua etmenin benim için anlaşılmaz bir şey olduğunu söylemiştim. "Evet," dedi. "Vaktiyle benim için de öyleydi. Ancak sonsuz kez tekrarlamayla anlaşılır hale geliyor."

Eminim ki, eğer işe yarayacaksa, pratik korumacılığın arkasında ya da altında gerekli şey işte budur: Her uygar toplumda, doğanın gizemli diğer dünyasını sürekli, tekrar tekrar fark etmek. Bu diğer dünyaya karşı bir sevgi, yahut en azından bir hoşgörü, kentsel yaşantıya yeniden girmeli, toplumun insanlığının en birincil ölçütü olarak kabul edilmelidir ve bu yeniden girişin ve kabulün toplumsal değil, kişisel bir sorumluluk meselesi olduğundan emin olmalıyız. İnsanın insana yaptığı gaddarlıklar ortak vicdan azabımızın o kadar büyük bir kısmını kapladı ki, doğaya karşı işlediğimiz suçlar unutulup gitti. Allahtan, Birleşik Devletler'de doğal yaşama karşı işlenen 'daha küçük' suçun nihayet, olduğu gibi kabul edilmekte olduğunu gösteren birçok belirti var sanki - hiç de küçük bir suç değil, yakın tarihin en büyük hataları diye söz ettiğimiz birçok şeyin gerçek kaynağı budur aslında. Sokağınızdaki diğer herkes yaptığı için sizin de çiçek tarhlarınıza böcek öldürücü sıkmanızla, savaş gerektirdiği için bir Vietnam köyüne napalm sıkmak arasında pek bir bağlantı olmadığını düşünebilirsiniz. Fakat kendi arka bahçenizden başlayan şeyler, sandığımızdan çok daha fazladır. Sosyal saldırganlık da oradan başlar, sosyal hoşgörü de.

Doğa, insan doğasının vazgeçilmez bir parçasıdır. Ona asla sövüp sayamayız. Yok ederseniz siz de yok olursunuz. Hiç düşünmezseniz. bir gün, ve belki de çok geç kalınmış bir gün, siz ya da çocuklarınız kara kara düşünmek zorunda kalacaksınız. Evrimin, insana özel bir koruması, insan için özel bir yeri yoktur. Evrim yalnızca, tercihlerini değişebilir tutan türlerden yanadır. Bu yüzyılın kâbusuysa, birçok tercihimizin değişmez hale geliyor oluşudur. Bunun başlıca nedenlerinden biri de, bireyin, kendi rolünün ve sorumluluğunun toplum ve onun yaftaları tarafından giderek daha çok gasp edilmesine izin vermesidir. Bu kalabalık gezegende, bizimle diğer canlılar arasındaki ilişkileri yoluna koymamız gerektiğini hepimiz biliyoruz. Ama bilmediğimiz, ya da bil-

meyeceğimiz şeyse, bu yoluna koymanın, devlete, bu işe baksın diye para verilen kişilere bırakılamayacağıdır. Bunu tekrar söylediğim için özür dilemeyeceğim. Koruma asla bir başkasının işi olamaz. Bunu iş edinecek olan *sensin*. Hemen.

(1970)

Körleşmiş göz

Serçenin yaşamı bizimki kadar hoştur.
Katı köylüler! Esirgemeyin buğdayı
Açlığın onları yemeye zorladığı;
En büyük belanız körleşmiş gözleriniz,
Serçenin doğrularını göremezsiniz.

John Clare, "Yaz Akşamı"

Bir Eylül günü, Amerikalı bir arkadaşımla Massachusetts'in kırsal bölgesinde küçük bir derenin kenarında duruyorduk. Edebiyatla ilgili konulardan söz ediyorduk ki, birden onu hiç uyarmadan ve kendime de hâkim olamadan koşmaya başladım, sanki . . . korkarım, kırk yaşında, sakallı ve pek ince bedenli görünmeyen bir adamdan ziyade, o rakamın dörtte biri yaşında, heyecanlı bir delikanlı gibi. Çok uzağa koşamadım, çünkü peşinden koştuğum şey, nehrin ötesine, ağaçların arasına doğru kaçarak Hemingway'in albayı gibi kaybolmuştu ve üstelik, geri dönüp baktığım zaman arkadaşımın yüzünde görüp anladığım gibi, ciddi yazarlar, bu niteliği hak etmeye devam etmek istiyorlarsa konuşmaları bu şekilde kesmezlerdi.

O, benim az önce, her İngiliz lepidopterist'inin* en yüce hayalini, olağanüstü umutlarının en büyük zirvesini ilk kez canlı olarak gördüğümü bilemezdi. Son yüz yıl boyunca, süt otu (ya da kral) kelebeğinin, yani *Danaus plexippus*'un, toprağından uzaklaşmış sadece 157 cesur örneği burada, İngiltere'de ağa yakalanmıştı ve diğer oğlanlar trenlerin veya uçakların hayalini kurarken ben hep siyah damarlı beyazları, mazarin mavileri ve kral kelebeklerini düşlerdim. Fakat, ilk tepkimin içgüdüsel olmasına karşın, benim peşinden koştuğum şey, şaşkına dönmüş arkadaşımın sandığı gibi, büyük - ve Birleşik Devletler'de gayet sık rastlanan - sarımsı kahverengi kelebek değildi sadece. Ben aslında gömülüp gitmiş koca bir anılar kıtasını . . . ve de, itiraf etmeliyim ki, doğaya karşı her türlü kör tavrı kovalıyordum.

Aslında bu işe çok küçük yaşta, bir kelebek koleksiyoncusu olarak başladım; etrafım çepeçevre, tespit tahtalarıyla, öldürme kavanozlarıyla, tırtıl kutularıyla doluydu. Sonra kuşlara merak sardım ve görüp teşhis ettiğim türleri gösteren, çok özenle hazırlanmış listeler düzenlemeye, ornitolojiden çok, araba markalarını not etmeye benzeyen bir etkinliğe giriştim. Bir taraftan da, yanlış yönlendirilmiş birçok amatör kuş gözlemcisinin hâlâ, hobilerinin ender görülen kuşları bulup tanımaktan ibaret olduğunu düşündüğünden kuşku duyuyordum. Yirmi yaşımdan önceki dönemimde kuşlardan botaniğe geçtim; fakat hâlâ ender rastlananlara karşı züppeliğin kurbanıydım ve yıllar boyu, görülüp saptanmışlar listesinde sayıp geçtiğim bir bitkiye ikinci kez bakmaya pek zaman ayırmadım.

Sonra, bir avcılık ve balık tutma döneminden geçtim; doğayla ilişkilerimin kara bir döneminden ve şimdi Clare ve Thoreau'den öğrendiğim gibi, öfkeli bir utançla baktığım bir dönemden yani. Bu dönem, alacakaranlık bir günde, Essex bataklıklarında yabanördeği avlarken, dramatik bir şekilde bitti. Bir çulluğu yaralamıştım. Thames kıyısındaki çamurlara düştü ve yakalamak için koştum. Çulluklar yaralanınca çocuklar gibi çığlık atar ve ben kuşun kafasını tüfeğin kabzasıyla yakalamak için biraz fazla bir aceleyle tüfeğimi ters çevirdim. Çulluk çırpındı, tüfek kaydı ve ben hızla kavradım. Korkunç bir patlama oldu ve ben yere, sol ayağıma on beş santimden daha yakında, çamur içine açılmış yanık bir deliğe bakakaldım.

Ertesi gün tüfeğimi sattım. O günden beri de hiçbir hayvanı ya da kuşu bilerek öldürmedim.

* Lepidoptera (pulkanatlılar=kelebekler) ile ilgilenen kişi. (ç.n.)

Bugün kendimi, o habis ve parazit yırtıcı *Homo Sapiens*'in bir örneğini gözlemlediğimde, zaman zaman, insanın doğaya karşı yaklaşımında sergilediği büyük sapkınlıkların hepsine düştüğümü görüyorum.

Her şeyden önce, ben bir koleksiyoncuydum bir kere. *Koleksiyoncu* romanımı yazmamın - ve romana bu ismi vermemin - nedenlerinden biri de, bu öldürücü sapkınlığa karşı nefretimi dile getirmekti. Tüm doğa tarihi koleksiyoncuları sonuçta hep aynı şeyi toplar: Canlıların ölüsünü. Ve bu 'çevresel denetim' (genellikle, kâr oranlarını tehdit eden tüm canlı türlerini yok etmenin yüzsüz bir şekilde, kibarca söylenişi) çağında kuş yumurtası ve böcek gibi canlı nesneleri salt zevk için toplamak kötü bir şey *olmalıdır*. Günümüzde bundan daha net bir ahlâksal tercih olamaz.

Sonra da, ikincisi, başka yaşamları, kendi yaşamımı sürdürmek için değil, avlama ve öldürme zevkim için yok etmek gibi bir sapkınlığa kapıldım.

Son olarak da şeytana uyup, bu tuzakların en incesine, ender türler takibine yakalandım - bu da bir tür yok etmeydi; gerçi yok edilen şey, ender bulunan türün kendisinden çok, tüm zamanını bu takibe harcayan, gösterişçi ve dar görüşlü ahmak, Clare'in gözünde, kendi gözlerini kör eden adamdır.

Sanırım doğanın bu sonuncu kötüye kullanımı, doğanın bir 'hobi' olduğu anlayışıyla sıkı sıkıya bağlı. Bence *hobi*, deforme edici bir sözcük - yani bu sözcüğü, kendisinin doğal yaşamla ilişkisini tanımlamak için kullanan herkesi deforme ediyor. Bunun belki de özellikle Britanya'da, boş vakit ve yan uğraşlar, küçük uzmanlıklar, tür tanıma konusunda küçük ve akıllıca bir amatör yetenek gibi, gerçeği sakatlayan çağrışımları vardır. Bu hobi bilinci genellikle, bu alandaki profesyonel örneklerin, özellikle de dünün herkesçe benimsenmiş ustalarının ve ideallerinin - başka bir deyişle, (ister bir biyolog, ister bir ressam olsun) her gerçek çağdaş profesyonelin kurtulmaya, ya da en azından sorgulamaya çalıştığı modellerin ve teorilerin - (kelimenin her iki anlamıyla da) değersiz birer taklit çabasını doğurur. Biz bu durumu, amatör sanat kurslarına giden kişilerin ürettiği yapıtlarda görebiliriz. Hepsi de Cézanne ve Van Gogh gibi resim yapmaya çalışır ve doğa tarihi hobicilerinin de büyük çoğunluğu bunun eşdeğeri olan, Viktorya döneminin büyük sınıflamacı doğacılarını kendilerine tanrı seçerler. Gerçekten, onlarda bir tür Linnaeus nostaljisi var gibidir. Yeni saha biyolojisinin ekolojik ve etholojik eğilimlerinin hiçbirisi hiç oluşmamıştır

sanki - tıpkı, akşam kursu ressamları için de (bırakın Mondrian'ı ya da Jackson Pollock'u) Picasso bile hiç var olmamış gibi.

Geçenlerde yaşlı bir kadın ressamın, Grandma Moses çizgisinde gerçek bir Essex primitifinin sergisini gezdim. Galeri sahibi bana en büyük problemin bu yetenekli yaşlı bayanı resim kurslarından uzak tutmak olduğunu söyledi. Kadın, kendi yeteneğinin, özellikle çok saf olduğu için dikkate değer olduğunu anlayamıyordu. Daha iyi resim yapmayı öğrenmesi gerektiğini düşünüyor, bu öğretme işinin daima, başka birine öykünmenin öğretilmesi olduğunu fark edemiyordu. O haliyle, kadın doğanın kendisiydi ve her türlü 'rehberlik' onun için kesinlikle bir tür kirlenme olacaktı. Bu durum, doğaya bir hobi diye yaklaşımın getireceği deformasyonu, körleşmeyi mükemmel bir şekilde gösteriyor. Bu yaklaşım, doğayı hafta sonlarında eğlenmek için gideceğiniz bir tür golf sahasına, isim bilme konusundaki yetkinliğinizle böbürleneceğiniz bir aynaya döndürür. Doğanın karmaşıklığını, zenginliğini, şiirini, sembolizmini ve karşılıklarını, duygular uyandıran gücünü - insan varoluşundaki tüm potansiyel merkezselliğini - çıkararak içini boşaltır. Ve yanlış yönlendirilmiş doğa tarihçisine verdiği zarardan çok daha fazlasını, doğaya karşı tarafsız ya da kayıtsız büyük çoğunluğa verir. Doğaya yaklaşmanın tek yolu buysa, onların omuz silkip, sırtını dönmesine şaşmamak gerek.

* * *

Yaklaşık on beş yıl önce Zen Budizm ile ilgilenmiştim ve diğer birçok şeyin yanı sıra, Batının doğaya karşı yaklaşımını değerlendirebilmemi de bu Avrupa dışı felsefeye borçluyum. Sonunda, biz sıradan doğaseverlerde, insanla doğal dünyalar arasındaki doğru ilişki konusunda, kendi bilimimizin - daha doğrusu, gerçek bilim insanlarından çok onların amatör takipçilerinin - bize yutturduğu, felaket bir şekilde tek yanlı bir görüşün hâkim olduğu sonucuna vardım.

Bizim yanılgımız, doğanın kuru bir şekilde sınıflanması ve işleyiş tarzının bir saatin işleyişi gibi analiz edilmesi *gerektiği*dir. Ya da, tabii ki bu yaklaşımın, kendi doğru koşullarında gerekliliğini ve yararını yadsımadığımdan, bizim yanılgımız daha ziyade, doğayla girebileceğimiz tek *ciddi* ilişkinin bu olduğudur - ve bunun ima ettiği şey de, diğer her tür ilişkinin esasen yüzeysel ve eğlence kabilinden şeyler oldu-

ğudur. Ben bu görüşü, siz eğer *Luscinia megarhyncos* - günlük dille bülbül - yumurtalarının en uzun çap ortalamasının yirmi bir milimetre olduğunu bilirseniz doğa anlayışınızın *Luscinia* üzerine şiir yazmaktan başka bir şey bilmeyen zavallı Keats'den çok daha fazla evrimleşmiş olduğunu sanan, bizim o bilim manyağı Viktoryen dedelerimizin görüşlerine çok uğursuz bir şekilde benzer buluyorum.

Bence, Keats'in bülbüle yaklaşımında, elinde pirinçten pergeli ve cetveliyle o kuşun peşinden giden değerli beyefendilerinkinden çok daha iyi savunulabilir bir *bilimsel* geçerlilik bulunmaktadır. Dünyanın tüm katı taksonomik* olguları bir araya gelse de, bülbül gerçeğine en ufak bir katkıda bile bulunamaz ve dünya dışından gelecek bir ziyaretçi bu gerçeği öğrenmek istiyorsa, *Britanya Kuşlarının Elkitabı*'nı değil de, şiiri okusa bülbülü çok daha iyi öğrenmiş olur. Şiirin bilimsel bir yapıt olarak üstünlüğü kesinlikle, fenomenin bölümlere ayrılmışlığını gidermesindedir; salt insandan ve salt kuştan değil, insankuştan söz etmesidir. Bugün dünya köyü ve dünya çevresi hakkındaki tüm sözlerimizin buna tekabül ettiğini görmemiz gerek; sıradan *insan*larda doğaya karşı doğru bir davranış görülmemesinin, etkili bir koruma yönünden, şu ya da bu tür hakkında doğru bilginin eksikliğinden çok daha önemli hale geldiğini görmemiz gerek. Artık olguları gayet yeterli bir şekilde biliyoruz; ama hâlâ feci şekilde geri kaldığımız alansa, vahşi yaşamla duygusal ve estetik ilişkilerimiz.

Doğa bir tür *sans* sanattır; ve insanın ona yöneltmesi gereken doğru yaklaşım da, bilimsel değil, şiirsel olmalıdır.

Böylesine açık bir ifade, Romantik hareketin doğa (Doğa, güzel ve soylu duygular uyandıran bir şey olarak, büyük D ile) teorisine; yani bir deha tarafından aktarılırsa hatırlanmaya değer, fakat on para etmez "Doğa Köşesi" türü gazeteciliğin süslü düzyazısıyla ifade edildiğinde sadece iğrenç olan o teoriye tehlikeli bir şekilde yakınmış gibi gelebilir. Çağımız, bırakın doğayı, hiçbir şey hakkında güzel ve soylu duyguların bile beslendiği bir çağ değil. Ama her şeye rağmen, günümüzün alçakça kirletilmiş dünyasında, Romantik teoriye dudak büküp onu bir kenara atmadan önce bir kez daha düşünsek bence iyi ederiz.

Hatırlayacağımız gibi, bu teori bizimkine çok benzeyen bir çağa tepki olarak çıkmıştı: Hayli kurgusal, yapay ve yeterli teknoloji ve nü-

* Sınıflandırma bilimiyle ilgili. (ç.n.)

fus olması durumunda doğanın ırzına bizimki kadar iğrenç bir şekilde geçecek bir döneme tepki olarak yani. Ve bu teori iki şey daha yaptı. İlk olarak, insanoğlunun ve doğanın kimliklerini ve bu kimliği bölmenin tehlikelerini yeniden ifade etti. Hepsinden önemlisi de, bu kimlik durumunun kutlanması ve sağlıklı olmasının bilimden çok sanatın meselesi olduğunu söyledi; bunu hem doğrudan hem de dolaylı yollardan yaptı. Zaten bilimin özelliği, bölmek, ayırmak, belli bir duruma indirgemektir; geniş kapsamlı gerçeğin tek insani bilimiyse sanattır. Az önce söz ettiğim, Keats'in o çok ünlü şiirinden bir örnek sunayım şimdi size. İşte şu dizeler:

Yürüyen bu gecede duyduğum şu sesi
Kral da, köylü de duydu çok eski günlerde:
Aynı şarkıydı belki de, bir yol bulmuştu
Ruth'un acı kalbinde, sılayı özlemiş,
Gözü yaşlı dururken elin tarlasında . . .

Hep bildiğimiz dizeler ve size hiç de bilimsel bir geçerliği yokmuş gibi gelebilecek dizeler. Fakat benim bunlarda gördüğüm şey, büyük bir şiirin yanı sıra, insanlığın evrim halindeki durumunun klasik bir ifadesidir. Bilim de, günlük yaşantımız da, bizi şimdide - yani zamanda gerilere, 'dibe' doğru diklemesine değil de, yatay olarak - var eder. Ve böylece bizler, gezegenimizdeki tüm diğer türlerden çok daha hızlı evrimleşiriz: Hamlemiz hep ileriye doğrudur. Bu faktörlerin ikisi de bizi evrimin durgun akışından ayırmaya çalışır; işte bu nedenle, kelimenin tam anlamıyla, dünyamızla iletişimimizi yitirdik. Kentsel dünya her tarafımızda ve öylesine çok ki, doğa yaşantısı neredeyse tarihsel, 'antika' bir duygu haline geldi; bir Norman şatosunda, ya da Elizabeth döneminden kalma bir evde bulunmak gibi bir deneyime dönüştü. İronik fikirli bir New Yorklu arkadaşım bir gün benim bahçede, karatavukların ve ardıçkuşlarının ötüşünü duyduğunda bunu bana çok özlü bir şekilde belirtti. Bunlardan birini gördü ve bana dönüp "Aman Tanrım, bunlar kayıt değil mi şimdi?" diye sordu.

Keats'in yönünden bunlar bir anlamda gerçekten kayıttır tabii. Arkadaşımla ben o Mayıs gecesinden iki yüz, hatta bin yıl öncesine geri götürülsek de, büyük olasılıkla tam aynı sesleri duyardık. Benim doğada giderek daha çok gördüğüm şey işte bu değişmez evrimsel süreklilik, kaydedilmiş zamanda geriye, elin tarlasındaki Ruth'a doğru bu bı-

çak gibi dalıştır. Doğa ölmek için doğmamıştır, bize yaşamın sürekliliğini anımsatmak için vardır.

Tüm bu soyut edebi göndermelerle söylemeye çalıştığım şey, eğitimimizin gereğinden fazla bilimsel görüşlere ve hedeflere yönelik olduğudur. Elbette, profesyonel bilim insanlarının eğitilmesinden yanayım, ama çocuklarımızın geri kalan kısmının (yani geleceğin insanlarının) neden bu cefayı çekmek zorunda olduğunu hiç anlayamıyorum. Onların, insanın doğayla ilişkisi, insanlığın diğer canlı türlerine karşı sorumluluğu konusunda bir eğitime çok daha fazla gereksinimleri var ve buna giden ipuçları ve yollar, türlerin tanınmasından ve davranışlarının açıklanmasından çok daha fazla, bu çok önemli ilişkiyi belirlemeye ve yaygınlaştırmaya çalışmış, gerek yazınsal, gerek görsel bir sürü büyük sanatçıdadır.

Bilim doğayı belki anlayabilir ama, doğanın bizden istediğini asla anlayamaz. Wordsworth ve Keats gibi şairlerse bunu dünyanın tüm biyologlarından daha iyi bilir.

Ama ne yazık ki, Avrupalılar ve Amerikalılar gibi, bir şeylerin adını sayarak caka satmaya doğuştan meraklıları, bir şeyin adını bilmenin onun içsel güzelliği ve önemiyle haddinden fazla ilgisiz olduğuna ikna etmek gerçekçi bir umut değil; ve ben de, gayet açıkça, bir şeyin adı onunla sizin aranızda kirli bir camdır diyen, aşırı bir Zen Budist iddiasını savunmaya kalkmayacağım. Biz Batılılar bir şey hakkında değerlendirmede bulunabilmek için bir miktar ön bilgiye gerek duymaya koşullanmışız. Fakat günümüze özgü bu türden bir bilgi bağımlılığı sağlıklı değildir - sanki isimsiz bir çiçek bakmaya değer olamazmış, Cellini'ye ait bu tuzluktan, rehbere bakıp bir başyapıt olduğu doğrulanmadıkça hoşlanılamazmış gibi.

Bence, sanatı olduğu gibi, doğayı da değerlendirmede kazanılması gereken ilk şey insanın, güzelliği kendi başına görebileceğine güvenidir. Bu hiçbir zaman bugünkünden daha zor olmamıştı. Bütün başarılı türler gibi, insan da parazitleri çeker ve bu kategoride, kitle iletişim araçlarının birçok işlevini sayabilirim. Onlar aklımıza üşüşen bitlerdir. hepsi de bize neyin beğenileceğini söylemeye, bizim adımıza görmeye ve düşünmeye büyük bir arzu duyarlar. Arabanın ve uçağın bizi fiziksel yönden tembel ve kolesterole yatkın hale getirmesi gibi, tüm bu değerlendirme kalıpları da bizim gözlemsel arterlerimizde ölümcül bir

sertleşmeye yol açar. Bunların üzerine bir de, (özellikle doğa filmlerinde,) egzotik ve çok ender bulunana vurgu yapan programların yüksek önceliğinin de katılması gerek. Geleceğe bakıp, BBC'nin bizi Galapagos'a ya da Büyük Engel Resifi'ne bir yolculuktan kurtarıp, bize basit Britanya bahçe kuşlarını gösteren diziler sunacağı günü düşlüyorum; ama korkarım bunu sadece düşlüyor, umut edemiyorum. Bizde, bildik şeyleri tecrübesiz gözle görme konusunda bir ulusal deha pek yok - bunun da şairlerde bilimcilerden çok daha fazla bulunan diğer bir yetenek olduğunu ekleyeyim.

Ama bu konuda doğanın da kendi açısından bir artısı var. Sanatın aksine, doğa hareketsiz değildir, sürekli değişir ve bu yüzden de değerlendirme kalıplarına pek o kadar elverişli değildir. Kendi kültüründen geri kalmamış biri, ünlü tablolara tecrübesiz bir gözle bakmayı zor bulacaktır; ama doğa, yapısından gelen bir özellikle, bizleri yeni bir değerlendirmeye zorlar. Bizi, şiirsel hükümlere varmak zorunda bırakır.

Her şeyden önce, doğal bir fenomen konusundaki tamamen insansal algılarımızı, onun hakkındaki özel bilimsel bilgiden ayırt etmeyi öğrenmemiz gerekiyor. Sözgelimi, doğaya çıkınca genellikle ilk önce bu bilimsel bilginin öne çıktığına tanık oluyorum. Bir kuş görürsem buna karşı ilk tepkim onun adı (ya da adını kesin bilmediğim) oluyor; sonra tipik ve muhtemel olarak da onun, bu tür hakkında daha önceki bilgime dayanarak belirlenen davranış açıklaması geliyor. Fakat kuş ya da kuşun davranışı çok alışılmadık değilse, bu bilimsel işlem çok hızlıdır - en fazla bir ya da iki saniyedir. O andan itibaren, şiirselliği üstün hale getiriyorum. Şimdi, bu şiirsellik çok karmaşık. Salt hareketlerle, seslerle, biçimlerle, renklerle ilgili; kuşun içinde bulunduğu çerçeveyle, şu şahin için mavi gökyüzüyle, bu ötleğen için de böğürtlenle ilgili. Diğer kuşların durumuyla ve orada ne kadar çiçeğin, orasıyla ilgili hangi algılarımın olduğuyla, hangi mevsimde - göçmen kuşlar geliyor mu yoksa gidiyor mu - ve hangi ruh halinde bulunduğumla ilgili. Ayrıca, geçmişteki olaylarla da çok ilgili, çünkü tıpkı doğanın beni zamanın gerilerine götürmesi ve tarihi kendi yönüne döndürmesi gibi, birçok kuş, kelebek ve çiçek türü de beni geriye, kendi yaşamımın labirentlerine götürür.

Şimdi bunun nasıl bir şey olduğunu anlatmaya çalışacağım ve büyük bir olasılıkla da, gereğinden fazlaca bilinçli bir işlem, hesaplı bir özgür beraberlik sistemi gibi görünmesine neden olacağım. Ama bunun sahiden bilinçli tek parçası, dar anlamda ornitolojik ve botanik

yaklaşımı reddetmemdir. Gerçekten, vahşi yaşama bakışın doğal ve normal yolunun bu olduğu kanısındayım; bizim üzerimizdeki etkisi ve bunun muhtemelen de, bilimsel bilgimizle kesinlikle ters orantılı parçasıysa, büyük ölçüde duygusal ve estetiktir.

Bir Kuzey Londra bahçesi. Kış. Yaşlı bir armut ağacında kiraz rengi, gri ve siyah bir leke. Pencerede durmuş bakıyorum, yerde kar var. Erkek bir şakrakkuşu. Kent dışındaki bahçelere zaman zaman uğrayan bir kış konuğu: Alışılmamış bir şey değil. Filbahri ya da horçiçeği tomurcuklarını ya da hanımeli meyvalarını arıyor. Bir hafta önce Dorset'te, bir çakaleriği ağacının oyuğunda yirmi yedi tane erkek şakrakkuşu saymıştım. Çakalerikleri çiçek açmış. Çakaleriği reçeli. 'Islık çalan' şakrakkuşu - çocukken ben de yapardım bunu. Devonshire'da bir vadi ve oradaki küçücük evimiz. Sabah uyanınca çok yakından gelen ıslık seslerini duymak, dışarıya bakmak ve günün ilk ışıklarıyla, bir elma ağacına konmuş altı tane erkek şakrakkuşunu görmek. O elma ağacı ve onun yeşilimsi sarı, kimsenin adını bile bilmediği, duman tadında elmaları. Yazın büyüyen o aynı çakaleriği. Orada gölgede yatardım ve yukarıda bir şakrakkuşu öterdi: Onun o tuhaf, monoton, beş notalı küçük bir flüt çalıyormuş gibi şarkısı. Webern gibi. Kuruyan armut ağacında, dondurucu rüzgârdaki son ispinoz gibi. Gelecek, Heathrow'a doğru giden bir uçak, yukarıda gürlüyor. Canım sıkılıyor. Tekrar yaşamak istemediğim, yoğun bir gün geçirdim. Kentlerden nefret ediyorum ve yaz bir daha hiç gelmeyecek. Şakrakkuşu aşağıya, bahçeye atlıyor. Parlayan beyaz bir kıç. Sonra hiçbir şey yok, artık onu göremiyorum. Fışkıran yeşil anılar, dilde çabucak geçiveren bir tat gibi. Fakat bu acı ve kasvetli gün için bu kadarı yeter.

Ya da bu, daha ender. Mayıs sonu, Oxfordshire'ın kıyısındaki bir kayın ormanında gün ışığı bir üvez ağacının altında yarı gölge haline geliyor. Bir sinek orkidesi. Bu türü hayatımda daha önce sadece iki kez görmüştüm. Birincisi, savaş yıllarında yapılan bir talim sırasındaydı. Taşıdığım ağır makinalıyla birlikte kendini yere attım ve işte, ilk sinek orkidem, yüzümden otuz santim uzakta duruyordu ve benim, Deniz Kuvvetleri'nden bir çavuşun (sarhoş olduğunda hep jilet çiğnerdi kanlar sızan ağzıyla) bize ayağa kalkıp devam et, diye bağıracağı ana dek onun güzelliğinin tadını çıkaracak yirmi saniyelik bir zamanım olmuştu. İkinci kez, bir kızla birlikteyken gördüm onu ve botanik, o zaman-

lar aklımdaki en son şeydi. Ve şimdi yine burada işte, gizemli bir şekilde yaşamaya devam etmiş, dirilmiş ve dördüncü *Ophrys muscifera*'ma rastladığım zaman bunu hatırlayacağım, yanımda diz çökmüş eşim, Chiltern* güneşi, güzel bir gün; ve yeniden ikincisi, ve birincisi.

Doğal fenomenlerle bu son derece çağrışımlı ve kişisel ilişkiler birçok bilimciye narsistçe ve melankolik gibi gelebilir. Ama bunun yol açmayacağı bir şey varsa o da bencilliktir; yaratacağı şeyse, *dolaysız* bir doğa yaşantısına duyulan şiddetli gereksinim ve sevgidir. Ve kanımca, gerçekten etkili bir koruma yönünde genel bir toplumsal talebin yetişebileceği tek toprak budur. Tek başına bilimcilerin vahşi yaşamı sanayiye ve aşırı nüfus artışına karşı korumasını istemenin hiçbir yararı yok; bunu sokaktaki adamın da istemesi gerekir.

Vahşi olanı hep kafese koymaya çalışıyoruz; gerçek anlamda demirden bir kafes değilse de, bayağı bir kafestir bu; sahte paralelliklerden, antropomorfik bir duygusallıktan, düşünce tembelliğinden, görme tembelliğinden oluşmuş bir kafes.

Bu nedenle evcil hayvan beslemede, bazı öğretmenlerin iddia ettiği eğitici değerlerin var olduğuna hiç inanmıyorum. Şahsen evcil hayvan besleme manyaklığından nefret ediyor, hayvanat bahçelerinden ve bunun gibi, insanlarla vahşi doğa arasında, ödün vererek uzlaşma yaratmak amaçlı diğer şeylerin hepsinden kuşku duyuyorum. Bir keresinde Girit'te tek başıma bir dağa çıkıyordum. Çok yoğun kar birikintileri yüzünden zirveye varma girişiminden vazgeçtim ve aşağı inmeye başlamadan önce, dondurucu rüzgârdan korunmak için iki büyük kayanın arasına sırtüstü yattım. Bir dakika geçti. Sonra nefesimi kesen bir şekilde, birdenbire, yalnız olmadığımı gördüm. Başımın altı yedi metre yukarısında kocaman, kanatlı bir şey havada duruyordu. Dev bir şahine benziyordu, kocaman kanatları rüzgârın esintisiyle dönüyor, kıvrılıyordu. Kanca gibi vahşi bir gaga bana doğru sarkmıştı. Bir taş gibi hiç kımıldamadan durdum, Anka kuşunun altındaki Sinbad gibi. Yaklaşık on saniye, koca kuşla ben, sessiz bir diyalog halinde donup kaldık. Bunun Avrupa'nın en büyük yırtıcı kuşlarından uşakkapan kuşu olduğunu biliyordum - ornitologların büyük çoğunluğunun, bırakın birkaç metreden görmeyi, vahşi doğada hiç rastlayamadığı bir türdü bu. On saniye geçti ve kuş benim canlı olduğuma karar verip, güçlü

* Oxfordshire'den güneye doğru uzanan dağlık, kısmen ormanlık bölge. (ç.n.)

kanatlarının kocaman bir hareketiyle bir mil uzaklaşıp gitti.

Şimdi, ben bir hayvanat bahçesine gidip oradaki uşakkapanı görebilirim. Fakat bunu asla yapmadım. Her ne kadar, bizim hayvanat bahçelerimizdeki kartalların ve akbabaların, düşgücünden yoksun olduklarından, gerçek anlamda canlarının sıkılamayacağını kabul ediyorsam da, onları görünce *ben* rahatsız oluyorum. Az önce *diyalog* sözcüğünü kullandım. O masmavi Girit göğünde benimle o harika kuş arasında geçen şey sadece şuydu: Beni kafese koyarsan kendini kafese koyarsın.

Kafese kapatmanın, bu yüzyılda doğaya karşı işlediğimiz suçların en kötüsü olmadığını ve tehlike listesindeki bazı hayvanlar için kafesin hayatta kalmak için tek umut haline geldiğini biliyorum. Aslında, daha büyük suçları görmek için, 1930'larda çocukken bildiğim ormanlık bölgelere gitmem yeterli: Bir zamanların çok rastlanan kuşları nasıl ender görülür hale gelmiş, bir zamanlar kelebekle dolu çalılıklar nasıl kelebeksiz, gün ışığı kanatsız kalmış. Dünyanın çok yoğun tarım yapılan diğer her yeri gibi burada da, ölü bir gezegenin sessizliği ve hareketsizliği sinsice gelip çatıyor artık.

Hepimizin paylaşması gereken bu suç, doğa hakkında matem ve vaaz dışında bir tarzda yazı yazmak olanağı bırakmıyor artık. Geniş ölçüde zevk ilkesine dayanmaksızın gerçek anlamda bir ilerleme sağlanacağından pek umudum yok. Değişimle karşılaşıldığında numunelik insan davranışı "Bunda beni ilgilendiren ne var?" - yani "Ben bundan ne zevk alacağım?" - oldu hep. Ve doğaya karşı sıradan insan davranışlarını yalancı bilimselden şiirsele, genelden kişisele çevirmeye çalışmak gerektiğini gösteren en güçlü kanıt budur.

O halde, şiir; bilim değil; ya da daha doğrusu, şiirin gerektirdiği kadar bir bilim; isimler ve doğal işleyiş hakkında, şiirin gerektirdiği kadar bir bilgi. Çünkü bizler, doğanın sonuçta daima bir gizem olduğunu, öldürücülerin, toplayıcıların ve isim sayıcıların sonuçta hiçbir şey göremeyeceği, duyamayacağı ve hiçbir şey anlayamayacağı bir yer olduğunu kabul etmeyi öğrenmeliyiz.

Doğa hakkında öğrenebileceğimiz en derin şey onun nasıl işlediği değil, *hayatta kalmanın şiiri* olduğudur. En büyük gerçek, seyredenin hayatta kaldığı gibi, seyredilenin de hayatta kaldığıdır. Doğa, zamanın içinde dokunmuş zaman ötesi, geçip giden tüm varlıkların çapraz çözgüsüdür. Bunu kavrayan hiç kimse doğada kendini yalnız hissedemez, hattâ zamanın soyut düşmanlığını da hissedemez. Ülke, kent ya da ki-

şisel durum ne kadar tuhaf olursa olsun, bir ağaç, bir kuş, bir çiçek, tüm kısa ömürlülerin birlikte yaşadığı bu evrenle bizi bütünleştirecektir, büyükdöngüye bizi de katacaktır. Doğayı bu yüzden seviyorum: Çünkü kendi koşullarımın kusurlarıyla beni barıştırıyor, tüm insanlıkla bütünleştiriyor beni. Benim özgürlüğüm tamamen onun özgürlüğüne bağlı. Özgürlüğüm yoksa yaşamak istemem.

(1971)

Gemi enkazı[1]

Geçen Şubat ayında bir gün, Rex Cowan, iki dalgıç ve bir kayıkçıyla birlikte, Britanya'nın en harika deniz manzaralarından birinde, Scilly Adaları'nda, Annet'in batısındaki kayalıkların arasında duruyordum. Güzel bir gündü, denizde dalga çok azdı, ama her yöne doğru uzanan dizi dizi siyah granitten dişlerin çevresinde hızlı bir akıntı sağlamaya yetiyordu yine de. Birkaç mil batıda, Piskopos Kayası'nın, tüm deniz

1. Bu deneme, Scilly'li Gibson'ların çektiği olağanüstü güzel gemi enkazı fotoğraflarından oluşan bir kitabın sunuş yazısı olarak yazıldı. *Gemi Enkazı*'nın kapak yazısı diyor ki: "Gibson'lar on yedinci yüzyıldan beri Scilly Adaları'nda yaşıyor. 1860'ların başında bir denizci olan John Gibson yaptığı yolculuklar sırasında, henüz yeni keşfedilmiş fotoğraf makinasını kullanmayı kendi kendine öğrendi. John 1866'da denizciliği bıraktı ve profesyonel fotoğrafçılığa başladı; kendi kendini ye-

fenerlerinin en yalnızının gözüpek oyuncak sivri kulesi yükseliyordu; ustura gagalı alk kuşları dalıyor, sümsükkuşları büyük bir azametle tepemizde süzülüyordu, her tarafımızda denizden seyredilen sevimli kahverengi yüzler vardı . . . ve dalgıçların arkadaşı bir fok yavrusu, tıpkı av için sabırsızlanan bir köpek gibi esniyordu. Böyle bir günde, bundan daha kusursuz ya da daha güzel bir yeri düşlemek bile zordu; ama yine de, teknemiz denizcilik tarihinin belki de en korkunç on mil karesinin ortasındaydı. Bunun nedeni sadece, o anda bir gemi batığının - gümüş İspanyol paraları ve dukalarından oluşan yüküyle 1743'ün *Hollandia*'sının - üzerinde demirlemiş olmamız değildi. Bu bölgede başka hangi yere demirlesek yine bir batığın üzerinde olurduk; hatta kimi yerde de, batık gemi katmanlarının üzerinde.

Rex işaretle göstermeye başladı; her kayalığın, her adacığın, her resifin kendi uğursuz ününü belirten uzun bir listesi vardı. Şu kara noktanın üzerindeki tembel beyaz kamçı, 1875'in korkunç bir gecesinde Alman yolcu gemisi *Schiller*'in çarptığı ve kadın-erkek 335 kişinin boğulduğu Retarrier'di; ve şurada Crebinicks, Crims, Gunners, Crebawethans vardı; işte yüzyıllar boyu, yüzlerce denizcinin, üzerlerinde mahsur kalmaktansa boğulup ölmeyi yeğlediği Rosevean ve Rosevear; kötü şöhretli Jolly, Jacky Kayası, Gorregan, ki bu, Kraliyet Donanması'nın savaş dışında uğradığı (bir gecede iki bin er ve subayın boğulduğu) en ağır facianın, 1707'deki *Association* kazasının suçlusu ... büyük bir katiller toplantısı gibi. Rex öyle hızlı anlatıyor ki, tüm isimleri yakalayamıyorum. Sadece hep aynı tekdüze fiil: *Çarpma, çarpma, çarpma*. Kayıkçımız ve dalgıçlar bu suları, çoğumuzun kendi kasabamızın sokaklarını bildiğinden daha iyi biliyorlar, ama yine de bu başka kayalıkları da gösterip facialara yeni facialar ekleme işine katılmaları gerekiyor. Bazı yerlerin geçmişte kalmış acıları tüm bugünü suyun dibine gönderiyor, hem de sonsuza dek.

Boyutlarına oranla, dünyada hiçbir adanın Scilly Adaları'ndan daha büyük bir ölümcül rekoru yoktur ve bu karanlık rekabette Batı Cornwall kıyılarını geçecek pek az anakara kıyısı vardır. Scillyler va-

tiştirmiş bir sosyal bilimci olan oğlu Alexander birkaç yıl sonra, on dört yaşında kendisine katıldı. Onun fotoğraflarının kusursuz düzenlemelerini sağlayan ve klişelerini sık sık büyük bir yetenekle rötuşlayan Alexander'dı. Alexander'ın oğlu James bir kavgaya girişip bütün gemi enkazı klişelerini aldı ve bunun sonucunda babası anakarada emekliliğe çekildi. John Gibson 1920'de doksan üç yaşında öldü ve şimdi James'in oğlu Frank bu geleneği sürdürüp denizin fotoğrafını çekiyor ve bu tehlikeli sahillerin çevresinde hâlâ devam eden birçok dramatik gemi kazasını kaydediyor.

kasında, denizcilere karşı oyun çok önceden, zalimce hazırlanmıştı. 1750'ye kadar hemen hemen bütün haritalar çok eski bir hatayı miskince tekrarlayarak, adaları gerçek yerinden on mil kuzeyde gösteriyordu. Denizin ikinci kötü şakasıysa çok yakın zamanlara dek tam anlaşılamadı. Rennell adlı bir okyanus akıntısı Biscay Körfezi'nden döner ve İngiliz Kanalı'nın* girişini kateder. Bu, olsa olsa saatte bir deniz mili hızla giden bir akıntıdır ama gemileri, gittiklerini sandıkları rotadan kuzeye kaydırmaya yeter. Hemen hemen kesinlikle, Rennell akıntısı ve haritaya göre yanlış olmayan bir rota 1875 yılında *Schiller*'i Retarrier Kayalıkları'na oturttu. Kuzey Avrupa'ya gelen ve giden tüm gemiler Scillyler'le başa çıkmak zorundaydı, bugün de hâlâ böyledir ve bunların yüzyıllar boyu verdirdiği ulusal zayiat, uluslararası zayiatın yanında solda sıfır kalır. Pusulayla kaba seyrüsefer hesabı yapıldığı (yani bulunulan yerin sekstantla değil de, parakete ve dümen yönüyle tespit edildiği) zamanlarda dışarıdan gelen tekneler için yıl boyu süren bir sorun, karayı gözle iyice görmek ve bulundukları yerin iki büyük kanaldan, yani Bristol ve İngiliz kanallarından hangisi olduğunu bilmek zorunluluğuydu. 1703'te tüm bir Doğu Hindistan filosu bir sabah kendilerini Portsmouth açıklarında görmeyi umuyordu; ama şafaklarından doğansa Lundy'ydi. 1758'de Fransız savaş gemisi *Ballıqueux*'nün süvarisi kötü kaptanlığının bedelini ödedi, çünkü Kraliyet Donanması bu aptal fareyi bir kedi gibi vurdu. *Association* filosu kayalara çarptığında, dört saat önce seyrüsefer subaylarının bir araya gelerek saptadığı konumundan kırk mil kuzeydeydi. Defoe *Tour* adlı yapıtında bu durumu kesin bir şekilde belirtir: "Bu adalar iki tane çok büyük açıklığın öyle bir tam ortasındadır ki, kaçınılamaz, ya da asla kaçınılamaz" – 1967'de keşfedilen *Torrey Canyon* gibi.

Facialarının sıklığı, merkeze uzaklık ve İngiltere'nin diğer bölümünün Corn'luları ve Scilly'lileri ekonomik yönden sürekli, gaddarca ihmal etmeleri bu bölgede çok eskilerden beri enkazcılık işinin gelişmesine yol açtı. Aslında bu sözcüğün iki anlamı var: Enkaz yaratma ve enkaz yağmalama. Bu ilk etkinlikle ilgili hikâyelerin - yalancı ışıkların ('boynuz fenerleri', kayalıkların tepesinde gezen bir ineğe bağlanmış lambalardı), en çok gerektikleri anda esrarengiz bir yakıt krizine yakalanan gerçek fenerlerin - büyük çoğunluğu doğru dürüst kanıtlanmamış ya da yasaların ve düzenin ilk savunucuları (şimdiki gibi o zaman da, hali vakti yerinde beyefendiler) tarafından her türlü ölçünün

* Manş Denizi. (ç.n.)

üzerinde çarpıtılmış anlatılardır. Morwenstow'lu Hawker, bazı isimleri şiir ve öyküyle kutsallaştırmıştır: Zalim Coppinger, Killigrew'lar, Mellhuach'lı Mawgan, Featherstone. Bu sonuncusu için en güzel lanetlerinden birini yazmıştır:

Kıvrıl da çöreklen! Işıkta, karanlıkta
Ellerinde nice büyülerin;
Rüzgârlar oyunbaz hayaletin olsun
Kayan o kumlar ağların senin.

Çöreklen bu duraksız uğraşta o saat
Hırçın Karakaya kıyısında;
Kumdan halatlar dolanıncaya dek kat kat
Dağ gibi dalgalar kükrer orda.

Tam o zamandır ki, dalgalardan bu yana,
Sesi gelir acı feryatların;
Acımasız elin uzanmaz kangalına
El altındaki palamarların.

Kıvrıl da çöreklen! Işıkta karanlıkta
Ellerinde nice büyülerin;
Rüzgârlar oyunbaz hayaletin olsun
Kayan o kumlar ağların senin.

Harika şeyler; ama Hawker'ın ve onun gibilerin aforozları çoğunlukla, gerçekten çok efsaneye yöneliktir - eğer kasten yaratılan kazalardan söz ediyorsak. İnsanların canını kurtarmak için çaba harcamamak şeklindeki ikinci suçuysa reddetmek daha zor. Eski zamanlarda bu kıyılarda kaza geçiren denizciler kendilerini iki zorlu boğuşmanın beklediğini bilirdi: Dalgalar ve kıyıdaki adamlar ve üstelik, ikincilerin birincilerden daha merhametli olması pek muhtemel değildi. Buradaki asıl suç, Corn'luların, terk edilmiş gemiler konusundaki yasalara boş vermeleriydi. Özü, on yedinci yüzyıl formülasyonuyla, "Ne bir kuş, ne de bir hayvan kurtulmuş olmayacak, çünkü herhangi bir şey sağ kurtulmuşsa enkaz olduğuna hükmedilmez" olan çok eski ve çok kötü bir kanun, diğer her yerde geçersiz olduktan sonra bile, çok uzun bir süre, Cornwall'da kutsal kelam gibi kabul edildi. Bu yasal tarifin - ya da cinayete davetin - kabulü yüzünden, ilk kurtulanlar bazen kafalarına vu-

rulup denize geri yollandı. *Association* filosunun amirali Sir Cloudesley Shovell, karaya sağ olarak vardığını, fakat alelacele tekrar suya dalmak zorunda kaldığını söylemişti - gerçi bunu Scilly Adalılar kadar, onun zorla askere alınmış alt güverte tayfalarının yapmış olması da muhtemeldi. Ama çok daha yeni ve henüz doğrulanmış iki hikâye var.

Birincisi, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında bir Scilly enkazıyla ilgili. Terk edilmiş bir gemiye çıkan iki tane adalının bir köpeği gemiden atıp boğulmasını seyrettikleri görülmüş. Bu gaddarlıktan ötürü kınandıklarında da, bunu yapmadıkları sürece enkazın 'ölü' sayılamayacağını iddia etmişler ve ikisinden biri, savunmasında, hayret edilecek bir şekilde orijinal Plantagenet yasasının ilgili maddesinden bir alıntı yapmış. İkinci hikâye daha da inanılmaz. *Delaware* adlı vapur 1871 Aralık ayındaki korkunç fırtına sırasında Scillyler'deki Bryher yakınlarında karaya oturmuş. Sağ kalan iki kişinin akıntıyla, üzerinde insan yaşamayan Samson adacığına doğru sürüklendiği görülmüş. On tane Bryher'li erkek - ihtiyar adalılar ufak tekneleri dalgalı denizlerde kullanma konusunda dünyanın en usta kişileridir - insanüstü çabalarla ve kendi hayatlarını bariz bir şekilde tehlikeye atarak küçük bir cankurtaran filikasını adaya kürekle yanaştırmayı başarmış. Teşekkürle mi karşılaşmışlar? Hiç değil, tam tersine, dehşete kapılmış ve hayatta kalmak için verecekleri asıl mücadelenin şimdi başlayacağından emin, yerden birer taş kapmış iki denizci karşılamış onları. 1871 yılında geçen bu vakanın belki de en dikkat çekici yanı, iki denizcinin cahil çıkacılar falan değil, vapurun birinci ve üçüncü kaptanları olmasıdır.

O günkü hayat kurtarıcıların (tek bir olaydan ötürü değil, Bryher Adası'na özellikle gayet iyi bir rekor kazandıran) kahramanlığı tüm Cornwall için, en azından 1800 yılından beri, soğukkanlı cinayet ve "yakındaki acı feryatların sesini" duymayan kulak hikâyelerinden kesinlikle daha tipiktir. Bu konuda muhtemelen çok daha doğru bir tarihsel gerçek, on sekizinci yüzyıl sonlarında Scillyler'de bestelenmiş sevimli bir duadan ve onun şart cümleciğinden çıkarılabilir: "Yalvarırız sana tanrım, olmasın gemi kazası, fakat olacaksa eğer, sen onu Scilly Adaları'na gönder de halkımız yararlansın yarabbi." Tristan da Cunha'nın kızları, biraz daha dobra dobra da olsa, buna benzer bir şey söyler: "Tanrım, lütfen bana bir enkaz gönder de evlenebileyim."

Üçüncü suçlama, insanların hayatı layıkıyla kurtarıldıktan sonra

enkazın yağmalanmasıyla ilgilidir. Burada tek yanıt ancak suçluluk olabilir. Bu konuda Corn'luların açgözlülüğünü anlatan görgü tanıklıkları o kadar çok ki - aslında, denizcilerin öldürdüğünden çok daha fazla enkazcı, yağmalama sırasında kendi kendine boğulmuştur - temize çıkmaları mümkün değil. Hatta onlar enkaza, mürettebatın gemiyi terk etmesine neden olan fırtına sırasında çıkarlardı. Enkazcı havaları (eski bir beyite göre "Vahşi bir deniz ve mahveden bir rüzgâr, / önde uçurum, arkada fırtınalar") olduğunda, tüm köylüler, binlerce erkek ve kadın, ellerinde fenerlerle, baltalarla ve levyelerle, at arabalarıyla, el arabalarıyla ve torbalarla, akbabalar gibi toplanırdı ve başı derde girmiş gemiyi kıyı boyunca, gerekirse günlerce takip ederlerdi. En büyük gemiler bile yirmi dört saatte sökülüp soyulur, geriye çıplak kemik gibi bir şey kalırdı sadece. En korkunçları da demir sökücülerdi; gemi bir kez çarptı mı, ne kayalıklar, ne fırtına, ne de gece, işe girişmekten caydıramazdı onları. Hükümetin de, ordunun da müdahalesine sık sık direnirlerdi . . . Kibar tabaka da bu deliliğe karşı koyamaz, zarif arabalar da leşe üşüşürdü sık sık. Vergi memurları bile suç zanlısıydı. 1871'deki *Delaware* enkazıyla ilgili başka bir hikâye de, Scillyler Gümrük Müdürü'nün iki kişi hakkında yağmacılıktan takibat açması - ve bu arada kendi bahçesinin kuruyan ipek kumaş toplarıyla dolu olması - üzerinedir. Adam ahlâksızlığa bir de aşağılama eklercesine, olaydan sonra aylarca, en iyi Manila purolarından başka bir şey içmemiş.

Ama bu tür hikâyeler içinde en ünlüsü, Pazar vaazı, dışarıdan gelen "Enkaz!" çığlığıyla kesilen rahiple ilgilidir. Tüm cemaat bir anda ayağa fırlamış. "Bir dakika, arkadaşlar!" diye bağırmış muhterem peder kürsüden, cüppesini heyecanla çıkarmaya çalışırken. "Hepimiz centilmence başlayalım."

Saygın otoritelerin hepsi bu hikâyeyi uydurma, sırf yabancıların (yani İngilizlerin) önyargısı diyerek kaale almazlar. Ama sanırım bence bu, gerçekten daha gerçek olan uydurmalardan biridir; ama benim atalarımın arasında da enkazcılar olduğundan, hatta bugüne dek yaşayan - esmer tenli ve, aile hakkında, gemisi batmış İspanyol denizcilerin en az bir tanesinin hayatının (Tamar'ın dışından kaynaklanan diğer bir çirkin yalana göre) etli börekte değil de, bir Cornwall yatağında son bulduğu yolundaki söylentiye kesin kanıt oluşturan - bir 'Armada' amcamın varlığından söz etsem iyi olacak.

İşin ciddisi, kişisel ve yasal haklar konusundaki bu çelişkili durumlar, enkazdan yararlanma hakkının çok eski çağlardaki önemine dek

gerilere gider. Bu hak, Ortaçağda Corn ve Scillyler bölgesinin kiraya verilen mülkler listesindeki en önemli kalemdi ve gerek sınırlar, gerekse yüzen, sahile vuran enkazların, kalıntıların, leşlerin (yani deniz dibindeki enkazların) ve daha bir sürü şeyin sahipliği konusunda sağlanan kazancın gayet kesin bir belirtisi olan korkunç kavgaların çıkmasına yol açardı. Sanırım bugün bunu, ayrıcalıklılarla yoksullar arasındaki ezeli mücadelenin bir yönü olarak görebiliriz. Siz bir bölgeyi sürekli kıtlığın sınırında aç bırakıp, ihmal edip küçümserseniz, o bölgedekilerin, kıyılarından geçip giden dünyanın en kazançlı gemilerine güvenli bir yolculuk dilemesini bekleyemezsiniz; ya da bu kazançlı gemilerden biri kapılarının önünde hapı yutarsa vicdanlı davranmalarını da umamazsınız. İnsan yasalara ne kadar saygı duysa da, gemi sahiplerinin kederli gözyaşlarından ne kadar derinden etkilense de, denizin yerine Robin Hood'u koyup bu olayda çok derin bir tür adaletin varlığını görmek gerekir bence. Enkazcılığı savunmuyorum; ama bu işin en azgınlaştığı çağlardaki çok büyük sosyal ve ekonomik adaletsizliği ve bunlardan sorumlu yönetimleri hiç savunamıyorum.

Her yıl, bu kayalıkların ve kıyıların hâlâ aç olduğunu gösteren kanıtlarla karşılaşıyoruz. Ama yelkenli gemiler döneminde ve hâtta buharlı gemilerin ilk dönemlerinde (kirlilik değilse de) istatistikler çok daha kötüydü. Lloyd's gemicilik kayıtları 1864'le 1869 arasında tüm dünyada on bin yelkenli geminin kaybedildiğini bildiriyor. Oysa yalnızca 1856 yılında Britanya sahillerinin çevresinde 1.153 gemi yitirilmiş (ve aynı yıl ülkeden açılıp da tüm dünyada yitirilen Britanya gemilerinin sayısı bunun sadece on eksiği). 1859'daki büyük fırtınada *bir günde* 195 gemi batmış, 1893'ün korkunç Kasım ayındaysa 248 gemi kaybedilmiş. Deniz fenerleri konusunda o günlerde büyük bir eksiklik varmış. 1800'den önce Cornwall'de sadece dört fener varmış ve bunların ikisi - Scillyler'deki Lizard ve St Agnes fenerleri - kömürlü meşale şeklindeymiş. Dünyanın en gerekli ışığı, Piskopos Kayası feneri ancak 1858 yılında - Viktoryen mühendisliğinin olağanüstü bir destanından sonra - çalışmaya başlamış. (20 Nisan 1874'teki devasa bir fırtınada büyük dalgalar normal deniz seviyesinden otuz metre yüksekteki fenere çarpıyor ve fenerin ışığını fener bekçilerinin yüzüne geri yansıtıyormuş - hayatlarının en korkunç günüymüş, öyle demiş iki adam. . . ve onlara inanmak gerekir.)

İyi ki, trajik de olsa, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda gemi kazası yapmanın nasıl bir şey olduğunu gayet iyi biliyoruz. Belki de insanların başına gelen felaketlerin hiçbir türü bu kadar geniş kapsamlı, her ayrıntısına varıncaya dek kaydedilmemiştir. Kraliyet Donanması'ndan batan her gemiden sonra kurtulan subaylar mutlaka askeri mahkemede yargılanmıştır ve elbette ticari gemi sahipleri de genellikle deniz mahkemelerinden tam bir araştırma yapılmasını talep etmişlerdir. (Ama gerekirse size bir çırpıda açıklayıvereceğim nedenlerle, bunu her zaman yapmıyorlardı.) Ayrıca kamuoyunda bir hayranlık da vardı - gemi kazası hikâyeleri bugünkü macera ve bilimkurgu romanları kadar popülerdi - ve sağ kalanlarla ve onların maceralarını anlatarak kolay para kazanmak niyetindeki gizli yazarların ihtiyaçları da cabası. 1838 yılından kalma bu tür harika bir romanın kapağından bir alıntı yapmak istiyorum: Stirling Castle *gemisinin batması, içinde, Mürettebatın Çektiği Korkunç Eziyetlerin ve Kaptan Fraser'ın Vahşiler Tarafından Gaddarca Katledilişinin Gerçek Öyküsü var. Ayrıca, Yamyamların, Kaptan'ın Dul Karısına Yaptığı Korkunç Barbarlıklar, Kadının Kendi Ağzından Anlattığı Ve Diğer Kurtulanlar Tarafından da Doğrulanan Benzersiz Acıları.* Avustralya yerlileriyle ilgili bu klasik fragmandan elimde bir nüsha var ve zavallı, çıplak Bayan Fraser'ı başka bir şekilde ölümsüzleştiren usta ressam Sidney Nolan'da da vardır herhalde.

En korkunç olay da, gece vakti ya da siste, kaçacak hiçbir yerin olmadığı facialardır mutlaka. Boyuna hep aynı hikâye okunur. Önden bir bağırtı duyulur "ileride kayalar var!"; sonra dümenciye verilen umutsuz komutlar, yelkenleri yeniden fora etmek, rüzgârı yakalamak için korkunç bir koşturma (ki birçok yelkenli geminin böyle durumlarda konumunu yitirip güçsüz bir şekilde geriye sürüklenerek ilk önce kıçtan çarpmasının nedeni budur). Bazen direkler çarpışmanın etkisiyle kırılıp karaya düşer ve her ne kadar güvenilmez olsa da bir köprü olarak işe yarar. Facianın daha bildik bir uvertürü - yani fırtına - mürettebatın ve yolcuların, hem psikolojik hem de denizcilik yönünden kendilerini en kötü duruma hazırlamalarına bir fırsat tanırdı hiç olmazsa. Cornwall anakarasının açıklarında, gemiler fırtınaya kıyıya yakın yerde yakalandıklarında ve umutsuzca rüzgâra karşı gelmeye çabaladıklarında, bu savaş bazen günlerce sürerdi. Bazı usta kaptanlar bir koya sıkışıp kaldıkları böyle bir durumda, rüzgârın etkisini azaltmak için tüm yelkenleri ve gabyaları indirip sonra demir atarlardı; fakat eski pala-

mar ipleri pek sağlam değildi ve sıklıkla kopardı. Acı gerçek anı gelip çattığında bir kaptanın yapabileceği tek şey sahile ya da hiç olmazsa dik bir kayalığa doğru dümen kırmaktı. Çoğu zaman gemi kıyıya yaklaşınca çarpıp batar, ya da en korkuncu, ters dönüp alabora olurdu. Bütün çapalarını yitiren *Anson* firkateyni 1807'de Loe Bar'da tıpkı böyle yapmış ve 120 kişi kıyıya yakın bir yerde boğulmuştu.

Daha önce değindiğim gibi, seyrüsefer teknikleri çok rasgeleydi. 1772'de hassas kronometrelerin bulunmasıyla bu durum düzeldi, fakat Viktorya döneminin bir kısmında bile birçok süvari henüz sekstant kullanma becerisinden yoksundu. Sonra bir de gemilerin durumu vardı. Gemiler, 1876'da Samuel Plimsoll'un Ticari Gemiler Sözleşmesi'ne kadar sık sık, suç oluşturacak kadar aşırı yüklü, yetersiz sayıda personelle ve tahtaları çürümüş halde sefere gönderiliyordu. Denizciler bunlara bir isim takmıştı: Tabut gemiler. Bunların ne olduğu - ya da kurnazca, değerinden fazla paraya sigorta yaptırmış sahiplerinin ne olmasını istediği - rüzgâra açık kıyılarda ya da fırtınalı denizlerde çıkardı sıklıkla. Bu iğrenç iş çok yaygındı ve Plimsoll, 'çizgi'sinden çok daha fazla şey için anılmayı hak ediyor.* İlk buharlı gemiler de çok fazla güvenli değildi. Birçoğunun motor gücü, boyutuna göre yetersizdi ve fırtınalı denizde idare edilemez hale geliyorlardı. Kazanlarının da, gerçek anlamda sınandıklarında patlamak gibi, çok iğrenç bir huyu vardı.

On dokuzuncu yüzyılda denizcilerin standartları da pek iyi değildi. Enkazcılar gibi, bunlar için de hafifletici nedenler bulunabilir: Sefalet düzeyinde ücretler, malları zimmetine geçiren levazımcılar, acımasız kaptanlar ve süvariler. Fakat ortalama kaptanın birlikte çalışmak zorunda kaldığı bu çok niteliksiz mürettebatın durumu, arada çok gereksiz bir uçurum yaratıyordu. O dönemin, çok açık sözlü bir şekilde yazıldığı için en iyi gemi kazası tasvirlerinden biri Thomas Cubbin'inkidir. Cubbin, sağlam bir ticaret gemisi olan *Serica*'nın deneyimli süvarisiydi, fakat 1868 yılında Mauritius açıklarında bir fırtınaya yakalandı. Gemiyi terk etmeden çok önce mürettebatı resmen ayaklanmıştı: İçki stoklarına ulaşmaya çalıştılar, pompaları çalıştırmayı reddettiler. "Artık hepimiz eşitiz" dedi içlerinden biri. Cubbin'in mürettebatı yine de, bir tek kişi (yani ihtiyar bir dedikodu ve fesat odağı olan o aşçı) hariç, pek kötü değildi; bugün alınan izlenimse morallerinin çok bozuk olduğu ve haklı olarak isyan ettikleri yolunda.

* Plimsoll çizgisi: Gemilerin yan tarafında, ne kadar yükleneceğini gösteren su çizgisi. (ç.n.)

Gemi kazalarında, güvenli karadan bakınca büyük bir şiirsellik ve dram var; ama hiçbir denizci bu işin özünün, okuyucuların beğenisi olduğunu söylememe izin vermez. Bu işin özünde dehşet ve keder var, boğulanlar var, kurtulanların çektiği korkunç acılar var, kurtaranların cesareti var, daima olduğu ve hep olacağı gibi. Bunu hiç unutmamalıyız; ama yine de . . . ben, gemi kazası seyretmenin neden bu kadar zevkli olduğunun - kısacası, neden her birimizin içinde birer Cornwall'lu enkazcı yattığının - daha derin ve karanlık olmasına karşın, daha sakin sularına açılmak istiyorum şimdi.

Facialara, diğer insanların toptan ölümüne yönelik kişisel tavrımızı insani diye niteleyebilmek için ancak olağanüstü iyimser olmak gerek; ama yine de bunun, aşırı patolojik durumlar hariç, sağlıksız olduğunu söylemeyeceğim. Bir Hıristiyan görüşü vardır: Kurbanlara acırız. Bir Aristo görüşü vardır: Temize çıktığımızı hissederiz ve daha iyi bir insan olarak çıkarız. Ve şu, bu derken, sonunda kinik görüşe kadar geliriz: Bu tümüyle bir schadenfreude* meselesidir ve hiç olmazsa nüfus çokluğu sorunu birazcık hafiflemiştir. Fakat en önemli tepkinin içgüdüsel olmadığından emin değilim: Tanrıya şükür ki, bu benim başıma gelmedi. Başka bir deyişle, felaket görüntüsünden kişisel bir kurtuluş duygusu - aynı zamanda, ne kadar hafiften olsa da, hepimizin açıldığı metafizik tehlikeler denizi hakkında birtakım imalar - ediniriz.

İnsanlar herhalde tren ve uçak kazaları, otobanda çarpılıp ezilmek ve yolcuların başına gelebilecek diğer tüm çarpışmalar arasında bir ayrım yapmaz; ama gemi kazalarında yine de çok özel bir şeyler vardır ve bunun da sırf, denizde ölümün karada ya da havada ölmekten genellikle daha uzun bir can çekişmeye ve daha uzun süreli belalara yol açmasından kaynaklanmadığı görüşündeyim. Bir kere, deniz daha az açgözlüdür sanki. İnsanoğlunun onca zayıflığına karşın denizde sağ kalabilmesi çok tuhaf ve akıl almaz bir şeydir; denize düşmüş bir sürü insan, her türlü olasılıkla, denizlerin dipsiz mezarlığına havale edildikten haftalar sonra kıyıya sürüklenerek çıkar ya da küçük kayıklara çekilip alınır. Fakat zaman zaman görünen bu merhamet gösterilerinden - en azından biz seyirciler için - daha önemli olan şey, elbette duygusal sembolizmdir.

Bu, iki şeyden kaynaklanır: Denizin özelliğinden ve geminin özel-

* Alm. Başkasının üzüntüsüne sevinme. (ç.n.)

liğinden. Bizim için böylesine kat kat birbirine eklenmiş bir önem ve böylesine karmaşık bir anlam taşıyan başka hiçbir öğe yoktur. Denizin cinsiyetini ruh hali ve kullanımı belirler. O büyük bir dişi yaratıcıdır, doyurucudur, rahim ve vajinadır, zevk veren bir yerdir; dünyanın en yumuşak, en anaç şeyidir; en ayartıcı fahişedir ve sapına kadar da vefasızdır. Onda bütün kadınların özellikleri vardır ve erkeklerin de. Kurnaz ve soylu olabilir, yiğit ve enerjik de; ve yeryüzünde hüküm sürmüş en aşağılık, en sadist 'insan kral'dan bile çok daha gaddar olabilir. ("Ben İncil'e inanıyorum," demiş ihtiyar bir denizci, Lord Fischer'e, "çünkü cennette hiç denizden söz etmiyor.") Ben de denizde yaşadım; her gün seyrettim onu, her gece dinledim. Öfkeliyken hoşlanmam ondan, ama çoğu kentlinin ve karalının onun bu haline hayran olduğunun farkındayım. Fırtınalar ve boralar onlara keyif veriyor, onları heyecanlandırıyor sanki: Çakıllı sahillerde gökgürültüsü, havaya sıçrayan sular ve köpükler, şehvet ve hiddet.

Kuşkusuz ki, bu kısmen, öğeleri günlük yaşamın dikkat alanından büyük ölçüde uzaklaşmış bir yaşamın ürünüdür; ama bence bu daha derinlere, denizin öfkesinin hem süperego hem de id olarak yorumlandığı, Freudvari bir çifte kişiliğe dek gider. Bir yandan o, dizginlenemez bir şeydir, tuzlu bir arenadaki dev bir boğadır, öte yandan da, haddini bilmezleri cezalandıran en yüce şeydir; toy ve ham delikanlılara, erkeklere boyunun ölçüsünü bildiren cettir. Sanki denizi ilk durumunda bırakmakla, garip bir şekilde, ona karşı suç işlemiş gibi oluruz - ya da tüm dünya denizlerini bir petrol tabakasının kapladığı günümüzde bu pek de garip değil belki - ve bize, delice hırsımızın karşılığını çekmeyi hak ettiğimizin (uygun bazı günah keçileri vasıtasıyla tabii) söylenmesinden hoşlanıyormuş gibiyiz. Onun öfkesinin tümüyle nedensizliğine ve insafsızlığına, gözünün kendi doğasının yasalarından başka hiçbir şeyi görmemesine hayran kalırız; ve gayet doğal olarak, kendi ruhumuzun derinliklerinde de buna benzer arzu ve duyguların pusuda beklemesindendir bu. Harap edip enkaza çeviren bir deniz, hepimizin her gece olmayı düşlediğimiz şeyin bir parçasıdır ve gemi de bizim ufak hesaplarımıza, kendimizi bastırmalarımıza, verdiğimiz ödünlere, geleneğin, görevin, uygarlık dediğimiz büyük engelin, daha bir sürü idolün önünde vardığımız secdelere dönüşür. Bir psikiyatrist bana, hastalıklı bir facia takıntısının depresyona karşı çok olağan bir savunma tarzı olduğunu söyledi. Onun verdiği zevk, normal gerçekliğe karşı başkasının yerine kazanılmış manik bir zafer duygusu veriyor. Yani

deniz kazası yalnızca, bizim başımıza gelmezse şükredeceğimiz bir şey değildir; bir yandan da, gizliden olmasını ve sonuçta kendi başımıza gelmesini istediğimiz bir şeydir.

Başka bir büyük metafor ve duygu bağlantısı da geminin kendisidir. Yapımına ve kullanımına harcanan tüm ustalıklarla bu kadar eski bir tarihe sahip olan - ve bu kadar sevgi kazanmış - başka bir insan icadı yoktur. Ona, en azından Batıda hiç kuşku duymaksızın verdiğimiz cinsiyetin nedeni budur; denize, Neptün'ün diyarına bir ırz düşmanı, azgın bir saldırgan, bir Mavisakal gibi salınır. Bir geminin güzelliği hakkındaki yargımız bile bir erkeğin bir dişi karşısındaki güzelliği gibidir - yani biz dış çizgilere, ruhsal özelliklerden ve yararlılıktan daha çok değer veririz ve bu değeri, son yapılan yelkenli teknelerden, beş bin yılda büyük zorluklarla kazanılmış bilginin ve estetik yeteneğin o harika ve keskin bir şekilde kişileştirilmiş zirvesinden daha çok yakıştırdığımız bir yer yoktur. Uçakla ilgili sözcükler bizi bir süre baştan çıkardı; ama sanırım tekrar yıldız - ve uzay - *gemilerine* geri dönmemiz ilginçtir. *Jet*, tez elden ulaşım için daima uygun olacaktır; fakat insanlar yine de, uzayın sonsuz denizlerinin ötelerine gemilerle ulaşırlar. Başka sözcükler de bu işlevi görebilir belki; fakat başka hiçbirinde şirseilik yoktur.

Tüm bunlar, burada söz ettiğim tür gemi kazasında bulduğumuz çekicilikte daha soylu bir öğenin varlığına inanmaya götürdü beni: Gerçek bir hüzün. Onlar yitirilmiş tekneler, yitirilmiş becerilerdir; suya düşmüş umutlar, maceralar, talihlerdir ve gemi yapan, yelken yapan sayısız anonim işçi kuşaklarının, büyük heykeltıraşların yok olup gitmiş başyapıtları gibi trajik bir şekilde mahvolan anıtlarıdır da.

Bulunmuş şeyler var olduğu gibi, can çekişenler de var. Sis çöküyor batmış *Mildred*'ın üzerine, direkleri ve en üst yelkenleri bir mezar taşı, bir anı haçı, bağlanmış iplerden ve kesilmiş kumaşlardan, Matisse ve Naum Gabo'yu çağrıştıran güzel bir kompozisyon gibi yükseliyor sakinleşmiş sulardan . . . Meçhul Asker anıtlarımız var; ama Yitik Gemi için daha güzel bir anıt armağan etmeyecek mi kimse bize?

(1975)

Adalar

Scillyler'e gelen bilgili bir ziyaretçi, arabasını dosdoğru Penzance'a sürüp sonra da bir helikoptere ya da gemiye binmek yerine, hava açık ve görüş mesafesi yeterliyse, zamanını ilk önce Land's End'e gitmeye ayırır. Ve karşısında, yüzden fazla gemiden oluşan, İngiltere açıklarına demirlemiş, sessiz, baştan çıkarıcı, ebediyen erişilmez bir şekilde suyun üzerinde duran taştan bir donanma bulur. Manzaranın etkisi en iyi, günün daha geç saatlerinde, gemiler batıya yönelen güneşin önünü kesip de, kesin bir gerçekten çok, optik birer yanılsama, birer hayalet gibi göründüklerinde belirginleşir. "Gemiler" diyorum ama, bu mesafeden görünüşleri tek bir ada gibidir; ki bunda da bir haklılık var, çünkü çok eski zamanlarda, St. Agnes hariç diğer büyük adaların hepsi muhtemelen birleşik, tek bir adaydı.

Land's End'de, sizden çok daha önceki insanoğullarının sık sık uğradığı bir yerde duruyorsunuzdur. Onların menhirleri,* diskleri ve dizi taşları dalgın dalgın durur çayırlarda ve çevresi granitle çevrili birtakım alanlarda; Scillyler bazı yönlerden bakılınca bugün bile, halen onlara verdiğimiz isimlerden sıyrılıp, Blest, Avelon, Lyonesse, Glassinis adlı Hesperid** adalarına, Gölgeler Ülkesi'ne dönüşebilir; nice yüzyıllar boyu süren Kelt folklorunun ve mitlerinin onlara yakıştırdığı tüm adları kazanabilir yine. Adem'le Havva belki dört bin yıl önce cesaret edip denize girdiler. Mezar alanları, adaların her tarafına yayılmış durumda ve bazı yerlerde öylesine yoğunlar ki, insan, Scillyler'in megalit dönem Britanya'sının en büyük ormanlık alanı olduğundan kuşkulanıyor, fakat oraya gömülmek, yalnızca ölmekte olanların amacı değildi: Ölülerin ruhları suyun öteki yakasına geçemiyordu ve yaşayanlar da, kendileri ve ataları arasındaki otuz millik *cordon sanitaire*'nin varlığından son derece mutluydular. Nedeni ne olursa olsun, tüm İngiltere ve Galler'deki bu tür mezarların yaklaşık beşte biri - bunlardan yana zengin olan Cornwall'dakilerden bile fazlası - bu adalarda, hayret verici derecede bir yoğunluğa sahipler.

İlk yerleşimcilerin orada bulduğu (doğal olarak, Atlantik rüzgârları ve yağmurlarının oyduğu, Buzul Çağı'nın bölüp ayırdığı) büyük kayalardan bazıları onları bayağı bir etkilemiş ve şaşırtmış olsa gerek. Bu kayalar - özellikle de, Gugh'taki ve St Agnes'ın güney tarafındakiler - öyle harika, anıtsal bir şekil almışlar ki, Henry Moore daha önce başka bir bedende yaşamış da, gelecek kuşaklara olağanüstü bir şaka (bir tanesinde de muazzam bir fallik şaka) bırakmış gibidir. Çok eskilerden kalmış bir tanesi Porth Askin'in hemen yukarısında zarif bir şekilde yerleşmiş ve yağmur suyuyla dolu bir havuzun ortasında kaidesine konmuş gibi duruyor. Bir yirminci yüzyıl gökdeleninin ön bahçesi için iyi bir süs olabilirdi bu ve daha da büyük bir övgü; en titiz Zen bahçesine bile uygunsuz düşmezdi. Lyonesse'nin kayıp ülkesine ilişkin söylence ve buna bağlı Atlantis mitinin, basit, soylu ve yok olmuş bir dünyanın ve kültürün tohumlarını atan da, bu muhteşem kayalardı belki de.

Söylencenin daha olası bir kaynağı var. Cornwall'ın ve adaların antik Kelt halkı hemen hemen kesinlikle, anavatanları başka bir yönde bulunmasına karşın gemileri güneybatıdan çıkagelmiş, daha soylu de-

* İlk çağlarda, dik duran yekpare taştan yapılmış anıt. (ç.n.)
** Mit. (Hesperidler): Hera'nın altın elmalarına bekçilik eden dört peri. (ç.n.)

ğilse de, en azından daha ileri bir kültürle temasa geçmişti. Fenikeliler antik dönemde büyük boyutta denizaşırı ticaret ve keşifler yapan bir halktı. Strabo'ya göre, Atlantis'i MÖ 1000 yılından önce keşfetmişlerdi ve Cadiz'deki kolonileri yaklaşık bu tarihe rastlar. İronik bir biçimde, antik uygarlıklar içinde hem en çok ticaret yapan, hem de en esrarengiz olanıydı - esrarengizlerdi, çünkü var olduklarını gösteren pek bir iz bırakmadılar. Takas alışverişleri çoğunlukla, bozulabilir mallara dayanıyor olmalıydı ve bu da arkeologları düş kırıklığına uğratır. Çok kesin bilinen bir şey varsa, kalaya, yalnızca metal olarak değil, boyaları sabitleştirici bir madde (kalay klorid) olarak da çok değer verdikleri ve bunun Britanya'daki kaynağını, en değerli ticari sırlarından biri saydıklarıdır. Yaklaşık MÖ 600 yılında Marsilya'da bir koloni kurmuş olan Phocis'li* Yunanlılar bu kaynağı daha geç keşfetmiştir; Herodotos kalayın (Yunanca *Kassyo,* "birbirine tutturmak" ve *kassiteritos,* "kalay" köklerinden türemiş) Cassiterides denen adalardan geldiğini biliyordu, fakat bu adaların çok uzaklarda, kuzey Avrupa'da olduğundan başka bir şey bilmiyordu. İlk tutarlı tarif Diodorus Siculus tarafından MÖ birinci yüzyılda yazıldı:

> *Britanya'nın Balerium* [Land's End] *denen bölgesinin halkı yabancılara çok meraklıdır ve yabancı tüccarlarla ilişkileri sayesinde yaşam tarzlarını uygarlaştırmışlardır. Kalayı, çıkarıldığı toprağı çok dikkatli bir şekilde işleyerek elde ederler. Zemin kayalıktır ama topraksı damarları da vardır ve bunun ürünü öğütülür, eritilir ve saflaştırılır. Metali dövüp astralgi* [tavla zarı] *şekline sokarlar ve Britanya'nın açıklarında yer alan Ictis* [St Michael Dağı] *denen bir adaya taşırlar.*

Strabo'nun Milat'tan sonra ilk yıllarda verdiği bilgiler şöyle:

> *Britanya'yla aynı iklime sahip olacak şekilde, Britanya'nın batı bölgesinin karşısına düşen Cassiterides adaları on tanedir ve okyanusta, birbirlerine yakın bir şekilde, Artabri limanından kuzeye doğru uzanırlar. İçlerinden bir tanesi boştur, ama diğerlerinde yaşayan insanlar vardır ve bu adamlar siyah pelerin, ayaklarına kadar uzun tunikler giyer, göğüslerine kemer takarlar ve ellerinde bir değnekle yürürler; böylece, trajik temsillerde gördüğümüz cadılara benzerler. Sığırlarıyla geçinirler ve çoğunlukla göçebe bir hayat sürerler. Metallerden, ka-*

* Tarihte, orta Yunanistan'da, yirmi kent devletinden oluşan bir birlik. (ç.n.)

layları ve kurşunları vardır ve bunları tulumlara doldurur, tüccarlarla, toprak kaplar, tuz ve bakır kapkacakla takas ederler.

Artrabri, İberya yarımadasının en kuzeybatı ucu olan Cape Finisterre'ye yakındır. Kısa bir süre sonra yazan hem Plinius hem de Solinus, Cassiterides'in Scillyler olduğunu doğrulamışlardır. St Just yakınlarında, MÖ 300 olarak tarihlenebilecek kalay eritme çukurları bulunmuştu. Scillyler'deki kalayın her zaman daha fazla açıkta ve kolay çıkarılabilir olması, Roma döneminde daha da büyük oranda tüketilmiş olması muhtemel görünüyor. Fakat adadaki metal on altıncı yüzyılda hâlâ çıkarılıyordu ve on sekizinci yüzyıla kadar da, çıkarmaya değecek miktarda metal vardı; ve kuşkusuz, adalar, yerel kaynaklar tükendikten sonra da uzun bir süre, anakaradaki 'ihracatçılar' için bir depo olarak kaldı.

Kısacası, gerçi kesin kanıtlar yoksa da, esrarengiz yabancıların Britanya'nın en güneybatı ucuna düzenli olarak, en azından Homeros zamanından, belki daha da öncesinden beri gelmiş olduklarını gösteren, güçlü ikinci dereceden kanıtların varolduğu görünüyor. Benim görüşümce, Atlantis konulu efsaneler külliyatının kuzey versiyonu buradan kaynaklanmıştır. Amerika'yı fethedenlerin ya da Polinezya'yı ilk kez keşfedenlerin kaynaklık ettiği mitlerle bir karşılaştırma yapmak aydınlatıcı olabilir. İnsanlar, yabancıların kendilerinden neden daha bilgili ve teknolojik yönden daha ileri olduğu yolundaki mantıklı açıklamalardan hiçbir zaman hoşlanmamıştır.

Ulysses'in teknesinin dümeni bende olsaydı işin içinden kesinlikle çıkamazdım, çünkü hayatımda, geleneksel romantik koşulların dışındaki durumlarda bile, bir adanın yanından geçip de oraya çıkmak istemediğim hiç görülmemiştir. Bu hasreti çok yakın bir zamanda, Manhattan çevresindeki bir gezi sırasında çektim; teknemiz, üzerinde harap depo binaları ve yabani otların cangılından başka bir şey bulunmayan o terk edilmiş küçük adacıklarda keşke temelli dursaydı. Bunlar, çevreledikleri o çok daha ünlü ada için bir utanç kaynağı; Manhattan bir termit yuvasına dönerken onlar kendi halinde kalmış çünkü. Gerçek adalar daima Sirenler'in (ve müşterek bahisçilerin) hilesini yapar. Meydan okuyarak, insanları göstere göstere tuzağa çeker. Onların üzerinde Crusoe olunacaktır yeniden, bir şeyler keşfedilecektir bir yerlerinde:

Demirden bir sandık, define, büyük bir kısmet. 1950'lerin başında yaşadığım Yunan adası tam da böyle bir yerdi. Ben de Crusoe gibi, onun ıssızlığında ve boşluğunda dolaşıncaya kadar, aslında kim olduğumu, nelerden (psikoanalitik kuramcıların sanatsal yaratıyla ilgili gördükleri yaratıcı boşluktan) yoksun olduğumu asla bilmiyordum. Sonunda, adalara has, başka türlü, büyük bir Siren büyüsüne kapılmış olduğumu hissettim: Onlar yasal sahiplerine değil, üzerlerine ayak basan ve onları seven kişilere aitti gerçekte. Onlar asla tapu senediyle birisinin malı olmazlar; fakat insanlar bunun bir toprağa sahip olmanın tek yolu olmadığını çoktan fark etmişlerdi, toprağı keşfetmek zorundaydılar.

Adaların beni özellikle ilgilendiren yönü işte budur: Hem insanların hem de toplumun imgelerine böyle derinlemesine işleyip onu biçimlendirebilmeleri. Benim kanımca bu güç öncelikle, belirsiz ama yine de dolaysız bir kimlik duygusundan geliyor. Bilinç ve içe dönüklük yönünden her birey biraz *adadır*, üstelik, Donne'ın buna karşı çıkan ünlü vaazına rağmen. Küçük adaları insan bedenine, karanın diğer herhangi bir coğrafi şeklinden daha çok benzer kılan şey, sınırlılıkları, bir bakışta tüm sınırlarının görülebilir olması, bir günde yürüyerek gezilebilir olmalarıdır. Aynı zamanda, bir defada görülebilenle, karşımıza çıkan kıyının ötesinde gizli kalan şey arasındaki karşıtlıktır bu. Bizlerin kendimize karşı bile aynı şekilde yarı yüzeysel, belirgin ve yarı gizli, labirentimsi ve keşfetmesi büyüleyici birer varlığızdır. Ayrıca bir de çevreleyip ada haline getiren deniz, yani bizim içinde geliştiğimiz amnion sıvımız; bizim de bir zamanlar rahim içinde çevrelendiğimiz, tufandan önceki halimizin, içinden ışığa ve havaya çıktığı bir öğe vardır. Adalarda, kendimizinkine tekabül ettiğini düşünmek istediğimiz belirgin bir kişilik; takımadalar içinde yer alıyor olsalar da karakterlerinde inatçı bir ayrılık vardır.

Scillyler'de bunları hisseden yalnızca jeologlar ve ekolojistler değildir; bunu adalılar da hisseder. Eski zamanlarda her ada halkının farklı lakapları vardı. St. Mary'lilerinki "Buldoklar"dı; Tresco'lularınki "Tırtıl"dı (ay ışığında tek sıra halinde yürüyen kaçakçılardan ötürü herhalde); Bryher'lilerinki "Alıç"tı (Scillyler'deki bütün alıçlar rüzgârdan ötürü eğiktir ve Bryher'lilerin her şeye "çarpık" baktığı düşünülürdü); St. Martin'liler "Ginnickler"di; R.L. Bowley'nin dediğine göre, anlamı kaybolmuş bir sözcüktü bu, fakat Joseph Wright'ın, bunu, (kendisinin de kabul ettiği gibi, İngiltere'nin karşı kıyısında bir ilçeden alarak) "temiz"in eşanlamlısı olarak kullandığına tanık oldum.

St. Agnes'de "Türk"sünüzdür, çünkü İspanyollara benzersiniz - bu, adanın kadınlarına yönelik bir suçlamaydı. St. Agnes, tehlikeli Western Kayalıkları'na en yakın adadır ve diğer tüm adaların hepsinden daha çok, deniz kazası geçiren denizcilerin ilk sığmağı olmuştur. Dolayısıyla, güneybatıda herkesin dedesi, denizde başarısız olsalar da yatakta birer dehşet kesilen İspanyol Donanması'nın erkekleri olabilir pekâlâ. Benim bir "İspanyol" büyük halam ve büyük amcam var, yani ben bunun her kelimesine inanıyorum. ("Türk" sadece, "İngiliz olmayan", yani yabancı anlamına gelir.)

Bugün insanlar arasında çok daha fazla ilişkilerin ve karışık evliliklerin varlığına karşın bu ayrımcılık ya da bu yerel yurtseverlik tam kaybolmamıştır. Şu anda meskun bulunan beş adanın en "yabancı"sı ve en "oralı"sı Tresco ve Bryher (gerçi St. Martin de ikinci nitelemeye sahip çıkıyorsa da) birbirlerinden, uzun bir taş atımından daha uzak değildir. Birinde, Bryher'de evlenmiş genç bir kadınla konuşuyorduk. Kendisi aslında Bristol'den gelmişti, fakat anakaranın artık ona "gerçek" gibi görünmediğinden söz etti. Sonra pencereden dışarıya, dar boğazın ötesine baktı. "Hatta Tresco bile" diye ekledi ve ben bir dakika boyunca daha çok Armorel'i hatırladım. Armorel de kendi adası Samson'dan başka bir yönde, ancak birazcık daha uzun bir taş atımı mesafede bulunan Bryher hakkında aynı şeyleri hissediyordu.

Ada halkları daha başından beri öteki toplumlardır. Birçok anakaralı bu yüzden onlara imrenir. Onlar doğaları gereği, endüstriyel ve kentsel insanın çok katmanlı yabancılaşmalarını yok ederler. Ütopik bir sahiplenme, kutsal bir toplumsallık, işbirliğine dayalı bir bağımsızlık gibi görüşler kafalarından hiç eksik olmaz. Tresco, genellikle, orada çalışacak yabancıları getiren Smith ailesi tarafından kiralanmıştır ve onlar tarafından yönetilir. Bryher yerlisi başka birisine daha, Tresco hakkında ne düşündüğünü sormuştum. Adam teknesinin rüzgâraltı küpeştesinden dışarıya tükürdü, ki bu, Dorrien-Smith'ler haline gelmiş olan Smith'lerin tüm Scillyler'in ekonomisi ve korunması için yapmış oldukları ve hâlâ yapıyor oldukları şeyler düşünülürse bir nankörlük gibi görülebilir; ama ben biliyorum ki, o tükürük o insanlara değil, o prensibe karşı atılmıştır. Yaz döneminin çoğunu, tatilcileri feribotuyla taşıyarak geçirmeye razıydı; adanın modern otelinin çekiciliğine, güzel publarına, ünlü tropikal bahçelerine bir şey demiyordu; ama Tresco'da yaşamaktansa tüm Scillyler'i terk etmeyi yeğlerdi. Ve sonunda bir söz söyledi, sanki acıyarak, balerin olmaya çalışan şişman bir kız-

dan söz ediyormuşçasına: "Bu, ada değil," dedi.

* * *

Elbette bütün adalıların gemiciliğe yatkın olmaları gerekir ama, saygı duyulan gerçek kutsal ruhlar, gemiciler değildir. Saygı duyulan profesyonel denizcilerin dileği yüzyıllardır, tüm Scillyler'in ve onlarla birlikte diğer küçük adaların topunun yüz metre deniz dibine batması olmuştur. Yatçılar takımadaların arasından geçmekten belki hoşlanırlar, fakat onların gönlünde yatan asıl şey, adaların ayak altından çekilmesidir; oysa fanatikler daima, geçip giden gemilerin asla bilmediği yerlere ilgi duyarlar. Çevredeki deniz bu saplantıyı gidermek için vazgeçilmez bir şeydir ama, işin özü bu değil. Deniz, soyutlayan değil, soyutlamadır. Ufuklarında taşıdığı gemiler hedefini şaşırmış oklardır, başka bir gezegene giden uzay gemileridir. Onlar yüzeyin fotoğrafını çekebilir ama, içini asla bilemez.

Fakat en eski zamanlardan beri, Sirenler diyarının denizle karanın birleştiği yer olması boşuna değildir ve Sirenlerin erkek değil dişi olması da. Bunun ardında, yerli halkın - gemicilik erkek işidir türünden - bir cinsel şovenizminden daha derin bir şeyler vardır. Düşünecek olursanız, Ulysses'in, hem teknesini hem de onun asırlardır en büyük düşmanını, yani sığlıkları, kayaları, haritası bilinmeyen kıyıları dişileştirmesi tuhaf bir şeydir; neredeyse, gemi kazası kadınlar arasındaki bir kavganın sonucuymuş gibidir; ezeli yok edici Scillyler, ezelden beri suda yüzen Truvalı Helen'e karşıdır.

Sanırım burada, sahip olma ya da sahiplenebilirlikle ilgili bir paradoks görmeliyiz. İyi denizciler daima, karıları gibi, gemileriyle de evlidir. Geçenlerde çıkan bir kitap, kayadan gemilerdeki denizcilerin, yani kıyıdan açıklardaki deniz feneri bekçilerinin bile kuleleriyle çok garip bir duygusal ilişkiye girebileceklerini gösteriyor. Bu hiç de her şeye ekonomi yönünden bakan insanoğlunun iş-ücret rüzgârının önündeki duman kadar önemsiz bir şey gibi bakacağı türden bir durum değildir. Ama elbette, sahip olmak daima, daha çok sahip olmak demektir. Eski insanların hiçbiri zevk için yolculuğa çıkmadı ya da Sirenlerin tehlikesine sırf cehennemi boylamak için girmedi; toprak, yiyecek, kalay, altın bulmak için, ticaret, yeni yaşam alanları . . . yani güç elde etmek için gittiler. O yolculukları, asla istedikleri kadar güvenli değilse

bile, yine de sahip oldukları bir şeyler varken ve, asla düşündükleri kadar garantili olmasa da, fazladan sahip olmak istedikleri şeye doğru yaptılar. Sirenlerin ardında, güzel yüzlerle yapılan asılsız evliliklerle dolu yüzyıllar yatar. Edebiyat dünyasında Adem'den çok söz edilmiş olabilir; fakat Adem, Havva'nın düşünce ve doğasının görünürdeki yüzünün ötesini hiç kurcalamamıştır. Her şeyden önce, ahmak kocasıyla cennetin sınırlarının dışına doğru ilk yolculuğu kışkırtan, Havva'dır.

* * *

Deniz kıyısındaki cazibenin tarihsel olarak birdenbire keşfedilmesi bana, Avrupa kültür tarihinin en tuhaf olaylarından biri gibi gelir. 1750'den önce neredeyse hiç kimse, sahilleri, bugün çoğu kişinin havaalanlarını gördüğünden farklı bir gözle görmüyordu. Elbette, insanlar hava yoluyla yolculuk yapacaksa havaalanına gider; elbette insanlar, eğer geçimleri oraya bağlıysa ya da başka koşullar zorluyorsa orada yaşar; fakat kim sırf kendi fikriyle, sırf zevk için havaalanına gitmeyi seçer ki? Bu benzetme saçma görünebilir, ama deniz kıyısının gerçek zevklerine karşı çok uzun zamandır süregelen, apaçık körlüğümüzü daha da gizemli kılar. 1700'lü yıllara dek, Avrupa sahillerine inen yabancı ziyaretçilerin çoğunun, toplarıyla nişan almış halde ve ellerinde kılıçlarıyla geldikleri doğrudur. 1690 yazında, dünyada mutlu bir tatil geçirilecek en son yer Dorset ya da Devon sahilleriydi. Amiral Tourville'in Fransız filosu o yazın çoğunu kıyıya yakın seyredip, yağmalanacak kasabalar arayarak geçirdi; Teignmouth yakılıp yıkıldı ve diğer bir sürü yer bombalandı. Özgün ve sözlükteki diğer anlamlarıyla birlikte, 'tatil' kavramının bile dünyanın çoğunluğu için bir geç Viktorya dönemi icadı olduğu da doğrudur. Yine de bir sır var ortada: Bu kadar hoş bir şey nasıl bu kadar uzun bir süre bilinmeden kalabilir?

Değişiklik, insanlardaki değişikliklerin çoğu gibi, iki faktörün bir araya gelmesinden doğdu. İnsanlar zevk yerine mantığın, ya da mantık yerine zevkin peşinden gidebilir ama, bu ikisi bir araya geldi mi, karşı konulamaz. Bu konuda tıp mesleği ve ilk romantikler aynı şeyi söyledi. İlk zamanlarda doktorlar deniz ve güneş banyosunun - ve hatta deniz suyu içmenin - tıbbi değerini keşfetti. Romantiklerse doğayı ve pitoreski keşfetti. Böylece, denizin hem beden, hem de estetik bir ruh için yararlı olduğuna hükmedildi: Bence durum kısaca böyle özet-

lenebilir. On sekizinci yüzyılın başlarında, Deniz Sirenleri Sendikaları Konfederasyonunun yıllık toplantıları bayağı kasvetli geçmiş olsa gerek; çünkü kendilerine her yerde, yeni deniz fenerleri ve geliştirilmiş denizcilik yöntemleri yüzünden işten çıkarıldıkları bildiriliyordu. Sonra birden bir mucize: Parlak bir fikir buldular. Uzun saçlarını tarayıp denize bakmak yerine, saçlarını tarayıp yüzlerini karaya döneceklerdi. Denizcileri baştan çıkarmak yerine, karada yaşayan tipleri ayartacaklardı.

Bu yeni kurbanlar kazanımı, benim kendi kasabam Lyme Regis'te gayet kesin bir şekilde tarihlenebilir. Burada, işin içine karışan üçüncü bir faktör de vardı: Uluslararası siyaset. Lyme, on sekizinci yüzyılın ilk on yılı boyunca, parlamentoda Kraliçe'ye ve Marlborough Dükü'ne, "yabancı resmi korsanların onur kırıcı davranışları"na karşı top ve barut göndersinler diye birçok kez ricada bulundu. Daha sonra, bu konuda otuz yıl süren bir sessizlik dönemi geldi. 1740'ta Devlet Danışma Meclisi tarafından kasabayı denetlemek üzere gönderilen John Scrope "uzun süren barış döneminde silahlı kuvvetleri öylesine ihmal edilmiş ki, daha sonra yapılan bir teftişin sonucunda, kasabada ateş edecek bir tek tüfek bile bulunamamıştır; yani kasaba ihmal edilmiş ve savunmasız bir durumdadır" diye bir rapor verdi. Altı tane dokuz poundluk top gönderildi, böylece artık Lyme savunmasız değildi; ihmal edilmişti, fakat asıl kurtuluşu o 'uzun barış' döneminde hazırlanıyordu.

1750'lerde kasaba can çekişiyordu; harap evlerle dolu bir yer haline gelmişti ve ortaçağla Tudor döneminden kalma eski ve zengin iki ev dışında hepsi yıkıktı. Çürüyen limanı, dev boyut merakının ilk kurbanlarından biriydi, zamanın ticari gemileri için çok 'küçük' ve sığdı. Deniz ticaretinin yanı sıra başka bir eski sanayi, yünlü kumaş dokumacılığı da - İngiltere'nin batısındaki diğer her yerde olduğu gibi - ülkenin daha iyi organize olmuş ve daha iyi rekabet eden kuzeyi tarafından boğulmuştu. Gelmiyordu kimseler buraya, gerçi gelmek isteseler de bu pek kolay bir iş değildi, çünkü tek bir araba yolu bile yoktu. Düşünemeyeceğiniz kadar ölüydü buralar; ve kıyılarımızda aynı bu durumda yüzlerce kasaba vardı.

Ama 1770'te bu cesedin üzerine uyanık, uzak görüşlü ve olağanüstü cömert bir adam geldi. Bu adam, Harvard'lı bir hayırsever ve henüz adı konmamış, erken bir sosyalist - bir radikal, *bir filozof* - olan Thomas Hollis'ti. Lyme'ın tek umudunun, biraz daha güzel görünümlü hale gelmek olduğunu söyledi ve bu işe nasıl başlanacağını gösterdi. Ka-

sabadaki harabe kulübeleri satın aldı ve bundaki amacı bunlardan yararlanmak değil, balyozla yıkılmasını sağlamaktı. Küçük bir merkezi meydan açtı (bugün kaybolmuştur, insanların ilerlemesi böyle işte); bir toplantı salonu yapılmasını önerdi. Şaşkın kasabalılara, deniz kıyısında gezinmenin hoş bir şey olduğunu söyledi ve bir deniz gösterisi başlattı ve daha da iyisini yaptı; dönemin en ünlü İngiliz'ini - bir gün babası kadar ünlü olacak - oğlunu temiz hava ve iklim değişikliği için Lyme'a getirmeye ikna ederek büyük bir tanıtım girişimini başardı. Eğer orası Chatham Kontu ve oğlu William Pitt için yeterince güzelse, çabucak, diğer birçok kişi için de güzel olacak demekti. Her iki Pitt'den de çok daha büyük bir adam olan Hollis bu küçük mucizeyi sadece, 1774'teki ölümünden önceki son dört yılda başardı.

1800'lü yıllarda Lyme'ın en büyük endüstrisi, Hollis'in öngördüğü ve o tarihten sonra da hiç değişmeyen daldı: Zevk için denize gelenleri ağırlamak. Bu olay 1750 ve 1780 arasında, bunun kadar hızlı bir şekilde Britanya'nın tüm sahil kasabalarında da görüldü. Deniz, denizin suyu, havası, doğaya kattığı ışık ve ferahlık moda haline geldi. Lyme 1803 ve 1804 yıllarında Jane Austen'ın, ailesiyle birlikte buraya gelmesiyle en ünlü edebiyatçı konuğunu ağırladı ve Austen'ın bu yer hakkındaki düşünceleriyle buranın halkı hakkındaki düşüncelerinin arasındaki karşıtlık ilginçtir. Buranın halkı, acımasızca müşkülpesent genç kadından gerçekten de çok düşük not almış, fakat iş doğal dekora gelince kadın - tamamen turizm broşürü gibi değilse bile - oldukça olumlu ve Wordsworth'vari şeyler yazmış. Austen'ın, sıra Lyme'a geldiği zamanki *ikna ediciliğine* güç veren neşe ve heyecanı, tamamen günümüz insanlarına özgüdür. Bugün bize çocukluğumuzdan beri imrenmemiz ve hoşlanmamızın öğretildiği şey yeni keşfedilmiştir. Sanırım tarihimizde - 1800'lü yıllarda hâlâ, varlıklı kişilerin tekelinde olmasına karşın - toplumsal beğenide denizden yana bundan daha güzel bir değişim olmamıştır.

İlk başta her kumsalda mevzilenen, yüz seksen derece geriye dönmüş o görünmez Siren'lerin gizli nefesleri fark edilemedi. Denize girmek onlarca yıl boyunca, Jane Austen'ın inandığı gibi, tıbbi bir etkinlik olarak kaldı. Büyük olasılıkla, denize karşı bu büyük tutkunun başladığı zamanlarda bile pek az kişi denize gerçek anlamda giriyordu, çünkü mesire yerlerinin ve denize cephesi olan yerlerin yanı sıra, özellikle yapılmış (ve ısıtılmış) iç deniz banyosu havuzları türemişti; ve Neptün'ün üzerine doğrudan, cesaretle gitmek isteyenler de bunu te-

kerlekli kabinlerle yaptılar. Ama Viktorya ruhu 1836'dan çok önce üstün hale gelmişti ve Sirenlerin açıkça görünmeye - yani kumsallarda aslında hep var olan erotizmin ve cinselliğin hissedilmeye - başlaması, bu çağa rastlar.

Bu nitelikleri en açıkça gören, "donla banyo yapmak gibi iğrenç bir alışkanlıktan" nefret eden ve bunları giymeyi reddederek plaj halkını iki kez - ve de hoşnut ederek - şoke eden kişi Peder Francis Kilvert'tir. 1873'te yazdığı notlarda "Hiçbir şeyden habersizce (bu 'habersizlik', Manş Denizi'nin tuzundan habersizlik olarak kabul edilebilir) denize çıplak giriyordum . . . gerçi bu edepsiz çıplak adama bakan bazı oğlan çocukları, gördükleri manzarayı çok ilginç bulmuş gibiydiler, ama yakınlarda gezinen genç bayanlar bu işe pek bir itiraz eder gibi görünmüyordu." İki yıl sonra da Temmuz ayında Wight Adası'ndadır:

Sabah gökyüzü masmaviydi ve hava ılık bir güneşle ve denizden, Culver Downs'dan gelen serin bir esintiyle çok hoştu. Kayalık kenarı boyunca, Shanklin'den Sandown'a doğru yürürken bir ara durup tam aşağıda, kıyıdan denize giren çocuklara baktım. Kumların üzerinde güzel, çırılçıplak bir kız vardı ve yere oturmuş, yarı uzanmış halde dirseğine dayanmış, dizlerini büküp bacaklarını bir parça geriye çekip yukarı kaldırmış bir pozisyonda duruyordu, bir heykeltıraş modeliydi sanki. Kıvrak, ince bir beli, hafifçe belirmeye başlamış küçük göğüs kabartıları ve tomurcuklanmış memeleri, kavisleri hoş, nefis güzellikte bacakları ve hepsinden öte, harika ve yumuşak yuvarlaklar çizen, gül gamzeli kalçaları ve kalın, bembeyaz butları vardı. Başını geriye atıp denize bakınca siyah saçları gür demetler halinde bembeyaz omuzlarına düştü. Dalgalardan yeni çıkmış bir Venüs Anadyomene gibiydi.

Ama Lolita meraklısı Kilvert erotik konularda dürüstlük yönünden zamanının yüz yıl ilerisindeydi ve onun yaşındakiler arasında bu düşünceleri kâğıda dökmek bir yana, kabul edecek kişi bile pek yoktu. Ama yine de, bu düşünceler çok utangaç ve geleneklere bağlı kişilerin bile kafasını kurcalamış olsa gerek. Çünkü giyinmek, örtünmek, başkalarının gözlerinden korunmak içindir, su en mahrem yerlerin derisini okşamasın ya da şoke etmesin diye değil. Terbiyeli Hıristiyan beyefendilerin ve gençlere öğüt veren kişilerin erkekçe bir soğuk banyoda böyle bir örtünmeyi gerekli görmelerinin nedeni, bunun ılık bir şekilde devamından müthiş korku duymalarıdır. Daha 1882 yılma kadar, Lyme kasaba meclisi, kadın soyunma kabinlerine elli metreden fazla yaklaş-

maya kalkışan dejenere erkekleri çok ağır cezalarla tehdit ediyordu.

Müzemizde 1886 yılına ait, çok anlamlı bir aile albümü var. O yıllarda deniz kenarında geçirilen bir tatilden çok hoş ve canlı bir görüntü veriyor bize: Uskumru ve karides avlama, tenis, yürüyüş, fosil toplama, kumdan kale yapma, resim çizme, fotoğraf çekme, oralı halkla çene çalma . . . fakat giysilerini çıkarıp denizde yüzme hakkında tek bir görüntü bile yok. Bizim bu çağa has bakışımızla, aynen bu kadar belirgin bir şekilde eksik olan başka bir şeyse semptomatiktir: Ailede her iki cinsiyetten de, çok sayıda - göründüğü kadarıyla hayli canlı ve çekici - genç olduğu halde, hiçbir romantik ilişkinin, şaka yollu bile olsa, en ufak bir iması bile yoktur.

"Deniz banyosu tüm sinir sistemini canlandırır," deniyordu 1889 tarihli *Modern Etiquette*'de. "Ama cilde yumuşaklık ve güzellik, yüze parlak bir renk verme konusunda sıcak ya da ılık banyonun gerisinde kalır. Yemekten iki saat sonrasına kadar denize girmemeli, dolaşımı masajla ve hızlı bir yürüyüşle uyarmalıdır." Otorite bayan devam edip, "Yazın güneş ışınlarına maruz kalınır. Bu ışınlar tenin koyulaşmasına yol açarak tene çok zarar verir," diyerek de uyarıyor. Bu son kaygı belki de, Jane Austen'ın zamanında denize girmenin revaçta olduğu ayların neden Ekim ve Kasım olduğunu açıklıyor: Ne yapıp edip, yüzün utançtan kızarabilirliğini koruma kaygısından. Bir on dokuzuncu yüzyıl erkeğine, süt rengi yanakların pembeye dönmesinden daha erotik gelen bir şey yoktu.

Ama tüm bu orta sınıf saçmalıkları yok olmaya mahkûmdu. Deniz kıyısına gitmek, Sir John Lubbock'un 1871 Banka Tatil Günleri Sözleşmesi'nden sonra artık giderek daha bir ulusal gelenek haline geldi. *Modern Etiquette* bile, "zamane hanımlarının kürek çekmeye çok düşkün" olduğunu itiraf ve kabul etmek zorundaydı. *Punch* ise en azından, kadrosuna Parisli moda yaratıcı (ve modalarla alay edici) George du Maurier'in katıldığı 1864'ten beri deniz kıyılarının cinsel cazibesini ima eder olmuştu ve Maurier o zaman bile, Rowlandson ve Cruikshank gibi George dönemi sonlarındaki karikatüristlerin bizim çağımızdaki kadar açıksözlü çizgisini izlemekle yetiniyordu. Bu, 1890'larda tümüyle benimsendi. Kadın bedenlerini seyretmek, onlarla tanışma şansını denemek gibi hoş fırsatlar, Fransız ressam Mars'ın popüler Avrupa sahilleriyle ilgili, çok ilgi uyandıran resimli dizilerinin ana konularıydı - bunlar, Fransız okuyucu kadar, Anglosakson okuyucuyu da hedefleyen dizilerdi. Tüm o toplanmış etekler ve meydana çıkmış baldır-

lar, rüzgârla darmadağın olmuş o saçlar, sere serpe haldeki genç Belle Epoque güzelleri . . . buradan, George Orwell'ın ölümsüzleştirdiği kartpostalların türünden, harika bir bayağılığa (Tommy Atkins'in, siperlerin dehşetinden kurtulduğu kısa tatillerinde Fransız popüler sanatını keşfetmesiyle kolaylaşan) sadece tek bir küçük adım vardı. Sanırım, cinsel - ve belki de siyasal - özgürlüğün derinliğini deniz kenarı tatiline borçlu olduğumuzu bugün hâlâ tam anlamıyla fark etmiş değiliz.

Deniz kenarı, ilerlemiş tüm Batı - ve Doğu - toplumlarının hep birlikte zevk aldığı, giderek yatağa yaklaşan yerler haline geldi artık. Orası, insanların kendi çıplak bedenlerini şımartmak, seks ve romantizm bulmak, rahatlamak için; tüm günlük rutinlerden, sıkıcı saatlerden, formalitelerden kurtulmak için gittiği yerdir. Yazın ortasında, bir deniz kıyısında dünyadan kurtulmak giderek daha zorlaşabilirdi; fakat orada en azından, günlük yaşamdaki kimlik yok olabiliyor. Ağustos aylarında hep, plajdan yükselip deniz kenarındaki bahçeme gelen çocuk seslerini duyarım. Müthiş bir korkunun çeyrek tonunu taşırlar; ama müthiş bir zevkin çığlıklarıdırlar yine de. Sinsi Siren faaliyetine devam ediyor ama, pek bir dirençle karşılaşmıyor artık.

Denize yakınlık içimizde bu kadar çok şeyi eritiyorsa, adalar iki kat daha çok özgürleştiricidir. Ve bu da en azından kuzey yarımküredeki çoktan keşfedilmiş bölgelerde bulunan küçük adalarda yaşayan, orada doğup büyümüş kişilerden oluşan toplumların, toplumsal yaşam tarzları ve kuralları konusunda genelde neden çok sert ve püriten olduklarının açıklamasıdır. Bu insanlar, adanın bitmek bilmez ayartmalarından kendilerini korumak zorundadır, anakara toplumunun gerekli kısıtlamalarına boşverilmesinden yani. Adalar aynı zamanda düşgücünün hiç rahat durmadığı gizemli yerlerdir. Soğuk banyo tüccarlarının da bildiği gibi, dışarıya karşı her türlü yalıtım erotiktir. Crusoe'lar, doğal davranışları 'o biçim' bir değişiklik arz etmiyorsa, *erkek* bir Cuma istemezler aslında; ve adalar, ufkun ötesindeki diğer tüm yerlerden daha sert bir boşvermişlik şarabı doldurur kadehlerine. 'Orası, anakara' bir düş, gerçekten çok bir faraziye haline gelir ve orasının çoğu ritüeli ve davranış tarzı, bayat, denizsiz, tıkış tıkış kent cenennemini katlanılabilir kılmada kullanılan araçlardan başka bir şey değilmiş gibi görülebilir hemen.

Püritenler, Homeros'tan beri hep adalara kuşkuyla baktılar ve ada müptelalarına, Odisseus ve adamlarına layık görülen kaderi dilediler. William Golding *Sineklerin Tanrısı*'nda bu çok eski uyarıyı yineler: Dünyadan böyle tam anlamıyla yalıtılma, gerek kendini hayali bir uyuşukluğa kaptırmaktan, gerek anakara yasalarının yok olmasından ötürü, muzırlığı – yıkıcılığı - yaratır. Sanırım, Thomas Hardy'nin yazdığı, kendisi hakkında en çok itiraflarla dolu roman olan *Çok Sevilen*'in adavari Portland'da geçmesi de çok anlamlıdır. Ensestle, bastırılmış erotizmle, çok acılar çekmiş yazarı tarafından işlenmiş narsisistik suçlarla dolu bir öyküdür bu. Yazar, hayata pagan ve Hıristiyan tarzı bakışlarının arasında, haramla caiz arasında birçok oyunlar yaratır ve eski Portland'ın (ve kendi karmaşık ruhunun) haram alışkanlıklarının özellikle, anakaradan hem fiziksel hem de ruhsal yönden kopuk olma durumundan kaynaklandığını büyük bir açıklıkla ortaya koyar.

Ben kendi romanlarımı da birer ada yahut ada haline gelmiş şeyler olarak görürüm hep. Scilly Adaları'na ilk gittiğimde, bir adayı gezmekle kurgusal bir metinde gezinmek arasındaki yapısal ve ruhsal benzerlikleri - sıkıcı, durgun pasajların değişmesini, sinema jargonuyla "devamlılığı" ve diğer anahtar olayların ve karşılaşmaların birbirinden ayrı, ada niteliğini - bugün çabalasam da vazgeçemeyeceğim, öykü denizindeki adalar düşüncesini fark ettiğim anda elimde olmadan sarsıldığımı hatırlıyorum. Ada yaratmaya yönelik bu yeteneği diğer romancılarda da hep ararım ve sanırım bunun, hayran olduğum yazarların hiçbirinde eksik olmadığını söylemem gerek. Bu yetenek, genellikle ilk modern roman olduğu söylenen, Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunun tam anlamıyla özünde vardır; ve aynı şekilde, bütün ilk romanların özünde de bulunur. Ada hep, büyünün (mantıksal olarak tahmin edilemeyen, beklenmeyen bir gerçeğe ya da gelişmeye varmanın) gerçekleştiği yerdir ve yazarken çok garip bir şekilde, hiçlikten, sadece transit seyrüsefer yapan bir gemideki kısa bir akşam nöbetinde ileriyi gözlerken ortaya çıkıverir.

Scillyler'in, kısmen kendilerine adanmış Viktoryen bir romanları vardır. Sir Walter Besant'ın *Lyonesse'li Armorel*'idir bu; ilk kez 1890'da basılmış, bu tarihten önce basılması mümkün olmamıştır; çünkü zamanın 'yeni' kadınını cesurca ve tüm gerçek görkemiyle sergilemektedir. Sanattaki tüm karakterlerin kökenini Rafael öncesi sanatçılarda aramak gerekir ama bu kadının gürbüz, kıpkırmızı yanaklarının, sözünü sakınmazlığının, göreceli özgürlüğünün modası, Be-

sant'ınkinden on yıl önceki bir romanla, büyük olasılıkla Sabine Baring-Gould'un *Mehalah*'ıyla başlamıştır. Yine romana adını veren Mehalah aynı zamanda usta bir kürekçi ve Samson'lu Armorel'inkinden çok farklı bir şekilde de olsa, bir adanın en çok saygı gören kızıdır. Bu iki kitap, bir zamanlar ünlü, fakat bugün unutulmuş sahipleri gibi, ilginç bir karşıtlık oluşturur. Anglikan kilisesinin Katoliklere yakın bölümünden, hayata küsmüş bir rahip olan Baring-Gould, adaların püriten görüşünü benimsemiş, bu da onun çok daha karanlık ve duygulu bir hikâye yazmasını sağlamıştır. Swinburne, tüm coğrafi dekoruyla özünde bir 'ada' romanı olan *Uğultulu Tepeler*'in güçlü yankılarına dikkat çekmiştir ve ben Mehalah'ın dualarını başka yerlerde de, içimden okudum.

Besant, yazarlığından çok daha iyi bir insandı: Hayatı boyunca zayıfları savundu ve tüm Amerikalı ve İngiliz yazarların koruyucu meleğiydi, çünkü yazarların yasal ve ticari haklarını sürekli ve etkili bir şekilde savunan ilk kişiydi. Armorel'in Londra'da geçen sahneleri, bu romanı zamanının önemsiz yapıtlarından biri kılmaya yetecek kadar basmakalıp karakterler ve basmakalıp melodramlarla doludur. Ama Besant yine de, genç kadın kahramanının şimdi kimsenin yaşamadığı Samson adasındaki yaşamını betimlediği ilk on üç bölümde daha güzel bir şeyi, garip bir deniz idili ya da bir ada pastorali yaratmayı başarır; ayrıca, bir adada yaşamış birçok daha eski zaman kızının gerçek bir yankısını da yaratır ve bunun nedeni sadece, daha sonra söz edeceğimiz o çok daha ünlü idilden ötürü değil, bencil ve yakışıklı bir yabancının boğulmaktan kurtarılmasıyla başlamasıdır.

Bugün, uyanık ve çekici genç kadın konusundaki, gerek siyasi gerek fiziksel anlayışımızın birkaç ışık yılı uzağında kalmış o tutkulu, idealist, erkeksi kız Armorel'e gülebiliriz, fakat o sayfalarda adaların verdiği dürüstlük ve bağımsızlıktan, adaların antik büyüsünden gelen bir şeyler parıldar . . . Armorel ya da ondaki ruh unutulmaz, hatta aslında bunların hasreti bile çekilebilir, çünkü böyle bir karakterin doğurabileceği ıssızlık ve kendisinden başka kimseye bağlı olmama koşulları dünyada yok artık. Ama bunlar bugün bile Scillyler'de, Britanya'daki diğer her yere göre biraz daha az kayıp haldedir.

Dünya edebiyatının ilk romanı adalarla ve denizle, yalnızlık ve cinsellikle dokunmuştur ve bu kitabın, daha sonraki romanlara gerek tematik, gerekse teknik yönden, insanlık tarihindeki diğer kitapların her birinden daha büyük bir etki yapmış olmasının nedeni de budur. Ayn-

ca bu kitap, daha önce söz ettiğim takımadasal yapı biçiminin önemini (diğer her tür olasılığı ekarte edecek bir karmaşıklık ve ustalıkla) gösteren ilk yapıttır. Hiçbir romancı bu yapıtı, bir Hıristiyan'ın, İncil'i, bir filozofun, Platon'u ya da bir sosyalistin, Marx'ı bildiği gibi bilmemezlik edemez. Kurmaca konusunda yapılacak her ciddi araştırmanın ya da uygulamanın olmazsa olmaz öğesidir bu yapıt.

Ben, Odisseia'nın bir kadın tarafından yazılmış olduğuna inanan sapkınlardan biriyim. Bu aykırılık yazarlar arasında yeni bir şey değil. Samuel Butler da buna inanıyordu, bu konuda inandırıcı birtakım ikinci dereceden kanıtlar buldu ve bizim çağımızda Robert Graves de aynı şeyi yaptı. Bu romanı kim yazmışsa, evle ilgili konuları, örneğin büyük bir evi çekip çevirmeyi, denizle ilgili konulardan çok daha iyi biliyor gibidir. Denizsel konularda yapılan tek bilgi gösterisiyse denizde seyir ustalığıyla değil - yani, Odisseus'un Calypso'nun adasından kaçmak için yaptığı geminin tanımlanmasıyla, - tersanecilik konusundadır ve ilk sayfalarda en çok göze çarpan şey, Telemachus'un yolculuğundaki *erzaklar* hakkında verilen özen dolu ayrıntılara karşın, teknenin kendisine gelince böyle ayrıntılara hiç rastlanmamasıdır. Tarih boyunca, ulaşım aracına tapan ve onu parlatan erkek, bavulları dolduransa her zaman için kadın olmuştur.

Gayet belli ki, yazar aynı zamanda, kocaları evlerinden, olmaları gereken yerlerinden uzaklaştıracak her şeye - özellikle de genç dişilere - kafasını takmış. Burada da yine, Nestor, Menelaus ve Alcinous saraylarının içindeki dekor ve yaşam - konukların nasıl karşılandığı, nasıl banyo yaptıkları, nasıl giyindikleri, nasıl karın doyurdukları, hattâ çamaşırların nasıl yıkandığı - konusunda keskin bir gözlem ve Truvalı Helen'in başhanım olarak şaşaalı bir şekilde girişinden, Calypso'nun hüznüne kadar, her zaman karşılaşılan türden bir, dişi benliğinin duygularını paylaşma var; giysileri ve mücevherleri anlatma merakı var; yaşlı kadınlara gösterilen şefkat ve Ölüler Diyarı'ndaki dişi ruhlara, açıkça dikkati çekecek kadar daha büyük bir ilgi var . . .

Butler, kadın yazarın, pusuya yatmış ada kızlarının (ahlâkça) en güzelinin, yani Nausicaa'nın ardına saklandığı kanısına varmış. Eğer yazar ille de bir karakterin arkasına saklanmışsa ben şahsen Penelope'yi tercih ederim; ya da daha doğrusu, bir erkeğe onun düşlediği şeyleri anlatarak onu büyülemenin en iyi yolunu bilen ilk kadının Şehrazat olmadığı varsayımını öne sürerim. Böyle bir anlatımdan sonra, soğuk, katı gerçeği kim ister artık?

Burada, başka birçok şeyde olduğu gibi ve bilinen fiziksel ve sosyal nedenlerle, erkek gidip de eve ham malzeme getirdiğinde buna büyük değer veren, 'pişiren' ve işleyenin daima kadın olması muhtemel görünüyor. Erkeklerin en büyük mücadelesi her zaman elde etmektir, kadınlarınkiyse elde edileni işlemek. İlkel toplumlarda halk şarkılarının ve folklorun asıl 'taşıyıcıları'nın genellikle kadınlar olduğunu biliyoruz. Erkekler, ne kadar boş inançlı olursa olsun, dış gerçeği ister istemez daha iyi tanımak zorundadır. Kadınlarsa daha çok, içsel düşlemi, yani doğrudan kavranan değil de, kendilerine anlatılmış imge birikimini daha iyi tanır. Her türlü dekorasyon gibi, hikâye anlatmanın da özünde dokuma ve nakış işleme vardır. Yunanlılar bunu bilirdi. Onların ezberden okunan destan için kullandığı sözcük olan *rhapsody*, 'dikilmiş şarkı' anlamına gelir. Gerçeği, düşlenenle örmek, bütün sanatların ana tanımlamasıdır ve bence Penelope'nin (Kirke ve kitaptaki diğer birçok kadın gibi), dokuma yapmayı hem uzun bekleme süresinde bir oyalanma aracı, hem de sadakatinin gerekçesi olarak kabul etmesi raslantı değildir.

İçsel kanıt, baktıkça daha bir inandırıcı hale geliyor. Bu büyük hikâyenin ilk bölümünü çalan kimdir? En çok sempati duyulan kimdir? Kaybolup giden Odisseus değil de, onun yalnız kalmış karısı ve kadının evle ilgili tüm sorunları; en çarpıcısı da, yeni bir Orestes olma yolundaki bir oğulun sorunları. Ve duygusal zirve nerededir? Yirmi üçüncü kitapta, sabırlı kadın eşle, yollara düşmüş kocasını sonunda bir araya getiren - yine bir kadın bilgelik tanrıçası Athena - tanrıçanın emriyle şafağın bile saygıyla geciktiği kavuşma gecesinde. (Gerçek sonuncu kitabın, yani 24. bölümün işlevi, dağınık uçları toplamaktan ibarettir.) Kendi bencilliği yüzünden evliliğini kaza geçirme riskine sokan ya da kazaya yol açan hiçbir erkek, o zirve yaratan pasajda *dişi* bilgeliğinin adamakıllı bir şekilde gösterildiğinden kuşku duymaz ve bu nedenle de, antik çağda yaşayanların, bilgeliği kadın biçiminde kişileştirmelerine şaşmaz. Daha da önemlisi, Athena Yunanlılardan daha öncesinden kalma bir tanrıçadır. Hikâyenin geçtiği Miken saraylarının koruyucusudur, ayrıca sanatların ve zanaatların tanrıçası . . . eğer kadınların bir tanrıçası varsa, bu Athena'dır.

Truva Savaşı'nı anlatan Homeros söylencesinin ardında, MÖ 2. binyılın son yüzyıllarındaki, ticaret gücü ve yerleşecek topraklar için verilen çok gerçek bir mücadelenin yattığını biliyoruz. Bu mücadele, Mikenyalı korsan kralların gevşek konfederasyonuyla, herkesin gözü-

nü diktiği Karadeniz'e geçiş kapısını, yani Boğaz'ı tutanlar arasındaydı. Ayrıca 'Homeros'un bu olaylardan yüzyıllarca sonra yazdığını ve kesinlikle, hayranlığının sadece Mikenyalı tarafa yönelik olmadığını da biliyoruz. (Gerçi bu ironinin ne kadar bilinçli yapıldığını tartışabiliriz.) İnsan olsun, tanrı olsun, erkek kahramanlar, özellikle evlerinden uzaklaştıklarında pek sevimli ya da mutlu gösterilmemiştir. Zeus ve Poseidon sadece cezalandırmak için harekete geçer; giden erkek, cezayı *hak eder*. Penelope'ye talip olan erkeklere hep evlerine dönmeleri söylenir; fakat onlar bunu yapmayarak bir kan banyosunda sonlanan akıbetlerini layıkıyla bulurlar; İthaka donanmasından sağ kalan tek kişi olan Odisseus'un, yolculuğunda çektiği cehennem azaplarının bir benzerini yaşarlar.

Oysa evinde kalan ya da yeniden evine dönen erkeklere verilecek ne güzel armağanlar var: Menelaus, Nestor, Alcinous, çoban prens Eumacus, ihtiyar Laertes. Asıl anlaşılmaz durum, tabii ki Odisseus'un kendisidir. Bir yönden, Odisseus bunların hepsinden daha az çekici bir karakterdir; karşı koyamadığı yalancılığıyla, kuşkuculuğuyla, sadakatsizliğiyle, kinci öfkesiyle - adı bile "düşmanlı", "kurban", ya da modern terimlerle paranoyak anlamına gelir. Bu yönden onu, başka bir vahşi okyanus olan Amerikan Batısında küçük adacıklar halindeki kasabalarda geçen daha yeni bir söylencede görmemek mümkün değil; ama kesinlikle, soylu Sheriff'in değil de, daha ziyade Lee Marvin'in ya da Jack Palance'ın - yani vicdansız, patolojik bir katilin - yüzüyle tabii. Dryden, Vergilius'un *Aeneid*'ini çevirirken onun bu yönü için mükemmel iki sıfat buldu: "Uğursuz" ve "gözü doymaz" Odisseus.

Onun için söyleneceklerin hepsi bu kadar olsaydı . . . fakat onun bir de cesareti, ataklığı, yılmak bilmez arayışı, hayatta kalma becerisi, zekâsı, esprisi, yanılabilirliği var; özünden gelen bir erkekliği var, o biyolojik durumun, karısının dokuma tezgâhındaki kumaş-kefen gibi sık dokunmuş, birbirinin içine karışmış tüm kusurları ve meziyetleriyle. O ancak diğer antik Yunan yolculuk söylencelerinin kahramanlarıyla, Heracles'le, Perseus'la, Bellerophon'la, *Argo*'nun Jason'uyla karşılaştırılabilir. Bu adamlar düşgücünün çocuk adasından çıkma mit kuklalarıdır. Odisseus, kendini içinde bulduğu durumlar ne kadar söylencesel ve doğaüstüyse de gerçektir, gerçek bir insandır. Onun kötü huyu, oyunun dışında kalamamaksa da - esasen, salt hayatta kalmak için kullandığı - hilekârlığı, diğer oyuncularınkiyle, yani her şeyin nasıl olacağını belirleyen tanrılarınkiyle kıyaslanınca solda sıfır kalır ve onu ev-

rensel doğru bir adam, haklı bir paranoyak kılar.

Odisseus aslında bu paranoyanın mekanizmasının ve doğruluğunun analizidir. Odisseus'un en büyük, en amansız düşmanı, onu baştan çıkaran büyük ortamın, yani denizlerin tanrısı Poseidon'dur. Bu nedenle, Odisseus'un Truva'dan geri dönmesi hem onun geçmişteki günahlarının bir kefareti, hem de bunların niçin olduğunun süregiden bir göstergesidir. O ve adamları, kendi hırsları ve nedensiz saldırganlıkları yüzünden, tekrar tekrar, bitmek bilmez cehennem azapları çekerler. Onun bir erdemi de, eve dönmeyi ve Penelope'yi görmeyi hasretle beklemesidir - yani akıllılığıdır - ama Homeros (kavuşma gecesine karşın) bu noktaya büyük bir soru işareti yerleştirir. Penelope'nin taliplerinin vahşice katledilmesi, ahlâksızlaşmış hizmetçi kadınların asılması, çoban Melanthius'un organlarının azar azar kesilmesi ("keskin bir bıçakla burnunu ve kulaklarını kestiler, cinsel organlarını kesip çiğ et olarak köpeklere attılar ve öfkeye kapılıp ellerini ve ayaklarını kestiler"), paranoyanın sürmekte olduğunu gösterir. Ve sonunda, ucu bir yere bağlanmamış ünlü bir iplik kalır geriye; Odisseus'un, Tiresias'tan duyduğu, bir yolculuk daha yapması gerektiği haberidir bu: "Deniz diye bir şey bilmeyen ve yediklerine hiç tuz koymayan bir halka varıncaya dek sürecek bir yolculuk". Yani Odisseus bu gezegende kendisinin karayla kuşatılmış yerini, erişilmez bir huzuru bulmak için sonsuza dek dolaşmak zorundadır. Denizin bilinmezliğinin çağrısı onun hiç durulmayan şeytanı olarak kalacaktır hep.

Odisseia bana her zaman, daha sonraki, yine gücü ele geçirme mücadelesinin ve lebensraum* arayışlarının, sanki ritüelleşmiş bir saldırganlığın, saygınlık ve mülk edinmek için vahşice bir erkek hırsının ve tüm bunların ortamında, haris deniz korsanlarının çağında yazılmış bir edebiyat yapıtının bir yönünü hatırlatır kuvvetle. Norman istilasının ardından gelen dönem aynı zamanda, çağımızın ilk kadın yazarlarının - tıpkı Homeros gibi, kendilerinden çok önceki zamanlardan kalma bir konuya dayalı - hikâyeler anlatmaya, ve bu yolla, kendi zamanlarının erkek milletine, tatlılıkla, yaşamda daha iyi hedefler önermeye başladıkları zamandır. Yaşama yöneltilen bu yeni bakışın anahtarı yine macera peşinde yollara düşmektir; her ne kadar, kahramanlarının denizi gerçek anlamda, denizden çok bir ormana benzese de. Ama gerçek deniz yolculuğu ve adalar bu masallardan hiçbir zaman eksik olmaz ve bence Avrupa'nın yaşlı, uçsuz bucaksız, gizem - ve kurt - dolu orman-

* Alm. Yaşam alanı, yeni toprak. (ç.n.)

larıyla deniz arasında çok güçlü bir benzerlik vardır.

İlginç bir nokta, Marie de France ve Christine de Pisan gibi yazarların, Ulysses'in şövalyeleri andıran günümüz versiyonlarını, kendilerini keşfetmeleri için yolculuğa göndermeleri ve sonunda genellikle gerçek bilginin daima evde olduğunu, ya da daha kesin bir şekilde, yollara düşmenin başlangıçta ifade edilen amaca hiç uygun olmadığını göstermeleridir. *Odisseia* ile Marie de France'ın öykülerini yan yana koyup okumak sadece, merkezdeki macera temasına yaklaşımın benzerliğinden ötürü değil, her ikisinde de varolan mizahi dokunuşlardan, efsanevi şeylerdeki güzelliğin temelini oluşturan psikolojik doğruluktan (efsanevi varlıklara insanca bir davranış verebilme becerisinden), evsel yaşantı ve evle ilgili şeyler konusundaki takıntılardan, erkek-kadın ilişkilerinin ağır basan rolünden - yani erkeklere ait olmadığını bildiğimiz ortak birtakım duygular ve düşüncelerden - ötürü de çok öğreticidir.

Edebiyat bilimcilerin geleneksel görüşünü benimseyip, geleneksel görüşün iddia ettiği gibi, Homeros'un erkek bir ozan olduğunu kabul etmek gerekse bile, onun erkekler kadar kadınları da kapsayan bir okuyucu-dinleyici kitlesi için ve aslında feminist - yani uygarlaştıran – bir bakışla ve ortaçağ başındaki kadın yazarların kullandığı tekniğin aynısını kullanarak yazdığı, bence kesindir. Edebiyat bilimciler *İlyada ve Odisseia*'yı, tüm ipuçları karmaşık dinsel sembolizmler arasında çözüme giden, antropolojik bir çapraz bulmaca gibi görmekten hoşlanırlar: Penelope bir sevgili-tanrıça kültünün merkezi, Odisseus ise bir kurban kral haline gelir, ve saire. Elbette, bu yalnızca işin bir parçasıdır. Ama sanırım Knossos ya da Miken saray komplekslerini gezip de, o zamanlarda (Homeros'un zamanından çok öncelerde) bile, pitoresk kutsal ormanın ve altın dalların ardında, pratik sosyal sorunlar yaşayan, sıradan ve (eğer yaptıkları eşyalara bakacak olursak) en azından bazı güncel ilişkileri mitsel simgelerinden ayırabilecek kadar gelişmiş bir zekâya sahip insanların varolamayacağını düşünecek kimse yoktur.

Arkeoloji, eşyalar ve tekniklerle ilgili Homeros çizgisindeki tanımlamaların mitsellikten çok uzak olduğunu ve Odisseus'un tüm cefalarıyla maceralarının ardında süregiden devamlı ve çok gerçekçi ana temanın, kocasının yokluğunda tahakküm altında kalan kadının felaketi olduğunu defalarca göstermiştir. Evrensel korsanlık çağında bu hayli bildik bir tema olsa gerektir. *Odisseia*'da, Odisseus'un sarayının yönetimindeki - yani dirayetli bir kişinin denetiminden yoksun kalmış bir

ada devletindeki - kargaşadan daha sık tekrarlanan hiçbir konu yoktur. Elbette, hikâyenin kronolojisi içinde, İthaka'dan çok uzak olmayan yerlerde de tam olarak bu sorunun yeni birer örneği vardır - Miken kraliçesinin Aegistheus'la zina yapması, ikisinin birlik olup, kadının kocası Agamemnon'u Truva'dan dönüşünde öldürmeleri, onların da Orestes tarafından öldürülmesi... zoraki evlilikler, iktidarın gasp edilmesi, ailelerin birbirini kırdığı didişmeler, bitmek bilmeyen anlamsız bir savaş. Peki niçin? Büyük ölçüde, erkeklerin ahmaklığı ve haddini bilmezliğinden; sahip olduklarıyla yetinmeme, o hiç bitmez, hep daha çok yağma, daha çok şeye sahip olma, daha çok skor yapma merakından ötürü - ve bu sonuncu neden, günümüze en kolay uyarlanabilir olanıdır, çünkü kadın köleler Mikenyalı yağmacıların düşlediği ganimetin hiç de önemsiz bir parçası değildi.

Deniz bu merakın yoluydu ve ayrıca, akıllılıktan ve evdeki eşlerden bir kurtuluştu. Odisseus, gerek bilge, gerekse bela, her türlü kadından oluşan bir ağın içindeydi ve bela kadınlardan her seferinde Penelope ve Athena sayesinde kurtuldu. Bu canlı, oyuncul ve nefis bir şekilde biçimden biçime geçen tanrıça, Penelope'nin ruhsal bir versiyonu, Penelope'nin Prospero'suna karşılık bir Ariel gibi görülebilir, çünkü kendisinin de Odisseus'a yarı âşık olduğu bellidir, onun öteki kadınlarına sitemle bakar, ama karısını bir an bile kıskanmaz. Hatta kadını olduğundan daha güzel yapar, cildini tanrısal bir kozmetikle beyazlatıp "fildişinden de beyaz" hale getirir. Başka bir deyişle o, evde bırakılmış kadının dileklerinin yerine gelmesidir ya da yazarın ve yazarın okuyucularının arzularının gerçeğe yansıtılmasıdır.

Böylece, deniz ve adaları, akılla ve mantıkla kontrol edilemeyen bir alan haline gelir; kobay Odisseus'un labirentlerden geçeceği bir laboratuvar; mantığın büyük müttefiki bilincin geri çekilip de yerini bilinçdışının ve libidonun,* yani evdeki huzuru ve kurulu düzeni bozan ezeli ve okyanussal gücün kurallarına bıraktığı yere dönüşür. Çünkü Odisseus'u iten kendi bilinçdışıdır, bu bilinçdışının denizsel diyarıysa kadınlardan oluşmuştur. Antik döneme ait hiçbir edebiyat yapıtında, Odisseus'un, en uzun yolculuğunun sonunda, Okyanus Nehri'nin karanlık kıyılarında, ölmüş annesi Anticleia ile karşılaştığı sahne kadar parlak bir Freudvari sahne olmadığını söylemek yanlış olmaz.

* Şehvet. (ç.n.)

Annem konuşurken, altüst olmuş gönlümde bir istek uyandı; ölü de olsa, onun ruhuna sarılmak. Üç kez atıldım ileriye, onu tutup kendime çekmek arzusuyla kollarımı uzatarak. Üç kez kayıp gitti kollarımın arasından bir gölge ya da bir düş gibi ve daha da büyük bir acıyla perişan halde koyıp gitti beni.[1]

Bu kısa düşte, tüm sanatların kaynağı yatıyor: Nesne ilişkileri* analizcilerinin bugün sembolik onarım dedikleri, ele geçmezin peşinden koşma hali.

* * *

Birçok yönden, *Odisseia*'nın ustaca yapısındaki gerçek roman, Odisseus ve Calypso, Ogygia'dayken başlar. Ogygia adı okyanus sözcüğüyle ilgiliydi belki; Yunanlılar için, büyük antikite, her şeyin ilki gibi bir çağrışımı vardı. Fakat ada da hayli bir uğursuzdu, çünkü batıda, belki de Atlantik'teydi. Sanırım bugün batı sözcüğü, yaz tatillerini (ya da Amerika'da, yeni bakir toprakları ve Kaliforniya'yı) hatırlatmasından ötürü genellikle hoş bir duygu veriyor ama. Elizabeth dönemi kadar yakın zamanlarda bile durum böyle değildi; o zamanlar batı rüzgâr, fırtına ve hastalık getiren kötü bir rüzgârdı; hatta antik zamanlarda bundan da daha kötüydü. En iyi ticaret ve sömürge olanakları kuşkusuz doğu Akdeniz halklarının batısındaydı; ama Yunancada "batı" sözcüğü, yani *Skaios* bile kötü, korkulu bir çağrışım yüklüdür. Eski Mısırlılar bu yönü ölümle bir tutarlardı. Yunanlı kuş kâhinleri sanatlarını icra etmek için yüzlerini kuzeye dönerlerdi ve iyi kuş kâhinleri daima sağ taraflarına, yani doğuya dönüp giderlerdi. Bu, Nuh tufanından önceki *deseil*'in, Hıristiyanların zor bir işe girişmeden önce yaptıkları haç çıkarmanın Mithras'vari** karşılığının açıklamasıdır: yani Güneş'e ya da sağ tarafa dönmenin. Gemiler genellikle bunu, uzun bir yolculuktan önce, bazen üç kez sağa dönerek yaparlardı. "Sol tarafa" yapılan bütün yolculuklar esasında tehlikeliydi. Athena, Olimpos'taki bir

1. *Odisseus*'tan bütün alıntılar E.V. Rieu'nun Penguin Books tarafından basılan çevirisindendir. Fakat ayrıca Robert Fagles'ın yeni çevirisini de öneririm. (Londra ve New York: Penguin, 1966).

* Psikanalizde, kişinin çocukluk döneminde çevresiyle girdiği ilişkinin kişi üzerindeki etkileri. (ç.n.)

** Eski İran'da aydınlık ve gerçeğin tanrısı. (ç.n.)

kabine toplantısında Odisseus hakkında bir rapor verirken bu tehlikeyi son derece açık bir biçimde belirtir.

Ada çok ağaçlıktır ve bir tanrıça yaşar orada; denizin bütün derinliklerini bilen, hain Atlas'ın kızıdır . . . Bu talihsiz adamı gözünün yaşına bakmadan evinden uzakta tutan işte bu büyücü kızdır. Her allahın günü, yalan ve yaltaklanıcı sözlerle, İthaka onun aklına gelmesin diye elinden geleni yapar; ve sırf kendi toprağından yükselen dumanı görmek için her şeyi verebilecek Odisseus, ancak ölümün yolunu gözlüyor şimdi.

Bu, Athena-Penelope'nin, adı Calypso olan kötü kız hakkındaki resmi görüşünü simgeliyor elbette. Odisseus daha sonra, Ogygia'da geçen zamanının hikâyesini anlatırken bunu doğrular. Calypso, der, "hilekâr" biriydi; "benim sevgimi bir an bile kazanamadı". Ama sonra hemen ileri atılır: "Hiç aralıksız yedi yıl kaldım orada . . ." Kaldığı diğer her yerden çok daha uzun bir süredir bu - şehvetli Kirke bile onu ancak bir yıl tutabilmiştir - ve yirmi yıllık gezginliğinin üçte birine denk düşer.

Bunun yanı sıra, bu kız hakkında birinci ve yedinci kitaplarda yer alan bu iki kötü sözün arasında, Homeros'un bize onun çok farklı bir hikâyesini sunduğu beşinci kitapta onu gerçekten tanırız. Athena onun babasına yine lanet okumuştur ve Hermes de Calypso'ya Odisseus'tan vazgeçmesini, tanrıların onunla ilgili başka planları olduğunu söylemek üzere gönderilmiştir. Hermes bu yolculuk için, muhtemelen sümsükkuşuna benzer bir hayvanın kılığına girerek (bu adanın Akdeniz'in en batısında ya da Atlantik'te olduğunu gösteren bir kanıt daha) "mavi sulardan çıkıp" karaya ayak basar ve sahil boyunca, Calypso'nun yaşadığı büyük mağaraya doğru yürür. Gördüğü şey, Besant'ın kahramanı Armorel'in Samson'daki çiftliğine ilk kez geldiğinde gördüğüne çok benzer ve bunun amacı okuyucunun keyfini kaçırmaksa, son derece başarısız olduğu söylenebilir.

Ocakta büyük bir ateş yanıyordu ve yanan, yarılmış ardıç ve sedir kütüklerinden çıkan koku adanın her yerine yayılmıştı. İçeride Calypso güzel bir sesle şarkı söylerken tezgâhta kumaş dokuyor, altın mekiği bir o yana bir bu yana gidip geliyordu. Mağarayı dışardan koruyan, akçaağaçlardan, kavaklardan ve kokulu servilerden oluşmuş yemyeşil bir koruluk vardı ve bunların dalları tüylü yaratıkların, boynuzlu bay-

kuşların ve şahinlerin ve gürültücü kargaların, günlük faaliyetleri için denize inmiş sahil kuşlarının tüneme yeriydi. Mağaranın ağzının tam kenarını takip eden, olgun üzümlerden oluşan iri salkımlarla dolu bir asma her yana dal budak salmıştı; birbirine yakın, fakat birbirinden ayrı dört pınardan çıkan dört billur suyun her biri bir tarafa doğru akıyordu; ve her iki yandaki yumuşak çimenlerde süsenler ve maydanozlar boy atmıştı. Burası gerçekten, ölümsüz bir ziyaretçinin bile durup hayretle ve zevkle bakakalacağı bir yerdi.[2]

Ama bu ölümsüz ziyaretçi elbette bakakalmamıştı. Alışılmış kibar sözlerden ve bir fincan çaydan (mayalanmış ambrosiadan) sonra, büyük tanrıyla çok küçük tanrıça dikenli konuya girerler. Şimdi izninizle E.V. Rieu'nun çevirisini bir an için bırakayım ve bunu daha güncel bir konuşma tarzıyla aktarayım:

"Ne güzel sizi görmek," der Calypso, "ve hepsinden önce de, merkez büronun benim varlığımı tamamen unutmamış olduğunu görmek."

"Sevgili kızım, benim böyle ıssız bir yere kendi isteğimle gelebileceğimi düşünmüyorsun herhalde. Hayatım boyunca böyle sıkıcı bir yolculuk yapmadım. Senin köylülerin nasıl bir çölde yaşadığının farkında değiller." Çevresine bakıp esner. "Dediğim, eline geçirdiğin o zavallı, adı her neyse o herif, bizim İhtiyar'ın onunla ilgili başka fikirleri var. Sana o küçük pençelerini biraz açmanı söylememi istediler benden. Tamam mı?"

Calypso ayağa fırlayıp, ellerini beline koyar.

"Sizi rezil herifler! O burada sırf bu yüzden durmuyor bir kere. Ama ben karşındayım. Hiç gizlenmem bile, biz onunla hemen hemen evli gibiyiz." Hermes omuzlarını kaldırır, hiçbir şey söylemez. "Sırf garezden bu! Herkes biliyor ki, siz hepiniz hayatınızı merkez büroda gönül maceralarıyla ve sekreterleri kovalamakla geçiriyorsunuz. Böyle ikiyüzlüsünüz siz, hep böyle yaparsınız. Ve bunun nedenini bilmediğimi sanmayın sakın. Kadınlar bölümünün başındaki o pislik tiplerden biri başkalarının işine burnunu sokuyor yine. Onlar sırf kıskançtır." Hermes tırnaklarına bakmaktadır. Calypso'ysa ağlamak üzeredir. "Bak, ben olmasaydım o denizde boğulacaktı. Onu kurtardım, baktım ona, sonra da âşık oldum. Hattâ ona, grubuna katılması için yapabileceği şeyleri bile öğretiyorum." Calypso dik dik bakar, içini çeker, so-

2. Burada, bu denemeyi yazdığım ilkbaharda Oregon'da gördüğüm o büyüleyici küçük orkidenin adından kesinlikle söz etmeliyim. Çiçeğin adı, *Calypso bulbosa*'ydı.

nunda boyun eğer. "Pekâlâ. Ama İhtiyar onu götürme yolunu kendi bulsun. Ben gitmem."

Evet, kutsal bir metni bayağılaştırdım, fakat o konuşmadaki, Calypso'nun isyankâr incinmişliğinden kaynaklanan o çok çekici tarzı gülünçleştirmiş değilim. Hermes gider. Calypso da çıkıp, her zamanki gibi canı sıkılarak denize bakıp duran Odisseus'u bulmaya gider ve tıpkı Olimpos'ta olduğu gibi, Odisseus'ta da davayı kaybettiğini anlar; ve orada ve o zaman, Kirke gibi, onu tatlılıkla ve kendi isteğiyle bırakmaya karar verir. Ona bir gemi yapmada yardım edecek, gemiyi onun için donatacak, yola çıkması için uygun bir rüzgâr estirecektir. Nankör adam hemen kuşkulanır: Bunda bir hile olsa gerektir. Bu konuda dürüst olduğuna Styx yemini (tanrıların bile dönemeyeceği yemini) edecek midir?

Calypso, yarı acı çeker bir maske takınıp, ona, yüreğe işleyen, çok yakıcı bazı gerçekleri anlatır. Sen kurnaz aklının, insanca yüreğine hükmetmesine izin veriyorsun, der ona; merhametin cinsel istekten daha büyük olabileceğini, gerçek aşkın kendi varlığını bile feda edebileceğini bilmesi gerektiğini söyler. Styx yemini eder ve hızla dönüp gider. Homeros, Odisseus'un onun peşinden gittiğini söylüyor. Dileyelim ki bu, yaşamında ilk kez, özür dilemek içindir.

Calypso o gece yemekte son bir girişimde bulunur. Eğer giderse başına daha büyük dertler çıkacağı yolunda uyarır onu; ve eğer onunla birlikte kalırsa ölümsüzlüğe kavuşacağını vaat eder. Zamanın sonuna dek birlikte yaşayabileceklerdir. Ve son olarak, yanında sıcak ve genç bir tanrıça dururken, nasıl olup da yaşlanan bir Penelope'yi düşünmeden edemediğini sorar. Odisseus politiktir, karısının görünüşünü kötüler. Doğru, o bir ölümlüdür olsa olsa, ama onu deniz çağırıyordur ve çekeceği dertlere gelince . . . "Varsın yeni bir felaket daha gelsin. Bir tanesi daha fazla olsa ne yazar."

Hava kararmıştır ve son bir aşk geceleri kalmıştır. Ertesi sabah adadan kurtulmak için gemisini yapmaya başlamasına izin verilmiştir.

Büyük maceraların arasındaki bu Calypso faslı tüm *Odisseia*'nın en sevilen bölümlerinden biri, bir düşle bir gerçeğin çatışması; kendi kaderine çaresizce âşık ve yalnız bir adama umutsuzca âşık olmuş yalnız bir kadının öyküsüdür. Aynı zamanda bu, insanlığın tüm edebiyatında, yazarların geleneğin insanlık dışılığını yendiği en çarpıcı durumlardan biridir. Calypso'nun, bütün mitoloji kurallarına göre kötü olması gerekir. Öyküdeki 'iyi' karakterler onun kötü olduğunu söyler;

kahraman, cinsel yönden onu aşağılayarak reddeder, onun dengi tanrılar bile burun bükerler ona... Hatırlıyorum, küçük bir çocukken *Odisseia*'yı ilk kez okuduğumda, Calypso'yu terk ettiği için Odisseus'tan nefret etmiştim. Birçok kez okuduktan sonra da, hem içsel hem de dışsal mantığın onu Calypso'yu terk etmek zorunda bıraktığını biliyor olmama karşın, Odisseus'u hâlâ tam anlamıyla bağışlayamıyorum; ve bu çatallı duygunun bir erkek tarafından yaratılmadığından eminim. Her halükârda, bir roman yazarı olarak, bu Calypso-Penelope ikilemine ne kadar çok şey borçlu olduğumu biliyorum; romanlarımdan ve sayısız başka romanlardan hiç eksik olmadı ve olmayacak.

Odisseus, Phaeacia ya da Skeria'ya, yani bugünkü Korfu'ya doğru yola çıkar. Fakat Poseidon, Olimpos'un merhamete gelmesine kızarak (eğer kadın yazar, öykü kahramanının onu, Calypso'nun adasından 'çok sevinerek' ayrıldığını yazmak zorunda bırakmasına kızmadıysa tabii) şiddetli bir fırtınayla geminin direğini kırar. Gemi fırtınayla sürüklenir, sonra başka bir dev dalga gelip onu batırır. Odisseus soyunup yüzer. Üç gün sonra Korfu kıyılarına varır, ama korkunç dalgalar vardır ve kıyıda kayalıklardan başka bir şey yoktur. Dalgalar onu kayaların üzerine fırlatır: "Büyük dalga üzerinden geçip giderken inleyerek kayalara tutundu. Fakat dalganın öfkesinden kurtulur kurtulmaz, dalga geriye doğru çekilirken ona bütün gücüyle çarptı ve onu geriye, denize doğru fırlattı. Güçlü ellerinden kopan deri parçaları kayalara yapışık halde kaldı, deliğinden çekilip çıkarılan bir kalamarın vantuzlarına yapışıp kalan çakıllar kadar büyüktü kopan deri parçaları."

Athena bir kez daha imdadına yetişir, bitkin adamın sahil boyunca yüzüp bir nehir ağzındaki kumlu bir koya varmasını sağlar ve Odisseus nihayet orada karaya çıkabilir. Bir zeytin ağacının altında yapraklarla örtünüp uyur. Ertesi sabah Skeria-Korfu kralının kızı Nausicaa, hizmetçileriyle birlikte, çamaşır yıkamak üzere nehir kıyısına gelir. Orada top oynarlarken Odisseus uyanır. Çabucak toparlanıp, çıplaklığını örtecek bir dal kapar ve meydana çıkarak güzel prensese hitaben gösterişli bir konuşma yapar. Yeni bir aşk daha başlamak üzeredir sanki; ama bu kez Odisseus artık memleketindedir. Kral ve kraliçe tarafından hoş karşılanır ve kendisine verdikleri bir gemi, kanlı intikamını alacağı İthaka'ya götürür onu. Orada da, başlangıçta kimliğini gizlemesine karşın Odisseuslar bitmek bilmez: Varlığına bir 'kılıf' olarak yeni tipler, Mısır ve Fenike hikâyeleri uydurur boyuna. Eski arkadaşı çoban Eumaeus bir diğerini anlatır: Bir kralın öz oğlu; onun hayatı da deniz

ve korsanlık yüzünden mahvolmuştur. Yani hep acımasız ve her şeyi birbirinden ayıran deniz; ve ilk bakışta denizcinin terk ettiği şey sadece, gerçek ve katlanılabilir bir Calypso-Kirke-Athena'ysa da, kendi güvenli adası ve memleketindeki her şeyi ve İthaka krallığını denizin uğruna feda etme deliliğidir bu.

O türden bütün öyküler gibi, *Odisseia*'nın gölgesinde yazılmış ilk romanım *Büyücü*'de, T.S. Eliot'ın *The Four Quartets*'ından, ünlü bir alıntıyı kullanmıştım:

Bizler hiç vazgeçmeyeceğiz aramaktan
Ve tüm aramalarımızın sonunda da
Başladığımız yere döneceğiz yine
Ve de hemen tanıyacağız orasını.

Odisseus'sa, sonunda İthaka'da karaya çıkınca böyle bir şey yaşamaz; Scilla'nın farzolunan babalarından birinin, Phorcys'in mağarasında korkunç bir ironidir bu. Kendi doğduğu yeri tanımaz ve bunun nedeni kısmen de Athena'nın, Odisseus'un geldiği yere bir sis çöktürmesidir. Aslında bir karanlığa dalmıştır. İnsanların neye benzediğini bilmez. Nausicaa'nın ana babasının verdiği hediyeleri nereye saklayacağını bilmez. Skeria-Korfu'dan hiç ayrılmamış olmayı diler. Anlaşılan, aldatılmış ve ıssız bir adada tek başına bırakılmıştır. İlk ve gayet tipik olumlu hareketi, karaya çıkma sırasında hediyelerden birinin Korfulu tayfalar tarafından çalınıp çalınmadığını kontrol etmesidir. (Hediyeler çalınmamıştır ama, eve yolculuk sırasında Poseidon onları son bir öfke nöbetiyle, deniz kıyısındaki kaya parçalarına çevirmiştir.) Bomboş sahilde oturup ağlamaya başlar. Ancak o zaman yakışıklı bir genç çoban - yine biçim değiştirmiş Athena - çıkagelir ve bulunduğu yerin neresi olduğunu söyler ona.

Ama, tıpkı Penelope'nin nihayet Odisseus'u tanıdığı anda, duygularının başlamasından önceki garip tereddüdü gibi gölgelenip kaybolan o ilk tepki müthiş zekice tasarlanmıştır ve bence Odisseus'un nasıl umutsuz bir vaka olduğunu, onun maceralara girmek, sonucunda tam başladığı yere gelse de çevrilen çarka kapılmak dışında bir şey yapmaktan aciz olduğunu çok canlı bir şekilde vurgulamaktadır. Bunu belki Odisseus da biliyordur, fakat bu uğursuz ve doyumsuz adam hep yelken açıp gitmeye, adadan adaya, maceradan maceraya dolaşıp durmaya mahkûmdur.

İnsanların 'deniz diye bir şey bilmediği' tek yer, ölüm diyarıdır ve iyi ya da kötü, yaşamın sırrının tek yanıtı, adalara yolculukta gizlidir. Yüzyılımızın en büyük romanında ve *Odisseia*'ya en büyük saygı metninde yer alan, sondan bir önceki uzun pasajda başka bir denizci, Leopold Bloom kendi İthaka'sına döndüğünde, Dublin'e vardığı günün sonunda bu tatsız sorunla karşı karşıya kalır. Düğüm işte böyle çözülür:

Gidenler asla, hiçbir yerden, hiçbir şekilde çıkıp gelmez miydi?
O hep kendini, kendi kuyrukluyıldız yörüngesinin en dışçizgisine dek zorlayarak, sabit yıldızların ve değişken güneşlerin ve teleskopik gezegenlerin, başıboş ve kaçkın astronomik cisimlerin ötesine, uzayın en uç çizgisine doğru, hep bir ülkeden diğerine, bir milletten başka bir millete, maceradan maceraya gezip duracaktı. Onu tekrar çağıracak çağrıyı bir yerde belli belirsiz duyduğu anda, nasıl olursa olsun, ister istemez bir güneş mahkûmu gibi uyacaktı bu çağrıya. Kim bilir nereden, Kuzey Tacı takımyıldızından ayrılıp kaybolacak, Cassiopeia takımyıldızındaki deltanın üzerinde yeniden belirecek ve akıl almaz uzunluktaki yolculuklarından sonra, yabancı bir intikamcı, kötülere karşı bir adalet infazcısı, gizemli bir haçlı savaşçısı, uyanmış bir uyuyan olarak çıkacaktı bir şekilde, (tahminen) Rotschild'i ve gümüş kralını da geçen finans kaynaklarıyla.
Böyle bir dönüşü mantıkdışı kılacak şey neydi?
Geriye dönüşlü bir uzayın zamanında çıkıp gidiş ve geri dönüşle, geriye dönüşsüz bir zamanın uzayında çıkıp gidiş ve geri dönüş arasında yetersiz bir denklem.
Hangi güçlerin oyunudur hareketsizliğe yol açıp da gidişi kötü kılan? Ertelemeyi sağlayan, zamanın geç oluşu: Görünmezliği sağlayan, gecenin karanlığı: Tehlikeyi sağlayan, yolun tam bilinmezliği: Hareketi önleyen, dinlenme gereksinimi: Aramayı önleyen, yakındaki, boş olmayan bir yatak: Arzuyu söyleyen ve arzu edileni sağlayan, serinlikle (çarşaf) katıştırılmış sıcaklık (insan) bulma güvencesi: Narkissos'un, arzulanan arzunun yankısız sesli heykeli.

Odisseus işte budur, zihinlerdeki yolculuk. Gerçek Ulysses, *Odisseia*'yı yazan kişidir, Joyce'dur; kendi bilinçaltının bilinmezliğinde yolculuğa çıkan ve sadece, Athena'nın kendisine yardım edeceğine; Penolope'nin kendisini bekleyeceğine duyduğu belli belirsiz bir inançla, kayalık adaların, canavarların, Sirenlerin, Calypsoların ve Kirkelerin

arasından, hepsinin hışmından geçmesi gerektiğini bilen her sanatçıdır. *Odisseia*'da yinelenip duran tüm simgelerin en isabetlisi, kahramanın maruz kaldığı bitmek bilmez ve bilinçli yoksunluklardır: Gemilerinden, adamlarından, umutlarından, giysilerinden ve hatta Korfu kayalıklarında da derisinden. "Narkissos'un, arzulanan arzunun sesi yankısız heykeli" için, kendi kendisinden kurtulma yolunda belki de tek umut, Hermes'in denizciye Kirke'nin kapısında verdiği o *moly* çiçeğindedir ve James Joyce'un kendi Molly Bloom'undaki, kadınla ilgili bölümün en sonuna koyduğu ("beyaz bir gül takacağım") sözlerindedir: "Evet bana bir dağ çiçeğisin dedi evet yani biz hep çiçeğiz bir kadın vücudu ve yaşamı boyunca söylediği tek doğru şeydi bu ve güneş senin için parlıyor bugün."

Şimdi, çok daha yakın zamanların gerçekten yaşamış bir Odisseus'uyla tayfalarının ve keşfettikleri şanslı adaların hikâyesini anlatmak istiyorum. Yolculuklarının gün ışığına çıkardığı hazineyi düşündükçe, bu masalın, benim bu yazıyı yazdığım yerin gerçekten de çok yakınında bir yerden başlaması bana mutluluk veriyor: Daha doğrusu, Lyme Regis'te o kötü Kraliçe Mary döneminde. 1554 yılında John Somers adında bir esnafın karısı dördüncü oğlunu doğurdu ve çocuk 24 Nisan tarihinde George adıyla vaftiz edildi. On yıl sonra başka bir Lyme'lının, John Jourdain'in de, Silvester adıyla vaftiz edilen bir oğlu oldu.

George Somers çok erken yaşta denize açıldı ve 1590'larda, Atlantik'te yaptığı bir sürü yolculukla ve kendisine şöhret sağlayan gözü kara yiğitliğiyle Elizabeth döneminin tipik bir korsan kaptanı oldu. Thomas Fuller, *Worthies of England* adlı yapıtında, onun "karada bir kuzu . . . denizde bir aslan" olduğunu ve onun şanının en azından kısmen, mükemmel kaptanlık yeteneğinden kaynaklandığını yazar. Ama Somers 1600'lerde daha çok kuzu tarafına doğru dönmüş gibiydi ve kazandığı şöhretiyle ve ganimetiyle Lyme'a ve karısının yanına çekildi. Karısı Lyme'lı bir kızdı, adı Jane ya da Joan Haywood'du ve 1582'de, kız on sekiz yaşındayken evlenmişlerdi. Somers 1603 yılında kasabanın parlamento üyesi oldu ve kendisine Sir unvanı verildi. 1604 yılında belediye başkanı seçildi. Fakat anlaşılan, gerçek bir Odisseus gibi, denizin kıyısında durmak ona yetmiyordu, yelken açmalıydı.

1609'da Londra ya da Güney Virginia Şirketi'nin kurucu üyesi olan Somers, sorunlar yaşayan sömürgeye yeni yerleşimciler katacak

filonun amirali olarak atandı. 23 Nisan'da vasiyetnamesini yazdı ve birkaç hafta sonra, adı (gerçi farklılık gösterse de, her halükârda) doğru konmuş, *Sea Adventurer* ya da *Sea Venture** adlı (üç yüz tonluk) gemide, diğer dokuz gemiyle birlikte yelken açtı. Denizcilerin ve yerleşimcilerin sayısı - yaklaşık beş yüz kişi - İthakalılarınkine eşit olmakla kalmıyordu, en azından yerleşimciler de İthakalılara benzer bir ruh halindeydiler ve (kadınların da bulunduğu gemideki) yolcuların çoğu "en şehvet düşkünü ve berbat gençler"di. Bunların çoğu Virginia'yı bir kere gördükten sonra derhal, ilk fırsatta İngiltere'nin kerhanelerine geri dönecekti. *Sea Venture*'da, Sir George'un yeğeni Matthew, Silvester Jourdain ve büyük olasılıkla daha bir sürü Lyme'lı denizci vardı.

Fakat filonun Amerika'ya varmasından çok önce *Sea Venture*, küçük güruhuyla birlikte diğer gemilerden ayrıldı. Şimdi hikâyeyi, Lyme Regis'in ilk tarihçisi George Roberts'ın usta kalemine bırakıyorum.

Temmuzun 25'inde bir fırtınanın ardından amiral gemisi, diğer komutanlar, komisyon üyeleri ve 150 kişiyle gruptan ayrıldı. Gemi çok yıpranmıştı, öyle bir su alıyordu ki, ambardaki sular büyük fıçıların iki sıra yukarısına kadar yükselmişti. Herkesin üç gün üç gece hiç durmadan su boşaltması ve pompalamasına karşın suyun yine de yükseldiği görülüyordu. Sonunda hepsi bitkin düşerek tüm umutlarını yitirdiler ve ambar kapaklarını kapatmaya karar verdiler. Tehlikenin bu en uç noktasına varınca, "rahatlatıcı suyu" olanlar, öteki dünyada daha neşeli ve mutlu bir şekilde buluşmak üzere son kez vedalaşarak birbirlerinin şerefine içtiler. Usta denizci Sir G. Summers (metinde böyle yazılmış) tüm bu süre boyunca kıç tarafta, yemek yemeye ya da uyumaya pek zaman harcamaksızın oturup gemiyi doğru yöne yönelterek batmasını önledi. Hiç umulmadık bir anda da karayı gördü: Bu haber üzerine herkes yukarıya koştu ve (su boşaltmayı) bırakmalarından ötürü neredeyse batacaklardı. Görünen yerin Bermudalar - o zamanlar herkesin korktuğu ve sakındığı, şeytanlar ve hayaletler diyarı - olduğunu bilmelerine karşın, tüm yelkenleri açtılar. Az sonra gemi bir kayaya çarptı, ama bir dalga gelip gemiyi tekrar açığa fırlattı ve böylece bir kayadan diğerine, derken sonunda, çok şanslı bir şekilde, iki kayanın arasında, sanki tersanede yapım halindeymiş gibi dimdik sıkışıp kaldı. Rüzgâr sakinleşince, insanları, eşyaları ve erzakları dışarı çıkarıp kayıklara yüklediler ve bazıları kıyıya bir fersah, bazıları da yarım mil uzaklıkta olduklarını söylüyorlarsa da tek bir can bile yitirilmeden sağ salim

* *Deniz Maceracısı* ya da *Deniz Macerası*. (ç.n.)

karaya vardılar.
Bir bolluk ve güzellik diyarına düşen yabancılar burasını öve öve bitiremiyorlardı. Sir George Summers, diğer Aeneidler gibi, oltayla balık tutarak bütün grubun yiyeceğini sağladı. Batı Hint adalarına domuz taşıyan Bermudas adlı bir İspanyol gemisinden
yüzerek geldikleri söylenen ve orada çok bol bulunan domuzlardan yirmi ikisini öldürdüler.

Bermudalar ilk kez, 1515'ten önce, İspanyol denizci Juan de Bermudez tarafından görülmüştü. Gemi kazazedeleri buraya ilk önce Virginiola, sonra Somers ya da Summer Adaları dediler (bu ikincisi belki güzel ikliminden, belki de 'Summers'ın o zamanki Lyme belgelerinde Somers'ın çok yaygın bir ikinci yazılış biçimi olmasından ötürüdür); adalar bugünkü adını sonradan aldı.

İngilizler, her İngiliz'den bekleneceği gibi, talihlerini İngiliz olmalarına yordular; adaların kötülüğü sadece, İspanyollar ve Fransızlar gibi aşağılık Katolik yabancılar arasında yayılmıştı belli ki - gerçi onlar da ilk başta, geceleri duyulan esrarengiz seslerden şaşkına dönmüşler ve boş inançlı bütün denizciler gibi, her yerde karşılarına çıkan domuzlardan kuşkulanmışlardı. Ama, kötü şöhretine karşın, zoraki yurtlarını çabucak beğendiler ve domuzlarla ilgili bu ilk küçük gaflarından sonra, tıpkı Kirke'nin Aeaea adasına çıkan Odisseus ve tayfaları gibi davrandılar. İklim nefisti; odun ve tatlı su, dam ve duvar yapmak için palmiye yaprakları, "keklik kadar . . . iri ve besili" deniz kuşları (herhalde yelkovan kuşları), kaplumbağalar, "somon kadar lezzetli" balıklar vardı ve domuz eti, "İngiltere'deki koyun etinden daha hoş ve lezzetli"ydi. Bermuda kargasının bile "piliç gibi beyaz bir eti" vardı. Bu betimlemeler günümüzün turizm broşür edebiyatını ("harika deniz ürünleri, uçsuz bucaksız, el değmemiş kumsallar") okumuş olanlara tanıdık gelebilir ve gayet de haklıdırlar. Amerika'daki tüm bu ilk maceraları bildiren gazeteci beylerin çoğunun başarıdan elde edeceği büyük maddi kazançlar vardı; Avrupa'daki bazı Viktoryen göçmen toplayıcılar kadar gözü kararmış değilseler de, müşterileri geri çevirmek onların çıkarına kesinlikle uygun değildi.

Bermudalar'daki bu ilk zorunlu tatilin sevimli tarafı pek uzun ömürlü olmadı. *Sea Venture*'daki askerler, denizciler, yerleşimciler bir sürü adaya dağılmıştı ve kavgalar, isyanlar çıkmakta gecikmedi. İlk kaçış girişiminde bulunan on dört adam *Sea Venture*'ın botlarından bi-

riyle Amerika anakarasına doğru yola çıktı. Onlardan bir daha haber alınamadı. Bunun üzerine Somers, muhtemelen *Sea Venture*'ın tahtalarını ve yerel ardıç (Bermuda sediri) keresteleri kullanarak iki küçük tekne yaptı. 10 Mayıs 1610'da iki filika Jamestown'a doğru yola çıktı. Altı yüz millik denizi, yine Somers'ın denizciliği ve yön bulma yeteneği sayesinde, sadece on üç günde geçtiler; ama karaya çıktıktan sonra bu son yolculuklarının, daha önceki, gemi kazasıyla sonlanan ilk yolculuklarından çok daha talihsiz olduğunu gördüler. Açlıktan kırılıyorlardı ve Kızılderililerle başları beladaydı.

Sonunda Somers, bu pek de cesur olmayan Yeni Dünyalılara et ve balık getirmek üzere, daha sonra Pocahontas'ı kaçıracak olan Samuel Argall'la birlikte yelken açıp tekrar Bermuda'ya gitmeye karar verdi. Argall'dan ayrı düştü, fakat Kasım'ın başında Bermuda'ya vardı - ve Kasım'ın dokuzunda orada öldü. Ölüm nedeni "çatlayacak kadar domuz eti yemek"ti. Yeğeni Matthew'ya verdiği son talimat, "siyah domuzlar"dan oluşan bir kargoyu Jamestown'a geri götürmesiydi. Herhalde mürettebat canlı domuzları gemiye yükleme ve evlerinden tekrar ayrılma düşüncesine karşı ayaklandı; ve belki de yeni kaptan bu boş inançlı heriflerden acımasız bir intikam almaya karar verdi. Amcasının kalbini ve iç organlarını adada gömen yeğen kaptan, tahminen çok iyi tuzlanmış cesedi ardıçtan bir kutuya koyup sıkıca kapattı, bir yolunu bulup gizlice gemiye soktu ve Lyme'a doğru yelken açtı.

Gemi, esrarlı yüküne karşın yolculuğu sağ salim bitirdi. Sir George'un, geleneğe uyularak "karşıdaki ve ilk kıyıya" götürülmesi gereken vücut kalıntıları 4 Haziran 1611'de tam bir askeri görkemle gömüldü ve o günden beri Whitchurch Canonicorum kilisesinde, yönetim kurulu salonu döşemesinin altında yatmaktadır. Somers'ın, bu kilisenin bölgesinde, denize ve kendi doğduğu yere yukarıdan bakan bir tepede çiftliği vardı. Ama korkarım, karısı Penelope gibi davranmadı. Whitchurch kilise defterine 1612 yılının Temmuz ayında düşülmüş bir kayıt, "Lady Sumers"ın "William Raymond Beyefendi"yle evlendiğini yazıyor - bu da yine, daha güvenli bir korsandır kuşkusuz . . . Belki de aptalın biri. Vasiyetname o yılın Kasım ayında açıldığında Matthew'un, amcasından kalan bütün önemli gayrımenkulleri miras olarak alacağı ortaya çıktı. Onun, o ölmüş gitmiş bedeni, Scylla'nın öfkesine uğrama riskine rağmen geri getirmesi sırf saygıdan değilmiş anlaşılan.

Bu arada Silvester Jourdain başka bir gemiyle Virginia'dan açılıp dosdoğru İngiltere'ye geri döndü. Bu gemi, şirketin hak sahiplerine, *Virginia'daki Sömürge Mülkleri Hakkında Gerçek Deklarasyon* adıyla, o yıl yeniden kaleme alınıp yazılmış bir resmi mektubu getiriyordu. Bu belgeyi kaleme alan kişi, ayrıca 10 Temmuz 1610 tarihli bir mektupta Virginia hakkında özel - ve çok daha gerçekçi - fakat 1625 yılına kadar yayımlanmamış bir yazı daha yazmış bulunan ve Bermuda'daki kazadan kurtulanlardan biri olan William Stratchey'di. Ama Jourdain bir atlatma haber kokusu almış olmalıydı ya da mini-Homeros'u oynamak istiyordu belki de. Döner dönmez, *Bermudalar'ın ya da Divel Adalarının Keşfi* adlı bir kitapçık çıkardı ve bu da bu olağanüstü maceranın halk tarafından alınıp okunabilecek ilk anlatımıydı.

Kitapçığını çıkarma konusundaki heyecanı bir yana, hepsinden daha muhtemel olanı, Jourdain'in 1610'da Londra'ya, bu hikâyeyi Virginia macerasına destek olan birçok kişiye anlatmak için gelmiş olmasıdır. Ona özellikle bazı sorular sormak isteyecek bir kişi vardı, on yıl kadar önce Virginia'ya yapılan Weymouth ve Harlow yolculuklarının patronu ve şirketin kurucularından biri olan Southhampton Kontu'ydu bu; ve Southhampton yöresinde, konu bulmada Sir George Somers'ın kuzey yönünü bulma yeteneği kadar keskin bir sezgiye sahip, kulağı delik ve mitlere meraklı bir oyun yazarı vardı. Bu yazar mini-Homeros da değildi; yalnızca, Homeros'un armağanlarını pastoralin yeni tarzına, öncelikle doğa ve kültür arasındaki karşıtlığa . . . insanlığın ilerlemesi ve uygarlıkla gelen artılar ve eksilerle ilgili bir forma adapte etmede bazı sorunları vardı. O zamanda yaşamış diğer herkes gibi, deniz yolculuğunun sembolizmiyle çok uzun bir sevgi-nefret ilişkisi ve denizde ölümle ilgili özel bir takıntısı vardı. Bu durum kendini ilk kez yaklaşık yirmi yıl önce, ilk oyunlarından birinde göstermişti ve yazar 1610 yılının o kışında, onun geçtiği pasajı hatırlıyor olsa gerektir. Bir adam bir kâbusu hatırlıyor:

Tanrım, tanrım! Ne büyük bir acıydı boğulmak!
Ne korkunç bir gürültüydü suyun kulaklarımda çıkardığı!
Ne çirkindi ölümün gözlerimdeki görüntüsü!
Sanırım binlerce korkunç gemi batığı gördüm ben;
On binlerce kişi, balıkların didiklediği;
Altın çiviler, kocaman çapalar, inci yığınları,
Ne olduğu bilinmez taşlar, değeri kestirilmez mücevherler.

Hepsi saçılmışı denizin dibine;
Bazıları da kafataslarının içine . . .

Edebiyatbilimciler tüm tarih boyunca kaynakları hep dışarıdan bakarak araştırdılar; bu yaklaşımın ille de yanlış olması gerekmez ama, etkin olarak yazmaya devam eden her yazarın onlara söyleyebileceği çok basit bir olguyu gözden kaçırmalarına yol açar. Olgunluğa varmış her yazarın üzerinde büyük etki yapan şeylerden biri de daima, daha önceki kendi yapıtlarıdır. Stratford'lu* acemi oyun yazarı, yukarıdaki, *Kral III. Richard*'dan alınmış dizelerde, yüzeysel bir şekilde bakılırsa Marlowe'u** aşmaya çalışıyor olabilir; fakat öte yandan, gelecekte yeşerip büyüyecek bir de tohum atıyor. Kendisi, *Aeneid*'leri *Odisseia*'dan çok daha iyi bilirdi, fakat bu alıntıya, Odisseus'un başından geçenlerin yansıması damgasını vurmuştur: Yolculuğun verdiği çok aşırı bir kibir ve azgın bir yolculuk hırsı, gemi kazasının ve suya batmanın getireceği kapkara bir ölüm, son ifşanın ötesindeki geçit. Clarence'ın düşü, Bermuda kıyılcımını bekleyen kuru bir kavdı.

Yerel bir yurtseverliğin bana musallat olmasına izin vermemeliyim. Aslında Shakespeare, kendisine gösterilmiş olması gereken Stratchey'nin mektubundan, Jourdain'den epeyi daha çok şey almışa benziyor. Onlardan biriyle ya da ikisiyle de tanışmış olması pekâlâ mümkündür. Ama hikâyenin anahtar kişisi, kemikleri kilisenin tabanında yatan adamdır aslında; *Sea Venture*'ı yüzdüren, adalarda geçen o zor kış boyunca birtakım düzenleri sürdüren, oradan kurtuluş hareketini düzenleyen ve teknesine aldığı iki yazarla birlikte başarılı bir sona götüren adam. Bence, *Odisseia* ve *Robinson Crusoe*'ya temel oluşturan ada metaforunun diğer bir türlü keşfini en çok ona, bu edebiyat dışı gerçeğin o tek yaratıcısına borçluyuz.

Shakespeare, birinci sınıf birçok deha gibi, en büyük yapıtını en sona saklamış gibi geliyor bana. *Fırtına*, (bilinen, kralın huzurundaki ilk gösterimi 1 Kasım 1611'de gerçekleşmiştir,) en büyük şiirselliğe ya da en derinden kavranmış insan karakterlerine sahip yapıt olmayabilir. Kısalığı, (tüm oyunları içinde en kısa olanıdır) zaman ve mekân yönünden haddinden fazla küçültülmüşlüğü, kesmeler, atlamalar ve yarıda bırakmalar; tüm bunlar onu, bir skeçten de öte, hafif bir yapıt gibi

* Shakespeare'in doğum yeri. (ç.n.)
** Cristopher Marlowe (1564-1593) İngiliz oyun yazarı ve şairi. *Dr. Faust'un Trajik Öyküsü, Malta'nın Zengin Yahudisi* ve *II. Edward* gibi oyunlarıyla Elizabeth dönemi tiyatrosunun temelini atmıştır. (ç.n.)

gösterebilir. Fakat onun hafifliği, Cézanne'ın son suluboyalarının ya da Beethoven'ın son piyano sonatındaki küçük aryanın hafifliği gibidir: Bu tür sanat yapıtları maddeden ne kadar yoksun olursa, yüce bir şeytan arabası gibi, o denli yükselir. O kabalık, hattâ biçimsizlik, yüce bir ustalığa, gemisi salt teknik engelinin çok ötesine varmış bir adama hastır; T.S. Eliot'un, büyük gücünü ve inandırıcılığını gösteren, daha önce alıntıladığım dizelerine varmış birine.

Fırtına, Shakespeare'in yaşadığı on yedinci yüzyılın o müthiş başyapıtlar zincirlerinden diğer hiçbirisinin pek beceremediği bir tarzda, gayet özgürce süzülüyor. O diğerleri, genel olarak tüm dünya için, buysa her bir insan için. Ve Shakespeare'in çok bilinen, ada ve bilmediği bir yerde karaya çıkmış gemici metaforlarını . . . hem büyüleyici hem de müthiş vahşice, hem Caliban'ları ve Ariel'leri, hem Antonio'ları ve Miranda'ları kapsayan, hem vahşice bir 'gerçek', hem de hayali bir görkem içerebilen o metaforları kullanmasının nedeni budur. Elbette Prospero'nun adası Bermudalar'da değil, hikâyeye göre Tunus'la İtalya arasında bir yerdedir - gerçi bu konum hem *Aeneid*'den hem de *Odisseia*'dan güçlü çağrışımlar taşıyor. *Fırtına*, insan düşlemiyle ilgili, dolayısıyla da, sonuç olarak Shakespeare'in kendi düşlemine bakışıyla ilgili, simgesel bir hikâyedir: Bu düşlemin gücü, beklentileri, engelleriyle - hepsinden önce de, engelleriyle - ilgilidir. Oyundaki ada aslında bizim gezegenimizdir; okyanus gibi bir uzay denizindeki gezegenimiz.

Adanın Shakespeare'in bilincinde aldığı tüm spesifik ve gerçekçi biçimler onun Stratchey'den, Jourdain'den ve bu konuyla ilgili diğer kitapçıklardan öğrendiği şeylerden alınmış olsa gerektir ve ben kesinlikle, Scilly Adaları'nı bu konuda bir alternatif olarak öne sürmüyorum; ama bu adalar yine de Elizabeth ve Jakoben dönemindeki insanların kafasında bugün bizlerinkinden çok daha fazla yer etmişti. Bunun nedeni, bu adaların, ne başlangıcı ne de bitişi hiçbir şekilde 1588 yenilgisine rastlamayan, kronik bir donanma korkusu döneminde taşıdığı çok büyük stratejik önemdi. Lyme belediye başkanı 1601 Ağustosu'nda çok acilen "İspanyol filosunun yerini bulmak için büyük bir geminin yola çıkmasını" emretti; birçok Scilly'linin anavatana kaçtığı. 1628 yılına dek süren büyük bir panik vardı. İspanyollar, denizde konvoy halinde seyretmenin zorluğu karşısında, son ve kesin bir saldırıya geçmek için açık denizde bir buluşma noktasına gerek olduğunu gayet iyi biliyorlardı ve bu buluşma yeri de Scillyler'di belli ki. Adayı saldı-

nlara karşı müstahkem hale getirme (bu işe ilk kez 1548 yılında girişilmiş) ve adaları bir erken uyarı sistemi olarak kullanma konusunda karşılaşılan sorunlar dönemin resmi belgelerinde sürekli olarak açığa vurulur. Haydutluk yapmaya yeltenenlerin gemilerini batırıp onları adalete teslim edecek, tanrının inayetini kazanmış bir yönetici, İspanyol tehlikesinin en yoğun olduğu dönemde yaşayan herkes için hayli cazip bir kavramdı. Ama Scillyler'de bizi bu oyuna, simgesel olarak daha çok yaklaştıran başka bir şey daha var.

İki yaz önce, Avrupa'nın büyük adaları içinde en az tanınan ve en güzellerinden birinde, Baltık'ın kraliçesi Gotland adasında birkaç gün kaldım. Bir sabah yürürken sırf şans eseri, adanın doğu kıyılarındaki uzak bir kumsalın kenarında çam ağaçlarına rastladım ve ayağım, bana hemen Scillyler'i hatırlatan bir şeye takıldı: Konsantrik halkalar şeklinde, sanki zaman geçsin diye oyun oynayan gençler tarafından dizilmişe benzeyen, plaj çakıllarından bir labirent. Ama çok daha eski zamanlardan kalma ve insanın aklını çok daha fazla kurcalayacak bir şeye bakmakta olduğumu biliyordum. St Agnes'ın batı tarafında da tıpkı böyle bir labirent vardır, üstelik denizin yukarısındaki küçük bir yamaçtadır ve gemi mezarlığıyla Batı Kayalıkları'nın saklıkentine bakar.

Yakınlarda, Troytown adlı bir çiftlik vardır; ama bu isim labirentten gelir. *Troy-fair* ve *Troy-town* çok eskiden kalma yerel diyalekt sözcüklerdir ve "bir kargaşa", "bir karışıklık" . . . yani "bir labirent", bir çıkmaz anlamına gelir. Genellikle on-on beş metre çapındaki bu çakıl labirentlere çoğunlukla, denizle ve adalarla iç içe bir ülke olan İskandinavya'da rastlanır. Geoffrey Grigson'un bildirdiğine göre, bunlar orada da benzer isimler taşır: Trojeburg, Tröberg ve saire. Ve Gotland'da, Visby'de meşhur bir labirent daha vardır. R.S. Bowley, St Agnes labirentinin iki yüz yıl önceki kayıtlarda yer aldığını ve "muhtemelen, canı sıkılan bir fener bekçisi tarafından yapıldığını" söylüyor; ama Geoffrey Grigson gibi ben de kanıtların bunun tersini gösterdiği kanısındayım. Vikinglerin Scillyler'i bildiğini biliyoruz ve İskandinavya'daki, çok eski olduğu tartışmasız deniz labirentleriyle çok büyük benzerlikler var.

Bu labirentlerin Vikingler için nasıl bir ritüel önem taşıdığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz ama, Avrupa'da hem Keltlerin yaşadığı yerlerdeki, hem de Akdeniz bölgesindeki labirentlerin, mezarlarla ve

onlardan kaçışla, yani başka bir bedende yeniden yaşamayla ilgili olduğu görülür. Daedalus efsanesinin özünde de bu vardır: Theseus'un Girit'te kurtulduğu labirent, çok eski zamanların bahar doğurganlığı ya da 'keklik' (daha doğrusu, bugün hâlâ tüm Yunan adalarında baharın ilk müjdecisi olan, buğday tarlalarına dadanan göçmen bir bıldırcın) dansının labirentvari biçimidir. Bu dans elbette Girit'in Minos döneminden daha eski tarihlerden kalmıştı ve ilk önceleri gerçek harman yerlerinde yapılırdı; ancak daha sonraları labirentlerin sembolik harman yerlerinde yapılır oldu.

Bunları yazarken yanımda bir antika duruyor: Eski Sümer ülkesinin hemen kuzeyindeki yaylalardan birinde yapılan bir kazıda çıkarılmış, MÖ üç bin yıl öncesinden kalma, eski ve yuvarlak bir toprak kap. Kabın boynunu çepeçevre dolaşan şeridin üzerinde karikatür gibi bir şey var; stilize edilmiş, çift başlı kuşlar bir buğday tarlasında taneleri yiyor ve bunların arasında da Minos-Girit'in en ünlü simgesi *Labrys* ya da çift başlı balta görülüyor. Fakat aslında bu balta simgesini meydana getiren iki üçgen, daha da stilize edilmiş başsız kuşlardan oluşmuş. Toprak kabın üzerinde dört tane, uçları merkeze dönük üçgen şeklinde, çok stilize edilmiş diğer bir simge daha resmedilmiş. Bunlar, bir havuzun çevresinde koşan dört tane geyiği ya da sığırı simgeliyor. British Museum'da bir dolap, bu dizaynın incelenmesine ayrılmış durumda.

Labirenti koruyor ya da girecekleri korkutuyor gibi görünen *labrys* bir balta değil, bereketin ya da yiyeceğin dans eden kuşlar şeklindeki simgesidir. *Labrys* Yunanca bir sözcük değildir ve sanırım kökeni mantık yürüterek tahmin edilebilir. Ağızın ve dudakların kapıp yutma hareketini hissetmek için *Labr-* demek yeterlidir. Yunancada *labros* diye bir sıfat vardır ve "güçlü, açgözlü" - yani "obur" - anlamına gelir. Başka bir sözcük, *labbor*, doymak bilmez bir canavar balık demektir. *Labrum* Latince "dudak" demektir ve Romalıların *Labor* sözcüğüyse kayarak çıkma ve sonrasında gelen acı ve zahmet gibi bir antik anlama dayanır. Yeme ihtiyacı, yemek yemek için çalışmak ihtiyacı, bereketi ve iklimsel koşulları belirleyen güçleri yatıştırma ihtiyacı . . . antik labirentin ifade ettiği şeyler bunlardır aslında. Girit'in merkezindeki canavar, yarı boğa-yarı insan Minotauros bile bir bereket simgesidir. St Agnes'taki labirentin on sekizinci yüzyılda, canı sıkılan bir fener bekçisi tarafından değil, iki bin beş yüz yıl önce Fenikeli bir gemici tarafından yapıldığını biliyorum; ciddi hiçbir arkeologun böyle bir hipote-

zi bir an bile desteklemeyeceğinden de son derece eminim.

Labirent ayrıca, zanaatkârlıkta ustalığın, olağan yeteneğin ötesinde bir üretme, dikiş dikme ve dokuma becerisinin de çok eski bir simgesidir - yani başka bir deyişle, yaratıcılığın ya da sanatçılığın birincil göstergesidir. Minos, deniz gücünü ya da sömürgen ticareti, Scylla da onun en büyük düşmanını, yani düşman doğayı ve gemi kazasını simgeliyorsa, Daedalus da kârla, kârın yol açtığı kayıplar arasındaki sonsuz mücadeleye esin veren üreticiyi simgeler; gerek sembolik yönden, gerekse adalet yönünden. Daedalus-Minos efsanesinin sonu kadar şiirsel bir şey olamaz.

Minos, büyük sanatkârla oğlu İkaros'u Girit'te hapiste tutar. Daedalus uçmayı keşfeder ama, oğlu güneşe çok yaklaşır ve sonunda ilk ölümcül hava kazasının kurbanı olur. Daedalus onu gömer, sonra İtalya'ya ve sonunda Sicilya'ya kadar uçar ve orada (yine uğursuz çağrışımlı bir deniz adı olan) Kral Cocalus için çalışır. Bu beyin göçüne razı olmayan Minos, isyankâr mucidini bulmak için yollara düşer. Kaçağın nerede saklandığını bildiğinden, hemen Sicilya'ya gider; ancak Daedalus'un çözeceğini bildiği bir problem koyar ortaya: Keten bir ipliği bir Triton* kabuğunun karmaşık helezonvari boşluklarından geçirmek (yine labirent simgesi yani). Daedelus dayanamaz ve Bay Edward Bono'nun lateral düşünme dediği parlak bir buluşla problemi çözer. Minos artık iz üzerinde olduğunu biliyordur. Ama Kral Cocalus'un kızı Daedalus'u uyarır ve bir zamanlar Minos'un Scylla'yı acımasızca terk ettiği kadere çok benzeyen bir plan yapılır. Minos bir banyo yapmaya ikna edilir. Daedalus çok özel bir boru yapar: Denizler imparatoru küvete girer girmez küvet kaynar suyla (ya da başka bir versiyona göre, kaynar katranla) dolacaktır ve herifin (yani Giritli denizler hâkiminin) icabına bakılır. *Omnia vincit ars;*** ve tüm o Somers'ların, Southampton'ların, Jourdain'lerin hepsi Shakespeare'in kilerindeki birer kafatası ve kemikten başka nedir ki? Sonunda yaşayan Odisseus değil, Daedalus'tur. "Ah, sizin için en iyisi benim adımdır," diye seslenir Buck Mulligan, Stephan Dedalus'a, *Ulysses*'in başlangıcında, "Keskinbıçak Kinch."

Bunların hepsi Shakespeare'in yetersiz Latincesinden ve daha da kıt Yunancasından kaçmış olabilir; ama Shakespeare kesinlikle labirentleri biliyor olmalıydı. Labirentlere -özellikle, çok yönlülerine değil

* Kabuğu boru şeklinde bir deniz salyangozu. (ç.n.)
** Lat. Sanat her şeyi yener. (ç.n.)

de, St Agnes'taki gibi tek yönlü biçimdekilere - o zamanlar bugünün İngiltere'sinden çok daha sık rastlanıyordu. Genellikle, çakıl taşlarıyla değil de kerpiçlerle yapılırdı. Shakespeare, sırılsıklam büyüye batmış başka bir oyunu, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, Titania'ya, labirentlerin yok oluşundan ötürü ağıt yaktırır:

Dokuz taş sahası dolmuş çamurla:
Ve çetin labirentler azgın yeşilliklerde
Fark edilmiyor artık ayak değmemişlikten

Kuşkusuz, bu zaman zarfında, eski dokuz taş oyun alanlarının ve kerpiç labirentlerin yok olmasından tarihsel yönden sorumlu olanlar, boş inançlı toplumlarıyla Püritenlerdi. Prospero'nun son perdede yaptığı konuşmanın bir açıklaması bunun, oyundaki büyüye, cadılığa, labirentlere ve genel olarak cinler ve şeytanlarla ilgili şeylere yapılan göndermelerden ötürü Kral James'ten dolaylı bir özür dileme olduğudur. Bu tür 'materyallerin' dönemin dindarca ve geleneksel metinleri olduğu pekâlâ düşünülebilirse de, beni tatmin eden bir açıklama değil bu. Ama kesin olan şeyse Shakespeare'in, labirent simgesini *Fırtına*'ya bilerek soktuğudur. Oyunun yapısı da dolambaçlı ve labirent gibidir ve doğrudan birçok gönderme vardır. "Burada üzerinde gezinilmiş bir labirent var yahu," diye bağırır ihtiyar Gonzalo. "Yürüdükleri düz hatlara ve kıvrımlara bak!" Sonra son perdede Alonso: "İnsanların bugüne dek yürüdüğü en zor labirent kadar tuhaf bir şey bu, / Ve bu işte daha da fazlası var / doğanın bugüne dek yaptığından." En sonunda Gonzalo, Ferdinand'la Miranda'yı kutsadıktan sonra, "Çünkü yolu tebeşirle çizen sizsiniz / Bizi buraya siz getirdiniz," der. "Hepimiz kendimize geldik" diye sürdürür sonuç olarak, "Kimse kendinde değilken."

Shakespeare'in döneminde yaşayanlar, asıl canavarın labirentin neresinde olduğunu bilirdi: Ortasında değil, doğru yolu bulmanın zorluğundaydı yani. Elizabeth döneminde yaşayanlar ve Jakobenler gibi daha karmaşık fikirli insanlar için labirent, her gezegen ve yörüngesinin ruhun bir yönünü simgelediği (tüm antroposantrizmiyle) Ptoleme evreninin halka şeklindeki diyagramına ve astrolojiye; ve belki de dolambaçlı yollardan geçip tılsımlı taşın aranmasına çok benzer bir şeydi. Oyunun sonlarına doğru Prospero "Şimdi benim projem baş veriyor işte," derken kesinlikle simyacılık jargonunu kullanıyordu. Labi-

rentin merkezi, gerçek anlamda kendini tanımayı simgeliyordu. Francis Quarles'in 1635'te yazdığı - belki de, ruh araştırmalarıyla meşgul o yüzyılın, Foxe'un *Şehitler*'inden sonra en popüler kitabı olan - *Amblemler*'deki naif bölümlerden biri bu yorumu gayet açıkça gösterir ve denizle de bir ilişki kurar. Gezgin ruh Anima, bir labirentin ortasında, meşaleli bir deniz fenerindeki bir meleğin sarkıttığı ipi tutarak durur. Labirentin başlangıç yerinde kör bir adam köpeğinin peşinden yürür ve labirentin hemen dışında suda boğulan adamlar ellerini kaldırmış imdat istemektedir; diğer ikisiyse fenerin bulunduğu kayalıklara tırmanmaya çalışır. Ufukta gemiler vardır. Bu çok garip bir resimdir, çünkü (bu kez çok yönlü tipteki) labirent denizdedir, sudan kesilip açılmış geçiş yolları vardır. Eşlik eden bir şiir bu garip fanteziyi açıklar. 'Labirent' dünyadır:

Bu dönüp duran labirente saldırır
Her iki yanından, kükürtlü ateş dalgaları,
Dalgalar dibinden sürünüp, içeri girip çıkar boyuna,
Ama hoş görünür gözüne, keşfetme delisinin;
Adımları kendi hayallerine güvenmeyegörsün,
Bir düşer ki, kurtuluşu yok, batar dibine sonsuz derinliklerin.

Ve Gonzalo:

Hep eziyet, bela, merak ve şaşkınlık var burada:
İlahi bir güç yol gösterip
Çıkarsın bizi bu korkunç diyardan.

Fırtına'daki sınama labirentini yapan, Prospero maskesinin ardına gizlenmiş Shakespeare'in düşgücüdür. Bir dereceye kadar, bu sözcüğün günümüzde en bilinen kullanımı, laboratuvarda hayvanların öğrenme yeteneğini ve davranış biçimlerini sınama fikriyle çok benzerlik gösterir ve sık sık belirtildiği gibi (ve korkarım birçok laboratuvar denemesinde olduğu gibi), bu düzeyde, zaten bilinenin altını çizmekten öte pek bir işe yaramaz. Evet, iki genç ve güzel insan birbirlerine âşık olmuştur, fakat bu büyü yoluyla değil, kendi doğalarından kaynaklanmıştır. Sersem, ama iyi kalpli bir ihtiyar olan Gonzalo sonuna dek sersem ve iyi kalpli biri olarak kalır; iki kinik, içinden pazarlıklı politikacının en sondaki buruk sessizliği onların hep öyle kalacağını gösterir;

iki soytarı denizci ve bir Kızılderili 'vahşi' çaresiz kalır. Hayalet Ariel bile artık böyle yararsız denemelere yardımcı rolünü oynamaktan kurtulmaya can atıyor görünür. Sadece gizli bir tertiple tahta oturan Alonso normal bir pişmanlık gösterir; ama oğlu Milano'nun varisi olan kadınla evlenirse, taraf değiştirmekle kaybedeceği pek bir şey yoktur - sadece kurnazca bir diplomasidir bu.

Prospero'da bile, Caliban'ın Bermuda'dan esinlenilmiş annesinin ardına gizlenmiş, insanları domuza çeviren diğer bir deniz büyücüsü Sycorax'ı (Yunanca *sys* "dişi domuz" ve *korax* "karga") yani Kirke'yi altetmeye boşuna çabaladığı yolunda bir kuşkuyu fark etmek kesinlikle zor değildir. Onun Milano'ya döneceğini kehanet eden, "İnce eleyip sık dokumalar bana felaket getirecek" deyişi pek mutlu bir son söz değildir. Prospero, tıpkı Kirke'yle Kalipso'nun, konuklarını bağışladıkları gibi bağışlar (onun Ariel'e son emri de Kirke'yle Kalipso'nun Odisseus'a son armağanının tekrarı, elverişli bir rüzgâr estirilmesidir yine), ama Prospero'nun bağışlayıcılığı da onlarınki gibi, koşulların zorlamasıyla, soylu bir iyilik duygusundan kaynaklanmıştır. Yürekte değişen bir şey yoktur.

Kalipso'nun davranışında, Homeros'un insancıllığının geleneği yendiğinden daha önce söz etmiştim ve *Fırtına*'da da buna benzer bir şey hissediyorum: Ritüel mutlu sona sızan bilgece bir hüzün. Oyun, dışarıdan bakınca gerçek kültürün ya da ahlâksal soyluluğun hem sahte kültüre hem de kültürsüzlüğe karşı zaferini gösteriyor olabilir; ama kendi mesajının ve biçiminin üzerine garip kuşkular ve gölgeler düşürüyor aynı zamanda. Bu çatışmayla ifade edilen olgu bütün sanatlarda var olan en eski öğedir ve sanatçının içinden doğar: Düşgücüyle düşlemin kullanımı arasındaki çelişki yani. *Cui bono?** Hangi amaç için? Neyi değiştirecek? Bu soru, asıl meselenin bu olmadığı dünyalar yaratan hiçbir yaratıcıyı rahat bırakmaz. Tüm sanatçıların taşıdığı diğer sır, yani labirentler yapmanın, deniz yolculuğunun, adalar keşfetmenin, sonuç üründe belki ima edilebilen, fakat asla açık edilmeyen tüm o paylaşılmaz zevkleri, çözüme yardımcı olmaz. Asıl gerçek, labirentten, yolculuktan, esrarengiz adadan daima en çok yararlanacak ve en çok şeyi öğrenecek kişinin onu yaratan, yolcu, ziyaretçi . . . yani sanatçı-yapıcının bizzat kendisi olduğudur.

Bence Shakespeare'in *Fırtına*'yı yaratma sürecinde fark ettiği şey kesinlikle budur: Oyunun altında korkunç bir tekbencilik yatmaktadır.

* Lat. Kimin yararına?. (ç.n.)

Bundan en çok yararlanan, bunu yapan kişi, yani Prospero-Shakespeare'dir ve Shakespeare'in en çok öğrendiği şeyse bu deneyimin, onu tasarlayanın tersine, onu sadece yaşayanlar için yararının kuşkulu olduğudur. Bu mantık, labirentten geçmenin kobayların temel doğasında pek bir değişiklik yaratmamasıyla bağlantılıdır ve Prospero'nun kitaplarını suya atmasına ve o günden sonra büyüye sırt çevirmesine yapılan ünlü göndermenin önemli bir nedeni budur. Caliban, Stephano ve Trinculo'ya, kitapları yok edilmeden Prospero'nun öldürülemeyeceğini söyler üç kez.

Elbette bu, dışardan bakanlar için, okuyucu-dinleyici kitlesini oluşturan biz hepimiz için çok önemsiz gibi görünebilir; buradaki yaratıcının büyük bir şair ve tiyatro yazarı olması yeterlidir. *Fırtına*, evrensel hale gelen kişisel bir mit statüsündedir ve bütün mitler gibi, sayısız yoruma, labirent üstüne labirentler için elverişlidir ve bu da onu, böylesine bir analiz ve kesip açma manyağı, Daedalus'u "daedalize" etmeye böylesine meraklı bir çağda ayrıca çok cazip bir beden haline getiriyor. Yüzyılımızın giderek artan eğilimi, öğrenmeyi maddeleştirmek ve yaşamın üzerine çıkarmaktır. Prospero'nun da hatası budur. Onun ilk olarak, Milano'daki düklüğünü nasıl yitirdiğini bazen unuturuz; işte onun kendi kızına söylediği, (söz dizimi ve vezin yönünden) zorluğu ve çapraşıklığıyla ünlü kendi sözleri: Onun Milano'daki saltanat dönemi

...özgür sanatlar yönünden
Benzersizdi; hepsi benim olan o yapıtlar,
Kardeşime yıktığım hükümet,
Ve tuhaflaşan devletime, kaymış gitmiş
Ve de dalmış gizli faaliyetlere

Sonra devam eder:

Ben boşverirdim yani, günlük işlere, her şey böylece
Gizliliği ve yücelmesi için ruhumun,
Gerçi dünyadan el etek çekmiş olsa da,
herkesçe geçerli değerlerin üstünde bir değere . . .
. . . Ben, zavallı, kütüphanem
Yeterli bir dükalıktı bana...

Ve onun düşüşüne yol açmış kitaplar, hatırlanacağı üzere ihtiyar Gon-

zalo tarafından, onu zorunlu sürgüne götürecek gemiye gizlice yüklenmiştir. 'Kitaplar' onun düşgücüdür ve onlardan ayrılamaz; en sonunda suyun dibine attığında, "hiçbir iskandil kurşununun varamayacağı kadar derine," dese de.

Onun kendinden duyduğu kuşkunun doruğu, görünüşteki sığlığına ve neredeyse bayağılığına karşın, oyunun bu en son konuşmasındadır. O zamanlarda bu, çoğu kitabın başlangıcında yer alan, zengin hamilere yapılan gösterişli ithaflar kadar sık rastlanan bir şey olan bayağı bir alkış alma girişimi gibi görülebilir. Ama aslında Prospero'nun, Shakespeare'in büyülü adalarını yaratma becerisini simgelediğini saptarsak bunun anlamı çok değişir ve önceden olup biten (ve *Fırtına*'nın da çok ötesine uzanan) şeyler, bu gücün insan doğasında yarattığı değişimlerin hiç de yüzeysel olmadığı yolunda hatırı sayılır kuşkular uyandırır insanda.

Artık bütün tılsımlarım bitti gitti;
Ne gücüm kaldıysa hep kendimin şimdi,
Ki çok zayıf: Şimdi burada, gerçekten,
Yalnız seninle sınırlanmalıyım ben,
Ya da Napoli'ye dönmeliyim geri.
Bırakma, düklüğüm gittiğinden beri
Ve hilekârları affettikten sonra
Büyünle yaşarım bu çıplak adada;
Ama tüm şu bağlarımdan kurtar beni
Kullanarak o çok müşfik ellerini:
Tatlı nefesinle dolsun yelkenlerim,
Yoksa suya düşer bütün projelerim,
Oysa ne güzel olacak. Şimdi benim
Güç verecek bir sanattır istediğim;
Ve sonum bir hüsrandır aslında,
Duaların beni kurtarmazsa,
İnsafa saldırıp, her tür kabahati
Serbest bırakacak duaların yani
Senin suçlardan bağışlandığın gibi
Özgür bıraksın senin hoşgörün beni.

Burada dikkati çeken şey, tekrar tekrar, tutsaklığa ve serbest bırakılmaya yapılan göndermelerdir. Hayaller, büyüler bitmiştir artık; fakat en içsel anlam, yani düşlemsel gücün labirent merkezinden kurtuluşu he-

nüz bitmemiştir. Shakespeare için bu tutsaklık, derdini ifade etmeye öyle bir engeldir ki, ("Şimdi, burada" – iletişim aracının, insanı dünyadan soyutlayan sanatında, sahnede – "yalnız seninle sınırlanmalıyım ben"), düşleme yoluyla duygulanma ve duyguları etkileme gücü, yapıtın yaratılmasına temel oluşturan okuyucu-seyirci kitlesinde de tamamen aynı *aktif* düşleme enerjisinin varlığına sıkı sıkıya bağımlıdır. "Büyü", seyircinin her şeyi motamot anlaması ya da körlüğüdür. Adayı "çıplak", sonu "hüsran" kılansa, sanatın parantezlerden "ipler"in içine; onu salt kurnazca bir labirent, dışsal bir biçim, yüzeysel anlamdan ibaret bir metin ve imge, bir eğlence gibi gören bir yaklaşıma hapsedilmesidir.

Shakespeare, dilin ve edebiyatın, benliği gerçeklere karşı yabancılaştıran en birincil etken, sosyal ve ekonomik sömürülerden de beter, evrensel bir istismar olduğu yolundaki çok yeni Neo–Freudcu teoriyi çok önceden sezmiş gibidir. Gerek Yunanca, gerekse Latince sözcüklere hadım edici bir şey musallattır, çünkü "yazıyorum" – *grapho* ve *scribo* – Hint–Avrupa dillerinde ortak, "kesmek" anlamına gelen bir kökenden gelir. Antik dönemde, yasaklayıcı işaret ve sembollerin tüm kullanımlarında bunu görmek mümkündür. Metin eylem isteyebilir; fakat onun 'diğer' dışsal, nesnel doğasında bulunan bir şey, yaratılışının asıl eylemini yapmayan her şeyi, kendi yapısı gereği, her zaman için eyleme yabancı kılar. En basit deyişle ve hatta en yüksek düzeyde, başka birisinin büyüsüdür o.

Bizler o sonsözde, yardımsever büyücülerin ve çuhaçiçeklerinin üzerinde yaşayan deniz perilerinin yapmacık dünyasının yüzyıllarca ötesindeyiz. Bu kıraç gezegen–adamız gerçekten geride bırakılacaksa, yelkenleri dolduracak tek bir rüzgâr var; bunu estirmeye Shakespeare'in de gücü yetmez.

Fakat bu bölümde, harekete geçirici en önemli gücün gözlemcinin düşgücünde bulunması gerektiği dolaylı olarak anlaşılmaktadır. Bu bence kesinlikle, tek kişilik bir oyun olarak yorumlanmıştır; yani bunun on bir ana bölümünün hepsi tek bir aklın çeşitli yönleri, merkezi bir dünyanın çevresinde labirentler çizerek dönen, farklı mizaçlı bir sürü gezegen olarak görülebilir. *Fırtına*'nın merkezi dünyası belli ki, Prospero-Ariel, yani aklın diğer tüm ... ve her biri, şizoid Crusoe gibi, birer ıssız adada yalnız kalmış halleriyle bir arada yaşamaya zorlanan düşgücü ve onun icracısı, yazar ve kalemidir... *Hamlet* ve *Kral Lear* ve *Macbeth*, erkeklerin düşleridir. *Fırtına*'ysa, bir erkeğin, olabildiği tek

tanrı halinin düşüdür ve bunun, mitlerdeki tanrıların her şeye kadir gücüyle karşılaştırıldığında nasıl da kelimenin tam anlamıyla bir adacık kadar küçük olduğunun – ve paylaşılmadıkça ve anlaşılmadıkça da daima öyle kalacağının - ifadesidir.

St. Agnes'a gelen her çocuk Troytown labirentinde bir seksek oynar; ve dilerim bu durum uzun süre böyle devam eder, çünkü bunun etrafının çitle çevrildiğini ve Stonehenge gibi müzeleştirildiğini görmek hiç hoşuma gitmez. Ama ben eminim ki bu, uzak bir adada bir yaz tatilinden daha uzun süre yaşamış herkes için, bir dakikalık zevkten – ya da şaşkınlıktan – daha büyük bir anlam taşıyacaktır. Bu deneyimden geçmiş kişilerin çoğu, labirentin, karaya attıkları ilk adımla başladığını bilir ve (bugün dünyada Prosperoların ve Ariellerin kıtlığı düşünülürse) merkeze varılamamış olsa bile, geçmişi hatırladığında bu arayıştan pişmanlık duyacak biri çıkarsa doğrusu çok şaşırırım.

Fırtına'nın insanı özgürleştirici gücünü ilk kez, Yunanistan'daki adamda yaşarken hissetmeye başladım: Bir Prospero'nun yokluğu, bir Prospero'ya duyulan ihtiyaç, Daedalus'u oynama arzusu. Adada yaşayacak herkes için, edinilecek ilk rehber kitap budur; ya da hepimiz bir tür adalı olduğumuzdan, bu belki de herkesin, en azından kendisini keşfetmek için edinmesi gereken ilk rehber kitaptır. Şairlere has, sınırların ve kutsal çizgilerin ötesini düşünme yeteneğimizi giderek yitiriyoruz. Gittikçe daha çok, para, zaman, kişisel zevk, kabul edilmiş bilgi gibi, onaylanacak şeylere dayanarak düşünüyoruz - ya da böyle düşünelim diye beynimiz yıkanıyor. Adaları bu denli çok sevmemin bir nedeni de, doğaları gereği, böyle bir düşgücü yoksunluğunu sorgulamalarıdır; doğru dürüst incelenirlerse bizi durdurup biraz düşündürürler: Niçin buradayım ben, amacım ne, nedir tüm bu olan bitenler, yanlış olan ne?

Günümüzün batık gemi dalgıçları, uzun süre deniz altında kalmış metal nesnelerin etrafına birikip onları yuvarlaklaştıran ve nesnenin yeniden görünür hale gelmesi için özenle kazınıp elekten geçirilmesi gereken çökelmiş mineral tabakasına *lor* derler. Adalar bizim lor tabakamızı soyar ve çözer; bu tabaka, gösterişlerimizden, iddialarımızdan, üzerimize yapışmış kültürel katmanlardan oluşur; hepimizin taktığı, Odisseusvari bir kurban maskesidir bu: Ben aslında böyle olmak istediğim için değil, hayat beni böyle yaptığı için böyleyim. Her türlü pü-

ritenizmde, kişisel çıkar vaat etmeyen her şeye karşı şiddetli bir düşmanlık vardır. Çıkarın tanımı değişir elbette. "Bazı övgülerin," diye yazmıştı Cromwell, Avam Kamarası'na, 1645'te Bristol kentinin fethedilmesini sağladıktan sonra, "yiğitlikleri dilden dile dolaşan bazı güzel adamlar için olduğu söylenebilir. Bu naçiz kulunuz size ve bu hayır duasıyla ilgilenen herkese, Tanrı'nın övgülerinde onların adının hiç anılmayacağını arz eder." Böylece, çıkar ebedi hayata havale edilmiş ve ne olunacaksa onun bileti de, özveride biraz mübalağaya kaçmış kibirli biri tarafından satın alınmış.

Bu yüzyılda bizler, Tanrı'nın övgülerinde hatırlanmaya tüm inancımızı yitirdik. Çıkar artık kişisel hoşnutluğun hanesinde yazılı; fakat onun peşindeki amansız takibimizde hâlâ büyük ölçüde Püriten olduğumuzu söylemek gerek. Hoşnutluk sağlayacak reçeteler vermek popüler yayıncılığın ve gazeteciliğin baş uğraşlarından biri haline geldi: Nereye gitmeli, neden zevk almalı, nasıl zevk almalı, ne zaman zevk almalı; hem de bu, öylesine bunaltıcı, kafa karıştırıcı bir raddeye vardı ki, zevk alma görevimiz son zamanlarda, neredeyse eski Püritenlerin zevkten *vazgeçme*, oyunu, dansı, heykeli ve, hâlihazırdaki yaşamı kabul edilebilir kılacak daha ne varsa her şeyi yasaklama ihtiyacı kadar baskıcı – ve zarar verici - bir hale geldi. Her şeye izin veren bir toplum yaratmak gayet iyi bir şey. Ama bizler pagan aklının temeldeki doğal sonuçlarını yaratamadık.

Homeros'tan beri, gerçek pagan aklı daima, zevkin, sınırsız tüketimle, yaşam deneyimi konusunda bitmek bilmez nasihatlerle, bireye zevklerinin nerede yattığını anlatma ve en derindeki değerleri ancak kendi başına keşfedilebilecekleri labirentlerde yol gösterme girişimleriyle pek bağlantılı olmadığını bilirdi. Herkes labirent yapıcısı olamaz; ama herkes onları keşfetmeyi ve yollarından yürümeyi kendi başına öğrenebilir. Hampton Court'taki meşhur labirentin en kısa yolunu gösteren bir kılavuz çizim vardı. Onu kullananların hiçbiri, merkezin çözülmüşte değil, çözmede yattığını bulamadı.

Bizim helikopterlerimiz, motorlu botlarımız, rehberli gezilerimiz var; gezi konusunda her türlü kolaylığa, bilgiye sahibiz. Shakespeare'se, kulağındaki o altın küpeye karşın, uzak bir denizi ya da adayı bütün ömrü boyunca hiç görmemişti belki; yani onunki sadece, büyüleyici ve zengin dilinin bize bu yorgun, güneş görmemekten ağarmış çağımızda göründüğü gibi, çok karmaşık ve giderek daha da akıl almaz bir fanteziydi; ve o, dünyanın en büyük tiyatro yazarıydı sadece; Par-

nassos'un zirvesinde, sizden, benden ve bugün bu konuyla ilgili daha ne varsa her şeyden, çok büyük ve göz korkutucu bir uzaklıkta, bir daha hiç inmeyecek bir taç vardı başında...

Ama şimdi kendimi bir vaaza kaptırıyorum ve şu anda hiçbir işe yaramaz bu. Bütün iyi adalar gibi, Scillyler de kendi vaizini oynayabilir. Oraya gidemeyen, belki de hiç gidemeyeceklere hiç olmazsa Fay Godwin'in fotoğraflarını salık verebilirim; tam da, benim başladığım gibi bilgili bir ziyaretçinin görmek isteyeceği şeyleri gösteriyor çünkü: Göğün, denizin, kumun, kayaların en temel bireşimini; en basit şeylerin yapı ve dokusunu; ikinci elden, mekanik imge manyağı bir çağın bitmiş tükenmiş akıllarındaki aşırı ustalığın, aşırı bilginin ve aşırı uygarlığın temizlenmesini; tıpkı denizin yaptığı gibi. Yüzyılımız, Japonya'nın Zen bahçelerine, ileri derecedeki yalınlığından ötürü haklı olarak, hayranlık duymayı öğrendi; ve Scillyler'in çoğu, Atlas Okyanusu'nun dev birer Zen bahçesi gibi duruyor hâlâ.

Ortaçağda bu inancın ustalarından birine bir çömez, bahçede Buddha'nın en sevdiği bitkiyi sormuş. İhtiyar adam düşünmüş, sonra yanıtlamış.

"Ayna."

"Ama usta, aynanın yaprağı, çiçeği, meyvesi yok ki."

Benim naçizane dileğim, çömezin o an yediği tokadın, bilgenin kolunda kalmış kuvveti son gramma kadar aktarmış olmasıdır.

(1978)

Toprak[1]

Her şeyden önce, herkesin uyguladığı biçimiyle fotoğrafçılıktan hiç hoşlanmadığımı itiraf etmem gerek. Her şeyi piranhalar gibi kapıp yok eden, kameralarla teçhizatlanmış turist sürülerinin görüntüsünden iğrenirim. Bu nefretin büyük ölçüde, benim de çok yıllar önce tıpkı böyle bir fotoğrafçı olmamdan kaynaklandığını söylememe gerek yok. O zamanlar şimdi de olduğu gibi, fotoğraf tekniği konusundaki bilgim kara cehaletin yakın bir akrabasıydı ve öyle de kaldı. Bir zamanlar agrandizörle uğraştım ama kısa süre sonra, ben onu yeneceğime o beni yendi ve onu karanlık odaya bırakıp rahatladım. O zamanlar bu deneyimi,

1. Bu deneme Fay Godwin'in, Britanya doğasıyla ilgili, dikkat çekici fotoğraf çalışmasının önsözü olarak yazılmıştır. İlk olarak yayınlandığı kitap – *TOPRAK* (Londra: Heinemann, 1985) – Bayan Godwin'in yalın inceliğinin bir kanıtıdır.

makinelerle başa çıkabilme konusunda kişisel yeteneksizliğimi gösteren yeni bir kanıt olarak algılamıştım ama, şimdi daha çetin bir nedenin de var olduğunu görüyorum: Fotoğrafçılık ve romancılık birbirlerine derinden zıt karakterli etkinlikler ve birbirlerine karşı düşman tabiatlı, hatta doğuştan körler.

Beni daha açık bir biçimde saf dışı bırakan şeyse, genelde uygulandığı haliyle, doğa fotoğrafçılığından duyduğum büyük kuşkudur. Bu tür fotoğraf, benim doğada aradığım şeyden, yani onu hem zamansal hem de fiziksel anlamda, kişisel ve dolaysız yaşamaktan - kısacası, fotoğrafın tam tersi bir şeyden - kesinlikle çok uzaktır. Hattâ ben, çoğu kişinin söz ettiği anlamda doğa manzarasından da pek hoşlanmıyorum: Geniş genel görüntüden, büyük doğa parçalarından yani. Kırsal kesimde yaşayanların uzun yürüyüşleri çok sevdiği, dere tepe dolaşmaya bayıldıkları, temiz havanın ve güzel manzaranın keyfini sürdükleri yolunda genelde bir yanılgı vardır. Benim açımdan bundan daha yanlış bir şey olamaz ve ben bu fikri, kırsal bölgelerin tamamen kentsel (ve büyük ölçüde edebi) bir şey olarak, yalnızca, emekliliğinde ya da tatilde, kırlarda kendini bulacak kentlilerin gideceği bir yer olarak kullanılması gibi görüyorum. Uzun yürüyüşler çok sağlıklı bir boş zaman etkinliği olabilir, ama jogging ve bu türden daha bir sürü hareket gibi, benim için en sıkıcı faaliyetlerden biridir aynı zamanda.

Fay'in, uzaktaki konuları bulmak için yaptığı korkunç yürüyüşlerin hikâyesini dinledim ve bunlar beni gizliden irkiltti. Ben daha ziyade boş duran bir çiftçi, boş gezenin boş kalfasıyım; bir aylak, bir avareyim. Bir kırsal alanda beni ilgilendiren, her şeyden önce onun doğa tarihi, çiçekleri, ağaçları, kuşları, örümcekleri, böcekleri ve her türlü yaratığıdır ve her on metrede bir durup da, bir şeyleri hiç acele etmeksizin incelemeyi gerektirmeyen ya da buna olanak vermeyen bir yürüyüş benim için hiç de zevkli değildir. Benim için en gerçek, en değerli doğa parçası aslında çok küçüktür; kesinlikle bir tarladan ya da yamaçtan büyük değildir ve genellikle daha da çok küçüktür, garip bir köşeden ibarettir. Bundan daha geniş doğa parçalarının hepsi, benimle alay edercesine bana meydan okuyor, beni istediğim türde bir yakın temasa çağırıyor, fakat aynı zamanda da böyle bir temasın olanaksızlığını açık ediyormuş gibi gelir bana ve böyle bir teması çift kat olanaksız kılan fotoğrafsa daha da bir alaycı ve meydan okuyucudur. Fay bana bir keresinde, basılmış fotoğraflarından birine neden öyle tuhaf baktığımı sordu - yoksa fotoğrafta yanlış bir şey mi vardı? Ona, fotoğrafta bulu-

nan bir çiçeği tanımaya çalıştığımı ve kendisinin hiç dikkat etmeden, manzaranın kompozisyonunu doğru yapmak takıntısıyla lensi, çiçeğin kolay tanınmasına pek olanak bırakmayacak kadar uzağa ayarlamış olduğunu söyleyecek cesareti bulamadım.

Bu yaklaşımın biraz tuhaf olduğunu biliyorum; ama bunun, Thomas Bewick ve John Clare gibi, doğaya ve yüreğine yakın birçok sanatçı ve yazar tarafından paylaşıldığına inanıyorum yine de. Çoğu kişiye göre, manzara, büyük ölçüde görkem ya da geniş bir alan kavramıyla bağlantılıdır. Benim gördüğümse daha ziyade bir hayatta kalma başarısıdır ve oda büyüklüğünde bir enstantaneden öte bir şey değildir. Beni büyüleyen, bu ülkede insan bedeninin özelliklerine ya da doğa sanatçılarının geniş zamanlar adanmış ilkelerine ve hedeflerine pek denk düşmeyen, insanın ayağının dibindeki, hem dokunabileceğimiz, hem de her ölçüsünü bilebileceğimiz doğanın özellikleridir.

Sonra, en çok yakındığım konulardan biri geliyor: Basılı fotoğraftaki ölülük, donmuşluk - ya da dondurulmuşluk - yani. Bu sadece, her şeyin kehribarın içindeki bir sinek gibi saklanması da değil. İnsan böyle sabitlenmiş bir sineğe eliyle dokunamasa da çevirip başka bir açıdan ya da başka bir mesafeden bakabilir hiç olmazsa. Fotoğraflara bakarken bazen, onların zamanı böylesine dondurmaları, onun bir saniyelik bir fonksiyonunu yakalayıverip sonra da bunu fotoğrafı çekilmiş şeyin en kesin gerçeği yerine koyması karşısında sanki metafizik bir dehşet duyarım. Thomas Hardy zamanındaki fotoğrafçıların çektiği, Hardy'nin ve dünyasının fotoğraflarından oluşan başka bir fotoğraf kitabı için materyal taramasının ilk aşamasındayım. Bu fotoğrafların birçoğunun büyük tarihsel önem taşıdığını, en azından, değerli birer arşiv materyali olduklarını ve bugüne kadar geldikleri için şükran duymamız gerektiğini ve bunun da gerçekten o kitabın sözle ifade edilmeyen yönü olduğunu biliyorum. Ama yine de, onlara baktıkça içerlediğimi hissediyorum. İşte Hardy 1890'ların sonunda, Max Gate'in önündeki çimenlikte, yeni bisikletiyle duruyor. Ama beş saniye önce neler oldu peki? Ya beş saniye sonra, fotoğrafçı (Hardy'nin arkadaşı, sosyal bilimci ve rahip Thomas Perkins) başını siyah kumaşın altından çıkarıp da, şu anın artık ebedi bir gelecek olduğunu bildirdiği anda neler oldu?

Dünya hakkında, hattâ şu anki yaşanan an hakkında bile tüm bilgimiz çok yetersiz ve fotoğrafın karşısında duyduğum bu kökten hoşnutsuzluğun nedeni, fotoğrafın bunu bize diğer tüm sanat olaylarından böylesine çok daha canlı bir şekilde hatırlatmasıdır belki de. Onda gö-

ze bir anda görünüveren şeyler bizi daha çoğu için hırslandırır, fakat aynı zamanda daha fazlasını da yasaklar; sessizce sokulan parmakların üzerine düşüp ezen bir dolap kapağı gibi. Çünkü fotoğraf, o anda orada sahiden var olmuş bulunan bu şeyin görsel gerçeğine ve yanılsamasına o denli yakındır ki, ondan yoksun bırakılışımızı bir yağlıboya tablodan ya da sözcüklerle yapılan bir betimlemeden çok daha keskin bir şekilde hissederiz. İşte bu nedenle benim için, doğa manzarası söz konusu olduğunda, orada gerçek anlamda bulunmanın, orada kendi yolunu seçmenin, onu tam ve dolaysız keşfetmenin ve yaşamanın alternatifi yoktur.

Sanırım hiç olmayacak bir şeyden yakınıyorum: Hareketsiz fotoğrafta öykünün yokluğundan yani. *Daniel Martin* adlı romanımda, bir doğa manzarasının ilk okuduğum andan beri beni derinden etkileyen edebi bir betimlemesinden söz etmiştim. Bunu yazan kişi Restif de la Bretonne ve kitabı da, romanlaştırılmış otobiyografisi *Monsieur Nicolas*'tı. Babası, Fransa'nın, Paris'in yüz mil güneydoğusunda bulunan Auxerre bölgesinde varlıklı bir çiftçiydi, küçük Restif–Nicolas – on yaşındaydı ve 1744 yılıydı – ailenin hayvan sürüleri otlarken onlara göz kulak olsun diye gönderilmişti. Onun *les bons vaux* dediği şeyin – ben bunu "kutsal dere" diye çevirdim, ama tam anlamı zenginlik ve bolluk çağrıştırır - betimlemesi sayfalarca sürer. İşte başlangıcı:

Mont Grè bağlarının tam karşısında ve Bout–Parc ormanının arkasında, henüz gitmeye hiç cesaret edemediğim, daha da ıssız bir vadi vardı; çevresindeki büyük ağaçlar oraya beni korkutan bir boşluk görüntüsü verirdi. Nitry bağbozumundan dört gün sonra bütün sürümü alıp oraya gitmek cesaretinde bulundum. Vadinin dibinde, bir derenin kıyısında bitmiş, keçilerimin yiyeceği çalılar ve danaların Grand–Pre'deki gibi otlayabileceği çimenlikler vardı. Orada yalnız olduğumu hatırlayınca Jacquot'un aforoz edilenlerin hayvana dönüştüğünü anlatan masallarından ötürü içimi gizli bir korku sardı; ama bu korku tamamen tatsız bir şey değildi. Her zamankinin dört katı büyüklüğündeki sürüm çevrede otlanıyordu; küçük domuzlar bir tür yabani havuçtan bol bol buldular ve toprağı kazıp köklerlerken, daha büyükleri annelerinin peşi sıra ormana doğru yollandı. Ormana girmesinler diye peşlerinden giderken, palamutla dolu yaşlı bir meşenin altında kocaman bir yaban domuzu gördüm. Korkudan ve zevkten titredim, çünkü bu erkek yaban domuzunun oradaki varlığı o yerin beni böylesine büyüleyen vahşiliğine vahşilik katmıştı. Yaklaşabildiğim kadar yaklaştım ona. Beni gördü, ama benim gibi bir çocuğu kibirle küçümseyip

yemeğine devam etti. Ama şanslı bir rastlantıyla, dişi domuz kızışma dönemindeydi; yaban domuzuna yaklaştı ve yaban domuzu onun kokusunu alır almaz hemen üstüne bindi. Bana sundukları bu manzaranın keyfiyle sarhoş olmuş gibiydim ve yaban domuzu rahatsız olmasın diye üç köpeğimi zaptettim. O anda bir tavşan göründü ve bir de bir erkek karaca; ve bir an için sihirli bir ülkeye girdiğimi düşündüm; zorlukla nefes alıyordum. Bir de kurt ortaya çıkınca sessiz bir çığlık attım ve köpeklerimi bu ortak düşmana karşı salmak zorunda kaldım; onun sürüye saldırabileceği korkusu, varlığının büyüsünü yok etti (çünkü benim gözümde bütün vahşi hayvanlar buna katkıda bulunmuştu). Köpeklerim, tavşanı, karacayı ve domuzu korkutup kaçırttı; hepsi ormanın içinde kayboldular, ama büyü varlığını korudu yine de; hatta güzel bir ibibik kuşunun uçarak gelip iki armut ağacının arasına tünemesiyle daha da arttı; bal armudu derler buna, çünkü meyveleri öylesine tatlı ve şekerlidir ki, olgunlaşınca eşekarıları ve bal arıları üşüşüp yerler. Ben bu meyveyi çok iyi bilirim, çünkü arkadaşım Etienne Dumont'ların bize çok yakın bir tarlasının kenarında bir bal armudu ağacı var ve Etienne beni bazen, yere düşen küçük armutları yemeye götürür. Ama bunlar, bu tümüyle benim olanlar, o özgür toprağın üzerindekiler nasıl da lezzetliydi! Üstelik bunlar çok olgun ve iriydi ve bunlar için kimseye bir şey borçlu değildim, çünkü bu ağaçlar derenin kenarındaki vahşi çimenlikte büyümüştü... İbibiğe, gördüğüm ilk ibibiğe hayranlıkla baktım ve armutları yerken, kardeşlerime de bir ziyafet çekmek için ceplerime dolduruyordum.

Bu pasaj, bir fotoğrafın kesin imge verdiği hemen hemen her konuda kesinlikten yoksundur; ama yine de benim için duygusal bir canlılığı, her çocuğun yaşadığı bir deneyime, gizli bir yerin ya da bir manzaranın ilk kez keşfedilmesine dayalı bir gerçekliği vardır ki, fotoğraf - hatta sinema bile – buna sonsuz derecede uzaktır. Burada sağlanan etki sadece, yazıda belli bir sıra izlenerek, bir dizi olayın, düşüncenin, tepkinin anlatılmış olmasından değil, hepsinden önce, olayın genel ayrıntılarının, hiçbir okuyucunun o yeri gözünün önünde aynı şekilde canlandırması mümkün olamayacak şekilde muğlak olmasından kaynaklanır. Bunlar (elbette gerçek olduğundan,) yaşlıların anıları gibi, aynı zamanda hem 'çok uzak' hem de müthiş yakındır ve bence bu, aslının tamamen tıpkısı bir sunumdan üstün bir niteliktir. Yani *bon val*'in, aslının tamamen tıpkısı bir sunumu mümkün olsaydı -Restif de on yaşında, çizim kalemiyle harikalar yaratan bir deha olsaydı- bile, bu deneyimin

değerini arttırmaz, azaltırdı. Görmeyen bir bakışla çok farklı şeyler görülebilir.

Şansımdan, fotoğraf makinemi birkaç yıl önce İtalya'da çaldırdım. Şimdi bunu hayırlı bir talihsizlik sayıyorum. Yerine yenisini almadım ve bu durumdan daha memnunum; işlediği bir günahtan şans eseri, gaddarca bir şekilde, birdenbire yoksun kalmış bir günahkâr gibiyim. Sevinmemin asıl nedeni, görüntünün anılara verdiğini düşündüğüm zarardır İnsan belleği çok akıllıdır ve neyi unutacağını bilme konusunda üstüne yoktur. İnsan olarak ve duygusal yönden neyi hatırlamaya ihtiyaç duyduğumuzu en iyi bilmekle kalmaz, daha da kurnazca, onu *nasıl,* net bir şekilde mi, yoksa bulanık mı, yoksa şöyle bir gelip geçici şekilde mi hatırlamamız gerektiğini de gayet iyi bilir. Bizler her şeyi, 'bir film şeridi gibi', tamı tamına ve net bir şekilde hatırlarsak daha doyumlu ve zengin deneyimli varlıklar olacağımızı düşünebiliriz. Fakat durum öyle değildir. Belleğimizin yumuşak odaklı merkezleri, dışlama ve seçme mekanizmaları ve, hangi detaylarda bizim için daha zengin anlam ve simgelerin yattığını bilmek gibi, (kameraların sahip olmadığı) bir dehası vardır. Bizim sıklıkla yana yakıla istediğimiz ya da yokluğundan ötürü kederlendiğimiz tam doğru zihinsel imgenin kusuruysa, ister bir insan yüzüyle, isterse bir yerle ya da bir olayla ilgili olsun, gerçeğin zamanda donup kalmış, geçici bir yönü hariç diğer tüm yönlerini yok etmesidir. Bu bize, diyelim ki, bir evliliğin tüm gerçeğini, resmi bir nikâh fotoğrafının gösterdiğinden daha fazla gösteremez.

Bir zamanlar özellikle çiçeklerin fotoğrafını çekmeyi severdim; şimdiyse onları çok daha bulanık bir şekilde hatırlamayı yeğliyorum; yine de, belki garip gelecek ama, gözümün önüne gelen, önümde bir fotoğrafın durması halinde hissedeceğimden çok daha bugünkü bir şey. Fotoğraf, bugün değiştirilemez bir şekilde ölü şeyleri tarihler, geçmiş kılar. (Benim piranha turist fotoğrafçılardan nefret etmemin nedeni budur işte; çünkü onlar genelde, bakmak zorunda kalmamak için fotoğraf çekerler; sanki gelecek için, orada bulunduklarını kaydetmek, orada bulunmaktan daha önemliymiş gibi.) Aklımdaki bitkilerse beni hâlâ büyüleyebiliyor ve ancak fotoğraflarını çekmiş olsaydım hatırlayabileceğim, ama gerçekten unuttuğum, ender bulunan orkideleri ve diğer şeyleri dert etmemeyi öğrendim. Bu, daha birçok şey için de geçerli – yüzler, manzaralar, olaylar, tüm bir geçmiş.

Roman yazmak için çok fazla kesinleştirici araştırma yapmanın da bununla bir benzerliği vardır. Yazarın bulanık hafızası okuyucunun düşlemiyle genellikle çok daha iyi bütünleşir ve sonunda (okuyucunun imgelemine çok temelden bağımlı bir) kurgu halinde, daha büyük bir gerçeklik ve zenginlik kazanır.

Bu giriş yazısı size biraz yersiz ve tuhaf görünmüş olsa gerek; bu nedenle, kendim hakkında, kerameti kendinden menkul bir şekilde, bir kitap takdimcisi olduğum hükmünü vermeden önce, yukarıdaki yazıyı yazmakla çok huysuzluk ettiğimi kabul etmem gerekiyor. Bu tepkisel önyargıları ve kuşkuları en azından kısmen -belki de hepimizi karşı tarafa iten diğer türden tersliklerin yanı sıra- ciddi fotoğrafçılığın bana cazip gelmesi ve ilgimi çekmesi yüzünden edindim. Bu ilgiyi, 1978 yılında Fay'le başka bir kitapta, *Adalar*'da işbirliği yaparken fark ettim – aslında pek işbirliği yapmadık, çünkü genel konu olan Scilly adaları hakkında ikimizin de kendi işine bakması konusunda uzlaşmıştık. Onun yaptığı katkı, olağanüstü saflığı, Scillyler'in en temel yönlerine neredeyse dehşetli bir şekilde yoğunlaşmasıyla beni çok etkiledi; çektiği fotoğraf karelerinin çoğuna, Henry Moore ve Ben Nicholson'un dünyalarından gelme soyut bir düşüncenin paradoksal havasını katmayı başarmıştı. Yalnızca, adalara nasıl bakacağım (ya da o zamanlar nasıl baktığım) meselesi değildi bu; beni yeniden düşünmek ve onun adalara çok farklı bakışına saygı duymak zorunda bırakmaya gayet yeterli bir güç de vardı bunda.

Az önce, kameranın, en zengin simgelerin nerede yattığını bulmak gibi bir dehaya sahip olmadığını söylemiştim; ama bu, fotoğrafçının böyle bir yeteneğe sahip olmadığı anlamına gelmez ve Fay de, bazı fotoğrafçıların buna sahip olduğunu çok güzel bir şekilde kanıtlıyor. Ama hepsi bu kadar değil. Onun yapıtları, *Adalar*'dan bu yana, yalnızca sanatsal yönden değil, ahlâksal diye nitelendirmek istediğim ve öyle hissettiğim bir yönden de çok belirgin bir şekilde gelişmiş. Daha sonra değineceğim nedenlerden ötürü, fotoğrafçıların Britanya doğal manzarasına karşı yaklaşımı tehlikeli ve zor bir sorun haline geldi ve (açık konuşmak gerekirse) buna verilecek net bir yanıt, geleneksel olarak güzel bir fotoğrafın aslında yeterli *olmasıdır*. Yanlışsa, bize bundan başka hiçbir şeyin verilmediği zaman başlar.

Fay'de köklü bir antik yol merakı var: Ridgeway, Galler'in antik

sürü yolları, İskoçya'nın viski yolları, Kent'in çevresindeki Sakson sahil yolu, Romney Bataklığı'nda yolculuk, son olarak da Wessex'de, onun tüm bu, belli bir programa bağlı güzergâhlarda yaptığı yürüyüşlerin ve çektiği fotoğrafların ona, antik yollar konusunda fiziki olmaktan çok, sanat bakımından metafizik bir bakış kazandırdığına – yani onun, manzaranın portresini çıkararak doğru yolu da bulmasını sağladığına - inanmak zorundayım. Kendisi şimdiki halde, son birkaç yılda, güzel fotoğraf çekme yeteneğinin ötesinde, çok önemli diğer bir şeyi daha bulmuş: Bir duyguyu, bir önseziyi, kişisel bir felsefeyi - yani, iyi bir teknisyeni gerçek bir sanatçıya çevirecek ne varsa her şeyi.

Fay kamerayla çalışmaya 1960'ların ortasında, otuz yaşını çoktan aşmışken başladı. Romancılar için onun mesleğine göre çok daha normal olan bu geç başlangıcın birtakım avantajları vardı; onun kendi kendini yetiştirmiş olması ve dolayısıyla, akademik sanat eğitiminin kuşkulu koşullandırmalarından uzak kalmış olması gibi. Kendi kendini yetiştirme sürecinin "zahmetli ve masraflı" olduğunu söyledi, ama ben onun pişmanlıklarını pek fazla ciddiye almıyorum. Eğer o zahmetlerden ve masraflardan kaçınmış olsaydı bu kadar şaşırtıcı bir fotoğrafçı olamazdı. Ayrıca, babasının bir diplomat olması nedeniyle, kişiliğinin şekillendiği yılların çoğunu Britanya'da geçirmemiş olduğundan, 1974 yılında, üzerinde yoğunlaşmaya başladığı Britanya toprağında da alışılmadık bir şekilde yeniydi henüz.

Üstelik Fay, çalışma yaşamına fotoğrafçılıkla değil, yayıncılıkla başlamış, yazarlarla önemli bir yakınlık sürdürmüştü ve onların yaptığı işi ve bu işin sorunlarını, kendisinin ve kendi işinin problemleri kadar iyi biliyordu. Birçoğumuzla, hepimizin gerçekten eşit bir işbirliği olarak kabul ettiği (ama ne yazık ki, birçok eleştirmenin böyle görmediği) katı bir anlayışla çalıştı: Fay'in daha alt düzeyde biri, sadece bir resimleyici muamelesi görmesi diye bir sorun yoktu. Bu kitaptaysa onun çalışması tartışılmaz bir şekilde birincil öğedir ve ben, onun yanında ikinci planda kalmaktan çok mutluyum.

Daha çok kitaplarla tanınmak bir fotoğrafçı için çok karmaşık bir nimettir. Sergi basımlarıyla karşılaştırılınca genellikle kötü ve küçük boyutlu röprodüksiyonların kaçınılmaz bir ceza niteliği taşıması basın yayın dünyasının bir gerçeğidir. Fay'in birçok resminin önce kitap sayfalarında, boyutları küçültülmüş ve yanlış renk tonu verilmiş haliyle, onun karanlık odasından çıkıp geldiği ve çok daha büyük boyutlu hallerinin arasındaki fark, insanı üzecek kadar büyüktür genellikle. Fakat

onun bu riske girmeye karar vermesinin bir karşılığı vardı: Bu alanda çok çeşitli çalışmalar yapma ve deneyimler edinme ve bence yaptığının (ya da yapması gerekenin) içyüzünü, daha idealist çalışan bir fotoğrafçıdan çok daha net bir şekilde görebilme olanağı.

Kendisi de amaçlarını 1983'te, ona özgü bir içtenlikle, bir söyleşisinde açıklamıştı:

Fotoğrafa akademik yaklaşmıyorum ve teori beni pek ilgilendirmiyor. Ben daha çok, uygulamayla ilgiliyim. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı yolundaki bayatlamış soru, aptalcadır. Bana romantik fotoğrafçı dendi ve ben bundan nefret ediyorum. Abartmalı bir duygusallığı çağrıştırıyor ve benim çalışmalarım abartmalı duygusal falan değildir. Ben bir belgesel fotoğrafçısıyım; benim çalışmalarım gerçek üzerine, fakat bu, onların yaratıcı olamayacağı anlamına gelmiyor.

Çok derinlerde, Fay'le paylaştığımız başka bir şey de Britanya doğasının (benim "kullanılmışlık" diye niteleyeceğim) özel niteliğine hayranlıktır - her ne kadar ben bu doğanın, ne sabit ne de hareketli bir kameranın saptayamayacağı yönlerini seviyor olsam da . . . Ülkemiz doğasının dünyada en çok kullanılmış (ve hızla da, en çok kötüye kullanılmış hale gelen) doğalardan biri olduğu, boş bir laftır. Britanya'daki tarım faaliyeti bizim genelde sandığımızdan çok daha önce başlamıştır. Bugün işlenen toprakların şaşırtıcı şekilde yüksek oranda bir bölümü Domesday Kitabı'nın* hazırlandığı günlerde de işleniyordu ve 1914'te sürülen toprağın 1086'da da sürülen miktarının oranı yüzde 93'ten az değildi. Tarihçiler 1349'da gelen veba salgınından önceki ulusal nüfusu, beş ile yedi milyon arasında tahmin ediyorlar ki, bu ikinci rakama on sekizinci yüzyıl başlarına kadar ulaşılamamıştır. Üstelik, toprak yorgunluğu ortaçağın sürekli bir sorunuydu ve bunu karşılamak için, tarım dışında kalan, tahmin edemeyeceğimiz kadar çok alan kullanıma açılmıştır.

Küçük Britanya'nın özelliği işte bu: Taş Devri'nden beri insanlar tarafından hep, tekrar tekrar işlenmiş olması. İngilizler, (kolonyal Amerikalılar olarak da hiç aşağı kalmamak üzere,) ta Norman istilasından ve Protestan çalışma ahlâkının resmen var olduğu tarihin çok öncelerinden beri, müthiş açgözlü kişiler olarak sivrildiler. Onlarda, kul-

* 1086 yılında I. William'ın emriyle hazırlanan ve tüm İngiliz kasabalarındaki arazilerin miktarını, değerini, sahiplerini, yerel gelenekleri ve nüfus sayımını kapsayan, iki ciltten oluşmuş, ayrıntılı bir çalışma. (ç.n.)

lanılmayan – ya da kullanılmaz – toprak görmeye karşı daima bir hoşnutsuzluk vardı ve bu hoşnutsuzluk bugün belki de daha çok, maksimum düzeyde kullanılmayan ve yarar sağlamayan toprağa yönelmiş durumda. Avrupa'da ülkelerine ekolojik yönden giderek daha fazla yararlı olan çiftçiler, örneğin Fransa'daki gibi, teknik yönden daha az verimli olanlardır. Çiçek açmış çayırları, sürüyle kelebeği ve sürülmüş tarlalarda, çocukluğumun - peygamberçiçeği ve deliceotu, gelincik ve hercai menekşe gibi - 'yabani otlarını' görmek istersem Avrupa anakarasına gitmem gerek; çünkü bunlar süper tarımlar görmüş Britanya'da resmen yok edilmiştir. Ülkemizin çoğu yerinde, geçmişteki bu kullanımla ilgili korkunç yoğun bir bilgi birikimi, dünyanın başka hiçbir yerine benzemeyen bir yerel tarih yatar. Birçok şeyin ürünüdür bu: Halk tarihinin ve söylencelerinin, Viktoryenlerin geçmişe duyduğu (kimi zaman aşırı duygusallığı ve edebiliğiyle can sıkıcı) hayranlığın, modern arkeoloji ve tarih dallarında sıkı çalışma ve araştırmaların. Ben Dorset'teki çok ufak bir kasabanın ve yakın çevresinin tarihiyle ilgilendim ve doğrusu tüm öğrendiğim, bu konunun bir kişinin başa çıkmayı hiç umamayacağı kadar muazzam ve çok ayrıntılı, çok fazla kaynakla dolu ve farklı yorumlara açık – yani tek kelimeyle zengin – olduğudur. Bugün ve çok uzun bir zamandan beri, kesinlikle aşırı kalabalık bir ülkeyiz. Eğer yakın tarihimizde (insan–doğa estetiği yönünden) dengeye yaklaştığımız bir durum varsa bu, on sekizinci yüzyıl sonlarında, Moritz'in *Geziler*'inin İngiltere'sindedir. O zamanlarda bir ahengin, bir tür yeşil cennetin var olduğu hâlâ hissedilir. Ama düş gibi, bir daha geri gelmez bir şey bu.

Fotoğraf ne bir tarih, ne de bir rehber kitabıdır ve bir doğa görüntüsünün ardındaki tüm insan gerçeklerini bize gösteremez; ama, fotoğraf baskısının ilk bakışta gösterdiği şeyin gerisindeki bu derinlemesine *kullanımı* ima edebilir yine de. Bu konuda Fay'in, çağdaşları arasında benzersiz değilse de özellikle başarılı olduğu kanısındayım. Koleksiyonundaki birçok fotoğraf bunu gösteriyor. Bunlardan özellikle çok ilgi duyduğum bir tanesi, Dover'ın yükseklerindeki karlı tepelerden bakışla, limandan kalkan iki Manş feribotunu gösteriyor – aslında, bu şekilde ifade edildiğinde, sıradan bir fotoğraf konusu olabilir bu. Ama bu fotoğraf, gördüğüm ilk günden beri bana şiddetli bir, 'bugünü gözetleyen, yüz yıllık, ilkel bir geçmiş' duygusu verir daima. Aşağıdaki arka planda yer alan hafiften sisli gemilere karşılık, ön plandaki, ayrıntıları ve tonları daha keskin kayalıklara verilen derinlikle ilgili bir şey bu;

ama zamanın garip bir şekilde tersine çevrilmesini ima ediyor gibidir. Bugün, yani yirminci yüzyıl, düş haline geliyor, sonsuz düşse gerçek.

Dover'ın Doğu Limanı, bu koleksiyonda yer alan tarihi sorgulayan tek fotoğraf değil sadece. Fay'in kompozisyon ve bakış açısı konusundaki çok belirgin yeteneğini tanımlamak için *basit* ve *dosdoğru* gibi sözcüklerin kullanıldığına tanık oldum ve bu da genelde, Atget'inki gibi 'doğal' bir dürüstlüğü ifade ediyor. Ama farklı zamanları çakıştıran bunun gibi fotoğraflarda çok daha karmaşık bir şeylerin var olduğu kanısındayım. Bu resimlerin antikle moderni, ilkelle insan yapımını bir araya getirmesi genel olarak muamma gibi, sanki Sfenksvari bir etki yaratır. Fotoğrafçının neyi görmemizi istediğinden ya da, neden asıl noktayı kaçırmışız duygusuna kapıldığımızdan tam emin olamayız.

Dover kayalıklarından çekilen bu fotoğraf bence aynı zamanda, ayağın kazara takılmasıyla bir suçun açığa çıkmasına benziyor: Bu, çok kolay tanımlayabileceğim bir şey değil ve sadece doğanın ırzına geçilmesinden ya da insanlığın, hayatın birçok alanındaki teknolojik zekâsı ve ahmaklığıyla, toprağa ve denize karşı işlemeye zorlandığı tüm diğer suçlardan çok daha karmaşık bir şey kesinlikle. Her şeyden önce, bir yitirmişliği, çok fazla şeyi kötüye kullanmamızdan ya da yanlış anlamamızdan kaynaklanan bir hüznü ifade ediyor belki de. Fay'in bu fotoğrafı çekerkenki duyguları neydi bilmiyorum ama bence burada, onun hepsi birbirinden güzel yapıtlarının hemen hemen hepsinde olduğu gibi, kuşku götürmez bir uyarıcı melankoli çağrışımı var. Sanki çoğumuz için, ölmüş arkadaşların yüzleri gibi, ölmüşlerden kalan şeylerin, yerlerin ya da yitirilmiş duyguların fotoğrafını çektiğini biliyormuş gibidir.

Çok mu romantikleştim? Ama bugün, eski doğal görüntülerimizden birçoğunu yitirmenin umutsuz eşiğindeyiz. Aslında fotoğraf makinesi, bugünkü Britanya'nın tarlalarında, ormanlarında ve koruluklarında, uzak vadilerinde ve yamaçlarında pusuya yatmış acı gerçeği gerçek anlamda gösteremez. Şu son elli yılda kendi kırsal bölgelerimize akıl almaz derecede korkunç şeyler yaptık. Sayısız çit koruluğunu yok ettik; bir zamanlar üzerinde bir sürü çiçeğin açtığı düzlük çayırlarımızın yüzde doksan beşini ve dünyadaki en güzelleri olan tebeşirli ve kireçli otlaklarımızın yüzde seksenini büyük değişikliğe uğrattık; fundalıklarımızın ve bataklıklarımızın en azından yarısından, asırlık geniş yap-

raklı ormanlarımızın üçte biriyle yarısı arasında bir miktarından ve yayla otlaklarımızla taşlı kırlarımızın üçte biriden kurtulduk. Çiftçilerin giderek artan yabani ot ve böcek ilaçlarının kullanımı, ekonomi deyişiyle enflasyonun bayağı bir üzerinde seyrediyor. Bizler, Doğayı Koruma Konseyi'nin deyişiyle, korkunç sayıda memeli hayvanın, kuşun, böceğin ve bitkinin varlığını sürdürebilmesi için gerekli uygun çevresel koşulları sağlama konusunda tamamen dibe vurmuş bulunuyoruz. Doğal yaşamın ve eski zenginliklerinin henüz tehlikede olmadığı yerler sadece bazı sahillerimizde, gerçekten yüksek tepelerde ve dağlarda kaldı.

Kısacası bizler, bilimsel tarımın, zehirleriyle ve (aptalca bir deyimle) bitki zenginleştiricileriyle, insanlara yapılsa soykırım olarak adlandırılabilecek bir cinayeti işlemesine göz yumduk. Eğer çoğu kişi bunun farkında bile değilse, bunun nedeni büyük ölçüde, bunun çoğunun uzman olmayan kişilerden gizlenmesidir. Kırlarımız, içinden hızla geçerek yolculuk yapanlara pek fazla değişmemiş gibi görünür. Rastgele bakan bir göz, epeyi geniş alanlarda canlı yaşamadığını fark etse de kırlar hâlâ yeşildir. Doğanın yağmalanması ve katledilmesi, kesinlikle, kırsal yörede nüfus artışının ya da kentlerin yayılmasının ve insanların iki savaş arasında korktuklarından, ana yollar üzerinde dar bir şerit halindeki yapılaşmalarıyla kırlara tecavüz etmesinin bir sonucu değildir. Sanki bir ironi gibi, bu olayın genellikle en az görüldüğü yerler en küçük doğa parçaları ya da gelip geçenlerin en çok dikkatini çeken öngörünüm bölgeleridir: Yani yol kenarındaki bölgeler ve yol kenarı korulukları. Asıl dehşet, yolların ötesinde ve uzağında, sonsuz 'ıslah edilmiş' ya da mono kültür tarım yapılan tarlalarda; çevresindeki çit korulukların bir zamanlarki yaban çiçeklerinin hayatta kalmayı başarmış son bir avucunun hâlâ arada bir görünebildiği çayırlardadır. Çoğu vakadaysa bunlar ve bunlara bağımlı kuşlar ve böcekler ebediyen yok olmuştur.

Aslında, yarattıkları yeşil çöllerden ötürü suçlanması gerekenler çiftçiler değil, türümüzün genelde kâra yönelik açgözlülüğü ve nüfusun aşırı çoğalmasıdır. Ülkenin güzelliği ve diğer canlı türlerinin güvenliği bu terazide artık bir tüyden ibarettir. Geçenlerde Amerika'da federal bir mahkeme, bir nehrin, kendisini kirleten kente karşı dava açmasını kabul etti - yani nehrin, ihlal edilen hakları insan avukatlarca savunulacak bir insan yerine konmasını kabul etti. Bu aşırı uç fikir (yani bir sahilin, bir tarlanın, bir derenin, tehdit altındaki bir türün yasal

haklara sahip olabileceği), hukukumuzun ve insan etik düşüncesinin benimsenmiş bir parçası haline gelmezse halimiz harap.

Benim görüşümce bu korkunç durum, yapıtları ve çalışması kırsal alanları ya da doğal yaşamı göstermeyi, betimlemeyi gerektiren her sanatçı için bir sorundur. Elbette, tatil broşürlerinin ve parlak dergilerin gösterdiği gibi, sadece gösterilecek bir güzellik (ya da yirminci yüzyılın titiz sansürüyle, sakinlik ve ıssızlık) için yeterli bir şeyler varlığını hâlâ koruyor. Ama bu tür yapıtların giderek daha kuşkulu bir ahlâksal biçem edindiği görülüyor. Bunlar, on sekizinci yüzyıl sonlarının rokokosu gibi, bize güzel konular bulabilirler; ama sadece, bir gerçekten seçilip alınmış, riskli bir şekilde dar alıntıların dışına çıkmama şartıyla. Okurlar belki abarttığımı düşünebilir, ama yeşil 'Sahra'ların ortasında kalacak torunları bunu daha iyi anlayacak.

Sanki hiçbir şey değişmemiş gibi, monoton bir şekilde, kentlerimizin ve kasabalarımızın dışındaki yaşamın ve doğanın hep güzel, geleneksel olarak çekici yönlerini sunan sanatçılara karşı sempatimi giderek yitiriyorum; ve bunların yapıtlarının böylesine popüler olması, halka sürekli sunulmaları ve halk tarafından her daim satın alınmaları bu hoşnutsuzluğuma da pek yabana atılır bir neden oluşturmuyor. Yayıncıların, çeşitli türde popüler kırsal yaşam kitapları yazma yönündeki birçok teklifini geri çevirdim. Bunlardan birine, önerdiği konuda zaten en azından altı tane iyi yapıtın olduğundan yakındım; adam benim itirazımı tümüyle yanlış anladı ve pazarın gerçekten dipsiz bir kuyu olduğunu, satış konusunda hiç endişe etmememi söyledi. Yanlış elbette doğada güzellik bulunmasında değil, onun tam tamına iyi durumda olduğunun ifade edilmesindedir. Tatil broşüründeki abartmaları bağışlıyoruz, hatta böyle bir şeyi bekliyoruz da; fakat yüz binlerce ve özellikle de kentli alıcılara satılan o, cazip bir şekilde resimlenmiş ve üretilmiş, doğayı ve kırsal yaşamı anlatan kitapların çoğundaki aynı abartmaları görmezden geliyoruz. Bunların cazibesi kuşkusuz ki, kısmen yararlıdır, çünkü bunlar insanlarda ideal bir kırsal yaşam miti yaratır ve buna yeni insanlar kazandırır; fakat işin daha büyük kısmında da, çok korkarım ki, orada olan biten gerçeği gizler. Daha doğrusu, bu tür yumuşak sanat ve beslediği geniş kitleler o ideal mitin bir bölümünü, yani kırsal yaşamda gerçekte hiçbir şeyin değişmediği fikrini sürdüren bir tertiple bilinçsizce bir işbirliği halindedir.

İnsanlar, kırsal bölgeler ve oranın doğal güzellikleri konusunda duygusallaştığından ve doğa, bu duyguların uyanması için kullanıla-

cak bir kaynak, duyarlı kişiler için bir idman yeri haline geldiğinden beri doğa hakkında dürüst olmak giderek zorlaştı. Doğa, sanatçıların çoğunluğu için, görüntüsü bozulmayacak kadar kullanışlı ve kazançlı, onu güzelleştirmek, yumuşatmak, şıklaştırmak, bahçeleştirmek de halkın zevkine uymak haline geldi. Thomas Bewick'in büyüklüklerinden biri de – ünlü sayfa sonu resimlerinde – buna hiç olmazsa kısmen karşı çıkmayı; insanlara, kırsal yaşamın gerek insanlar, gerekse hayvanlar için iğrenç, aptalca ve acımasız olabileceğini hatırlatmayı başarmasıydı. Derenin üzerinde kendini asarak intihar etmiş insan, asılmış bir köpekle karşılaştırılır; bir deri bir kemik kalmış bir koyun, kuzey İskoçya'daki terk edilmiş bir çiftliğin dışında, karların arasında, bir süpürgenin dallarını çiğnerken kuzusu ondan süt emmeye çalışır; köpek, hem doktorun paltosuna hem de eşeklerin yediği saman yığınına işer; gezginci bir panayır trupu, gösteri yapan köpekleri, bir maymun ve bir ayılarıyla, bir darağacının yanından yürüyerek geçer; bir birahanenin önündeki adamlar vahşi bir horoz dövüşünün mutluluğuyla kendilerinden geçmiştir... Seyretmesi zor ve genellikle acı bir dünyadır bu; insan gözüyle bakılmalıdır, duygusallıkla değil.

Bewick'in bu yüzyıldaki takipçilerinde eksik gördüğüm şey, işte bu duygusallıktan arınmışlık yönüdür. Çeşitli sanatlarının teknik ustalığında belki ona denk olabilirler; ama dürüstçe söylemek gerekirse pek nadiren böyledir bu. Onların yapıtları bu haşin yüzyılda sayısız kibar entelektüelin kırsal dünyayla ilgili düşlerini sürdürüyor: Asıl ataları olan, geçen yüzyılın uygarlık kaçkını sanatçıları Morland ve Birket Foster gibi, tarımsal ve kırsal gerçekleri görmezden gelmeyi yeğleyen, çoğunlukla kentliler hoşlansın diye uydurulmuş o sıcak, mutlu yaşayan köylü mitinin, mütevazı bir kırsal yaşam idilinin ilk yaratıcılarıdır. Bunlarda, biraz fazla bir hoşluk, nostaljiye biraz fazla bir eğilim vardır ve geçmişe, geleneğe, akıntıya uyarak gereğinden fazla bir gönül ferahlığına kapılırlar. Sanırım, bunun ayrıcalıklı, karakteristik bir orta sınıf yöntemi olduğunu söylemek gerek: İnsanları daima hoşnut etmeye çalışmak, asla şoke etmeye ya da değiştirmeye çalışmamaktır.

Épater les bourjouis'nın* ne daha soylu bir şey, ne de yaratıcılık için esasen daha güçlü bir formül olduğunu iddia etmiyorum; bu yüzyıl, bunun hiçbir sanat dalında, özellikle de, teknik becerinin ve anlatım aracı hakkındaki teknik bilginin en iyi olasılıkla yararsız, en kötü olasılıkla da gerici siyasetin bir kanıtı olduğunu keşfetmeye başlayın-

* Burjuvayı şaşırtmak. (ç.n.)

ca. hiç de matah bir şey olmadığını gösteren bir sürü kanıtla doludur. Ama bununla beraber, dünyanın en büyük ustalığıyla yaratılsa bile, bu zamanda, saf gelenekçiliğin yeterli olabileceğine de inanmıyorum. Bu tarz yapıtlar dünyanın geniş kesimleri için hem ticari hem de estetik yönden yeterli olabilir; ama doğayla ilişkimizi konu alan hiçbir sanat yapıtında yeterli değildir. İnsanın doğayla ilişkisi hiçbir zaman iyi olmadı, şimdiyse çok umutsuzca kötüye gidiyor ve artık bunun kibar, geleneksel, 'klasik' bir uygulamasının ciddi sanatçı nosyonuyla nasıl bağdaşacağını kestiremiyorum. Türümüzün diğer üyelerinin ezici çoğunluğu tüm dünyada doğayı ve doğal güzellikleri katlediyorsa, bunun sanatta mutlaka bir yansıması görülmelidir.

Fay'in yapıtlarında giderek daha çok gördüğüm şey tam da budur işte. Fay buna belgesel gerçekçilik diyor; ben olsam, yaratıcı dürüstlük derim; *Elmet Kalıntıları* (1979) adlı yapıtında en çarpıcı şekilde görünen, belli ki, geleneksel ve güzel yanın zaman zaman terk edilmesini gerektiren bir bakış yanı. Fay işte bu noktada, salt doğuştan yetenekli değil, önemli de bir fotoğrafçıdır bence.

Manzara (landscape) sözcüğü İngilizce'ye ilk kez, on altıncı yüzyılın sonunda girdi. Danca'daki, "bölge" ya da "semt" anlamına gelen "landschap" sözcüğüne dayanır. İngilizce'deki ilk hali olan "landskip", ona önemsiz bir kavram izlenimi vermiştir. Katolik bilgin Thomas Blount, 1656 yılında yayınlanan ("çeşitli dillerden İngilizcemize geçmiş tüm zor sözcükleri yorumlayan" kitabı) Glossographia'da, bu sözcüğe ilişkin daha yüce bir yorum sunmamıştır:

> *Landskip, Parergon, Paisage ya da Yan Ürün, Tepelerden, Ormanlardan, Kalelerden, Vadilerden, Irmaklardan, Şehirlerden - ve ufkumuzda gördüğümüz diğer her şeyden oluşan kara parçası, görünüm. Herhangi bir resimde, anafikrin bir öğesi olmayan her şey. Landskip, Parergon ya da yan üründür.*

Manzaranın, parergon - salt bir aksesuar ve yan ürün olarak görülmesi, Avrupa kültür tarihinin eski bir özelliğidir ve insanlığın çok daha eski bir kusurunu açığa çıkartır: İnsanlar doğanın sırf kendi kullanımları için var olduğunu, vahşi ve kullanılmaz halindeyse, kendilerine karşı ya düşman ya da tümüyle kayıtsız olduğuna inanır. Bu, eskiden, insan tarafından işlenen ve denetim altına alınan toprağın amblemi ya da

simgesi, içinde, aynı şekilde simgesel bir Bakire'nin ve evcilleştirilmiş tek boynuzlu atının güvenle oturduğu, *hortus conclusus,* yani 'kapalı ya da duvarla çevrilmiş bahçe' denen, ortaçağın o pek makbul motifinde görünür. Gerçek anlamda vahşi manzaralaraysa normalde ve çok anlamlı bir şekilde, ancak inziva yerlerini ve cehennemi gösteren resimlerin arka fonunda rastlanır. Dünyaya böylesine hasetli bir insan merkezli bakış kuşkusuz ki, büyük oranda İncil'den ve kilisenin telkinlerinden kaynaklanır (vahşi doğa günahkârlar ve kanun kaçakları için iyi bir saklanma yeridir aynı zamanda); ve bence bunu, derinlerde, insanoğlunun kendi güvenliğini ve soyunu koruyabilme konusundaki, arketipik ve eski zamanlar için anlaşılabilir bir korkusuna bağlayabileceğimizi düşünürüm. Ama bu gezegenin insandışı türlerinin çoğundan ve vahşi manzaralarından, hayvanat bahçesinde ya da televizyonda seyredildiği zamanlar dışında, genelde hoşlanılmaması, dünyamızın hâlâ tümüyle karakteristik bir özelliğidir; üstelik, çoğu bölgesinde, şu anda topluma yönelik herhangi bir tehlike gibi eski bir neden yokken. Yani bence daha derine bakarsak bunun temelinde çok derin bir narsisizmi, ya da insan biçiminde olmayan, hiç olmazsa bizim tarafımızdan insanlaştırılmamış bir şeyi hoş karşılayamama ya da buna tahammül edememe gibi, direngen bir eksikliği görürüz.

Şu "insanlaştırma" fiiline yüklediğimiz olumlu anlamlar çok çarpıcıdır. On yedinci yüzyılda bu, "yumuşak huylu, eğitilebilir ve tanınır kılmak" anlamına geliyordu; ve bu da bizi daha eski, kendisi dışındaki tüm doğada tanrının kâhyası olan insan kavramına geri götürür. Kuşlarda ve hayvanlarda, kâhyalık edilmeye karşı yumuşakbaşlılığa bu kadar büyük değer vermemizin nedeni budur. Yoksa, en yalnız yaşayan ve en saldırgan türlerden biri nasıl olur da Avrupa folklorunun en popüler, en sevilen kuşu haline gelebilirdi ("bir çöplükte ikinci horoz"gibi)? İnsanların, doğanın insanlaştırılmak istemeyen ya da kazançlarını engelleyen tüm o muazzam bölümüne karşı, kâhyadan ziyade bir Nazi Yıldırım Kıtası askerini ya da köle sahibini oynamasının en büyük sorun olduğunu söylemeye gerek yok.

Blount'un zamanında resmi yapılacak en iyi konu insan ve yaptıklarıydı – yani insanın kentleri, evleri, savaşları ve törenleri, azizleri ve (kendi imgesine uyması gerektiği ölçüde) tanrıları. Geçenlerde Londra'daki "Venedik Dahisi" adlı sergide bunu görünce çok etkilendim. Sanat eleştirmenlerinin ve birçok arkadaşımın bunu gerçekten çok önemli bir sergi saydıkları belliydi. Bense bunun özellikle, böylesine

saplantılı bir şekilde insan merkezli olmasından ötürü melankolik ve acıklı bir durum olduğunu düşündüm. Sergide, doğanın ve manzaranın, ancak arka fonu dolduracak bir *parergon** olduğunu vurgulu bir şekilde belli etmeyen bir tane bile resim gördüğümü hatırlamıyorum. Gerek bu serginin konusu olan on altıncı yüzyılda, gerekse daha da sonra, birçok ressam resim yapmanın, manzara resmi yapmak gibi sıkıcı bir bölümüyle uğraşmak zahmetine bile katlanmaz, bu işi kendileri yerine çalışacak çıraklara ve ucuz ressamlara yaptırırlardı.

Sonunda romantikler geldi de, vahşi doğa manzaraları, neredeyse onurlu bir insan muamelesi gören doğal niteliklerle birlikte, epeydir gecikmiş hakkını – kimi zaman da çok saçma derecelere varana dek – kazandı. Elbette bu, geçmişin sansüründen bir adım ilerideydi, ama bana öyle geliyor ki, gerçekten kaynaklanan bazı niteliklerden sinsice bir uzaklaştırmaydı da. Doğal manzaraları, sanki tüm o dağları, selleri, dereleri, kayaları ve ormanları, sadece yeniden insanlaştırmakla ve onları insan yüzünün ve duygularının yerine kullanmakla, ana konuya ya da *ergon*'a** katabilir, onları daha önceki mütevazı arka fon statüsünden terfi ettirebilirmişiz gibi bir yanılgıdır bu. Sanatçının, benzerliği 'yakalamasından' söz ederiz ve bu ifadede saklı duran, paleolitik sanattaysa apaçık görünen, eski büyü gücünü gizliden sahiplenme yolundaki imaya dikkat etmeyiz. Bizim çok daha bilinçli sanatımızda doğayı ele geçirmekle de, onun bizim uşağımız olduğunu bir kez daha ilan ederiz. Bu bile, doğayı doğrudan sömürmekten ve tahrip etmekten iyidir; ama tarih, doğanın güzelliğinin bizim kendi görünüşümüzle yeniden üretilmesinin tek başına, sanatın dışındaki gerçek dünyada doğanın ırzına geçilmesi ve kirletilmesini durdurmada pek bir yarar sağlamadığını göstermiştir. Doğaya önem vermek lütfunda bulunduk ve onu kendi düşünsel, ahlâksal gelişimimiz için kullanmaya tenezzül ettik; yetmez mi?

Manzara ressamlarının, üzerinde çalıştıkları konuya karşı çok gerçek bir sevgi duymadıklarını söylemek bir an bile aklımdan geçmez. Ama bu bağlantı bile, daha önce söz edilen, halkın zevkini tatmin etmek ve buradan çıkar sağlamak şeklindeki gayet apaçık tuzağın ötesinde bir tuzağı gizler. Eğer siz çok derin sevgiler beslediğiniz bir şeyi resmetmek istiyorsanız, elbette onu en iyi şekliyle görmeye çalışırsınız; ve bunun da, sizi harekete geçiren şeyler ne kadar güzel olursa ol-

* Ek iş, asıl değil yan uğraş. (ç.n.)
** İş ya da enerji birimi. (ç.n.)

sun, gerçeğin başka türlü bir şekilde bozulmasını, yani sanayicilerin kendi ürünlerini mümkün olabilen en iyi ışık altına koyarak satmaları gibi, açıkça söylenmese de tavırla belli edilen bir şekilde satına girişimini kapsaması gerekir. Doğa sanatçılarının kasten çirkin yapıtlar vermeye başlaması gerektiğini de söylemiyorum elbette. Söylemek istediğim, onların bir ikilemle karşı karşıya olduğudur. Çirkinden, bayağıdan, monotondan içgüdüsel bir şekilde kaçınırlar; konu zaten kendiliğinden güzel olduğunda da, kötü bakış açısından, kötü ışıktan, kötü hava koşullarından falan kaçınırlar. En mütevazı amatör dünyada bile, telefon tellerini, otomobilleri, insanları "yok etmeye" çalışırız; çünkü bunların hepsi bizim son derece geleneksel 'iyi fotoğraf' idealimizi berbat eder. Ama bu, çok aşırı seçici bir işlemdir ve kolayca dejenere olup, fotoğrafçının, ne kadar hafiften olursa olsun, kendi fikrini ve ustalığını, ele geçirilecek doğa görüntüsünün gerçeğiyle horoz dövüşüne çıkarmasına dönüşebilir.

Daha yeteneklilerde biraz fazla sıkça rastlanan şeyse bunun, doğayı, hayvan eğiticiliği deyimiyle, *terbiye etmek* gibi bir suça yol açmasıdır: Eğiticinin, hayvanlarını (büyük çoğunlukla da, hayvanın gerçek doğasına taban tabana zıt bir şekilde) ne kadar iyi eğittiğini göstererek, ne kadar yetenekli bir usta olduğunu kanıtlaması yani. Köpekler ayağa kalkar, filler dans eder, yunuslar karaya sıçrar ve aptal insanlar da alkışlar. Ben tüm bu eğlence amaçlı terbiye edilmiş hayvan gösterilerini gizli bir insan teşhirciliği sayıyorum. Bunun fotoğraftaki eşdeğeriyse, fotoğrafı çekilen şeyi değil de, fotoğrafçının egosunu gösterme konusunda çok çirkin şekilde tecavüzkâr ve narsisist bir inattır: "Burada çok dikkate değer bir doğa manzarası var – çünkü onu ben çektim." Kavramsal sanatın bu formunda varılabilecek en son nokta, kayalıkların ya da baştan başa bütün kırların üzerine plastik tabakalar döşeyerek manzarayı tam anlamıyla değiştirip ondan sonra fotoğrafını çekmektir herhalde. Buradaki hata, bizim kendisiyle kafayı bozmuş yüzyılımızın daha birçok türlü yanılsamasından kaynaklanıyor: Değerli sanatın 'yeni' olması gerektiği inancından; ki bu da sanatı sıklıkla çok abartılı olmaya mahkûm eder ve sanatçı için önemli olan, kendini ifade etmek değil, kendi reklamını yapmaktır.

Fay'in yapıtları bu tür yalancı ekspresyonist gösterişlerden çok belirgin bir şekilde arınmıştır ve acayip merceklere, fotoğraf hilelerine, şoke edici açılara, karanlık oda oyunlarına, tuhaf isimlere ve bu işin diğer her türlü oyuncağına, gereksiz süslerine meraklı kişilere hararetle

tavsiye olunur. Fotoğrafta, yapay ve bariz bir şekilde teknik hünerlerin kullanılabileceği branşlar vardır. Ama manzara fotoğrafçılığı bana, bu yaklaşım için özellikle çok uygunsuz gibi geliyor ve bu konuda Fay'in neredeyse püritence ılımlılığına hayranım.

Çalışmalarına saygı duyacağımız bir fotoğrafçının, manzara fotoğrafçılığının bu sorunlarının en azından farkında olması gerekir elbette; ama Fay'in çoğu çağdaşında bunu pek bulamadığımı söylemek zorundayım. Sanatçının, üzerinde cambazlık yapacağı çok güzel bir iptir bu. Fakat en çarpıcı ya da en çok sözü edilecek olan ya da geleneksel olarak güzel bulunan fotoğrafın peşinde sabit fikirli bir takip, bence kişiyi daima başarısızlığa götürür; kesinlikle en doğru ve en dürüst yapıta değil.

Manzara sevmek, insanlar hakkında, hoşlanılan yiyecek ya da giysi türü kadar çok şey anlatıyor olsa gerek; ve bu tercihler çok geniş kitlelerce paylaşıldığında da, o çağ hakkında. Bunun yokluğu da genellikle bundan hoşlanma kadar önemlidir – bunun yerine, yaşanan çevredeki manzaranın tam karşıtı bir şeyin, onun neredeyse antidotunun geçmiş olmasıyla görünen bir yokluk yani. Bu, genellikle tipiktir. Kibar semtlerde oturan Viktoryenlerin, örneğin kasvetli kuzey İskoçya dere yataklarında ve daha da kasvetli kuzey İskoçya sığırlarında bu kadar beğenilecek ne buldukları, aklın (en azından *benim* aklımın) alacağı bir şey değil.

Landseer'den epey bir sonra, 1930'lu yıllardan, aynı böyle bir kuzey İskoçya dere ve sığır tablosu hatırlıyorum. Bu resim - çocukluk belleğimde kaldığı haliyle, hayvanlar korkunç bir şekilde, gerçekten canlı boyutundaydılar – büyükannemin, Thames'in ağzında, Southend'de bir banliyö olan Westcliff-on-Sea'deki dairesinde asılıydı. Bu resim, evin dışındaki kocaman nehir halicinin yarattığı, resmen dümdüz, Hollandavari manzaradan ya da çamur manzarasından, sanki başka bir gezegen manzarası kadar; gerçekten de bugün gençlerin hoşlandığı, o tümüyle makineleşmiş kent görüntüsünü çok geniş bir perspektifle gösteren, kelimenin tam anlamıyla başka gezegen manzaraları kadar uzak bir resimdi. Aynı zamanda, büyükannemin gerçek yaşantısı olarak bildiğim her şeyden uzaktı ve sanırım şiddetle hayret ettiğim ilk manzaraydı. Uzun boynuzlu, kaba sığırların görüntüsünden bir parçacık olsun (o lazer silahlı uzay sanatının çirkin robotlarından hoşlandı-

ğımdan pek daha fazla) hoşlanmamıştım; arkadaki ağaçsız ve kasvetli manzara da oranın felaket sıkıcı ve berbat bir yer olduğunu söylüyordu.

Ama bu berbat resimde belli belirsiz de olsa, daha soylu, daha saf bir yaşamı simgeleyen bir şey vardı yine de: Bulunmayı gerçekten de bir şekilde yeğleyeceğimiz bir yer, bir cennet bahçesi. Daha çok, hiç olmayacak bir düşün, tüm olası gerçekliği koz oynayıp tamamen aldığı bir vaka olan Amerikan Vahşi Batı efsanesi gibi bir şey bu. Bu İskoç tablosu, içinde bulunduğu bu yumuşak, uzlaşmalı güneyli ve kentli dünyayı garip bir şekilde sertçe reddediyordu. Viktoryenlerin bu tarz resimde bu kadar beğendikleri şey belki de buydu: Bu resim her şeyden önce, 'burada'yı ve 'şimdi'yi lanetliyordu.

Bir çocuk olarak, resimde bundan başka bir şey dikkatimi çekmemişti. Bu resim, tamamen fotoğraf gibi değilse de, teknik yönden aşırı gerçekçiydi; ama büyükannemin duvarında yer aldığı şeref köşesinin de hatırı sayılır katkılarıyla, tüm insansal ve psikolojik yönlerdense bunun tam tersiydi. Yaşlı birisi onda hoşlanmamak için çok daha fazla neden görebilirdi – yani insanların, bir şeyin simgesinin bizi onun gerçeğinden bağışlanmasına ya da uzaklaştırmasına izin verme gibi, antik bir kusurunun çok açık bir örneğidir bu. Tüm sanatlar, teknikleri ne kadar nesnel ya da gerçekçi görünürse görünsün bu tehlikeyi kaçınılmaz bir biçimde taşır. Sanat yapıtı hiçbir zaman tam nesnel bir görüş sunmaz, daima özneldir. Bazı teorisyenler fotoğrafçılığın bu kuralın dışında olduğunu, Niepce'den, Daguerre'den ve Fox Talbot'tan beri, pratisyenlerine hiç olmazsa potansiyel olarak, Öznellik Şeytanını yapıtlarından kovma olanağı verdiğini savundular. Ama ben – görüntünün tümüyle realist olmasının tam bir realizmle eşdeğer olduğu yolundaki - görüşün tümüyle bir yanılgıyla eşdeğer olduğu kanısındayım.

Bu yine de, hepimizin dış dünyayla ilgili güncel bilgimizin ya bir tür ya da başka bir tür fotoğrafa giderek daha çok bağımlı hale geldiği bu "görsellik çağı"nda, yaygın bir kanı olarak duruyor. Benim görüşümce bu, Rafael öncesi sanat hareketinde var olan, zarar verici bir hataydı ve daha sonradan fotoğrafın icadından etkilendi. Gerçeğin realizm tarafından ihanete uğraması ya da yolundan saptırılması, resim sanatında daha belirgin ve çıplak olabilir; ama bu nitelik, tam benzerini yapma konusunda en üstün güce sahip dil olması nedeniyle, fotoğrafta daha direngendir. Fotoğraf çekmek için kesinlikle gerçeği fotoğraflamak şart değildir; fotoğraf çekmek büyük çoğunlukla da, hem fo-

toğrafçılar hem de okuyucu kitle için, bir miti fotoğraflamaktır. Ve üstelik de o İskoçya sığırları gibi saçma ve gerçeği gizleyen bir şey olabilir.

Profesyonel fotoğrafçılar özellikle bu anlamsız bir şekilde eşitlikçi yanlışlığın acısını çekerler. Fotoğraflarının, çoğu kişiyi, aynı fotoğraf makinası ve aynı karanlık oda donanımıyla bu kadar iyisini yapamayacaklarına inandırabilmesi için çok olağanüstü yapıtlar olması gerekir. Oysa, iyi bir ressamın ya da tasarımcının ya da diğer bir tür imge üreticisinin yapıtı karşısında hiç kimse böyle bir şey hissetmez. Bununla birleşen başka bir mit de fotoğrafçılıkta gerçek anlamda bir yaratıcılık olmadığıdır; fotoğrafçılıkta düşleme olmadığı, sadece var olanın kopya edilip mekanik bir gözle ve otomatik bir basıcıyla çalışıldığıdır. Bu tavır, ancak küçük bir 'bakış açısını seçme becerisi'ni lütfedebilir ama, hepsi bundan ibarettir; geri kalan, tümüyle bir cihazlar, kâğıtlar, kimyasal maddeler meselesidir. Asıl işi yapan fotoğraf makinasıdır, onu tutan insan değil.

Bu düşüncedeki tek gerçek, fotoğraf makinasının gerçek fotoğrafçıyı diğer tüm sanat araçlarından daha çok kısıtlamasıdır ve fotoğrafçının, insan düşlemiyle denk düşen, tamamen taklide dayalı bir gerçeklik görüşünün içinde hapis olmasıdır. Ciddi ya da gülen (ya da başka bir duygusal nitelik taşıyan) bir manzara resmi çizmek, böyle bir manzaranın fotoğrafını çekmekle kıyaslanınca çocuk oyuncağı gibidir, çünkü abartma ve uydurma iznini ancak daha eski görsel sanatlara lütfederiz. Fotoğrafçının dış gerçeklikle yaptığı -sadece onunla çalışacağı yolundaki- yazısız sözleşme onun tutsaklığıdır. Böyle bir sanat eyleminin başlayabilmesi için önce gülümseyen ya da asık suratlı bir manzaranın, yani bir konunun ve ruh halinin 'orada', gerçekten var olması gerekir. Birçok yönden bu, fotoğrafçılığı tüm sanat dallarının en klasiği - yani en çok kısıtlamayla bağlanmış olanı – kılıyor bence. Fotoğrafın zorluğu çok özel türde bir sabır ve sebat da gerektirir. Gerçekten iyi manzara fotoğrafları biraz da *objets trouvés** gibi, sadece zamanın ve elementlerin aşındırdığı ve yeniden biçim verdiği doğal objelere benzer; onlar ancak fotoğrafçının yaşıyla ve, doğru açıyı, doğru ışığı, doğru ruh halini ve anı bulma deneyimiyle biçimlenmiş objelerdir. Tümüyle vahşi bir manzara bile fotoğraflandığı zaman insanlaşır; fakat doğru yolun üzerindeki, insanlaşmanın hemen hemen unutulduğu noktayı, tam o yeri, o zamanı bulmak, böylece, sonunda yapılacak fo-

* Bulunmuş objeler. (ç.n.)

toğraf baskısının o doğal objenin sanki ta kendisi gibi görünmesini sağlamak – bu en büyük beceriyi gerektirir ve bence soylu bir sanattır da.

Fay'de bu beceri var ve benim fotoğrafçılığa karşı, aynı zamanda, genelde makinalara, onların aktif bir insan karşıtlığına dönüşen insan dışılığına karşı korkumun bir ürünü olan tüm o, muhakkak ki çok karmaşık kişisel kuşkularımı bu kadar sıklıkla reddetmesi çok mütevazı türden bir güven de veriyor bana. Birçok fotoğrafını gözü kapalı bilirim ama yine de her seferinde yeni bir zevk alarak bakarım her birine. Onun birbirinden güzel fotoğraflarının hemen hepsi sırlarını kıskanç bir şekilde saklar. Bunlardan, benim en değerli bulduğum ve en çok beğendiğim, *Bilsington, Kent Civarındaki Büyük Beyaz Bulutlar*'daki, o harika bir şekilde dengelenmiş tarlalar, ağaçlar ve bulutlar da öyledir kesinlikle. Bu yazıyı yazarken onu hiç yanımdan ayırmadım ve bunun çok güzel bir fotoğraf olduğundan eminim. Ama yine de, onu neden bu kadar çok beğendiğimi ve niçin hoşuma gittiğini çözümlemek bana zor geliyor; asla yazamayacağımı bildiğim şeyleri nasıl olup da söylediğini, söylenemeyecek bunca duyguyu nasıl simgeleyebildiğini gördüğümde şaşırıyorum. Bu fotoğraf, değiştirilmez, her hecesiyle mükemmel bir şiir gibi. Gizli bir göz saklı bu resimde ve hatta gizli bir insan ruhu.

(1985)

Koleksiyoncuların topladıkları: Giriş[1]

Doğaya bir zamanlar, önce tüfek ve sopayla avlanmak için, sonra da ona karşı kazandığım "zaferlerin" anılarını toplamak için çıkmıştım. O zamanlar doğayla, ülkemin Nazilerle girdiği topyekün savaş gibi bir savaş halinde olduğumun farkında olduğumu sanmıyorum. Belki kısmen bilimsel nedenlerle haklı olduğum yolunda kendi kendimi kandırabiliyordum, ama korkarım kutsal kalıntılar - şahinin pençesi, alakarganın mavi kanat tüylerinin parıltısı, kuzgunun gagası, iğneyle tutturulmuş, (çok iğrenç bir şekilde, resmi geçit yapan askerler gibi sıralanmış) dizi dizi kelebek ve pervaneler - hep bir ağızdan bunu yalanlıyordu. Bunlar çok yaygın, ama yine de çirkin sahteliklerdi. Böyle avcılık ganimetlerinin toplanması, kuşaklar boyunca, Paleolitik çağlardan beri

1. Kate Salway ve Marina Benjamin'in iki harika denemesi *Koleksiyoncuların Topladıkları*'na (Londra: Wilderness Editions, 1996) yazılmış sunuş yazısı.

kadınlardan çok erkekleri, çirkin ve ölümcül bir biçimde etkilemiştir.

Daha çok "Doğanın Doğası"nda değindiğim bir konuda, tüm insanlık bir kurban durumundadır ve o denemem, İskoç şairlerin uzak görüşlülüğünün örneği sayılan Norman MacCaig'den çok yerinde bir alıntıyla başlar. Şair, "Cambaz" adlı şiirinde "aklımı yerinden oynatan, dengelemedir" derken, bugün hepimizin, az ya da çok bilinçli bir şekilde, üzerinde sendeleye sendeleye yürümemiz gereken, hiç sonu gelmeyen ipe gönderme yapıyor. Bu ip benzersiz ve bireysel yanımızın sayısız diretmeleriyle, sosyal yanımızın dayattığı aynı şekilde hırslı talepler arasında - yani her bireyin egosuyla; Komünist, Hıristiyan ya da bireyin diğer insanlar karşısında görünmek üzere seçtiği ya da seçildiği şey arasında - gerilidir. Toplum bizden, 'yararlı' birer toplumsal dişli çark ya da işbirliği öğesi olmamızı ister ama, içimizdeki bir şey, ta derinlerden, ne olduğumuza inanıyorsak öyle davranmamızı - yani aslında av olan birer avcı, temelden çatışan güdülerin kimsesiz bir kurbanı olduğumuzu kabullenip her anlamda *bencil* olmamızı - ister. Biz insanların kazanmayı ummasi gereken denge, bu derinden ikiye bölünmüşlük ya da şizofreniyle hem birlikte, hem de onun içinde yaşamaktır; bunun öğrenilmesi bir yandan en büyük sanatlarımızın çoğunu doğururken, bu gerçek bir yandan da çoğumuzu, sanki koyu bir sisin içindeymişiz gibi yaşamaya ve dengemizi bulmaya çabalar halde bırakır.

Doğa tarihi büyük ölçüde, her zaman toplamayı içermiştir. Bu alandaki sonsuz gururlanma ve gösteriş yapma fırsatı çok uzun zamandır insanların en kötü yanını açığa çıkarmış ve geçici var olma halini doğayı koruyarak kavrayabilirliklerinde yatan en iyi yanlarınıysa bastırmıştır. Benim *entre-deux-guerres** döneminin, sıkıntılı "Mucize Odası" günlerimden başlayıp, can sıkıcı bir şekilde yavaş giden kendi ilerlemem, bana, doğanın aslında hiç de toplanacak bir şey değil, sonsuz derecede daha karmaşık ve zor bir şekilde, yaşanacak bir şey olduğunu gösterdi.

Sanırım beni, tüm doğaya karşı bu kadar açıkça yanlış bir tavırdan kurtaran çıkış yolu, botanikten çok bahçecilik oldu. Genelde bu bahçecilik denen etkinliğe karşı çok "kuşkulu"yumdur; özellikle de "belediyevari" dediğim - bitkileri sırf, gayet kibirlice bir kentli gururuyla sergilemek, (aslında, tıpkı benim babam gibi,) daha gösterişli türlerle caka satmak ve hafiften, aristokrat kökenini ima etmek için yetiştirmek yani - ve (daha birçok şeyde de belli edilen) gizli dürtüsü genellikle,

* İki savaş arası. (ç.n.)

yeni post-yapısalcıların 'kullanım değeri' dedikleri şeyi yaratarak kendi yaşam tarzlarındaki büyük zevkliliği sergilemek olan, daha bir özenli 'burjuva' türüne karşı bir güvensizlik beslerim.

Bu söylediklerim belki birçok 'ciddi' ve meraklı bahçeciyi gücendirebilir; ama ben yine de, bahçelerin ve bahçelerin bizde uyandırdığı duyguların, her bireyin 'özel' benliğiyle, ondan tümüyle farklı ortak-toplumsal zıddı arasındaki bu derin, temelden dengesizliği büyük ölçüde açığa vurduğunu hissediyorum. Bizler bir şekilde, yabani eşdeğerleri gibi, tüm bu bitkileri de - tıpkı giysilerimizle, mobilyalarımızla, yiyeceklerimizle, konuşmalarımızla, edebi ve sanatsal meraklarımızla, özel hobilerimiz ve saplantılarımızla yaptığımız gibi - 'adaletsizce', bir sürgündeymişiz gibi yaşamak zorunda bırakıldığımız, bireyden nefret eden ve onu baskı altında tutan bu zalim ve faşist dünyada ne olduğumuzu (ve "biz buyuz işte!"diyerek) en iyi sergileyebildiğimizi hissettiğimiz mucize odası olarak kullanırız.

Kate Salway ve Marina Benjamin'le bizler, doğaya karşı tavrımızın, daha doğrusu, erkeklerin - kendi egolarını şımartmak ve dünyaların bu en güvenilmez ve en istikrarsızında varlığını koruyabilmek için, son derece aptalca ve çocukça, neredeyse tüm kültürel âlemin ötesinden bugüne taşıdığı o mağara resimleri gibi - bir sürü 'kullanım değeri'nin arasında doğanın onlara göre ne olması gerektiği ve ne olabileceği hakkında iğrenç sapkınlıklarının ve çarpıtmalarının iç parçalayacak kadar acımasız ve haşin tarihi konusunda belli ki, çok bilgili, keskin algılı ve duyarlı iki kadın sesine kavuştuk. Ne yazık ki, iki kadın da mutlu bir sonuca varamıyor; tıpkı geçenlerde çıkan, ada biyo-coğrafyası ve artık tamamen içinde yaşadığımız yok oluşlar çağı hakkında usta bir bilimsel metin olan *"Dodo'nun Şarkısı"*[2] adlı yapıtında David Quammen gibi. Evrim bizi belli ki, kaçınılmaz ve yalın bir karanlıkla ve hiçlikle karşı karşıya, akıllı - fakat aklı yeterli gelmeyen - maymunlara dönüştürüyor. Bu iki denemenin kara bulutlarının yoğunluğu tek bir gerçekten kaynaklanıyor. Erkekler, yani bu türün erkekleri, tarihsel, psikolojik ve antropolojik yönden, çok, hem de çok belirgin bir şekilde, daha suçlu cinstir. Bu iki yazarın da kadın olmasından ve salt sembolik olsa da, çocukları aptalca, bir uçurumun kenarında oynayan annelerden beklenen davranışı göstermelerinden ötürü gerçekten çok mutluyum.

(1996)

2. New York: Scribner, 1996.

Doğanın doğası

Fark etsen de yapabileceğin hiçbir şey yok.
Aklımı yerinden oynatan, dengelemedir.
Norman MacCaig, "Cambaz", *Toplu Şiirler*'den
(Londra: Chatto & Windus, 1990)

Şu anda hemen hemen yetmiş yaşındayım ve artık hafızama tam güvenemiyorum, ama bu gezegende yaşarken geçirilen deneyimlere vermek istediğim adla, "seyrüsefer"le ilgili bazı duygularımı aktarmaya çalışmak istiyorum –"seyrüsefer," çünkü bu konuda okuduğum geçmişin birçok ahlâksal, felsefi ve dinsel görüşüne göre, bu yolculuk yapay bir şeymiş, tam gerçek değilmiş gibi geliyor; tam gerçek gibi de değil, çünkü her birimizin içine daha sonra söz edeceğim bir şeyle beraber işlemiş: *Keraunos,* yani tehlike. Ben, kendi yolculuğumun kötü geçmediğini ve özellikle, hayatın bugün de, geçmişte de, diğer birçoklarına yaşattığı çok daha kötü yaşantıları düşününce, şanslı olduğumu biliyorum. Bütün romanlarımda bu "seyrüsefer"le ilgili bazı tanımlamalar vardır; ama bu konuyla belki de bunların hepsinden, elbette doğaya ba-

kış yönünden, daha çok ilgilisi, ilk kez 1979'da yayınladığım "Ağaç" adlı denemedir. Bu karmakarışık anılar ve düşünceler onunla birlikte okunsun isterim. Belki "*Benim* Doğamın Doğası" daha dürüstçe bir başlık olurdu herhalde.

Bir iki yıl önce diğer bazı kişilerle birlikte benden de C.P. Snow'un 1959 tarihli ünlü denemesi *İki Kültür*'ü yeniden değerlendirmem istendi. Beylik entelektüel düşüncenin altüst oluşunun tarihi, kitap Cambridge Üniversitesi Basımevi'nce basıldığında Stefan Collini'nin yazdığı sunuş yazısında bu olayla ilgili anlatımlarından öğrenilebilir.[1] O zamanlar diğer birçok kişi gibi ben de bunu duyunca çok sarsılmış ve utanmıştım, kafam da fena halde karışmıştı. Snow'un önerdiği türden, 'gerçek' bir bilim insanı olmadığımı ve asla olamayacağımı biliyordum ve Snow'un ünlü rakibi, o müthiş Dr. Leavis'e de sempati duyuyordum. Birçok teknolojik ve ekonomik konuda bilimin gerekliliğini görüyordum ve buna boş vermenin, yani Snow'un bizleri sanatsal yönden suçladığı türden bir körlüğün ne demek olduğunu iyi biliyordum. Ben onun deyimiyle tam bir asalaktım kesinlikle.

Yaşamım boyunca kendimi bir doğa tarihçisi diye nitelendirmeme karşın, ben aslında, daha doğru bir deyişle bir doğaseverim. Bugün hiç de bilimadamı numarası falan yapacak değilim; eğer gerçek bir bilimadamı olsaydım, sanırım özellikle bir yazar olduğumu bile inkâr ederdim. Edebiyatı, gerçek hakkında ciddi bilimsel açıklamalardan çok, duyguların şiir, dram ve kurgu yoluyla ifade edilmesi olarak gördüğümü kesinlikle biliyorum. Ben en çok, zeki bir ahtapota, yani - biz insanlar için - önemsiz bir dokunaca benzerim. Bu, benim ciddi bilimi reddettiğim ya da bilim tarafından reddedildiğim anlamına gelmez; ancak, kendi aptallığım ve konsantre olma konusunda yeteneksizliğim yüzünden bilimin çoğu kısmı benim ona yaklaşmamı yasakladı ya da bana sadece yol verdi. Akademisyen, bu terim dilerim aşırı eleştirici anlamında anlaşılmaz, bir arkadaşım geçenlerde bana, "konulara dokunup geçen ve Coleridge'vari" biri olduğumu söyledi: "kafası karışık" ve "düzensiz" anlamlarını ifade etmek için biraz fazla masraflı sıfatlar bunlar.

Bilimsel bilginin genelde yaşamsal önemini, doğaya derinden bağlılığımın bir parçası sayarım. Ama yine de, Snow'un kültürümüzde yarattığı, devrime benzer şeyin yanlış alanda (ya da yanlış bir haritayla) verilen, önyargılı bir mücadele olduğunu hissediyorum. Snow, bireyin

1. *İki Kültür* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

ve estetiğin önemini fark edemiyor ve şimdinin, onun varoluşsal gerçeğinin en birincil öğesinin hiç farkında değilmiş gibi görünüyor. Snow'un denemesi, okyanus kadar esrarengiz ve karmaşık bir şeye, Canute'nin* med-cezir dalgasına verdiği, sonuçsuz kalmış emir gibi, aptalca ve gizliden gizliye faşistçe bir haykırışla karşılık vermeye benziyor.

İki kültür hakkındaki yeni düşüncelerimi biriktirmeye başlayınca hemen birkaç not karaladım. Bir tanesi şuydu: *Bilim daima, duyguları bertaraf etmeye ve yok saymaya çalışır.* Diğeri: *Duyguyla bilgiyi birleştirmek; işte bütün mesele bu.* Elbette asıl mesele budur, çünkü duygular kişiler içindir, bir sen ve bir ben arasındadır. Aslında her birimiz, görünüşte birbirimize ne kadar benzer olsak da, değiştirilemez bir şekilde, bir başkası *değiliz.* Topluma göre, bilmek bir bütündür; daima "nihai", kesin ve ebedi olmak isteği ve eğilimindedir – bizim tüm bildiğimizse, bizlerin ve kişisel yaşamlarımızın asla böyle olamayacağıdır. Ben bu iki vericinin, duygulara ve bilgiye karşı (kamuoyundaki, Snow'daki ve bendeki) yaklaşımından memnun değildim. Aynı zamanda, bütünün içinde her birinin ayrı ayrı önemini kabul ediyordum. Snow, (sanatlar tarafından böylesine sık sık ifade edilen) duygunun uzun zamandan beridir, gerçeği (bilimi) insan yaşamlarımızdaki her türlü entelektüel bakış açısında baskı altına almaya ve safdışı etmeye çalıştığı yolundaki kanıyı benimsemekte ya da açıklamakta gayet haklıydı. Ama kadınlar nasıl uzun zamandan beridir erkekler tarafından çirkin bir şekilde ve bencilce yanlış anlaşılmış, küçümsenmiş ve sömürülmüşse, bilgi de duyguya aynı şeyi yapmıştır. Kendi cinsimin kabalığından iğreniyorum; Bronz çağından bu yana sürdürdüğü yolculukta, zalimce değilse de, nasıl çirkince davrandığını düşündükçe midem bulanıyor. Entelektüel tarih, kişisel olarak daha sezgili ruh hallerinden ötürü neredeyse daima kadınlara bağlıydı ve çoğu erkekte bugün en azından, kendi cinslerinin tarihsel olarak, geleneksel düzene – geçmişe – kölece bir bağımlılığı korumuş ve bunu (ne yazık ki, genellikle vahşice ve hayvanca) sosyal norm haline getirmiş olmasından ötürü en azından bir af dileme duygusu vardır. Ama bizim türümüzün tamamının, ilk önceleri bilimi küçümsememiz ve hor görmemizdeki suçu çok daha farklı bir şeydir. Bilimin neredeyse bir hegemonyasını talep eden, onu toplumlarımıza, yaşamlarımıza ve ruhumuza saldırıp böylesine tü-

* 1013 yılında İngiltere'yi işgal edip, 1035'teki ölümüne dek hüküm süren, bu arada birçok yasa çıkaran Danimarka ve Norveç kralı (ç.n.).

müyle işgal etmeye çağıran bugüne sıçramak dikkafalı bir düşüncesizlik gibi görünüyor. Bilmek suç falan değil; ama hissetmek sanki günaha benzer bir şey sadece.

Benim 'sorunum' gereksiz gibi görülebilir, çünkü çözümsüzdür; fakat onun iki bileşeni öylesine birbirinin içine karışmış, öylesine simbiyotik bir bütün haline gelmiş ki, Siyam ikizlerinde bazen olduğu gibi, ikisini birbirinden ayırmak, ikisini de yok etme tehlikesi taşıyor. Toplum ve okul; dünyanın, genç karıncalarını siyaset ve eğitim yoluyla talim ve terbiye etme tarzı, onların vazgeçilmez önem taşıyan ruh hallerini ya da işlevlerini bunlardan ayrı tutmak gibi bir saplantıya takılı kalmış. Aynı anda hem hissedip hem de bilinemeyeceği sanılıyor; oysa insan elbette (daha az rastlanır bir şey olsa da) ne bildiğini hissedebilir ve (çok daha sık rastlanır bir şekilde de,) ne hissettiğini bilebilir. Asıl sorun, her biri temelden farklı ethoslarla yönetilen bu iki enformasyon sistemini birbirinden alışveriş yaptırmaya, onları evlendirmeye ve ürün verdirmeye çalışmakta yatıyor. Şu 1995 yılının dünyasında gayet apaçık görülen şey, bilmenin genelde kümesin horozu, hissetmeninse çöplükteki çelimsiz tavuk olduğudur.

Tüm bunlar, benim sanki Peacock'un 1860'da yazdığı *Gryll Grange*'daki Dr. Opiminian gibi, tüm bilime nahoş ve gereksiz bir şey diye lanet okuyacak kadar şımardığım, ya da yazarın kendisi gibi, kendi kültürüme ve uygarlığıma yapılan katkıların çoğuna karşı kuşkucu bir tavır takındığım şeklinde algılanabilir; ama ben, Snow'un deyişini kullanırsak, bir Luddite* değilim. Darwin zamanından beri (ve özellikle onun tarafından) yapılan hemen hemen bütün olumlu keşiflere ve enformasyon devrimi denen şeye de şükran duyuyorum. Ben teknolojik yönden bir cahil, bu konuda ortalama standartlara göre bile çaresiz biri olabilirim; ne bir otomobil ne de bir kelime işlemci programı kullanamam ama, bundan en ufak bir gurur bile duymuyorum. Bunun, benim dijital yönden beceriksizin, disiplin yönünden de tembelin biri olmamdan kaynaklandığını biliyorum.

* * *

* On sekizinci yüzyılda yaşamış bir ayaklanma grubunun lideri olan Ned Ludd'ın adından kaynaklanan, makine düşmanı, makineleri kırıp tahrip eden anlamında bir terim (ç.n.).

C. P. Snow'dan, bir romancı olarak pek hoşlanmadım. Öyküleri, Collini'nin değindiği gibi, tüm akademik ve sınıfsal züppeliklerinin çökelmesinden oluşmuş katmanların üzerinden kazınması ve temizlenmesi biraz fazla zor gibi görünüyor. Leavis'le aralarındaki kindarca ağız dalaşı şimdi her iki taraf için de sanki bir ilkellik ve düşüncesizlik gibi görünüyor. Atlantiğin bu yakasında, İngilizce yazan birçok yazar gibi, Snow'un orta sınıf tavrı, bir alim haline gelme yolundaki büyük hırsı, yağmurda bırakılmış bir ortaçağ zırhının pası gibi yapışmış üzerine. Eğer romancılara ve deneme yazarlarına kurgu yazarlıklarının kalitesine göre değil de, bilimsel konulardaki bilgi düzeylerine, entelektüel alimlik derecelerine göre değer vermem gerekiyorsa, köstebek gibi yaman bir araştırmacı olan Arthur Koestler'i ondan çok daha üstün sayarım. Ama zaten ölmüş birini yeniden öldürmek mezar soyguncuğundan farksızdır, pek savunulabilir bir iş değil bu; üstelik, 'eğitimli' insanların çoğunun bugünü çok çirkin bir şekilde küçümsemelerinin gayet açık bir kanıtıdır. Bugün, nazik bir çiçektir. Toplumdaki hemen her şey, onun gelişebileceği iklimi ve uygun koşulları ya engeller ya da yadsır.

Şimdi, kendi kusurlarımız bağlamından, çok daha kötü bir konuya geçiyorum. Bu, her türlü gerçek bilime karşı getirdiğim en ileri düzeyde suçlamalarımla ilgili bir şey. Ben, benden daha cahilleri kandırmaya yetecek kadar bir şeyler biliyorum; romancılar büyücüler gibidir, insanları yanıltmada daima ustadırlar. Ama bilimsel işlemleri ve bilimsel ethosu kullanarak karşısındakinin yanlışını bulabilecek birine ben, büyük olasılıkla, mantıkla hiç bağdaşmayan biri gibi görünürüm: Ağzı laf yapan, önemsiz, berbat bir amatör; rahatsız edici bir sahtekârdan bile biraz ötesi yani. Örneğin bakımsız bahçemdeki, gerçek "unvanlarını" unuttuğum bazı bitkilerin gerek Latince gerek İngilizce isimlerini kafadan atarak söylemem... masum ziyaretçileri hiç utanmadan böyle yanıltmam bağışlanamaz.

Ama yine de doğayı tutkuyla seviyorum. Ölmüş karımı niçin sevdiğimi de hiçbir zaman tam anlamış değilim, ama yine de seviyordum ve bilmemenin (yani sağduyudan ve mantıktan üstün gelen duyguların) aşkın gizemli bir parçası olabileceğini çoktan fark ettim.

Bazı başvuru kitapları beni bir ateist diye yerer ve birçok kişi tarafından kabul edilmiş bir tanrı ya da dinsel bir kişilik söz konusu olduğun-

da gerçekten öyleyim. Üstelik bir tanrı ya da tanrıça, şefkatli ve merhametli olmak ve insanı duyabilmek ve olaylara müdahale edebilmek gibi tamamen insancıl niteliklere sahipmiş gibi sunulduğunda daha da kararlıyımdır. Bu tür peri masalı tipleri çocuklar içindir; benim evrenimse çok daha ıssız ve sıkıcıdır, ya da öyle görünür. Ben birçok dinsel imgeye ve ikona, mezhebe, teolojiye ve onların ardındaki şeylere saygı ve bazen de hayranlık duyarım; ama işim gereği ben bir kurgu yaratıcısıyım, bir anlamda profesyonel bir yalancıyım. Dindarların yarattığı birçok sanal gerçeği ve, onları kendilerince akla uygun olan kurgunun tek ve biricik gerçek olduğunu, bazen vahşice bir heyecanla savunmaya iten şeyi takdir ediyorum. Dinsel içgüdü aslında büyük bir romancıdır.

Pekâlâ. Eğer ben bilinen hiçbir anlamda dindar değilsem neyim peki? Kendi görüşümü bir felsefe diye satmaya kalkışmak, bu zamanda ve bu konularda çok daha derin bir sürü düşüncenin arasında gülünç olmak demektir. Ben daha insanca bir terimi yeğlerim. Benim, kontrolsüz bir şekilde kalabalıklaşan bu gezegende insanın varlığı hakkındaki *duygularım,* onun algılanabilir gerçeğinin ve kaderinin, birbirine karşıt, ama yine de karşılıklı bir denge içinde varolan faktörlerden oluşan bir üçgenin içinde, kumaş dokur gibi zikzaklar çizdiğidir. Biz bireyler fiziksel ve ruhsal olarak, bilardo topları gibi zıplar, geri teper, sekeriz. Ben, birine çarpıp öbürüne gittiğimiz bu inanç ve görüşlere (tıpkı bitkilere kendimce yeniden verdiğim isimler gibi) klasik Yunanca adlar veriyorum: *Sideros, keraunos, eleuteria.* Değişmez zorunluluk, şimşek çakan tehlike ve özgürlük yani. Topun (yani ruhumuzun) çarpıp geri teptiği ilk direk, özgürlüğümüzü kısıtlayan ya da azaltan tüm o, ne yazık ki çok gerçek ve kaçınılmaz gerçekleri gösteren değişmez zorunluluktur. Bu gerçeklere, her yerde ve her zaman rastlanan bir örnek, ölümdür. Biz kafayı kendine takmış insanoğulları için birazcık daha az belirgin bir örnekse, hepimizin içinde yaşamaya mecbur olduğumuz hücredir. Bu hücrenin duvarları ayrı farklılıklarımızdan, egomuzdan, zor bireyselliklerimizden oluşur. Bize bu iki zorbadan olağandışı bir tür kurtuluş armağan edebilecekmiş gibi görünen disiplinler, ascesis* çabaları düşünürüz, ama genellikle de kovuklarının içindeki tırtıllar gibi, biyolojimizin ve psikolojimizin – ve beyin dediğimiz o garip bilgisayarın – bizim için geliştirdiği daracık yapının içinde yaşamaya mec-

* Ascetizm (örneğin ısıdan, rahatlıktan yoksun yaşayıp bedeni terbiye ederek ruhunu yüceltme, çilecilik felsefesi) sözcüğünün kökü (ç.n.)

bur olduğumuzu biliriz. O zaman da, bu tutsaklığımızı (en azından Batıda) başkalarından farklı olmaya yoranız ve farklı görülmeyi dileriz. Buysa birincil değişmez zorunluluğun yol açtığı, kesinkes ve nihai olarak unutulup gitmekten kısmen kurtulabilmenin akla yakın tek yolu gibi görünür.

İkinci ve en rastgele yön değiştirici direkse benim *keraunos*, yani 'yıldırım' olarak simgelediğimdir. Bu, salt tehlikedir. Ölümcül uçak kazaları kadar, piyangoda kazanılan heyecan verici büyük ikramiyelerde de, çok acıklı trajedilerde ve şoke edici mutlu olaylarda da gösterir kendini. Sonuçları belki umut edilebilir, beklenebilir; ama gerçekleşinceye dek kesin, *gerçek* değildir. Öyle olmasaydı buna girişecek insan pek çıkmazdı. Mutluluk, felaket; *keraunos*, o karanlık değişmez zorunluluğun bir saçmalığını, zamanın okunu yaparken, iyi, kötüye haykırır.

Sonuncu direk ya da tümsekse *eleuteria*dır ve biz bundan, kendi pusulamızın gösterdiği yöne sıçrarız. Özgürlük, bizim değişmez zorunluluğa karşı isyan içgüdümüzden ve gerçekten özgür bir iradeye sahip miyiz, yoksa sonuçta hiçbir şey bizim tarafımızdan belirlenmiyor mu şeklindeki, hiç bitmeyen kuşkumuzdan kaynaklanır. Çünkü bize ya bireysellik, ya da (nihai ölüm gibi) bir sürü şey dayatıldığından, kurtulmak için can atarız. Yükselme olarak düşündüğümüz tek şey bu *eleuteria*dır. Bu, her türlü durgunluğu yok eder. Biz buna isyan, devrim gibi, (özellikle, yaşanan yerden ve tarzdan hoşnutluk durumu varsa) çoğu kötü görünen binlerce ad verebiliriz. Fakat evrimin kendisi bir tür terörizmdir, durgunluğa karşı sivil bir savaştır. Biz bunun farkına varmayız, çünkü bunun bombalarının patlaması için geçecek zaman bizim insan yaşamlarımızın kısalığıyla kıyaslanınca yarı ebedi bir süre gerektirir. Özgürlük çok eskilerden beri insanoğlunu da güçlü ve derinden büyülemiştir. Sonuçlar iyi de olabilir kötü de; ama değişmez zorunluluğun sonuçlarıysa, dışarıdan bakanlarca hemen hemen tümüyle kötü sayılır. Biz insanlara göre, *sideros* karanlıktır, *eleuteria* ise aydınlık.

Doğa tarihi merdivenine çıkmam için mutlak zorunlu bir basamak bulmuştum: Bu konuyla çok ilgili bir amca. Amcam, benim gittiğim bölge hazırlık okulunda pratik biyoloji öğretmeniydi ve hayatımın ilk ve en önemli günlerinin hemen hemen tümünü onunla birlikte geçirdim. Babamsa Birinci Dünya Savaşı siperlerinde büyük azaplar çektiği gün-

lerden beri, vahşi doğadan tümüyle nefret ederdi; ona göre, küçük bahçesi dışında, temelde düşman ve yararsız bir şeydi bu. Yaşadığımız yere yakın olan Essex deniz duvarlarında çakaleriği çalılarının arasında turtul arama heyecanını amcama borçluyum. Ayrıca, 'reçelleme'nin – yani Leigh-on-sea ve Westcliff'te, amcamın kelebekleri çekmek için hazırladığı garip bir şekerli sıvıyla sıvanmış çalıların ve ağaçların arasında, onun yanında, elimde cep feneriyle sürünerek dolaşma eyleminin - hafiften ruletvari - zevklerini de ona borçluyum. Bir gün bana, çok ender bulunan bir şeyi, komşu çiftçinin kendi patates tarlasında bulduğu bir kurukafa şahin kelebeğinin dev larvasını (pupa durumuna yakın bir haldeydi) emanet etti. Ah, ondan aldığım o zevk, günde kim bilir kaç kez onun konduğu kavanozun başına dikilip seyretmeler, hayvancağızın durup dışarıyı gözetlemesine yol açan dokunmalar... Bir mucize, 'konuşan' bir böcek! Bütün doğa insan gibiydi, başka yöne sapmış biçimleri, insanı hayrete düşürecek kadar... sanki bizimle akrabaydı.

Bu ailenin öteki tarafında, beni yine doğayı *seyretmeye* teşvik eden, oldukça tuhaf, gerçek bir akrabam daha vardı. Laurence, daha bir sürü garip şeyin yanı sıra İngiltere atletizm takımında uzun mesafe koşar, soğanı hiç sevmez ve nadir bulunan Bordo şarapları toplardı; fakat daha da tuhafı, bütün dünyayı gezmiş olmasına karşın, myrmekolog* Donisthorpe'a sanki gurusuymuş gibi tapmasıydı. Daha sonraki yıllarda tek kâbusum, Laurence'ın ölüp de, ispirto dolu şişelere konmuş karıncalardan oluşan devâsa koleksiyonunu bana bırakmasıydı. Aslında bu korkum yersizdi, çünkü karınca koleksiyonunu bugün bir Avustralya müzesi almış durumda. Fakat benim Laurence'dan aldığım, bir dozluk Darwin hastalığıydı: yani bitmeyen bir merak.

Bu iki adam, içimde bir kıvılcım çaktırdı, gerçi bunun bende daha önceden, neredeyse *ab ovo** canlı olduğu kanısındayım. Ben daha yaşamımın ilk yıllarından beri doğanın 'akraba'lığına karşın, gizemli farklılığıyla, her şeyin biz insanların dünyasındakinden farklı cereyan ettiği, genellikle raslantının hükmettiği görünen bir dünyaya ait oluşuyla hep büyülenirdim. Bu büyüleyici masumluk Fransızca öğrendiğim Oxford Üniversitesi yüzünden kötüleşecek, neredeyse bozulacaktı. Sonra Fransa'da yaşamaya gittim, orada çarpıcı, güzel ve zengin bir kadı..la, tutkulu, yaşamımı değiştirecek kadar güçlü bir aşk macerası

* Karınca bilimi (myrmekoloji) uzmanı (ç.n.)
* Lat. İlk baştan beri (ç.n.)

yaşayıp bu günaha daha da derin daldım. O kadını ancak daha uzak kırlarda bulabilirdim. Onu bir an İngiltere'de görür gibi oldum, ama hiçbir zaman açıkça söylemesem de onun gerçek yerinin çok daha güneyde, Akdeniz'de olduğunu hissediyordum. Bu güzel yaratığa *la sauvage*, yani "vahşilik" adını verdim. Elbette Fransa'nın, yani bu kadının, sanatı, toplumu ve kültürü, insanları ve kentleri hakkında bir şeyler öğrenmiştim (ve benim kuşağımdan çoğu kişi gibi, Camus'nün varoluşçuluğunun oltasına yakalanmıştım), ama bunların hepsi, o büyüleyici kişinin çıplak, cömert göğüslerinin, baştan çıkarıcı bacaklarının, nefis mücevherlerinin, duygulara seslenen iç çamaşırlarının ve müthiş bereketinin yanında sönük kalıyordu. O günden beri, yaşadığım ya da yolculuk yaptığım her ülkede özellikle *la sauvage*'ı aradım ve çoğu olaya ya da insana onun ışığıyla baktım. Vahşi doğanın, bizlerin normalde kültüre ve uygarlığa yakıştırdığımız her şeyin ötesindeki yönüdür bu; *rus*'un,* tüm *urbs*'un** çok ötesindeki çıplak gerçeği yani.

Ayrıca Fransa'da, kesinlikle İngilizlere özgü olmayan bir *liberté* kavramına fena halde vuruldum. "Doğruluk", yani demokrasi sevgisinden kaynaklanan nedenlerden ötürü değil, beni, kendimi mutlu etmeye teşvik ettiği ve bu cesareti verdiği için seçilen bir özgürlüktü bu. Bu gayet bencilce özgürlük - bunun acısını ilk kez, İkinci Dünya Savaşı'nın başında, Devon kırsal bölgesine gönderildiğim zaman yaşadım - belli ki, doğanın yapısında vardı bu ama benim ona (yahut o dişiye) karşı duyduğum tutku utanmaz bir biçimde hedonistikti.*** Bu beni İngiliz Püritenizminin, ya da, bunun daha sonraki militanlarının onun ilk halinden yarattıkları şeyin kötürümleştirici felcinden kurtardı. Bu biraz da Fransa'nın Almanlardan kurtulmasına benzer bir durumdur. Fransa'nın doğal yaşamı benim için hâlâ bir kurtuluşun nefis bir anısıdır, bir gastronomun birinci sınıf bir lokantaya yaptığı ziyarete benzer biraz: Zevk ve değişiklik, sonsuz bir sürpriz gibidir.

Eğer Fransa bir sevgiliyse, (daha sonra yaşadığım) Yunanistan'sa yarı Kirke, yarı anaydı. Ben üç anavatandan türemiş biriyim ve gerçekte kime ait olduğumdan hiç emin değilim.

Üçüncü anam olan İngiltere'de çoktan, böceklerden diğer yaratıklara çekirge gibi sıçramış, ama (gerçi zaman zaman, gerçek anlamda zararlıdan ziyade keşfedici olduğunu düşünsem de) bunu açıkça kötü

* Lat. Kırlar (ç.n.)
** Lat. Kent (ç.n.)
*** Yaşamın temel amacını zevk sayan öğretiye, hedonizme, hazcılığa dayalı (ç.n.)

bir biçimde yapmıştım. Gözlemlemenin yanı sıra, elimden geldiğince avlanıyordum. Bütün Nemrutlar,* avlarının yanı sıra, bulundukları doğayı da hem dışarıdan, hem içeriden gayet iyi tanırlar. Benim bahanelerimden biri de 1939-1945 savaşıydı, ara sıra eve getirdiğim tavşanlar, güvercinler ve alabalıklardı; ama başka yaratıkları da katlettim ve bunlardan bazıları hiç aklımdan çıkmadı; İngiltere doğasından birçok şeyin acıklı bir şekilde yok olup gitmesi bugün kafamı hâlâ durmadan rahatsız ediyor. Ama yalnızca bir kez de olsa, vurduğum bir kuş sonradan benim totemim oldu. Uzun zamandır, onun bir doğa parçasındaki kutsal, koruyucu ve – Perslerin *simurg*'u gibi – yarı efsanevi varlığıyla, orada gördüğüm ya da işittiğim diğer birçok şeyi bağışladım, yokluğuyla da lanetledim. Kuzgunları gördüğümde ya da seslerini duyduğumda içimde hep bir şeyler onlarla birlikte ve onlara doğru havalanır. Bugün oturduğum yerden birkaç mil ötede bir çiftin hâlâ yaşayıp üredğini bildiğim için şanslıyım. Burada yaşamaya devam etmem için, yaşça kıdemliliğimden ötürü zaman zaman takındığım ağırbaşlılıktan daha iyi bir nedendir bu. Yıllar önce, Los Alamos'u ilk kez gördüğüm zaman oranın tarihini öğrenince oradan nasıl nefret ettiğimi hatırlıyorum.** Fakat oradaki sınır tabelalarını hüzünle seyrederken, yukarıdaki mavi gökyüzünün yükseklerinden bir *gak* sesi, özgürlüğün ruhunun sesi geldi. Bunu belki Poe gibi, karanlık, hastalıklı ve, bu dünyada ölümden ve kederden başka bir şey olmadığını ima eden 'simgesel' bir şey olarak algılayabilirdim. Fakat iki ya da üç mil uzaktaki o kara lekede yaşamı ve "sonsuzluğu" gördüm ben.

Botanikte, yabani orkidelere (en baştan çıkarıcı *'la sauvage'*a) özellikle hayran olduğumu hemen fark ettim. Bunlardan bazıları, bir bölgedeki varlığı ya da yokluğu orasını tamamen farklı kılan kuzgunlara benzer bir hale geldi. Özel cennetlerim Causses, ya da güney orta Fransa'da ve Yunanistan'da, özellikle de Girit'teki kireçli yaylalardır. Bugüne dek Avrupa'nın çoğu yerinden ve bir vekil aracılığıyla da (Luer'in kitaplarıyla) Birleşik Devletler'den yabani orkide topladım. Limonluk milyonerinin 'orkidomani'sinden nefret ediyorum, kuş yakalama ve diğer toplama ve biriktirme faaliyetlerinin çoğundan nefret ettiğim gibi... Bunların hepsi, bilimsel yönden ne denli yararlı oldukları savunulsa da bana hastalıklı geliyor. Birkaç yıl önce küçük bir felç geçirmiş ve Londra, Hampstead'deki Royal Free Hastanesi'ni boylamış-

* Usta avcı anlamında (ç.n.)

** Hiroşima'ya atılan atom bombasının yola çıktığı yer (ç.n.)

tım. Oradaki ilk günümde tılsımlı bir cümle buldum: '*Tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera*'ydı bu... Daha iki yıl önce, Girit'te bir dağın tepesine yakın bir yerde seyrek şekilde yayılmış bir öbek testere sineği orkidesine (*Ophrys tenthredinifera)* rastlamıştım. Bu, bizim İngiliz arı orkidesinin çok güzel bir akrabasıdır, ama benim (Girit'in o ya da başka bir dağına bir daha asla çıkamayacağım yolundaki – henüz yanlış çıkmamış – inancıma dayalı) *cri de coeur*'üm,* bitki yönünden zengin, enfes bir adaya yaktığım bir ağıttı aslında.

Doğa bilgisi konusundaki kararsızlığımı henüz tam sona erdirmiş değilim. Londra'ya (daha doğrusu bütün büyük kentlere) duyduğum nefret, sonunda beni oradan itmeden önce, 1960'ların başında bir gün Old Bailey'e bir jüri üyeliği göreviyle çağırılmıştım. On iki kişi olarak karar vermemiz gereken vaka, ensestle ilgiliydi. Bu konu, yalanla ve insan canavarlığıyla, bir domuz ahırı ve pislik gibi iç içe geçmiş, insanlıkdışı ve ağıza alınmayacak kadar iğrenç bir şeydi. Olayın mağdurları ve hatta zanlısı bile öylesine birer ahmak ve okuma yazmadan acizdiler ki, sanık yerinde bulunması gereken asıl kişiler, kendi kültürümüzün böyle dibe vurmasına izin vermekten suçlu olan biz jüri üyeleriydik aslında. Gönderildikten sonra, elimde jüri görev ödeneğimle, mahkeme kapısında durduğumu hatırlıyorum. Hemen bir karara varmıştım: Derhal en yakındaki büyük kitapçıya gidip bir *acte gratuit*** yapacak, bulabildiğim, kendi dayanılmaz iğrenç türüme en uzak şeyi satın alacaktım. Sonunda, dönemin standart bir kitabını, Lockett ve Millidge'in *Britanya Örümcekleri*'ni satın alarak bu işi bitirdim. O günden beri yıllardır (biraz fazla sayıda yıllardır hem de) akıl almayacak kadar çok zamanımı entomolojik bir mikroskoba bakıp, zor görülecek kadar minik *tricobathria*lar arayarak, yani kafayı yemiş papirologlar gibi, (küçük örümceklerin büyük çoğunluğunun kesin bir şekilde tanınabileceği tek yapı olan) hem erkek hem de dişi seks organlarının tam biçimini bulmaya çalışarak geçirdim. Örümceklerle uğraşırken de, sonunda beni bunaltan bir kuşkuya kapıldım. Ama, bir maymun iştahlının acıklı hikâyesi denebilecek bu öykü burada bitmiyor.

1978 yılında burada, Dorset, Lyme Regis'teki küçük müzemizin küratörlüğüne getirildim. Lyme her şeyden önce, özellikle Jurasik - ve ay-

* Yürek çığlığı (ç.n.)
** Nedensiz eylem (ç.n.)

rıca Tebeşir dönemi - fosilleriyle meşhurdur. Her türlü 'oloji'yi toplayan bu koleksiyoncu, geçmişini çarşambapazarına çeviren, suya düşmüş bir sürü yolculuktan sonra bu kez de başka bir enkazcı fenerine, olta gibi yakalanmaya karar verdi: Paleontoloji. Fakat az önce değindiğim gibi, o zamanlar, kamuoyu çoğunluğunun hâlâ gerçek bilimin temel taşlarından biri sandığı bir şey hakkındaki bir kuşkunun tarantulası tarafından ısırılmıştım. Akademisyenler beni, yazdığım şeyler konusunda sık sık rahatsız ederler ve boyuna, yapıtlarımdaki, belli ki göze batan bir paradoks ya da acıklı bir yetersizlik olarak gördükleri şeyleri didiklerlerdi. Ben, tüm romanlarımın temelinde (bildiğim kadarıyla) doğa tarihinin yattığını iddia edebilirdim; evet, ama bunun gerçek bir kanıtı var mıydı? Gilbert White'a, Thoreau'ya, Richard Jefferies'e ve daha birçok kişiye hayran olduğumu söyleyebilirdim; fakat onları geçmek için uğraşmaya hiç niyetli görünmüyordum. Bu en azından yarı yarıya doğruydu. Doğayı her zaman için, özellikle kutsal saydım. Doğayı ilk kez insanüstü ya da insanlık ötesi diye niteleyen Jefferies'dir. Snow'un Leavis'le sürdürdüğü kan davası sırasında yazdıkları kadar çok yanılgıya hiç düşmemiş olan D. H. Lawrence – özellikle şiirlerinde – doğaya karşı o tuhaf yabancılığı aşmaya çok yaklaşmıştır. Bu yaşantıyı düzyazıyla anlatmak hemen hemen olanaksızdır, ama deneyeceğim.

Keskin bir duyarlılığa sahip olan Virginia Woolf benim genelde çektiğim zorluğu çok açıkça ifade etmiş: "Doğayla harfler arasında doğal bir antipati var sanki ... birbirlerini itiyorlar." Ben de, aktif bir yazar olmamdan çok önce, hemen hemen aynı şeyi hissederdim. Biz bu işe başlar başlamaz, öfkeli bir 'Geçmek yasaktır' ya da *Noli me tangere** çıkıverir karşımıza. Doğayı taparcasına sevdiğimi biliyorum ama yine de, onunla karşılaştığımda, sıra bu aşkımı ifade etmeye gelince sanki kendimi bir hadım gibi hissederim. İstediğim yere gidebilecekmişim gibi görünebilirim ama, aslında gidemem, çünkü elimden gelmez.

Paleontolojiye girince (ve Dorset'teki, fosilden yana zengin kayalıklarımız görünce) hemen, sadece muazzam derecede karmaşık değil; aynı zamanda kesinlikle sabit olmayan, sürekli değişken bir bilim dalıy-

* Lat. Bana dokunmayın (ç.n.)

la karşı karşıya olduğumu fark ettim. Linnaeus'un hipnotize ettiği bilim, henüz keşfedilmemiş şeylerin bıraktığı muazzam boşluklar yüzünden hâlâ yeni türler, bazen de takımlar buluyor. Eğer sonsuza yakın bir çeşitlilik – ve sınıflamalarının sonsuz akışkan, elastik ve mobil olması – istenirse, labirentvari bir kâbustan başka bir şey olamaz bu.

Bu beni, yeraltındaki yuvasında pusuya yatmış, benim bilimle sözde oynaşmalarıma saldırmayı bekleyen dev tarantulaya götürüyor. Dişleri ilk önce, içimdeki örümcek saplantımın ucuna saplanıyor: Basitçe, neden iki terimli isim sistemiyle böyle hipnotize olmuş haldeyim? Yıllar önce Uppsala'da, bana teklif edilen iki ziyaret arasından yanlış bir seçim yaparak bazı değerli İsveçli edebiyat profesörlerini gücendirmiştim. Bana, sevinerek, üniversite kütüphanesindeki değerli bazı el yazmalarını göstereceklerdi ya da orası Linnaeus'un öğrenim gördüğü yerlerden biri olduğundan (eğer gerekliyse) onun orijinal bahçesini gezebilirdim. Bense hiç düşünmedim bile. Büyük kütüphanenin ve değerli hazinelerinin canı cehenneme; Linnaeus'un, duvarla çevrili tarhlanmış küçük arazisini görmek istedim ve layıkıyla gezdim.

Oradan başlayan sapkınlığı başka bir yerde ("Ağaç"ta) anlatmıştım. Zavallı doktorun, kendi saldığı isimler, isimler, isimlerden oluşan korkunç sele kapılıp boğulmuş, yaşamın sonuna doğru yarı deli bir hale gelmiş olması beni hiç şaşırtmadı. Ben de Lyme'daki müzeyi devraldığımda aynı korkunç uçurumun kenarında durduğumu ve bir sisler denizine düşmek üzere olduğumu gördüm hemen. Ammonitlerden ve diğer fosillerden oluşan bazı koleksiyonlarımızı yeniden sınıflandırmaya çalıştım; bu bir lunaparkta, duvarları garip bir şekilde uzayıp kısalan, eğri büğrü bir labirentten geçmeye benziyordu; akıl almaz eksikler ve boşluklar, daha önce varolan bütün varsayımları çürüten sonuçlar vardı. Karanlık kapılarda birkaç yıl boyunca tökezleyip kıçüstü düşmelerden sonra bu tiyatrovari labirente sırtımı dönüp uzaklaştım.

Birçok bilim dalında yeni isim ve bilgilerden oluşan bu bitmez şelale, bir taraftan da uzman diye bilinen, korkunç bir Frankenstein yarattı. Uzmanlaşma, bir merceğin güneş ışınlarını odaklaması gibi, insanı çok dar bir alana ya da konuya yoğunlaştırabilir. Fakat, yalnızca konuya değil, uzmanın kendisine de odaklanmak gibi talihsiz bir huyu da vardır ve uzman kişiyi bir sonbahar yaprağı gibi yakıp kurutabilir. Açıkçası, insanı bundan daha berbat bir şekilde kurutan, soyutlayan ve yalnızlaştıran bir şey yoktur.

Uzun zamandan beri, çok şeyi birden bilen adam mitinin kurbanı-

yım. Bilgi, ansiklopedik yönden sonsuzdur. Son günlerde artık bilgiye sadece sibernetik denetimli bilgisayarlarla hâkim olunabiliyor; tek bir adam ya da kadın, yani tek bir bilinç bunu asla yapamaz. Ama yine de biz eski mitomanyaklar, tek bir küçük beynin tüm bunları kapsayabileceği fikrinden vazgeçmeye pek niyetli değiliz. Şahsen ben bir zamanlar çok bilgiye sahip olduğum için öğündüğüm – korkarım bazen de gösteriş yaptığım – birçok dalda, birçok spesifik ayrıntıya hâkim olabilme konusundaki tüm umutlarımı yitirdim. En azından, genel düzeyde bir şeyler bilmenin çok daha mütevazı rahatlığına giderek alışıyorum ve bütün türlerin ötesine ancak el yordamıyla geçebiliyorum.

Örümceklerle ve fosillerle, daha doğrusu, doğanın diğer her şeyiyle ilgili bu çok tatsız saplantıyı reddetmemin bana sağladığı şeyse paralel bir görüştür. Tek bir perspektiften bakmak artık bilimsel değil. Yeni paleontoloji literatüründen bir kitabı övmem gerekiyorsa bu, Stephen Jay Gould'un, Kanada - ve Galler - Burgess Katmanları hakkında, 1989 tarihli *Harika Yaşam*'ıdır.[2] Gould'un, eskimiş maden ocaklarında maden ararmış gibi; evrimin daha derin anlamları konusundaki bazı eşelemelerinin hâlâ tartışmalı olmasını hiç dert etmiyorum. Bu da, benim karıncabilimci kuzenimin, o tuhaflıklarının yanı sıra hep aradığı şeyin harika bir örneğidir yine: Yani, merak dürtüsünün (hiç olmazsa kısmen) tatmini. Daha mütevazı olan öteki görüşse, genellikle amatör yaklaşım – yani tümüyle içine dalmaktan çok, hoşlanmak ve ilgilenmek – denen kısımdan çıkar. Ben Dorset dünyasında, ya da daha doğrusu, neredeysem orada, çevremdeki hem geçmişin hem de bugünün zırhında 'altın' arayarak sürtüp durmayı, dalga geçmeyi seviyorum.

İki terimli sistemin bütün akademik uzmanlar ve birçok profesyonel için, hatta bazı usta amatörler için de gerekliliğini tereddütsüz kabul ediyorum. Ama gerek kendim, gerekse insanoğlunun ezici çoğunluğu için, böylesi takıntılı özelleşmelerden kuşku duyuyorum. İsimlerin, bizim bir taraftan bir şeyleri görmemizi sağlarken, diğer taraftan da bizi karartılmış gözlükler gibi körleştirdiğini fark ettiğimden bu yana uzun zaman geçti. Dünyamızın insan nüfusu yönünden aşırı kalabalıklaştığını hepimiz biliyoruz; isimler, etiketler ve yaftalarla da aynen, katlanılmaz şekilde aşırı kalabalıklaştı dünya. Doğaya bakamayan ya da bakmayanların bu kadar çok olmasının nedeni budur: Beyni yıkanmışlar için, eğer bir şeyin adı yoksa görülemez. Sosyal, ekonomik ve

2. Londra: Hutchinson Radius, 1990.

mimari faktörlerin hepsi böyle bir miyopluğu yaratmak için düzenli bir işbirliği içindedir. Zaman konusunda da aynı şekilde bulanık görüşlüyüzdür; geçmişin çoğu şeyini göremeyiz ve bugünde yaşamamız gerektiğine inanırız. (Gerçi çok seyrek olarak, söz ettiğim şeyi, yani şimdiyi bir an için görebiliyor olmamız bu durumu değiştirmez). Zamana karşı genel duyarsızlığımızı bir sansürcünün makası gibi kullanırız: Çevremizdeki dünyayı olduğu gibi değil de, bize uyduğu ve toplumlarımızın inandığı şekliyle yeniden oluşturmaya çalışırız.

Her halükârda, çevremizi aklı başında bir şekilde yönetmekten belirgin bir şekilde acizliğimizden ötürü, görecek doğa da giderek azalıyor. Ben burada Dorset'teki bahçemde bir zamanlar var *olduğunu* bildiğim bitkiler, kuşlar ve hayvanlar için bir tür cenaze kaydı tutuyorum; bunların içinde, benim yaşam süremden çok daha kısa bir süre içinde var olmuş olanlar pek de az değil. Onlar artık geri dönüşü beklenemez bir şekilde gittiler ya da en iyi olasılıkla uçurumun kenarındalar; gezegenin en habisçe bencil ve açgözlü baskın türüne, yani insana karşı umutsuz bir var olma kavgasına girmiş, "soyu tehlikede" türler onlar.

İngiltere'deki doğa hâlâ, gerçekten ölmüş olmaktan çok, ölüm tehlikesindeyse bu yine de çok müşkül bir durumdur; yavaş yavaş yok oluşun sıfır noktasına doğru kayıyoruz. Çoğu yabancıya, bu kabuğuna çekilmiş adanın durumu, kendilerinin (bu yönden) daha zengin ve mutlu ülkelerine kıyasla çok daha kötü görünebilir... ve belki de, gaflarla dolu emperyalist geçmişimize bakınca, bu hakedilmiş bir durumdur. Bizim erdemli Protestanizmimiz, gerçi çok uzun zamandır *la sauvage*'dan şoke olmuş ve ona karşı kuşkuluysa da, doğadaki bu acıklı gidişata ya da ona karşı kayıtsızlığa, önleme girişimlerinde bulunmaksızın izin vermiş değildir elbette.

Bu tür protestoları bir kenara bırakmak istemediğim gibi, tüm gezegendeki durumun, insanoğlunun lanet olası sıçanlar gibi davranışının, bu büyük vebanın beni sık sık ümitsizliğe düşürmediğini de kesinlikle söylemek istemiyorum. Bizler ya kör (en gerekli bilgilerden ve sağduyudan yoksun) ya da kötü (kasten zarar veren, yok edici) tipler gibiyiz. Güzel sözler bizi kurtaramaz ve doğru yola yöneltemez; köylülere uzay araçları verip onların hemen, bilinmeyen bir geleceğe doğru uçmasını beklemek gibi bir şey bu. Dünyamıza reva gördüğümüz bir sürü yanlış şeyin, kirletmelerin ve yol açılan kayıpların altındaki son derece açık nedenlerden biri, türümüzün kendi başına izin verdiği çok iğrenç bir nüfus kalabalığı; belki de bize has bir lütuf sandığımız

bir şeyin, bireyselliğimizin, tek tek her birimizin benzersizliğinin sonsuz derecede kötüleştirdiği bir hipertrofidir. Los Alamos'daki o kargaya rağmen, insanoğlunda büyük bir değişim olmazsa (körlüğü düzelmez, düşüncesini değiştirmez, kendine bir çeki düzen vermezse) bu büyük ahmaklığımız ve duyarsızlığımız günün birinde dünyayı kıyamete götürecek.

Ama tam burada, eski yabanıl sevgilim beni tümüyle karamsarlığa kapılmaktan yine de alıkoyuyor. Lyme Regis'teki çalışma odam, Manş Denizi'ni tepeden gören, yemyeşil bir bahar bahçesine bakıyor ve zihnimde hem bugünü, hem de geçmişi uyandırıyor. Geçmişi... hem benim, hem de dünyanın geçmişini. Mantığım bana, korkunç derecede rastgele *keraunos* kadar, kaderin tüm tahminlerin ötesinde bu kadar çok değişmesinin yalnızca bizim türümüzü değil, bütün türleri yok olmaya götürecek bir şey gibi görülmesi gerektiğini söylüyor. Bizi bu korkunç intihardan ya da toptan bir *keraunos* riskinden kurtaracak ilahi bir gücün varlığına hiç inanmıyorum. Ama yine de vahşi doğada, çoğunlukla sessizce, gizlice ya da örtülü de olsa var olan bir şey, şu anda olduğu gibi, yalnız kalmış ruhuma dokunuyor bazen. Bu belki aptalca bir iyimserlik, Sir Thomas Browne'ın " 'aklıselime dönüşün arka kapısı'ndan kaçıp kurtuluş"unu – geçmişteki hataların kabulünü – düşündüren bir şey. Bu ben'im; evet, bir gün gelecek, bu deliliği durdurmaya, bunu çok geç olmadan frenlemeye yetecek hiçbir şey yapamadığımı bilerek öleceğim; ama bu duyarlı ve entelektüel varlığın tümüyle yok olacağına inanmıyorum.

Bu beni, varolmaya, varolmaktalığa götürüyor. Virginia Woolf'un değindiği, doğayla sözcükler arasındaki ölümcül düşmanlık konusunda yakınmaya en iyi örnek budur. Bu yüzyılda buna dokunmaya en çok yaklaşan yazarın D.H. Lawrence olduğu kanısındayım ve *Ölmüş Adam* hakkındaki yorumumda bunu yazmıştım. Lawrence'a ilk kez vurulduğumda bu varolmaktalığı fark etmenin ne demek olduğunu anlayıp anlayamadığımdan emin değildim, ama o yorumda yazdığım gibi, "gerçi onun güneşine karşılık bir mum gibi olsa da, bunu paylaşmıştım. Doğa tarihçisi olmam bu yüzden; romancı olmama karşın şiirin peşinden sendeleyerek giden bir yazar olmam bu yüzden..."

Bu son iki yılda hastalıklar beni her zamankinden daha fazla yalnızlaştırdı ve gerçi bedenim için her zaman pek zevkli değilse de, va-

rolmaya daha da yaklaştırdı. Varolmaktalığım dehşetli zengin duyarlılığında beni şaşırtan, ondan alınan sezgimin çabucak gelip geçerliğidir. Atom fiziğindeki bazı parçacıklar kadar geçici ve uçucu bir şeydir neredeyse: Onu ne kadar yakalamaya kalkarsanız yakalayabilmeniz o kadar olanaksızdır. Onu zihinde uyandırmak için iradeyle ya da bilinçle yapılan her türlü girişimi reddeder, salt entelektüel akla karşı sağırdır, ikili ya da ikiz bir duyguyla sarmalar sizi. Bunlardan biri şiddetli bir şimdi duygusudur; diğeriyse, bunu sadece sizin (kendinizin), *kendi* bireyselliğinizin içinde yaşadığınız için sonsuz şanslı olduğunuz; bunu belki de başka hiçbir şeyde, onun bütün ve *birey dışı* bir şeyden gelip sizin ayrılmışlığınıza düşüyor görünüşü gibi yaşayacağınız duygusudur. O, varolmak, varolmak, varolmaktır... sürekli bir mucizedir, öylesine canlı ve yaşamsaldır ki, normalde buna dayanamayız; genellikle insanı şoke edecek kadar enderdir, bu duyguyu hiçbir benzetme ya da metafor aktaramaz; aniden çıplak kalmak, farklı bir gerçeğin karşısında bırakılıverdiğini bilmek gibi bir şeydir. Hiçbir şey yok görünür; sonra, yıldırım gibi, her şey vardır birdenbire.

Daha dün, *The Double Tange* (*Çatal Dil)* adlı, yeni, yazarının ölümünden sonra basılmış, bitmemiş bir roman satın aldım.[3] Yayıncılar bunu William Golding'den kalan kâğıtların arasında bulmuş. Roman, bitmemiş olmasına karşın, hem bu dünyanın, hem antik dünyanın eski, (son yıllarda Nobel verilen hiçbir yapıtın hak etmediği kadar bilgece) bir Yunan severlikle, ustaca tartılması (ya da "hissedilmesi"!) gibi geliyor bana. İlk sayfasında gözüme bir şey ilişti. Golding, eski Yunanistan'daki Delphi'nin ünlü kadın kâhinini, romanının başkarakteri ve "mesajı" Pythia'yı anlatıyor: "Işık ve sıcaklık yayarak, birbirlerinden habersiz ve kendilerini yaşarlarken... zaman, hatta zamanın iması bile yoktu. Bunun başka hiçbir şeye benzemediğini, ayrı, farklı, benzersiz bir şey olduğunu görünce, bu nasıl önce ya da sonra olabilir? Sözcükler yok, zaman yok, hatta ben, ego bile yok... zamandan ve görünt'iden arınmış, çıplak varoluş..." Saygıdeğer romancı kardeşim, benim burada söz ettiğim şeyi biliyordu. Diğer birçok şeyin yanı sıra, varolmanın böyle güçlü bir şekilde farkına varılması, bazı Doğu dinlerinde olduğu ve Saint Francis gibi ünlü Avrupalı "hissedenler"in uzun zamandır savunduğu gibi, (gerek başka türlere, gerekse başka insanlara ait) başka hayatların anlamsız bir şekilde yok edilmesinin düşünülemeyecek kadar kötü, günah bir şey olarak görülmesine yol açar.

3. Londra: Faber and Faber Limited, 1995

Benim, en azından birazcık sanatçı ve estet olmama izin veren kadere çok büyük bir şükran duymamın nedeni işte bu varolmaktalık yaşantısı ve bunu dinin, boş inançların mistisizmin tüm o bildik ve gına getiren çökeltilerinden arınmış bir şekilde yaşamak ve bilmektir. Bu, herhangi bir özel çaba ya da özen nedeniyle, ya da hak ettiğim için değil, tümüyle şans eseri gibi görünen bir durum sonucu, doğru bir yolda – salt kendi zevkimi tatmin etmek için değil, çok daha önemlisi, türümün iyileştirilmesi yönünden doğru yolda – bulunduğumun farkına varmaktır. İnsanoğluna bir gelecek biçimini salık vermem gerekirse, yazarı (egonun yansıtıcısını) ve doğa tarihçisini (onun ötesini arayanı), teknoloji uzmanının ve bilgisayar tutkununun çok üzerinde bir mevkiye yerleştiririm. Bir zamanlar bana bir diktatör gibi hükmeden o yalancı bilimsel garabetin, bana her şeyi tek ve onaylanmış bir bilimsel tarzda bilmeyi dayatmış olmasından hiç hoşnut değilim.

Korkarım, bu denemenin en önemli fikrini pek açıkça ifade edemedim. Bilim beni öyle bir deforme etmiş ki, düşünürken ya da yazarken onun peşin hükümlerinin dışına çıkamıyorum. Jefferies'in icat ettiği *insanüstü* terimi gibi, bize bir *bilimüstü* (bilimin terimlerinin, sözcük haznesinin ve mantığının ötesi) gerekli. Duyguyu sadece, 'uygun' bilimsel terimler ve yöntemlerle betimlemeye çalışmak, içi doldurulmuş ya da tabaklanmış bir postu, hareketi göz önünde canlandırmak için kullanmaya, ya da yaşamı siyah beyaz bir fotoğrafla göstermeye benzer: Bu sadece gerçeğe yaklaşan bir şeydir, gerçeğin kendisi değil.

Varlığımızın bu 'hisseden' kısmı, bizim öteki, gölgede kalmış benliğimizdir ve bir sürü yönden daha karmaşık olmasına karşın bazı yönlerden daha ilkeldir. Çoğu kişi onu, din gibi, tarihin sandık odasına gönderilecek şeylerden biri sayabilir. Ama böyle bir karşılaştırma bana korkunç yanlış geliyor. Bilimin diktatörce aşırılıklarını, tecavüzlerini ve buyruklarını dengelemek için ona şiddetle muhtacız.

Her yazar, yazma sürecinde olan bitenleri ifade edecek kendi özel jargonunu yaratır. Bunların arasında – en azından benim için, benim pratiğim için – önemli bir terim (yoldaki) *çatal*dır ve bundan kastım, yapılan bir şeydeki, hem 'bilgili' (hatırlanan), hem de 'raslantısal' (vahşi) alternatiflerin gayet sürekli bir şekilde farkında olmaktır. Bu olasılık cambazlığı, öyküleme biçimini, diyalogları, tinsel şeylerin anlatıldığı ya da fiziksel şeylerin betimlendiği pasajlardan tutun da, tek

tek sözcüklere varıncaya dek her şeyi entelektüel ya da duygusal tarzda değiştirebilir. Ebediyen 'müşteri bulan' bir şey de, çıkarmaktır: Atlamak, dışarıda bırakmak yani. Bu verimli farkındalık sadece, sözcüklerin eşanlamlılarını çapraz bulmaca çözer gibi çabucak buluverme yeteneğinden çok daha derin bir şeydir ve kısmen, ilk, henüz düzeltilmemiş, sadece taslak halindeki metnin oluşturduğu, ipucu bulunmayan yeşil bir embriyondan elde edilir. Tüm sanat yapıtlarının hem ipuçlarını hem de son çözümlerini yaratan işte bu polisistronik ('birden fazla gen üreten') ve çok işlevli düşleme kapasiteleridir. Bu her sanatçıyı, belki de inanmadığını söylediği bir şeye yaklaştırır: Tanrıya, ya da onun bir taklidine (bendeyse, bir zamanlar bir 'müz'e).

Bu iki yanlı faraziye kurma becerisi, metinden, olağan yaşama gayet kolayca geçebilir. Uçağa her binişimde, kaza geçirip öleceğimi düşünürüm; ne zaman çekici bir kadınla tanışsam, her seferinde (hem de bu yaşımda!) bunun ardından bir aşk macerası geleceğini düşlerim... bunların olmayacağından, olamayacağından gayet emin olsam bile durum değişmez. Püritenler bu yaratma özgürlüğünü, bir Moğol imparatoruna özgü – her iki anlamda da – lükslere, sürekli bir aşırı serbestliğe kavuşmuş olmakla bir tutabilir. Ama benim buradaki amacım, böyle sonsuz olası varyasyonlar, sonsuza dek çatallanan alternatifler arasında bulunabilmenin, tıpkı zor bir diferansiyel denklemi gibi, en ciddi yazarları gerek üzecek, gerekse sevindirecek gerçeği biçimlendiren şey olduğunu söylemektir.

Ama ne yazık ki dünya, yaşayan duyguyu geçersiz kılmaya ve onun varlığını ölü bilgiyle boğarak yok etmeye kararlı görünüyor. Son zamanlarda girişilen, hem edebiyat gibi, böylesine mantıkdışı duygulardan oluşmuş bir şeyi bilimselleştirme, hem de bunun hastalıklı ve düşmanca bir *Aschauung* dili ve yöntemleriyle açıklanabileceğini savunma çabalarından kuşku duyuyorum. Bugünlerde biz yazarlara, özerk kişisel benlik diye bir şeyin varlığına inanmanın saçmalık olduğu ve kullandığımız sözcüklerin fena halde çarpıtılmış yapısının da - yani sadece sanatımızın değil, ifadede kullandığımız dilin de - sanık olduğu söyleniyor. Bizler ebediyen tutukluyuz, dillerimiz bağlı; çünkü sözlerimiz söz haline gelmekle, insanların gerçeğe ulaşma şansını tümüyle yok ediyor.

İşte bu nedenle, bilimin, bugün yaşamlarımıza hükmettiği bir sürü pratik ve teknolojik alanda muazzam yararlılığını yadsımıyor olmama karşın yine de, Snow ve onun gibilerin sonsuz karmaşık ve *henüz* el

değmemiş, "Biz neyiz?" gerçeğini kavramada, "hissetme"nin (eski zamanların 'aesthesis'inin, duygular ve sanatlar dünyasının) "bilmek"ten çok daha önemsiz olduğunu iddia etmekle feci bir hata yaptıkları kanısındayım.

Jeans bir zamanlar ne demiş? Dünya sadece düşündüğümüzden daha tuhaf değildir; *düşünebileceğimizden* de tuhaf olabilir. Yalnızca yeni çıkan sayısız bilimsel gerçeğe değil, onların birbirlerine göre önemleri hakkında yine sayısız yeni değerlendirmelere de kulak vermeliyiz. Dünya benim doğduğum 1926 yılından beri korkunç değişti; onu tüm bilimsel çeşitliliğiyle, tümüyle bilmek artık neredeyse olanaksız. Yine de, her bir "ben"in onun hakkındaki duygusu, o bağdaşmamakta ve sadeleşmemekte direnen şeyse daima, göreceli olarak, anlaşılması daha mümkündür ve hep öyle kalacaktır. Benzersiz bireyin, tam da kendi benzersizliğinden ötürü, şeyler hakkında ancak kısmen - yani o *şeyin* duyulmayı ya da algılanmayı seçtiği ya da seçildiği tarzda - hüküm ve karar verilebileceğini anlaması gerekir. Bilim, bütünsellik için çırpınır; daima daha çok bilmek ister. Hissetmekse, her zaman olduğu gibi, katı bilimsel terimlerle söylersek, yanlış bir şekilde stoacıdır.* Onun bildiği yeterlidir.

Her türlü gerçek bilimsel bilgi daima, duygular gibi, sadece kısmidir. Ne kadarını bildiğimiz – ya da bilmediğimiz – daima şansa kalmıştır. Bizim insansal özgürlüğümüz, bu şansın yaşamımıza yağacak yağmur gibi bir şey olduğunu kabul etmeye ya da benimsemeye bağlıdır. Bu hem harika, hem de mahvedici belirsizliğin bizim için ne kadar yaşamsal bir önem taşıdığını nadiren fark ederiz. Dayanılmaz, acı dolu, hatta ölümcül olsa bile, bu dünyada onun o müthiş akıl almazlığı olmadan yaşayamayız.

*Keraunos*un, yani salt şans yıldırımının beni korkutan, şaşırtan ve büyüleyen tarafı, gerçekleşmesindeki istikrarlılıktır. O bir bilimötesidir, normal bilimin bizi, mekanik değişmezlikleriyle tahmin etmeye yönelttiği ve götürdüğü her şeyin antitezidir. Bu beklenmedik olabilme hali, her bireyin fiziksel ve ruhsal enerjisinin ana kaynağı olarak kalır hep.

Bilimin güya nihai bir gerçek yaratmaya çalıştığı, hantalca sabitleştirilmiş sınıflamaların ve nedenleri araştırmanın ardında, sanat da, bilim de sonsuz bir kaos içindedir. Bu iki taraf arasında, tıpkı kalp atışlarındaki gibi bir titreşim oluşturmamız gerekiyor: bu bize yalnızca,

* Sevince ve kedere karşı kayıtsız (ç.n.).

şeylerin doğasını anlamak için değil, onları anlamanın doğasını anlamak için de gereklidir. Bilim bunu, sadece bilerek hiçbir zaman tam anlayamayacak. İnsan tarihindeki savaşların çoğu gibi aptalca ve yararsız olan bu sınır savaşı, sanatçı tarafının, alıcı kitlelerin zevklerine (bazen çok değersizce) yaltaklanmaları yüzünden kızıştı. Eski Püritenler, sert bir şekilde benzersiz ve tek gerçek diye niteledikleri şeyin hayvan tarafımızın ayartmalarından arındırıldığım iddia ettiler. Anlaşılan, sanattaki bir şey onların (özellikle de Protestan eğilimli bir kültürden gelenlerin) sanatı esasen daha bencil ve kötü niyetli gibi görmelerine yol açmış olsa gerek; bilimi ise daha dengeli, ciddi ve terbiyeli. Sanat, küresel köyün anında iletişim olanaklarına karşın, kendi gerçeğini çok daha yavaş kurar; ama yine de, hissetmenin bu daha yavaş ürünleri 'seyrüseferin' genel yönünü sık sık etkiler ve değiştirir. Sanatın insanlık için daha genel bir tatmin ('amaç') duygusuna doğru, körmüş gibi, tereddütlü, ahtapotvari dokunuşları hiç yabana atılmamalı. Şairler ve yazarlar (ressamlar ve müzisyenler, azizler ve filozoflar gibi), tıpkı Kolomb'un durumundadırlar; nereye gittiklerini de, ne bulacaklarını da - ya da keşiflerinin daha sonra ne şekilde gelişeceğini de - tam olarak bilmezler.

Çağdaş dünyamızın gerek bilgi, gerekse duygu 'haritaları' ortaçağın ilkel coğrafi tasarımlarından (bugün gülümseyerek baktığımız o ilkel haritalardan) aslında çok daha doğru değil. Bunun nedeni de, (beğenilerde, inançlarda ve kanaatlerde görüldüğü şekliyle) duygunun esasen kişisel, gayet özel ve bireysel bir şey olduğunu, bu yüzden de, her yerde her zaman geçerlilik diye yırtınan ve her türlü istisnadan korkan bir genel kurallar dünyasında önemsiz bir şey olduğunu sanmamızdır. Günümüzün bilimi bütün eski tanrıların üzerine muazzam bir kuşkunun, çok geniş kapsamlı bir kuşkuculuğun gölgesini düşürmüş olabilir. Ama din yine de insanları sarmalayıp, ölümün ve boşluğun korkunç soğukluğuna karşı koruyacak sıcak bir yorgan olmaya devam ediyor. Bilim, böyle bir otoriteyi ve gücü açığa vurmakla, tanrısallığı gizlice gasp etmiştir.

Ben, George Steiner'in uyardığı gibi, sözcüklerin kölesinden başka bir şey olmayabilirim; geçmişe, ya da herhangi bir gelecekten çok, geçmişe hapsolup kalmış biri yani. Ama bu konuda, doğadan öğrendiğim bilimsel, yaratıcılıkla ve var olmakla ilgili şeyler tarafından yönlendiril-

miş olmayı yeğlerim. Gülünç bir şekilde, son halini alamamış biri olduğumu, dengemi (ya da dengeyi desteleyen *eukosmia,* yani 'ılımlılık ve doğru tarz' duygusunu) sürekli yitirdiğimi kabul ediyorum. Olağanüstü bilge ve keskin görüşlü İskoç şair Norman MacCaig'in, bu denemenin başlangıcındaki alıntıda söz ettiği işte budur. Şu anda asla çocuğum olmayacağını, varolmanın apaçık, temel biyolojik amacına ihanet ettiğimi biliyorum. Bireysel olgunluğa eremeden öleceğim ve bu gerçekleştiği zamanda ecelin beni götürecek olması bana çok acı bir keder veriyor (bunun erken bir tarihte olmamasından ötürü talihe şükran duyuyorum ve daha da geç olmasını dilerim); ama yine de, herhangi bir zamanda yaratılmış olmayı, hiç yaratılmamış olmaya yeğlerim. Yaşadığım sürece, genellikle ne denli kusurluysalar da kendi hissetme ve bilme yeteneklerimi korumayı diliyorum. Bu bir bencillik değil, hem *sideros* hem de *keraunos*un, yani zorunluluk ve kaos gerçeğinin farkına varmaktır ve sonuna doğru, bireysel seyrüseferimizin ne kadar kısa olduğunun... ya da göründüğünün ayırdında olmaktır.

Meramımı böyle boş bir lafla anlatmak zorunda kalmak, benim için bu kadar çok anlam taşıyan bir sürü şey hakkında daha fazla bir şey söyleyememek bana acı veriyor. Belki de beni garip bir toplumdışı, normallikten sürgün edilmiş biri sayacaksınız. Ama dilerim, yetersizliğimin yanı sıra, vahşi doğaya gerçekten çok büyük saygı duyan biri olduğuma inanırsınız ve kendilerini, onsuz yapabilecekleri hükmüne varabilecek kadar olağanüstü evrimleşmiş sayanların cahilliğine çok acıdığımı da anlarsınız. Sanki yok olmanın peşinde öylesine bir koşuyorlar ki, sonunda aradıklarını bulacaklar.

Burada, Lyme'da büyük bir bahçe benim sahibim - tersi değil. Ben orada, edebiyatla uğraşıyormuş gibi davranır, alternatifler peşinde koşarım. Gerek yabani, gerek kültür, çoğu bitkinin bir belirme tarihi vardır. Her yıl bu tarihte belki pek az bir sapma yapabilirler; ama yine de, patladıklarında, en tamamına ermiş, en mükemmel, Zen Budist tarzı, *à la japonaise* bir düşünceye en uygun halleriyle belirirler. Belirmeleri, varoluşlarının görülmeye en çok can attığı zamandadır.

Güzel bir Haziran akşamı. Dik arazimde, akasyaların, arı vızıltılarının yükselen ve gök mavisi bir denize karşı cesur, bembeyaz salkımlarının yanından geçip aşağıya, tepenin eteğine doğru yürüyeceğim. Oradaki gizli bir köşede birkaç kök *Ophrys scolopax,* yani çulluk orkidesi büyüyor. Bu çullukların anavatanı Akdeniz'dir ve bu ada kadar kuzeydeki bir yerde çiçek açmaya pek istekli değildirler, ama güneye bakan

ılık sahillerimizde çiçek açarlar. Onlar her yaz benim gizli sevincim, aralıksız yinelenen yeşil evrene bir tapınmam haline geldi. Onlara duyduğum sevgi öylesine dokunaklı ki, ağlayabilen bir çocuk olsam ağlardım. Şimdi, onların da benim gibi katıldığım bildiğim bir aşk ve huzurla seyrediyorum onları.

(1995)

Beşinci Bölüm

Bir röportaj

Korkunç bir engizisyon
John Fowles ve Dianne Vipond[1]

DIANNE VIPOND: *"Korkunç Bir Engizisyon" diyorsun; sana fazla mahrem sorular sorulmasından hoşlanmıyor musun?*

JOHN FOWLES: Gestapo tarafından sorgulanan bir direniş savaşçısı, ya da Engizisyon karşısındaki bir ateist kadar hem de! Ama ben, herhalde bazı kişilerin sandığı gibi, akademisyenleri körlemesine silip atan

1. Dianne, UCLA'da (Long Beach) İngiliz edebiyatı öğreten bir Kanadalıdır ve tam akademik olamayacak kadar – ki aslında öyledir elbette – içten biridir ve ben onu belki de, sadece röportajda bana soru soran biri olarak sevebileceğimden çok daha fazla severim. Bunun yanı sıra Dianne beni Los Angeles'a götürüp gayet iyi ağırladı; o garip, haşin, ama yetenekli İtalyan-Amerikalı yazar John Fante (1909 – 1983) gibi. (Fante'nin romanlarının ve yazışmalarının tümü Black Sparrow Press, Santa Rosa tarafından yeniden yayınlandı.)

biri değilim. Hele,"Büyünün Peşinde" adlı denememin başına koyduğum ("KİRKE ve diğer tüm mezar soyucular için") şeklindeki alaylı sözün gelebileceği anlamda hiç değil. Oradaki Kirke gerçek biri - Atina'da hocalık yapan o büyüleyici Kirki Kephalea - ama "diğer mezar soyucular" derken diğer akademisyenleri bir rakun gibi kokluyordum. Akademisyenlerin çoğu hep gerçeği, gerçeği, gerçeği ister ve onların bu çabasının çok büyük yararları olduğunu biliyorum. Bu sadece, benim günlük, şimdiki dünyamın bazen onlarınkinden çok uzak gibi görünmesiyle ilgilidir. Romanlar eski aşk maceraları gibidir - insanın, hepsi kötü değilse de, konuşmak istemeyeceği, söyleyemeyeceği bir sürü şey vardır. Tüm romanların *yazarlar için* güzelliğinin ve heyecanının büyük kısmı, yazılmış ya da yazılıyor oldukları *"şimdi"*dedir. Çoğu yazar gibi ben de biraz manik-depresifim; her ne kadar bana, bu iki zıt kutuptan biri, yazan benlik, diğeriyse hiçlik gibi görünüyor olsa da. Benliklerden biri bunun önemli ve sosyal yönden pek uygun bir şey olmadığını gayet iyi biliyor; çok daha seyrek rastlanan diğeriyse bazen bir çılgın gibidir. İçimde sıradan bir kabile şamanının kimliğini hissediyorum.

DIANNE VIPOND: *Binyılın sonunda sanatın, özellikle de romanın durumu hakkında neler düşünüyorsun?*

JOHN FOWLES: Sanırım çoğu kişiden daha iyimserim. Karamsarlığın - karanlık, absürd görüşlerin - bu yüzyılda sık sık moda, sanatçının dünyayı gerçekten kavrayabildiğinin sözde kanıtı haline gelmesinden de hoşlanmıyorum. Bu, söylenen şeylerin çok farklı ve gerçek sorunlar olduğunu gözardı etmek değil de, karamsar görüşün, iddia etmesi ve savunması tersine göre çok daha kolay olmasından ötürü, kötüye kullanılıp kullanılmadığını sorgulamaktan ibarettir. İyimserlik, her ne kadar zayıfsa da, daima bir mantık, bir realizm öğesine dayanır. Biçim yoksunluğuyla ve tehlikeyi düşünmeksizin, geçerli bir sanatı başarabileceğimizi sanmıyorum. Bizim, sözde her şeyi kapsayan bir vizyondan çok, daha doğru dürüst bir ustalığa ihtiyacımız var.

Darwin, Freud ve Nietzsche, neredeyse doğrusu kadar yanlış da anlaşılarak, bu yüzyılı bitmek bilmez fırtınalara sürüklediler, ama gezegenimizin bu yıkıntıdan kurtulup doğrulmaya çalıştığını gösteren belirtiler de var. Geriye dönüp baktığımızda, yaptığımız birçok yön değişikliği yanlış görünüyor ve ne kadar tehlikeli, kötülüğe hayran bir tür

olduğumuzu artık daha iyi fark ediyoruz. Sanatın evrimleşmeye bırakılması gerektiğine inanıyorum ve yüreğim parçalanıyor. Bunu durdurmaya çalışma girişimleri boşuna. Şu anda, yeni, çok iyi bir şiirsel romanı, Philip Marsden'in *Bronski Evi* adlı yapıtını okuyorum, Polonya'nın bu yüzyıl boyu tarihiyle ilgili: Polonya'nın bitmek bilmez istilaları ve facialarıı, bütün dengeli aile yaşamlarının yok oluşu ... ama yine de tüm bu dehşetin ve soykırımların arasında bir şey sağ kalmayı başarıyor sanki. Bu bir yönüyle, zavallı eski romanın tarihine benziyor; romanın, görsel sanatların onca istilasına' karşın, yetişkin hayatımın büyük çoğunluğunda hep duyduğum o *"Roman öldü mü?"* sorusunu hâlâ bir saçmalık kılabilmesine yani. Hayır, Polonya gibi, roman da ölmedi!

DIANNE VIPOND: *Geçmişte altı civarında bitmemiş romanın olduğunu söylemiştin. Eğer doğru hatırlıyorsam* Daniel Martin *de bir ara bu kategoriye girmişti. Bunlardan birini yeniden gözden geçirip yayınlama gibi bir programın var mı? Okurların sabırsızlıkla yeni Fowles romanları bekliyor. Yeni bir roman tasarlıyor musun?*

JOHN FOWLES: Bir bitmemiş kitap yığınının üzerinde oturuyor da, bunları yayınlama saplantısındaymışım gibi bir tavır takınamayacağım. Böyle bir bağlantıya girmekten nefret ederim. İki 'olasılık' var. Ben çoğu kişiye, bir projeyi bitirmeden bırakmanın genellikle güvenli bir yönteminden söz etmiştim. Mitsel bir Balkan bölgesinde geçen bir roman bu. Onunla neredeyse bir on yıldır oyalanıyorum ve ne yapsam ona karşı duygularım değişkenlikten ve gelgeçlikten kurtulamıyor. Hemen hemen her ay onu yeniden tasarlıyorum. Bu, bir eşi daha bulunmayan tek okuyucu (yani benim) için hoş bir deneyim, ama yayıncılar da dahil diğer herkes için bir kâbus. Ben (şimdilik *Hellugalia'da* adını verdiğim) bu kitabı canlı bir düş yaşar gibi yaşıyorum. Ayrıca bir de *Tesserae* var; 1950'lerde yaşamın nasıl olduğu konusunda, zayıf, toparlanmamış ve yayınlanmamış varoluşçu bir mozaik bu; ama sanırım Kerouac ve onun 'hareketi' bunu tümüyle çok daha güzel bir şekilde yaptı. Ben gerçekten, edebiyat konusunda pek kendini beğenmiş biri değilim – ya da gizliden istiyor olsam da, kendi gerçeğimin böyle bir şeye hiç ulaşamayacak kadar kötü halde bulunduğunu biliyor olmam yüzündendir belki de bu. Hemen hemen bütün yazarlar tanınmak, apayrı bir tat haline gelmek için yazar. Bense kocakarı ilacı gibi bir şey

olmayı yeğlerim. Budist falan değilim, ama gerek Avrupa, gerek Amerika'daki sanatçıların, entelektüellerin, düşünen sınıfın tipik benmerkezciliklerinden nefret ediyorum.

DIANNE VIPOND: *Romanlarında kadın karakterler nasıl bir rol oynuyor?*

JOHN FOWLES: Ben kendimi cinsiyet yönünden bir bukalemun gibi görüyorum. Ben bir romancıyım ve kısmen kadınım; iki cinsiyet arasındaki, ne birine, ne diğerine ait olmayan boşlukta kalmış gibiyim sanki. Çoğu romancıyı da, cinsel yönden kesin bir kategoriye sokulamama durumunun yarattığı kanısındayım. Bugünlerde Margaret Drabble'ın yazdığı, İngiliz romancı Angus Wilson'ın harika biyografisini okuyorum. Wilson, bu tür erkek-kadın yazarların gayet tipik bir örneğidir.

DIANNE VIPOND: *Sanatçı yönünden, içten gelen bir yaratma zorunluluğu – yazar somutundaysa, bir yazma, anlatma, ifşa etme, sorgulama, kaydetme, ardında sözel bir iz bırakma gereksinimi – var sanki. Senin hissettiklerini de ifade ediyor mu bu? Eğer öyleyse, nasıl?*

JOHN FOWLES: Bu iz bırakma bir zamanlar benim için bir saplantıydı. Bugünse, daha çok şimdiki zamanın tadını çıkarmakla meşgulüm. Uçup giden "şimdi"yi yakalama konusunda aynı aşırı tutkuyu taşıyan diğer yazarlara genellikle hayranlık duyarım. Bunu en iyi yapanlar şairlerdir elbette. Yaşamımın en büyük trajedisiyse, büyük bir şair olamamamdır. T. S. Eliot ve Philip Larkin'e, İngiltere'nin bu yüzyıldaki, teknik yönden en iyi iki şairine çok gıpta ediyorum; fakat ikisinin de karakterinin diğer yönlerinden hiç hoşlanmıyorum. Çok büyük hayranlık duyduğum diğer Britanyalı şairler Seamus Heaney ve İskoç Norman MacCaig'dir. MacCaig, aslında olduğundan çok daha iyi tanınmış olsa gerek.

DIANNE VIPOND: *Sen birinci sınıf bir söz ustasısın; öyleyse dil senin için ne anlama geliyor? İfşa mı ediyor, gizliyor mu; kaosa bir düzen verme çabasını mı simgeliyor yoksa?*

JOHN FOWLES: Ben dili, özellikle de benzersiz zenginliğinden ötürü

İngilizce'yi çok seviyorum. Ben bu zenginliği, kaosa düzen vermek gibi talihsiz bir çabadan çok, gerçeği büyütme çabası gibi düşünüyorum. Ender kullanılan her türlü sözcükten kaçınıp, sadece en düşük ortak paydayı kullanarak iletişim kurmamızı, ayrıca, aşağı düzeyden araçlar kullanmamızı dayatan eski sosyalist inanca hiç tahammülüm yok.

DIANNE VIPOND: *Daha önce, Alain-Fournier'nin* Le Grand Meaulnes'*inin* Büyücü *üzerindeki, Claire Duras'nın* Ourika'*sının da* Fransız Teğmenin Kadını *üzerindeki etkisinden söz etmiştin; iki büyük romanın bunlar. Bir Fransız edebiyatı öğrencisi ve çevirmeni ve de bir İngiliz yazar olarak, iki dil arasındaki en önemli farkları bir sanatçının perspektifinden nasıl görüyorsun?*

JOHN FOWLES: Oxford'ta Fransızca okuduğuma hep sevinmişimdir. Bu benim (genel Latin dilleri aracılığıyla) Avrupa'nın ve Amerika'nın diğer büyük kültürlerini tanımamı sağladı. Ben bir İngiliz'im, ama kendimi diğer İngiliz yazarların çoğuna göre, Avrupa'nın öteki tarafına daha yakın görüyorum – ama bunun, Julian Barnes'ın en güncel örneğini oluşturduğu, çok bilinen birtakım istisnaları var tabii. Yine, bu konuda da kendimi biraz iki arada kalmış biri gibi hissediyorum... ve bundan ötürü mutluyum. Bu, benim Fransızca'yı çok iyi konuştuğum anlamına gelmiyor; ama yeterince *okuyabiliyorum*. Bu konuda söyleyeceklerimi "Modern Bir Yazarın Fransa'sı" adlı denememde yazdım.

DIANNE VIPOND: *Yazarlığın en zor yönü sence hangisidir? Bir zamanlar, ses tonu ve diyaloglar demiştin.*

JOHN FOWLES: Kısacası, en zoru, hissettiğin şeyi söylemektir; bunun nedeni de kısmen, aslında neyi hissettiğini gerçekten bilenimizin çok az olmasıdır. Bunun, 'ses tonu'yla gayet açık bir bağlantısı var. Tanınmış birçok yazarın aksine ben iyi bir taklitçi değilim. Diyalogların, yani oyun yazarlığı becerisinin bu kadar önemli olduğunu düşünmem belki de bu yüzdendir. Hem konuşmanın, hem de sessizliğin minimalist kullanımını mükemmel beceren Harold Pinter gibi yazarlara çok imreniyorum. Romanın en büyük ustalıklarından biri, atlama, yani işi okuyucunun düşgücüne bırakmadır.

DIANNE VIPOND: *Romanlarında sık sık diğer sanatlara gönderme ya-*

pıyorsun; özellikle Koleksiyoncu'*da ve* Abanoz Kule'*de resim sanatına ve daha da spesifik olarak,* Fransız Teğmenin Kadını'*nda Rafael öncesi ressamların yapıtlarına ve* Daniel Martin'*de de Rembrandt'ın bir otoportresine.* Büyücü'*deyse müzik daha baskın durumda gibi görünüyor. Romanlarında diğer sanatları kullanmanı, sen olsan nasıl karakterize ederdin?*

JOHN FOWLES: Sinemadan resime dek, görsel sanatlar beni çok çekiyor; müzikse daha az; oysa yaşamımda müziği çok severim. Bu, aynı anda aldığım, hem Condon'un bir Chicago cazı CD'si, hem İstanbul'dan, şahane bir Türk-Yunan müziği kaseti, hem de Bach'ın eşliksiz viyolonsel sonatlarının yeni bir kaydı olabilir. Hemen hemen her tür müzik ilgimi çekiyor, fakat özellikle (neredeyse sadece) solo bir enstrümanla çalınanlardan hoşlanıyorum – orkestra ve koro müziklerini çok daha az seviyorum nedense.

DIANNE VIPOND: *Thomas Hardy'nin ve D. H. Lawrence'ın yapıtları hakkında yazılar yazdın. Kendi yapıtlarını bir şekilde, İngiliz romanının bu geleneğinin bir devamı gibi mi görüyorsun? Hardy'nin dünya hakkındaki iyimserliğinden ve romantizminden, Lawrence'ın sosyal eleştiri ve erkek-kadın ilişkilerini tanımlama tarzından söz ediyorum.*

JOHN FOWLES: Hardy beni çok özel olarak ilgilendiriyor; çünkü kendisi, deyim yerindeyse, benim ölmüş bir komşum. Onun "diyarını", çalışma odamın penceresinden görebiliyorum. Lawrence'a, 1940'lı yıllarda, henüz öğrenciyken büyük bir hayranlık duyardım ve son zamanlarda da, günümüzde çoğu kişinin onu politik yönden yanlış buluyor olmasına karşın, onun "şimdi"ye – şu anda var olanın dolaysızlığını ve gerçekliğini aktarmanın önemine – yönelik neredeyse metafizik yaklaşımına duyduğum sempatinin güçlü bir şekilde nüksettiğini fark ettim. Onun, toplum ve kadın-erkek ilişkileri hakkında kimi zaman zırvalıyormuş gibi görünen görüşlerini pek kafaya takmıyorum. Ben kendimi, Britanya'daki diğer tüm çizgilerden çok, Golding'i de katabileceğim o takıntılı, fena halde kendi içine çekilmiş çizgiye yakın hissediyorum. Hepimiz tutsak doğduğumuzu biliyoruz; demir parmaklıkları kabullenmeli, fakat özgürlük için yine de can atmalıyız.

DIANNE VIPOND: Ağaç *adlı yapıtında, babanın felsefeye hayranlığın-*

dan söz etmiştin. Senin romanlarında ve Aristolar *adlı yapıtında görünen, düşünce dünyasına yönelik ilginde babanın herhangi bir etkisi var mı sence?*

JOHN FOWLES: Evet, sanırım var. Babam hukuk eğitimi almıştı ve felsefeye tümüyle, dava takip eden bir avukat gibi yaklaşırdı. Ama her şeyden önce benim, yaşama kentli tarzda bakışın korkunç yetersizliğini ve insanı nasıl kötürümleştirdiğini görmemi sağladı.

DIANNE VIPOND: *"Hardy ve Acuze" başlıklı denemende Gilbert Rose'un, çoğu romanın işlediği aşk – yani erkek karakterin idealize bir kadın karakter peşinden koşması – romancının herhalde Freudvari anlamda Oedipal bir, ilk anne/çocuk bağlantısından kopuşunu ve bunu yitirişini maskeler yönündeki tezini savunduğu psikanalitik teorisine değiniyorsun. Sen* Ağaç'*ta babanı yazmıştın, ama annenle ilgili bir gönderme yaptığını hiç hatırlamıyorum. Sanatsal gelişiminde annenin etkisine yorduğun herhangi bir şey var mı?*

JOHN FOWLES: Rose'un kopma ve yitirme teorisini yararlı buluyorum, bunun beni derinden etkilediğini söylemem doğru olmaz. Benim daima, doğa tarihiyle ilgili bir imgeye dönmem de aynı durumda değerlendirilmeli. Burada, alabalık derelerinde her zaman rastlanan küçük bir sinek, şayak sineği (tricoptera) kendi larvaları için dere yatağındaki kumların üzerinde bir yuva yapar. Ben de, varoluş ve edebiyatla ilgili bir sürü teori ve görüşün üzerinde tıpkı böyle yaptım. Onları birer parçam haline getirdim, ama asla bütünüm olmadılar. Öleli çok yıllar olmuş anneme gelince, ona ne kadar çok şey borçlu olduğumu - onun her şeyden önce, geleneklere çok büyük bağlılığı nedeniyle, bir anne olarak normalliğini kastediyorum - yavaş yavaş fark ettim. Ayrıca, bunu hiçbir zaman onun yüzüne karşı tam doğrulamadığım ve üstelik, kadıncağızın çenesi düşüklüğüne ve -hayatın saçmalıklardan ibaret olduğuna inandığından- saçma sözlerine karşı, bir Hıristiyan sabrının esamesini bile göstermediğim için de suçluluk duyuyorum. O beni sanatsal yönden pek etkilemedi ve Oxford'lu genç bir züppe olarak ben onun sanat hakkındaki görüşlerinin çoğunu kaale alınmayacak şeyler sayardım. Ama şimdi, hemen hemen yaşadığım her gün, psikolojik yönden beni onun yarattığını fark ediyorum. Ben oyum. Onun Cornwall -ya da Kelt- kökeninden gelmiş olmak bana mutluluk veriyor.

DIANNE VIPOND: *Senin, sözcüklere gerek semantik, gerekse fonetik yönden duyarlı olduğun anlaşılıyor. Dikkati çeker bir şekilde, hiç de az olmayan sayıdaki roman başlığında "MA" harflerinin bulunduğu –* The Magus,* Daniel Martin, Mantissa, A Maggot** *-- yine aynı şekilde, yapıtlarının ana temasını oluşturan birçok sözcükte de yine bu harflerin bulunduğu -- maze***, maske, magic**** *-- şeklinde bir gözlem doğru mu? Maternal***** *bir müz olmasın bu?*

JOHN FOWLES: Yazarlar, yapıtları hakkında bu tür ipuçlarına karşı genellikle kördür. Bu daha önce hiç aklıma gelmemişti doğrusu. Ama, evet, gerçekten de M harfinin bende baskın olduğunu görüyorum. Belki de kısmen, feminizme bağlılığımdan kaynaklanıyordur bu.

DIANNE VIPOND: *Jung teorilerini edebiyatçıların amaçlarına çok uygun bulduğunu söylemiştin ve yapıtlarında Freud'a bir sürü gönderme var. Ayrıca, sanatçıların çocuksu niteliklerine de değinmiştin. İngiliz pediatrist Donald Winnicott'un annelerde, bebeklerde ve çocuklarda yaptığı gözlemler sonucunda, asıl ya da gerçek benlik, yani günümüzün psikanalitik literatüründeki "içeride gizli çocuk" hakkında bazı teoriler gelişti. Bu hipotezlerde senin sanatçı kişilik kavramınla ilgili bir şeyler buluyor musun?*

JOHN FOWLES: Freud'dan, Jung'dan, özellikle de Jung'dan bazı pasajlar uzun zamandır, kendi larva yuvamı yapmamda bana yardımcı oldu. Her zaman söylediğim gibi, kendimi çok tedirgin hissedersem Freudcü bir psikanaliste giderim; ama Jung, bir sanatçı için çok daha değerlidir. Eranos yıllıklarından biri[2] *Büyücü* için çok önemliydi. Winnicott'u pek tanımıyorum.

DIANNE VIPOND: *Romanlarının başlığına nasıl karar veriyorsun? Ve karakterlerinin adını nasıl seçiyorsun?*

JOHN FOWLES: Sanırım, genellikle bilinçaltına, kısmen yine Freud'un

---

* Büyücü (ç.n.).
** Delice Bir Sevda (ç.n.).
*** Labirent (ç.n.).
**** Büyü (ç.n.).
***** Anayla ilgili (ç.n.).
2. New york: Pantheon Books, 1955.

ve Jung'un dünyalarına başvuruyorum. *Büyücü*'de başkarakter olarak tasarladığım kadına verdiğim Alison (ya da Alysson) adının eski Yunanca'da "çılgınlıktan arınmış" anlamına geldiğini çok sonra fark ettiğimi hatırlıyorum. Bu, bana ilk baştan bu adı seçtiren şeyin çok derinlerden gelen *doğruluk* payını gösteren bir kanıttır bence.

DIANNE VIPOND: *Michael Barber'la yaptığınız röportajda Barber, Daniel Martin'in yirmi yıl sonra Nicholas Urfe'ye dönüşmüş gibi göründüğünü iddia etmişti; sen de, amaçladığın şeyin tamamen bu olduğunu kabul etmiştin. Henry Breasley bu karakterin, yaşamın daha geç dönemindeki sanatçının genç, orta yaşlı ve yaşlı hallerinin tüm portrelerini kapsayan diğer bir devamı mıdır?*

JOHN FOWLES: Hayır. Breasley hiçbir şekilde benimle 'akraba' ya da otobiyografik değil, farklı bir karakter taslağıdır. Yıllar önce, Fransız edebiyatı öğrencisiyken La Bruyère'in *Caractères*'inden, onun tüm o, düşünceler dünyasına dalışından *ve* toplumsal gelenekler hakkında yorumda bulunma fikrinden çok etkilenmiştim. Bak şimdi burada çelişkiye düşeceğim: Başka bir açıdan bakıldığında onların hepsi birer otoportredir.

DIANNE VIPOND: *Sen hem* Aristolar'ı, *hem de* Büyücü'*yü tekrar gözden geçirip değiştirdin; ki bu, yazarların pek yapmadığı bir şeydir. Bu kitapların ikisi de senin tüm yapıtlarının arasında çok önemli bir yer tutuyor; birisi senin kişisel dünya görüşünü açıkça ortaya koyan, romandışı bir yapıt; diğeriyse senin, kelimenin tam anlamıyla 'ilk' romanın. Senin bu kitapları revizyondan geçirmen benim düşündüklerimi doğruluyor gibi. Sen de kabul ediyor musun? Bir edebiyat yapıtının asla gerçek anlamda bitmeyeceği; sadece, şu ya da bu aşamada bırakılabileceği düşüncesinin altına imza atıyor musun?*

JOHN FOWLES: Sanırım satış, yani para gereksinimi çoğu yazarı, revizyondan geçirilmiş versiyonlardan caydırıyor. Ama tümüyle kusursuz ya da ideale yakın koşullarda bizler, yaptığımızdan asla gerçek anlamda tatmin olmayız. Bu daima, piyangoda yeni bir şans istemek gibi bir şeydir; tümüyle hatasız bir daktilografi saplantısına benziyor. Edebiyat yapıtlarının çoğu kusurluluğun herhangi bir aşamasında bırakılır daima.

DIANNE VIPOND: *Sessizlik sözcüğü tüm romanlarında tekrar tekrar ortaya çıkıyor. Sen bu sözcüğü, bir müzisyenin sessizliği, kompozisyonuna bir arka fon olarak kullanması gibi mi kullanıyorsun? Bu sessiz boşluklar romanlarında, gerek anıştırma yoluyla, gerekse gerçek anlamda nasıl bir rol oynuyor? Bunlar okuyucunun metne, okuma eyleminin esası olan keşif sürecine katılması için çağrılar mı?*

JOHN FOWLES: Ben sessizliğe – yani negatifin 'pozitif' rolüne – yürekten inanıyorum. Evet, okuyucuyu metnin biçimlenmesine ve yaşanmasına yardım etmeye zorlamanın gayet açık bir yolu olabilir bu kesinlikle. Her ne kadar taklit etmek gibi bir heves duymuyorsam da, Beckett ve Pinter gibi yazarlara çok uzun zamandan beri sempati ve saygı duyuyorum. Okumanın hemen hemen daima bir keşif (yani "kendini açık ederek öğretme") süreci olması gerektiğini şiddetle hissediyorum. Edebiyatın ortaçağda rahiplerin ya da kilise kâtiplerinin faaliyet alanı olması hoşuma gidiyor. Tabii ki, bu işin dinsel paraleli sadece duaya, sıkıcı bir didaktizme gidiyordur ama biz yazarlara ahlâksal, etik bir işlevi devraldığımızı hatırlatması bence çok değerli bir şey.

DIANNE VIPOND: *Okuyucuların çoğu, yapıtlarında bir erotizm öğesinin var olduğunu doğrulayacaktır. Italo Calvino,* Edebiyatın Amaçları *adlı yapıtında, "Bariz erotik bir yazarda... seks simgelerini başka bir şeyi dile getirmek için kullanan birisini bulabiliriz ve bu başka şeyse, felsefi ve dinsel terimlerden oluşan bir sürü tanımlamaların ardından, sonuçta, esaslı, mitsel ve ulaşılmaz, farklı ve diğer bir mutlak Eros olarak yeniden tanımlanabilir," diyor. Sence bu, senin yapıtların için de geçerli mi?* Mantissa *hakkında ne diyorsun?*

JOHN FOWLES: Söz ettiğin 'erotizm öğesini' itiraf ediyorum. Bir zamanlar, tamamen gelip geçici bir heves şeklinde, on sekizinci yüzyıl pornografileri toplamıştım. Fransa bana kesinlikle, Anglosaksonların ve Amerikalıların seks konusunda her zamanki dengesizliğinin (yani hem bu konudaki saplantılarının hem de püritence namus kumkumalıklarının) gülünç olduğunu gösterdi. Ben Calvino'nun romanlarını çok severim; onu gerçekten, en çok hayranlık duyduğum iki yazar olan Borges ve Saul Bellow'la aynı kategoride görüyorum, ama "diğer bir mutlak Eros"la neyi kastettiğini tam anlamıyla bilmiyorum. Örneğin De Sade'ın *Sodom'un 120 Günü* gibi metinlerden pek haz etmiyorum.

Ben. *gizliden* erotik biriyim diyorum; hepsi bu!

DIANNE VIPOND: Büyücü'*de, "yirminci yüzyılın bir karakteristiği olan, içerikten biçime, anlamdan görünüşe, etikten estetiğe doğru bir geri çekiliş"ten söz ediyorsun. Bu, birçok postmodern metinde sergilendiğini gördüğümüz, her şeyi maddeleştirme eğilimine bir gönderme mi? Bu sözler senin bir yazar olarak amaçların hakkında neler ifade ediyor?*

JOHN FOWLES: Sanırım ben daha Viktoryen bir yaklaşıma özlem duyuyorum. Tümüyle biçime, "şeylerin görünüşü"ne yönelik bir saplantıdan hoşlanmıyorum gerçekten. "İçerik"ten kastım sanırım ciddiyettir. Aslında tüm yazarlar fahişeler gibidir: Altta yatan amaçları ve anlamları ne kadar ciddi olursa olsun, fiziksel görünümle satış yapmak zorunda olduklarını bilirler.

DIANNE VIPOND: *Birçok kez, gayet mütevazı bir şekilde, Fransız eleştirel teorisi hakkında sadece kısmen bilgi sahibi olduğunu iddia ettin. Bu sözler, Fransız edebiyatı öğrenimi görmüş, Fransızca okuyan, kendisi de bir felsefe kitabı yazmış, Barthes ve Robbe-Grillet gibi birçok yazarı tanıyan, roman türünün bugünkü sınırlarını sürekli zorladığını gördüğümüz romanlar yazan birinden duyulunca insanı şaşırtıyor. Yazarlığın teoriğiyle pratiği arasındaki ilişkiyi ne dereceye kadar dinamik, diyalektik buluyorsun? Bir yazar olarak benimsediğin görevlerde teorinin oynadığı bir rol var mı? Ya da teori bir şekilde çağdaş roman hakkındaki görüşünü etkiledi mi?*

JOHN FOWLES: Tekrar tekrar söylediğim gibi, ben kendimi, azıcık bile olsa, akademisyen saymıyorum. Doğrusu, post-yapısalcıları da, yapısökücüleri de hiç doğru dürüst bilmem. Ama sanırım Barthes, Kristeva falan hakkında kısmen bildiğim şeyler, golf sahasında, topun gidişini önleyen tümsekler gibidir - bulundukları yer nedeniyle, sizin atış yapacağınız yönü hafifçe belirlerler. Ama golf oynayan birinin kalkıp da bu tümsekler hakkında düşüneceğini pek sanmam. Onların varlığından habersiz değilim, ama yazarlık sanatıyla pek fazla bir ilgilerinin olduğunu doğrusu hissetmiyorum. Romanlarda teorinin çok açıkça kullanılması hiç hoşuma gitmiyor. Bana sorarsanız, gelecek yüzyıl için daha çok fantezi, bilimkurgu falan değil, daha çok gerçek gerekli.

DIANNE VIPOND: Adalar *adlı denemende* Fırtına'*yı tartışırken, sanatın, "insan doğasını, çok yüzeysel değişimler dışında herhangi bir şekilde değiştirme" gücüne sahip olup olmadığı sorusunu soruyorsun. Ama yine de kendi yapıtında, yirminci yüzyılın ikinci yarısının tarihini kaydederken, sürekli olarak ya bir şekilde ya da başka bir şekilde toplumsal eleştiriyle meşgul gibisin. Kendini "geniş anlamda sosyalist" olarak tanımlamıştın. Sanatla toplumsal değişim arasındaki ilişki, ya da edebiyatla siyaset arasında; tarih - yani öykülemeyle tarih arasındaki ilişkiler - hakkında görüşlerin neler?*

JOHN FOWLES: Kendimi daima sosyalizme çok daha yakın hissettim; hatta sağcılık ve faşizm gibi karşıtlarına nazaran, eski Marksizme bile. Bana sorarsan, Avrupa sosyalizminin çoğu bölümünün ve Birleşik Devletler'deki Demokrat Parti'nin hatası çok statik olması, geçmişte kalmış teorilere - ve kısmen de sendikal teorilere - gereğinden fazla takılı kalmasıdır. Korkarım sosyalizm, sanatın yaşamsal önemini hiçbir zaman anlayamadı: Yenilik getiren şeylerin ne kadar önemli bir kültürel barometre olduğunu, ama yine de geleneğe nasıl kısmen bağlı kalması gerektiğini yani. Sanat insan doğasını değiştirebilir, ama çok genel olarak... ve ayrıca çok yavaş bir biçimde.

DIANNE VIPOND: *Bireysel şiddet ve saldırganlık eylemlerinin nedeni olarak, özsaygıdan yoksunluğa bayağı dikkat çekildi. Senin,* Aristolar'*da koyduğun adıyla 'nemo' görüşün bu konuda ne diyor?*

JOHN FOWLES: İnsan, sosyal bir yaratık olmakla bir birey olmak arasında sıkışıp kalmış. Bence nemo, yani hiç kimse ya da hiçbir şey olmadığın duygusu hepimizi şiddete ve mantıksızlığa götürebilir. Tüm insanlık tarihinde, sayısız deliliğin ve şiddet eyleminin ardındaki gizli güdü, bu – yani senin *birisi* olduğunu kanıtlamaya duyulan, dayanılmaz arzu – olmuştur.

DIANNE VIPOND: *Roman, ustalıklı bir yalan olarak nitelendi; ama yine de, çok ciddi yazarlar anlatılmaz bir gerçeğe yazarak varmaya çalışıyormuş gibiler. Sen nasıl bir gerçek için çabalıyorsun?*

JOHN FOWLES: Bu ikilemi her yazar bilir - yani her romancı için, yapılan iş yalan söyleme becerisi gerektirir ama yine de, içindeki bir şey-

ler insanlık durumu hakkında tüm gerçeği ifade etmek isteğiyle yanar. Benim aradığımsa Sokratik bir tiptir: Kısmen kuşkucu, genellikle kinik, ama daima etik bir gerçeğin peşinde biri yani. Ben, gerçeğin sosyalizmden ve Marksizmden pek uzak olmadığını gördüm.

DIANNE VIPOND: *Sen* Adalar'*da, "Asıl gerçek, labirentten, yolculuktan, esrarengiz adadan en çok şey öğrenecek kişinin yazar... yani sanatçı-yapıcının bizzat kendisi olduğudur," diye yazmışsın. Roman karakteri yaratmanın ve bu konudaki müdahalelerin gerisinde yatan bu psikografi, kendi kendini keşfetme, bir tür, kendini yaratma mı? "Madame Bovary, c'est moi"nın* yeni bir versiyonu mu bu?*

JOHN FOWLES: Evet, buna katılıyorum. Her şeyden önce, bir kendini arayış halindesindir. Buradaki sorun, kendini beğenmişlik yüzünden sık sık yolunu kaybetmendir. Kendini beğenmişlik, yazarların attığı hiçbir adımı rahat bırakmayan bir beladır. Bu konuda, okuyucuların çoğunun yapabileceği hiçbir yardım yoktur tabii ki. Onlar da yazarın kendi, içine dönük halini üstlenirler. Okuyucu kendi kendine, gizliden yapmak istediği şeyi düşler.

DIANNE VIPOND: *İnsanın, kendisi hakkında her şeyi bilmesi ne kadar olasıdır sence?* Daniel Martin'*de söz ettiğin "tam görüş" e benzer bir şey mi bu? Benlik arayışı, kendini keşif macerası, kahramanlarının romanın sonunda, o an için vardığı sonuçlardan – daha önemli değilse bile – önemsiz de değil gibi görünüyor. Bu, sonuca karşı, süreç lehine bir tavır mı?*

JOHN FOWLES: Evet, "tam görüş"ten kastım budur. Bu görüş bütünlüğü, yaşamda başarı için... sosyalist falan olmak için gerekli reçete gibi görünen her şeyden önemlidir. Bizler, Sokrates'in en büyük öğüdünü, yani *"Kendini tanı"*yı henüz yerine getirebilmiş değiliz.

DIANNE VIPOND: Daniel Martin'*de Jenny, Daniel'in gerçek sevgilisinin yitik olduğunu fark eder. Sen,* Büyücü'*yü yazmanda, (yitik motifini merkez alan diğer bir roman olan) Alain-Fournier'nin* Le Grand Meaulnes'*inin etkisinden söz ederdin hep.* Fransız Teğmenin Kadını'*nda Charles'ın arayışı Sarah'yı yitirişinden kaynaklanır. Gerek* Adalar'*da,*

* "Madam Bovary ben'im" (ç.n.).

gerekse daha birçok konuda, "her türlü sanatın kaynağı; erişilmezin, bugün nesne ilişkileri analizcilerinin sembolik onarım dediği şeyin peşinden koşmadadır," diye yazdın. Bu konuda bir yorumda bulunur musun?

JOHN FOWLES: Bunları tümüyle doğruluyorum. Bunlar o kadar apaçık ki, yorum yapmaya bile gerek yok. Çok daha derine bakarsak aslında ben bugün, yarın öleceğim için yazıyorum – geri dönüşsüz kayıp yani!

DIANNE VIPOND: Ourika'*dan, "Tek anavatan, düşüncelerdir," alıntısını yapmıştın. Bu kısmen, yapıtlarının uluslararası bir kitleye seslenmesinin nedenini açıklayabilecek bir anlam taşıyor sanki. Sana düşüncelerin romancısı dendi. Romanlarında düşünce ne kadar bir önem taşıyor ve nasıl bir rol oynuyor?* Aristolar, *senin roman konusunda yapmak istediğin şeylerin entelektüel/felsefi bir taslağı gibi görülebilir mi?*

JOHN FOWLES: Nesnelerin simgesel yönlerine varıncaya dek tüm düşünceler, varolmanın o uçsuz bucaksız ve tuhaf kenti benim için çok önemli. Evet, *Aristolar* hem bunu hem de kendimi ifade etmek için ilk girişimimdi. Orada söylediklerimin büyük çoğunluğunu hâlâ savunurum – nasıl söylediğimi her zaman haklamıyorsam da!

DIANNE VIPOND: Daniel Martin'*i yayınladığında kendini bir hümanist diye nitelemiştin, fakat o romanda, ilk romanlarındaki kadar çok egzistansiyalizm var gibi. Uygulamada bu iki dünya görüşünün arasında nasıl bir ilişki var? Sen 'hümanizm'i felsefi yönden, dar değil de, geniş anlamda mı kullanıyorsun? Hümanizm senin için nasıl bir anlam taşıyor?*

JOHN FOWLES: Bence hümanizm esas olarak, şiddete karşı bir nefret taşımak ve onu kınamaktır. Bu bir anlamda, bir uzlaşma felsefesidir. Günümüzün dünyası, toplumsal, siyasal *ve* kişisel yönden tam bir, çomak sokulmuş eşekarısı yuvasıdır. Bence insanoğlunun, diğer türlere karşı korkunç tavrı da dahil olmak üzere, en birinci hatası, hümanizmden yoksun olmasıdır.

DIANNE VIPOND: *Senin kendi yazarlık uğraşında, özgür iradeyle determinizm arasındaki gerilimi nasıl tanımlarsın?*

JOHN FOWLES: Tanımlamam ve tanımlayamam! Fakat var olduğunu biliyorum.

DIANNE VIPOND: *Bireysel özgürlük ve kendine güven, gücün kötüye kullanılmasının panzehirleri midir? Gücün sorumlu bir şekilde kullanılması senin romanlarında ne ölçüde bir motiftir?*

JOHN FOWLES: İkinci soruya yanıtım şu: Sanırım büyük ölçüdedir; birincisineyse, dilerim her zaman öyle olur. 'Güç' daima, potansiyel olarak faşistçedir, gerçek düşünceyi ve duyguyu öldürür. Bireysel eylem ve hiç olmazsa görünüşte özgür irade bu yüzden bu kadar önemlidir. Sorumsuzlar beni çok daha fazla ilgilendiriyor. Her iyi gazetecinin (ayrıca çoğu romancının da!) bildiği gibi, kötüye kullanım ve ahlâksızlık, yerinde kullanım ve terbiyeden çok daha fazla ürün verir ve çok daha parlaktır, esprilidir.

DIANNE VIPOND: *Senin, genellikle sanat dışı konular üzerine yazdığın roman dışı yazıların sıklıkla kendi estetik anlayışını açığa vuruyor. Neden sanat konusundaki genel düşüncelerini ve bazen de özellikle kendi sanatını tartışmak için böyle bir aracı tercih ediyorsun? Bu kitaplar gizli birer edebiyat eleştirisi mi?*

JOHN FOWLES: Bu sadece, sanat konusundaki genel görüşlerimin ve hattâ yaptığım önemsiz roman eleştirilerinin çoğu kişinin ilgisini çekeceğini düşünmek cüretinde bulunmam nedeniyledir. Ben bir başkasının romanına kesinlikle, bunun benim genel portremin küçük bir mozayik parçası olacağı düşüncesiyle yaklaşırım. Bu da çok kibirli bir tutum. Farkındayım.

DIANNE VIPOND: *Bir şiir kitabının önsözünde, günümüz romanı için söz edilen 'krizin', onun içe kapanıklığı olduğunu söylüyorsun. Kurgu ötesinin, bu türün bir edebiyat biçimi olarak evriminde doğal bir aşama olduğu kanısında mısın?*

JOHN FOWLES: Tamam da, ben bugüne dek, böyle bir krizin varlığın-

dan kuşkuluyum. Bunun 'doğal bir aşama mı, yoksa sonunda yok oluşa götürecek bir süreç mi olduğunu kim bilebilir? Ama ben kuvvetle hissediyorum ki, roman *ölmüyor.* Ve romanın artmış olan içe dönüklüğünün yol açtığı daha karmaşık teknik, romanın hem daha çok şey anlatma, hem de daha çok şey öğretme gibi nihai amaçlarına hizmet edecektir, ya da edebilir.

DIANNE VIPOND: *Senin için, sağı solu belli olmayan romancı dendi – hep kalıpları kıran, hep yeni şeyler deneyen biri olarak görüldün. Senin, kurgulama araçların olarak roman türlerini denemende kısmen, roman sözcüğünün orijinal anlamı olan "*yeni*"ye sadık kalma çabası da var mı?* Öyküleme deneyine bilinçli bir şekilde mi girişiyorsun, yoksa öyküler sana kendi yapısını mı dayatıyor? Senin roman biçimleriyle yaptığın bu deneme sanatsal özgürlüğü dışa vurmanın, kategorize olmayı reddetmenin ne ölçüde bir ifadesidir? Çoklu sonları yeğlemen ne ölçüde, trajedinin ya da komedinin kurallarına uymayı, şans/tehlike bileşimini bir reddedişi gösteriyor?*

JOHN FOWLES: Ben özgürlüğe şiddetle inanan biriyim, ama tamamen akıldışı bir özgürlükten ya da anarşiden hoşlanmıyorum. Fransızca öğrendiğim zamanlardan hatırlıyorum; öğretmenlerimin çoğunun bana, Racine'de ve Corneille'de görünen, gerçek büyüklük olduğunu söyledikleri şeyle aram aslında pek iyi değildi. Molière'de çok daha büyük bir derinlik buldum. Kısacası, çok düzgün yapılı, matematik bir simetriden ve biçimden hoşlanmıyorum. Saptanmış biçime inanmamak bana özgürlük duygusu veriyor.

DIANNE VIPOND: Doppelgänger** *motifine senin romanlarında hep rastlanıyor. İkizler, kızkardeşler, paralel karakterler ve sık sık da erkek-kadın ilişkilerinin dinamikleri; bunların hepsi aynı 'çifte' yapıyı gösteriyor gibi. Senin "İki Benlik" adlı şiirin de çifte kişilik fikriyle ilgili. Çifteliği kullanman hakkında bir yorum yapabilir misin?*

JOHN FOWLES: Doğrusu, bunun neyi simgelediğini gerçekten bilmiyorum; ama sanırım bu, olanaksız bir özgürlüğe duyulan özlem gibi bir

* Burada kullanılan İngilizce sözcük "novel"dır; hem "roman", hem de "yeni" ve "tuhaf, alışılmadık" anlamlarına gelir (ç.n.).

** Kişinin eş ruhunu taşıdığı düşünülen ve yalnız o kişiye görünen hayalet (ç.n.).

şey. O psikiyatrik hastalığı çekenlere karşı bir sempatim var; sanırım çok kişilik hastalığı diyorlar buna. Ben sık sık başka biri olmayı düşlerim ve insan olmayan bazı canlıların yaşamlarına karşı da çok sık duyarım bu isteği. Doğaya tapmamın diğer bir nedeni de budur.

DIANNE VIPOND: *Gerek* Daniel Martin'*de, gerekse* Ağaç'*ta, "aramak"la "bakmak" arasındaki farkı, her iki konuda da orkidelere gönderme yaparak tanımlıyorsun. Senin "bakmak" tutumundan yana olduğun anlaşılıyor. Ama bakmak için önce aramak gerekmez mi? Bu, Batı'nın 'arayış'ıyla, (aramasıyla) Doğu'nun Zenvari tefekkürünün (ya da bakmasının) birleşimi türünden bir şey mi yoksa? Roman kahramanlarından çoğunun kendi benliklerini arayışları sırasındaki psikolojik faaliyet midir bu?*

JOHN FOWLES: Elbette, 'bakmak' eylemine çoğu kez önce 'aramak'la başlanır. Ama ben 'aramak' eylemini hafiften, bilimle, bilimsel bilgiyi artırmak isteğiyle bağlantılandırıyorum. 'Bakmak', yani varoluşsal yönden, şimdinin tam anlamıyla farkında olarak bakmak bizim Batı'da az ya da çok yitirdiğimiz bir sanattır ve bu, köylüler arasında, her iki cinsin entelektüellerinden, ve sanırım kadınlarda da erkeklerden daha yaygındır. Ben bunun bir kavranışını ortaya koymaya çalışıyorum. Geçenlerde yazdığım bir denemede, bunu varolmaktalık duygusu olarak adlandırmıştım. Tanımlaması fena halde zor bir şey bu, ama sanırım hem D. H. Lawrence, hem Virginia Woolf – ve de hattâ, ölümünden sonra yayınlanan *Çatal Dil* adlı son romanında Golding – bunu en azından hissetmişler.

DIANNE VIPOND: Ağaç'*ta, "Benim romanımın anahtarı... doğayla ilişkimde... ağaçlardadır," diye yazmışsın. Sanatçının, bilinçaltında yaptığı, hiçbir zaman tam anlaşılamayan, ama sanatçının ürün vermesini sağlayan ve alıcı kitlenin ikinci elden yaşadığı bir yolculuktan söz ediyorsun. Sanatçının tercihlerini, bir orman yürüyüşü sırasında yapılan yol tercihlerine benzetiyorsun. "Sonunda seçilen her yolun ve anlatım tarzının ardında, sanatçının yapmadığı her şeyin hayaleti yatar." Burada, sanatsal yaratım için gerekli bir durum olarak gösterdiğin "yitik" kavramıyla bir bağlantı var mı? Bunun kutsal dereyle* "le bon val"*le nasıl bir ilişkisi var?*

JOHN FOWLES: Keşfetmediğin, *keşfedemediğin* her bilgi, her yol yitik duygusunun - görmeyi özlediğin her şeyin - bir parçasıdır. Bunu en iyi, İspanya'da Suzanna Onega'ya söylediklerim ifade ediyor belki de:

Sanırım ben bir gezginim, bir avareyim. Yaşamda gezinip duran ve sağa sola sapan biriyim. Öykü yaratırken, yoldaki çatal kavramının çok önemli olduğunu düşünürüm hep, çünkü sürekli çatallarla karşılaşırsın. Nereye gideceğini tam olarak bilmezsin, ama sana çok belli belirsiz bir şekilde yol gösteren çok derin prensiplerin ya da duyguların vardır. Gerçek anlamda, kâğıdın üzerinde yazarken de, genellikle, bir sahnenin ne zaman sona ereceğini, nasıl sona ereceğini, ya da, herhangi bir şekilde sona erdiriyorsan bile, bunun kitabın geleceğini nasıl değiştireceğini bilemezsin. Bu bir kararsızlık, ya da modern fizik terimiyle söylersek, bir belirsizlik halidir...[3]

DIANNE VIPOND: *"Doğanın Doğası" adlı denemende, doğa hakkında çok derinlemesine yazamamanın, onu çok kutsal bir şey olarak görmenden kaynaklandığını - yani senin doğa yaşantının sözcüklere çevrilemez bir şey olduğunu - söylüyorsun. Bu sözlerle, aslında doğa hakkında yazamamana karşın, doğayı algılamanın ve doğayı yaşamanın, bir sanatçı olarak yaratıcılığınla gizemli bir şekilde bağlantılı olduğunu mu söylemek istiyorsun ?*

JOHN FOWLES: Evet, tamamen böyle; Woolf gibi diğer bazı kişiler de bunu hissetmiştir.

DIANNE VIPOND: Odisseia'yı *(Butler ve Graves'le birlikte) bir kadın yazara yakıştırman, Marie de France'ın* Lais'*ini övmen ve tabii ki, genellikle güçlü, yere sağlam basan kadın karakterlerin; bunların hepsi senin cinsiyetlere karşı eşitlikçi yaklaşımını gösteriyor. Erkekleri dış gerçekle, kadınlarıysa iç düşlemle bağlantılandırıyorsun. Burada bir, düşünceler dünyasını düşler diyarıyla uzlaştırma girişiminin izası mı var; ya da akılla sanatı; Jung'un 'anima'sıyla 'animus'unu; her bir bireyin doğasında var olan, ama toplumun genellikle, her zaman pek saygıdeğer olmayan amaçlarına uyacak şekilde çarpıttığı erkek ve kadın niteliklerini uzlaştırmanın izası mı var?*

3. *John Fowles'ın Romanlarında Biçim Ve Anlam* (Londra, VMI Research Press, 1989), 179.

JOHN FOWLES: Genelde, 'düşünceleri' erkek cinsiyetiyle, sezgisel düş gücünü de kadınlarla özdeşleştirme gibi bir eğilim var sanki. Bugün çok büyük saydığımız bir sürü sanatçının kadın *olmamasına* gizliden hep şaşmışımdır. Korkarım ki, benim kendi cinsim lehine, herkesçe bilinen tarihsel önyargılar, henüz tanınmamış nice değerli kadının var olduğunu savunmakla dengelenemez. Var olduğunu da sanmıyorum. Çok daha muhtemel bir açıklama, birçok erkek sanatçının, gerek bilinçaltında gerekse bilinçlerinde, derinde yatan dişi bir öğe olabilir. Belki de biz geçmişteki sanatçıları çok biçimsiz bir şekilde, sırf hayvanicinsel tanımlamalar kullanarak yanlış değerlendiriyoruz. Homeros'un çok kadınsı bir antik Yunan erkeği olduğunu düşünmek hoşuma giderdi doğrusu. Belki de bir homoseksüel, kim bilir? Lou Salome'nin, Rilke'yle ilişkisinden sonra belirttiği, erkek sanatçıların olsa olsa, diğer katıksız erkeklerden üstünseler de, bir kadından üstün olmadıkları yolundaki görüşüne sempati duyuyorum.

DIANNE VIPOND: *Kadın karakterlerin için belli bir model var mı? Bir zamanlar, bunların bazıları için eşin Elizabeth'ten esinlendiğini söylemiştin.*

JOHN FOWLES: Hayatım boyunca sadece tek bir kadını yazdığımı birçok kez söyledim. Yazarken, bir romandaki kadın kahramanın diğer romandaki kadın kahramanla aynı kadın olduğunu sık sık hissederim. Dışsal karakter yönünden yeterince farklıdırlar belki; fakat benim için onların hepsi bir ailedir – tek bir kadındır aslında. O kadın özel hayatımda benim eşimdi, 1990'da ölen Elizabeth'ti yani. Onun hakkında bir şeyler yazmaya çalışmayı düşündüm ama henüz yapmadım, roman karakterlerimden birçoğunun hemen ardında onun yattığını bildiğim halde.

DIANNE VIPOND: *Bir zamanlar, kadınsı bir zihnin olduğunu savunmuştun. Bunu biraz açar mısın?*

JOHN FOWLES: Buna yanıt olarak, daha önceki, 1977 yılında verdiğim bir yanıttan alıntı yapayım istersen:

Romanlarımdaki kadınlar genellikle başka şeylerin yerine geçer. Daniel Martin'*de, Jane Austen'dan aldığım "doğru hissetmek" deyimini,*

onun yarattığı tüm sahnelerin ardında hep asılı duran o merkezsel ahlâk konumunu kullanmıştım. Kadınlar doğruyu hissetmeye, yani dünyaya karşı tepki konusunda geniş bir farkındalığa çok daha büyük bir önem verirler. Bunu sadece kadın karakterlere koymak bana uygun geliyor, çünkü ben bir erkek yazarım. Eğer bir kadın yazar olsaydım, birçok kadın yazarın, örneğin Emily Brontë'nin Uğultulu Tepeler*'de yaptığı gibi, bu durumu tersine çeviririm sanıyorum. Doğruyu hissetmeyle mantık, pek aynı şey değildir.*

DIANNE VIPOND: Fransız Teğmenin Kadını *feminist bir roman olarak nitelendi. Kendini feminist bir yazar olarak mı görüyorsun? Yarattığı kadın kahramanlar aslında, kendi gerçeklerindeki gibi tam bir bütünsellik ve bireysellik taşıyan karakterler değil de, başka şeylerin simgelerinden ibaret olan biri feminist bir yazar olabilir mi sence?*

JOHN FOWLES: En olağan anlamda bir feminist olmayı dilerim, ama bir sürü harika kadın yazarla karşılaştırınca herhalde kendime feminist diyemem. Benim bir kısmım erkek kalmalı. Erkeklik, gençliğimden hatırladığım koyu bir sise, bir hava durumuna benziyor. Yalnızca nerede olduğunu değil, nerede olman gerektiğini de fark etmen çok uzun bir zaman alıyor. Gerçek hümanizm, feminist olmalı.

DIANNE VIPOND: *Bugün önemsiz görüldüğünü kabul etsen de, Viktoryen yazar Sabine Baring-Gould'a hayranlık duyduğunu söylemiştin ve 1969'da, onun 1890 yılında yazdığı, Essex'in tuzlu bataklıklarında geçen bir dram olan,* Mehalah *adındaki romanını tanıtmıştın. Senin bireysel özgürlüğe verdiğin önem özellikle kadınlara uygun. Baring-Gould'un romana adını veren Mehalah karakteri gibi, Sarah Woodruff* da geç Viktorya döneminin bir *'yeni kadını' olarak karakterize edilmiş. Pamela Cooper adlı bir eleştirmen, senin kadın karakterlerinin aslında pasif ve erkek arzusunun hedefleri ya da erkeğe esin veren müz figürleri olduğunu, fakat kendi başlarına yaratıcı kişiler olmadıklarını savundu. Senin, kadınları sanatsal yaratıcılığın eşiğine koyup da asla içeriye sokmuyor gibi görünmenin bir nedeni var mı?*

JOHN FOWLES: Bu sitem haklı olabilir. Bunun nedeni kısmen, kadın-

* *Fransız Teğmenin Kadını*'nın kadın kahramanı (ç.n.).

ların benim için büyük ölçüde birer giz olarak kalmış olmalarıdır – ya da belki de daha dürüst olup, bu gizemliliğin bana daima biraz erotik göründüğünü kabul etmem gerekiyor. Bu kesinlikle, kadınların sanatsal becerilerini küçümsediğimden değil. *Hellvgalia*'yı bir bitirebilsem, başkarakteri bir kadın olacak.

DIANNE VIPOND: *Senin kahramanların genellikle, kafaları geçmişin anlamını çözmeyle meşgul kişiler. Aslında tarihsel roman yazmıyorsun da, tarihin eski dönemlerinde geçmiş, ama bugünle ilişkilerine dayanarak anlaşılması gereken romanlar yazıyorsun ki bu da, tarihselden çok çağdaş roman kılıyor onları. Bir romancı olarak kendi rolünü bir şekilde tarihle ilgili mi buluyorsun?*

JOHN FOWLES: Bugünle pek ilişki taşımayan bir tarihsel romanda fazla bir anlam bulamıyorum. Gerçek tarihi en iyisi tarihçilere bırakmak gerek. Onların yapıtları gerçekten hoşuma gidiyor; ama daha çok, dış ülkelere yaptığım gezilerin verdiğinden daha büyük bir hoşnutluk değil bu.

DIANNE VIPOND: *"Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar" adlı denemende, "tarih yataydır" diyorsun. Bununla neyi kastettiğini açıklar mısın?*

JOHN FOWLES: Şimdinin önemini vurgulamaya çalıştım. Zamandaki belirli bir noktanın şimdiliği saf ve bakirdir. Bu, şaşırtıcı bir şekilde sürekli, ama yine de yavaş yavaş kaybolup giden şimdiliği hiç olmazsa anlayamazsanız, normal tarihi anlayamazsınız.

DIANNE VIPOND: Adalar'*da, "Olgunluğa varmış her yazarın üzerinde büyük etki yapan şeylerden biri de daima, daha önceki kendi yapıtlarıdır," diye yazıyorsun. Eski yapıtların, yazarlığını nasıl etkiledi?*

JOHN FOWLES: Akademisyenler daima, yazarların her şeyini geçmişin etkileriyle açıklamak istiyorlar sanki. Elbette bunun öğretimle ilgili - küçük şeytanların kafasını karıştırmamak gibi - çok iyi nedenleri var ama ben yaşlandıkça kendimi, yapısökücüler tarafından sevilen biri değil de, bir varlık olarak görüyorum, gittikçe daha derinden. Yaşamın

raslantıları ve olayları, herhangi bir şeyin - bir yazarın ya da bir düşüncenin - 'önemli bir etki' yaratmış olabileceğini düşünemeyeceğim kadar karmaşık benim için. Şans (ki geçenlerde yazdığım bir denemede *keraunos* demiştim ona) – yani benim tosladığım ya da bana toslayan bir sürü sanatçı ve teori yarattı beni.

DIANNE VIPOND: *Yazarlığında zamanla ne tür değişimler gerçekleşti sence?*

JOHN FOWLES: Ben yaşlandıkça, bazı sabit fikirlerin daha da katılaşması gibi bir şeyler oldu. Ama ben, açık kalmam gerektiğinin - yani gerek edebiyatta gerekse normal yaşamda başka değerler hakkında da doğru yargılarda bulunabilme yeteneğimi korumam gerektiğinin - kuvvetle bilincindeyim.

DIANNE VIPOND: *İngiliz edebiyatı derslerinde okutulan romanların hakkında neler hissediyorsun?*

JOHN FOWLES: Zavallı şeytanlara çok acıyorum. Fakat işin ciddi yanı, edebiyat sürecinin hem sanatçılar hem de okuyucu-seyirciler için; özelikle de, onların gerek kişisel, gerek toplumsal özgürlük anlayışlarını geliştiriyorsa, müthiş derecede yararlı bir şey olduğu kanısındayım. Gerek arkamda gerek önümde, sonsuz bir sanatçı nehrinin aktığını hissetmek hoşuma gidiyor. İnsan bu nehrin kıyısında duramaz. İnsan ister istemez bu nehrin içindedir; insan bu *nehirdir.* Ve 'insan'dan kastım hem yazarlar hem okuyuculardır.

DIANNE VIPOND: *Kendini tanı... İnsanlar seni gelecekte en iyi nasıl tanıyabilir sence?*

JOHN FOWLES: Sanırım günlüklerimden; inşallah bir gün yayınlanır.

DIANNE VIPOND: *Bana biraz günlüklerinden söz et.*

JOHN FOWLES: Öyle bir darmadağınık ve birbirleriyle bağlantısız ki, çoğu kişinin günlük denince düşündüğü şey değil aslında. Aslında, onlara yıllardır 'Kopuklar' derdim. Onlar hiçbir şekilde, benim sözleri-

min ve düşüncelerimin tutarlı bir derlemesi ya da yaptıklarımın doğru dürüst bir kaydı falan değil. Bununla birlikte her yazarın, özellikle de genç yazarların böyle özel karalamalarının değerine yürekten inanıyorum. Bunlar olsa olsa o adamın (ya da kadının, tabii) kendini tanıyacağı; hatalarını, ikiyüzlülüklerini ve alçaklıklarını öğreneceği bir ayna yerine geçer. Kendi günlüklerimi çok darmadağınık bir şekilde, ama hiç olmazsa 1947'de Oxford'a gittiğim günden beri hep tuttum. Bu günlükler, bugün pek tanımadığım birisininmiş gibi geliyor bana; bazen beni ya güldürüyor, ya da oradaki düpedüz salaklığı ve kendinden habersizliği görünce öfkeyle dişlerimi gıcırdatıyorum. Korkudan sinip oturuyorum. Yazarların sosyal bilimcilerle ve profesörlerle uzaktan bir benzerliği bile yoktur, bilirsin. Bizler, kendimizce değiştirdiğimiz, kalıcı bilgilerle yaşamak zorundayız; ve biz yazarların çoğu, kendini beğenmişliğimizle malul tipleriz. Sanırım, günlüğünü dürüstçe 'tutanların' çok az olduğunu tahmin etmemin nedeni budur.

DIANNE VIPOND: *Son zamanlarda romandan çok deneme yazıyor gibisin. Bunun özel bir nedeni var mı?*

JOHN FOWLES: Her romanda var olan yalan öğesinden artık midem bulanıyor. Tıpkı, bir zamanlar iyi bir şair olmak istediğim gibi, belki de gizliden, babam gibi bir filozof olmak istiyorum galiba, kim bilir?

DIANNE VIPOND: *Masala mı inanırsın, yoksa masalcıya mı?*

JOHN FOWLES: Hiçbirine. Birey olmanın doğasına ve yaşadığımız evrene bakarsak, insan olmak demek, doğrudan, yanılabileceğimiz anlamına gelir. Her şey göreceli. Bizim – senin ve benim – kesinkes cahilliğimizden başka kesin hiçbir şey yok. Biliyormuşuz gibi davransak da, hiçbir şeyi bilmiyoruz. En azından, şu anda hâlâ var olduğumuzdan ötürü ne kadar şanslı olduğumuzu bilmiyoruz örneğin.

Hâlâ... hâlâ. Ben bunu yazarken *hâlâ* varım, sen bunu okurken *hâlâ* varsın. Bu sözcükte bir giz, sadece sana söylenen bir sır hissetmiyor musun?

(1995)

Teşekkürler

Bu kitapta derlenen denemeler, daha önce şu yayınlarda basılmıştır; kimilerinde oldukça farklı biçimlerde kullanılmıştır.

"I Write Therefore I Am": *Evergreen Review*, Ağustos-Eylül 1965.
"Notes on an Unfinished Novel": Copyright © 1968 *Harper's Magazine*. Tüm hakları saklıdır. Temmuz sayısından, özel izinle alınıp yeniden basılmıştır.
"Foreword to the Poems": "Foreword" *Poems*. Copyright © 1973 John Fowles. The Ecco Press'in izniyle yeniden basılmıştır.
"Of Memoirs and Magpies": *Bookmarks*, der. Frederick Raphael (London: Jonathan Cape, 1975). Jonathan Cape Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır
"The Filming of *The French Lieutenant's Woman*": *The French Lieutenant's Woman: A Screenplay*'e önsöz, Harold Pinter (Boston: Litle, Brown, 1981).
"A Modern Writer's France": *Studies in Anglo-French Cultural Relations*, der. Ceri Crossley ve Ian Small (Basingstoke: Macmillan, 1988). Yeniden basım için izin alınmıştır.
"Behind *The Magus*": *Behind The Magus* (London: Colophon Press, 1994). Yeniden basım için izin alınmıştır.
"The J.R. Fowles Club": "The J. R. Fowles Club" *Who's Writing This?: Notations on the Authorial I With Self-Portraits*, der. Daniel Halpern. Copyright © 1995 The Ecco Press'in izniyle yeniden basılmıştır.
"Greece": Kirki Kaphalea, *E Ellenike Empeiria (The Greek Experience)* (Athens: Olkos, 1996). Yeniden basım için izin alınmıştır.
"The John Fowles Symposium": Önceden basılmış.
"On Being English but Not British": *The Texas Quarterly*, Autumn 1964.
"Gather Ye Starlets": *Holiday*, June 1996.
"The Falklands and a Death Foretold": *The Guardian*, 14 Ağustos, 1982, *The Guardian* © ve *The Georgia Review*, Kış 1982.
"My Recollections of Kafka": *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Cilt 3/4 (Summer 1970), Özel Sayı: "New Views of Franz Kafka."
"Conan Doyle": *The Hound of the Baskervilles*'e önsöz, Arthur Conan Doyle (London: John Murray and Jonathan Cape, 1974). Jonathan Cape Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Hardy and the Hag": *Thomas Hardy After Fifty Years*, der. Lance St. John Butler (London: Macmillan, 1977). Yeniden basım için izin alınmıştır.

"Eliduc": From *The Ebony Tower* John Fowles. Copyright © 1974 J.R. Fowles Limited. Little, Brown and Company'in izniyle yeniden basılmıştır.

"The *Lais* of Marie de France": "Foreword" John Fowles, copyright © 1978 John Fowles, *The Lais of Marie de France* içinde, çev. Robert Hanning ve Joan Ferrante. Dutton Signet, Penguin Books USA Inc.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Molière's *Dom Juan*": Bu makale ilk olarak 1981 Nisan'ında, Natinonal Theatre'ın, Molière'in *Dom Juan* yapımının programında yayımlanmıştır. Oyunu John Fowles çevirmiş. Peter Gill yönetmişti; Cottesloe Tiyatrosu'nda sahnelenmişti.

"Ebenezer Le Page": John Fowles'un *The Book of Ebenezer Le Page*'ye önsöz, G.B. Edwards (Hamish Hamilton, 1981). Copyright © J.R. Fowles Ltd, 1981. Penguin Books Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"John Aubrey ve the Genesis of *Monumenta Britannica*": *Monumenta Brittannica: John Aubrey*'a önsöz *(1626-97)* (Sherborne: Dorset Publishing Co., 1980-82). Dorset Publishing Co.'un izniyle yeniden basılmıştır.

"Golding and 'Golding'": *William Golding: The Man and his Books* içinde, der. John Carey. Derleme © 1986 by John Carey. Deneme © 1986, John Fowles. Faber&Faber Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"The *Lost Domaine* of Alain-Fournier": *The Lost Domaine*'e sonsöz *(Le Grand Meaulnes)*, y Alain-Fournier, çev. Frank Davison (Oxford: Oxford University Press, 1986). Oxford University Press'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Thomas Hardy's England": Jo Draper, *Thomas Hardy's England*'a önsöz (London: Jonathan Cape, 1984). Jonathan Cape Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"*The Man Who Died:* A Commentary": *The Man Who Died* içinde, The Yolla Bolly Press (Covelo, Calif., 1992).

"Weeds, Bugs, Americans": *Sports Illustrated*, 21 Aralık, 1970.

"The Blinded Eye": *Animals*, Cilt. 13, No. 9, Ocak 1971. *Second Nature* içinde yeniden basım. der., Richard Mabey (London: Jonathan Cape, 1984). Jonathan Cape Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Shipwreck": *Shipwreck*'e giriş, fotoğraflar the Gibson of Scilly (London: Jonathan Cape, 1974). Jonathan Cape Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Islands": *Islands*, fotoğraflar Fay Godwin (London: Jonathan Cape, 1978).

"Land": Essay for *Land*, fotoğraflar Fay Godwin (London: Heinemann, 1985). William Heinemann Ltd.'in izniyle yeniden basılmıştır.

"Collectors' Items: Introduction": *Collectors' Items*, fotoğraflar Kate Salway, metin Marina Benjamin and Kate Salway (London: Wilderness Editions Cornerhouse, 1996).

"The Nature of Nature": İlk basım *The Nature of Nature*, The Yolla Bolly Press (Covelo, Calif., 1995).

"An Unholy Inquisition: John Fowles and Dianne Vipond": İlk basım, özel John Fowles sayısı *Twentieth-Century Literature*, 42: 1, Bahar 1996.

Dizin

A
Aeneid 204
Alain-Fournier 85, 98, 203, 453
Aldington, Richard 303
Amis, Kingsley 34, 124
Anna 108
Antigone 81
Anubis 170
Anza-Borrego 114
Aragon 81
Argall, Samuel 383
ascesis 429
Ashmole, Elias 232
Asquith, Cynthia 299
ateist 34
Atkins, Tommy 364
Aubrey, James 111
Aubrey, John 230
Aubrey, William 232
Audoux, Merguerite 274
Audubon 325
Austen, Jane 33, 35, 44, 55, 59, 110, 127, 158, 207, 209, 260, 262, 361, 467
auteur 70
Aveyron 60

B
Babel, Isaac 313
Bacon 42, 127
Balzac 77
Barber, Michael 457
Bardot 133
Baring-Gould, Sabine 366, 468
Barnes, Julian 453
Barnes, William 281
Barthes, Roland 17, 75, 215, 459
Barzun 179
Barzun, Jacques 178
Baudrillard 112
Beatrice 272
Beckett, Samuel 111 166, 458
Bédier 205
Beerbohm, Max 123
Beethoven 386
belletrist 51
Bellow, Saul 458
Benda, Pauline 277
Benjamin, Marina 421, 423
Bennett, Arnold 274
Benson, Peter 13
Berlin, Sir Isaiah 264
Bermudez, Juan de 382
Béroul 207
Besant, Walter 365
Besent, Annie 227
Bevis 61
Bewick, Thomas 127, 401, 412
Billy Budd 127
Blair, Betsy 64
Blake 127
Blount, Thomas 413
Bockhampton 282
Boer Savaşı 170
Bogart 134
Bolt, Robert 65
Bond, James 134

Bono, Edward 389
Borges 143, 458
Botasis, John N. 99
Boucher 138
Bowley, R.L. 356, 387
Boyle 242
Bradford 312
Braudbury, Malcolm 74
Brealey 320
Bretonne, Restif de la 402
Brewster, Earl 296
Britten 127
Brochet 273
Brod, Max 162
Brontë 110, 127, 158
Brontë, Emily 468
Brooke, Rupert 89, 121
Browne, Thomas 242, 254
Bull, John 34, 121, 122
Buñuel 143
Butler, Samuel 367
Butor 77
Büyücü 40, 46, 269
Byron 90, 121, 295, 310

C-Ç

Caesar, Julius 42
Calvino, Italio 458
Camus 33, 36, 43, 81, 113, 293, 432
Canute 426
Carroll, Lewis 157, 159
Carroll, Sidney 67
Casanova 140
Cassandra 17
Cassiterides 354
Castro, Fidel 123
Cecil, David 255, 264
Céline 36
Cellini 334
Cervantes 143
Cézanne 330, 386
Chandler 183
Chandler, Raymond 179
Chaney, Edward 219, 225
Charles, II. 238
Churchill, Awnsham 249
Clare 127, 329
Clare, John 401
Claudel 82
Coleridge 16
Coley, Henry 236
Collette, Lisa 111
Collini, Stefan 425
Combe, William 62
Conrad, Joseph 44, 125, 178, 223
Constable 127
Constant, Benjamin 273
Cooper, Pamela 468
Corn 30
Corneille 79, 464
Courteline 80
Cowan, Rex 340
Cromwell 397
Crosby 134
Cruikshank 178, 363
Cubbin, Thomas 348
Cunha, Tristan da 344
Çehov 159, 163

D

d'Arc, Jan 81
Daguerre 418
Dalton, John 62
Dalwood 225
Dante 272
Dartmoor 179
Darwin 43, 242, 427, 450
David, Lord 257
Davison, Frank 274
De Sade 458
Defoe 33, 36, 59, 259, 260, 262, 275, 342
Demou, Nikos 100
Derrida 17, 75
Descartes 12
Devon 225
Dick, Moby 166
Dickens 44, 71, 157, 164
Dickson, Emily 127
Dodgson 159
Dom Juan 211
Don Juan 143
Donisthorpe 431
Donne 356
Dorset 13, 263, 281
Dostoyevski 164, 291
Douglas, Norman 121
Doyle, Conan 169, 183
Drabble, Margaret 452

Druid rahipleri 250
Dryden 369
Dugdale, William 238
Duras, Claire 14, 84, 453
Durrel 121

E
Edward 121
Edwards, Gerald 219, 220, 225
eğlendirici roman 33
Elgar 121, 127
Eliot 44, 89
Eliot, George 61, 158, 291
Eliot, T.S. 12, 125, 271, 378, 386, 452
Elytis 107
Elzevir 58
Eton 90
Ewert, Alfred 79
ex-libris 57

F
Falkland savaşı 142
Fante, John 114, 449
faute de mieux 32
Ferguson 60
Fielding 127
Fischer, Lord 350
Flaubert 35, 48, 88, 260
Fleming, Ian 134
Fluchére, Henri 79
Forster, E.M. 127
Foster, Birket 285, 412
Foucault 112, 269
France, Marie de 79, 203, 204, 371, 466
Francis, Saint 440
Fransız Teğmenin Kadını 14, 38
Freud 66, 137, 450, 456
Freudcü 33
Fuller, Thomas 380

G
Galbraith 133
Gasse, Edmund 282
Gate, Max 281
Genet 129
George, St. 118
gerçekçilik 33
Gibson, Edmund 247, 249
Gibson, Robert 275
Gide 83, 274
Gılgamış Destanı 164
Gillray 123
Gillroy 178
Girit 106
Gittings, Robert 198, 199
Godwin, Fay 398, 399
Golding 454, 465
Golding, William 255, 365, 440
Gould, Stephen Jay 437
Gracq, Julien 77, 82, 87, 105
Graves, Robert 121, 367
Greene, Graham 146
Greville, William 249
Grigson, Geoffrey 387
Grimpen Bataklığı 179

H
Halley 242
Hamilton 149
Hammett 179
Hammond kardeşler 285
Hardy, Thomas 43, 49, 127, 165, 178, 185, 194, 206, 260, 263, 270, 275, 279, 365, 401, 454
Harrington, James 234
Harry Ransom Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi 28
Havel 166
Hawker, Morwenstow'lu 343
Hawthorne 127
Hazlitt, William 16
Heaney, Seamus 452
hedonistik 432
Hemingway 55, 185, 327
Henry, II. 208
Hepburn, Audrey 133
Herakleitos 100, 104, 108
Herodotos 354
Histeri Üzerine Çalışmalar 66
Hobbes 242
Hobbes, Thomas 233, 246
Hogarth 127
Hollis, Thomas 360
Hollywood 106
Homeros 108, 204,.251, 365, 369, 370, 392, 397
Hood, Robin 122, 127, 346, 242
Hopkins, Gerald Manley 299

Hrabal 166
Hudson 127
Hugo Victor 220
Hunger, Michael 252
Hutchins, John 282
Hyde, Chancellor 244

I-İ
Irons, Jeremy 65
İnanç 50
İncil 367

J
James, Henry 125
James, II. 238
Jardin anglais 316
Jeans 443
Jefferies 127, 441
Jefferies, Richard 61, 435
Jones, Inigo 237, 250
Jourdain, Silvester 381
Jourdian, John 380
Joyce, James 98, 108, 166, 262, 379
Julian 51
Jung 456
Jungcu 33

K
Kafka 17, 155, 162
Kaphalea, Kirki 108
Kavafis 100, 107
Kayıp Diyar 268
Keats 110, 295, 332, 334
Kemal, Mustafa (Atatürk) 99
Kephalea, Kirki 450
Kerouac 451
Kierkegaard 43
Kilvert, Francis 362
Kipling 121, 123
Koestler, Arthur 428
Koleksiyoncu 16, 30, 33, 37, 40, 51
Kolomb 444
Kore 105
Kristeva 459

L
La Cosa Nostra 46
Lacan 17, 75, 112
Lacy, Gerald M. 297
Laforgue, Jules 271
Lagrou, Chere Mile 111
Landseer 417
Langland 207
Larkin, Philip 452
Laurence 431
Lawrence, D.H. 98, 121, 127, 262, 291, 435, 439, 454, 465
Lawrence, Frieda 227
Le Carré 183
Lea, Herman 283
Leavis 80, 435
Leavis, Dr. 425
Leavis, F.R. 291
Lenin 30
Lessing, Doris 259
Lévi-Strauss 73, 76
Lewis, Wyndham 223
Lhwyd 249
Lhwyd, Edward 247
Linnaeus 436
Locke 242
Lockett ve Millidge 434
Lodge, David 74
Lollobrigida 132
Loren 132
Lubbock, Sir John 363
Ludd, Ned 427
Lyell 43

M
MacCaig, Norman 422, 445, 452
Macdonald, Ross 178
Macliammoir, Michael 117
Maecenas 83
Maeterlinck 272
maitres 17
Malezya 105
Malone, Edmund 245
Malraux 36
Manson, Clare 60
Mantissa 17
Marivaux 85
Marlowe 385
Márquez, Gabriel García 142, 143
Mars 363
Marsden, Philip 451
Marx 30, 367
Mary, Kraliçe 380

Maschler, Tom 63
Maurier, George du 363
Mayflower 312
Mayorka 46
Mazower, Mark 98
mega-Avrupalı 35
Mencken, D.L. 291, 294
Mercer, David 69
Metaxas 99
Milhaud, Darius 80
Milton, John 110, 231
Minerva 119
Mitterand, M. 77
moğol 134, 137, 139
Molière 143, 211, 464
Molina, Tirso de 211
Mondrian 331
Monroe 133
Montesquieu 121
Moore, Henry 353, 405
Moreau 133
Moritz 408
Morland 412
Moses, Grandma 331
mozaik 12
Mrozek 166
Murry, Middleton 227

N

Nadal 79
Nash 127
New Deal 119
Newbolt 121
Newton 110, 242
Nicholson, Ben 405
Niepce 418
Nietzsche 450
Nolan, Sidney 347
Noosfer 33
Norman 59
Norman, Francis 58, 83
nouveau roman 36, 46, 77

O-Ö

Odysseia 204
Odysseus 105
oksimoron 91
Olimpos Dağı 105
onanist 51
onanizm 258
Onega, Suzanna 466
ononistik 184
Ophuls, Max 67
Orwell 263
Orwell, George 166, 364
Ourika 14
Önceden Bilinen Bir Ölümün Günlüğü 142

P

Padian, Kevin 114
Palmer 127
Palmer, Samuel 110
Palmerstone 126
Pamas 107
Pascal 32, 34
Paul, John 146
pax Romana 31
Peacock 33, 59, 158, 260, 427
Péguy 274
Penn, William 235
pensées sauvage 73
Perkins, Thomas 401
Phèdre 81
Picasso 36, 42, 331
Piercy, Easton 232
Pierston 189
Pinter, Harold 65, 68, 453, 458
Piramus, Denis 209
Pisan, Christine de 371
Pitt, William 361
Platon 100, 367
Plimsoll, Samuel 348
Plinius 355
Poe 178, 433
Pollock, Jackson 331
Potter, Dennis 69
prenses lointaine 16
Profumo 126
Pym, Barbara 262

Q-R

Quammen, David 423
Quarles, Francis 391
Quiévrecourt, Yvonne de 272
Rabelais 78, 159
Racine 464
Rafael 275, 418

Raimbault, Florent 278
Rassen, Robert 67
Ray 252
Ray, John 240
Régnier, Henri de 271
Reisz, Karel 64
Richardson 61, 262
Rieu, E.V. 375
Rilke 467
Ritsos 107
Rivière, Jacques 271
Robbe-Grillet, Alain 42, 46, 77, 164, 459
Roberts, George 381
Robinhoodizm 122
Rogers, Samuel 310
Roland, Chanson de 293
Rose, Gilbert J. 187
Rossetti 275
Rowlandson 123, 178, 363
Rowse, A.L. 295
Rudler 79
Russell, Bertrand 296

S-Ş
Sagan 133
Sagar, Keith 297
Salome, Lou 467
Salway, Kate 421, 423
Sartre 33, 36, 43, 81, 113, 293
Saumont, Annie 78
Savage, Henry 62
Schliemann 251
Scilly Adalan 340
Scotus, Duns 299
Scrope, John 360
Scudamore, Joyce 283
Seferis 100, 107
Shakespeare 110, 126, 394, 395
Sharrocks, Denys 100
Shaw 123
Shaw, Bernard 303
Shelley 310
Shovell, Cloudesley 344
Sinatra 134
Sitwell, Dame Edith 264
Smith, William 241
Smollett 127
Snell 227
Snow 435
Snow, C.P. 425
Sokrates 100, 108, 128, 461
Solinus 355
Somers, John 380
Spetsai 92
Starkie, Enid 79
Steiner, George 444
Sterne 262
Stevenson, Robert Louis 275
stoacı 443
Strabo 354
Stratchey, William 384
Stravinsky 36, 42
Streep, Meryl 65, 69
Stukeley, William 249, 250, 252
Sutherland 127
Swift 123
Swinburne 62

T
Tagore 227
Talbot, Fox 418
Tamvakakis, Fedon 100
Tanner, Thomas 248
Tarbox, Katherine 13, 111
Taylor, Elizabeth 262
Tennyson 264
Tenthredinifera 13
Terminal Island 114
Tess 165, 194
Tesserae 12, 13
Thackeray 44, 45, 158
Thatcher 149, 151
Thomas Hardy Derneği 265
Thomas, Andrew 98
Thomas, Merlin 78
Thompson, Flora 288
Thoreau 127, 284, 325, 329, 435
Tocqueville 113
Torrey Canyon 342
Tourville 359
Tree, Joshua 114
Troyes, Chrétien de 207
Tsirkas, Stratis 108
Turner 110, 127
Twain, Mark 44, 127
Tynan, Ken 265

U
Ulysses 355, 358
Ustinov, Peter 67

V-W
Van Gogh 330
varoluşçu 30
Velásquez 42
Venizelos, Eleutherios 99
Vergilius 369
Vidal, Gore 51
Viktorya 121
Viktorya çağı 39, 43
Viktorya dönemi 50
Vipond, Diane 111
Vipond, Dianne 449
Voss, Harold 281
Warburton, Eileen 108, 111
Watteau 131
Watts 275
Wayne 134
Webb, John 237
Welbrook, Anton 67
Wells 123
White, Gilbert 435
Whitelaw, Billie 111
Whitson, John 232
Wilson, Angus 452
Winnicott, Donald 456
Wittgenstein 31, 215
Wood, Anthony 235, 242
Woolf, Virginia 112, 255, 435, 439, 465, 466
Wordsworth 334
Wormius 251
Wright, Joseph 356
Wrin, Christopher 242
Wykehamist 125

Y
yapıbozuculuk 78
yapısalcılık-yapıbozuculuk 77
Yiasemi 108
Yunanistan 104

Z
Zen 326
Zen Budizmi 331
Zen felsefesi 309
Zeus ve Poseidon 369
Zinnemann, Fred 64
Zola 164

Çağdaş Ingiliz edebiyatının usta kalemi John Fowles, birer başyapıt olan romanları *Fransız Teğmenin Kadını*, *Yaratık*, *Koleksiyoncu* ve *Mantissa*'nın ardından, bu kez düzyazılarıyla karşımızda. Fowles'un gözden kaçmış son derece kişisel yazılarını topladığı *Zaman Tüneli*, hemen her konuyu merak eden, bu merakını okuruna da bulaştırmak isteyen bir yazarın yirminci yüzyıla kişisel bakışını gözler önüne seriyor. Böylelikle, bu dil ve kurgu ustasının zihninin coğrafyasını ortaya koyan yazıların yeni ufuklar açma konusunda romanlarından geri kalmadığını da görüyoruz.

Fowles deneme, edebiyat eleştirisi, yorum, anı, düşünce ve otobiyografik notlarından oluşan bu yapıtında, yaşamı boyunca kafasını kurcalayan, onu düşündüren ve eğlendiren konulara değinerek, bir anlamda zihninin kara kutusunu okurlarına açıyor. *Zaman Tüneli* dört bölümden oluşuyor: Yazmak ve Kimlik, Kültür ve Toplum, Edebiyat ve Edebiyat Eleştirisi, Doğa ve Doğanın Doğası. Fowles 1963 yılından bugüne dek kaleme aldığı, bu dört ana başlık altında toplanan yazılarında, kurmaca sanatı, edebiyatla hayat ve ölümsüzlük arasındaki ilişki üzerine düşüncelerini ifşa ederken; edebiyat, sanat, kimlik, kültür, estetik, toplum ve doğa gibi konularda kafa yoranlar için de verimli ve düşündürücü bir aydınlanma alanı oluşturuyor. Bu arada okur, çağımızın en büyük edebiyatçılarından birinin romanlarını yazmaya başlamadan önce yaptığı hazırlığa, karakterleriyle kurduğu ilişkiye, özellikle de kadın karakterleriyle yaşadığı aşka, bir tanrıcılık oyununa benzettiği roman yazma sanatının ona suçluluk duygusu veren "kötücül" zevklerine tanık oluyor. Fowles'un romanlarının büyüsüne kapılanlar, eminiz ki onun zihnine açılan bu pencereden içeri sızıp romanlarının yaratılış sürecini takip etme fırsatını kaçırmayacaklardır.

Fransız Teğmenin Kadını ve *Büyücü* gibi romanları bilen herkes, Fowles'un sezgisi güçlü ve zeki bir yazar olduğunu biliyor, fakat bu derleme, romancının aynı zamanda, büyüleyici ve eğlendirici bir deneme yazarı olduğunu da gösteriyor.
Hampstead & Highgate Express

AYRINTI