ANLATININ GÜCÜ

Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik



ROBERT FULFORD

Dedikodu, Edebiyat ve Benlik Kurguları
Büyük Anlatılar ve Tarihin Örüntüleri
Sokak Edebiyatı ve Haberlerin Şekillenişi
Modernitenin Çatlak Aynası
Nostalji, Şövalyelik ve Düşler Âlemi

Robert Fulford, Kanada'nın "en önemli kültür gazetecisi" seçilmiştir. 1950'de liseyi bırakıp *Globe and Mail*'de acemi bir spor yazarı olarak çalışmaya başladığından bu yana gazetecilik yapmaktadır. On dokuz yıl boyunca *Saturday Night* dergisinin editörlüğünü yapan Fulford, şu anda *Globe and Mail* için haftalık köşe yazıları yazıyor ve *Toronto Life* dergisindeki köşesinde de kitle iletişim araçları hakkında yazılarını paylaşıyor.

Beş ayrı üniversiteden fahri diploması bulunan ve Ontario Sanat ve Tasarım Okulu'nun onursal üyesi olan Fulford, Massey College'da öretim üyesidir ve Kanada Nişanı değerlendirme komitesindedir.

Kolektif Kitap -54
Kolektif Düşünce -1
Anlatının Gücü - Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik
Özgün Adı: *The Triumph of Narrative*
Storytelling in the Age of Mass Culture

© Robert Fulford, 1999
© Türkçesi: Ezgi Kardelen, 2014
© Kolektif Kitap, 2014

ISBN: 978-605-5029-26-5

Yayına Hazırlayan: Evrim Öncül
Son Okuma: Cihan Kara
Kapak Tasarımı: Deniz Akkol
Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım

2. Baskı, Ekim 2015, İstanbul
Sertifika No: 25574

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 215-216
Topkapı, İstanbul | 0212 613 11 12
Sertifika No: 12491



Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Sarraf Ali Sok. Eren Apt.
No: 26/1 Kadıköy, İstanbul
www.kolektifkitap.com | info@kolektifkitap.com
T: 0216 337 05 18 | F: 0216 337 03 18

Bu kitabın hakları Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve iletilemez.

ANLATININ GÜCÜ

KİTLE KÜLTÜRÜ ÇAĞINDA HİKAYECİLİK

ROBERT FULFORD

Türkçesi: Ezgi Kardelen

KOLEKTİF.

Massey Konferansları Serisi

Massey Konferansları, Massey College işbirliğiyle Toronto Üniversitesi'nde ve CBC Radyosu'nda gerçekleştirilmektedir. Seri, eski Kanada genel valisi Vincent Massey onuruna düzenlenmiştir ve kendi alanlarında saygı duyulan otoritelerin güncel konular üzerine gerçekleştirdikleri orijinal araştırmaların sonuçlarını yayınlamalarını sağlamak için 1961'de hayata geçirilmiştir.

Elinizdeki kitap, Massey Konferansları'nın bir parçası olarak, CBC Radio'daki *Ideas* adlı programda 1999 Kasım'ında sunulan "Anlatının Gücü" konuşmasının metnidir. Bu program Richard Handler ve Bernie Lucht yapımcılığında gerçekleştirilmiştir.

Aziz dinleyiciler ve bilge hikayeciler
Rachel Fulford ve Sarah Fulford'a

İÇİNDEKİLER

Önsöz 11

I. **Dedikodu, Edebiyat ve Benlik Kurguları** 15

II. **Büyük Anlatılar ve Tarihin Örüntüleri** 37

III. **Sokak Edebiyatı ve Haberlerin Şekillenişi** 63

IV. **Modernitenin Çatlak Aynası** 87

V. **Nostalji, Şövalyelik ve Düşler Âlemi** 109

Kaynakça 133

Önsöz

HİKAYECİLİK TÜM EDEBİ sanatların anasıdır ve okuyan herkes zaman zaman onun kalıcılığı üzerine düşünür. Benim bu konuya karşı ilgim pek de rastlantısal değil; bu kitapta dile getirilen sorularla yıllardır ilgileniyorum, fakat onlara çekidüzen verene dek benim için ne kadar önemli olduklarını fark etmemiştim. Görünüşe bakılırsa, yarım asırdan uzun süredir bu muazzam konu üzerine düşünüyormuşum.

Anlatma güdüsünü etraflıca araştırma imkanına Canadian Broadcasting Corporation (CBC) tarafından bir Massey konferansçısı olarak seçildiğim 1999'da kavuştum. Massey Konferansları, güzel sanatların büyük hamisi ve Kanada doğumlu ilk Kanada genel valisi Vincent Massey'i onurlandırmak üzere 1961'de hayata geçirildi. Her sonbahar, yazarlar, öğretmenler ya da önemli kişiler arasında seçilen bir isim, çalıştığı alanla ilgili radyoda birer saatlik beş konuşma hazırlıyor. Geçtiğimiz yıllarda, Vincent Massey tarafından kurulmuş Massey College bu konuşmalara müdahil oldu, House of Anansi Press de onları yayımladı.

Zaman içinde bu konuşmalar için bir çeşit standart oluştu ve konuşmalar her biri yaklaşık 7500 kelimeden müteşekkil, birbiriyle bağlantılı beş ayrı bölüm şeklinde düzenlenmeye başladı. Konular oldukça çeşitli; örneğin aile hayatının sorunları, teknolojinin getirdikleri ya da kapitalizmin önümüzdeki yüzyılda alacağı biçim gibi. CBC ve Massey College'la birlikte çeşitli yaklaşımları değerlendirdik ve hikayeciliği araştırmam konusunda uzlaştık. Bence kültürümüzün bu hayati öğesine hak ettiği önem verilmiyor, çünkü hayatımızın her alanına sindiği için genellikle onun kökenini ve yaşamımıza kattıklarını çok da iyi değerlendiremiyoruz.

İletişim kurma yöntemlerimiz arasında, hikaye en rahat, en işlevsel ve belki de en tehlikeli olanıdır. Kültürleri ve nesilleri aşan, yüzyıllardır insanlığa eşlik eden hikayeler hepimize temas eder. Olayları bir masal şeklinde bir araya getirmek yediden yetmişe hepimizin hoşuna giden tek iletişim ve eğlence yöntemidir.

Hikayeler hiçbir zaman tanışmadığımız atalarımızla, on ya da yirmi bin yıl önce yaşamış insanlarla bağlantı kurmamızı sağlar. Yazılı kültür öncesi toplumlar hakkındaki araştırmalar, hikaye anlatmanın insanın yazı yazmayı öğrenmesinden çok daha eskilere dayandığını ortaya koyuyor. Milyonlarca isimsiz hikayeci anlatıyı yarattı; gözlemleriyle bilgilerini hikaye yoluyla başkalarına aktarmayı öğrendiklerindeyse medeniyet tarihi başlamış oldu.

Bu konferansı oluştururken, anlatıya birkaç alışılmadık perspektiften bakmayı, hatta mümkünse konuyu genişletmeyi amaçladım. Öncelikle, anlatının diyalog yoluyla ortaya çıkan dizginlenemez ve doğrulanamaz biçimlerinin, özellikle de -doğru ya da yanlış fark etmez- kendimiz ve tanıdıklarımız hakkında anlattığımız hikayelerin ne kadar değerli olduğundan bahsetmek istedim. Bana kalırsa, edebiyatı değerlendirmek için kullandığımız yöntemlerden amatör hikayecilik konusunda da yararlanabiliriz.

Kitabın ilk bölümü çokça kötülenen o sanatın, yani dedikodu biçimindeki anlatının temellerini inceliyor. Bu bölüm, dedikoduyu kurgunun biraz daha sofistike hâliyle ilişkilendirerek, insanların kendi kişiliklerini inşa ederken uydurdukları hikayeleri ele alıyor. Anlatıyı bir besin zinciri olarak düşünürsek, en alt katmanın ardından 2. Bölüm'de büyük hırslar arenasına, Edward Gibbon, H. G. Wells, Arnold Toynbee ve medeniyetin akışını büyük anlatılarıyla değiştirmeye çalışan diğer yazarların dünyasına adım atıyoruz. Kendi mesleğim olan gazetecilik 3. Bölüm'ün odağında bulunuyor ve söz konusu bölüm, sürprizlerle dolu bir edebi tür olan şehir efsanelerini de mercek altına alıyor. 4. Bölüm Vladimir Nabokov ve Ford Madox Ford tarafından benimsenen "güvenilmez anlatıcı" kavramını inceliyor. Bu konu, her birinin bir diğeri hakkında yorum yaptığı postmodern akademik teoriyle iç içedir. Son ola-

rak 5. Bölüm'de, Sir Walter Scott'ın *Ivanhoe*'da kullandığı romantik anlatıdan başlayıp, anlatının külfetinin yirminci yüzyılda keşfedilen o istisnai karakterlere, yani televizyon ve sinema yıldızlarına devredildiği günümüz kitle kültürüne uzanan o görkemli hattın izini sürüyorum. Umarım bunlar amacımı gerçekleştirmeme, yani büyük ya da mütevazı kamusal anlatıları kendi hayatlarımızın gerçek hikayeleriyle birleştiren anlamsal bağları belirlemeye yardımcı olur.

Bu kitabın yazım sürecinde bana çok yardımı dokunan isimleri zikretmek benim için bir zevk. CBC *Ideas* serisinin başyapımcısı Bernie Lucht, 1999 Massey konferansçısı olacağımı müjdeledi, daha sonra da konuyu seçip bir taslak çıkarmama yardımcı oldu. Yine *Ideas* serisinden Richard Handler, yazma süresince bana mükemmel bir koçluk yaptı, vicdanımın sesi oldu ve beni teşvik etti; aynı zamanda radyodaki konuşmaların prodüktörlüğünü de o yaptı. House of Anansi Press'ten Martha Sharpe'a önerileri için ve Janice Weaver'a mükemmel düzeltisi için minnettarım. Geraldine Sherman, Sarah Fulford ve Rachel Fulford ilk müsveddeleri okuyup çok değerli eleştiriler sundular. *Maclean's* için bir makale yazmamı isteyen Robert Lewis beni bu konuya yönlendiren kişidir. Katherine Ashenburg, John Fraser ve Barbara Moon zekice yorumlarını, Richard Landon da çok faydalı bir araştırmayı benden esirgemediler. Web sorumlusu Margaret Fulford teknik destek sağladı. Beverley Slopen da her zaman olduğu gibi hem menajer hem de amigo rolü üstlendi.

Robert Fulford, Toronto, Eylül 1999
robert.fulford@utoronto.ca

I.
Dedikodu, Edebiyat ve Benlik Kurguları

HİÇ ŞÜPHE YOK Kİ anlatı dünya üzerindeki varlığına dedikodu, yani bir kişiden ötekine anlatılan basit hikayeler biçiminde başladı. Dedikodu, varlığını edebiyatın halk sanatındaki karşılığı, olayları özetlemenin ve anlamlarını araştırmanın kestirme yolu olarak sürdürdü. Hikaye anlatmanın daha ihtişamlı diğer biçimleri gibi, dedikodu da endişelerimizi ve korkularımızı ifade eder, ahlaki yargılar ortaya koyar ve tıpkı muhteşem yazarların en büyük eserlerinde olduğu gibi, yalnızca kısmen anlayabileceğimiz ironiler ve belirsizlikler barındırır. Dedikodu yaparken, hakkında konuştuğumuz insanlar kadar aslında kendimizi de yargılarız.

Dedikodu yazın sanatını her daim besledi. Romancı Mary McCarthy, ünlü makalesi "The Fact in Fiction"da [Kurgudaki Gerçeklik] en önemli romanlarda bile bir dedikodu havası bulunduğunu iddia eder. *Savaş ve Barış*'ın ilk paragrafında bir kadın Napolyon'dan tam da dedikodu yapar gibi söz eder. Bu konuşma, "Otur ve anlat," diye sona erer, böylece okuyucular olarak dedikodunun devam edeceğini anlarız. Tolstoy, Flaubert, Proust ve tüm diğer büyük romancıların, bizimle birbirine bir skandaldan söz eden komşular edasıyla konuştuğunu söyler McCarthy. "Şimdi neler olacağına inanamayacaksınız," derler aslında bize. "Durun da anlatayım." McCarthy, üzerine "skandal kokusu" sinmemiş bir kitabın muhtemelen roman sayılamayacağını öne sürer.

Saul Bellow'un geçtiğimiz elli yılda Amerika'da yayımlanmış en önemli kitaplardan biri sayılan romanı *Herzog* bu konuda oldukça iddialıdır. *Herzog* bir skandalın ürünüdür ve gittiği her yere skandal taşır. Onun romanlığından bir şey kaybettirmez bu, hat-

ta McCarthy'nin dediklerini kabul edersek kitabın değerini artırır. Ancak ne olursa olsun, bu durum edebiyatla dedikodu arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne serer.

Amerikalı edebiyat eleştirmeni Alfred Kazin'in yayımlanan günlüklerindeki hikayeyi ele alalım. Kazin edebiyatın toplumda çok önemli bir rol üstlendiğini düşünüyor, ama dedikoduya da herkes kadar ilgi duyuyordu. *A Lifetime Burning in Every Moment* [Her Ânı Yanan Bir Ömür] gibi klasik ve ihtişamlı bir başlıkla[1] yayımlanan günlük, tek bir sıradan olayın tarihini ana hatlarıyla çizer. Tek bir hadisenin nasıl toplumsal olarak dolaşıma girdiğini ve edebiyatın kast sisteminde, dedikodunun taşralılığından dünya edebiyatının aristokrasisine nasıl çabucak tırmandığını anlatır.

1964'te bir gün, Kazin günlüğüne yıllar önceden tanıdığı bir kadın hakkında birkaç kelime yazar. Kadın çekicidir, biraz da gösterişçi ve kendini beğenmiş. Kazin bunu sinir bozucu ve yüz kızartıcı bulur. "Kendisiyle o kadar meşguldü ki biri tarihsel bir vakadan bahsetse parmağını ısırıp nazikçe, 'Bakalım ben o zaman kaç yaşındaydım?' derdi," diye yazar Kazin. Kadın ilgiyi kendi üzerine çekiyordu, ama aslında belki de tarihle bağlantı kurmaya çalışıyordu. Biz de bazen ABD başkanı Kennedy öldürüldüğünde ya da Ay'a ilk ayak basıldığında nerede olduğumuzu hatırlarız; işte onun bu alışkanlığı muhtemelen bizim hissettiklerimizle benzer. Kadın alışılmadık bir biçimde de olsa tarihle bir bağlantı kurmaya çalışıyordu. Ama tarihsel olaylardan bu şekilde bahsederken, aynı zamanda tarihte, özellikle de edebi tarihte bir rol oynuyordu. Kazin de bunu sonradan öğrenecekti. Günlüğündeki kadın Alexandra Tschacbasov'du; Sasha, Sandra ya da Sondra adlarıyla da biliniyordu. 1950'lerde Kazin onunla tanıştığında Saul Bellow'un ikinci karısıydı. Aynı zamanda Winnipegli yazar ve öğretmen Jack Ludwig'in de gizli âşığıydı.

Ludwig, Bellow'un yakın arkadaşı ve tutkulu bir hayranıydı. Bu gizli aşk ilişkisi ikilinin arkadaşlığını mahvetmekle kalmadı,

1- T.S. Eliot'ın Four Quartet: East Cocker şiirinde geçen bir dize. -yhn

onyıllar boyunca âşıkların, onların eşlerinin, çocukları ve torunlarının, arkadaşları ve tanıdıklarının da hayatlarını etkiledi. Sasha dışında olaydaki en önemli üç dört aktörü tanıdığımdan, bana bile uzaktan etkisi oldu.

Kimilerine göre olay bir skandaldı; kimilerine göre evlilikte meydana gelebilecek melankolik vakalardan biri; olaya belli bir mesafeden bakanlar içinse tipik bir müstehcen öykü. Fakat dolaşımda olduğu yıllar içinde üzerine küçük yorumlar eklendi ve bu anekdot ağır ağır büyüdü. Sonunda Aristoteles'in anlatı tanımına uygun hâle geldi: Anlatı hem *aşinalık* içermeli, bildiğimiz bir şeyden bahsetmeli, hem de *ani bir dönüş* barındırıp büyük bir değişimden söz etmelidir. Söz konusu anlatıda zina ve ihanet var, ki edebiyatta ve dedikoduda daha fazla aşina olabileceğiniz hiçbir şey yoktur. Ani dönüşse, Kazin'in aptal bulduğu marjinal genç kadının yıllar boyu anlatılacak bu öykünün merkezinde yer almasıdır.

Bir deneyimden ziyade bir *öykü* olarak benim ilgimi çekiyor bu. Söz konusu iki şey birbirinden farklı. Öykünün bir biçimi, çerçevesi ve sınırları olur; deneyiminse sınırları belirsizdir ve benzer deneyimlerle birleşme eğilimindedir. Deneyimler genelde bizim yaşadığımız şeylerdir; öykülerse başkalarının başına gelir. Deneyimler fazlasıyla karmaşıktır ve hatırlanması güçtür. Mesela ben arkadaşlarımın ilk boşanmalarını kendi deneyimime kıyasla çok daha net aktarabilirim, çünkü kendi geçmişim hakkında çok fazla bilgiye sahip olduğumdan, bu olaya onu basitçe anlatabilecek kadar mesafeli bakamıyorum. Öykülerinse, öykü *hâline gelebilmeleri* için basitleştirilmeleri, gereksiz detay ve duygulardan arındırılmaları gerekir. Başkalarının hayatları söz konusu olduğunda bunu yapmak bize daha kolay gelebilir, fakat bazen bunu kendi geçmişimiz için de uygulayabiliriz.

Sasha'nın öyküsünün beni bu kadar büyülemesinin bir sebebi de, bu öykünün, "gerçek" insanların kurgusal birer roman karakterine dönüştürüldüğü *roman à clef* özelliği taşıması. Simone de Beauvoir' nın savaş sonrası Paris entelektüellerini anlattığı *Mandarinler* kitabını okurken, Henri Perron adlı karakterin birçok ba-

kımdan Albert Camus'ye benzediğini, Robert Dubreuilh'ünse Jean-Paul Sartre'ı temsil ettiğini fark ederiz. Ayrıca bu iki karakter arasındaki mücadelenin, Camus ile Sartre arasındaki gerçek çekişmeyi kurgusal düzeyde yeniden canlandırdığını da biliriz. D. H. Lawrence'ın *Âşık Kadınlar*'ını okurken, aşağılık Hermione karakterinin Lawrence'ın arkadaşı Leydi Ottoline Morrell'den esinlendiğini anlarız. Böyle romanları okurken iki öykü katmanını aynı anda özümsemeyi öğreniriz: biri yazarın bariz olarak anlattığı, diğeri de öykü içinde öykü niteliği taşıyan *roman à clef*. Bu ikincisi, kişiler arasındaki ilişkilerin ve yazınsal politikaların izlerini taşır. Dedikodu edebiyata dönüştürülmüştür.

Saul Bellow karısıyla arkadaşı arasında geçenleri öğrendiğinde ortaya bir *roman à clef* çıktı. Aşağılanmış hisseden Bellow o kadar büyük bir hiddet duydu ki, biyografisini yazan James Atlas'ın söylediğine göre bu öfke *Herzog*'un duygusal yakıtı oldu. Hışmını, eşi tarafından aldatılmış ve sinirsel çöküntü içindeki tuhaf akademisyen Moses Herzog'un ruhuna aktardı. Bellow romanda eski eşini ve eski arkadaşını acımasızca alaya alıyor ve bu sayede onlara duyduğu kızgınlığı dışa vuruyordu. Böylelikle roman Amerikan toplumunun bir portresine ve modern hayatın yüzeyselliğinin eleştirisine dönüştü. Bellow romanında en sevdiği konuyu, Herzog'un deyişiyle "birey olmanın ve kişisel gelişimin yarattığı tarif edilmez yükü", inançsızlık çağının insanların omzuna yüklediği ağırlığı irdeliyordu.

Herzog pek çok okuyucuyu etkiledi. Eylül 1964'te raflarda yerini alınca, *New York Times* onu bir başyapıt olarak adlandırdı. *Times*'ın çoksatanlar listesine girdi; bir entelektüel *tarafından* bir entelektüel *hakkında* yazılmış bir roman için mükemmel bir performans sergiledi ve bir yıl boyunca listede kaldı. Dönemin en çok övülen kitaplarından biri olarak, William Faulkner ve Ernest Hemingway'in birkaç yıl önce ölmeleriyle boşalan tapınağa Bellow'un yerleşmesini sağladı. Bellow *Herzog*'u insanın davranışlarını aklama ihtiyacının bir dışavurumu olarak tanımlıyordu. "Şikayet etmek," diyordu, "en büyük dünyevi sanatlardan biri... İn-

sanın içinde haklı olmaya yönelik şiddetli bir ihtiyaç var." Güçlü bir kurguya dönüşmüş bir şikayet olarak *Herzog*, Bellow'un 1976 Nobel edebiyat ödülünü kazanmasını sağladı. Yani Sasha, Saul ve Jack'in hikayesi, başkahramanın asla öngöremeyeceği bir şekilde ilerledi. Sasha'nın *Herzog*'la ilişkisi şimdiye dek pek çok kez tartışıldı ve hiç kuşku yok ki daha pek çok kez tartışılacak. Tarihi anlarda kendisinin nerede olduğuna ilişkin, ilgi çekmeye yönelik soruları sonunda yeni bir cevap buldu: Oradaydı ve bir bakıma edebi tarihi *yazıyordu*.

Zina, aşk ya da edebiyatın nasıl yapılması gerektiği hakkındaki düşüncelerimize bağlı olarak, Sasha'nın hikayesini her birimiz farklı algılarız. Öyle ya da böyle, söz konusu olayları kendi ilkelerimiz bağlamında değerlendiririz, çünkü hikayeler mutlaka ahlaki bir tutum almamızı gerektirir. *Öylesine bir hikaye* diye bir şey yoktur. Bir hikaye daima anlam yüklüdür, öbür türlü hikaye değil, basit bir olaylar dizisi sayılır. Bir sosyal bilimcinin değer yargılarından bağımsız bir sosyoloji yaratma hayali mümkün olabilir, ama değer yargılarından bağımsız hikaye diye bir şey olamaz. Ayrıca bir hikayeyi anlatabilecek kadar iyi biliyorsak o hikayenin bizim için bir anlam taşıdığına emin olabiliriz. W. H. Auden'in kitaplar için söylediğini hikayeler için tekrarlamak mümkün: Bazı hikayeler hak etmedikleri hâlde unutulabilir, bazıları da hak etmediği hâlde hatırlanır. Geçici heveslerin kaprisleri yüzünden yok olurlar. Bir hikaye insanlık bilincinin o engin okyanusunda onyıllar, yüzyıllar, hatta binyıllardır yüzüyorsa, bulunduğu yeri hak etmiş demektir.

Bu durum benim "anlatının zaferi" diye adlandırdığım şeyi açıklamaya yardımcı oluyor. Günümüzde anlatı tehdit altında. İncil'den tutun da, İngiliz emperyalizminin ve Avrupa egemenliğinin faydalarına dair hemfikir olunmuş öykülere kadar, toplumumuzun geleneksel olarak yöneldiği "büyük anlatılar" reddedildi ve büyük oranda itibarsızlaştırıldı. Soğuk Savaş, yani birçok insanın dünyaya bakışını kırk yıldan uzun bir süre boyunca etkileyen anlatı yok oldu. Bir zamanlar din için söylendiği gibi, şimdi de televiz-

yondaki popüler anlatı biçimi kitlelerin afyonu olarak görülmeye başlandı. Saygın kurgucular kitaplarına çok göze batacak anlatılar koymaktan korkar oldu. Fakat yine de insanlık anlatıya tutunuyor. Toplumu şekillendirmeye çalışan büyük çaplı anlatılara güvenmeyebiliriz, ama anlatma dürtümüz varlığını sürdürüyor. Bu kitapta bahsedilecek tüm sebepler yüzünden ondan vazgeçemiyoruz.

Hikayeler kısmen bildiklerimizi bize hatırlattıkları, kısmen de önemli bulduğumuz şeyleri yeniden düşünmemizi sağladıkları için varlıklarını sürdürür. *Hansel ve Gratel* çocukken ne kadar savunmasız hissettiğimizi hatırlatır. *Yeşilin Kızı Anne* hayal gücünü değersizleştirmeye çalışan bir dünyada onun aslında ne kadar önemli olduğunu hatırlatır. *Huckleberry Finn* hakkaniyetsiz bir dünyanın kurallarını reddetmemiz gerektiğini hatırlatır. Orwell'ın *1984*'üyse yirminci yüzyılın en karanlık anlarını, yani bireysel bir ruha sahip olmanın suç sayıldığını hatırlatır ve bireyciliği hayat tarzımız için neden bu kadar önemli saydığımızı anımsamamızı sağlar.

Hikayeler sempatik oldukları kadar kafa karıştırıcı da olabilirler. En mükemmel hikaye bile bazen kendi misyonunu gerçekleştiremeyebilir; aynı durum atalarımızdan miras kalan masallar için olduğu kadar, filmler, tiyatro oyunları ve romanlar için de geçerlidir. Görünüşte, hikayeler bir şeyi açıklamak ya da bir olayı açıklığa kavuşturmak için yola çıkar. Bir olayı evirip çevirir, olayın üzerine çeşitli açılardan ışık tutar ve ona belirli bir atmosfer kazandırır, fakat sonunda onu başlangıçtaki hâline geri getirir ve açıklanmamış olarak bırakırlar. Modern kısa öykünün babası Anton Çehov "Küçük Köpekli Kadın"ı bir yüzyıl önce, 1899'da yazdı. Eser o zamandan beri tüm dünyada tekrar tekrar tercüme edilip yayımlandı, ancak hiç kimse onun, ortaya koyduğu problemi (soğuk ve çapkın bir erkeğin ilk kez, fakat çok gecikmiş ve uygunsuz bir aşka kapılması) çözdüğünü iddia etmedi. Öykünün sonunda karakterlerin ne yapacakları, hatta ne yapmaları gerektiği konusunda bile en ufak bir fikrimiz yoktur. Çehov birkaç sayfa içinde bizi karmaşık ve çetrefilli bir ikilemin ortasına koymuş ve orada bırakmıştır.

Film, dizi yapımcıları ve romanları piyasaya uygun hâle getirmeye çalışanlar arasında her hikayenin derdini açıkça ortaya koyması ve net bir biçimde sonuçlandırması gerektiği düşüncesi yaygındır. Anlatının açıklığı neredeyse bir kural hâline geldi: Seyirciyi merakta bırakmayın. Bu kural bozulunca bazen kızıyoruz ama kural gerçekten işleseydi, muhteşem bir örnek olan Eyüp Kitabı ortak bilincimizden uzun zaman önce silinip giderdi. Kesinlikle hiçbir sıradan anlam taşımayan Eyüp Kitabı, Tanrı inancının test edilmesi adı altında, Tanrı'nın da izniyle, korkunç olaylarla karşılaşan zengin bir adamı konu eder. Kimliğini bilmediğimiz bir anlatıcı, ardındaki mantığı anlayamadığımız merhametsiz cezaları anlatır; hayranlık duyamadığımız bir Tanrı bunların gerçekleşmesine izin vermiştir. Fakat kitap iki bin yıldan uzun süredir varlığını sürdürmüş olduğuna göre, çıbanlar çıkaran, çocukları katledilen Eyüp'ün korkunç hikayesini diğerlerinden daha çekici kılan bir şey var. İncil'de ya da edebiyatta olduğu kadar gündelik hayatta da bahsediliyor ondan; fakat Yeşu ya da Şaul hakkında hiçbir şey hatırlamayan insanlar Eyüp'ü biliyor. Peki, bu güç nereden geliyor?

Kitap en güç insani durumu, ızdırabı ele alsa da, acı çekenlere ne bir teselli ne de bir açıklama sunuyor. Belki ortak hayal gücümüzde bu kadar büyük yer kaplamasının sebebi de bu: Tanrı'nın, doğanın ya da hayatı düzenleyen şeyin yöntemlerinin bilinemez olduğunu ve bunları bilmeye çalışmanın küstahlık sayıldığını ima ediyordur. Belki de Eyüp Kitabı'nı okumamızın sebebi, ne yaparsak yapalım kaderlerimizin anlayamayacağımız güçler tarafından çoktan yazılmış olduğunu bize hatırlatmasıdır.

Bizim için önemli olan bir hikaye, ister Eyüp'ünki gibi eski, ister Herzog'unki gibi modern bir öykü olsun, gerçeği, umudu ve dehşeti bir araya getirdiğimiz bir demet oluşturur. Hikayeler, bizim açıklama, öğretme ve kendimizi eğlendirme yöntemimizdir, çoğunlukla da hepsi bir aradadır. Olgularla duygular burada kesişir. Bu yüzden hikayeler medeniyet için çok önemlidir, hatta medeniyetin kendisi de zihinlerimizde bir anlatılar dizisi olarak yer tutar.

Anlatı dünyasında profesyonelliğe adım atışım, en hafif deyimiyle, ilkeldir. Genç bir muhabirken haber yazmayı, gazeteciliğin köhne kuralları tarafından öngörülen, tersyüz edilmiş tuhaf bir yöntemle öğrendim: Tüm gerekli bilgileri ilk paragrafa koymalı, daha önemsiz olguları makalenin geri kalanına eklemeli ve en sona, hâlâ okumaya devam eden küçük azınlık için en az ilgi çekici verileri yerleştirip, tutarsız ve acınası bir zırvayla yazını bitirmelisin.

Biz muhabirler gazeteye yazdığımız yazılara "hikaye" deriz. "Hikayeni bitirdin mi?" "Senin hikayen ne kadar uzun?" Fakat yazılarımız gerçek hikayelerden ziyade, bir ofiste çalışanların birbirine gönderdiği notlara benzer, çünkü bir hikayede olması gereken temel özelliklerden -belirsizlik, düzen, anlatıcının sesi, atmosfer, bakış açısı- yoksundurlar. Ters piramit olarak adlandırılan bu makale biçimi on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktı. O zamanlar telgraflar düzensizdi, bir yazının iletimi ortalarda bir yerde kesintiye uğrayabiliyordu. Yirminci yüzyılın ilk yetmiş beş yılındaysa, bir makaleyi baskı sırasında kısaltmak zorunda kalan ve hiçbir şey kaybetmeyeceğine güvenerek sondan birkaç paragraf çıkaran editörler için kullanışlı bir yöntemdi bu. Aceleci bir okuyucunun birkaç bilgiyi aklına hızlıca yerleştirmesini sağlasa da, bunun bir anlatı sayılması imkansız. Telgraf ve kurşun dizgi de, ters piramit formunda makaleleri elverişli kılan diğer pek çok sebep de ortadan kalktı, fakat on dokuzuncu yüzyıldan yirminciye ulaşmış ve yirmi birinciye de kesinlikle ulaşacak bir kalıntı olarak, bu makale biçimini birçok gazetede hâlâ görüyoruz.

Bu formatı öğrenir öğrenmez ondan kurtulmanın yollarını düşünmeye başladım. Nihayetinde dergi yazıları ve kitaplar yazmayı umuyordum, ama iyi bir hikaye duyduğumda onu anlatmak için adeta fiziksel bir ihtiyaç hissettiğimin farkına vardım. Yirmi yaşında tecrübesiz bir gencin yapacağı gibi, bu dürtüyü işime nasıl aksettirebileceğimi düşünmeye koyuldum. Bazı edebi tekniklerden yararlanan uzun makaleler yazmak istiyordum, dolayısıyla bu konuda uzmanlaşmış gazetecileri incelemeye başladım. Bir süre sonra gazeteciler arasındaki doğal ya da zorlama hikayecileri fark eder ol-

dum ve onlara ait bulabildiğim her kelimeyi okudum. İngiltere'den Rebecca West, Kanada'dan Hector Charlesworth, ABD'den A. J. Liebling bir şeyler öğrenebilmek için dikkat kesildiklerimden birkaçıydı. Eleştiri yazmaya başladığımda, sanat ve toplum hakkındaki karmaşık meseleleri tartışmak için anlatıdan yararlanan Bernard Shaw ve Edmund Wilson gibi eleştirmenleri inceledim. Bir süre sonra, Lytton Strachey üzerine eğilmem gerektiğini öğrendim. Yazarın 1918'deki makaleleri *Eminent Victorians* [Ünlü Viktoryenler] başlığıyla derlenmiş ve söz konusu eser, dergi yazarlığı konusunda neredeyse bir ders kitabı hâline gelmişti. Strachey'nin, on dokuzuncu yüzyılın uzun, sıkıcı ve hürmetkar stilini, Viktoryenlerin yaşamları hakkındaki çevik, eleştirel ve komik üslubuyla değiştirerek biyografi yazımında bir devrim yaptığı söylenir. Ayrıca bir anlatı malzemesini zekice ve kimi zaman da cüretkar bir biçimde inceleyerek nasıl dergi makalesi yazacağımızı da göstermiştir. Strachey'nin *Eminent Victorians*'taki amacı açıktır: Victoria döneminde yaşamış bazı önemli kişilerin, örneğin modern hemşireliğin kurucusu Florence Nightingale ya da İngiltere'deki özel okulların kurulmasından sorumlu Thomas Arnold gibi isimlerin yaşamlarını çevreleyen ikiyüzlülüğü açığa çıkarmak. Strachey'nin yöntemi o kişilerin yaşamlarındaki detaylara dalmak, inceleyeceği konuyu seçmek ve o hayatları değerlendiren kıvrak ve açık sözlü makaleler yazmaktı. Thomas Arnold örneğinde olduğu gibi, Strachey'nin anlatısı bazen ele aldığı konunun başarısızlık olduğunu düşündürür. Arnold, "öğrencilerini Hıristiyan beyefendilere dönüştürmek isteyen hevesli bir adamdır", fakat rekabetçi ve zorlayıcı oyunlara, itibara ve okulda daha güçlü çocuklar tarafından uygulanan diktatörlüğe dayalı bir sistem kurmuştur. Bugün genç dergi yazarlarının pek azı Strachey okuyor, fakat yeteneklerini borçlu oldukları bir iki kuşak önceki yazarların çoğu Strachey okuruydu.

Hikayelere ve hikaye anlatmaya karşı ne kadar ilgili olduğumu fark ettikçe, tamamen rasyonel olmayan bir dürtümü de keşfetmeye başladım. Bunun bir hastalık ya da takıntı olduğunu iddia etmiyorum, fakat bir süre sonra, hayatımda hikayeciliğin beni yön-

lendirip sürüklediği bilinçdışı bir akıntının olduğunu ve bu akıntının gidişatını her zaman kontrol edemediğimi gördüm. Britanyalı gazeteci Malcolm Muggeridge bu konuya ışık tutacak bir anısını anlatır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Britanya casusu olarak, hem Britanya'lı hem de Alman casusların bulunduğu tarafsız bir başkent olan Lizbon'dadır. Muggeridge sadık bir İngiliz'dir ve Nazilere hayran değildir, ancak bir gün Nazilere teslim olup Britanya gizli servisi hakkında bildiği her şeyi anlatmak için güçlü bir istek duyar. Bunu tabii ki yapmaz, ama bu küçük itirafı okuduğumda, onun kendini anlatırken aynı zamanda benden de (hatta belki pek çok başka insandan da) bahsettiğini anladım. Bu düşünceyi gözümde canlandırdım. Hissettiklerinin o yabanıl çarpıklığını anladım. O bir hikayeciydi. Hikayeler anlatmak istiyordu. Ve Almanlara giderse, bunun son derece karmaşık bir öykü yaratacağının farkındaydı. Bir çılgınlık ânında, hikaye anlatma dürtüsü diğer hislerine galip gelmiş gibiydi.

Bu anlatıların çoğu kamusaldır; sözgelimi Muggeridge casusluk günlerine dair bu anıyı yayımlanmış günlüğünde anlatır. Özel hikayelerimiz, yani gerçek öykülerimiz, kişisel tarihimizi inşa edip kim olduğumuzu ortaya koymak için kendimize ve başkalarına anlattığımız hikayelerse başka bir konudur. Bu hikayeler yanlış bir yöne saparsa yalnız kalmamıza, rezil olmamıza ya da daha kötüsüne sebep olabilir. Bunlar kimliğimiz için hayli önemlidir, başarısızlıkla sonuçlanırlarsa hayatımız kararabilir. Amerikalı romancı Paul Auster bunu kısaca şöyle tarif eder: "Kendimiz için bir anlatı inşa ederiz ve bir günden ötekine bu ipi takip ederek ilerleriz. Kişilik bölünmesi yaşayanlar bu ipin ucunu kaçırmış olanlardır." Auster'ın dediği gibi, az çok sağlıklı olan her insan, kişiliği için gereken bütünlüğü oluşturacak ve bu bütünlüğü koruyacak bir hikayeye sahiptir. Auster'ın bazı romanlarında, örneğin *Cam Kent*'te, başkarakter ipin ucunu kaçırdığı için çöküntü yaşar. Psikanalist Erik Erikson özel hikayelerin kişilik gelişimi için zaruri olduğuna inanıyor. *Young Man Luther* [Genç Luther] eserinde Erikson şöyle yazar: "Yetişkin olmak, diğer şeylerin dışında, kendi hayatları-

mızın hem geçmişini hem de geleceğini kesintisiz bir bakış açısıyla görmektir."

Bizi biz yapan şeyleri anlatma ihtiyacını çoğumuz hissederiz. Hikayelerimizin bilinmesini ister ve bunların değerli olduğuna inanırız. Bir hikayemiz olmadığını anlamak, varlığımızın anlamsız olduğunu fark etmektir; bunu kaldıramayabiliriz. Stanford Üniversitesi'nden Charlotte Linde, *Life Stories: The Creation of Coherence* [Yaşam Öyküleri: Tutarlılığın Yaratımı] adlı kitabında şöyle der: "Yaşam öyküleri bizim benlik duygumuzu, kim olduğumuzu ve nasıl o insan hâline geldiğimizi ifade eder." Linde bu hikayelerin "kendi benlik anlayışımızı başkalarına anlattığına ve bunu başkalarıyla tartıştığına" da inanıyor.

Linde'in söylediklerine bir başka anlam katmanı daha ekleyebiliriz: Hikaye yarattığımızda, yani olayları kişisel efsanelere, kıssalara, destanlara ve anekdotlara dönüştürdüğümüzde, varlığın zorlu ve kafa karıştırıcı gerçeklerinden birini kabullenmeye başlarız. Hikaye anlatmak yaşamın korkutucu rastlantısallığının üstesinden gelebilme, en azından onu kısmen *kontrol altına alma* çabasıdır. Yaşamın büyük kısmı, bazen de en önemli bölümü, gelişigüzel mutluluklara ve tesadüflere bağlıdır. Bir kadın köşeyi döner, bir yabancıyla karşılaşır, iki yıl sonra evlenirler, çocukları olur ve yirmi yıl sonra dünyada, o kadın o gün o köşeyi dönmeseydi hiçbir zaman var olamayacak yetişkinler bulunmaktadır. Tesadüfi görünen bu olayın insani sonuçları yüzlerce, hatta binlerce yıl devam edebilir; tek bir saniye, hayal edilemeyecek kadar uzun bir geleceğe etki edebilir. Hayretle karşılayacağımız bu gerçeği düşündükçe rahatsız da olabiliriz, çünkü bu, hayatlarımızın gidişatı üzerinde ne kadar az kontrol sahibi olduğumuzu gösterir.

Her şeyde ilahi bir irade aramayı tercih edebiliriz; ya da başka yöntemlerle huzur bulmayı başarmışsak, rastlantısallığı hayatımızın her daim bir parçası olacak hoş bir gizem şeklinde de değerlendirebiliriz. Yahut bunu kabullenmeyi reddeder ve şablonlar, entrikalar, kasıtlar arayabiliriz. Hikayeler bize bunları sunar. Büyükannenizle büyükbabanızın nasıl tanıştıklarını anlatan bir anekdot

yıllar içinde bir anlatıya, aile destanının başlangıcına dönüşür. Hikaye bu süre zarfında nitelik ve anlam kazanır, çünkü ortaya çıktığımız sürecin çok da anlamlı bir temeli olmadığını düşünmeye katlanamayız.

Antropolog Clifford Geertz, insanların "sembolize eden, kavramsallaştıran, anlam arayan" hayvanlar olduğunu söyler. Bizim türümüzde, "bir deneyimden anlam çıkarma dürtüsü, ona biçim ve düzen kazandırma isteği en bilindik biyolojik ihtiyaçlar kadar gerçek ve güçlüdür," der. Geertz'e göre, insan "anlayamadığı bir dünyada yaşayamayacak türden" bir canlıdır. Fakat aradığımız şey yalnızca anlamaksa, çözümlemek neden yeterli olmuyor? Neden deneyimlerimizi kronolojik olarak anlatmak yerine onları *incelemekle* yetinmiyoruz?

Cevap, çözümlemeyle kıyaslandığında, anlatının gerçekliğin meydana gelişini taklit etme gücüne sahip olmasıdır. Anlatı seçicidir, hatta doğru da olmayabilir, ama olayların zaman içinde gerçekleştiği hissini yaratır; bu da gerçeklikle ilişkili görünür. Bu aynı zamanda anlatının zaferinin, onun ortak imgelemimizdeki egemenliğinin de sebebidir: Kadim araçları son teknolojiyle birleştirerek, yaşamı kopyalıyor gibi görünebilir.

Bir antropolog olarak Geertz, anlatının yazılı kültür öncesi toplumlarda nasıl işlediğini açıklıyor. Fakat bizim medeniyetimiz oldukça farklı bir şeyi, kitlesel hikayeciliğin kitleler üzerindeki etkisini deneyimliyor. *Sahil Güvenlik* dizisini bir milyar insanın izlediği söyleniyor. Ticari amaçlarla üretilen anlatı, imgelemi neredeyse herkesin hayatının bir parçası hâline getirdi. Anlatıyı yeni bir bağlama oturttu ve belki de bireylerin hayatında yeni bir baskı unsuru yarattı. Kendi hikayelerimiz medyada rastladıklarımızla rekabet edebilir mi? Bütün büyük ya da kötü şöhretli insanların hikayesi var; bazen gerçekten yaşadıkları, bazen gazeteciler tarafından onlara mâl edilen, bazen de kurnaz gölge yazarlar tarafından yaratılmış hikayeler bunlar. Başarı anlatı yaratır, ama başarısızlık da öyle. Alkol ya da uyuşturucu bağımlısı bir ünlünün bağımlılığı da tedavisi de dokunaklı ya da cesur bir hikayeye dönüşebilir. J. D. Sa-

linger yazdıklarını yayımlamayı bırakıp toplum yaşantısından elini eteğini çektiğinde, bu reddedişin kendisi de bir hikayedir artık. Ünlülere ilişkin pek çok hikaye, geleneksel bir yapı üzerine inşa edilir, bu yüzden de ahlaki bir tutumu yansıtırlar.

Peki, bu durum hikayesi olmadığına inananları nasıl etkiliyor? Rekabet etmesi zor hikayelerle kuşatılmış olmak, kendi başarı ve başarısızlıklarınızın daha az etkileyici destanlarından rahatsızlık duymamıza neden olabilir mi? Hayat etrafa hikayeler saçarken, hikayeler hayatlar yaratır. Philip Roth'un çapraşık ve yaratıcı romanı *The Counterlife*'taki anlatıcı, "insanların hayata geçirdiği hikayelerden ve insanların hikayelere dönüştürdüğü hayatlardan" söz eder. Bu konu Roth'a en iyi malzemeyi sunar; ilerledikçe, hikayecilikten söz eden öyküler okumakta olduğumuzu anlarız. Başkarakterlerinden Nathan Zuckerman da tıpkı Roth gibi bir yazardır, ve kurgusal bir karakter olarak, anlattığı meselelerin daha da ileri dereceden kurgular olduğunu itiraf eder kimi zaman; yani kurgu içinde kurguya tanık oluruz. Zuckerman ve Roth kendilerinin insanlığın geri kalanından hiç de farklı olmadığını vurgular gibidir; onlar da geçmişi, ortaya kabul edilebilir -hatta *katlanılabilir*- bir anlam çıkacak şekilde düzenlerler.

Aynısını her yerde görebilir ya da duyabiliriz. Bir zamanlar, eski evliliklerini filme benzeten bir adamla karşılaşmıştım. "O benim ilk filmimdeydi," diyordu. Bu bir espriydi, söylerken gülümsüyordu, ancak hazin bir espriydi; onun kendi geçmişini tıpkı filmler gibi zararsız ve idare edilebilir kısımlara ayırmaya çalıştığını anlamıştım.

Kendimiz hakkındaki gerçekler yetersiz gibi geldiğinde, onları bizden beklendiğine inandığımız şekilde yeniden yazmaya çalışabiliriz. Tıpkı caz müzisyeninin doğaçlama beste yapması gibi, insanlar da bazen hayatlarındaki gerçekler hakkında doğaçlama yapabilir. Kişisel tarihini yeniden kurgulayan, iyi bir fikir gibi göründüğü için bu geçmişe bir Oxford diploması ya da cüzzamlılar arasında misyonerlik yaparak geçirdiği bir yıl iliştiriveren, yani kurgularında ölçüsüz davranan kişilere İngilizler palavracı der. "Palav-

racı" sıfatı, "yalancı" nitelemesine kıyasla daha alicenaptır; bu türden bir hayal gücünün daima sanat ve maharet gerektirdiğini, ayrıca her zaman kötü niyet ya da açgözlülük içermediğini göz önünde bulundurur.

1950'lerin başında, savaş dönemi Avrupa'sında geçen bir kahramanlık hikayesi New York'taki *Reader's Digest*'in dikkatini çekti. İşgal altındaki Fransa'da Britanya gizli servisi adına casusluk yapan, Direniş'le işbirliği içindeyken yakalanıp Gestapo'nun elinde işkence gören, ama sırlarını ifşa etmeyen Calgaryli işadamı George DuPre'nin hikayesiydi bu. DuPre mucizevi bir biçimde kaçmayı başarmıştı ve o sırada, özellikle genç gruplara, yaşadıklarını anlattığı konuşmalar düzenliyordu. Gençlere dini bir mesajı vardı: "Tanrı olmadan cesaret bulamazsınız." Gestapo karşısında dayanabilmesini sağlayan şeyin kalbindeki inanç olduğunu söylüyordu.

Onun hikayesi *Reader's Digest* editörlerinden birinin hayal gücünü ateşledi. Bu göreve, İkinci Dünya Savaşı'nda başarılı bir muhabir olan Quentin Reynolds'ı getirdiler. Reynolds, hem gerçekleri hem de hikayeleri seven tipik bir gazeteci olarak, cana yakın ve kolay inanan bir insandı. Kuşkucu gazetecilerarasında nesilden nesle devam eden kadim bir kural vardır: "Gerçeklerin iyi bir hikayenin önüne geçmesine asla izin verme." Quentin Reynolds'ı etkileyen şey belki de buydu. Abartılar ve asılsız iddialar kamusal alana genellikle Reynolds gibi muhabirlerin daktilosundan, tabii artık bilgisayarından, çıkarak yayılır.

DuPre New York'a geldi ve tam altı gün sürecek röportaj için Reynolds'ın dairesine yerleşti. Derinden etkilenen Reynolds, DuPre'yi tanıyan insanlarla görüşmek için Calgary'ye gitti. İncelediği adamı sevmiş, ona hayran olmuştu; sonradan söylediğine göre, DuPre anlattıkları için hiçbir zaman para almamış ya da talep etmemişti. Reynolds hikayeyi o kadar beğendi ki, onu bir kitap hâline getirdi ve kitap 1953 yılında Random House tarafından *The Man Who Wouldn't Talk* [Ağzından Laf Alınamayan Adam] başlığıyla yayımlandı. Kısa bir süre sonra, Kanada Hava Kuvvetleri'nde görev yapmış bir gazi *Calgary Herald* gazetesinin

ofisini ziyaret etti ve editörlere savaş sırasında DuPre'nin yanında olduğunu söyledi. DuPre'nin hiçbir zaman Britanya'yı terk etmediğini ve gizli servis için çalışmadığını anlattı. Söyledikleri doğru çıktı. Kendisiyle yüzleşildiği zaman, DuPre bütün bunları gazete ve dergilerden okuduklarından etkilenerek uydurduğunu itiraf etti. Görünüşe bakılırsa, anlatı altı yıl boyunca anlatıldıkça büyümüştü. "Tıpkı bir kartopu gibi, yuvarlandıkça öylesine büyümüştü ki, onu kontrol edemiyordum. Artık o beni kontrol ediyordu," demişti DuPre.

Yayıncı Bennett Cerf bu sahtekarlığı açıklamak üzere bir basın toplantısı düzenledi. İşi şakaya vurarak, kitapçılardan *The Man Who Wouldn't Talk* kitabını artık kurgu dışı bölümünden kaldırıp kurgu bölümüne almalarını istedi. Gazeteler de duruma sempatiyle yaklaştı ve Cerf kendi anılarında bu olaydan bahsederken, ifşa olduktan sonra kitabın daha çok sattığını belirtti. Daha sonraki baskılar için, Reynolds bu aldatmacayı anlattığı bir giriş bölümü yazdı ve arka kapaktaki yazısında, kitabı "muhteşem bir edebi latife" şeklinde niteledi.

Bildiğim kadarıyla, DuPre bunun nasıl gerçekleştiğine yönelik bir açıklama yapmadı, ama tahmin etmek çok da güç değil. Onun doğuştan hikayeci olduğunu, olayları kendini ve etrafındakileri eğlendirmek amacıyla düzenlemekte hiçbir zorluk yaşamadığını varsayabiliriz. Ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra her yer heyecan verici savaş hikayeleri anlatan insanlarla dolmuştu, ya da öyle görünüyordu. Belki de DuPre anlatacak hikayesi olmayan birine dönüşmektense, tarihte bir yeri olsun istemişti ve bir bakıma, o yeri buldu da. Tabii edindiği yer savaş meydanlarının değil, yayıncılığın tarihindeydi.

Bir insanın iyi bir hikayesinin olmaması çok üzücü. Bunu ifade edecek bir sözcük üretmemişiz: Bu duruma anlatı yoksunluğu diyebilir ya da o kişiyi hikayesiz olarak adlandırabiliriz. Belki de iyi bir hikaye kişinin kendini değerli hissetmesi için zaruridir. Bir hikayeye sahip olmamaksa başarısızlık hissi yaratır ve bu hisle ancak benlik kurguları oluşturularak başa çıkılabilir. Ve bu bir kez ger-

çekleştiğinde, anlatı dürtüsünün ne kadar uçlara savrulabileceğini görürüz.

Mart 1999'da, Kanada gazetelerinde aynı hafta içinde iki farklı olaydan bahsedildi. İkisi de kendi çapında öğretici ve dokunaklı olaylardı. Daha çok bilinen hikaye şuydu: Toronto Blue Jays'in antrenörü Tim Johnson, kişisel hikayesini değiştirdiği için işinden kovulmuştu. Görünüşe bakılırsa, yalan söylemeye otuz yıl önce, Vietnam Savaşı sırasında başlamıştı. Onun hikayesi de savaş anıları ve yalanlar barındırması bakımından DuPre'ninkine benziyordu, ama bu iki hikaye farklı amaçlara hizmet ediyordu. DuPre'nin kurguları kendisine üstünlük ve saygınlık kazandırıyordu. Johnson'sa yeteneği sayesinde zaten saygınlık görüyor, fakat kişiliğini besleyecek daha iyi bir hikayeye ihtiyaç duyuyordu.

Vietnam Savaşı sırasında, Johnson birkaç kışı Deniz Kuvvetleri'nde yedek olarak geçirmiş, yazın da beyzbol oynamıştı. Çavuşluğa yükselmiş ve savaşacak askerleri eğitmişti ama beyzbol kulübü tarafından ayarlanan bir erteleme sayesinde aktif görevden kaçmayı başarmıştı. Kendi deyişiyle, suçluluk duygusu yüzünden, Vietnam'da askerlik yaptığına dair hikayeler uydurmaya başladı. Bunu yıllarca sürdürdü; 1998'de Toronto Blue Jays antrenörü olunca, oyuncuları motive etmek için bu ölüm kalım hikayelerinden yararlandı. Belki de kendi hikayesinin onu lider yapmaya yetecek kadar etkileyici olmadığını düşünüyordu. Bu yüzden onu radikal bir biçimde değiştirdi ve sonunda yakalandı. Sonuçlarıysa hem küçük düşürücü hem de mesleki açıdan yıkıcı oldu.

Toronto Star tarafından ifşa edildiğinde, "Yirmi sekiz yıl boyunca kara bir gölge altında yaşadım," dedi. Ayrıca Vietnam onun tek kurgusu da değildi. Bir sebepten dolayı, biyografisine all-America'nın lise takımında basketbol oyuncusu olduğu ve California Üniversitesi tarafından kendisine spor bursu teklif edildiği gibi asılsız maddeler de eklemişti. Bütün bunlar 1998 Sonbaharı'nda ortaya çıktı ve bir sonraki yılın İlkbaharı'nda Blue Jays'teki görevine son verildi.

Gazetelerdeki diğer olay, Ontario hükümetinde memur olarak çalışan Shirley Horkey'nin kurgusal yaşamıyla ilgiliydi. *National Post*'ta bu olayı mükemmel bir biçimde kaleme alan Christie Blatchford'a göre, bu orta yaşlı memur, iş arkadaşlarına kendisini evli ve çocuk sahibi bir kadın olarak tanıtmıştı. Sık sık eşinden bahsediyordu, masasında üç yetişkin kızının resimleri duruyordu ve aile yaşamı hakkında kısa hikayeler anlatıyor, yaşadıkları büyük evden ve yazlık evlerinden bahsediyordu. Fakat bunların hepsi kurmacaydı. Hiç evlenmemişti, şehirdeki bir evde yalnız yaşıyordu, resimlerdeki genç kızlar da yeğenleriydi. Yaşamını daha tatmin edici biçimde yeniden kaleme almış ve işyerinde bu hayali yapı üzerine kısa bildirimlerde bulunmuştu. Onun hikayesi halk sanatının özgün bir türüydü ve hayatının son gününe dek ayakta kaldı. Elli iki yaşındayken bir yangında hayatını kaybetti. İş arkadaşları, ölümünden sonra akrabalarıyla tanışana dek durumdan habersizdi. Daha sonra, kendilerinin de bu detaylı kurguda yıllardır küçük roller oynadıklarını öğrendiler.

Kanadalı asker DuPre'nin, Amerikalı beyzbol antrenörü Johnson'ın ve memur Shirley Horkey'nin hikayeleri, en azından uzaktan bakınca, mantıklı hikayeler. Bir nevi, rahatsız oldukları hayatlarıyla uzlaşma, kabul edilebilir yalanlarla kaplayarak hayatlarını katlanılır kılma çabası.

Ancak hayatlarıyla ilgili detayları kurgulamış olanları anlamak kimi zaman zordur. Mesela bir kişi zaten zengin ve cazip bir hayat yaşayıp da onu daha zengin ve daha cazip göstermeye çalışıyorsa... Modern entelektüel tarihte, Harold Laski'nin yeri özeldir. Yazar ve teorisyen Laski, çeyrek yüzyıl boyunca London School of Economics'te siyasal bilimler profesörlüğü, 1940'larda da Britanya İşçi Partisi'nin başkanlığını yaptı, ayrıca demokratik sosyalizmin de kurucularından biriydi. Aynı zamanda muazzam bir palavracıydı. Amerikalı edebiyat eleştirmeni Edmund Wilson, Laski'yle büyük Amerikalı yargıç Oliver Wendell Holmes'ün mektuplaşmaları üzerine bir deneme kaleme aldı. Wilson'ın yazdığına göre,

Harold Laski'nin arkadaşları tarafından esefle karşılanan, düşmanları tarafındansa kimi zaman kendisine karşı kullanılan büyük skandal, onun iflah olmaz palavracılığıydı. Hiç çekinmeden, aslında tanımadığı ama tanıdığını ve konuştuğunu iddia ettiği insanlar, hiç yaşamadığı maceralar, hiçbir zaman gerçekleşmemiş olaylar ve kapağını bile açmadığı kitaplarla ilgili hikayeler uydururdu.

Wilson'ın da dediği gibi, Laski birçok saygıdeğer ve ünlü insanı tanıyordu ve kendi kitapları da çok okunuyordu. Ancak mektuplarında, daha da saygıdeğer insanlar tanıdığını ve daha da çok okunduğunu iddia ediyordu. Örneğin Holmes'a yazarken, Almanya seyahatinde oldukça ünlü bir akademisyenle karşılaştığından söz ediyordu, fakat o akademisyen üç yıl önce ölmüştü. O sırada aslında başka bir ülkede olan biriyle yaptığı tenis maçını anlatıyor ve kazandığını iddia ediyordu. Bir ara Thomas Hardy'nin tüm kitaplarını okuduğunu söylemiş, yıllar sonra da Hardy'nin birkaç kitabını ilk kez okuduğundan söz etmişti. Görünüşe göre, onun bu alışkanlığı yayımlanmış eserlerine ya da mesleğine sirayet etmemişti.

Peki, bunu nasıl açıklayabiliriz? Edmund Wilson şöyle söylüyor: "Gündelik gerçeklikle ilişkisinde pek de mantıklı olmayan bir şeyler daima mevcuttu... Laski, bir bakıma rüyada yaşıyor gibiydi; gerçek verilerden oluşan ve gerçek bir tarih algısıyla desteklenen, ama maalesef hayatla doğru biçimde temas etmeyen bir rüyada..."

Belki de Laski gibilere çok da ender rastlanmıyordur. Gerçeklik olarak algıladığımız şeyle müzakere etmeye hepimiz yatkınız. Onu kabullenmeye ve bazı kısımlarını (fakat hiçbir zaman hepsini değil) tasdik etmeye razıyız. Gerçekleri kabullenip gereğinden daha sık dile getirmeye başlarsak, belki de rahatsızlığımız o kadar artar ki kendimize tahammül edememeye başlarız ve diğerleri de bu açıksözlülüğümüze dayanamaz hâle gelir. Öte yandan onları pek kabullenemezsek, bizi kötü durumda bırakacak, en azından küçük düşürecek fantezilere yönelmeye başlarız. Harold Laski'nin fantezileri de bu çetrefilli müzakere sürecinde yaşanan bir arıza olarak değerlendirilebilir. Muhtemelen onunki çok istisnai bir durum ol-

masa da, yaşamı detaylı bir biçimde kayıt altına alındığı için onun palavracılığı daha ünlüdür.

Şahit olduğumuz yeniden kurgulama örnekleri genellikle ya ünlü kişiler ya da hayatını kaybetmiş insanlardır: Anlattığım hikayeler duyulmadan önce Laski zaten hayatını kaybetmişti, Torontolu askerin sırrı da o henüz hayattayken pek az insan tarafından biliniyordu. Fakat belli bir tür benlik kurgusu, hikayeci henüz hayattayken fark edilir. 1970'lerden beri tıp dergilerinde Munchausen Sendromu adı verilen, kişinin hasta rolü yapıp tekrar tekrar tedavi talebinde bulunmasına yol açan ve ilgi çekme isteğinden başka bir sebebi olmayan psikolojik bir durum hakkında makaleler yayımlanıyor. Doktorların ters giden bir şeye rastlamadığına nihayet ikna edilen hasta, genellikle başka bir doktora ya da başka bir hastaneye gider. Munchausen by Proxy Sendromu adı verilen buna benzer bir durumdaysa, ebeveynler görünüşte hiçbir neden yokken çocuklarını hasta ederler. Bunlar da anlatının bir statü edinme aracı olarak kötüye kullanıldığı örnekler.

Daha kaygı verici olansa, son zamanlarda ortaya çıkan salgın: Bu iş için profesyonellerle çalışan birçok insan kendilerine uydurma yaşam hikayeleri ve sahte belgeler yaratıyor. Uzaylılar tarafından kaçırılma iddiaları da insanın hayat hikayesini anlamlı ve heyecanlı kılma isteğine çok şey borçlu. Peki söz konusu istek, gazeteciler tarafından üretilen kurgusal haberlerdeki tuhaf artışı açıklayabilir mi? *New Republic* gibi saygı gören yayınlardaki yetenekli gazetecilerin bile kendi kurguladıkları olayları gerçekmiş gibi sundukları ortaya çıktı. Bunlar hikaye saplantısının cinnete dönüştüğü örnekler olabilir mi?

Yaratıcı ya da romantik bir aldatmaca dendiğinde, Grey Owl'dan [Gri Baykuş] bahsetmemek olmaz. Yedi gün yirmi dört saat süren tutkulu sahtekarlık fikri bizi büyülemeye devam ettiği sürece, onun hikayesi anlatılmaya devam edecek. Bu hikaye Richard Attenborough tarafından çekilen, başrolünde Pierce Brosnan'ın bulunduğu *Grey Owl* filmine konu oldu. 1930'larda Grey Owl, Kuzey Amerika'da yaşayan en ünlü yerliydi. Popüler bir yazar ve konuş-

macı olan Grey Owl ormanlık alanların korunması gerektiğini savunuyor, gazeteciler ve okuyuculardan yoğun ilgi görüyordu. Fakat elbette yerli değildi.

1888'de doğmuş, Archie Belaney adında beyaz bir İngiliz'di. Babasını hiç tanımamıştı ve görünüşe göre annesiyle de pek ilişkisi yoktu; ona bakmaktan pek de hoşlanmayan iki bekar teyzesi tarafından büyütülmüştü. Kanada'nın uzak köşelerindeki "Kızılderilileri" hayal ediyordu. Evin arka bahçesine bir tipi[2] kurmuştu; arkadaşlarına savaş danslarını gösteriyor, kimi zaman da ormanda sessizce sürünüyordu. On bir yaşına geldiğinde, Buffalo Bill Cody'nin Avrupa turnesindeki Vahşi Batı gösterisini izledi. On sekiz yaşındayken Kanada'ya gitti ve fantezilerini gerçeğe biraz daha yaklaştırdı.

Kendini bir Apache ile bir İskoç'un çocuğu olarak tanıttı; saçlarını siyaha boyattı ve tenini bronzlaştırdı. Püsküllü deri ceketler giyiyor, Kanada'da Ojibvalarla birlikte yaşıyordu. Beyazların ilgisini çekecek Kızılderili formunu içgüdüsel olarak biliyordu ve kendisine bu tür bir kişilik oluşturmuştu. O kadar ünlü oldu ki, Buckhingam Sarayı'nda Kral VI. George ve genç prensesler Elizabeth ve Margaret Rose karşısında bir konuşma bile yaptı. Hatta konuşmanın sonunda bütün protokolü ayaklar altına alarak, afallamış kralın omuzlarına vurup, "Güle güle kardeşim, seni izliyor olacağım," dedi. Bütün iyi dolandırıcılar gibi o da yaptığı ölçüsüz hareketlerden nasıl kurtulacağını biliyordu.

Toronto'da bulunan Macmillan yayıncılık şirketinin 1940'lı yıllardan 70'li yıllara kadar başında olan merhum John Gray'in bana anlattığı hikayeye bakılırsa, Grey Owl neredeyse kendini bile ikna etmişti.

1930'larda Macmillan'da genç bir satış elemanı olarak çalışan John Gray, şirketin yazarlarından Grey Owl onuruna Toronto'daki King Edward Hotel'de verilecek akşam yemeğinde ona eşlik etmekle görevlendirilmiştir. Onlar asansöre doğru yürürken, bira içi-

2- Kızılderililer tarafından kullanılan çadırlara tipi ya da teepee adı verilir. -çn

len salonda kapının yakınında oturan sarhoşlardan biri o yana bakarak, "Hey Şef, kadının nerde?" der. Öfkeden köpüren Grey Owl o yana döner ve eli, Ojibva kıyafetinin bir parçası olan kemerdeki bıçağa gider. Dostum John, Grey Owl'un önüne geçip o serserileri görmezden gelmesi için onu ikna eder. Fakat asansör yukarı çıkmaya devam ederken Grey Owl gayet sert bir ifadeyle, "Gördün mü? Bu ülkede her zaman yalnızca *kahrolası bir Kızılderili* olacağım," der. Bu olay ırksal bir çatışma örneğidir. Sarhoş yobazlar, sarhoş yobazları; genç bir liberal satıcı, genç liberal bir satıcıyı; ve bir İngiliz, Kanadalı bir yerliyi canlandırmaktadır. Fakat aralarından yalnızca biri bunun bir piyes olduğunun farkındadır.

Otuz yıl sonra bana bu hikayeyi anlatan John Gray neşe ve hayret içinde başını sallamıştı. O zamanlar Grey Owl'un etnik kökeninden ya da hislerinin ne kadar kuvvetli olduğundan bir saniyeliğine bile şüphelenmemişti. Grey Owl'un hikayesi yalan olmasına rağmen hâlâ etkileyicidir ve bugün bile ormanları koruma mücadelesinde onun katkısının çok büyük olduğunu söyleyenler vardır. O hayattayken gerçeği yalnızca birkaç kişi biliyordu, 1938'de ölene dek insanların büyük bir kısmı onun kim olduğundan bihaberdi. Bir bakıma, oldukça başarılı bir benlik yaratmıştı. Archie Belaney için, Grey Owl efsanesi mutlu sonla biten bir benlik kurgusuna dönüşmüştü.

II.
Büyük Anlatılar ve Tarihin Örüntüleri

YARIM YÜZYIL ÖNCE *Time* dergisi dünyadaki en etkili yayındı ve hakkındaki en önemli şey de o hafta kapakta kim olduğuydu. Medyada otorite açısından *Time*'a kapak olmak kadar önemli başka bir şey yoktu; şimdiye kadar da daha önemlisi çıkmadı. Kapak olanlar hemen çok mühim, hatta muhteşem kişiler addediliyordu. Şair T. S. Eliot ya da mimar Ludwig Mies van der Rohe gibi aydın kişiler kapak olunca, *Time* onları entelektüel söylemin bataklıkvari kollarından çıkarıp popüler kültür nehrinin coşkun sularına bırakırdı. *Time*'a kapak olan kişinin bir daha asla eskisi gibi olmayacağı söylenirdi. Bu, insanlık tarihinin anlamını açıklamaya çalışan Britanyalı akademisyen Arnold Toynbee için kesinlikle doğruydu. 17 Mart 1947'de kapakta Toynbee'nin yüzü göründü ve bir anda -en azından kamusal imgelemde ve birkaç yıl boyunca- yalnızca önemli bir tarihçiye değil, aynı zamanda şanı su götürmez bir insana dönüştü.

Arnold Toynbee örneğinden, tarih ve tarihçiler hakkında öğreneceğimiz çok şey vardır. Medeniyetlerin yükselişinin ve düşüşünün hikayesini yazarken, aynı anda kendisi de bir düşünürün yükselişini ve düşüşünü deneyimliyordu. Onun hayatı ve çalışmaları, tarih yazar ya da okurken ne aradığımız hakkında çok mühim fikirler verir.

Geçmiş medeniyetler üzerine çalışan Toynbee, insanlığın mevcut başarılarına ve ileride daha neler başarabileceğine dair bir açıklama getirmişe benziyordu. Kolektif insan hayatının anlamını açıklamaktan farksızdı. Sihrin entelektüel karşılığıydı; eğitimli ve zeki tarihçilerin erişmesi mümkün harikulade bir simyaydı. Toynbee binlerce olguyu anlamlı bir kalıp içine sığdırıp bunlardan insan

davranışları hakkında dersler çıkaran bir tarih çalışması, bir "büyük anlatı" yaratmıştı. On sekizinci yüzyıldan bu yana anlatının temel işlevlerinden biri buydu: onlardan ilham alıp bir şeyler öğrenmemizi sağlayacak sürükleyici hikayeler anlatmak.

Yıllar önce "büyük anlatı" kavramını ilk duyduğumda, hem kendi hayatım hem de caz müziğin geçmişi aklıma geldi. Caz, edebiyattan sonra beni etkileyen ilk sanat türüydü ve ergenliğimin ilk yıllarında cazla tanışmamın ardından, cazın hikayesini öğrenmeye başladım. Tıpkı en sevdiği masalı dinlemeye bayılan çocuklar gibi, cazseverler cazın hikayesini dinlemeyi de sever: cazın yirminci yüzyılın ilk yıllarında New Orleans'ta nasıl ortaya çıktığını, Mississippi Nehri'ndeki tekneler sayesinde kuzeye ilerleyip nihayetinde nasıl Chicago'ya dek ulaştığını ve daha sonra muzaffer bir biçimde New York'a vardığını; Louis Armstrong ve Sidney Bechet gibi müzisyenlerin hünerlerini New Orleans'ta geliştirdiğini, Biz Beiderbecke ve Benny Goodman gibi Orta Batılıların onlardan öğrendikleri bu sanatı nasıl popüler hâle getirdiğini, Dizzy Gillespie ve Charlie Parker'ın bunu bebop olarak adlandırdığımız yoğun müzik türüne nasıl dönüştürdüğünü... Bu basit anlatı, çeşitli yapılarla tarzları tarihe ve coğrafyaya yerleştirerek tanımlar. Fakat pek çoğumuza göre, durum bundan fazlasıydı. Gelenek, yenilik, bozulma, yenilenme ve tarihteki başka birçok meseleyi öğrenmeye başlamanın bir yoluydu. Benim örneğimde, müzikten öte dünyalara açılmanın bir yoluydu. Analoji yaparak, bu kalıpları farklı alanlara da uygulayabileceğimi keşfetmiştim.

Caz müziğin tarihi bana büyük anlatılar hakkında da bir şeyler öğretti: genellikle bazı önemli konularda hatalı olduklarını. Caza dair büyük anlatı fazla genelleştirilmiştir. Olayları onları çarpıtacak şekilde mercek altına alır ve cazın geliştiği şehirler gibi kimi hayati detayları göz ardı eder. Genel kabul gören çerçeveye uymadıkları için bazı müzisyenlere gereğinden daha az saygı gösterir. Cazın tarihi, büyük bir anlatının kullanımı ve yanlış kullanımı hakkında bize fikir verir. En azından kendi açımdan bakınca, bana sistemli düşünmek gerektiğini öğretir ama böyle düşünmenin kaçınılmaz

yan etkilerini de ortaya çıkarır. Bunların hepsini ergenlik yıllarımda deneyimledim. O zamandan bu yana, başkalarının da farklı büyük anlatılar konusunda aynı şeyi deneyimlediğini gözlemledim. Bunların çoğu -demokrasi tarihi, feminizm, sanat ya da Hıristiyanlık tarihi gibi- çok eskiye dayanır.

Büyük bir anlatı değiştirilemez ve çürütülemez bir gerçeğin özgüveniyle konuşur hep, fakat gelin görün ki anlatının kendisi sürekli değişim hâlindedir. Batı medeniyetinin temel anlatısı İncil için de geçerlidir bu. On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan önemli büyük anlatılar için de durum farklı değildir; tarihe kuramsal bir iskelet biçen Karl Marx ve kişilikle ilgili tüm sorulara cevap bulabileceğini ya da en azından onları ele alabileceğini söyleyerek kendini büyük bir anlatı olarak ortaya koyan Freudyen psikoloji de dahil. İkna edici bulduğumuz büyük anlatılar, diğer hikayelerden oldukça farklı bir biçimde bizi kendilerine çekerler. İzlediğimiz bir piyes, bakabileceğimiz bir resim ya da ziyaret edebileceğimiz bir şehir değildirler. Büyük anlatı, ikamet edilen bir mekandır. Orada yaşamak isteriz.

Arnold Toynbee'nin hedefi oldukça büyüktü, ama bazı bakımlardan Edward Gibbon, Thomas Babington Macaulay, Francis Parkman, Donald Creighton, H. G. Wells ve Oswald Spengler gibi iddialı tarih yazarlarının amaçlarına da benziyordu. Söz konusu "mesele" ister Roma İmparatorluğu'nun çöküşü (Gibbon), İngiltere'nin on yedinci yüzyıldaki durumu (Macauley), Kuzey Amerika için İngiltere'yle Fransa arasında geçen mücadele (Parkman), Kanada' nın Dominyon'a dahil edilmesi (Creighton), insanlığın genel ilerleyişi (Wells) ya da Batı medeniyetinin kaçınılmaz çöküşü (Spengler) olsun, bu tarihçilerin hepsi "meselenin bütününü görmeye" çalışıyordu.

Bu yazarların kendilerine biçtikleri rol, belli olaylara anlam yükleyen geniş bağlamlar yaratmak ve böylelikle okuyuculara toplumların tarihe nasıl dahil olduğunu göstermekti. Genellikle başarabileceklerinden daha fazlasına soyundular, bu yüzden bugün onları okurken küstahlıklarına hafifçe gülümsüyoruz. Fakat bu deva-

sa tarih anlatılarında, bir anlatıyı tarihin akışını açıklayıp geleceği öngörebilecek kadar güçlendirme arzusunda dokunaklı bir şeyler de var. Usta tarihçiler sınıflandırıyor, tartıp biçiyor, karşılaştırıyor ve çözümlüyordu: Tarihi öyle kuvvetli hâle getiriyorlardı ki bazen tarihî hikayeler toplumları yahut sınıfları yöneten efsanelere dönüşüyordu.

Ahlak felsefecisi Alasdair MacIntyre *After Virtue* [Erdemden Sonra] kitabında, insanların neyi önemli bulacaklarını ve nasıl davranmaları gerektiğini, önceden öğrendikleri hikayelerden bilinçli ya da bilinçsizce çıkarımlar yaparak oluşturduğunu söyler. MacIntyre, "Yalnızca 'Kendimi hangi hikayelerin parçası gibi hissediyorum?' sorusuna cevap verdikten sonra, 'Ne yapacağım?' sorusuna yanıt bulabilirim," der. Çocuklar hikayeler öğrenerek büyür, ülkeler ve toplumlar da öyle. MacIntyre, "Çocukları hikayelerden mahrum bırakırsanız, onları hem davranışlarında hem de konuşmalarında öngörüden yoksun kekemelere dönüştürmüş olursunuz... Kendimizinki de dahil, herhangi bir toplumu anlayabilmek için, o toplumun köklerindeki dramatik yakıtı oluşturan hikayeler bütününü bilmemiz gerekir." J. M. Barrie'nin duygusal kurgusu *Peter Pan* da MacIntyre'ın sözlerini doğrular niteliktedir. Peter kendini hiç hikaye anlatılmamış kayıp bir çocuk olarak tanımlar, bu yüzden büyüyememekte ve tıpkı diğerleri gibi, kendi hikayelerinde barınmaktadır. Yetişkinliğe geçemez çünkü gerekli anlatı mekanizmalarından yoksundur. Bir noktada Wendy'ye, "Ben hiç hikaye bilmiyorum. Kayıp çocuklar da hiç hikaye bilmiyorlar," deyince Wendy, "Ne kadar da korkunç," diye yanıtlar.

Kendi yazmadıkları, ama canlandırmak zorunda oldukları bir dramaya dahil olmak her çocuğun kaderi. MacIntyre'ın anlattığına göre, bu dramanın biçimini ve işleyişini yalnızca kendi aileleri ve toplumlarına dair hikayeleri değil, aynı zamanda kötülüğe sevk edilen çocuklar, terk edilmiş evlatlar, babalarına itiraz edip hayallerinin erkeğiyle evlenen genç kızlar, mirastan pay alamayıp kendi hayatını kuran en küçük evlatlar, paylarına düşen mirası har vurup harman savuran büyük evlatlar ve çocuk edebiyatında bah-

si geçen benzer konular hakkındaki hikayeleri dinleyip okuyarak öğrenirler. Benzer bir biçimde, toplumlar da hayat hikayelerini nasıl canlandıracaklarını, onlara tanıdık gelen bir hikayeyi özümseyerek öğrenir.

Her toplum sıklıkla, özellikle de kriz anlarında atıfta bulunacağı bir büyük anlatı geliştirir. Günümüzde ABD ve Kanada da dahil, Batılı ülkelerin bir çoğunun büyük anlatısı, hepimiz için bir dürüstlük ve ahlaki belirlilik kaynağı olan İkinci Dünya Savaşı'dır. Bu savaşla ilgili olaylar ve kişiler bizlere kıyas yapabileceğimiz emsaller sunar. Britanya ve Fransa, 1938 Münih Konferansı'nda Çekoslovakya'nın büyük bölümünü Hitler'e bıraktıkları için, "Münih" sözcüğü bizim dilimizde altmış yıldır başarısız bir taviz anlamına gelir. Bu tek kelime, ahlaki bir tutuma sahip bir hikaye barındırır. Başkan Bush Irak'a savaş açarken Saddam Hüseyin'i Hitler'le karşılaştırmıştı, çünkü Hitler'in hikayesinin herkes tarafından bilindiğinin farkındaydı. Başkan Clinton da aynı sebepten ötürü, eski Yugoslavya'da yaşanan vahşeti Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırıma benzetmişti. Bu analojiler en hafif deyimiyle, isabetsizdir ama onları yine de kullanırız, çünkü ebeveynlerimizin ve onların ebeveynlerinin hikayesi -onların büyük anlatısı- devletlerarası ilişkilerin nasıl yürütülmesi gerektiği hakkındaki fikirlerimize tesir eder.

Daha yakın dönemlerde, büyük anlatı kavramına şüpheyle bakılır oldu. Geçmişte ortaya çıkan büyük anlatılardan bahsederken, artık onların iyi yönlerinden ziyade kötü taraflarını görüyoruz. Entelektüel ortam her biri bir grup davranış kalıbını beraberinde getiren iki hakim dürtü tarafından yönlendiriliyor gibi görünüyor. Bunlardan biri bilgilerimizi düzenlememizi, kategorize etmemizi ve bir paket hâline getirmemizi sağlar. Diğeriyse bu düzenlemenin başarısız olduğunu, kategorilerin iyi seçilmemiş olduğunu, paketlerin de uygunsuz ve taraflı olduğunu söyler. Sesleri şimdi diğerlerine nazaran daha gür, sayıları da daha fazla olan büyük anlatı eleştirmenleri, tarihin bu geniş ve kapsamlı biçiminin insanlığın büyük kısmını dışarıda bıraktığını ya da marjinalleştirdiğini, daha

az güçlü öğeleri dışlayarak, az sayıdaki merkezi figüre odaklandığını iddia ediyor. Sözgelimi, Britanya İmparatorluğu'na dair modası geçmiş anlatım, onu Londra'dan bakarak değerlendirir ve denizaşırı nüfusu ikincil unsur olarak görür. Gibbons da Roma İmparatorluğu hakkında yazarken diğer toplulukları kendi içlerinde değerli topluluklar olarak görmez; onları Roma üzerinde nasıl bir etki yarattıklarına bakarak değerlendirir. Büyük anlatılardan yararlanan tarihçileri, imparatorluğun imajını dünyanın merkezinde tutmaları bakımından, bir imparatorluğun ajanlarına benzetebiliriz.

Büyük anlatı eleştirisi 1992'de, yani tarihçiler tarafından Rönesans'ın en önemli hadisesi addedilen olayın beş yüzüncü yıldönümünde zirveye ulaştı. Belki de yirmi yıl öncesine kadar Avrupa kökenli pek çok insan (hatta başkaları da) söz konusu tarihî dönüm noktasının üç kelimeyle, tam olarak olmasa da, yeterince doğru biçimde açıklanabileceğine inanıyordu: "Kolomb Amerika'yı keşfetti." Fakat 1992'ye gelene kadar geçen on küsur yıl içinde, akademisyenler ve diğerleri bu ifadeyi "bariz" değil, "şaibeli" addetti. Kıtada zaten yaşamakta olan pek çok insan bulunduğuna göre, Amerika'yı *keşfeden* Kolomb değildi. Bu sözcük Avrupa merkezli ve emperyalist bir zihin yapısını ifade ediyordu; tekrar tekrar aynı hataya düşmekse Amerika'da çok daha eskiden beri yaşayan insanların kederini artırıyordu. Dolayısıyla 1992'de, Kolomb hakkında söylenen ve yapılan her şey insanları gücendirme korkusuyla gölgelendi. Bu anlaşmazlık, söz konusu olaylar beş yüz yıl önce gerçekleşmiş olsa dahi, bizim tatmin ve teselli edici bulduğumuz yöntemler aracılığıyla tarih yaptığımızı gösteriyor. Kristof Kolomb'u merkeze alarak üretilen büyük anlatı yerle bir oldu, çünkü artık çizdiği çerçevenin gerçeğe uygun ve tatmin edici olduğunu düşünmüyorduk; bu çerçeve daha ziyade bizi utandırıyordu.

Tarih akademisyenleri büyük anlatıları daha profesyonel temeller üzerinden eleştirir, çünkü tarih yazarları gerçeklere genellikle kendi teorilerini destekleyen araçlar gibi muamele eder, bu yüzden de yanlış anlaşılır ve doğruluktan saparlar. Yirminci yüzyılın büyük bir kısmında, üniversitelerin tarih bölümlerinde büyük

anlatılar özendirilmedi. 1940'lardan itibaren, Fransa'daki *Annales* tarih okulu, tarihçilerin büyük olaylardan ziyade gündelik hayatın detaylarını incelemesi gerektiğini savunan teorisiyle yükselişe geçti. Toplumsal tarih akademide giderek yaygınlaşmaya başladı ve birçok tarihçi anlatının herhangi bir biçiminden vazgeçmeyi gurur kaynağı olarak gördü. Tarih derslerinde işlenen konular iktidar odaklarından uçlara doğru kaymaya başladı. Tarihçiler gözlerini güçlüden zayıfa çevirdiler. Yani, son yıllarda tarihçiler bakanlar kurulu, savaşlar ya da anayasanın oluşumu gibi konulardan ziyade, ortaçağda intihar, on dokuzuncu yüzyıldaki çırak işçiler, erken modern dönem Fransa'sında akıl hastaneleri ve Rönesans İtalya'sında rahibelerden biriyle aşk yaşayan bir başrahibe gibi konular üzerine eğilmeye başladılar. Tarih öğretmeni bir arkadaşım, yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin çoğunun hayat kadınları ve cadılar hakkında, yani ne yazık ki haklarında neredeyse hiçbir kayıt tutulmamış iki konu üzerine çalışmak istediğini söylemişti.

Bazı tarihçiler anlatıya karşı öyle sert bir tavır aldılar ki, vaftiz kayıtları ya da askere alım belgeleri gibi büyük miktardaki verileri analiz edebilmek için sosyal bilimlerde kullanılan istatistik yöntemlerine başvurdu. Bu yaklaşıma da, tarih tanrıçası *Clio* ile ölçüm anlamına gelen *metrics* sözcüklerinin birleşiminden oluşan "cliometrics" [kliometrik] adını verdiler. Çok tartışılan Britanyalı tarihçi ve *The Pity of War* [Savaşın Aczi] kitabının yazarı Niall Ferguson bu yaklaşımı benimsemese de, tarihe hikaye muamelesi yapma alışkanlığına karşı çıktı. Ferguson'a göre bir hikaye, olayların tam da gerçekleştikleri şekilde meydana gelmek zorunda olduğunu ima eder. Bu da, ortaya çıkan sonucun önceden belirlenmiş olmadığını anlamamızı güçleştirir. O kişilerin, başlarına gelen tarihsel olayları nasıl deneyimlediğini anlamaya çalışırsak çok daha fazla şey öğreneceğimizi savunur. Gelecek, onlar için olasılıklar, tesadüfler ve sürprizlerden ibaretti. Bunlar insan ilişkilerini belirleyen hayati faktörler olmakla birlikte, olayları hikayeleştirirken sıklıkla gözden kaçırdığımız şeylerdir. Napolyon Rusya'ya savaş açtığında her iki taraftan birçok insan onun kazanacağını düşünüyordu,

fakat hikaye bugün anlatıldığında yenilgisi neredeyse kaçınılmaz görünür.

Anlatıya ve büyük anlatıya karşı geliştirilen eleştiri oldukça ikna edici olabilir. Ancak öyle bile olsa, eğitim anlatıya bağımlı gibi görünüyor. Geçmişi genellikle bu şekilde değerlendirmemizin bir sebebi var. Anlatı bizim yaşam deneyimlerimizi taklit eder ve bu sayede geçmişteki olayları hem duygusal hem de entelektüel açıdan özümsememizi sağlar.

Genç insanların kendi ülkelerinin tarihi ya da dünya tarihi hakkında ne kadar az şey bildikleriyle ilgili çalışmalara sık sık rastlarız. Bu sorunu inceleyenlerden bazıları hikayeciliğin azalmasını cehaletin ana sebebi olarak görürler. Kanadalı ünlü tarihçi J. L. Granatstein, "Kanada'nın geçmişi yolunu kaybetti," diyor ve entelektüel elitlerin dar uzmanlık alanları adına ülkenin milli tarihini terk ettiklerini iddia ediyor. Granatstein, "Toplumsal cinsiyet araştırmaları, emek araştırmaları, kadın tarihi, bölgesel ve yerel tarih; bunların hepsi öğretiliyor ve öğretilmeli de. Ancak siyasi, askeri, diplomatik ve idari tarih olarak tanımlayabileceğimiz milli tarih de öğretilmeli," diyor. Milli tarihin bazı üniversitelerden tamamen kaldırıldığını, bazılarındaysa güç bela devam ettirildiğini söylüyor.

Kanada'da bunun bize özgü bir sorun olduğunu düşünürüz ama aslında buna benzer problemler birçok yerde mevcut. Birkaç yıl önce yapılan bir araştırmada, Britanyalı çocuklardan üçte birinin Winston Churchill'i tanıyamadığı ortaya çıktı. Yakın zamanda düzenlenen bir ankete katılan 22.000 Amerikalı çocuk arasında, her on çocuktan altısının ABD'nin nasıl kurulduğu hakkında hiçbir fikri olmadığı görüldü. Buna karşılık, *Harper's* dergisi editörü Lewis Lapham şöyle yazar: "Okullar Amerikan anlatısını artık yitirdi." Lapham, anlatı olmadan ABD'nin demokratik yönetim biçimini daha fazla koruyamayacağını iddia eder; birçok ülkeye nazaran Amerikalıların tarihe daha fazla ihtiyacı vardır, çünkü ABD bir ulus üzerine değil, yalnızca tarihsel bağlamda anlaşılabilecek bir dizi ilke üzerine inşa edilmiştir. Lapham, "Tarih yalnızca bir an-

latı biçiminde anlaşılabilir, ama anlatı günümüzde üniversite kurallarına uygun değil," der. Bunun da anlatının tehlikeli olmasından kaynaklandığını düşünür. Bir hikaye anlatırsanız bununla ilgili bir yargıya varmak kaçınılmazdır, fakat çalışmaları çeşitli eleştirilere maruz kalan Gibbon, Macauley, Parkman ya da Creighton gibi dört anlatı tarihçisinin durumunda da görüldüğü üzere, yargılar size zorluk çıkarır. Lapham, hikaye anlatmaya karşı gelişen bu önyargı düşünüldüğünde, insanların hâlâ bir şeyler öğrenebiliyor olmasının hayli şaşırtıcı olduğunu söyler. Burada elbette biraz mübalağa ediyor, çünkü yürekten inandığı bir şeyin, yani hikayeciliğin değerinin sorgulanması kendisini güceniyor.

Arnold Toynbee kendini hikayeci olarak adlandırmazdı, ama onun hayattaki en büyük amacını gerçekleştirmesinde hikayeler büyük rol oynuyordu. Genç bir adamken, usta tarihçiler arasında yer edinmeyi arzuluyordu. 1911'de Oxford'da öğrenim görürken bir arkadaşına şöyle yazmıştı: "Büyük, kocaman harflerle yazılan o Tutku bende fazlasıyla mevcut. Muhteşem ve usta bir tarihçi olmak istiyorum." Sekiz yıl kadar sonra, bunu nasıl gerçekleştireceğini kavramaya başlamıştı. Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç trajedisi üzerine kafa yorarken, mühim bir noktayı anladığını düşündü. Söylediğine göre, "Doğru analiz edersek, tüm büyük medeniyetler... aynı olay örgüsünü sergiliyor olabilir." Buradaki anahtar kelime "olay örgüsü"; bir tür anlatı düzenini temsil ediyor. Ya tüm önemli medeniyetleri, gelişimlerinde çeşitli paralellikler bulmaya çalışarak incelerseniz? Tarihin tamamında bulunan bir örüntü mü keşfetmiş olursunuz? Medeniyetlerdeki olay örgüsü, Toynbee'nin en büyük arayışına dönüştü. *A Study of History* [Bir Tarih Çalışması] adını verdiği başyapıtı on iki ciltten oluşuyordu ve bu ciltlerin ilki 1934, sonuncusuysa 1961'de yayımlanmıştı. Yirmi bir farklı medeniyetin doğuşunu, yükselişini ve çöküşünü inceleyen Toynbee, toplumun sağlığının zorluklarla başa çıkma kabiliyetine bağlı olduğunu iddia ediyordu. Toynbee bir tür dünya hükümetine ihtiyaç duyduğumuzu savunuyor ve din yaratmanın, toplumun asli görevlerinden biri olduğunu öne sürüyordu. Çin, Hint ve İslam

toplulukları hakkında yazdıkça, bunların birbirine oldukça benzediği anlaşılıyordu. Bir süre sonra, dünyanın her tarafından insanlar toplumsal meseleleri Toynbee'nin "zorluklar ve zorluklarla mücadele" terimleriyle inceler hâle geldi. Özel mektuplarından birinde, "tarih hakkında ve aynı zamanda hayatın anlamı hakkında bir efsane" yarattığını yazıyordu.

Bu hayli yüksek bir özgüvene işaret ediyordu ve Toynbee tutkularına eşdeğer bir kibir geliştirmişti. Yaşarken yayımlamadığı bir şiirinde kendini Tukididis, Dante ve İsa Mesih'le kıyaslıyordu. O kitapları yazmak üzere *görevlendirildiğini* ve "tarihe anlam kazandırma görevinin" kendisine verildiğini düşünüyordu.

1947'de *Time*'a kapak olmak onu bir peygamber ve kahin seviyesine çıkardı. Bu olay, tam da eserinin ilk altı cildinin kısaltılmış versiyonunun New York'ta tek bir kitap hâlinde yayımlandığı zamana denk gelmişti. Daha sonraki dönemde Alger Hiss'in Sovyet ajanı olduğunu iddia etmesiyle gündeme gelecek olan gazeteci Whittaker Chambers, onun *Time*'a kapak oluşunun ardındaki hikayeyi yazdı. Hatta Toynbee'nin geçmişe ve geleceğe rehberlik etme konusunda Karl Marx'ı gölgede bıraktığını iddia edecek kadar ileri gitti. Chambers, birçok Amerikalının tarihte bir kriz yaşandığını bilmediğini ve bunu onlara anlatabilecek kişinin Toynbee olduğunu yazdı. Toynbee Batı medeniyetinin Reformasyon sürecinden beri krizde olduğuna inanıyordu. Kararlı ve ileri görüşlü bir liderliğe ihtiyaç duyuluyordu; bu da *Time* dergisinin ve onun editörü Henry Luce'un Amerikan halkına sunduğu türden bir önderlikti. *Time*, Toynbee'nin "tarih algısını, Amerikalıların harekete geçmeleri ve medeniyeti... savunma görevini üstlenmeleri için bir çağrı" olarak takdim ediyordu.

Tonybee'nin kısaltılmış eseri çoksatanlar listesine girdi, yani insanların birdenbire vazgeçilmezliğine ikna olduğu kitaplardan biri hâline geldi. Ciltli baskısı o yıl 130.000, daha sonra 85.000 sattı. Toynbee düşünceler dünyasını bir dev misali sarsmıştı. Japonya'da hatırı sayılır büyüklükte bir tarikatın odağı hâline gelmişti. Doğal olarak, bu başarısı tarihçilerin ona daha yakından bakmasına se-

bep olmuştu ki bu bakışlar genellikle pek de dostane değildi. Bunların çoğu, kendi uzmanlık alanları çerçevesinde, Toynbee'nin ya gerçekler hususunda ya da onları yorumlarken bazı hatalar yaptığına kanaat getirdi. Biyografi yazarının daha sonra ortaya koyduğu üzere, "bir eleştiri ve itibarsızlaştırma dalgası onun saygınlığına gölge düşürmeye başladı." 1950'lerin sonlarına gelindiğinde, verdiği detayların genellikle yanlış olduğu ve genel bakış açısının da hatalı olabileceği sıklıkla dile getiriliyordu. *Study of History* adlı eseri, daha son cilt yayımlanmadan eski moda addediliyordu. Günümüzde bazı kitapları hâlâ basılsa da, onu okuyan ya da ondan alıntı yapan pek az kişi mevcut.

1989'da, yani Toynbee'nin ölümünden on dört yıl sonra, Britanyalı tarihçi Hugh Trevor-Roper, Toynbee'nin teorisinin artık miadını doldurduğunu, "heba olmuş bir bilgelik abidesi" sayıldığını söyledi. Buna pek az kişi karşı çıkabilir. Yine de, Toynbee ardında bir anlam kırıntısı bırakmıştı. Belli bir popülerlik düzeyine ulaşan büyük anlatıların böyle bir etkisi vardır. Toynbee'nin çalışması Batı imgeleminin merkezini değiştirmeye yaradı. 1940'larla 1950'lerde onu okuyanlar ve ondan bahsedenler dünyaya daha geniş ölçekli bakmaya başladılar. Toynbee Batı'nın, tarihi Londra, Paris ya da New York'u merkeze alacak şekilde değerlendirmeyi artık bırakması gerektiğini hatırlattı bize. Belki de bu görece yeni düşünce biçiminin devlet okullarına ulaşmış hâli, yarardan çok zarara yol açmıştır. Toynbee'nin kültürlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi gerektiği inancı, okul müfredatlarını da etkiledi; fakat çocukların daha kendi ülkelerini öğrenmeden dünyayı anlamaya teşvik edilmelerinden şikayet edenler de var. Öyle ya da böyle, Arnold Toynbee'nin yaklaşımı, soluduğumuz havanın bir parçası olarak kalmayı sürdürdü. Onun büyük anlatısı Batı dünyasının varsayımlarını altüst etti.

İyi bir tarihçinin elinden çıkmış bir tarih çalışmasına bakıldığında olaylar kaçınılmazmış gibi görünür. Edward Gibbon ya da Francis Parkman gibi tarihçileri okuyanlar, bu hikayenin başka türlü yazılamayacağını düşünmeye başlayabilirler. Fakat bütün ta-

rihçiler bilir ve bütün okuyucu önünde sonunda öğrenir ki, her hikaye kurgulanmış, her vurgu bilinçli olarak tercih edilmiş, her ana karakter de bir tarihçi ya da tarihçilerden oluşan bir ekip tarafından seçilmiştir. Ayrıca tarihçiler kendi yaşadıkları dönemin entelektüel atmosferinden ve potansiyel okuyucularının potansiyel ihtiyaçlarından, kimi zaman çok da farkına varamadan, büyük ölçüde etkilenirler.

Norman Cantor, yirminci yüzyılda yaşamış büyük ortaçağ tarihçilerini anlattığı kitabına *Inventing the Middle Ages* [Ortaçağı İcat Etmek] adını verdi. Bu başlık, tarih yazımını bir yaratım süreci olarak algılayan günümüz bakış açısını gayet net özetliyor. Gerçeklerin önemsiz olduğu anlamına gelmiyor bu. Gerçekler gayet önemlidir ve tarihçiler de gerçeklere saygı duymalıdır. Göz ardı edilemeyecek ve vurgulanması gereken olaylar vardır. Britanya'nın on dokuzuncu yüzyıldaki siyasi tarihi hakkında yazan bir tarihçi, Waterloo Savaşı'ndan bahsetmeme özgürlüğüne sahip değildir. Her ne kadar bazı gerçekler ve onları vurgulamak kaçınılmaz olsa da, o gerçekler bir araya getirilirken bir dolu seçim yapılır. İşte bu seçimlerin toplamına öyküsel tarih diyoruz.

Yüzyıllar boyunca tarihçiler ve felsefeciler Batı medeniyetinin nasıl geliştiği üzerine belli bir düşünce oluşturdular. Her şey Mezopotamya ve Mısır'da başlamıştı; Araplar rakamları, Finikeliler ilk fonetik alfabeyi, Yunanlar demokrasiyi, Romalılar geniş çaplı devlet yönetimini, Museviler tek tanrı düşüncesiyle ahlak sistemini, Hıristiyanlar da kurtarılma düşüncesine dayanan ve uluslararası çapta bir kilise üzerine temellendirilmiş maneviyatı yaratmıştı. Roma İmparatorluğu yıkılınca, Rönesans'a dek sürecek Karanlık Çağlar başlamıştı; bunları bilim çağı ve Aydınlanma, sömürgecilik, romantik çağ, modernite ve günümüzde postmodern çağ olarak adlandırdığımız dönem izlemişti. Bu kabataslak tabloya göre insanlık, medeniyeti bayrak yarışındaki bayrak misali nesilden nesle aktarmıştı.

Pennsylvania Üniversitesi'nde klasik medeniyetler profesörü olan James J. O'Donnell, *Avatars of the World* başlıklı son kitabın-

da bu büyük anlatının aslında hayli gelişigüzel olduğunu, sözgelimi Yunanistan'a böylesine önemli bir rol biçmenin çok da doğru olmayabileceğini savunuyor. Yine de bu görüş, ona itiraz edenler için bile Batı kültürüne ilişkin tartışmaların temelinde kalmayı günümüze dek sürdürmüştür. Eleştirmenler büyük anlatının şu ya da bu kısmına karşı çıkabilir, bazı bölümlerini yeniden yazabilirler ama her şeye rağmen büyük anlatı varlığını sürdürür, çünkü onun yerine daha inanılır bir şey koymadık. Ancak bu anlatıdan yararlanırken, onun, kendisi için en münasip ataları seçme konusunda kaygılanan bizim gibi insanlar tarafından yüzyıllar boyunca verilmiş çeşitli kararları temsil ettiğini unutmamalıyız.

Büyük anlatılar, Toynbee örneğinde olduğu gibi, genellikle fikir dalgalarının altında yitip giderler ama bunların bir istisnası da mevcuttur. Edward Gibbon'ın 1770-1780 arasında kaleme aldığı *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi* altı ciltten ve üç bin sayfadan oluşur. Bugün dahi saygı görür ve okunur; sürekli olarak yeni basımları ortaya çıkar ve yeniden yorumlanır. Gibbon'ın eserinin ardında ahlaki bir kuvvet vardır: Son dönem biyografi yazarlarından birinin de belirttiği üzere, Gibbon fanatik bir partizan gibi yazsa da, her zaman insanlığın tarafını tutuyordu. En şaşırtıcı görünense Gibbon'ın üslubudur: L. P. Hartley'nin *Arabulucu* romanının önsözünde geçen ve sıkça alıntılanan tarih hakkında bir cümleyi akla getirir: "Geçmiş yabancı bir ülkedir; orada her şey başka türlü işler." Fakat aklımıza ilk gelen geçmiş Romalılarınki değil, Gibbon'ın kendi dönemi, yani on sekizinci yüzyıldır. Gibbon artık yeryüzünden silinmiş bir entelektüel özgüvenle yazıyordu; öyle ki, günümüzde ciddiye alınır hiçbir yazar böyle bir istikrar sergileyemez ve akıl yürütmeleri konusunda böylesine kendinden emin olamaz. George Steiner ve V. S. Naipaul gibi ukalalıklarıyla bilinen modern eleştirmenler dahi Gibbon'a kıyasla kendine güvensiz kalıyorlar.

Gibbon, Hıristiyanlığın ilk yüzyılında yaşamış İmparator Augustus'tan başlayıp 1453'te, tam da Rönesans'ın şafağında Konstantinopolis'in düşüşüne dek süren Roma İmparatorluğu'nun tari-

hini anlatmaya koyulur. Eserleri cilt cilt biriktikçe özgüveni daha da artar, fikirleri katılaşır ve tarzı biraz daha bireyselleşir. Tarihsel bir anlatı kimi zaman bütün bir düşünce sistemini ve bütün bir dönemi yansıtabilir; burada olan da budur. Gibbon'ın antik çağ hakkındaki anlatısında modern kültürün filizlenişini görebiliriz. İroni, alay, birbirine zıt teorileri acımasızca değerlendirme, soğukkanlı bir mesafelilik; bütün bunlar gayet modern görünür ve Gibbon her sayfada kendi varlığını hissettirir. Henüz fazlasıyla yenilikçi bir düşünce olan modern benlik ve serbestçe dolaşan bireyci zihin yapısı bu büyük anlatıda en etkili performanslarından birini sergilemiştir. İmparator Commodus'un öldürülüşünü ya da Rumların Türkler karşısında barutu etkin şekilde kullanamayışını anlatma biçimine hayran olsak bile, bizim için yazan bu on sekizinci yüzyıl beyefendisinin düşünceleri bizden çok da farklı değildir.

Gibbon'ın bir düşmanı vardı, o da Tanrı'nın kimi zaman gökyüzünden uzanıp olayları yönlendirdiği düşüncesiydi. Konstantin'in hayatıyla ilgili görüşleri ortaya koyarken, "Doğanın akışına aykırı görünen her olay, görüntü ya da kaza, hiç düşünülmeden Tanrı'ya atfediliyordu," der. Bir aydınlanma insanı olarak Gibbon, daha inanılır bir tarih anlatısı yaratabileceğine inanıyordu. Tanrı'nın insanlık tarihinde rol oynadığı düşüncesini yok etmek istiyordu. Gibbon dünyevi bir perspektiften bakarak tarih yazan ilk kişi değilse de, açıkça ortaya koyduğu bu niyetini muazzam büyüklükte ve nitelikte bir eserde hayata geçiren ilk kişiydi.

Gibbon yükselişe geçmiş bir imparatorlukta yaşarken, düşüşteki bir imparatorluk üzerine yazıyordu. Paralellikler barizdi, eserine art arda yeni ciltler ekleniyor, parlamentoda eserlerinden alıntılar yapılıyordu. Fakat geçmişi inceleyerek günümüz sorunlarını çözebileceğimizi öne sürmüyordu. Tarih onun için bir politika aracı değildi. Yalnızca öğrenmek istediği için öğrenmeye çalışıyordu. Kendi deyimiyle "felsefi bir tarihçiydi", felsefesini de bir aydınlanma ideali olan akıl yürütmeye ve altta yatan sebeplerle ilkeleri araştırmaya dayandırıyordu. Olayların sebeplerine ilişkin daha geniş, daha kapsayıcı ve çok daha gelişkin bir anlayış geliştirmeye

çabalıyordu. Tüm tarihçiler gibi o da geçmişi anlamlandırmak istiyordu, ama bu amacımızı tarihi bir kalıba sokarak değil, olaylar için getirilen belli açıklamaların kanıtlarını arayarak başarabileceğimizi düşünüyordu. Bu kanıtları da genellikle toplumları yönlendiren kurumlarla bireyler arasındaki ilişkide buluyordu.

Şaşırtıcı bir biçimde, elindeki engin materyali titizlikle ele alacağından hiç şüphe duymuyordu. Akademiye mensup hayranlarından birinin belirttiği gibi, "herhangi bir üniversiteye mensup değilken, araştırma görevlilerinin desteğini almadan, klasik metinlerin eleştirel basımlarına ya da bir kütüphaneye erişimi yokken ve bir kelime işlemciden faydalanmadan bunları yazması daha da fevkalade."

Gibbon'ın eseri henüz otuz yılını doldurmamışken, Viktoryen dönemin muhafazakar yapısı yüzünden yeniden yazıldı. 1826'da rahip Thomas Bowdler (Bowdler ismi, *bowdlerize* biçimini alarak, "sansürlemek" fiiline karşılık gelecek şekilde İngilizceye girdi) Hıristiyanlık eleştirilerini ve ahlaksızlık emaresi gösteren bölümleri dikkatle cımbızlayarak Gibbon'ın eserinin yeni bir versiyonunu oluşturdu. Yetmiş yıl sonra, saygıdeğer bir klasik medeniyetler profesörü olan J. B. Bury, bu eserin Gibbon'ın verilerine karşı çıkan ya da onun düşüncelerini açıklayan ekler ve dipnotlarla dolu genişletilmiş bir versiyonunu yayımladı. Daha yakın dönemde, eser orijinal metinde birkaç değişiklik yapılarak yeniden yayımlandı. *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi* her şeyden öte bir edebiyat eseri olarak benimsenmiştir ve yazarın kaleme aldığı hâliyle basılmalıdır.

On dokuzuncu yüzyılın ortasında, başka bir büyük anlatıcı olan Thomas Babington Macauley, Gibbon'dan bile daha büyük ilgi gördü. Hatta Macauley tüm zamanların en popüler tarihçisi oldu, öyle ki, kitaplarının satışları çağdaşı Charles Dickens'ın kitaplarıyla yarışıyordu. Sıradan insan dediği okuyucu için yazıyordu ve rivayete göre, 1870'lerde Avusturalya'nın ücra köşelerindeki gecekondularda dahi İncil ve Shakespeare'in yanı sıra Macauley'nin eserlerine rastlamak mümkündü. İngiltere'nin her

yanı, işçilerin Macauley'nin yüksek sesle okunan hikayelerini dinlemek için bir araya gelebilecekleri kulüplerle doluydu. Onun dehasının kökeninde, tarihi olayları güçlü anlatılara dönüştürme ve bu atmosferden yararlanarak yeni bir görsel şölen yaratma yeteneği yatıyordu; bir senaristle yönetmenin niteliklerini bünyesinde bir araya getirmişti. Macauley'nin yazılarından oluşan bir derlemenin kapağını açar açmaz, Boyne Savaşı ya da Machievelli yahut Genç William Pitt hakkındaki nefes kesen bir bölüme kendimi kaptırabilirim. Yazarın en mühim çalışması, on yedinci yüzyıl hakkında kaleme aldığı beş ciltlik *The History of England from the Accession of James the Second*'dır [II. James'in Tahta Geçişinden Sonra İngiltere Tarihi].

Macauley zihnini ve ruhunu çalıştığı konuya adamış ve bu adanmışlığı okuyucularına aktarmayı başarmıştı. Sınırsız bir özgüveni vardı. Melbourne Vikontu'nun "Keşke Tom Macauley'nin her şey hakkında emin olduğu kadar, tek bir şey hakkında emin olabilseydim," dediği öne sürülür. Bu ifade pek çok kişiye atfedilmiş olsa da en münasip kullanımlarından biri de budur. Özgüveni dışında, yazdığı konular hakkındaki ahlaki tutumunu ifade etmek Macauley için önemliydi.

Ne var ki, şöhreti bu özelliğinin kurbanı oldu. Meselelere kendini o kadar çok kaptırıyordu ki fazla önyargılı davranıyordu. Bu yüzden onunla aynı fikirde olmayanlar için eserleri inanılırlığını yitiriyordu. Macauley tarih yazarken, geçmiş olayların en önemli amacının kendisinin içinde bulunduğu toplumu yaratmak olduğunu ima eder gibiydi. O bir Protestandı ve Whig[3] destekçisiydi, okuyucularının bunu unutmasına asla izin vermezdi. İlerlemeye, akla ve orta sınıf değerlerine inanıyordu. Bir eserinde şöyle yazmıştı: "Bu anlatının genel neticesi... dindarların zihninde şükran duygusu ve vatanseverlerin yüreklerinde umut hissi uyandırmak olacaktır. Çünkü geçtiğimiz altı yüz altmış yıl içinde ülkemizin tarihi, fiziksel, ahlaki ve zihinsel gelişimin de tarihi hâline gelmiştir."

3- On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde bir siyasi parti. -çn

Bu gelişimin Protestan Reformu'yla birlikte yayılmaya başladığını öne sürüyordu.

Hem kendi zamanında hem de Viktoryen dönemin ihtişamını yitirdiği ve liberal iyimserliğin (Whig tarihçiliği) ahmakça görünmeye başladığı ileriki dönemlerde, muhalifleri Macauley'i kendini beğenmiş olarak nitelendirdi. Diğer büyük anlatı yazarları gibi Macauley de tarihin bir amacı varmış gibi davranıyordu. İnsanlar bu amacı sorgulamaya başladığında, Macauley'nin eserleri anlamını yitirdi. Onun durumu, büyük anlatıya kötü şöhret kazandırma konusunda oldukça başarılı oldu.

Öte yandan Francis Parkman, belki de kendine rağmen, büyük anlatının adını temize çıkardı. Mükemmel bir edebi yeteneğe sahip Bostonlu bir aristokrat olarak, "Amerika ormanının tarihi" olarak adlandırdığı konu üzerine kalem oynatıyor ve belli ki, Kuzey Amerikalıların kendi toplumlarının ortaya çıkışına ilişkin düşüncelerini şekillendirmeyi amaçlıyordu. Gibbon'ın eserlerine hayrandı ve hayatının erken dönemlerinde, Kuzey Amerika kıtasında on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda cereyan eden ve pek de bilinmeyen destanın ana hatlarını incelemeye başlamıştı. Bu konunun, en azından Gibbon'ın Roma İmparatorluğu'na gösterdiği kadar ilgiyi hak ettiğini düşünüyordu.

1860'larla 1890'ların ilk yılları arasında Parkman *Count Frontenac and New France under Louis XIV* [Frontenac Kontu ve XIV. Louis Yönetimindeki Yeni Fransa], *Montcalm and Wolfe* [Montcalm ve Kurt] ve *A Half-Century of Conflict* [Yarım Yüzyıllık Çatışma] gibi bir dizi kitap yazdı. Bunların ilgilendiği ortak mesele, on sekizinci yüzyılda İngiltere ve Fransa arasında geçen Kuzey Amerika mücadelesiydi. Parkman'a göre, mücadeleyi haklı olan taraf kazanmıştı. Parkman yıllarca arşivlerde çalışmış, Yerliler, Fransızlar ve İngilizlerin kıtanın kontrolünü ele geçirmek için mücadele verdikleri bölgeleri dolaşmıştı. O sessiz ormanlara huşuyla bakıyor, okuyucularına da bu hissi aksettiriyordu. Çatışma yıllarında bu sık ormanlarla kaplı arazilerde neler yaşandığını hayal ediyordu. Parkman'ın dramatik ve aceleci tarzı, Gibbon'a kıyasla çok daha ro-

mantikti. Fransa'nın St. Lawrence'taki koloniye dayattığı kuralları şöyle anlatıyordu:

> Feodal monarşi, vahşi bir özgürlükle kuşatılmış, ormandan ve denizden öğrenen, ticaret anlayışı barbarlarla mübadele yapmak olan ve kuralsız bir bağımsızlık içinde günlük yaşamını sürdüren bir halkı açgözlü bir hiyerarşinin talepleriyle ezmeye, engel ve tuzaklarla boğmaya çalışıyordu.

Parkman, Gibbon'ın mesafeli tavrına ya da ketumluğuna sahip değildi. Başbakan Mackenzie King bir keresinde, "Hiçbir ülke, tarihini yazacak bir Parkman'a sahip Kanada kadar şanslı olmamıştır," demiştir. Fakat Kanada minnettarlığını sıklıkla dile getirmez, ayrıca Parkman da bu ülkede devasa başarılara imza atmadı. Zamanında fikirleri pek rağbet görmediği gibi, yıllar geçtikçe daha da az rağbet görür oldu. Fransız ruhuna ne kadar hayranlık duysa da, Parkman Fransızlarla İngilizler arasındaki anlaşmazlıkta İngilizlerin tarafına geçmekte çok aceleci davranmıştı. Ayrıca ahlaki olarak Protestanları Katoliklerden daha üstün gördüğünü de gizlemiyordu. Kendi anlatısında Yerlilerin ne kadar karmaşık olduğunu ortaya koysa bile, onları yalnızca barbar olarak gören fikri benimsemişti. Acadialıların İngiliz tiranlığının kurbanı olmaktan ziyade, biraz da kendi başlarına iş açtıklarına inanıyordu. Yine de Macauley'den farklı olarak, Parkman bir yazar gibi yaşadı. Belki tarzı daha kendine özgü olduğundan, belki de incelediği konu Macauley'nin konusuna nazaran daha az ilgi gördüğünden, Parkman taze ve zinde gelir okura. Geçtiğimiz yıllarda, en önemli eserleri bir araya getirildi ve Library of America serisi adı altında iki cilt olarak yayımlandı. Bu durum onun tarihçi olarak değilse de edebiyatçı olarak değer taşıdığının kanıtıdır.

Donald Creighton hayranları, onun eserlerinin de bu şekilde yeniden canlandırılmasını umuyor. 1979'da hayatını kaybeden Creighton ömrünün sonuna dek Toronto Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmış ve yaklaşık kırk yıl boyunca yazarlık yapmış-

tı. 1937'de yayımlanan *The Commercial Empire of the St. Lawrence* [St. Lawrence Ticaret İmparatorluğu] eseriyle Kanada'nın milli tarihçisi olmaya aday oldu. Bu kitap kürk ticareti hakkında söylediklerivle, Kanada tarihini güçlü bir anlatıya dönüştürmeye başlıyordu. Creighton'ın ellerinde Kanada, Britanya'nın okyanus ötesindeki ya da ABD'nin kuzeydeki uzantısı olmaktan çıkıyor, doğu-batı ekseninde olağan bir biçimde gelişen bir ülke hâlini alıyordu. "Laurentian Yaklaşımı" olarak bilinen bu anlatı, sonraki nesillerin okullarda, popüler kitaplarda ve kitlesel yayın organlarında Kanada hakkında söyleyeceği ve düşüneceği şeyleri büyük oranda belirledi. Creighton, John A. Macdonald üzerine iki ciltlik bir biyografi de kaleme aldı. Eser Kanada hakkında belirli bir düşünce yapısı ortaya koyuyordu ve bu düşünce yapısı Peter C. Newman, Pierre Berton ve daha pek çok yazarın eserlerine yansıyacaktı.

Creighton öfkeli bir milliyetçi ve heyecanlı bir Amerika karşıtıydı, tarih hakkındaki düşüncelerini güncel olaylarla ilişkilendirmekten de çekinmezdi. Bu bakımdan, İngiliz Kanada'sında 1960'ların sonlarında başlayan ve gücünü büyük oranda koruyan milliyetçi hareketi öngörmüştü. Fakat diğer bakımlardan, Macaulay ve Parkman gibi, Creighton da güncel olaylarla ilişkilendiriliş biçimi yüzünden kaybediyordu. Creighton merkeziyetçiydi, fakat son zamanlarda yerel yönetimler Kanada'nın işleyişinde hayli güç sahibi olmuştu. Creighton'ın en önemli özelliği net oluşuydu; anlatacak önemli bir hikayesi olduğunu hissettirir ve onu anlatmakta ısrar ederdi. Hikayecilik tutkusu onu saldırılara açık hâle getirdi. Toynbee'nin durumuna kıyasla hayli küçük ölçekte olsa da, Creighton da kendisinin bu mesleği yeterince iyi kavramadığını düşünen profesyonel tarihçilerin eleştirilerine maruz kaldı.

Gibbon, Macauley, Parkman, Creighton... hepsini profesyonel tarihçiler olarak sınıflandırabiliriz. Ama kimi zaman büyük anlatılar tarih yazımıyla özdeşleştirilmeyen yazarlar tarafından yaratılır. Seksen yıl kadar önce, büyük anlatı yaratmak için iki girişim oldu; birbirinden oldukça farklı görüşleri savunsalar da, tarihe geleneksel yirminci yüzyıl algısıyla yaklaşıyorlardı. H. G. Wells tarafından

kaleme alınmış *Cihan Tarihinin Umumi Hatları* hem daha iyimserdi hem de ilk anda daha büyük başarı elde etmişti. Fakat Oswald Spengler'ın *Batının Çöküşü* eseri daha itibarlıydı.

Bilimkurgunun yaratıcısı ünlü romancı H. G. Wells, eserini yazarken bilimsel iyimserlikten ve Avrupa'nın Birinci Dünya Savaşı'nda dünyanın başına musallat ettiği türden en vahim kötülükleri düzeltebileceğine duyduğu inançtan faydalandı. Wells insanlığın gelecekteki birliğine inanıyordu, fakat insanlığın, tarihi farklı açılardan değerlendirebilecek kadar uzun süre birlik olamayacağına da kaniydi. Ona göre *Cihan Tarihinin Umumi Hatları* başlı başına tarihsel bir olay, dünya hükümetine ve Ütopya'ya giden yolda bir kilometre taşıydı. Wells daima üretken bir yazar olmuştu, ancak bu eseriyle kendini aştı. Bin sayfalık kitabı bir yılda tamamladı. Yardımlarını pek de yüksek sesle takdir etmediği bir asistanlar ordusuna sahipti, *Encyclopedia Britannica*'dan da dilediğince istifade etmişti. Öyle ki, eser Wells'in gösterişli iddialarıyla dolu muhteşem bir yatırıma dönüştü.

Wells, Batı medeniyetinin başlıca kitabı olan İncil'in reddiyle ortaya çıkan boşluğu doldurmaya çalışıyordu. Martin Luther'in zamanından bu yana İncil, Avrupa'da tarihsel ve ruhani gerçeğin temsilcisi olmuştu. O, kitapların kitabı, anlatıların anlatısıydı: Hiçbir hikaye İncil'de geçenler kadarönemli olamazdı. Ne var ki, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda "yüksek eleştiri" adı verilen bir hareket ortaya çıktı ve İncil'i bilim tarafından yargılanmak üzere sanık kürsüsüne çıkardı. Burası, İncil'in olmayı aklına dahi getirmediği yerdi; şimdiye dek İncil bilimi yargılamıştı, bilim İncil'i değil. Fakat yüksek eleştiri daha da güçlenirken İncil'in otoritesiyse zayıfladı. İncil kitaplarını bölümlere ayırmak ve bu bölümleri tarihsel doğruluklarına, kopyalandıkları metinlerin geçerliliğine, yazarlarının kimliğine göre yeniden düzenlemek onyıllar boyunca Avrupa'nın temel akademik etkinliklerinden biri hâline geldi.

Yüksek eleştiri uluslararası bir projeye dönüştü ve elini atmadığı kimse kalmadı. Çoğu yerde dindarlık göstergesi olarak başlasa da, İncil araştırmacılığını Kilise'nin otoritesinden çıkardı ve niha-

yetinde İncil'in kadim gücü parçalara ayrılmış oldu. Bizim yaşadığımız dönemde de yüksek eleştiriye benzer bir hareket ortaya çıktı: postmodern teori. İki yaklaşımın da çerçevesi birbirine benzer. Yakın zamana dek akla bile gelmeyecek iddialar ortaya atarlar ve inançlarına dil uzatılan kişiler oldukça öfkelenirken eğitimli eleştirmenler de kendi aralarında ağız dalaşına girerler. Son olarak da, buradan çıkan sonuçlar toplumun geneline yayılır ve bir zamanlar rağbet gören belirli önermelerin aslında göründükleri gibi olmadığı ve entelektüel hayatın, hatta günlük konuşmaların içine sızdığı anlaşılır.

H. G. Wells böyle bir boşluk ve yenilenmiş zihinsel enerji ortamında çalışmaya koyuldu. İncil'den gelen bilgilerin yerine bilimsel bilgileri koyarak, insanları bir biyoloğun bakış açısıyla gördüğünü ortaya koydu: kendilerini yavaşça oluşturan, istikrarlı biçimde ilerleyip konuşma ve özfarkındalık yetilerini geliştiren, sonrasında da insan örgütlenişinin ileri aşamalarına ulaşan canlılar. Toplumsallık ve dayanışma yolundaki her adımı, yaklaşan bir dünya hükümetinin işareti olarak yorumladı. Yeni tarım tekniklerinin icat edildiğini hayal ediyordu. Macauley kadar iyimserdi ve tıpkı Macauley gibi, insanları yönlendirmeye bayılıyordu.

Bir ara, Wiltshire yaylalarında insan kurban edilmesiyle ilgili bir kurgu oluşturdu. Bunu şöyle anlatıyordu:

> Taşların; belki de deriler ve boynuzlarla, boyalı korkutucu maskelerle kuşanmış rahiplerin; dişlerden yapılma kolyeler takan, balta ve mızrak taşıyan, saçları kemik parçalarıyla tutturulmuş şeflerin; deri yahut keten kıyafetleriyle kadınların doldurduğu bir geçit töreni... Ortama bir festival havası hakim. Bu güruhun merkezi, kurban edilecek itaatkar ve çaresiz insanlara ayrılmış; ekinlerin artması ve kabilenin büyümesi adına biraz sonra üstünde öldürülecekleri dumanı tüten sunağa bakıyorlar... İşte insanlık üç dört bin yıl önce, gelgitlerin dövdüğü sahillerin çamurunda böyle gelişmeye başlamıştı.

İnsanlığın ilerleyişiyle ilgili genel bir teori ortaya atan ilk kişi olduğunu sanıyordu. Wells, bir gün gezegene hakim olacak uluslararası düzene dair ilk girişime Büyük İskender'in imparatorluğunda şahit olmuştu. Tabii, insanlık dünya birliğine giden yolda pek çok hata da yapmıştı, ancak Wells'in yazdığına göre, "Her felaketin ardından, insanın umudu yeniden yeşerir." Tarihçilerin acele bir hükme varma konusundaki endişelerini paylaşmıyordu. Öğrendiği her şeyi anlayabilirdi. Bilim, ahlaki doğruluk ve insanlık imparatorluğu; binlerce yıldır tüm insani arzuların altında işte bu üç idealin yattığına inanıyordu. Wells kendini berbat bir başlangıçtan kurtarmış, edebiyatın ve kamusal meselelerin irdelendiği o gösterişli merkeze ulaşmıştı. Bundan sonra insanlığın da aynı yolu izleyeceğini düşünüyordu. O, insanlığın kendisiydi.

Fakat kitabına bir öfke dalgası da hakimdi; dünya hükümetini kurmaya yaklaşsalar da kendi zayıflıkları yüzünden başarısızlığa uğrayan liderlerden nefret ediyordu. En çok da Napolyon'dan... Napolyon insanlık için yeni bir çağ açabilirdi, ama "kendini beğenmişliğin... kibrin, açgözlülüğün ve hinliğin" tutsağı oldu.

Wells kendini sıradan insanın savunucusu olarak hayal ediyordu, onun kehanetleri sayesinde sıradan insan zafere ulaşacaktı. 1920'lerden geleceğe bakan Wells, milliyetçiliğin hiçbir geleceği olmadığına, dinin önemini tamamen yitireceğine, siyasetinse iç yüzünün ortaya çıkacağına ve, uzun zaman önceki gibi, bir musibet olarak algılanacağına inanıyordu. Yakında bütün dünya Birleşik Dünya Devletleri şeklinde adlandırılacaktı. Bu kitapta, seksen yıl önce çok doğru oldukları düşünülen hatalı kavramların uzun bir listesini bulabilirsiniz.

Ne var ki, *Cihan Tarihinin Umumi Hatları* çevrildiği birçok dilde başarı yakaladı ve büyük saygı gördü. E. M. Forster onu muhteşem bir eser olarak niteliyor, o sıralar geçmişe yolculuğunun henüz başlarında olan genç Arnold Toynbee ise kitabın "büyüleyici bir entelektüel başarı" olduğunu öne sürüyordu.

Oswald Spengler da, tıpkı Wells gibi, metaforları için biyolojiye, analojileri içinse bireylerin hayatlarına başvuruyordu. Fakat di-

ğer her şeye farklı perspektiflerden bakıyordu. Ütopyaya ilerleyen insanlık fikri Spengler'da yoktu. Tarih konusunda insan kültürlerine, onların yükselişine, düşüşüne ve geçtikleri aşamalara odaklanıyordu. Hikayesi farklı yerlerde tekrar tekrar işitildi. Bir kültürün tarihinin "tek bir bireyin olgunlaşma aşamalarına" benzediğini düşünüyordu. Kültürler, içlerindeki potansiyeli hayata geçiriyor, sonra da hayatın akışına uygun olarak ölüyorlardı. Her yazar gibi Spengler da modern dünyaya, analojiler ve metaforlar aracılığıyla düşünmeyi ve bazen hiçbir kalıba uymuyor gibi görünen bu evrende çeşitli örüntüler aramayı öğretiyordu.

Alman bir öğretmen olan Spengler 1918'de *Batının Çöküşü*'nün ilk cildini yayımladı. Başlangıçta Spengler'ın teorisi Birinci Dünya Savaşı'ndaki ağır yenilgilerine bir açıklama getirdiği için Almanlar tarafından benimsenmişti, ama onun amacı çok daha büyüktü. Birçok insanın tarihe bir nevi mitolojik bir çerçeveden baktığını anlamıştı; mitlerin biçimini ve doğasını değiştirmeyi arzuluyordu. Bir bakıma bunu yaptı da. Toynbee gibi o da kendinden bir parçayı yüzyılın ortak zihniyetine kazıdı. *Batının Çöküşü*'nü okumamış, adını bile duymamış insanlar dahi ondan etkilendi.

Ünlü edebiyat eleştirmeni Northrop Frye, Spengler'ın sağcı Alman milliyetçiliğine hayran değildi, fakat herkes gibi Spengler'dan etkilendiğini kabul ediyordu. 1976'da şöyle yazmıştı: "Herkesin zihninde Avrupalılarla Amerikalıların dahil olduğu bir 'Batı' kültürü var; herkes bu kültürün yeni değil eski olduğuna inanıyor; herkes bu kültürün en çok Klasik dönemdeki Roma'yla benzeştiğini anlıyor." Frye bütün bu düşüncelerin kaynağının Spengler olduğunu söylüyordu. Dahası, "nasıl ki elektron ya da dinozor kavramları zihin yapımıza yerleşmişse, Batı'nın çöküşü ya da ihtiyarlayışı da zihnimize öyle yerleşmeyi başarmıştır; bir bakıma hepimiz Spenglercıyız." Wells'in aksine, günümüzde kimse dünyanın genç olduğuna inanmıyor; neredeyse herkes onun yaşlı ya da hayli olgun olduğunu düşünüyor. 1920'lerde Wells'le Spengler arasındaki müsabakayı Spengler kazanmışa benziyor.

Belki bunun sebebi yarattığı hikayenin, bizim şimdi düşündük-

lerimizden bağımsız biçimde, daha inandırıcı olması ve tarih hakkında daima sorduğumuz sorulardan birine yanıt veriyor olmasıydı: Dünyayı sarsan vakaların tamamen rastlantısal gibi görünmeleri karşısında ne yapacağız? On yedinci yüzyılda Blaise Pascal tarihin bu inanılmaz rahatsız edici yönünü şöyle özetliyordu: "Cleopatra'nın burnu daha kısa olsaydı dünya şimdikinden tamamen farklı olurdu." Cleopatra güzel olmasa, Mark Antony'yi kendine âşık etmese, Roma ve Mısır tarihi, yani bütün medeniyet tarihi başka türlü gelişirdi.

Bir amaç sahibi olmayı başarmış ve iki olay arasındaki nedensellik ilişkisini görebilen kişiler bu gerçeği acı verici bulur. Tarihte bir örüntü bulabilirsek (bu, Spengler örneğindeki gibi yükseliş ve çöküş arasında gidip gelen döngüsel yapı bile olabilir) bu acıyı dindirebiliriz. Din gibi, kaçınılmazlık düşüncesi de tarih konusundaki endişelerimize, hayatın niçin şimdiki hâline büründüğünü anlama çabamıza yöneliktir. Elbette bizi karamsarlığa sürükleyebilir bu. Fakat başka türlü anlaşılmaz görünecek olaylarda bir örüntü arıyorsak, kötümserliğe yol açacak bir örüntünün bile hiç yoktan iyi olduğuna inanmışız demektir.

Büyük anlatı için çok da mükemmel bir dönemde değiliz, bu yüzden büyük anlatıları geçmişin bir parçası olarak görüyor olabiliriz. Tıpkı bir daktilo gibi, bir zamanlar kullanışlı olsa da artık bütün kıymetini yitirmiştir. Böyle bir sonuca varmaya eğilimliyiz, dünya kendisi hakkında çok şey öğrendiği için gelecekte buna benzer girişimler olmayacaktır. Yine de benim tahminime göre hikayenin sonunu henüz dinlemedik. Bu büyük hikayeler kimi zaman bizi yanıltmış olabilirler; inanması güç bir kibir sergiledikleri de su götürmez. Günümüz akademisyenlerinin de akıllarını başlarına getirdiler; *Dünya Tarihi* gibi başlıklara sahip yeni kitaplarda Wells ya da Toynbee tarzı örüntülere artık rastlanmıyor. Oxford'dan J. M. Roberts 1976'da aynı başlığı taşıyan 983 sayfalık bir kitap çıkardığında, gelecek göz önünde bulundurulduğunda tarih çalışanların tek bir avantajı olduğunu söyledi: "Herhangi bir olayın sonuçları karşısında tarihçi belki biraz daha az şaşırabilir." Roberts son

sayfada, insanlığın tarih boyu süren deneyiminin, bize varlığımıza yönelik tehditleri alt edebilecek zihinsel yeteneği kazandırıp kazandırmadığını sorar. Sonra da şöyle cevaplar: "Öyle ya da böyle, bu soruya kesin bir yanıt veremeyiz."

Fakat büyük anlatı yazarları, özellikle de Gibbon ve Parkman hâlâ çok sayıda okuyucuya ulaşabilen, hatta belki daha da fazlasını hak eden edebi çalışmalara imza attılar. Toynbee ve Spengler gibi hırslı yazarların bize bugün dahi faydalandığımız kavramsal araçlar sunduğu da bir gerçek. Hatta biz okurların evrensel kesinlikler karşısındaki açgözlülüğü o kadar uzun sürdü ve o kadar sıklıkla ifade edildi ki, akademisyenler bu açlığı gidermek için yeni yöntemler bulacak gibi görünüyor.

Ne kadar çok hayal kırıklığı yaşarsak yaşayalım, geçmişi tutarlı bir anlatı hâline getirme ihtiyacımız yok olmadı. Felsefeci Arthur Danto, geçmişi "meydana gelmiş tüm olayların... bir araya getirildiği bir çöp kutusuna" benzetiyor, "her saniye yukarı doğru biraz daha uzuyor ve içindeki sıvıya daha fazla olay katmanı eklendikçe her saniye biraz daha genişliyor." Elbette modern kayıt tutma yöntemleri geçmiştekilere kıyasla daha üstün olduğundan, çöp kutusu da her zamankinden daha hızlı büyüyor. Yalnızca bu bile büyük anlatı düşüncesini biraz korkutucu kılıyor. Ne var ki, hünerli ve cesur olduğu kadar ahmak da sayılabilecek bir tarihçi muhtemelen bir yerlerde bu tarih çöplüğünü karıştırıyor, bulduğu tüm metinlerden yeni bir şey çıkarıp dünyaya mağrur ve pervasızca haykırmak istiyor: "İşte! Her şeyin anlamı burada."

III
Sokak Edebiyatı ve Haberlerin Şekillenişi

BİR ZAMANLAR İNTİKAM hakkında minik bir hikaye dinlemiştim. Toronto'nun batısındaki Oakville banliyösünde geçiyordu. Teslimat için yola çıkmış bir çimento kamyonu şoförü, pek de âdeti olmadığı üzere, öğle vakti eve uğrar. Evin önünde üstü açık bir Cadillac vardır; pencereden içeri bir göz atınca, karısıyla arabanın sahibini uygunsuz bir vaziyette görür. Şoförün intikamı tez gelir ve kamyondaki çimento karışımını Cadillac'ın üstüne boşaltır. Bana hikayeyi anlatan kişi koltukların, ön panelin, alt takımların nasıl mahvolduğunu ve taşlaşan tonlarca betonun ağırlığı altında tekerleklerin nasıl göçtüğünü detaylı bir biçimde tarif etmişti. Hikaye, Cadillac'ı bütünüyle kullanılmaz hâle getiren kamyon şoförünün işe dönmesiyle son buluyordu.

Sanırım bu hikayeye inanmıştım; en azından bayağı hoşuma gitmişti. Fakat *Toronto Star*'da köşe yazarlığı yapan Pierre Berton hikayenin doğru olamayacak kadar başarılı olduğundan şüphelendi ve konuyu araştırmaya başladı. Ona bu hikayeden bahseden kişi, kamyon şoförünü tanıyan birini tanıdığını söylüyordu; böylece Berton bu kişilere telefon açmaya başladı. Bağlantı ilk anda göründüğünden çok daha karmaşık bir hâl almıştı. Şoför aslında bir arkadaşın arkadaşının arkadaşıydı, gel gör ki aslında arkadaşın arkadaşı da şoförü tanımıyordu. İpuçları giderek belirsizleşti ve sonunda birisi hikayeyi nerede duyduğunu hatırlamadığını söyledi. Berton köşesinde bunun kesinlikle bir şehir efsanesi olduğunu, yani zaman zaman popülerleşen ve kaynağı hiçbir zaman tam olarak bilinemeyen hikayelerden biri olduğunu açıkladı.

Halk anlatılarının en popüler ve en canlı biçimi olan şehir efsaneleri, aramızdaki varlığını istemsiz bir edebi sanat ve kamusal imgelemin kendiliğinden filizlenmesi şeklinde sürdürür. Bazı bakımlardan, ince zevklere sahip şehir sakinlerinin anlatının kadim kökleriyle hâlâ ilişkili olduklarını hatırlatır; ayrıca kitle iletişim araçlarının ulaşamadığı, bizim de küçük katkılar sağlayabileceğimiz hikayelere sahip olabileceğimizi de kanıtlar. Mitolojinin bu türünden bir yakınlık bekleriz: Standart şehir efsanelerinde gözlemlediğim en önemli şeylerden biri hem mekan hem de zaman olarak bize yakın oluşudur. Olay genellikle yakın bir zamanda, yaşadığınız yere çok da uzak olmayan bir yerde gerçekleşmiş ve anlatan kişinin bir yakının başına gelmiştir. Tecrübe ettiğim kadarıyla, şehir efsaneleri anlatıldığı yerden en fazla yüz kilometre uzakta gerçekleşmiş, hatta bazen birkaç sokak ötede meydana gelmiştir.

Bu hikayeleri kimin yarattığı sorusunun cevabı, onları anlatan herkes olacaktır. Hepimiz birer hikayeciye ya da mit yazarına dönüşürüz, çünkü bazen bilerek, bazen de bilmeyerek hikayeyi kısmen değiştiririz. Bir hikayeyi anlatırken küçücük bir değişiklik bile yapmayan kimse var mıdır? Gerçeklik duygusunu artırmak için hikayelere fazladan bir detay eklemediğini ya da karakterlerin gerçek niyetleri hakkında, tekrar tekrar anlatıldıkça hikayenin ayrılmaz bir parçası hâline gelecek küçük yorumlarda bulunmadığını kim iddia edebilir? Fakat bu hikayeler nerede başlar, neredeyse mükemmel bu biçime nasıl ulaşırlar? Tahminime göre, her biri duyulan ya da okunan bir şeyin yanlış anlaşılmasıyla ortaya çıkıyor. Sonra da gizli bir el, kolektif yaratım sürecinin anlaşılmaz işleyişini devralıyor. Bir-iki olguyla başlayan şey yavaş yavaş küçük bir kurguya dönüşüyor.

Şehir efsanelerinin garip ve dokunaklı bir yönü de vardır: Bir isyan kadar öngörülemez ve tarihöncesi bir anıt kadar anonimdirler. Etrafımızda yaşanan hayatların içyüzüne bakış atmamızı sağlarlar. Bu bakış tıpkı şimşek çaktığında beliren manzara gibi, bir anlık ve kışkırtıcıdır; harikulade bir zenginliği ve görkemli bir çeşitliliği ortaya çıkarır. Hemşerilerimizin ne kadar mülayim olduklarından

bahseden basmakalıp sözlere adeta başkaldırır.

Yeni nesiller, bir zamanlar Kuzey Amerika'nın birçok bölgesinde sözlü eğlence unsuru olarak yararlanılan uzun destanların yerine şehir efsanelerini koydu. Yetmiş yıl önce, roman yazarı ve halkbilimci Zora Neale Hurston, on sekiz ay boyunca memleketi Florida, Eatonville'deki yaşlı adamların birbirine anlattıkları hikayeleri dinleyerek bir koleksiyon oluşturdu. Şöyle yazıyordu: "Hatırlayabildiğim en eski zamanlarda bile ... verandalarda ... toplanıp ... hikayelerini değiş tokuş etmek bu adamların alışkanlığıydı." Bu süreçte bazı adamlar hikaye virtüözlerine dönüşmüştü. Bazen açık sözlü davranıp hikayelerinden "palavra" diye söz ediyorlardı. Hurston 1935'te yayımladığı *Mules and Men* [Katırlar ve Adamlar] başlıklı, hayal gücünün muhteşem doğaçlamalar aracılığıyla sergilendiği kitabıyla, Afro-Amerikan folkloruna hayli nitelikli bir katkı sunmuş oldu.

Hurston'un şehir efsaneleri konusundaki eşdeğeri, Utah Üniversitesi halkbilimcisi Jan Harold Brunvand'dır. Hikaye koleksiyonculuğu yapan Brunvand bu hususta beş kitap yazmıştır. 1961 Yazı' nın başında halkbilimi doktorasını tamamladıktan kısa süre sonra, Michigan'daki komşusu, Brunvand'a yakınlardaki Kalamazoo kentindeki çimento kamyonu şoförünün öyküsünü anlatır. Bu, benim hikayeyi Toronto'da dinleyişimle aynı zamana tekabül ediyor. Fakat Kalamazoo versiyonu bir noktada farklılık gösterir: Michiganlı şoförün kıskançlığının hiçbir temeli yoktur, çünkü evin önündeki Cadillac aslında karısının kendi kazandığı parayla eşine aldığı bir hediyedir. Ziyaretçi de kadının âşığı değil, yalnızca kağıt işlemlerini gerçekleştiren satıcıdır. Yani görece daha ender rastlanan bu versiyonda, aşırı şüpheci koca aslında kendi arabasını mahvetmektedir.

Brunvand daha sonra, bu efsaneyi Michigan'da işitmeden bir yıl önce, Texas Folklor Topluluğu'nda da benzer bir çimento olayından bahsedildiğini öğrendi. 1961'de benzer bir vakadan *Oregon Folklor Bulletin*'de söz ediliyordu. Daha sonra her yerden çeşitli haberler ulaşmaya başladı ve 1962'de Oregonlu akademisyenler

tüm kıtada aynı hikayenin kırk üç farklı versiyonunun bulunduğunu saptadılar. Birkaç yıl sonra, *Private Eye* adlı bir İngiliz dergisinin "Gerçek Hikayeler" başlıklı köşesinde aynı hikayeden ciddiyetle söz edildiğini gördüm. Daha sonra gözden yitti ve görünüşe göre, köpeğini yanlışlıkla mikrodalgaya atan yaşlı kadın ya da New York kanalizasyonlarında yaşayan timsahlar hakkındaki söylentiler gibi, o da eskimiş mitler kervanında yerini aldı.

Yine de eski efsaneler hâlâ canlıydı. On yıl sonra, yani 1973'te, Norveç şehri Bergen'daki *Arbeiderblad* gazetesinde "Bir Âşığın Korkunç İntikamı" başlıklı bir haber yayımlandı. Bu haber de çimento kamyonu şoförü hakkındaydı. Bu kez bir apartman dairesinde yaşayan şoför, evinin önünde arkadaşının arabasını görür. Eve girer ve karısıyla arkadaşının yatak odasında olduğunu fark eder. Dışarı çıkar, üstü açılır arabanın tepesini açar ve iki metreküp çimentoyu arabanın içine boşaltır. (Bu hikayedeki çimentonun bazen metreküp bazen de ton cinsinden miktarı da verilmektedir. Anlatılarda detay vermek bazen en tuhaf efsanelere bile inanırlık kazandırabilir.)

Norveç gazetesindeki haber ajanstan alınırken daha fazla detay mevcuttu; sözgelimi arkadaşın arabası 1966 model bir Volkswagen'di. Hikaye yabancı ülkelere kadar ulaştı ve Nairobi'deki gazetelere bile düştü. Bu sırada Bergen'daki rakip bir gazete hikayenin kurmaca olduğunu kanıtladı. *Arbeiderblad* gazetesi sonunda "uluslararası gazetecilik şakası" olarak adlandırılan hataya düştüğünü kabul etti. Fakat bu hikaye bir şaka olarak bile Bergen'daki varlığını sürdürdü. O bahar, sürrealist espri anlayışına sahip bir kişi gerçek bir Volkswagen'i çimentoyla doldurdu ve Bağımsızlık Günü'ndeki geçit töreninde aracı sokaklarda dolaştırdı; efsane tam anlamıyla gerçeğe dönüşmüştü.

Hikayenin bütün versiyonlarında ortak bir nokta vardı: çimentoyu boşaltan şoförü kimse fark etmiyor, evdeki âşık, arabasının mahvolduğunu son ana kadar anlamıyordu. Yalnızca bu bile inanılırlık açısından ciddi bir problem teşkil ediyor. Bir çimento aracı çalışırken o kadar çok ses çıkarır ki, insanların yaşadığı bir bölgede

böyle bir işi gizlice gerçekleştirmek imkansızdır.

Peki, niçin bunca kişi bu hikayeye inandı?

"Öylesine bir hikaye" diye bir şey olmadığını biliyoruz; bu kural diğer türden hikayeler kadar, şehir efsaneleri için de geçerlidir. Burada çimento kamyonunun sesini bastıracak kadar kuvvetli olan etken nedir? Belki zina yapan kişinin cezalandırılması fikridir. Belki de eşitlikten yana olan tarafımız, mavi yakalı bir işçinin Cadillac sahibi birinden intikam alması düşüncesini güçlendiriyordur. Ya da belki şoförün yaratıcılığı hoşumuza gidiyordur. Ne olursa olsun, deneyimlerimiz şehir efsanelerine şüpheyle yaklaşmadığımızı gösteriyor. Jan Harold Brunvand'ın dediği gibi, "Bir şeyi doğrulayamamamız onun çekiciliğini azaltmaz..." Belli ki hissettiğimiz memnuniyet şüpheciliğimizi etkisiz hâle getiriyor. Belki de hem dinleyip hem anlatmak, insanların kanıtlar ya da olasılıklarla ilgili tartışmalarla bozmak istemediği ortak bir haz yaratıyordur. Efsaneyi anlatmak, anlatıcıda bir tür kontrol hissine, dinleyicideyse olağanüstü olaylarla yakından ilişkilenme duygusuna yol açar. İktidar hırsı kendini bu süreçte belli eder. Kişinin ***bilmesi*** de, bildiğini gösterebilmesi de kutsanır.

Toplum arasında yeni şehir efsaneleri dolaşmaya devam ediyor. Bunlardan bir tanesi de organ kaçakçılığıyla ilgili: Şehir dışından gelmiş bir işadamı yanındaki hayat kadınıyla birlikteyken sarhoş olup bilincini kaybeder ve uyandığında böbreklerinden biri gitmiştir; adam güçlü bir anestezinin etkisi altındayken hassas ve karmaşık bir ameliyat gerçekleştirilmiştir. Bir süre önce Güney Afrika'da yaşam destek ünitesine bağlı hastaların ölümleriyle ilgili bir efsane yayılmıştı. Ölümler her hafta aynı günde gerçekleşmektedir. Sonunda, yoğun bakım ünitesine giren temizlikçi kadının yer temizleme cihazının fişini takabilmek için yaşam destek ünitesinin fişini çektiği anlaşılır. Bu efsane Güney Afrika'da şehirden şehre yayıldı, hatta haberin yer aldığı gazetenin ismi de daima belirtiliyordu. Fakat bu gazetenin böyle bir haber yapmadığı ortaya çıktı. Bu, zincirlerinden boşalıp çığrından çıkan bir metafor vakasıydı: Yapay yollardan devam ettirilen hayatı sonlandırmak için

kullanılan "fişi çekmek" ifadesi bir efsaneye dönüşmüştü. *Private Eye* dergisinde bu hikaye de yayımlandı.

Yarım yüzyıl önce birileri bana üreticilerin hiç sönmeyen bir ampul icat ettiğini, fakat sektörü bitireceği için piyasaya sürülmediğini anlattı. Öyle bile olsa, birkaç prototip fabrikalardan sızmayı başarır ve üreticilerin çabalarına rağmen bazı şanslı insanlar tarafından kullanılırdı. Brunvand da sık sık buna benzer, yalnızca birkaç litre benzinle kilometrelerce yol alabilen arabayla ilgili bir hikayeden bahsederdi. Bu örnekte de, bir prototip bir şekilde fabrikadan çıkarılır, benzin endüstrisinin yok olacağından endişelenen üreticilerse onu geri alabilmek için uğraşırlardı.

Bu masallar artık internette rahatlıkla dolaşıma giriyor, ancak bu yüzden interneti suçlayamayız: Şehir efsaneleri dünya çapındaki bu ağa takılmadan çok daha evvel kıtayı kasıp kavuruyordu. Günümüzdeyse internet kullanıcıları bu efsaneleri yaymaya yatkın oldukları kadar, onların foyasını meydana çıkarmaya da yatkınlar.

Şehir efsanelerinin çoğu zararsız olsa da, bazıları insanların düşünce yapısını bir şekilde zehirliyor. Örneğin böbrek çalma hikayesi Üçüncü Dünya ülkelerinde hızla yaygınlaştı ve uluslararası evlat edinmenin büyümesini ciddi oranda engelledi. Özellikle *Law & Order* dizisi ve Brezilya yapımı *Central Station* filmi gibi kurgusal anlatılar bu durumu körükledi. Bir ülkedeki insanların büyük kısmı, yabancıların çocukları böbreklerini çalmak amacıyla evlat edindiğine inanıyorsa, hükümet de buna karşılık uluslararası evlat edinme programını kısıtlayarak ya da tamamen yürürlükten kaldırarak hem çocukları hem de ebeveyn adaylarını mağdur eder.

Şehir efsaneleri kendi kendine gelişen bir gazetecilik gibidir. Organ nakli hakkındaki bastırılmış korkular ya da kimliği belirsiz şirketlerin bizi manipüle edeceği düşüncesi gibi bazı gözlem ve endişeleri bir anlatı paketi hâline getirirsiniz. Bu türden anlatılara korkutucu hislerimizi aktarabiliriz; belki de onları bir çeşit çıkış yolu olarak kullanır ve olaylar karşısında sergilediğimiz karmaşık tepkileri netleştirebiliriz. Bu sokak edebiyatı kaotik ve düzensizdir, gazetede okuduğumuz, televizyonda izlediğimiz ve radyoda dinlediğimiz ga-

zeteciliğin biraz da çarpıtılmış hâlini yansıtır. Şehir efsaneleri dünyayı hikayeler biçiminde açıklama arzumuzun parodisini yapar.

Büyük küresel kuruluşlar bu arzumuzu gazeteler, dergiler, yirmi dört saat yayın yapan haber kanalları ve internetteki haber kaynakları aracılığıyla tatmin etmek için çalışır. Bu anlatı akışı artık modern hayatın öyle önemli bir parçası hâline geldi ki, onsuz bir yaşamı hayal bile edemiyoruz. Halbuki haberler her yere nüfuz edeli henüz iki yüzyıl bile olmadı.

Haber bültenlerinin icadı ve haberlerin birer metaya dönüşmesi insanlık imgeleminde bir dönüm noktası oldu. Bunlar insanlığa olguları, öyküleri ve fikirleri bir araya getirmeleri için yeni bir yöntem. olayları içine toplayıp özümseyebilecekleri bir çerçeve ve sistem sunıdular.

Gazetecilik, kimi zaman küfürbaz bir dille yazılmış fakat genellikle aydınlatıcı skandallarla dolu dağınık broşürler, aylık ve haftalık yayınlar şeklinde ortaya çıktı. Londra'daki ilk gazeteler açısından, modern yayıncıların ikincil okuyucu adını verdikleri kitle hayli yaygındı; her kopyayı yaklaşık yirmi kişi okuyordu. "Penny Üniversitesi" olarak da bilinen kahvehane kültürünün yarattığı bir durumdu bu; bir kahve için bir peni ödeyip kahvehane sahibinin satın aldığı tüm yayınları okuyabilirdiniz.

Bu yayınlar nihayetinde günlük gazetelerin ortaya çıkmasına yol açtı; bu durum haberler açısından o zamana kadarki en önemli gelişme olarak nitelendirilebilecek bir yenilikti. Günlük gazeteler kamusal algıda kökten bir değişim yarattı; bu icat büyük bir uçurumun aşılmasını temsil ediyordu. Hegel bunu erkenden fark etmiş ve her sabah günlük gazeteleri okumanın sabah duasının seküler karşılığı olduğunu ifade etmişti. Gerçekten de, İncil okuma oranları düşerken gazete okuma oranları arttı. Peygamber hikayelerinin yerine, aramızda yaşayan insanları ve onların başına gelen fevkalade olayları koyduk. Tıpkı din gibi, gazeteler de insanlarda olağanüstü değişimlere yol açtı. Yeni merak ve bilgi biçimleri ortaya çıktı; nihayetinde siyaset, iş, spor ve daha pek çok konuda ortak bir algıya sahip yeni topluluklar meydana geldi.

Medeniyet bu alanda biraz ağır hareket etti. Günlük gazeteler de, tıpkı videokasetler ve internet gibi, hemen başarıya ulaşıp yaygınlaşmadı. Gazetelerin iyice oturması yüz yıldan uzun sürerken, bugünkü biçimlerini almalarıysa daha da zaman aldı. 1702'de İngiltere'deki resmi basın sansürünün kalkmasından sonra Samuel Buckley, İspanya Veraset Savaşı hakkında Fransa'dan gelen bilgi akışından yararlanıp gelir elde etmek için Londra'da *Daily Courant*'ı kurdu. Bu mükemmel fikir hemen taklit edilmedi. Yarım yüzyıl sonra Londra'da yalnızca beş günlük gazete vardı, dört sayfadan oluşan gazetelerin her biri yaklaşık bin beş yüz satıyordu, yani her birinin yaklaşık otuz bin okuyucusu bulunuyordu. Fransa ilk günlük gazetesine 1777'de, ABD 1784'te, Kanada'ysa bundan elli yıl sonra kavuştu. Bunların hepsi küçük çaplıydı. Çok sayfalı, anlatılar ve reklamlarla kaplı günümüz gazeteleri, okumayazmanın kitleselleşmesinden ve linotip makinesinin icat edilmesinden önce (ki bu iki gelişme de on dokuzuncu yüzyılın sonlarında meydana gelmiştir) hayatta kalamazdı.

Bu ilkel gazeteler bilgiyi sürekli bir akış hâline getirdiler. Bilgi artık resmi açıklamalar yahut gizli kapaklı dedikodular gibi yarım yamalak yöntemlerle değil, tıpkı güneşin doğuşu kadar düzenli biçimde aktarılıyordu. Gazeteciler her gün tarihten bir parça koparıyor, bunu gazetede yayımlıyor ve yeni bir zihinsel alan açıyorlardı. Bunu da katıksız, kaliteli ve zaruri bilgiler aracılığıyla gerçekleştirmiyorlardı. Amaçları genellikle incelikten yoksundu, ele aldıkları konularsa çoğunlukla müstehcendi. Bugünlerde gazeteciliğin bir eğlence aracına dönüşmesinden şikayet etsek de, eğlence gazeteciliğin daimi bir parçasıydı. İlk gazeteler de bugünkülerden daha ciddi değillerdi. Geçenlerde Londra *Daily Courant*'ın 5 Şubat 1731 tarihli baskısına göz gezdirirken, dış haberlerin çoğunlukla Roma'daki kardinallerin ailevi skandallarından ve Viyana'daki imparator etrafında dönen siyasi hesaplardan ibaret olduğunu fark ettim. Ayrıca baş sayfada "Teşhir Edilmiş Gazeteciler" başlıklı, medyayı eleştiren bir şiir de yer alıyordu. Şiirde 1731'deki gazetelerin içeriği şöyle tarif ediliyordu: "Rüşvet! Dolandırıcılık! Baskın, Yol-

suzluk, Birilerinin Düşüşü; ... Görevden Alınmalar ve İtibarsızlaştırmalar, Bir Şey ve Hiçbir Şey, Şeytan ve diğer şeyler." Devamındaysa, "Birini okuduysanız hepsini okumuş sayılırsınız," dizeleriyle gazeteciliğin en az 268 yıldır alaya alındığını gösteriyordu.

Günlük gazeteler nihayetinde entelektüel bir atmosfer yakaladı. Marshall McLuhan şöyle diyordu: "İnsanlar aslında gazete okumuyorlar. Tıpkı küvete girer gibi gazetelerin içine dalıyorlar."

> On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, haberlerden oluşan bu yeni dünyaya kapılmış insanlar her sabah bunu yapmaya, yani bir önceki yirmi dört saat içinde şehirde, ülkede ya da dünyada neler olduğunu öğrenmeye *ihtiyaç duyduklarını* sanmaya başladılar. Halbuki insanlık bu olmadan da varlığını binlerce yıl sürdürebilmişti. Gazetecilik yeni bir insani arzu yaratıyordu: güncel olaylarla ilgili taze hikayelere karşı bir açlık. Bu aynı zamanda, şu an sahip olduğumuz kitlesel anlatı geleneğinin, yabancı topluluklarla paylaşmak üzere yaratılan kurgusal ve kurgu dışı metinler geleneğinin de başlangıcıydı.

Londra *Daily Courant*'ı okuyabilmek için editörü tanımanıza ya da basımevini ziyaret etmenize gerek yoktu; hatta Londra'da bulunmak zorunda bile değildiniz. Yalnızca küçük bir ücret karşılığında, tamamen anonim bir şekilde bu okuyucu topluluğuna dahil olmanız mümkündü. İşte bu kitle toplumunun başlangıcıydı.

İlk gazete yayıncıları, *Courant*'ın kuruluşundan sonraki birkaç onyıl boyunca akıllarını kullandılar: Olgular, fikirler, düşünceler ve bütün bunları düzgünce bir araya getirebilme yeteneklerinden başka satacak hiçbir şeyleri yoktu. Fakat haberlerin yarattığı ticari olanaklar ortaya çıkınca bu editör-yayıncılar yerlerini yavaş yavaş medya patronlarına bıraktılar. Medya patronları en çok organizasyon konusunda yetenekliydiler. Birkaç nesil sonra bu yayıncılar yalnızca gazetelere değil, onları basan matbaalara, kağıdı üreten fabrikalara, hamur odunlarını üreten ormanlara, hatta bazen mürekkebi üreten şirketlere de sahip iç içe geçmiş büyük im-

paratorluklar kurdular. Gelgelim bu başarılarının bir bedeli vardı: Gazete zincirleri ve haber ajansları bilgi toplama, işleme ve takas etme yöntemlerini geliştirdikçe, verimlilik ihtiyacı ve düşük maliyet ilkesi yüzünden tektipleşmeye başladılar. Makaleler öngörülebilir şablonlara dönüştü, gazetecilerse sürükleyici hikayeler anlatma yeteneklerini yavaş yavaş yitirdiler. Gazeteye yazma kuralları gitgide resmileşti; hatta muhabirlerin gazetede yayınlanmayan hikayelerinin basılanlardan daha ilginç olduğuna inanılıyordu.

Bu günlük gazete biçimi yirminci yüzyılın ortalarına dek varlığını sürdürdü. 1961'de William Weintraub *Why Rock the Boat* romanında Montreal *Witness* adını kullanarak bu durumu hicveder. Weintraub'un kurguladığı *Witness* feci sıkıcı hikayeler yayımlamakla övünür; asla ilgi çekici olmaya çalışacak kadar alçalmaz. Weintraub, en iyi öykülerini kamudan gizledikleri için muhabirlerin, ilgi çekebilecek her şeyi gizlemeye başardıkları için de *Witness* gazetecilerinin büyüleyici insanlar olduğunu söyler. Özel hayatlarında da bu durum onları "konuşmaya can atacağınız mükemmel anlatıcılara" dönüştürür.

Weintraub'un çok doğru biçimde hicvettiği sistemde, bir hikayeyi ikna edici ve dolaysız biçimde anlatabilecek bir gazete muhabirine nadiren rastlanabiliyordu. Yine de, yıllar geçtikçe gazetecilikle yaratıcı yazarlık dediğimiz şeyi bir araya getirebilen birkaç yazar çıktı. On dokuzuncu yüzyılda Mark Twain, Stephen Crane ve hem romancılık hem de muhabirlik yapan daha az bilindik birkaç isim daha. Ben Hecht, Hollywood'a gidip gangster filmlerinin ve çeşitli eğlendirici kitlesel anlatı biçimlerinin ortaya çıkışına katkıda bulunmadan önce, 1920'lerde kurguyla gazetecilik arasında mekik dokuyordu.

Hemen hemen aynı zamanlarda ortaya çıkan muhteşem örneklerden biri de genç bir adamken *Kansas City Star* ve *Toronto Star* gazetelerinde çalışmış Ernest Hemingway'di. Yıllar sonra, *Kansas City Star*'ın basit bir bildirme tümcesi yazmayı öğrenmesi için kendisini zorladığını söylemişti. Orada çalışırken gazetenin tarzını anlatan kitapçıkta şöyle yazıyordu: "Kısa cümleler kurun. İlk parag-

raflarınız uzun olsun. Canlı bir İngilizce kullanın. Pozitif olun, negatif değil." İyimser Ortabatı Amerika gazeteciliği için oluşturulmuş bir formüldü bu ve basit bilgileri çabucak iletmeye yönelikti, ancak Hemingway bu tarzı kendi amaçlarına uygun olarak benimsedi. Düz kelimeleri kendine has bir şiirsellik oluşturacak şekilde yonttu, basit bildirme tümcelerini ironi, öfke ve yalnızlıkla doldurdu. Dört yıl süreyle ara ara çalıştığı *Toronto Star* 1922'de onu Yunanlarla Türkler arasındaki savaşın akıbetini yazmakla görevlendirdi. Mübadillerin gönderilmesiyle ilgili raporu *Toronto Star*'da "Trakya'dan Sessiz ve Zoraki bir Göç" başlığıyla yayımlandı. Makale şöyle başlıyordu: "Doğu Trakya'daki Hıristiyan nüfus, bitmek bilmez zorlu bir yürüyüşle Makedonya'ya doğru yola koyuldu." Mübadillerin yaşadığı kargaşayı ve sefaleti alışılmadık bir açıklıkla ortaya koyuyordu.

Hemingway *Toronto Star* için Yunan-Türk mücadelesini anlatan on dört makale kaleme aldı. Hepsi gazete yazısı olarak mükemmeldi, fakat Hemingway onları kurguya dönüştürdüğünde daha da etkileyici oldular. Savaş sırasında topladığı bu malzemelerden yararlanarak, *In Our Time* [Bizim Zamanımızda] adlı kitabı için üç kısa öykü, *Death in the Afternoon* [İkindi Vakti Ölüm] için iki bölüm, "Kilimanjaro'nun Karları" adlı muhteşem öyküsü için iki çok önemli geri dönüş sahnesi, az bilinen bir kısa öyküsü için bir bölüm ve *Silahlara Veda*'nın Caporetto'dan geri çekilmeyi anlatan bölümünü yazdı.

Hemingway bir yazar olarak haber odasının dikkatle düzenlenmiş hissiz ortamında özerkliğini ilan ediyordu. Hemen hemen aynı zamanlarda, Henry Luce bu soruna daha kurumsal bir karşılık bulabilmek için çalışıyordu. 1923'te ortağı Britton Hadden'la birlikte *Time* dergisini kurdu. Luce, siyasi düşüncelerle haberleri utanmazca iç içe geçirmesi ve daha canlı, orijinal bir tarz oluşturabilmek için İngilizceyi zorlamasıyla ünlüydü. Fakat onu asıl devleştiren şey, insanların olayları en açık biçimde anlayabilmeleri (ya da anladıklarını sanmaları) için, bu olayların genellikle az çok kronolojik biçimde sıralanmış bir anlatıya dönüştürülmesi gerektiği-

ni fark etmesiydi.

Luce ve Hadden *Time* dergisini bir nevi haber özeti olarak, insanların güncel olayları kalın gazetelerin sıkıcı sütunlarıyla boğuşmadan takip etmelerini sağlayabilmesi için tasarlamıştı. Ellerindeki kaynaklar başlangıçta çok acınasıydı: Bir sürü gazete kupüründen, bazı kaynak kitaplardan ve hayal güçlerinden başka hiçbir şeyleri yoktu. Yine de, anlatının bir gerçeklik yorumunu düzenlemek için en ikna edici yöntem olduğunu ve her anlatının da bir amacı bulunması gerektiğini anlamışlardı. Gazeteler kimi zaman tarafsız bir yaklaşım sunduklarını iddia etseler de, hikayecilikte tarafsız olmak muhtemelen imkansızdır. Bunu denerseniz hikayeciliğe zarar vereceğiniz kesindir.

Hadden sıklıkla Homeros'un *İlyada*'sından bahseder, dilinin canlılığından ve anlatısının gücünden dem vururdu. Eski ortağından fazlaca etkilenen Luce, elindeki bilgileri değerlendirirken askerlerini idare eden bir uzman çavuş gibi davranmayı öğrenmişti. Çalışanlarıyla birlikte karmakarışık bilgiler yığınını düzenli bir anlatıya dönüştürüyorlardı. Luce ve meslektaşları, daha sonra binlerce profesörün teoriye dökeceği mühim gazetecilik gerçeğini içgüdüsel olarak kavramışlardı; gazetecilik yaratıcı bir inşa süreciydi. Bir yandan gerçekliği taklit ediyor, bir yandan da o mesleği icra edenin kurallarını takip ediyordu.

Time dergisinin siyasi etkisi son yıllarda kayboldu, hikayeciliğiyse diğer dergilerinkine benzemeye başladı, çünkü herkes *Time*'dan çok şey öğrenmişti. Fakat zirvedeyken *Time*'ın anlatıları eşsizdi. Haberleri öğrenmenizi sağlıyordu, ama bunu gazeteler gibi kabaca ve belirgin bir biçimde yapmıyordu. Büyük bir özenle işlenmiş bir *Time* hikayesi, okuyucuyu ağır ve detaylandırılmış bir sahne düzenlemesiyle kendine çekiyor, sonra da dikkatlice kurgulanmış bir anlatı sizi duygusal anlamda güçlü olması amaçlanan bir sonuca götürüyordu. *Time*'ın anlatı tarzı Vietnam Savaşı'nın tırmanışından hemen önce zirveye ulaşmıştı. Editoryal güvenirliği Amerika'nın siyasi ve ekonomik güvenirliğini yansıtıyor, düzyazı yazarlarının istikrarı Amerikalı politikacıların soğukkanlılığı-

na benziyordu, ayrıca Henry Luce hâlâ hayattaydı. 1964'te yayımlanan bir makalede Sovyet ve Amerikan casuslarının değiş tokuş edilişi şu cümlelerle tasvir ediliyordu: "Berlin'de sisli bir sabah, Sovyet sınırından gelen sarı bir Mercedes, Heerstrasse'taki geçiş noktasına yanaştı." Belki *Time* casusluk hakkında diğer gazetelerden daha fazla bilgi sahibi değildi ama tarzı sayesinde bilgilerin adeta dans etmesini sağlıyordu. Kıbrıs'taki ihtilaf üzerine kaleme alınan bir yazı şöyle başlıyordu: "Saint Hilarion'un çökmekte olan kulelerinde çiçekler açıyor ve Girne semalarında atmacalar sessizce süzülüyordu." Bu cümle Kıbrıs'ta çok büyük değişikliklerolmadığını ifade ediyordu. 1964 baharında *Time* Saygon'daki ABD büyükelçisi Henry Cabot Lodge hakkında klasik *Time* üslubunu kullanarak bir kapak haberi yaptı.

> Saygon'un bunaltıcı Muson öncesi mevsiminde, sabahın kasvetli erken saatlerinde, Phung Khac Khoan Sokağı'ndaki 38 numaralı evin ikinci katındaki yatak odasında bir çalar saat sessizliği bozdu. Boston'dan gelen Brahma rahibi uyandı, mango ya da papayadan müteşekkil kahvaltısını yedi, otuz sekiz kalibrelik kalkık burunlu Smith&Wesson revolverini omuzdan geçirilen kılıfına yerleştirdi ve ofise doğru yola çıktı.

Bugün bakıldığında, bu bir gazete yazısından ziyade, Tom Clancy gibi bir yazarın kaleminden çıkmış popüler bir romanın açılış cümlesine benziyor. Dergi yazarları romancıları taklit ediyordu elbette, ama çoksatan listelerine girmek isteyen romancılar da dergi yazarlarına öykünüyordu. Popüler kültürün bu iki öğesi, benzerliklerinin farkındaydı. Aynı dönemde Arthur Hailey'nin romanları dünyadaki en başarılı anlatılar arasındaydı. Her biri, ele aldığı konuyla ilgili, tıp, bankacılık, otomotiv sektörü ya da Hailey'nin yazmayı tercih ettiği başka bir konu, kapsamlı bir araştırma sonrasında oluşturulmuştu. Bazen karakterler ve hikayeler araştırmayı hayata geçirmek amacıyla yaratılmış gibi görünürdü okuyana. *Hotel* [Otel] romanı sayesinde oteller, *Airport* [Havaalanı] roma-

nı sayesindeyse havaalanları hakkında pek çok bilgi edinebilirdiniz. Fakat okuduktan birkaç ay sonra karakterlerle ilgili bir şeyler anımsamanız pek de olası değildir.

Time dergisinin haberlerin nasıl iletileceği hakkındaki dikkatlice oluşturulmuş yaklaşımı, kurguyla bildirim arasındaki bağlantının anlaşılmasına ve gazeteciliğin hiçbir zaman dünyadaki hadiselere ilişkin basit ve yüzeysel bir yorumdan ibaret olmaması gerektiği inancına dayanıyordu. Bu daima bir benzerlik, benzeşme ve yakınlık meselesidir. Gazeteciler daha ziyade sanatçılar -iyi ya da kötü sanatçılar- gibi çalışır. Gerçekliğe edebi ve sinematik sanatın eğilimlerini dayatırız. Birbirinden oldukça farklı ve karmakarışık verileri kabul edilebilir bir biçimde yeniden düzenleriz.

Gazeteciler yalnızca kendilerine ulaşan bilgileri diğerlerine aktaran elçiler olduklarını iddia etseler de, bu durum onları eleştiriden muaf kılmaz. Gazetecilerin yarattığı en başarılı anlatılar doğal ve kaçınılmaz gibi görünebilir; sanki her hikaye anlatılmak *zorundadır* ve başka türlü de anlatılması mümkün değildir. Oysa hakikatler gazeteciler tarafından seçilir ve şekillendirilir, onların ilgi alanlarını ve ait oldukları geleneği yansıtırlar. Sözgelimi, yayın organları siyaset hakkında çok daha fazla bilgi verir; diğer önemli konular, özellikle de bilim göz ardı edilir. Bunun sebebi, modern gazeteciliğin kökeninin on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başlarındaki partizan basın geleneğine dayanmasıdır. Birkaç nesil öncesinde, gazeteler belli bir siyasi partinin değerlerini savunmak amacıyla kurulur ve bunu gizlemezlerdi. Bu durum, siyasetin gazeteciliğin en tabii meselesi olduğu yanılgısını yarattı ve bu yanılgı varlığını günümüze dek sürdürdü. Nesiller birbirini izledikçe, başarıya ulaşmak için bu yolu izlemeleri gerektiğine inanan muhabirler siyaset yazarlığına yöneldiler; editörlüğe yükseldiklerinde en iyi bildikleri konu siyaset oluyordu.

Eski *Time* muhabiri Theodore White, başkanlık seçimlerinde John Kennedy adına yürütülen kampanya hakkında kaleme aldığı *The Making of the President, 1960* [Bir Başkan Yaratmak, 1960] kitabı sayesinde modern siyasi gazeteciliğin temellerinden biri-

ni attı. White kampanyanın iç işleyişine, kısmen de olsa, erişebilmişti; bu sayede Kennedy'nin siyasi yaklaşımını ve 1960'ların Amerika'sına dair kendi bakış açısını kapsayan bir anlatı kaleme almıştı. Kitap çoksatanlar listesine girdi; hırslı politikacılar için bir rehber, kendinden sonra yazılan yüzlerce kitap içinse ilham kaynağı oldu. White'ın yarattığı gelenek, yani siyasi kampanyalara dair kitap kalınlığında anlatılar oluşturma geleneği o denli kökleşti ki, ABD, Kanada ve Britanya'da White okumaya tenezzül etmeksizin onu taklit eden yazarlar türedi.

Bu sıralarda televizyon haberleri ve belgeselleri de anlatı gazeteciliğinin görsel bir karşılığını yaratıyordu. Haberleri anlatıya dönüştürme konusunda televizyon gazetelerin önüne geçmişti, çünkü televizyon, bilgi sağlayıcılığı konusunda tekel olmak istiyordu, ayrıca kendini gazete yazarlığının dar kalıplarına hapsetmiyordu. Önceleri televizyon haberciliği, kullanılan ekipmanların boyutları yüzünden biraz geride kaldı, fakat kameralar daha taşınabilir hâle gelip kayıtları düzenlemek kolaylaştıkça, televizyon muhabirleri ellerindeki verileri minik ve derli toplu hikayelere dönüştürmeyi öğrendiler. Tabii, bu da basılı haberler kadar yapaydı.

CBS kanalının kurucusu merhum William Paley hakkındaki bir anekdot, gazeteciliğe hükmeden yapaylığı gözler önüne serer. 1962'de bir gün Paley, CBS muhabiri Daniel Schorr'u tebrik etmişti. Konu, Schorr'un rahatsız edici ve küçük düşürücü tavırlara sahip Doğu Almanyalı bir politikacıyla yaptığı röportajdı. Paley şöyle demişti: "En çok etkilendiğim şey, sana o şekilde bakarken karşısında öyle soğukkanlı oturabilmen oldu." Schorr patronunun cehaleti karşısında hayrete düşmüştü. Çünkü çoğu televizyon röportajında olduğu gibi, aslında tek bir kamera karşısında çalışmıştı. Schorr politikacıya soruları sorarken kamera politikacıyı kaydediyor, bu çekim bittikten sonra kamera yer değiştiriyor ve Schorr'un soru soruşunu ya da sessizce dinleyişini filme alıyordu, tabii bu esnada politikacı artık konuşmuyor, hatta belki de binayı terk etmiş oluyordu.

Schorr bu iltifat karşısında ne diyeceğini bilememişti, çünkü bir iltifat bile değildi bu. "Bay Paley... bunların yalnızca birer tepki

çekimi olduğunu ve sonradan gerçekleştirildiğini biliyor olmalısınız," demişti. Oysa Amerikan yayıncılığının en güçlü figürü, en beğenilen haber bölümüne sahip şirketin başkanı, çalışanlarının haberleri nasıl oluşturduğuna dair en basit gerçeklerden bile habersizdi. "Peki, dürüst bir davranış mı bu?" diye sormuştu Paley. Sonradan hatırladığı kadarıyla, Schorr şöyle yanıt vermişti: "Tuhaf bir soru bu. Nasıl cevap vereceğimi bilmiyorum, ama hayır, bu dürüst bir davranış değil." Böylelikle Paley bu tekniği yasaklamaya karar verdi. CBS'in haber bölümüne, olaydan sonraki tepki çekimlerini kullanmamalarını emretti. Bu prensip kısa süre uygulandıktan sonra unutuldu. Tıpkı diğer kanallar gibi, CBS de herkesin kullandığı yönteme geri döndü: Küçük kayıt parçalarını birleştir ve gerçek gibi görünmesini sağla.

Haberleri anlatıya dönüştürenler ve bunları okuyan, izleyen ya da başka bir şekilde öğrenenler belli ki insani bir ihtiyacı karşılıyorlar. Maryland Üniversitesi'nden Mark Turner hikayelerin bize düşünmeyi öğrettiğini savunan bir teori öne sürüyor. *The Literary Mind* [Okuryazar Zihin] adlı kitabında, hikaye anlatmanın bir lüks yahut bir eğlenceden ibaret olmadığını, zekamızı geliştirmenin bir yolu olduğunu iddia ediyor. Hikayeler insan düşüncesinin yapıtaşları, beynin kendini düzenleme biçimidir. Üniversitenin nörobilim ve bilişsel bilim bölümlerinde çalışan Turner, zihnin aslında edebi olduğunu savunuyor. Gerald Edelman'ın nörobilim çalışmalarından faydalanarak, birbiriyle örtüşen nöron sistemleri ya da ağları sayesinde insan zihninin düşünce ve his parçalarını bir araya getirdiğini gösteriyor. Yani, kesitleri birleştiriyoruz ve birçok öğeyi yan yana getirerek bunlardan anlam çıkarıyoruz. Nöronların uyarılmasını ve bu bağlantıları yapabilmemizi sağlayan şeyse anlatıdır, özellikle de diğer hikayelerle iç içe geçmiş hikayelerdir. Bildiğimiz bir hikayeyi başka bir hikayeyle karşılaştırdığımızda beynimizi çalıştıran öğeleri bir araya getiririz. Bu durum bizim hikaye anlatma ve dinleme *ihtiyacımızı* açıklıyor mu?

Yirminci yüzyılın belki de en gözde gazetecisi diyebileceğimiz George Orwell, anlatının kendi hayatına nasıl davetsizce girdiği-

ni ve kontrol edemediği bir güce dönüştüğünü anlatıyordu. On yaşından yirmi beş yaşına kadar, yani yazar olana dek geçen on beş yıl boyunca içsel bir edebi idman olarak adlandırdığı şeyi uyguladı. Bunu "kendime dair süregelen bir 'hikaye', yalnızca zihnimde yazılı bir nevi günlük" şeklinde tanımlıyordu.

Çocukken Robin Hood ya da başka kahramanların yerinde olduğunu hayal ediyordu, ama kendine anlattığı içsel hikaye nihayetinde daha az destansı bir hâl almaya ve gerçekte yaptığı şeylerle gördüklerinin birebir karşılığına dönüşmeye başladı. Tek bir anlatının zihninde dakikalarca döndüğünden bahsediyor ve şöyle bir örnek veriyordu:

> Kapıyı açıp odaya girdi. Sarı bir gün ışığı hüzmesi perdelerden süzülerek, üzerinde bir hokka ve onun yanında da yarı açık bir kibrit kutusu duran masaya vuruyordu. Sağ eli cebinde pencereye yürüdü. Sokakta, üç renkli bir kedi kurumuş bir yaprağı kovalıyordu...

Bu böyle sürüp gidiyordu. Orwell adeta iradesi dışında ve zoraki bir biçimde gerçekleşen bu sessiz betimlemeleri yıllarca yaptığını ifade ediyordu. Aynı şey belki milyonlarca insanın başına geliyordur, ama Orwell'ın dürüst anlatımı, iç dünyasının alışılmadık bir yönünü ifşa eden ender yazarlardan olduğunu gösterir. Orwell'ın oldukça gerçekçi bir üslubu vardı, fakat görünüşe bakılırsa onu harekete geçiren şey fantezi dünyasıydı.

Arkadaşlarını ya da okuyucularını kaybetmesine, sözleşmelerinin fesh edilmesine yol açacak olsa bile, doğruyu söyleyen bir yazar olarak tanındı. Anlatıyla gerçeklik arasında uzlaşma yaratmaya çabalayan edebi gazeteciliğin onurlu atalarından biriydi. Orwell birçok edebi muhabirlik örneğine imza attıysa da, anlatının gelişimi bakımından en çok göze çarpan çalışması *Wigan İskelesi Yolu*'dur. Bir görev üzerine kaleme aldığı bu metni büyük bir tutku ve empati duygusuyla tamamlamış, kendini de hikayeye dahil etmişti. En ilginci de, okuyucularına bildirmeksizin kurguyla gerçek arasındaki sınırları ihlal etmişti.

1936'da Britanya'yı kasıp kavuran ekonomik buhran sırasında, Orwell bir süreliğine Manchester yakınında bulunan maden kasabalarındaki -Wigan gibi- bir kısmı işsiz kalmış işçilerin yanında yaşamak üzere yola koyuldu. Bildik araştırmaları yapmış, ulaşabildiği herkesle röportaj gerçekleştirmiş, yoksul ailelerle birlikte oda tutmuş, siyasi tartışmalara dahil olmuş, barınma ve sağlık koşulları üzerine kütüphanelerde raporlar yazmış, gazete kupürleri biriktirmişti. Üç kez kömür madenine inmiş, bu deneyimler sonucunda en ilgi çekici ve sarsıcı yazılarından birkaçını kaleme almıştı. Yeraltındaki daracık alanları, işçilere özel bir nevi işkence odası olarak tanımlıyordu. Birkaç parça kömür bulup evlerini ısıtabilmek adına devasa çöp yığınlarını karıştıran işsizleri anlatıyordu. Yeraltında verdikleri emekler sayesinde Avrupa medeniyetini mümkün kılan kömür işçileri için son derece yüz kızartıcı ve insanlık dışı bir vaziyetti bu.

Orwell Wigan'dan ayrılırken gördüğü manzarayı şöyle tarif eder: "Devasa cüruf tepeleri... hurda demir yığınları, pis su kanalları, kül-çamur karışımı yollardan ibaret manzarasıyla tren beni sıkıyordu... Hava inanılmaz soğuktu ve her yerde siyahlaşmış kar yığınları vardı."

Gazetecilere genellikle kendileri hakkında yazmamaları, çünkü toplumun onlarla değil, yalnızca yazmaları istenen konuyla ilgilendiği söylenir. Çoğunlukla bu kurala uyulması iyi olacaktır, fakat bunu ihlal edip büyük başarılara imza atan gazeteciler de mevcuttur. Orwell örneğinde, on beş yıl boyunca içinde taşıdığı özel anlatının bir uzantısı olarak tanımlayabileceğimiz hayat hikayesi, kitaplarının ve makalelerinin bir parçası hâline geldi. Okuyucularına siyasi gelişmelerden, özellikle de Sovyetler Birliği'ne ve ona yakın duranlara duyduğu nefretten söz etti. *Wigan İskelesi Yolu*'nda nüdistlerle pasifistlere, vejetaryenlerle eşcinsellere, hatta sandalet giyen kişilere karşı geliştirdiği tuhaf önyargılarını dile getiriyordu. Bu yorumlar okuyucuları kızdırmıyor, onları karşılarında bir gazetecilik makinesi değil, bir insan bulunduğuna ikna ediyordu. Bütün garipliğine rağmen, görüşleri yazılarını daha da çekici kıldı.

Yani ergenlik ve gençlik yıllarında kağıda dökülmeyen o günlükler, yavaş yavaş birinci sınıf gazeteciliğe dönüştü.

Öte yandan *Wigan İskelesi Yolu* anlatı gazeteciliğiyle ilgili düşünceleri altüst eden bir meseleyi de açığa çıkardı: Yazarlar yalnızca değişmez gerçeklerden mi yararlanmalıdır, yoksa daha büyük bir gerçeklik uğruna çeşitli detaylardan vazgeçilebilir mi? Elinizdeki malzemeyi sanatsal ya da daha inandırıcı biçimlerde yeniden düzenlemeniz kabul edilebilir mi? Yakın zamana kadar, Orwell'ın *Wigan İskelesi Yolu*'nda etkiyi artırmak için uyguladığı bu düzenlemeyi fark etmemiştim. Örneğin yukarıda alıntıladığım kısımdan sonra Orwell tren camından izlediği manzarada gözüne takılan birini tarif eder. Söz konusu kadın fakirlik yüzünden vaktinden evvel yaşlanmıştır. Kendini beğenmiş orta sınıflar, yoksulların başka türlü yaşamayı bilmedikleri için kendilerine düşen paydan az çok memnun olduğunu sansa da, Orwell kadının yüzünde gördüğü ifadenin bununla ilgisi olmadığını belirtir: "Onun yüzünde gördüğüm şey, bir hayvanın sebebini bilmeksizin çektiği çileden farklıydı. Başına gelenleri gayet iyi anlamıştı, tıpkı benim o yakıcı soğukta bir gecekondunun bahçesindeki çamurlu taşlara çökmenin ne kadar korkunç bir kader olduğunu anlamam gibi."

Fakat Bernard Crick'in bir Orwell biyografisinde dile getirdiği gibi, Orwell'ın o döneme ait günlükleri bu kadını o trendeyken görmediğini ortaya koyuyor. Bir gün dışarıda yürürken böyle bir kadın görmüş ve anlatıya şiirsellik katsın diye onu tren sahnesine adapte etmiştir. Hatta o bölümden sonra iki karganın çiftleşmesinin lirik bir betimlemesini yapar; bu da başka bir mekan ve zamanda şahit olduğu bir olaydır aslında. Orwell olayları anlatıya hizmet edecek şekilde yeniden düzenler. Crick, Orwell'ın gözlemlerini "oldukça detaylı sanatsal bir kurguya" dönüştürdüğünü söyler.

James Agee'nin 1936 tarihli Amerika araştırması da öyleydi. Agee ve fotoğrafçı Walker Evans, *Fortune* dergisine bir yazı dizisi hazırlamak için bir ay boyunca Güney'in kırsal bölgelerindeki yoksul çiftçi ailelerin yanında yaşamak üzere yola koyulmuşlardı. Agee uygun yazı üslubunu bulabilmek için sanatçıların kullandığı

içsel stratejilerden yararlandı, çünkü sıradan bir dergi anlatısının ortakçıların yaşamlarındaki merhametsiz ve amansız gerçekliği yansıtamayacağını hissediyordu. Aradığı ilham için gazeteciliğin dışına çıkıp başka yerlere bakması gerektiğini düşündü. Sonunda bu kitaba özel geliştirdiği üslupta hem edebiyattan ve Kral James İncili'nden, hem de modern gazetecilikten esinlendi. *Fortune* dergisi ortaya çıkan çalışmayı basmadı, eser *Let Us Now Praise Famous Men* [Haydi Şimdi Ünlüleri Övelim] başlığıyla kitap olarak yayımlanınca başarısızlığa uğradı. Fakat yirmi yıl sonra yeniden basıldığında başyapıt muamelesi gördü ve öyle de kaldı.

Agee iki ay boyunca Güney'de yaşadı; bunun bir ayını ortakçı ailelerden Gudgerlarla geçirdi. Ailenin yaşamına saygıyla yaklaştı, ama en ufak detayları bile anlatmaktan geri durmadı. Tıpkı Orwell gibi, baskın benlik duygusu yüzünden, Gudger ailesi hakkında tepeden bakmadan yazı yazmanın imkansız olduğunu fark edip suçluluk duydu. Başlangıçta büyük bir öfke ve nefrete kapılarak kendini ve meslektaşlarını suçladı:

> İhtiyaçları olduğu için, fırsat yaratabilmek ve daha fazla kâr edebilmek adına bir araya gelmiş insanları gazeteciliğe alet etmek; bu yoksunluğu, elverişsizlik ve aşağılanma hâlini "dürüst gazetecilik" (her ne demekse), insanlık, toplumsal cesaret, para ve ün adına başka insanlara teşhir etmek için savunmasız ve mağdurların, bu cahil ve çaresiz köylü ailesinin hayatlarına sızmak, yakışıksızlığı ve korkunçluğu bir yana, oldukça garip.

Belli ki Agee, Gudger ailesinin yoksul yaşamıyla ilgili bir anlatı yaratamıyordu. Onların varlığı "hikayenin" tam zıddıydı; durağanlıktan ibaretti, her gün aynı korkunç şeyler oluyordu. Bu yüzden Agee ortakçılarla ilgili kişisel bulgularını, bu bulgular karşısında hissettiklerini bir anlatı hâline getirdi. Gudgerların evinin döşemeleri hakkında iki sayfa, iş elbiseleri üzerine dört sayfa harcadı: Bütün bu detayları büyük bir hassasiyetle ve onları ilgi çekici hâle getiren şiirsel bir üslupla tarif etti. Wigan'ndaki Orwell gibi,

Güney'in kırsalındaki Agee de kısmen otobiyografik bir çalışmaya imza attı; Gudger ailesinin kırılgan çaresizliği karşısındaki hislerini anlayabilmek için, kentliliğin kendisine kazandırdığı gelişkin bilinçten yararlandı.

Orwell ve Agee, binlerce yıldır süregelen bir eylemi gerçekleştirmiş, keşfettikleri hikayeleri kısssalara dönüştürmüşlerdi. 1935'te genç şair W. H. Auden bu süreci çağına uygun olarak tanımlamayı denedi. Şöyle yazıyordu: "Daima iki tür sanat olmalı, kaçış sanatı... ve kısssa sanatı; bu ikincisi insanlara nefreti unutturup sevgiyi öğretecek türden bir sanat olmalı." Orwell ve Agee eserlerini bu ikinci türden sanata dahil etmeye çalışıyordu.

Basılı gazeteciliğin kaderi tekerleği yeniden keşfedip durmaktır; bu örnekteyse gazeteciler sahip oldukları gücün dünyayı hikayeler anlatarak anlamlandırmaktan kaynaklandığını görmeliydiler. Orwell ve Agee 1930'larda bunu kendi özgün yöntemleriyle öğrenmişti; fakat 1960'la 70'lerde bir grup aklı başında yazarın aynı güdülerle hareket ederek Yeni Gazetecilik adı verilen tekniği geliştirmesi gerekti.

"Yeni Gazetecilik" terimi bile eskiydi. Araştırmalarıma bakılırsa, ilk kez 1887'de kullanılmıştı; kültür ve medeniyet eleştirmeni Matthew Arnold, "Genç ve zeki bir adam tarafından icat edilen yeni bir gazeteciliği gözlemleme fırsatı yakaladık," diye yazmıştı. Arnold'ın bahsettiği kişi, Londra'daki *Pall Mall Gazette*'in editörü, çocukların refahı ve toplumsal gelişim adına yürütülen yardım kampanyalarına gazetede yer ayıran W. T. Stead'di. Yalnızca dört yıl sonra aynı gazetede Arnold'ın kullandığı ve artık büyük harflerle yazılan "Yeni Gazetecilik" teriminin "bir suistimal olduğu ve yanlış kullanıldığı" yazıldı.

1960'ların ortalarında, "Yeni Gazetecilik" terimi tekrar kullanılmaya başladı; ancak bu kez toplumsal olayları ya da suçları konu edinen romancıların eserlerini ifade ediyordu. Truman Capote'nin Kansas'ta çiftçi bir ailenin serserilerce öldürülmesini anlatan romanı *Soğukkanlılıkla*, ya da Norman Mailer'ın Vietnam Savaşı'nın protesto edildiği bir gösteriyi anlattığı romanı *Armies of the Night*

[Gecenin Orduları] bu tür eserlerdendi. Bazen bu kitaplar kurguya çok benzerdi: Hikayedeki belli sahneleri yeniden oluşturur, diyalogdan yararlanır ve bir bakış açısını ifade ederlerdi. Mailer metne otobiyografik parçalar eklerdi; bu türün en tanınan uygulayıcılarından olmakla birlikte, romancı sayılmayan Tom Wolfe ise Ian Fleming gibi popüler romancıların üslubuyla, toplumsal statü belirten detaylar kullanır, içkilerin, giysilerin ve arabaların markalarını belirtirdi. Hunter S. Thompson da, Richard Nixon'ın 1972'de ikinci kez başkan seçilmesini anlatan kitabı *Fear and Loathing on the Campaign Trail*'de [Kampanya Sürecinde Korku ve Nefret] tıpkı bir romancı gibi hayal gücünü çalıştırır. Wolfe, E. W. Johnson'la birlikte derlediği *The New Journalism* [Yeni Gazetecilik] eserinde bu türün en göze çarpan örneklerini bir araya getirir. Giriş bölümünde bu türün yükselişini anlatıp erdemlerini över. Wolfe daha sonraki dönemde yayımlanan ve çoksatan listelerine giren kitabı *The Right Stuff*'ta [Gerçek Hikayeler] Amerikan uzay programından ve test pilotluğu kültürünün bu program üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğundan söz eder; bu eserle kendi tezini de mükemmelen örneklendirmiş olur.

Yeni Gazetecilik kitapları ve makaleleri baştan beri eleştirilerin hedefindeydi. Şehir efsaneleri gibi, onlar da doğru olamayacak kadar iyi görünüyorlardı genellikle. Truman Capote *Soğukkanlılıkla*'nın her bir kelimesinin tamamen doğru olduğunu iddia etse de, bundan şüphe duyanlar da mevcuttu. Artık ölmüş olan bilmemkimin, yine hayatta olmayan bilmemkime şu sözleri söylediğinden nasıl emin olabiliriz ki? Ayrıca, *The Right Stuff*'ta, hislerini anlatma alışkanlığıyla tanınmayan Lyndon Johnson'ın belli bir olayla ilgili hislerini Wolfe nereden bilecekti ki? Norman Mailer'ın hoşnut bakışları önünde gerçekleşmiş olaylar, anlatıcının bakış açısına göre, biraz fazla işe yarar değil miydi?

Ayrıca yıllar geçtikçe çatlak sesler daha da yükseldi. *Hiroşima* adlı eseri sayesinde Yeni Gazetecilik'in öncülerinden sayılan John Hersey, Wolfe'un *The Right Stuff*'ı hakkında uzun bir eleştiri kaleme aldı ve kitabın büyük kısmının uydurma olduğunu iddia etti.

Capote'nin eseri de daha fazla incelenir olmuş ve ancak yazar tarafından uydurulmuş olabilecek bilgiler içerdiği sonucuna varılmıştı. Wolfe'a bu tür eleştiriler hakkında ne düşündüğü sorulduğunda omuz silkiyor, onları önemsemediğini söylüyordu. Yeni Gazeteciler bir yandan kurgu gibi şekillendirilmiş bir gerçeklik vaat ediyor, öte yandan gerçeğin kimi zaman *kurguyla* birleştirildiği gerçeğini de kabulleniyorlardı.

Bu tartışma düşe kalka ilerlerken, anlatı gazeteciliği de mesafe katediyordu. 1980'lerde, kısa bilgi parçaları kullanan *USA Today* Kuzey Amerika'da yaygın olarak taklit ediliyordu. Şimdilerde gazeteler daha uzun anlatılara yöneldiler. Amerikan Gazete Editörleri Derneği'nin 1993 yılında yayınladığı "Kelimelerle Yapılabilecekler" raporu bir dönüm noktası oldu. Raporda iki gazetecilik profesöründen alıntılar yapılıyor, "Muhabirler, okuyucunun kendilerini hikayeye kaptıracakları anlatı tekniklerini benimsemelidir. Gerçekten de bir hikaye anlatmak, eylemlere, karakterlere ve kronolojiye odaklanmak bu tekniklerin bir parçasıdır," deniyordu. Sonraki raporlar da aynı çizgideydi; bir gazetecilik profesörünün de dediği gibi, "Görünüşe göre, modern basılı gazeteciliğin en pazarlanabilir özelliklerinden biri de tutarlılığıdır." Fakat otuz yıldan daha uzun süre böyle bir sürecin içinde yer almış bir yazar, editör ve eleştirmen olarak, bunun bir zamanlar göründüğünden daha karmaşık olduğunu anlıyorum. Oregon Üniversitesi'nde profesörlük yapan ve bu yazarlık türünde uzmanlaşmış Jon Franklin, birkaç yıl önce *American Journalism Review* dergisi için yazdığı bir makalede esas problemi şöyle özetliyordu: "Edebi gazetecilik, gazeteciliğin sorumluluklarını bir hayli artırır. Olgularla gerçeklik arasındaki ilişkiye gerektiği kadar saygı göstermeyen gazeteciler, mesleğin güvenirliğini sarsabilir."

"Yeni Gazetecilik" terimi cazibesini yitirdi ama tüm medya organlarını da etkiledi; ayrıca yarattığı sonuçlar kimi zaman utandırıcı olabiliyordu. 1980'lerde *Washington Post* bir Pulitzer Ödülü'nü geri vermek zorunda kaldı, çünkü ödülün sahibi, hikayesinin merkezindeki eroin bağımlısı çocuğu uydurmuştu. Gazetecilik tari-

hinde kötü şöhretli bir yer edinen hikayenin başlığı "Jimmy'nin Dünyası"ydı, ama yaşadığı mahallenin ayrıntıları doğru bile olsa, Jimmy'nin kendisi kurmacaydı. Yakın zaman önce, gazetecilik anlatıları tümden kurguya dönüşmeye başladı. Birkaç yıl önce, *Boston Globe* biri siyahi, diğeri beyaz iki çocuk hakkında dokunaklı ve etkileyici bir haber yaptı. Boston'daki kanser koğuşunda arkadaş olmuşlar, biri ölmüş, diğeri kurtulmuştu; ailelerin sergilediği iyi yüreklilik Amerikalıların ırkçı yaralarının belki bir gün iyileşebileceğini kanıtlıyordu. Bir gazete haberi olarak her açıdan mükemmeldi. Tek bir husus hariç: Mevzu bahis kişilere ulaşmaya çalışan araştırmacılar fark etti ki, hikayenin tek kelimesi bile doğru değildi.

Son yıllarda hem gazete ve dergilerde hem de televizyonda gelişen anlatı gazeteciliği eski nesil muhabirlerin uygulamaktan hoşnut olduğu dolambaçsız habercilikten daha fazlasını vaat ediyor. Ne var ki, bu tür gazetecilik güçlendikçe daha da tehlikeli bir hâl alıyor. Ayrıca en hevesli uygulayıcılarının ve takipçilerinin ilk zamanlarda pek de öngöremediği bir şeye dönüşüyor. Katolik Kilisesi'nin "günaha davet" diye adlandırdığı, yanlış bir şeyler yapmaya oldukça müsait bir ortam yaratıyor. Hâl böyleyken yanlış bilgi vermek mümkün. Görünüşe göre, en azından onu uygulayan gazetecilerin gözünde, iftira yasalarından başka, anlatı gazeteciliğinin hiçbir kısıtlayıcı kuralı yok. Ben, hem daha yetenekli yazarlara hem de daha dikkatli ve şüpheci okuyuculara ihtiyaç duyulduğunu bu tarihsel gelişmenin oldukça geç bir aşamasında fark ettim.

Anlatının yazarlara başka habercilik biçimlerinden daha cazip göründüğü belli. Tıpkı kurutma makinelerinde biriken topaklar gibi, anlatıda da yanlış bilgiler birikir. Söylentiler, kulaktan dolma bilgiler ve gündelik yorumlar gerçeklik seviyesini azaltır. Yazarın vicdanı burada çok önemli bir rol oynar. Kendilerini anlatıya bir kez kaptırdıklarında, yazarlar onu geliştirmek; hikayeyi daha cazip, etkili ve akılda kalıcı hâle getirene dek gerçeklerle oynamak isteyebilirler. En başarılı gazetecilerle belgeselciler, şehir efsanelerini anımsatan aşamalardan geçebilir. Gerçekleri bildirirken genellikle tehlikeli bir biçimde kurguya yöneliriz.

IV
Modernitenin Çatlak Aynası

İNSANLARIN OKURLUK HAYATLARINDA, geriye dönüp bakıldığında bir başlangıç hissi yaratan anlar vardır. On iki-on üç yaşlarındayken edindiğim Amerikan kısa öykü antolojisinde Ring Lardner'ın "Haircut" [Saç Kesimi] öyküsüne rastlamıştım. Yazılalı yirmi yıl olmuştu ve bir klasik addediliyordu. Lardner'ın diğer kurguları gibi, artık parıltısını yitiren bu metni günümüz okurları fazla bariz ve fazla abartılı bulabilir. Fakat 1945 civarında, yalnızca on beş sayfalık "Haircut" bende bir aydınlanma yaratmış, bir kilidin açıldığını hissettirmişti.

Beni anlatının muğlaklığıyla tanıştırmış, bir ömürlük ilgiyi hak edecek kadar mühim iki konuyu fark etmemi sağlamıştı: anlatının alabileceği şaşırtıcı biçimler ve yirminci yüzyıl yazarlarının hikayeciliği eğip bükerek ortaya çıkardıkları enerji. "Haircut" gibi öyküler edebi tarihin daha eski dönemlerinde de ortaya çıkabiliyordu ama onları edebiyatın merkezine yerleştiren içinde bulunduğumuz yüzyıl oldu. Aynı zamanda dolambaçlı anlatı biçimlerine şüpheyle yaklaşmayı da bu yüzyılda öğrendik. Bu şüphe, yüzyılın son çeyreğinde üniversitelerdeki eleştirel araştırmaların yükselişe geçmesiyle birlikte daha da büyüdü.

"Haircut" işsiz bir pazarlamacı olan Jim Kendall'ın, Michigan'ın küçük bir kasabasında vurularak öldürülmesini ele alır. Öykünün anlatıcısı berber Whitey, Kendall'ı şefkatle anımsar. "Jim hakiki bir karakterdi," der Whitey. Ayrıca bize, Jim'in karısıyla çocuklarına kötü muamele ettiğini, gayri meşru ilişkilerinden övünerek söz ettiğini, teklifini reddeden bir kadına tecavüz etmeye çalıştığını ve çocukluğunda geçirdiği kaza yüzünden beyninde hasar kalan genç Paul'e el şakaları yapmaktan hoşlandığını anlatır.

Whitey merhum arkadaşı Jim'den hoşgörüyle söz eder: "Özünde çok iyi biriydi, yalnızca içi haylazlıkla doluydu." Whitey, Jim'in tecavüz girişiminde bulunduğu Julie'yi rezil ettiği detaylı bir eşek şakasından bahseder. Bu durum, Julie'yi taparcasına seven saf Paul'ü gücendirir. Daha sonra, bir ördek avı sırasında Paul, Jim'i vurur.

Hikayeyi anlatan Whitey bu ölümün kaza olduğuna inanıyor gibidir. Fakat Lardner'ın verdiği ipuçlarına dayanarak, Paul'ün Jim'i öldürmek istediğini ve yazarın da Paul'ü adaletin temsilcisi olarak gördüğünü tahmin edebiliriz.

Yetmiş beş yıl kadar sonra, "Haircut" başka bir kurguya ilham verdi: Senaristliğini ve yönetmenliğini Billy Bob Thornton'ın yaptığı 1996 yapımı Amerikan filmi *Sling Blade* de benzer bir dramatik durumu ve yine böyle kanlı bir sonu anlatır. Bununla birlikte, "Haircut"ın öyküsünün temel meselesi, berberin hikayeyi anlatma şekliyle ilgilidir. Edebiyat eleştirmenlerinin "güvenilmez anlatıcı" dedikleri olgunun (bu terim, *Kurmacanın Retoriği* eserinde eleştirmen Wayne Booth tarafından ortaya atılmıştır) klasik bir örneğidir.

Güvenilmez anlatıcı, zamanın ruhunun hikayecilerin eserlerini nasıl renklendirdiğini ve aynı zamanda bu eserlerin zamanın ruhunu nasıl şekillendirdiğini kanıtlar. Güvenilmez anlatıcıya Agatha Christie, William Faulkner, Vladimir Nabokov, Mordecai Richler ve daha yüzlerce yazarın kitaplarında rastlayabiliriz. Yüzyılın en simgesel edebi araçlarından biridir bu.

Medeniyetler, kolektif bilinçlerini çeşitli biçimlerde değiştirebilir ve biz geri dönüp bakıncaya dek bu durumun farkında olmayabiliriz. Güvenilmez anlatıcı meselesinde de böyle oldu. 1900'lerin başlarında modernizm kesinliğin, düzenliliğin ve amaçlılığın bitişini kutluyor ya da bir bakıma yasını tutuyordu. Edebiyat alanında, modernizm on dokuzuncu yüzyıl boyunca hüküm süren natüralizm ve realizm akımlarına sırtını döndü. Basit bir anlatının insan yaşamıyla ilgili gerçeği açığa çıkarabileceği düşüncesine şüpheyle yaklaşmamız gerektiğini bize öğretti; karmaşıklığı, parodi-

yi, muğlaklığı ve ironik bir özfarkındalığı yüceltmeye başladı. Bu yeni atmosferde, görelilik, şüphecilik ve kuşkuculuk çağının hikayecisi güvenilmez anlatıcı ortaya çıktı. Modern ruh hâli de bu şekilde parçalanmış hikayelere ivme kazandırır: Güvenilmez anlatıcının sözlerini okurken modernitenin çatlak aynasına bakmış gibi oluruz.

Güvenilmez bir anlatıcı kimi zaman çok önemli bilgileri okuyucudan gizler, bazen de anlatıcı gerçeklerden habersizdir ya da onların anlamını kavramaktan yoksundur. "Haircut"ta, Whitey bildiklerini asla gizlemez. Yalnızca eski arkadaşı Jim'in alçağın biri olduğunu fark edememiştir. Kendi karakterini de anlamamıştır, dolayısıyla bakış açısının ne kadar sığ ve acımasız olduğunu da kavrayamaz. Ya da meseleye felsefi bir perspektiften bakarsak, gerçek onun bilincine işleyemez çünkü onun bilinci tam da gerçekliğin kendisinden kaçınmaktadır. Ayrıca Whitey, seçtiği kelimelerin konuştuğu insan üzerinde, sözgelimi Ring Lardner gibi görece kültürlü bir kişi üzerinde nasıl bir etki yaratacağını da anlayamaz. Whitey bilmeden dehşet, kin ve kötürüm ruhlara dair bir hikaye anlatır; Amerikan rüyası kabusa, Mark Twain'in dost canlısı kasabalılarıysa umursamaz birer canavara dönüşmüştür.

"Haircut" ironi doludur, ironiyse eşitsizlik gerektirir. Bu örnekte de Whitey'nin hikayeyi anlatma şekliyle bizim onu anlama şeklimiz arasındaki eşitsizliği gözden kaçırmak mümkün değildir. Yazarın kötü niyet taşımadığına inanmak kolaydır, ama yakından bakılırsa durumun böyle olmadığı görülecektir. Lardner'ın çağdaşı ünlü eleştirmen Gilbert Seldes şöyle yazar: "Lardner karakterlerini 'tuzağa düşürüp' bozguna uğratmaz. Onlarla ne alay eder ne de böbürlenir." Eleştirmenler hayran olduğumuz ya da hoşlandığımız hiciv yazarları hakkında her zaman böyle söylese de, aslında bu konuda genellikle yanılırız. "Haircut"ta, Lardner zeki ve öfkeli bir ahlakçı olarak karşımıza çıkar ve çeşitli karakterler yaratıp, onları hor görmemizi sağlar. Ancak bunu dolaylı yoldan gerçekleştirir. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan Anthony Trollope gibi bir hiciv ve kurgu yazarı, Whitey hakkındaki görüşlerini anlatıcının ağ-

zından açıkça ortaya koymaktan çekinmezdi. 1920'lerdeyse bu tür bir ahlakçılığın basit ve eski moda olduğu düşünülmeye başlandı. Okurlar Trollope gibi yazarları saygıyla ansalar da, aynı tutumu modern yazarlarda görmek istemiyorlardı.

"Haircut"ı ilk okuduğumda, aynı anda iki ayrı düşünce biçimiyle -yazarınki ve anlatıcınınki- karşılaştığımı anladım. Sanırım bu bir ilkti benim için. Lardner anlatıcının anlayamayacağı bir dil aracılığıyla benimle konuşuyor, fakat bunu anlatıcının kelimeleriyle gerçekleştiriyordu. Yazarla iletişim halindeydik, karakterlerin arkasından konuşuyor, onlara karşı cephe alıyorduk.

Geçtiğimiz yıllarda Batı medeniyetinde. kurgu alanında olmasa da akademi ve eleştiri alanında buna benzer bir süreç yaşandı. Lardner'ın benim zihnimde yarattığı algı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki üniversitelerde yaygın bir düşünce biçimi hâline geldi. Birtakım entelektüel stratejiler bir düşünce tarzına, yazınsal ifşa olarak niteleyebileceğimiz bir tepkiye dönüştü. Uzun zaman önce Lardner'ın hikayesinde Whitey'nin açıklamalarının ötesini gördüğümde, gerçeği anlamanın gücü bende çok büyük bir heyecan yaratmıştı. Bugünlerde yalnızca kurgudaki karakterlerin değil, aynı zamanda o mühim kurguları kaleme alan kadınlarla erkeklerin ve bunları okuyanların da ötesini araştıran edebi eleştiriyi de benzer bir heyecan sarmış durumda. Birkaç onyıl önce, emperyalizmle ilgilenen bir eleştirmen, Britanya İmparatorluğu'nun yükselişini nasıl tarif ettiğini görmek için Jane Austen'ın kitaplarına göz gezdirirdi. Fakat günümüz eleştirmenleri Jane Austen'ı imparatorluğun seyrini saklamaya çalışırken yakalamak ister; bundan böyle Jane Austen edebi tarihin mahkemesine çıkarılacak ve imparatorluğun işlediği suçlara yardım yataklık yapmakla itham edilecektir.

Eleştiri, yüzyılın önemli fikirlerinden bazılarına da uzanır ve özellikle Marx ve Freud gibi büyük düşünürlerin miraslarını ele alır. Freud ve Marx'ın fikirleri, biz onlara inansak da inanmasak da yaşadığımız sistemin içine sızmış ve hayatta kalmayı başarmıştır, hatta bu fikirler hepimizi şekillendirmiştir. Diğer şeylerin

yanı sıra, Marx bize inandığımızı sandığımız fikirlerin genellikle yanlış bilinçten kaynaklandığını öğretmiştir. Freud'sa düşündüğümüz hemen her şeyin bastırılmış arzuların rasyonalize edilmiş hâlinden ibaret olabileceğini öğretir. Ayrıca hayatın yüzeydeki kısmının derinlerinde bir yeraltı nehrinin aktığını ve gerçeğe bu nehir aracılığıyla ulaşabileceğimizi anlatır. Gizli tünel, saklı hazine: Bunlar modernitenin kullandığı, güvenilmez anlatıcıyı modern edebiyatın merkezine yerleştiren en önemli metaforlardır. Aynı zamanda günümüzde "postmodern" ve "yapıbozumcu" gibi terimlerle tarif ettiğimiz, oldukça çeşitli düşünce ve tepkilerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamışlardır.

Bu söyleme rengini veren düşüncelerin çoğu, hatta binlerce entelektüelin kelime dağarcığında yerini almış "söylem" kelimesi bile Michel Foucault'ya aittir. Tam anlamıyla özgün bir düşünür olan Foucault, diğerlerinin doğa gördüğü yerde bir tarih gördü. Bunun sonucunda, delilik kavramından tutun da cinselliğin hayatın merkezine konmasına kadar, insan yaşamının bariz ve kaçınılmaz bir parçası gibi görünen şeylerin birçoğunun aslında insanlar tarafından yaratıldığını öne sürdü. Ölümünden yıllar sonra bile, göz ardı edilemeyecek kadar cesur bir düşünür olarak kalmayı sürdürüyor. Ne var ki, çalışmalarının sonuçlarından biri de, edebi tarih de dahil bütün bir tarihi iktidar mücadelelerine indirgemesidir. Foucault'yu temel alanlar tüm zamanlarını edebi eserlerde tahakkümün kanıtlarını arayarak geçirebilirler. Foucault bizim öncelikle tarihsel kuvvetlerin birer sonucu olduğumuza ve herhangi bir iktidar formunun -en demokratik biçiminin bile- bir savaş belirtisinden ibaret olduğuna inanıyordu. "'Sivil barış' içinde siyasi mücadeleler, iktidar için çatışmalar... güç ilişkilerindeki değişiklikler... bu olgular ancak ve ancak bir savaşın devamı olarak yorumlanmalıdır," diyordu. Foucault'ya göre, insanlığın tahakkümden kurtulma yolu olarak benimsediği eğitim kurumlarında birer aldatmacaydı, hepimizi kafese tıkmak için kurulmuş düzenin birer parçasıydı. "İktidar bilgi üretir," diye yazıyordu. "Bilgi alanında kurumsal bir karşılığı bulunmayan hiçbir iktidar ilişkisi yoktur,

ayrıca iktidar ilişkilerine dayanmayan ve aynı zamanda iktidar ilişkisi yaratmayan bilgi de yoktur." Foucault ve ondan etkilenen pek çok akademisyen, kültürün de başka araçlarla yürütülen siyasetten ibaret olduğuna inanıyordu.

Edebiyatın elbette politik bir yanı vardır, fakat postmodernizm onu özünde politik bir şey gibi görür. Kitaplarda, içerdikleri siyasi mesajlardan daha önemli hiçbir şey yoktur. Foucault'nun izinden giden Frederic Jameson ve Stanley Fish gibi eleştirmenler, edebiyatı genellikle tahakkümün bir göstergesi olarak algılar. İktidar şüpheleri paranoyayı andırmaya başlar. Hikayeciliğe bir süre boyunca bu açıdan bakarsanız tüm edebiyat tarihi hileymiş gibi görünebilir. Hatta modern eleştirmenler, edebi suçluların yaptıklarının yüzyıllardır yanlarına kaldığını ve bunların ifşa edilmesi gerektiğini söylerler adeta. Polis memurlarına ve özel eleştiri timlerine dönüşen profesörlerle öğrenciler, edebiyatın kapısına dikilmiş, sanki ellerini kaldırıp dışarı çıkmasını ve altta yatan anlamı açıklamasını isteyecek gibidirler. Ve dedektifler misali gizem çözen ya da sözgelimi, Charles Dickens'ın kadınların hayatından bahsederken takındığı duygusal tutumun ardında yatan cinsiyetçiliği açığa çıkaran postmodern eleştirmenlerin de keyfine diyecek yoktur. Bu tür eleştirilerde yazar genellikle suçlu bulunur. Britanyalı romancı ve öğretmen Malcolm Bradbury bu durumu açıkça ortaya koyar: Yapıbozumcular edebi eserlerin tamamen yanlış kişilerce tamamen yanlış sebeplerle yazıldığını kanıtlamışlardır.

Postmodern eleştirinin temelinde pek çok ilke yatsa da, her zaman geçerli olan tek bir kural vardır: Ciddi bir kitap açılınca karmakarışık fikir bulutları yükselir ve okuyucuyu sarar; bu bulutları dağıtıp akıl güneşinin yeniden parlamasını sağlamaksa eleştirmenin vazifesidir. Postmodern eleştiri, edebiyatı gizemlerden arındırıp doğruluğunu araştırmayı, içini açmayı, sorgulamayı ve yapısını bozmayı amaçlar. Yalnızca entelektüel bir uğraş değildir bu, aynı zamanda bizi özgürleştirecek doğrulara yönelik samimi bir arayıştır. Alçakgönüllülük ya da güvensizlikle sınırlandırılmamış ahlaki coşkunluğa bu alanda bolca rastlanır. Eleştirmenler yanlış bulduk-

ları değerlere, doğru olduklarını umdukları değerler adına saldırırlar. Belki de aramak aramamaktan daha yanlıştır, belki de yalnızca küçük bir doğruluk kırıntısı sunuyordur. Yine de bu bir arayıştır. 1990'ların başında, Kanadalı eleştirmen Michael Keefer amacın ne olduğunu şöyle açıklıyordu: "Herhangi bir edebi yaratım ya da yorumun ardındaki toplumsal kısıtlamalar iktidar yapılarını açığa çıkaran eleştiri biçimleri özgürleştirici bir potansiyel taşır."

Postmodern teorinin yaratımında herkesten fazla emek vermiş Fransız filozof Jacques Derrida, bir edebi eserin ya da kendi deyimiyle "metnin" geçerli tek bir anlamı olmadığını, çünkü dilin, yazarın niyetlerinden bağımsız olarak serbestçe dolaştığını ve okuyucuların sayısı kadar fazla yorum getirilebileceğini savunur. Yazarın gerçek niyeti de dikkate alınabilir, ama bu, bir edebiyat eseri incelenir ya da öğretilirken göz önünde bulundurulan etkenlerden biridir yalnızca.

Postmodern eleştiri, edebi değer tartışmaları tarafından yolundan saptırılmayacaktır. Bir yazarın dil kullanımı, hislerinin derinliği, anlatma gücü, samimiyeti, kurgusu, empatisi... tüm bunlar hayran olunması gereken özellikler değilse de, bir eleştirmenin az çok dikkat etmesi gereken niteliklerdir. Kuramcılar bir kuramın yazarın yazdıklarına karşı çıkıp onları ifşa etme hakkı olduğunu savunur. Postmodernizm otorite karşıtı olmaya çalışsa da, genellikle otoriter duygular taşır: Onu okurken, verilen emirleri, okunan papalık fermanlarını işitirsiniz. Foucault okurken kesinlikle böyle hissedersiniz. Postmodern eleştirmenler tahakkümün düşmanıdır elbette, ancak eserleri de bir nevi tahakküme ya da düşünce kontrolüne dönüşür. Ayrıca katı bir politik çizgi mevcuttur: Baştan itibaren az çok sol bir dünya görüşü benimsenir. Bu, edebiyat kuramına bir yönlendirme ve amaç duygusu katsa da, topluma ilişkin radikal düşünceleri benimsemeyen kişileri de hayli kızdırır. En kötü hâliyle postmodernizm, edebiyatı çeşitli söylem biçimlerinin çarpışabileceği bir alana indirger ve iktidar ilişkileri, toplum, tarih, ırkçılık, cinsiyetçilik vb. hususlardaki teorilerini desteklemek için de kimi yazarları örnek gösterir.

Postmodernizmle ilişkilendirilen en parlak deneme yazarı sayılabilecek Roland Barthes, bu türe ilişkin düşüncelerin Greta Garbo'dan Tokyo şehrine kadar her şey hakkında kavrayış sağlayabileceğini kanıtlar. Postmodern bölgenin bir başka büyük kaşifi Umberto Eco'nun *Gülün Adı* eserinde bir karakter şöyle der: "Kitaplar inanılmak için değil, sorgulanmak için yazılır." Bu düşünce akla yatkın görünse de, postmodernizm bizi bazen anlatı ve kültüre dair tuhaf fikirlere de yöneltir.

Sanat alanındaki modernizm bir isyan, bir radikal düşünceler bütünü niteliğindedir, ama edebiyatın baskıcı olduğunu iddia etmez. Ayrıca, kendi sanat ve hayat görüşünün evrensel bir değer taşıdığını savunur. Öte yandan, postmodernizm bu evrensel düşünce biçiminin, sıradan olanı kabul etmeyenleri baskıladığına inanır. Kendi ahlak anlayışımızı başka kültürlere dayatmaya hakkımız olmadığını söylerken biz de buna benzer bir düşünceyi dile getiririz. Modernizm otorite kurar: Fikirlerini açıklarken, karşı çıktığı gelenekler kadar buyurgandır. Bir grup sanatçı yerine başka bir grubu koyar; postmodernizmse muhteşem bir sanatçının var olup olamayacağını ya da bunun gerekliliğini sorgular, hatta mükemmel sanatın varlığından şüphe eder.

Postmodernistler genellikle anlatının aldatmaca olduğunu savunur. Dünya, başlangıçları, ortaları ve sonları olan tutarlı bir yer değildir; bir öykü anlatmak ve okura ulaşabilmek adına dünyayı böyle bir yer olarak kurgulayan anlatı yalan söylemiş sayılır. Kurguya başvurmakta ısrarcıysak, bu kurgu özfarkındalık taşımalı ve kendisinin aslında bir kurgudan ibaret olduğunu bize hatırlatmalıdır.

Postmodernizm bir ton ya da duygu hâli yaratır. Bu hâl, Toronto Üniversitesi'nden Linda Hutcheon tarafından başarılı bir şekilde tarif edilir. Hutcheon'a göre, postmodernizm "özfarkındalığa sahip, kendiyle çelişen, kendi kendine zarar veren bir anlatı biçimine bürünür. Aynı anda hem bir şey söyleyip hem de söylediği şeyi tırnak içine almak gibidir... Postmodernizmin ayırt edici özelliği, dediğini ikileyen ve tekrarlayan bütünde 'zorlayıcı' tavırdır."

Hutcheon bu ifadeyle yalnızca günümüz düşünme biçiminden değil, aynı zamanda yüzyılın ilk zamanlarında yazılmış, bilhassa güvenilmez anlatıcıdan yararlanan bazı önemli eserlerden de söz ediyor gibidir. İlk dönem modern edebiyat eserlerinin yanı sıra Hutcheon'ınki gibi güncel eleştirileri de hesaba katarsak ortaya ilgi çekici ilişkiler çıkmaya başlar. Sanki güvenilmez anlatıcı, postmodernizmin "özfarkındalığa sahip, kendiyle çelişen, kendi kendine zarar veren" imajını pekiştirmek için icat edilmiş gibidir. Bunun en iyi örneği, Ford Madox Ford'un 1915 tarihli *İyi Asker* kitabıdır.

İyi Asker'de bizimle konuşan adam "klasik bir güvenilmez anlatıcı"dır. Hikaye, iki varlıklı çifti anlatır: John ve Florence Dowell çifti Amerikalı, Edward ve Leonora Ashburnham çiftiyse Britanyalıdır. Bu dörtlü, yüzyılın ilk zamanlarında Alman kaplıcaları ve Fransız Rivierası otellerinde neredeyse sürekli denebilecek bir tatilin keyfini çıkarırken arkadaş olurlar. Bunlar ayrıcalıklı kişilerdir ve sahip oldukları ayrıcalıklardan biri de ahlaksızlıktır. Ancak Ford Madox Ford'u ilgilendiren esas mesele bu değildir. Roman büyülenerek okunacak bir hikayecilik örneği olmanın yanı sıra bir bilgi arayışıdır: *İyi Asker* satır aralarında, hatta satır aralarının da arasında zor sorular sorar. Bizi ilgilendiren şeylerin ne kadarını gerçekten biliyoruz? Kişiliğimizin getirdiği sığ ve hatalı gerçeklik algısıyla sınırlanmış durumda mıyız?

İyi Asker'in hikayesinde aldatma, detaylı dalavereler, iki intihar, aklını kaçıran biri ve ensest imaları vardır, fakat bu olaylar, hatta iki ölüm bile aslında geri planda, onları neredeyse önemsiz kılacak şekilde gerçekleşir. Çünkü *İyi Asker*'in asıl meselesi anlatıcı John Dowell'ın zihninde gerçekleşmektedir. Romanı modern yaşama ilişkin önemli bir belgeye dönüştüren şey John'un zihninin bilgiye el yordamıyla ulaşmaya çalışmasıdır. Olan biten hakkında diğerlerinden daha az şey biliyordur; örneğin evliliklerinin başarısızlığa uğramasının karısının kalp hastalığından kaynaklandığını düşünmektedir; oysaki karısının aslında hasta olmadığından, hatta Edward Ashburnham'ın âşığı olduğundan bi haberdir. Belki de John'un en az anladığı kişi kendisidir; kendisinin Edward'a besle-

diği hislerin eşcinsel niteliğinin kesinlikle farkında değildir. Aslında John biraz avanaktır ve kendiyle çeliştiğini bile pek anlayamaz. Önceleri, kendini kandırdığı gibi bizi de yanıltır, ama ona güvenmemeyi öğreniriz. Kitabın başında şöyle der:

> Duyduğum en hazin hikaye bu. Nauheim kasabasında dokuz sezon önce tanıştığımız Ashburnhamlarla oldukça içlidışlıydık, ya da şöyle diyeyim, rahat ve serbest bir ahbaplığımız vardı, çok yakındık birbirimize. Bir insanı ne kadar iyi tanıyabilirseniz, karım ve ben de Yüzbaşı'yla Bayan Ashburnham'ı o kadar iyi tanıyorduk, yine de bir bakıma onlar hakkında hiçbir şey bilmiyorduk.

Bir yandan bu çiftlerin yakın arkadaş olduklarını söylüyor, öte yandan aslında durumun pek de öyle olmadığını belirtiyor. Ayrıca, arkadaşlıkları hakkında kendi kendini geçersiz kılan bu açıklaması bile bir yalandan ibaret. Çünkü (sonradan öğreneceğimiz üzere) Florence Dowell aslında Edward Ashburnham hakkında oldukça fazla şey biliyor. Ayrıca yazar tam da bu bilgisizlik, bu algılayamama durumu yüzünden anlatıcı olarak John'u seçiyor. *İyi Asker* tam da bu sebepten modern mizacın en kafa karıştırıcı hâlini çağrıştırır.

John aracılığıyla bizimle konuşan Ford, kendinden duyduğu şüpheyi edebi bir mertebeye yükseltiyor. Ayrıca zamanla anlıyoruz ki, bu şüphe yalnızca kişisel bir alanı değil, daha geniş bir alanı kapsıyor. Ford'un şüphesi aslında Avrupa medeniyetine yönelik. John Dowell, bütün bunları neden anlattığını merak edebileceğimizi biliyor. Bir şehrin yağmalanması ya da koca bir halkın yok edilmesi gibi felaketlere tanık olanların genellikle başkalarına ya da kendi deyimiyle "uzak gelecekteki nesillere" faydalı olacağını düşündükleri şeyleri yazdığını söylüyor.

Kitapta bunun gibi pek çok ipucu mevcut: Ford'un amacı yeni bir tarihsel dönem için yeni bir anlatı tekniği geliştirmek. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların eski anlatı biçimleri, bazı doğruların genel kabul gördüğü kendinden emin bir dünya için uygun olsa da, Ford'un ve birçoğumuzun yaşadığı dünyada bu doğrular

ya çöpe atılıyor ya da sorgulanıyor. John bize bu hikayenin ne anlama geldiğini bilmediğini söylerken, aslında bir anlamda, kitabın basıldığı dönemde (1915) her şeyi yok eden bir savaşla parçalanmakta olan Avrupa medeniyetinden söz ediyor.

İyi Asker yeni bir hikayecilik çağının başladığını ilan eder; ironi bu çağın gayet önemli, hatta bazen de en önemli unsuru olacaktır. *İyi Asker*, yazarların kitaplarda ve televizyon dizilerinde, dünyayı görebilmenin başka bir yolu yokmuşçasına kullandıkları ironinin atalarındandır. Başlık bile ironiktir. Yüzbaşı Edward Ashburnham, Britanya Ordusu'nda görev yapsa da askerlikle pek ilgisi yoktur, zaten iyi bir asker de değildir. Belki bu başlık anlatıcı John'u da kapsar, çünkü John az soru sorması ve kendine verilen her şeyle yetinmesi bakımından "iyi bir asker" sayılabilir. John aptallar tarafından yönetilen bir ordudaki acemi bir askere benzer, yoluna devam eder ve anlam veremediği bir savaşta açıklayamadığı sebeplerden ötürü savaşmayı sürdürür.

John Dowell edebiyatın üst basamaklarından birine yerleşmişken, güvenilmez anlatıcı da popüler kurgular içinde kendine rahat bir yer edindi. 1926'da, Agatha Christie'nin Belçikalı dedektif Hercule Poirot'nun maceralarını anlattığı kırk iki kitaplık seri içinde en çok tartışılanı, *Roger Ackroyd Cinayeti*'nin anlatıcısı Dr. James Sheppard, güvenilmez anlatıcı olgusuna şöhret kazandırdı. Bu kitap aynı zamanda Christie'nin en huzursuz edici kitabıdır, çünkü popüler İngiliz kurgularında en çok kullanılan karakter türlerinden birine şüpheyle yaklaşır, kaldı ki aynı karakter türü ilerleyen yıllarda Christie'nin kitaplarında kendine bolca yer bulacaktır.

Bahsi geçen kitapla birlikte, Agatha Christie tamamen mekanik bir biçimde de olsa yirminci yüzyılın edebiyat yaklaşımını benimsedi ve on sekizinci yüzyıldan beri medeniyetin temelinde yatan akılcı özgüven geleneğini edebiyat yoluyla zayıflatanların tarafına katıldı. Christie okuyucularının beklentilerine sistemli bir şekilde ihanet etti ve "Hiçbir şey göründüğü gibi değildir," diye özetleyebileceğimiz, yüzyıla damgasını vuracak Freudyen düşünceyi kendi üslubuyla ifade etmeye başladı.

Roger Ackroyd Cinayeti'nin güvenilmez anlatıcısı, kitabın büyük kısmında fazlasıyla güvenilir biri gibi gösterilir. Romanı, katilin çarpık zihninin keşfi şeklinde okuyacak olursak, bunu ancak geçmişe dönük bir bakış açısıyla gerçekleştirebiliriz. O, içsel çelişkileri henüz ilk satırdan göze çarpan bir John Dowell değildir. Dr. Sheppard, King's Abbot adlı köyde kız kardeşi Caroline'la birlikte yaşayan dürüst bir pratisyen hekimdir. Anlatım biçimi, onun aklı başında, cana yakın bir İngiliz olduğunu düşündürür; yaptığı işte başarılıdır ve ahmak insanlar tarafından rahatsız edilse de, kendisi kadar zeki olmayanlara karşı hoşgörülüdür. Kız kardeşinin bir mesele üzerine kendisiyle dedikodu yapmak istediğini fark etse de, hastalarına ilişkin hassas bilgileri ondan saklamak için elinden geleni yapar.

Dr. Sheppard, köylü Bayan Ferrars'tan söz eder; kadın kocası öldükten kısa bir süre sonra aniden ölmüştür. Ayrıca kadının köyde büyük bir eve sahip olan zengin arkadaşı Roger Ackroyd'dan da bahseder. Roger Ackroyd öldürülmüştür; Dr. Sheppard olayı bize etraflıca anlatır, yalnızca birkaç detayı es geçer. Ne var ki bu birkaç detay hayli önemlidir: Zalim kocasını zehirlediğini bilen ve bu yüzden Bayan Ferrars'ı tehdit eden kişi Dr. Sheppard'dır; ayrıca Ackroyd gerçeği öğrenmek üzereyken onu öldüren de Dr. Sheppard'dır. Dr. Sheppard bize doğrudan yalan söylemez, yalnızca can alıcı birkaç detayı bizden gizler.

Ancak yandaki eve meşhur Hercule Poirot taşınır. Dr. Sheppard'la birlikte bazı şüphelileri sorguya çekerler: Ackroyd'un üvey oğlunu, evin yakınında görülen bir yabancıyı, hatta uşakla hizmetçiyi de. Sonra, bu 306 sayfalık kitabın bitmesine dokuz sayfa kala Poirot, Dr. Sheppard'ı cinayetle suçlar ve ona intihar etmesi için bir şans tanır. Doktor o gece hikayeyi kendi gözünden kaleme alır, daha sonra da onurunun ve soy isminin kirlenmemesi için ölümcül dozda zehir içer.

Roger Ackroyd Cinayeti Christie'nin en eğlenceli kitabı sayılabilir. Aynı zamanda, kimi zaman eğlenceli yorumlar getiren eleştirmenler tarafından en çok incelenenidir de. 1998'de, Guy de Ma-

upassant ve Marcel Proust kitaplarında da görülen edebi yalanlar hakkında yazan Parisli eleştirmen Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?* [Roger Ackroyd'u Kim Öldürdü?] başlıklı dikkat çekici bir kitap yayımladı. Bu postmodern kitap Christie'nin numarasını biraz daha ileri götürür ve Roger Ackroyd'un aslında Hercule Poirot tarafından öldürüldüğünü kanıtlamaya çalışır; anlaşılan Poirot sandığımızdan da kurnazdır. Bayard yalnızca kitapta bahsi geçen olgulardan yola çıkar ve Poirot'nun Dr. Sheppard'ın suçluluk duygusundan yararlanarak, ona itiraf niteliğinde bir hatırat yazıp intihar etmesi yönünde sübliminal telkinlerde bulunduğunu açıklar. Böylelikle Dr. Sheppard'ı iyice güvenilmez bir karaktere dönüştürür. Önce katilin kendisi olduğunu gizlemiş, sonra katil olduğunu söylerken bizi yine aldatmıştır.

Yirminci yüzyıl edebiyatında, özellikle de yazıldıkları çağın edebi imgelemi açısından oldukça önemli addedilen romanlarda güvenilmez anlatıcılara rastlarız. F. Scott Fitzgerald da 1925'te yayımlanan *Muhteşem Gatsby*'yi, kimi zaman hikayeye dahil olsa da anlattığı hikayeyi kavramakta zorlanan gözlemci rolündeki Nick Carraway'in bakış açısından anlatıyordu. Nick bize yalan söylemez, ama romanın başlarında sergilediği neşeli cehaletten, hikayeye hükmeden, çekici fakat düşüncesiz ve bencil kişiliklerin baştan savma tasvirlerine doğru geçiş yapar. William Faulkner da dört yıl sonra yayımlanan *Ses ve Öfke*'de güvenilmez anlatıcı rolünü üç kişiye paylaştırır. Compson kardeşler, kız kardeşleri Caddy'nin hikayesini ve onun alelacele gerçekleştirilmiş aşksız evliliğini anlatırlar. İlk kardeş Benji, ileri derecede geri zekalıdır ve olanları anlamasına imkan yoktur. Bu durum, kitabın *Macbeth*'ten alıntılanmış başlığını kısmen de olsa açıklar: "Bir aptalın anlattığı bir masaldır hayat / anlamsız sesler ve öfkeyle dolu." İkinci kardeş Quentin zeki bir adamdır, fakat onun da gözleri ailenin namusu gibi düşünceler ve kız kardeşine karşı beslediği ensestvari duygular yüzünden kör olmuştur. Üçüncü kardeş Jason'sa bir hırsız ve yalancıdır.

Daha yakın döneme bakacak olursak, Kazuo Ishiguro'nun *Günden Kalanlar* eserindeki güvenilmez anlatıcı, büyük bir İngiliz

evinde çalışan uşaktır. Filmde Anthony Hopkins tarafından canlandırılan Stevens karakteri, kaleme aldığı kendini beğenmiş ve savunmacı bir metinde haysiyetli bir adamın kendini nasıl ifade etmesi gerektiğini betimler. Stevens züppenin teki ve duygusal açıdan bir cesetten farksız olduğunun ayırdında değildir. Ayrıca kendisini efendisine sorgusuz sualsiz adamasında bir terslik olabileceğini de hiç aklına getirmez. Bir noktada, roman kahramanının aslında Stevens'ın bilinci olduğunu fark ederiz. Ishiguro, Stevens'ın duygusal açıdan tatminkar bir hayat yaşama fırsatını kaçırdığını ve bir Nazi sempatizanının hizmetinde kariyerini boşa harcadığını görmemizi ister. İlerledikçe, Stevens'ın da bunların bir kısmını anlamaya başladığını görürüz.

Mordecai Richler'ın kariyerindeki en önemli başarılarından biri sayılan 1997 tarihli romanı *Barney's Version*'da da güvenilmez bir anlatıcıdan dinleriz hikayeyi. Kendinden nefret eden film yapımcısı Barney Panofsky, "harcanmış hayatımın gerçek hikayesi" diye tanımladığı öyküyü kaleme alır, fakat aslında kendi karakterinin ve içinde bulunduğu durumun farkındadır. Güvenilmezliğinin biraz da dokunaklı bir sebebi vardır: Alzheimer hastalığı zihnini kemirmekte, hafızasını tırtıklamakta, oradan buradan çeşitli kelimeleri ve önemli sahneleri alıp götürmektedir. Birçok yerde hata yapar, bu yüzden kitapta ukala oğlu Michael Panofsky tarafından eklenmiş çeşitli dipnotlar ve bir de sonsöz bulunur. Michael, Barney'nin hayatındaki en korkunç olay, yani suçlandığı cinayet konusunda bir zamanlar kelimesi kelimesine doğruyu söyleyen güvenilir bir anlatıcı olduğunu anlayamadan, Barney unutkanlık diyarına göçmüştür.

Barney'ninki gibi bir hayat, bildik anlatı kalıplarının yeni bir biçimde kullanılmasıyla önemli kılınabilir. Anlatı geleneğinin muhteşem gücü, karmakarışık olaylara anlam katma yeteneğinden gelir. Romancı Doris Lessing 1998'deki bir konferansta şöyle der: "Anlatıya değer veririz çünkü beynimiz böyle işler. Beynimiz hikayeciliğe elverişli olarak yapılanmıştır." Bununla birlikte, günümüz kitle kültürünü eleştirirken, bu yapının bozulduğunu ve kültürün

artık kitaplarda, filmlerde ya da televizyon programlarında alelacele üretilmiş parçalar hâlinde elimize ulaştığını iddia eder. Etrafına baktığında, büyürken tanıştığı ve hâlâ medeni hayatın temelinde yattığına inandığı geleneksel anlatının çöküşünü görür. Aynı konferansta, New Yorklu edebiyat profesörü Morris Dickstein ona şöyle itiraz eder: "Dünyanın hızlandığı bir gerçek... ve kısmen hayatın temposunu yansıtan medyayla edebiyatın da hızlanmaması için bir sebep yok."

Dickstein, Lessing'in görüşlerinin nostaljik olduğunu düşünüyor olmalıydı. Bazılarımızın buna ayak uydurmakta zorlanabileceğini kabul ediyor, bir yandan da modern edebiyatın ilk günlerinden beri süreksizlikten şikayet edildiğini ifade ediyordu. James Joyce'un tarz da bu nedenle suçlanan ve günümüzde edebiyat geleneğinin muhteşem bir parçası sayılan kitabı *Ulysses*'i de bu duruma örnek gösteriyordu. Modernite öncesi anlatılar "hayatın yirminci yüzyılda deneyimlenen ritmini pek yansıtmıyor" diyordu.

Artık "anlatı" kelimesinin geçtiği her yerde bu tartışma alevleniyor. Bana kalırsa, iki tarafın da haklı ve haksız yönleri var. Lessing anlatısız yapamayacağımızı söylerken haklı olsa da, bence anlatının yeryüzünden silindiğini iddia ederken yanılıyor. Dickstein da anlatının sürekli biçim değiştirdiğini ifade ederken haklı, fakat geleneksel anlatının inanırlığını yitirdiği konusunda hatalı. Dickstein konuştuktan sonra, Doris Lessing anlatıdan bahsetmiş olsaydı başının derde gireceğini bildiğini söyledi. Postmodern düşüncenin son zamanlarda kazandığı devasa gücü, böyle hazin bir biçimde kabullenmeye çalışıyordu. Fazlasıyla değer verdiği, elli altmış yıldır sahip olduğu fikirlerini ifade etmenin biraz tehlikeli, biraz da eski moda kaçtığını hissediyordu. Haklıydı da. Dolambaçsız bir anlatı için hoş yorumlarda bulunacak bir eleştirmene rastlamak artık çok güç; hatta edebi gazeteciler dahi eski tip "iyi bir metni" överken, sanki saltanatı savunuyor ya da enfiye çekiyormuşçasına kızarıp bozarıyor ve mahcubiyet duyuyor.

Postmodernizm düşmanları bu kuramlarının modasının geçmek üzere olduğunu söylemekten hoşlanıyor. Fakat edebi dergi-

lere, üniversitelerin yayınlarına ya da müfredatlarına bakarsak, bunun hüsnükuruntudan ibaret olduğunu anlarız. Bu fikirler son otuz yıl içinde edebiyat topluluklarının büyük kısmında geçerlilik kazandı. Etki alanı üniversitelerin de dışına taştı.

Postmodernizm üniversitelere iyice yerleştikten sonra, genellikle üniversitenin işlevi olarak görülen şeyi tersyüz etmeye başladı. Bir zamanlar profesörlerden, okunması zor yazarları bizim için kolaylaştırmalarını isterdik, şimdiyse kolay yazarları zorlaştırıyor, metinleri bulmacalara çeviriyor, onları anlaşılmaz jargonlar ve teorilerle sarıp sarmalıyorlar. Postmodern eleştirmenlerce daha da muğlaklaştırılmamış hiçbir edebiyat eseri kalmadı. Hikayecilik şeklinde ortaya çıkan şey onların ellerinde, koreografisi yalnızca eleştirmenler ve eğitmenlerce anlaşılabilen bir tür karmaşık kültürel dansa dönüşüyor.

Peki, bir eleştirmen postmodernistlerle nasıl baş edebilir? Tedbirli ve şüpheci, fakat aynı zamanda oldukça meraklı bir yaklaşım sergileyerek. Postmodernistlerin şok edici iddiaları ve tuhaf talepleri kültürel tartışmalara renk katıyor, ayrıca profesörlerinde de bariz bir çekicilik var. Onların o garip öfkelerini seviyorum, kendileri ortaya çıkmadan önce gözden düşmek üzere olan bir fikri, yani edebiyat araştırmalarının büyük kısmının tehlikede olduğu fikrini taşımalarını seviyorum. Anlatıya güvenmeyip meydan okumalarını seviyorum. Ukalalıklarını seviyorum ama bunu öğrencilerine bu kadar çabuk aktarmasalar daha iyi olurdu. Kendilerine bir misyon biçmelerini seviyorum. Postmodern eleştirmenler insanların edebiyatla mest olup şaşkına döndüğünü, şeytani büyücüler tarafından büyülenen masum genç kızlar misali, cehaletten örülmüş kalelerine sıkışmış bir hâlde bir kurtarıcıdan medet umduğunu sanıyor.

Bu yalnızca bir peri masalı olsa da, postmodern eleştirmenler edebiyata bulmaca muamelesi yapmamızı isterken çok da haksız değil. John Banville'in romanı *Tutanak Defterleri*'nde bu sorunun bir tarafına ışık tutan bir bölüm vardır. Banville'in anlatıcısı yalnızca güvenilmez değil, aynı zamanda hem deli hem de katildir. Ancak deliliği yüzünden -tabii gerçekten deliyse- anlatının okunma

biçimi üzerine yeni ve sert bir yorum geliştirir. Görünüşe bakılırsa, güvenilmez anlatıcılardan pek hoşlanmaz, kendisini huzursuz ettiklerini ve kararsız bıraktıklarını söylerler:

> Eğer bir şey okuyorsam... ve onunla aynı fikirdeysem, fakat daha sonra yazarın dediklerini tamamen yanlış anladığımı, hatta bütün kitabı götümden anladığımı fark edersem, yıldırım hızıyla dönüş yapıp kendime, yani diğer kendime, o içimdeki yavuz komutana, anlatılanların aslında doğru olduğunu ve hiç öbür türlü düşünmediğimi söylemek zorunda kalırım.

Belki bunlar deli saçması sözlerdir, ama bence yine de en bilgili olanlar haricinde tüm okurlar kimi zaman buna benzer şeyler hissediyordur. En azından ben böyle hissediyorum. Aslında sandığımız kadar zeki olmadığımızın bir kez daha farkına varıp, kendi kendimizi anlamanın utancıdır bu.

Banville'in deli anlatıcısının yarattığı bu hissi, Vladimir Nabokov'un, yüzyıl boyunca hikayeciliği meşgul etmiş soruların birçoğunu bir araya getiren *Solgun Ateş* romanında da bulabiliriz. Güvenilmez anlatının başyapıtı sayılabilecek bu romanda Nabokov hikayeciliğin sınırlarını zorlar ve anlatıcıyı idare ettiği gibi, okurları da neşeli ve yaratıcı yöntemlerle manipüle eder. Nabokov bir keresinde, "Gerçekliğe gitgide yaklaşabilirsin, ama asla yeterince yaklaşamazsın çünkü gerçeklik sonsuza giden basamaklardan, algı katmanlarından, yanlış temellerden oluşur, bu yüzden de... ulaşılmazdır." Dinlerin açıklamalarına yüz çeviren çoğunluğun, dünyayla ilgili kişisel bir anlayış geliştirmeyi gerekli gördüğü bir dönemde, varlığın muammalarından birini özetliyordu Nobokov bu sözlerle. Kuşku uyandıran bir anlatıcı tarafından dile getirilen oldukça şaibeli bir efsane niteliğindeki *Solgun Ateş*, Nabokov'un söz konusu gizem katmanlarına ulaşmak için verdiği en amansız mücadeledir.

Solgun Ateş, yayımlandığı 1962'den beri okuyucuların kafasını karıştırmaya devam ediyor. Belki de ilk andaki çekiciliği muh-

teşem bir romancının ustalık gösterisinden kaynaklanıyor olabilir, ama ilerleyen sayfalarda öğreneceğimiz gibi, aslında mesele bundan daha derindir. Hikayeciliğin temelinde yatan kimlik, hafıza ve tarihe bakış gibi konularda insanı dolaylı ve beklenmedik şekillerde düşünmeye sevk eden, bir yandan da ara sıra doğruluğundan şüphe etse de bu hikayeyi bize anlatmak için yanıp tutuşan anlatıcının heyecanını detaylarıyla görmemizi sağlayan bir kitap bu.

Nabokov okurları, hikayenin birçok yönünü kendi kendine keşfetmenin hazzını yaşayacağını bilir. Verdiği ipuçlarını bizi götürdüğü noktaya dek izleyip -belki de- hikayeden çıkardığımız anlamla mutlu olabileceğimizi sanmamızı takdir eder. 1960'larda bir eleştirmen olarak bu kitabı ilk kez okuduğumda, en az Ring Lardner'ın "Haircut" öyküsünü okuduğum zamanki kadar heyecanlanmıştım. Bir kez daha, yazarla birlikte anlatıcının arkasından konuşuyormuşuz gibi hissetmiştim. Nabokov bu deneyimi yetişkin bir forma büründürmüştü.

Solgun Ateş, yabancı bir ülkedeki manzarayı anlatır. Nabokov taslağı yayıncısına gönderirken yanına bir de not eklemişti: "İnanıyorum ki bu kitaba, buzun ortasındaki masmavi bir deliğe dalar gibi dalacaksınız, soluğunuz kesilecek, yeniden dalacaksınız ve tekrar... yüzeye çıkıp kızağınıza atlayacak, evinize doğru yola çıkacaksınız; stratejik noktalara yerleştirdiğim odun ateşlerinde de karıncalanma ve muazzam bir sıcaklık hissedeceksiniz." Bu kelimelerle, Nabokov aslında kitabı okuyan herkese hitap ediyordu.

Nabokov'un pek çok kitabı gibi, *Solgun Ateş* de bir, daha doğrusu bir dizi kimlik bunalımını ele alır. Neden bu konuyla bu kadar çok ilgilendiğini anlayabiliriz. Nabokov yirminci yüzyılın karakteristik mekan değişikliklerini fazlasıyla deneyimlemişti. Komünist Rusya onu kendi kültüründen koparmış, daha sonra yerleştiği Berlin'de de ileriki yıllarda Naziler tarafından yerinden edilmişti. Nihayet ABD'ye yerleşip İngilizceyi ustaca kullanmayı öğrendi ve bu süre boyunca hayatının kimi öğelerini, kaleme aldığı metinlere aktardı. Bu yer değiştirmelere en şiirsel tepkisini, yüzyılın en mükemmel otobiyografilerinden biri sayılan *Konuş, Hafıza* kitabında

dile getirdi. Diğer gözlemlerini de kurgularında dolaylı yoldan aktardı; örneğin üvey ülkesi Amerika'nın otoyol kültürüne duyduğu ilgi, en popüler kitabı *Lolita*'nın sayfalarını süsler. Diğer kitaplarının birçoğunda, yeni dünyalara yelken açmış ve başarısızlık, yalnızlık ve yoksulluk, hatta hayatlarındaki radikal değişimleri ağırbaşlılıkla kabullenmedikleri takdirde delilik tehdidi altında bulunan göçmenlerin belirsizliklerini okurlara hissettirmiştir.

Güvenilmez anlatıcı bu tür konuları ele alırken genellikle çeşitli olasılıklardan söz eder; Nabokov da *Solgun Ateş*'te bu yöntemi kullanır. Hikaye, Nabokov'un ders verdiği Cornell Üniversitesi'nin bulunduğu New York, Ithaca'ya benzeyen bir üniversite kentinde geçer. Burada yaşayan John Shade adlı şairin öldürüldüğünü ve ardında 999 mısralık bir şiir bıraktığını anlarız. Şiirin oldukça etkileyici doruk noktasında, kahramanımızın kızı suya atlayarak intihar eder. John Shade'i tanıyan akademisyen Charles Kinbote bu şiir hakkında bir açıklama kaleme alır ve çeşitli dipnotların yanı sıra bir de dizin ekler. Hikaye, bunlar aracılığıyla anlatılır okura. Anlatıcı Kinbote'un güvenilmezliği romanın yöntemidir.

Kinbote'un üniversite camiasındaki yeriyle ilgili düşünceleriyle okuyucunun anladıkları arasında baş gösteren uyuşmazlık kitaptaki en belirgin ironidir. Kendini merhum şair John Shade'in en yakın arkadaşı olarak görse de, Shade'in nezaketen ona tahammül ettiğini sezeriz. Nabokov burada, insanların enteresan ve marjinal, hatta aksanlı İngilizcesi yüzünden gülünç bulduğu yarı ünlü bir adam olarak Amerika'da deneyimlediği hisleri kendini acındırmadan tarif eder. Ama bunun da ötesinde, çok geçmeden Kinbote'un yalnızca güvenilmez değil, aynı zamanda deli olduğunu anlarız.

Kinbote bizi Shade'in şiirinin aslında kızından bahsetmediğine, Kinbote'un kuzey diyarlarındaki memleketi Zembla krallığında meydana gelen olayları ele aldığına inandırmak ister. Sonunda, Kinbote buradaki "gerçek meseleyi" bize sinsice fısıldar: Zembla tahtından indirilen ve Amerika'da mütevazı bir profesör kılığında yaşamını sürdüren Halkın Sevgilisi Charles'ın aslında bizzat ken-

disidir. Dahası, Shade'in bir yanlışlık sonucu öldürüldüğünü bilmemizi ister: Katil aslında, cinayet esnasında Shade'in yanında yürüyen Kinbote'u öldürmesi için Zembla'dan gönderilmiştir.

Nabokov hikayenin ne kadar şüpheli olduğunu fark etmemize izin verip anlatıdaki eksiklikleri bize gösterirken bile, eski moda tereddüt yaratma yöntemlerinden faydalanır. Bir yandan Kinbote'un hikayesini gözden düşürür, bir yandan da "şüphelerimizden kendi isteğimizle vazgeçmemizi" ister. Coleridge bir zamanlar bunun hikaye okuyabilmek için bir gereklilik olduğunu iddia etmiştir. Nabokov kimi zaman gerilim romanları ve filmlerinde kullanılan standart yöntemlerden yararlanarak, örneğin Zemblalı radikaller tarafından kendisini öldürmek amacıyla gönderilen suikastçının yolculuğuyla Charles Kinbote arasında geçişler yaparak mucizevi bir biçimde bu amacını gerçekleştirir. Tabii, tıpkı bir gerilim yazarı gibi, Nabokov da belirsizliği elinden geldiğince uzatır.

Burada yazar, anlatıcının arkasından okurla konuşur: Nabokov, Kinbote'un deli olduğunu, hatta ülkesinden zorla gönderilmenin yarattığı delilikten muzdarip olduğunu söyler. Kinbote sürgünün ve başka bir yere yerleşmenin travmasını atlatamamış, bu yüzden onu yeniden kurgulayıp fazlasıyla romantikleştirmiştir. Öte yandan, başka bir güvenilmezlik katmanı daha mevcuttur: Nabokov, hem şiiri hem de açıklamayı kaleme alanın aslında John Shade olduğunu iddia ediyor gibidir. Hatta Kinbote'u ve tüm bu hikayeyi kurgulayanın V. Botkin adında deli bir Rus sürgün olması da mümkündür.

Sonuç olarak, gerçek yazar Nabokov hayli hassas ve zekice bir öyküyü şimdiye dek kimsenin gerçekleştiremediği bir biçimde anlatmış olur. Bizi, başka türlü gitmemizin mümkün olmayacağı duygusal diyarlara götürür ve yol gösterici anlam labirentlerinde dolaşmamızı sağlar. Anlatının bizi çevreleyen dünyayı derinleştirme yöntemlerinden biriyle daha tanışmamızı sağlar; karmaşık olduğu kadar, faydalı da bir yöntemdir bu.

Solgun Ateş yıllar geçtikçe değerlenir, yirminci yüzyılda yeni hikayecilik yöntemleri keşfetmeye çalışan tüm yazarlar arasında hiç

kimsenin, anlatının sonsuz kaynaklarını Vladimir Nabokov'dan daha iyi anlayamadığını kanıtlar. Ayrıca bütün büyük eserler gibi, bu kitap da istikrarlı biçimde değişerek son yıllarda yeni bir çekicilik kazandı: Yirminci yüzyıl sonunda postmodern eleştirmenlerin anlatıya ve edebiyata hangi gözle bakacağının bilgisine sahip biri tarafından yazılmış gibi duruyordu, kaldı ki Nabokov bu şaheseri yazmaya koyulduğunda bunlar hayal edilebilir düşünceler dahi değildi.

V.
Nostalji, Şövalyelik ve Düşler Âlemi

Leonardo DiCaprio *Titanic*'in pruvasına dikilip, "Ben dünyanın kralıyım!" diye bağırdığında, çoğumuzun çocukluktan beri aşina olduğu bir rolü oynadığı için izleyicinin kalbini çoktan fethetmişti. Oynadığı karakter Jack Dawson bir romans kahramanıydı. Eleştirmenler bu duygusal ve az çok öngörülebilir hikayecilik türünü diğer türlerden ayırmak için bu terimi kullanıyordu; fakat artık buna pek ihtiyacımız yok, çünkü romans o kadar popülerleşti ki komediler dışında kitle kültürünün her alanını işgal etti. Tabii, pruvaya çıkmadan evvel Jack Dawson'ın romanslardaki önemli bir unsuru zaten hayata geçirmiş olduğunu hatırlamakta fayda var: Fiziksel cazibesi, tatlı dili ve asil ruhu sayesinde, normal şartlarda kendisine yasak olan hanımefendinin kalbini kazanır ve anlatı tarihinde artık kökleşmiş bir başarıya imza atarak, aşkı sayesinde tam altı toplumsal katmanı tırmanmayı başarır. Hikaye bitmeden önce de, Atlantik'in soğuk, karanlık sularında Jack ölümü ağırbaşlılıkla kabullenip bu hanımefendi için hayatını feda ederken, ondan sadece bu aşk adına hayatından vazgeçmemesini rica ederek yine asaletini kanıtlar. 1997'de milyonlarca izleyicinin gözlerini yaşartan bu son konuşma, yüzyıl öncesinin tiyatro müdavimleri ve roman okurları için aslında bilindik bir şeydi.

Kitle kültürünün anlatılarından hoşlanan milyarlarca insan, çözülmemiş çelişkiler barındıran standartlar aracılığıyla neler okuyup neler izleyeceğimize karar vermiş oluyor. İzleyici kitlesi olarak bizi şaşırtacak karakterlerden hoşlansak da, onların duygularının da bizimkilere benzemesini isteriz, çünkü nihayetinde bir karakterin insan olduğunu anlayabilmenin koşuludur bu.

Orijinallik talep ederiz, ama bizi bütünüyle hazırlıksız yakalayan şeylerden de pek hoşlanmayız. Tanıdığım bir mimar, kendisini işe alan insanların yenilikçi şeyleri sevdiklerini söyleseler de, bir şeyi ilk kez gerçekleştiren kişi olmak istemediklerinden yakınıyordu. Aslında hepimiz böyleyiz. İzleyiciler olarak garip ve alışılmadık ortamları kabulleniriz, ama hikaye bizi oraya götürdüğünde rahat hissetmek isteriz. Karakterler farklı yüzyıllarda yaşıyor ya da başka gezegenleri ziyaret ediyor olabilirler, fakat sonuçta bizim komik bulduğumuz şeylere gülmelerini bekleriz. Her şeyin ötesinde, kurgunun her zamanki gibi olmasını, yani kadın ve erkek kahramanlara, kötü adamlara ve destekleyeceğimiz bir tarafa sahip olmasını isteriz.

Zevklerimiz, kitlesel medyada başarıya ulaşmak isteyen sanatçıların canını sıkabilir, fakat bunları değiştirmemiz mümkün görünmüyor. Walt Whitman'dan alıntı yapacak olursak, eğer bizi tutarsızlıkla suçlayacaksanız öyle olsun: Bizler, Whitman'ın iddia ettiği gibi yalnızca çokluk barındırmıyoruz, aynı zamanda çokluğun *kendisiyiz*. Yenilikle aşinalığın karışımını arzuladığımızdan, kitle kültürü için üretilen anlatılar henüz fabrikadan yeni çıkmışken bile biraz nostaljik görünüyorlar.

Bir bakıma, kitlesel hikayeciliğin tarihi, teknik gelişmeler sayesinde ilerleyen düz bir çizgi üzerinde gidiyor: önce romanlar, sonra filmler, sonra radyo, televizyon ve son olarak da internet. Fakat bu yalnızca medya ve medyayı ortaya çıkaran endüstriler için geçerli. Teknolojiyi bir kenara bırakıp hikayeleri ve bu hikayelerin temalarını düşünecek olursak, kitle kültürünün aynı rota üzerinde dönüp durduğunu, hemen hemen aynı öykülerdeki aynı karakterleri yarattığını görebiliriz. Kitle kültüründe başarıya ulaşmış eserlerin, büyükanne ve büyükbabalarımızın kendilerini yakın hissettiği türden kalıplara daha yakın olması tesadüf değildir.

Yani Jack Dawson *Titanic*'te sevgilisine cesurca veda ederken, en zalim sinikler dahil hiç kimse, hatta bu filmi öfke ve tiksintiyle izleyen eleştirel sinemaseverler bile, Jack'in kararını şaşırtıcı bulmayacak, ayrıca bizim ve onun hayatına hükmeden görenekler göz

önüne alınırsa, herkes Jack'in davranışının doğru olduğunu düşünecektir.

Sonuçta, kadın-erkek, tüm izleyiciler de aynısını yapardı. Ya da belki doğru şartlar altında böyle yapacağımızı düşünürüz; kurduğumuz düşlerde de gerçekten böyle davranırız, çünkü Jack'in bunu yapmasını sağlayan fantezi ve kahramanlık geleneği hepimizin hayal dünyasına egemendir. Eileen Whitfield, yazdığı Mary Pickford biyografisinin sonunda bize şunu hatırlatır: "Sinema ve onun hareketli resimler alanındaki kuzeni -televizyon- hayatımıza hükmeder. Kendimiz hakkındaki düşüncelerimizi, gerçekliği nasıl bir süzgeçten geçirdiğimizi ve nasıl hayal kuracağımızı etkilerler."

Jack'inki gibi bir hikaye düşlerimize giriyorsa, bunun sebebi 1819' dan beri aynı öykünün başarılı ya da başarısız oyuncular tarafından canlandırılan, karada ya da denizde, İngiltere ormanlarında, Amerika çöllerinde yahut Japonya'nın pirinç tarlalarında geçen bir sürü farklı versiyonuna kitaplarda, filmlerde veya televizyonda defalarca rastlamış olmamızdır. Kitlesel hikayeciliğin ortaya çıkışı olarak ileri sürülebilecek tarihler arasında, 1819 en iyi seçeneğimizdir. Anlattığımız ve dinlediğimiz tüm hikayelerde rastlanan ortak temaların kökenlerini ararken bazen bunların geçmişte kaybolduğunu, gitgide daha bulanık ve belirsiz bir hâl aldıklarını görürüz. Fakat kültür coğrafyamızın romansların egemenliği altındaki geniş bölümünde, yol tabelaları oldukça nettir. Hepsi de Walter Scott'ın etkili romanı *Ivanhoe*'nun 1819'da yayımlandığı yeri, Edinburgh'u gösterir.

Bu kitaptaki karakterler, tutumlar ve durumlar, nesiller boyunca *Titanic*'e ve diğer binlerce durak noktasına varana dek bir kartopu gibi yuvarlanarak büyüdü. Scott, *Ivanhoe*'da romans türüne asıl biçimini verdi. Aynı zamanda tarihi ve kültürü şekillendiren sonuçlar yaratacak biçimde, erkekliğe, kahramanlığa ve topluma dair yeni bir bakış sundu. Bütün popüler anlatıların kökeninin Scott olduğunu söyleyemeyiz elbette, fakat onun eserinden günümüze uzanan hat, hikayeciliğin hem onun yaşadığı yüzyılda hem de bizimkinde nasıl bir gelişim gösterdiğini ortaya koyuyor.

Yirminci yüzyılın kitlesel imgeleminde hayli önemli bir yer tutan Vahşi Batılı kovboylar, *Ivanhoe* ve diğer Scott kitaplarında oldukça geniş yer tutan şövalyelerin soyundan gelir. Kovboylar Scott tarafından oluşturulmuş ahlak kurallarını benimsiyordu; *Ivanhoe*'nun yayımlanmasından yaklaşık 125 yıl sonra, yani yirminci yüzyılın ortalarında dünyanın büyük kısmı bu kuralları özümsemişti. Aynı zamanda bu kurallara uygun yaşayanların gerçek beyefendiler olduklarının ve dışarıdan sert görünmelerine rağmen tertemiz ruhlar taşıdıklarının farkındaydık. 1946'da o muhteşem John Ford filmlerinden biri olan *My Darling Clementine*'i [Kanun Harici] izlediğimde on dört yaşındaydım ve Wyatt Earp rolündeki Henry Fonda'yla Doc Holliday rolündeki Victor Mature'un, hanımlara en ufak bir dokunuşta kırılacak porselen bebeklermiş gibi büyük bir itinayla yaklaşmalarının sebebini anlıyordum. Aynı silahşorların neden sadakati dünyadaki her şeyden daha önemli bulduklarını biliyordum, zayıfları istismar etmeyeceklerinin ya da düşmanlarına haksızca davranmayacaklarının da farkındaydım. Çocukluğumda dinlediğim ya da okuduğum, büyük kısmı Walter Scott'tan etkilenmiş hikayelerle filmler sayesinde bu duygusal alan benim için açıklığa kavuşmuştu. Ayrıca *My Darling Clementine*'de olduğu gibi, bana bu asil silahşorların iyinin tarafında, O. K. Corral'daki silahlı çarpışmada mağlup edecekleri düşmanları Clanton ailesininse kötünün tarafında olduğunun anlatılacağını biliyordum. John Ford, ben ya da Scott'ın bize aktardığı gelenekler sayesinde ortaya çıkan western türünü seven herkes, duygularla ahlakın bir araya getirildiği bu formata aşinaydı. Bu format, John Ford'un destansı filmlerinden çok şey öğrendiğini kabul eden muhteşem Japon yönetmen Akira Kurosawa'ya kadar ulaşmıştı. Kurosawa filmleri, örneğin *The Seven Samurai* [Yedi Samuray], bu ahlaki yapının bir çeşidini Japonya'ya taşıdı ve onu kadim Japon gelenekleriyle birleştirerek, samuray filmleriyle televizyon programlarını Japon kültürünün vazgeçilmez bir parçasına dönüştürdü. Western ABD için ne ifade ediyorsa, samuray filmleri de Japonya için onu ifade etmeye başladı. Daha sonra *The Seven Samu-*

rai Amerikan kültürüne geri dönüş yaparak, *The Magnificent Seven* [Yedi Silahşörler] adıyla yeniden uyarlandı ve önce filmi sonra da dizisi çekildi.

The Maltese Falcon [Malta Şahini] filminde Sam Spade adında özel bir dedektifi canlandıran Humphrey Bogart ve *Farewell, My Lovely*'de [Elveda Sevgilim] Philip Marlowe rolündeki Robert Mitchum'la birlikte, Hollywood bir başka ortaçağ şövalyesini ön plana çıkardı. Tıpkı bir Scott romanı kahramanı gibi, Amerika'nın kötücül sokaklarında tek başına cesurca yürüyen özel dedektif, cesareti sayesinde genellikle yozlaşmışları mağlup eder. Fazlasıyla baskı altında olsa bile mesleğine duyduğu inancı yitirmez, her şey ters gitse dahi mücadele ettiği insanlardan daha üstün bir ahlaki düzlemde yaşadığını bilir. Artık kovboylar popüler imgelemdeki konumlarını büyük oranda yitirdiler. Onların televizyondaki yerini önce özel dedektifler, sonra da "NYPD Blue" dizisindeki gibi açık görüşlü polisler aldı. Yüzeysel bakarsak, bu kişiliklerin Scott'ın öncülüğünü yaptığı geleneğin bir ürünü sayılamayacaklarını düşünmemiz mümkün; yirmi yıl öncesinde, emekliye ayrılmış bir devlet memuru olan özgür ruhlu şövalyeyi de benimsemeyebilirdik. Bu şövalyenin kendisiyle eş statüdeki kadınlarla birlikte çalışması ve bu kadınların onun hayatını kurtarabilme ihtimali olması da insanları ürkütebilirdi, çünkü söz konusu algı, kadın-erkek ilişkilerinde bir aydınlanma yaşanmasını gerektiriyordu. Feminizm kadınlara yeni roller verilmesi için gereken zemini hazırladı, otorite karşıtı bir söylem benimseyen neslin yarattığı kültürel dönüşümse kurgusal polis karakterlerine bir nevi bağımsızlık kazandırdı. Kurumlardan artık eleştirel bir dille söz edebilmemiz, politikaya bulanmış bürokrasilerde gerçeklik ve adalet savaşı veren kahramanların ortaya çıkmasını sağladı. Keyfi iktidarlara karşı mücadele yürüten kahramanlardan, tıpkı *Ivanhoe*'daki gibi, iktidara sadık kalması istense de bu her zaman hak edilmiş bir sadakat değildir.

Aynı tiplemenin başka bir versiyonu da uzay kurgularında ortaya çıkar; belki de bunlardan en öne çıkanı 1977'deki orijinal *Star*

Wars [Yıldız Savaşları] filminde Harrison Ford tarafından canlandırılan uzay gemisi kaptanı Han Solo'dur. Romanslarda, özellikle de Western filmlerinde rastlanan pek çok karakter gibi, Solo da önceleri kötümser ve alaycı bir kişilikken, daha sonra yüce bir amaç uğrunda şekillenmiş idealist ruhuna kavuşur. *Star Wars*, erdemli genç adamların desteğine ihtiyaç duyan Prenses Leia (Carrie Fisher) karakterinden de anlaşılacağı kadarıyla, eski bakış açısına da sadıktır.

Bütün bu hikayelerin yaratıcıları dünyadaki anlatı geleneğinden çeşitli öğeler alır, ama bu masallara asıl rengini veren herkesten çok Scott'tır. Artık pek fazla okunmuyor; onun etkilerini taşıyanlar da ne kadar önemli biri olduğundan pek haberdar değil, hatta birçoğu ismini bile duymamış. Ancak kitlesel anlatı kültürünün ardında o var; iyi ya da kötü, onun yaratıcısı ve ilham kaynağı Scott. Aslında bu rol için biçilmiş kaftan da değil; ne de olsa tarihe kazınmış isminde bir resmiyet var. Bir şövalye oluşu, İskoçya idealleriyle bağlantısı, tabii bir de Edinburgh'daki devasa anıtı, kendisine ağır bir hava katıyor. Scott'ın eserleri üzerine çalışan, bu eserleri düzeltip açıklamalı baskılarını yayımlayan profesörler de bu etkiyi artırıyor. Oysa doğrusunu söylemek gerekirse, Sir Walter Scott kendi döneminin Steven Spielberg'üydü.

Britanyalı yazarlar arasında Scott'tan başka dünyada daha fazla etki yaratmış kimse yoktur, tabii Shakespeare hariç. On dokuzuncu yüzyılda, melodram tarzı romanların meşhur ustası Wilkie Collins, Scott için "romancıların prensi, kralı, imparatoru, hatta yüce tanrısı" diyordu. George Eliot onun aleyhinde konuşulmasından nefret ettiğini, modern eleştirmen Walter Allen da Scott'un "Avrupa romanını yaratan" kişi olduğunu söylüyordu. Bugün dahi Scott'ın hayal gücünün tadını ve kokusunu almış bir dünyada yaşıyoruz; onun deyişiyle, romantik çağ hiç bitmedi. O dönemin hikayecilik kuralları hâlâ geçerli. Bu kuralları esnetsek, eleştirsek ya da onları feminist temalara veya başka modern kalıplara uydursak, hatta inanırlıklarının kalmadığını homurdansak bile dönüp dolaşıp yine onları kullanıyoruz.

Scott'ın tarih ve zamanla özel bir ilişkisi vardı. Yazarlığı ortaçağa uzanırken, yarattığı etkiyse bizim zamanımıza ulaşmakla kalmıyor, hatta daha da ötesine geçiyor. Şiirlerinde eski baladların özelliklerini yansıttığı ve ayrıca şiirlerinden birine *The Lay of the Last Minstrel* [Son Halk Ozanının Şarkısı] adını verdiği için kendisine son halk ozanı deniyordu. Bunun yanı sıra, ilk kez onun romanları uluslararası popülarite elde ettiği ve diğer yazarlara bu yolu açan geleneği başlattığı için çoksatan ilk yazar kabul ediliyordu.

On sekizinci yüzyıl sonlarında, romantizm akımının başlangıcında Scott artık rüştünü ispat etmişti; Beethoven, Wordsworth ve Coleridge'in çağdaşıydı. Aydınlanma rasyonalizmine karşılık, onun gençliğinde Avrupa'da duyguları dile getirmek revaçtaydı. Scott romantizmin itkilerini piyasa için bir araya getirdi, hatta aslında kitapları sayesinde söz konusu piyasayı o yarattı.

On sekizinci yüzyılın ilk zamanlarındaki İskoçya hakkındaki *Waverly* öyküleri, tarihi roman olmaları bakımından dünyada bir ilkti. Bu türü icat eden Scott, Dumas'nın *Üç Silahşörler*'i, Victor Hugo'nun *Sefiller*'i vb. pek çok eserin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Zamanın akışını düşsel bir biçimde bozmak için kullanılabilecek yeni ve muhteşem bir edebi araçtı bu. Scott, anlatının daha önce hiçbir zaman sunmadığı bir olanağı okurların önüne serdi; onlara yaşanan dönemin insanların üzerine yüklediği sığ taşralılıktan kurtulma ve başka bir çağda yaşamanın kişide nasıl duygular uyandıracağını anlama fırsatı sundu. Politikayı ve önemli tarihsel akımları kişisel bağlamda tarif etmek için bir yöntem oluşturdu. O zaman için radikal (ve şaibeli) sayılacak bir bakış açısı ortaya atarak, uzak geçmişte yaşamış insanların krallardan ve rahiplerden korktuklarını, farklı kıyafetler giydiklerini, değişik yemekler yediklerini ve genellikle hangi yılda yaşadıklarından bihaber olduklarını, ayrıca modernite öncesi Avrupa'daki bu insanların da bizler gibi hissettiklerini, düşündüklerini ve konuştuklarını öne sürdü. Bu düşünce günümüze dek ulaşan edebi bir tarzın tohumlarını attı. Yalnızca kırk yıl kadar sonra Jules Verne, Scott'ın yöntemini tersinden işleterek geleceğe yönelik hikayeler yarattı ve bunu

yaparken de bugünün bilimkurguları için geçerli kuralların çoğunu kullandı.

Bütün bunları *Waverly* romanları sayesinde başaran ve önemli bir figür olarak tarihe geçen Scott, *Ivanhoe*'yu yazdı ve dünyayı edebiyat aracılığıyla daha da şiddetli bir biçimde sarstı. *Ivanhoe* onu İskoçya sınırlarından çıkarıp İngiltere'nin güneyine ve geçmişe, on ikinci yüzyıla, yani 1194 Yazı'ndaki Üçüncü Haçlı Seferi zamanına taşıdı. Yalnızca bu bile romantik çağın zevkini yansıtıyordu. Birkaç onyıl önce Voltaire ve diğer aydınlanmacı düşünürler ortaçağı, tarihin tekrarlanmaması ve özlenmemesi gereken mutsuz bir dönemi olarak yaftalamıştı. Romantiklerse buna tepki olarak ortaçağı yeniden kurgulayıp ona daha gösterişsiz meziyetler ve daha kuvvetli hisler atfetmeye başladı. İnsanlığın o zamanlar daha deneyimsiz ve daha az yozlaşmış, daha hayat dolu ve daha sahici olduğu düşüncesi kuvvetleniyordu. Aydınlanma, ortaçağı bir kabus gibi görüyor, romantiklerse onun muhteşem bir rüya olduğunu düşünüyordu.

Ivanhoe'nun duygusal temeli buydu ve bu durum onun çekiciliğini açıklıyordu. Yazıldığı günden beri o kadar çok taklit edildi, parodileştirildi yahut aynı olay örgüsü o kadar çok kullanıldı ki, kitabı bugün okuduğunuzda intihal olduğunu bile düşünebilirsiniz. Elbette bize tanıdık gelmeyen az sayıda bilgi içerir. Şöyle başlar:

> Şenlikli İngiltere'nin Don Nehri tarafından sulanan bu hoş bölgesinde, Sheffield ve sevimli Doncaster kasabası arasındaki güzelim tepelerle vadilerin büyük bölümünü kaplayan ve kökleri kadim zamanlara uzanan büyük bir orman vardır... Kahramanlıkları İngiliz şarkılarına ilham veren o cesur haydut çeteleri... işte buradan... çıkar.

İlk sayfadaki "şenlikli İngiltere" sözü, belgelenmiş gerçeklerle yakından uzaktan alakası olmasa da, İngiltere tarihiyle ilgili düşünceleri şekillendirmeye nesiller boyu yardımcı olmuştur. Kitabın kalanı, milyonlarca insanın çocukken dahil olacağı bir dünyayı

çağrıştırır. Scott'ın hikayesi Aslan Yürekli Richard'ın, gaspçı kardeşinin, Prens John'un ve Robin Hood'un yaşadığı zamanda geçer; öykünün arka planında bu karakterlerin hepsinden söz edilir.

Sakson Cedric'in oğlu, Ivanhoe şövalyesi Wilfred, babasının vesayeti altındaki Rowena'ya aşkını ilan etmek üzere Haçlı Seferinden dönmektedir. Ne var ki babası onun asil Sakson kanı taşıyan Athelstane'le evlenmesi gerektiğini düşünmektedir, böylece Saksonlar yeniden iktidara gelebilecektir. Ivanhoe'nun, kitabın belki de en ilginç karakteri sayılabilecek güzel Yahudi şifacı Rebecca'yla da bir ilişkisi olur. Scott bizi şatafatlı törenler ve kanlı çarpışmalarla dolu bir turnuvaya da götürür. Bunların hepsi, şövalyeliğin ve onun kurallarının hüküm sürdüğü bir topluluğun önünde gerçekleşmektedir ve bu kurallar çerçevesinde mertlik, iffetlilik, onur ve sadakat ön plandadır. Scott, ortaçağ boyunca Fransa ve İngiltere'de popülerleşen saray aşklarından yararlanır. Saray aşkları etten kemikten insanların dünyasına uygun olmayabilir, fakat edebi bir araç olarak kullanılmaları tarihin en önemli icatlarındandır. Bu bir baskı kültürüdür, ama söz konusu baskı, kibar ve zarif davranışların altında yatan dünyevi tutkuları kısıtlayacak türdendir. Katı davranış kuralları, baskı kültüründen doğan anlatılara yoğun bir anlam katar.

Şövalyeliğin gizemleri ve görevleri etrafında yükselen hikayeler yazma fikrini Scott icat etmedi. Ondan çok daha önce, İngiliz edebiyatı şövalyelik hikayeleriyle doluydu ve bunların en çok bilinenleri Kral Arthur ve Camelot efsaneleriydi. Scott kendi algısını *Canterbury Hikayeleri*'nden *Don Kişot*'a uzanan edebi külliyata dayanarak oluşturmuştu.

Ancak şövalyeliği hayata geçiren yazar Scott oldu. Trenle seyahat eden ve teraslı evlerde oturan insanlar şövalyelikten söz ediyorsa, bu Scott'ın eseriydi. *Ivanhoe*'nun başarısının ardından şövalyelikle ilgili bir roman serisi yazmaya karar verdi; bunlar da Avrupa'da ve Atlantik'in öte yakasında heyecanla karşılandı. Yıllar içinde, *Ivanhoe* ilki 1913'te çekilen beş filme ve iki televizyon dizisine konu oldu, fakat bu onun kitlesel medyada yaratacağı et-

kinin yalnızca başlangıcıydı.

Ivanhoe'daki idealler bugünden bakılınca biraz beklenmedik bir rota izledi ve ABD'nin Güney eyaletlerindeki şehirler ve plantasyonlar aracılığıyla ana akım modern kitle kültürüne dahil oldular. Hemen hemen 1825'ten 1860'a dek, yani Amerikan İç Savaşı arifesinde Scott'ın kitapları Güney'de iyiden iyiye kök saldı. Başka yerlerde de popülerlik kazanmasına rağmen Scott hiçbir yerde Güney'deki kadar çok sevilmedi. Scott'ın şövalye romanlarını trenlere yükleyip Güney'e gönderdiğini söyleyen Kuzeyli bir kitapçı bile vardı. Güneyliler Scott'ın ortaçağ romanslarında kendi yansımalarını gördüklerini düşünüyorlardı: tatlı dilli ama güçlü, onurlu, atılgan, cesur ve asil bir halk. Güneyliler zaten önemli tarihsel kökenlere sahip olduklarını iddia ediyorlardı, Scott da onlara bu muğlak hisleri ve toplumsal hırsları büyük, asil ve Hıristiyan bir hikayeyle birleştirme fırsatı sundu. Japonlar nasıl yirminci yüzyılda L. M. Montgomery'nin *Yeşilin Kızı Anne*'le özdeşleşen memleketi Prince Edward Adası'na akın ettiyse, Güneyliler de Scott'ın yaşadığı ortaçağ tarzında inşa edilmiş Abbotsford malikanesine hac ziyaretleri düzenlemeye başlamıştı. Güneyliler Scott'ın süslü yazım tarzını, hitap şeklini, hatta kimi zaman diyaloglarını bile benimsediler. Oğullarına Walter Scott, kızlarına Rowena adını verdiler. Şimdi garip görünebilir, ama on dokuzuncu yüzyılda Victor Hugo Fransızlar için ne ifade ediyorsa, Scott'ın eserleri de Güneyliler için aynı şeydi. Kendi benlik algıları için en münasip gördükleri sembol buydu.

Güneyliler, çoğunun büyük bir kötülük olduğunu içten içe bildiği kölelik sisteminin sürdürülmesini haklı çıkaracak özgün bir hayat tarzı inşa etmek için ellerinden geleni yapıyordu. Köleliği "özgün yapı" olarak adlandırıyor ve onun yalnızca kendilerine ait olduğunu ve başkalarınca anlaşılamayacağını ima ediyorlardı. Scott'ın eseri de bu bakış açısına engel teşkil etmiyordu. Onun tasvir ettiği feodal dönemde asil adamlar diğer asil adamlarla kadınlara saygılı davranır, ama kale duvarları dışında kalan köylülere aynı tavrı göstermezlerdi. Güney'de de aynı şey beyaz köle sahipleriyle siyah köleler için geçerliydi. Ne de olsa *Ivanhoe*'daki krallarla asille-

rin, kim oldukları boyunlarındaki metal bantlardan anlaşılan serfleri vardı. Yani Güneyliler Scott'ın sunduğu hikayede kendilerine yer bulabiliyordu.

1941'de Kuzey Carolinalı gazeteci W. J. Cash, *The Mind of the South* [Güney'in Aklı] başlıklı mükemmel kitabında, "Walter Scott Güneyliler tarafından bütünüyle benimsendi ve orada yaşayan insanların benlik algısına dahil edildi," diye yazıyordu. Scott, Güneylilere bir toplumsal idealler bütünü verdi; onlar da gül bahçeleriyle ve düello alanlarıyla çevrili sütunlu malikaneler inşa ederek bu ideallere göre yaşamaya çalıştılar. Her şeyin ötesinde, onun kurgularından kadının iffetliliği idealini aldılar. Scott'ın etkisiyle, Güneyli erkekler Güneyli kadınları kendi uluslarının mistik sembolü olarak görmeye başladılar. Cash'in dediği gibi, İç Savaş öncesi dönemde Güneyli kadınlardan bahsetmek bile "güçlü kuvvetli erkekleri gözyaşlarına boğuyor ya da haykırmalarına yol açıyordu. Başında ve sonunda Güneyli kadınlara övgüler düzmeyen bir vaaza ya da onlar uğruna çarpışan kalkanlardan ve vuruşan kılıçlardan söz etmeyen bir kahramanlık söylevine pek sık rastlanmıyordu." Cash, İç Savaş patlak verdiğinde Konfederasyon saflarındaki askerlerin, o Güneyli kadın imgesi uğruna çarpıştığını düşünerek savaşa katıldıklarını savunuyordu. Bu tavrı da "tam bir jineolatri"[4] şeklinde niteliyordu.

Mark Twain, belki de biraz abartarak, Sir Walter'ın "savaştan önceki Güneyli karakterini oluşturmada fazlasıyla etkili olduğunu, bu yüzden de İç Savaş'ın çıkmasından büyük ölçüde sorumlu sayılabileceğini" söylüyordu. Scott okuyan Güneyliler için, baştan kaybedilmiş bir davanın bile asil bir yanı vardı; Mark Twain, Güneylilerin düşünce yapısındaki bu özelliği "Sir Walter hastalığı" şeklinde nitelendiriyordu. İdealist bir şövalyelik anlayışı, askerlerin gerçekte nasıl savaştıklarını yansıtsın ya da yansıtmasın, Konfederasyon'un savaş söylemlerini şekillendiriyordu. Kimsenin Konfederasyon askerlerinden "Kahraman" sözcüğünü kul-

4- Kadınlara karşı hissedilen büyük hayranlık ve tapınma duygusu. -çn

lanmaksızın bahsedemeyeceğine yönelik yazılı olmayan bir kural oluşmuştu. Scott'ın yarattığı etkinin bir sonucuydu bu. Güneylilerin kendilerini tarif ederken kullandıkları söylemi o yaratmıştı. Ayrıca dünya algısına öyle büyük bir katkısı oldu ki, kurgusal anlatıların gerçek olaylara baktığımız çerçeveyi nasıl şekillendirdiğini gösteren çarpıcı bir örnek hâline geldi.

Konfederasyon yok olsa da Scott ruhu yaşamaya devam etti. 1888'de, Mark Twain *Mississippi'de Yaşam*'da Scott'ın etkisinin Amerika genelinde zayıflayıp yok olduğunu, fakat "uzadıkça uzayan o ağdalı diliyle" Güney'de hâlâ varlığını sürdürdüğünü yazıyordu. Twain, 1880'lerdeki Güneyli yazarların hâlâ Scott'ın gölgesinde yaşadıklarını ve "şimdiki zamana değil, geçmişe yönelik yazdıklarını, modası geçmiş yöntemlerden yararlanıp, ölü bir dil kullandıklarını" söylüyordu.

Scott yolun sonuna gelmiş, Güney'in mezarlıklarına defnedilmiş olabilirdi. Modern eleştirmenlere bakılırsa, yok olmak onun kaderiydi. Ancak yirminci yüzyılın başlarında sarsıcı bir şey ortaya çıktı: yeni bir anlatı biçimi olan sinema. Sir Walter Scott'ın etkisini milenyumun sonuna, hatta ötesine taşıyan şey de bu araç oldu.

Güney'in onuru için savaşan Güneyli romantiklerden biri de, Kükreyen Jake lakaplı Albay Jacob Wark Griffith'ti. Griffith, soyu Galli savaşçı krallara dayandığı söylenen bir süvari subayıydı. Savaşa girmek için hem özel hem de kültürel sebepleri vardı. Savaşın ilk yılında, Kentucky'deki eski malikanesi Birlik tarafındaki askerler tarafından yerle bir edilmişti. Kükreyen Jake efsaneler yaratan bir subaya dönüştü. Kuzeylilerin attığı bir gülle sonucunda kalçası kırıldıktan sonra ne yürüyüp ne de at sürebilen Griffith'in bir at arabası edindiği ve adamlarını oturduğu yerden komuta ettiği anlatılır.

İç Savaş'ın bitişiyle birlikte Kentucky'ye döndü ve David Wark Griffith adında bir oğlu oldu. Oğlu sinemanın ilk dâhisi olacaktı. Scott'ın dünyaya saldığı kahramanlar otuz yıl içinde, Scott'ın bile hayal edemeyeceği kadar güçlendiler ve destek kazandılar.

Griffith ortaçağ şövalyeliğiyle Güneyli kahramanlığının karışımından oluşan bir atmosferde büyüdü. Bu ortamda Ivanhoe dönemi kadınlarının iffeti Güneyli kadınların kutsallığıyla birleşiyordu.

Onun doğduğu dönemde henüz film olmamasına rağmen, Griffith doğuştan yönetmendi. Kariyerinin ilk dönemlerinde, sinemanın anlatı tekniklerinin çoğunu öğrendi. Kuralları o yazdı. Kameranın açılıp kapanışını o öğretti, uzak plan çekimlerin arasına nasıl yakın çekim bir plan ekleneceğini o keşfetti, geri dönüşlerden ve hareket hâlindeki kamerayla yapılan çekimlerden yararlandı, ayrıca birbiriyle alakalı iki ayrı sahneyi, söz konusu sahneler arasında ileri-geri giderek aynı anda nasıl kullanabileceğini öğrendi. Yönetmenin bir yüz ifadesinden ya da ufak bir olaydan yararlanarak seyircilerin bakış açısını nasıl yönlendirebileceğini gösterdi. Onun liderliğinde, filmler tiyatro oyunlarından ziyade romanların bir uzantısına benzedi. Tiyatroda pek çok karakter sahnenin farklı yerlerinde aynı anda karşımıza çıkarılır, hangisini izleyeceğimize biz karar veririz. Sinemaysa bir romancı yaklaşımı benimser; tek bir bakış açısını yansıtır ve izleyicinin ne göreceğini dikkatle seçer. Yalnızca bu strateji bile, sinemanın tiyatroda asla rastlanmayan büyüleyici bir etkiye sahip olmasını sağlar.

Hayranlarının dediğine bakılırsa bunların hepsi Griffith'in icadı değildi; bazılarını Edwin S. Porter 1903'te, yani Griffith yönetmen olmadan beş yıl önce, *The Great Train Robbery* [Büyük Tren Soygunu] filminde kullanmıştı. Yine de, bunları hikayecilik yararına bir araya getiren kişi Griffith'ti.

Kendisinin dünyaya kattığı şey, anlatının yeni bir makine aracılığıyla yeniden icadıydı. Anlatının kadife karanlık üzerine yansıtılan ışık biçiminde ve bir düş görüntüsündeki hâliydi bu. İzleyici için kabullenmesi kolay bir anlatı biçimiydi. Sinemadaki hikayelere erişimimiz kitaplardaki hikayelere erişimimizden farklıdır. Sinemadeki hikayeler bize gelir, bakış açısı zaten kurgucu ve yönetmen tarafından belirlenmiştir. Bu durum hikayeciliğin hedef kitlesini hayli genişletmiştir. Griffith'in eserlerinde ana tema, kadın iffetinin savunulmasıdır. İlk zamanlar bunu Mary Pickford adıyla

dünyanın ilk film yıldızı olmayı başaran Torontolu Gladys Smith aracılığıyla gerçekleştirdi. Daha sonra, Lilian ve Dorothy Gish sayesinde bu imgeyi pekiştirdi ve birkaç yıl içinde bütün dünya kadınlara, tıpkı Güneyli dilberler gibi, korunmaya muhtaç kırılgan nesneler gibi davranmayı öğrendi. Bu imge o kadar güçlendi ki varlığını özel ve kamusal alanlarda hâlâ sürdürüyor. Tennessee Williams, Blanche Dubois'nın, etrafındaki asalet evreni çoktan yok olmuş, zavallı, yarı deli Güneyli bir kadını canlandırdığı *A Streetcar Named Desire* [İhtiras Tramvayı] filminde bunu etkili bir biçimde aktarmayı başarmıştır.

D. W. Griffith, Kükreyen Jake'in memleketi Kentucky'den gelirken yanında sinsi ve çok daha güçlü bir dürtü getirmişti: siyahi karşıtı ırkçılık. Ünlü yönetmen başyapıtını, yani aralarla birlikte üç saat süren ve çağın en büyük sanatçısı olarak anılmasını sağlayan filmini, babasının hayata bakışını ve kendi geçmişini yansıtan bir romandan, Thomas L. Dixon'ın 1905 tarihli romanı *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*'dan [Klan İnsanları: Ku Klux Klan Üzerine Tarihsel bir Romans] yola çıkarak çekmişti.

Mark Twain uzun ve ağdalı romanslardan bahsederken tam da Güney Carolinalı Dixon gibi yazarları kastediyordu. Zaten Dixon da Scott'tan etkilendiğini hiçbir zaman reddetmemişti. Başlık, ana karakterin İskoçya'yla ilişkisini ortaya koyuyordu; Ben Cameron adını taşıyan karakter, Cameron klanına mensuptu. Aynı zamanda aidiyetlerini haç yakarak ilan eden Ku Klux Klan'a da üyeydi. Bu işlem hem Dixon'ın kitabında hem de Griffith'in filminde "Kadim İskoçya Tepelerinin Kızgın Haçı" sözcükleriyle betimleniyordu. Akademisyenler, haç yakmanın Scott'ın *The Legend of Montrose* [Montrose Efsanesi] romanına dayandığını fark ettiler.

Yani, D. W. Griffith'in 1915'te tamamladığı başyapıtı *The Birth of a Nation* [Bir Ulusun Doğuşu], Ku Klux Klan'ın özündeki küstah ve kindar ırkçılığın etkisi altındaydı. Pek çok eleştirmen tarafından sert eleştirilere maruz kalan film, bugün dahi tartışılırken bir utanç havasını beraberinde getirir.

Sir Walter Scott bu tarihi kurguları kaleme alırken, kendi içlerinde bölünmüş toplumlardan etkilenmişti: İlk romanlarında İskoç ulusalcılarına karşı İngiliz destekçisi asimilasyon savunucularını, *Ivanhoe*'daysa Normanlara karşı Saksonları ele alıyordu. Güney'in ona hayranlık duymasının sebeplerinden biri de buydu. Daha sonra, yerleşimcilerle sığır yetiştiricileri arasındaki vahşi mücadeleyi tekrar tekrar işleyen Vahşi Batı filmleri de Scott'ın izinden gitti. Ayrıca tarihsel olaylara dayanan filmlerin en kuvvetlisi *Gone with the Wind* [Rüzgar Gibi Geçti], Kuzey'le Güney arasındaki çekişmeyi konu ediniyordu.

Aralarında bir okyanus ve bir yüzyıl olmasına rağmen, *The Birth of a Nation* belirgin bir Walter Scott anlatısıydı. Film aynı zamanda iki çelişkili anlatının da çarpışmasıydı. Biri Griffith'in çocukken öğrendiği, kahraman bir beyaz adamın siyahi eski kölelere karşı kendini ve kadınlarının iffetini korumaya çalışmasını anlatan bir hikayeydi. Diğeriyse, ABD'nin ağır ağır yazılan ulusal anlatısıydı; Güney bu süreçte önyargılarının yıkılışını ve ordusunun mağlubiyetini kabullenmiş, bölünmüş Amerikalılarsa tek bir ulus çatısı altında bir araya gelmişti. *The Birth of a Nation* her daim tartışılmaya mahkum bir filmdi. Belki de ABD'ye ait bu muhteşem sanat eserinin daha en başından ABD'nin en büyük trajedisi olan ırkçılık sorunlarıyla iç içe geçmesi gayet münasipti.

Anlatı, ustalıklı bir biçimde gelişerek bu karmaşık değişimlerin üstesinden gelmeyi başarmıştır. Fakat anlatının insan imgelemindeki merkezi rolü, hatta anlatının en değerli varlığı her zaman çeşitli saldırılara maruz kalmıştır. Anlatının nesiller boyunca en önemli başarısı gerçeğe benzemesi ve doğala yakın hayaller üretmesiydi, zihinlerde kalan en belirgin özelliği de bu oldu. Kurgu dışı bir eseri överken genellikle "roman gibi akıcı" deriz ve bu sözümüzle Charles Dickens'ın *David Copperfield*'ını kastederiz, James Joyce'un *Ulysses*'ini ya da Thomas Pynchon'ın *Gravity's Rainbow*'unu [Yerçekiminin Gökkuşağı] değil. Okuyanların gerçekçi hikaye anlatımına kapılıp gideceğini ve büyülenip "kendilerinden geçeceklerini" düşünürüz.

Anlatının kimi zaman saldırıya uğramasına sebep olan özelliği de işte budur. Alman oyun yazarı Bertold Brecht bu özelliğin belki de en bariz düşmanlarından biridir. Neden, diye sorar Brecht, neden izleyicilerin kendilerinden geçmelerini isteriz? Niçin onları transa sokarız? Onları yönlendirilmeye ve sömürülmeye açık hâle getirmez mi bu? Brecht, tiyatro araçlarının izleyiciler tarafından görülmesini istiyordu; zihnindeki ideal tiyatroda, büyücü de kullandığı kaldıraç da Oz kasabası sakinlerinden saklanmamalı, bilakis görünür olmalıydı.

Brecht tiyatrodaki kurgusal anlatıyı bilinçli olarak parçalamayı amaçlar ve bunu gerçekleştirmek için yabancılaştırma etkisi dediği yöntemi kullanırdı. Bu yöntem gerçeğe yakın olmayı reddeder, oyuncuların aslında rol yaptığını vurgular ve seyircilerin, önlerine konulan malzemenin esiri olmaktan ziyade, onun üzerine düşünmesini ister. Fakat uygulamaya gelince Brecht'in teorileri etkisini yitirir. İzleyicilerden düşünmeleri istenir, ama bunlar da her zaman Brecht'in Marksist kıssalar heybesinden çıkan aynı tip düşüncelerdir. Ne zaman bir Brecht oyunu sahnelense, seyircilerin duygularına hitap eden eski moda teknikler sayesinde bu tür düşüncelerin uyanması amaçlanır. Yine de, Brecht'in öldüğü tarih olan 1957'den çok sonra bile, kendisinin teorileri tiyatroyu ve diğer sanat türlerini etkilemeye devam etmektedir.

Bu düşüncelerden etkilenen sanatçılardan biri de, 1960'ların en başarılı yönetmeni Jean-Luc Godard'dır. Godard kendini geleneksel romancılık ve sinemada kullanılan anlatının düşmanı olarak konumlandırırdı. Her hikayenin bir başlangıcı, ortası ve sonu olması gerektiğini, ama bunun illa ki bu sırayla gerçekleşmek zorunda olmadığını söyler, hikayelerini parçalara ayırır ve izleyicilerin ilgisini karakterlerden koparıp kendi istediği şeye yönlendirecek küçük başlıklar eklerdi. Bir süreliğine hakikaten devrimci gibi görünseler de, filmleri muğlaklaştıkça yarattığı etki de azalmaya başladı ve nihayetinde geriye kalan tek şey birkaç yöntem oldu. Bu yöntemler de geleneksel sayılabilecek anlatıların filme alınmasında diğer yönetmenlerce kullanılmaya başladı.

Kurgusal anlatı, belgesel geleneğiyle birlikte başka bir düşmanla karşı karşıya kaldı. Bu düşman, özellikle de "belgesel" kelimesinin yaratıcısı olan ve daha sonra Britanya hükümetince yetkilendirilmesi üzerine belgeseller çeken İskoçyalı Kalvinist entelektüel John Grierson'ın bünyesinde cisimleşmişti. Mackenzie King hükümeti tarafından Kanada'ya çağrılan Grierson, 1939'dan İkinci Dünya Savaşı sonuna dek işlerliğini sürdüren Ulusal Film Kurulu'nun başına getirildi. Grierson sosyalist tutkulara ve Püriten bir rahibin kararlılığına sahipti; bunlar da onun doğru olduğuna inandığı şeyler uğruna savaşmasını sağlıyordu. "Sanat bir ayna değildir," diyordu, "sanat bir çekiçtir. Sahip olduğumuz bir silahtır."

Kurgunun "sıradan insanları cezbetme yöntemi" olduğuna inanıyor, Hollywood fantezilerini küçümsüyordu. Başarılı olsaydı, hemşerisi Sir Walter Scott'ın panzehiri hâline gelebilirdi. Grierson'ın dünyanın her yerinden takipçileri olsa da, takdir ettiği türden belgeseller sinema salonlarında ya da televizyonda tutunamıyordu. En büyük etkisi, o gittikten yıllar sonra bile belgeselcilik ideallerinin hakimiyetinde kalan Kanada film endüstrisi üzerinde oldu; bu idealler bugün dahi gerçekle kurgu arasındaki kaygan zeminde kendine bir yer edinebilmek için mücadele veriyor. Kanada filmlerinin büyük başarısızlığı senaryolardan kaynaklanıyorsa (ben buna inanıyorum), bu durum kendini filmlerin çekice benzemesini arzulayan Grierson'a adamış nesillerden kalan tarihsel bir miras olabilir.

Yirminci yüzyılın sonlarında film ve televizyon dünyasının büyümesiyle birlikte, anlatı daha ciddi tehlikelerle karşı karşıya kalmaya başladı. Bunlardan biri de, *Die Hard* [Zor Ölüm] serisi ya da *Independence Day* [Kurtuluş Günü] filminde olduğu gibi, karakterlerle senaryonun gürültülü ve şiddet içerikli özel efektlerle bastırılmasıdır. Bir diğeriyse, Watergate skandalının üzerinden çok geçmeden, 1975'te ortaya çıkmaya başlayan paranoya temelli hikayeler sarmalıdır. Bu filmlerin ilki *Three Days of the Condor*'da [Akbabanın Üç Günü], CIA içindeki bir entelektüeli canlandıran Robert Redford, üstlerinin kendisini öldürmeye çalıştığını öğre-

nir. Bu eğilim, birkaç ilginç film yaratmış ve eğlence sektöründe bir süreliğine küçük roller kapmıştır. Fakat şimdiye kadar ABD hükümeti o kadar çok Amerikan filminde düşman olarak gösterildi ki, izleyiciler bütün kötü karakterlerin Washington'dan çıkmasını bekler oldu. Televizyona da transfer olan bu eğilim, "paranoyak paranormal" şeklinde sınıflandırılan *The X-Files* [Gizli Dosyalar] dizisini ortaya çıkardı. Dizideki tüm garip yaratıkların tek bir ortak özelliği vardı: Kurdukları komplolardaki yardımcıları ABD hükümetinin gizli servis elemanlarıydı.

Anlatıcılar hikayelerini tazelemek ve zamanın ruhuna ayak uydurmak için yeni yöntemler ararken, önceki kuşağın avangard sanatçılarının izinden gidip anlatıyı altüst etmeye giriştiler. "Parodi" ya da hiciv niteliğindeki filmler işte böyle doğdu. Bu filmler görünüşte inandırıcı olsalar da, ekranda görünen hiçbir şeyi ciddiye almamak gerektiği konusunda izleyiciyi sık sık uyarırlar. Parodilerin sinemanın çöküşüne yol açacak bir çağ başlattığını söyleyen François Truffaut şöyle yazar:

> Çöküş sürecini başlatan, James Bond serisinin ilk filmi *Dr. No*'dur [1962]. O zamana dek sinemanın işlevi genellikle izleyicinin inanmasını umarak hikaye anlatmak olmuştu. Parodi az sayıda kişiye ya da yalnızca züppelere hitap ediyordu, fakat Bond filmleriyle birlikte popülerleşti. İzleyici kitleleri sinema sanatında gerilemeye tekabül eden bir şeye ilk kez maruz kalıyordu. Ne hayatla ne de herhangi bir romantik gelenekle bağı bulunan, yalnızca filmlerle ilgilenen ve onlarla alay eden bir sinema türüydü bu...

Kimsenin Bond filmlerinin tuhaflıklarına ya da kullandığı mekanik aletlere inanması gerekmiyordu. Yapımcılar bizim bu inanmama hâlimizi kırmaya çalışmıyor, eserlerinin bir nevi parodi olduğunu fark edip bunlara gülmemizi istiyorlardı. Bond filmleri komedi unsuru sayesinde melodram türünü altüst ediyordu; bu komedi unsuru da Hitchcock'un *North by Northwest*'indeki [Gizli Teşkilat] gibi zarif bir yüksek komedi değil, yılışık bir parodi türüydü.

Bu yöntem kısa zamanda bir geleneğe dönüşerek önce diğer dedektif filmlerine, sonra da tüm film türlerine sıçradı ve nihayet filmlerle televizyon programlarının en kalıcı özelliklerinden birine dönüştü. Bu öyküler, ironi adı altında, yönetmenle izleyiciler arasında geçen bir espriye dayanıyordu. Peki, neydi bu espri? Gülmemiz gereken şey neydi? Belki bazı eski filmlerin tarzının fazla ciddi olması, belki de melodram kavramının kendisi gülünçtü. Hiciv bazen de izlediğimiz filmin kendisine yönelik oluyordu.

Bond filmleri sıklıkla taklit edilse de, izleyici üzerinde yarattıkları etki asla kaybolmadı. Derken Truffaut'yu kızdıran yozlaşma biçimi 1990'ların sonlarında yeni bir aşamaya ulaştı: parodinin parodisi. Mike Myers'in *Austin Powers* [Avanak Ajan] serisindeki iki filmi, hiciv şeklinde ortaya çıkmış bir tarzı hicvetmenin de mümkün olduğunu bize göstermiş oldu. Biraz sulu olsalar da, üzerinden otuz yıl geçtikten sonra, ilk Bond filmleri görüntüsel bir imgelem bütünü hâline geldi. Ayrıca bu kadar uzaktan bakınca, genç bir komedyenin paramparça etmesi gereken heykellere benziyorlardı.

Fakat bunlardan çok daha güçlü bir kuvvet, kitle kültüründeki anlatının doğasını nesillerdir değiştiriyor ve yirminci yüzyılın sonunda en etkili hikayelerin tarzını belirliyor. 1915'te çekilmiş *The Birth of a Nation*'a bakarsak, geleceğe yönelik pek çok tohum barındırdığını, kendinden sonraki filmler tarafından kullanılacak tekniklerle ustalıklar içerdiğini fark ederiz. İlginç bir biçimde *sahip olmadığı* şeyi fark edemeyebiliriz: film yıldızları. 1915'te *The Birth of a Nation*'ı başarıya ulaştıran izleyicilerden bazıları ekrandaki yüzleri tanımış olabilir, ama bu oyuncular yıldız değildi. Filmi benzersiz kılan şeyler Griffith'in kendisi, ele alınan konu ve filmin ihtişamıydı. O zamanlar Mary Pickford, Charlie Chaplin ve diğerleri bağımsız isimler olarak kendilerini kanıtlamışlardı. Görünüşe göre, popüler anlatı filmlerinin geleceği Griffith gibi yönetmenlerin hikayesinde değil, filmlerin ve yıldızların hikayesinde olacaktı. Yüzyılın geri kalanında, filmlerdeki ve televizyon programlarındaki anlatı geleneğinin taşıyıcısı yıldızlar olacaktı. Eleştirmenler filmleri yaratan kişinin yönetmen olduğunu iddia edebilir, herkes

iyi hikayelerin yalnızca iyi yazarlar tarafından şekillendirilebileceğini düşünebilirdi. Ancak kamera ve ışıklar yıldızların gücünü artırırken yönetmenlerle yazarların rütbesini indiriyordu.

Film yıldızı, duvar boyutunda bir surete ve hafızamıza birçok kitaptan, resimden ya da kanlı canlı oyunculardan çok daha etkili biçimde kazınacak yüz ifadelerine sahip yeni bir canlı türüydü. Yeni bir samimiyet türü ya da taklidi ortaya çıkmıştı. Yıldızların gözlerine o kadar yakından bakabiliyorduk ki, hayat hikayelerini bu bakışlardan okuyabiliyorduk. O gözler bizimkilerin birkaç santimetre yakınında gibi görünüyordu. Sevgililerimiz, eşlerimiz, ebeveynlerimiz ve çocuklarımızla yakınlaşabileceğimiz kadar yakınlaştık onlara. Film yıldızları (ve daha sonra televizyon yıldızları) bu samimiyeti anlatıları için güç kaynağı olarak kullandılar. Hâlâ Sir Walter Scott'ın romanslarındaki temeller üzerinde yükseliyorsalar bile, bunu yeni ve çok daha etkili bir biçimde gerçekleştiriyorlardı.

Yıldızların oyunculardan çok daha farklı oldukları gayet erken anlaşıldı. Oyuncular rollerini bitirdikten sonra o rolden sıyrılabiliyordu. Yıldızlarsa bu rollerin birikmesiyle daha da büyüyor ve büründükleri her yeni rolde, eski rollerinden birtakım kalıntıları da beraberlerinde getiriyorlardı. Bir oyuncunun performansı, tıpkı bahar yağmuru gibi, film bittikten sonra üzerinden akıp gider; yıldızların performansıysa, tıpkı alüvyon gibi, üzerlerinde birikir. Onlar da yavaş yavaş kendi anlatılarını oluşturmaya başladılar. Greta Garbo hayranları, onun o soğuk güzelliğini ve sertçe çattığı kaşlarını her yeni rolde beraberinde getireceğini bilirdi; sanki bu özellikler onun bize göstermek istediği değerli nesneleriydi. Ernst Lubitsch'in *Ninotchka*'sında, Paris'e gelip gülmeyi ve aşkı öğrenen haşin bir Sovyet komiserini canlandırdığında, filmin esprisi oynadığı karakter kadar Garbo'nun geçmişine de dayanıyordu. Yıldız olma kavramının üzerine inşa edilmiş bir filmdi bu.

Filmlerde ve televizyon programlarında, bir yıldızın yarattığı kalıcı duygusal kuvvet anlatıyla oyuncu arasındaki çizgiyi belirsizleştirir. Bu yüzden John Wayne'i gençliğinden yaşlılığına dek aynı

kovboy teması içinde hatırlarız; James Stewart da yine bu sebeple hafızamızda zorluklarla mücadele eden genç bir adamdan zorluklarla mücadele eden yaşlı bir adama dönüşür. Bu süreçte karakter pek az şey öğrenir, ama yıldızın olayı kavrayışı giderek güçlenir. Marilyn Monroe'nun mükemmelen karikatürize ettiği seks tanrıçası rolü, onu ekibe alan başarılı yönetmenler ya da onun için yazılmış senaryolar sayesinde değil, kendi geliştirdiği kişilik sayesinde ölümsüzleşti. Onun canlandırdığı karakterlerin ayrıntılarını net hatırlayamayız; anımsadığımız kişi, karakteri başlı başına bir hikayeye dönüşmüş, yıldız kişiliği filmlerin ötesine geçmiş Marilyn Monroe'nun kendisidir.

Bilmesek, kariyerinin başındaki her film yıldızının, gelecekteki tüm senaryoların uyması gereken büyük bir anlatı yazdığını düşünebilirdik. Örneğin Jack Nicholson fazlasıyla düzenli bir toplumda yaşayamaya dayamayıp bir "kaybedene" dönüşmesine rağmen tabiatı itibariyle hayranlık uyandıran, zeki, komik, mağrur ve kimi zaman da öfkeli bir zavallı adamın hikayesini yazmış olabilirdi. Nicholson bu karakteri *Easy Rider*'da hayata geçirdi ve *Five Easy Pieces* [Beş Kolay Parça], *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Guguk Kuşu], *Chinatown* [Çin Mahallesi], vb. gibi filmler sayesinde bir yıldıza, yani tarzı hikayenin ve diğer oyuncuların önüne geçip sonsuza kadar hafızalarımıza kazınacak kadar güçlü ve etkili bir oyuncuya dönüşene kadar da aynı karakterin çeşitli versiyonlarını canlandırmayı sürdürdü. Clint Eastwood da benzer biçimde kırk yıl boyunca aynı karakteri dedektif filmlerinden politik melodramlara, 1964 tarihli *A Fistful of Dollars*'daki [Bir Avuç Dolar] özgüvenli genç silahşordan tutun da 1993'te gösterime giren *Unforgiven*'daki [Affedilmeyen] yaşlı, yıpranmış fakat hâlâ cesur silahşora varana dek filmden filme gezdirdi. Rol aldığı filmler kimi zaman filmin kendi hikayesinden ziyade Eastwood'un gelişimine odaklanır gibi görünür. Benzer bir süreç, hatta belki de daha kuvvetli bir biçimde, televizyonda da yaşanır; aynı oyuncunun yıllar boyunca aynı tip rolleri canlandırdığına tanık oluruz. 1990'lar boyunca belki de on milyon seyirci, Andre Braugher'ı *Homicide: Life on the Streets* [Ci-

nayet: Sokaklardaki Hayat] dizisinde Dedektif Frank Pembleton rolünde izledi; çoğumuz onun televizyondaki en büyük yıldızlardan olduğunu düşünürüz. Pembleton aynı dönemde yazılan herhangi bir roman ya da tiyatro oyunundaki karakterlere nazaran çok daha ünlü oldu. Ayrıca, onu izleyenler, rol aldığı hikayeleri ya da ağzından çıkan sözcükleri kimin kaleme aldığını bilmiyor, bununla ilgilenmiyordu da.

Yirminci yüzyıl, Ernest Hemingway'den tutun da Danielle Steele'e kadar çok sayıda popüler romancı çıkardı, fakat Sir Walter Scott, Victor Hugo ya da Charles Dickens'ın varisi sayılabilecek biri yoktu. Dev yazarlar artık etkisini yitirdi ve geri planda kaldı. Romanların yapacağı bir sürü iş var daha, hem roman okumak isteyen milyonlarca insan mevcut, ama anlatının ağırlık merkezi uzun zaman önce filmlerle televizyon programlarına kaydı ve bir zamanlar yazarlar tarafından yönetilen uçsuz bucaksız imgelem hükümranlığı film yıldızları tarafından ele geçirildi.

Kitlesel hikayeciliğin yüzyılı oldu bu. Bir hikayeler şelalesi altında yaşıyoruz: matbu yayınlar, televizyon programları, filmler, radyo yayınları ve internet atalarımızın hayal bile edemeyeceği kadar çok hikayeyi bize ulaştırıyor ve ulaşabileceğimiz hikaye sayısı her geçen gün giderek artıyor. Endüstriyel anlatının, yani kitlesel üretim ve dağıtım için tasarlanmış hikayeciliğin yükselişi yirminci yüzyılın en çarpıcı kültürel olgularından biri. Bu atmosferde, yıldızlar da hayatlarını sergileyerek, kendi kurallarını takip ederek, acı çekerek ve genellikle de zafer kazanarak romantik kahramanlara dönüştüler. Kamera tarafından anlatının değerli alevini geleceğe taşımakla yükümlü üstün öznelere dönüştürülmüş sıradan insanlar hepsi. Hikayeciliğin modern çağını başlatan Sir Walter Scott'ın kitaplarındaki karakterlerin bizim zamanımızdaki karşılığı da işte yine aynı yıldızlar.

Bu devasa meselenin, yani anlatının ortaya çıkardığı çetrefilli sorunların hiçbir zaman sonu gelmez, ayrıca hikayecilik yaşamın ayrılmaz bir parçasına dönüştükçe bu sorunlar daha da karmaşıklaşır. Gayet kişisel olsa da konuyla yakından alakalı bir sorun da

benim hikayecilikle ilişkilenme biçimim ve hikaye üretip tüketme ihtiyacım hakkında. Bu problem en basit biçimde şöyle ifade edebilir: Hikaye anlatma dürtüsü taşımam benim akıl sağlığımın yerinde olduğunu mu gösterir, yoksa kökleşmiş bir huzursuzluğun mu işaretidir? Kendimi başkalarıyla ilişkilendirerek geliştirmek ve başka türlü erişemeyeceğim kültürleri anlamak için mi hikayelerden yararlanıyorum, yoksa yalnızca kendimi avutup oyalanmak için mi? Bir de, hikayelerin bu iki işlevini birbirinden ayırt etmek mümkün mü?

Daha kapsamlı bir soru da hikayeciliğin gündelik hayatlarımızda işgal ettiği geniş alan hakkında. Kitle kültürü ve kitlesel eğlence anlayışı, hikayeciliğe atalarımıza kıyasla çok daha fazla zaman ayırabilme olanağı sağlıyor. Peki, bu bizim hayrımıza mı? Bu bizim daha derinlikli insanlara dönüşmemizi mi sağlıyor, yoksa duygusal ve zihinsel açıdan bizi sınırlandıran amaçsız fantezilerle aklımızı mı işgal ediyor? Bu bağlamda, hikayecilik insani gelişim ve demokrasi tarihinin meselesi hâline gelmiştir. Tarihi hikayeler şeklinde algılama alışkanlığımız kendimizi daha iyi anlamamıza mı yarar? Bizi daha iyi ya da daha kötü yurttaşlar hâline mi getirir? Benim deneyimlerime göre, bizi daha iyi insanlar kılar: Anlatı, başkalarıyla empati kurabilmenin yolunu sunar. Fakat öbür tarafa da kayabilir. Anlatı yüzünden, kendimizi gerçekte olduğundan daha iyi anladığımızı sanabilir, bencil kişilere dönüşebiliriz. Onun, bizim bilincimizi şekillendirmek için çeşitli yöntemleri var. Anlatının bizi, *Ivanhoe*'nun ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki kitapların yanlış yönlendirdiği beyaz Güneyliler gibi yanlış yönlendirme ihtimali olduğunu da göz önünde bulundurmalı ve tam da bu yüzden anlatıya eleştirel gözle bakmaktan vazgeçmemeliyiz.

Bu engin mesele içinde kendi yerimi bulmaya çalıştığımda, bütün yaşamımın -hatta bir evlat, kardeş, eş, okur, yazar, editör ve arkadaş olarak bütün *yaşamlarımın*- hikayelerle sarmalanmış olduğunu görüyorum. Hayatımın tüm bu alanlarında hikayecilik önemli bir rol oynuyor. Annemle ilişkimi düşündüğümde, onun bana hikaye anlatma alışkanlığını hatırlıyorum. Bu alışkanlık, be-

nim okuyamayacak kadar küçük olduğum zamanlarda başlamış, o konuşamayacak yaşa gelene kadar sürmüştü. *Venedik Taciri*'ni bir antisemitizm hikayesiyle birleştirip anlattığı versiyonunu, üzerinden altmış yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ anımsarım. Venedik şehri, yargıçlar, Yahudiler, erkek kılığına girmiş bir kadın ve affedebilme meziyeti... tüm bu kanılar ve fikirler bütünü çocukluk imgelemime aynı anda dahil olmuş ve daha sonra da üzerine düşünülüp tekrar tekrar açıklığa kavuşmuştu. Annemle ilgili bir diğer hatıram da, arkadaşlarım, okuduğum kitaplar, izlediğim filmler hakkında *benim ona* anlattığım hikayeleri içeriyor. Kendisi farklı dünyaları sarmalayan hikayelere bayılırdı ve anafikirler kadar detayları da sevmeyi bana o öğretti. Ergenliğimin ilk yıllarında, taklit yoluyla ve bilinçli bir rol değişimiyle hikayeler anlatmaya başladım. Sevgimiz, anlatı hâline getirilmiş diyaloglar aracılığıyla katlandı. Gazetecilik yaparak geçirdiğim yarım yüzyıl süresince toplumla kurduğum ilişki de dahil, tüm ilişkilerimde benzer bir süreç vardı; belki o kadar açık değildi, ama gayet mühim bir süreçti bu.

Anlatının zaferinin çağımızın sevindirici ya da endişe verici bir özelliği olduğunu söyleyebilir miyiz? İkisinden de şüpheliyim. Fakat anlatının yirminci yüzyılda çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalıp, yine de her daim anlaşılmaz ve yeri doldurulmaz bir yoldaş olarak hayatımızda önemli bir rol oynamayı sürdürdüğünü iddia edebiliriz.

Kaynakça

I: Dedikodu, Edebiyat ve Benlik Kurguları

Blatchford, Christie (13 Mart 1999), "Rather Than Explain Her Life, She Rewrote It," *National Post*.

Griffin, Richard (24 Kasım 1998), "Johnson Admits 'I lied' about Vietnam Tour," *Toronto Star*.

Kazin, Alfred (1996), *A Lifetime Burning in Every Moment: From the Journals of Alfred Kazin*, New York: HarperCollins.

Linde, Charlotte (1993), *Life Stories: The Creation of Coherence*, New York: Oxford UP.

Reynolds, Quentin (1953), *The Man Who Wouldn't Talk*, New York: Random House.

Unwin, Peter (Nisan/Mayıs 1999), "The Fabulations of Grey Owl", *The Beaver*.

Wilson, Edmund (1954) "The Helmes-Laski Correspondence", *Eight Essays*, Garden City, New York: Doubleday Anchor.

II: Büyük Anlatılar ve Tarihin Örüntüleri

Coren, Michael (1993), *The Invisible Man: The Life and Liberties of H. G. Wells*, Toronto: Random House.

Danto, Arthur C. (1985), *Narration and Knowledge*, New York: Columbia UP.

Frye, Northrop (1976), "Spengler Revisited", *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Bloomington ve Londra: Indiana UP.

McNeill, William H. (1989), *Arnold F. Toynbee: A Life*, New York: Oxford UP.

O'Donnell, James J. (1998), *Avatars of the Word: From Papyrus to Cyberspace*, Cambridge: Harvard UP.

Parkman, Francis (1983), *France and England in North America*, 2 cilt, New York: Library of America.

Porter, Roy (1988), *Edward Gibbon: Making History*, Londra: Weidenfeld and Nicolson.

Young, G. M. (ed.) (1970) *Macaulay: Prose and Poetry*, Cambridge: Harvard UP.

III: Sokak Edebiyatı ve Haberlerin Şekillenişi

Bates, Stephen (1989), *If No News Send Rumors: Anecdotes of American Journalism*, New York: Henry Holt.

Brunvand, Jan Harold (1981), *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meaning*, New York: W. W. Norton.
Burrill, William (1994), *Hemingway: The Toronto Years*, Toronto: Doubleday.
Crick, Bernard (1980), *George Orwell: A Life*, Boston: Little, Brown.
Elson, Robert T. (1968), *Time Inc.: The Intimate History of a Publishing Enterprise, 1923-1941*, New York: Atheneum.
Friedrich, Otto (1989), "There Are 00 Trees in Russia", *The Grave of Alice B. Toklas and Other Reports from the Past*, New York: Henry Holt.
White, William (ed.) (1985), *Dateline Toronto: The Complete Toronto Star Dispatches, 1920-1924*, Ernest Hemingway. New York: Scribner's, 1985.
Wolfe, Tom, ve E. W. Johnson (1973), *The New Journalism*, New York: Harper&Row.

IV: Modernitenin Çatlak Aynası

Boyd, Brian (1991), *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, NJ: Princeton UP.
Cassell, Richard A. (ed.) (1987), *Critical Essays on Ford Madox Ford*, Boston: G. K. Hall.
Ellis, John M. (1997), *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, New Haven: Yale UP.
McFate, Patricia ve Bruce Golden (1963, İlkbahar) "The Good Soldier: A Tragedy of Self Deception", *Modern Fiction Studies*.
Seldes, Gilbert (ed.) (1946), *The Portable Ring Lardner*, New York: Viking.

V: Nostalji, Şövalyelik ve Düşler Âlemi

Cash, W. J. (1941), *The Mind of the South*, New York: Knopf.
Chandler, James (1994), "The Historical Novel Goes to Hollywood: Scott, Griffith, and Film Epic Today", *The Birth of a Nation*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
Dixon, Thomas (1905), *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, New York: Doubleday, Page.
Millgate, Jane (1984), *Walter Scott: The Making of the Novelist*, Toronto: University of Toronto Press.
Osterweis, Rollin G. (1949), *Romanticism and Nationalism in the Old South*, New Haven: Yale UP.
Schickel, Richard (1985), *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*, New York: Fromm International.
Wagenknecht, Edward (1990), *Sir Walter Scott*, New York: Continuum.

İNSAN SONRASI

ROSI BRAIDOTTI

Tüm gezegenimizin sürdürülebilirliğini büyük ölçüde etkileyen günümüz piyasa ekonomisi, sadece öteki türlerin değil yaşayan her şeyin kontrolünden ve metalaştırılmasından kâr sağlayan, insanla diğer türler -tohumlar, bitkiler, hayvanlar ve bakteriler- arasındaki kategorik ayrımları bulanıklaştıran bir melezleştirme süreci olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan sonrası kuramı, "insanın sahnesi" olarak bilinen biyogenetik çağda, insanın evrende bütün bir yaşamı etkileme gücüne sahip jeolojik bir kuvvet hâline geldiği bu tarihi anda, insan için temel ortak referansın ne olduğunu yeniden düşünmemize yardımcı üretken bir araçtır. Ayrıca evrensel ölçekte, hem insan hem insan olmayan faillerle etkileşimimizin temel ilkelerini yeniden düşünmemize de yardımcı olacaktır.

"Yaşamsal materyalizmin bir kolu olan insan sonrası kuramı, insanmerkezciliğin kibrine ve insanın aşkın bir kategori olarak 'istisna addedilmesine' karşı çıkar. Bunun yerine, *zoe*'nin veya insan olmayan vasıflarıyla yaşamın üretken ve içkin kuvvetiyle ittifak içerisindedir. Bu da eleştirel düşünmeyi bir yana bırakalım, düşünmenin bile ne anlama geldiğine dair ortak anlayışımızın değişmesini gerektirir."

YOL BİLENLER

Kadim Bilgeliğin Modern Dünyadaki Önemi

WADE DAVIS

Her kültür "İnsan olmanın ve yaşamanın anlamı nedir?" sorusuna verilen emsalsiz bir yanıttır. Antropolog Wade Davis dünyadaki yerel kültürlerin bilgeliğini methettiği nefes kesici bir yolculuğa çıkarıyor bizi.

İlkin Polinezya'da, ataları İsa'dan bin yıl önce Pasifik'te yaşayan seyrüsefercilerle denizlere yelken açıyoruz. Derken Amazon'da kayıp bir medeniyetin torunlarıyla, Anakonda halklarıyla tanışıyoruz. Ardından Andlar'da yeryüzünün gerçekten canlı olduğunu keşfederken, Avustralya'da Afrika'dan yola çıkan ilk insanların her şeyi kapsayan felsefesini, Rüya Zamanı'nı deneyimliyoruz. Sonra Nepal'e gidip kırk beş yılını tefekküre ve yalnızlığa adamış en büyük kahramanla, gerçek bir Bodhisattva'yla karşılaşıyoruz. En nihayetinde de soluğu hayatta kalma savaşı veren son yağmur ormanı göçebelerinin mekanı Borneo'da alıyoruz.

Bu yolculuktan çıkarılacak dersleri anlamak gelecek yüzyılda görevimiz olacak. Zira insanlığın mirası -engin bir bilgi ve deneyim arşivi, koca bir hayal gücü kataloğu- büyük tehlike altında. Kültürün ifade ettiği şekliyle insan ruhunun çeşitliliğini yeniden takdir etmek, zamanımızın en zorlu ve temel vazifelerinden biri.

"Değişim de teknoloji de kültürel bütünlüğü tehdit eden şeyler değildir. Esas tehdit iktidardır, vahşi tahakkümdür. Batı'daki yaygın düşünceye göre, söz konusu yerli halklar, yani Batı'yla pek de ilgisi olmayan 'ötekiler', her ne kadar olağandışı ve renkli olursa olsun, adeta doğa yasaları gereği, modernleşmek ve Batılılar gibi olmak konusunda sanki başarılı olamamışlar gibi, öyle ya da böyle yok olup gitmeye mahkumdur. Düpedüz yanlış bir düşüncedir bu."