William L. Randall

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler

Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme



İngilizce'den Çeviren: Şen Süer Kaya

AYRINTI

2. BASIM

WILLIAM LOWELL RANDALL

Toronto Üniversitesi'nde Eğitim Tarihi ve Felsefesi Bölümü'nde doktorasını yaptıktan sonra dünyanın belli başlı en büyük üniversitelerinde dersler veren W.L. Randall, United Church of Canada'nın çeşitli kademelerinde görevler almış, bu kilisenin geçici başkanlığını da üstlenmiştir. Öğretim üyeliği ve din adamlığının yanı sıra bisikletten dağcılığa çok çeşitli spor dallarında aktivite göstermekte, ayrıca şarkı söyleyip gitar da çalmaktadır. Birçok makale ve kitap yazan Randall, esas olarak *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* eksenli dersler ve konferanslar vermektedir.

Ayrıntı: 263
Ağır Kitaplar: 4

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William L. Randall

Kitabın Özgün Adı
The Stories We Are
An Essay on Self-Creation

İngilizce'den Çeviren
Şen Süer Kaya

Yayıma Hazırlayan
Elif Özsayar

Son Okuma
Mehmet Celep

● University of Toronto Press 1995, 2014
Original edition published by University of Toronto Press, Toronto, Canada

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Orhan Deliorman

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No: 12156

Birinci Basım *1999*
İkinci Basım *2014*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-229-5
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basın Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler

Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme

William L. Randall

AYRINTI

İçindekiler

- Teşekkür 10
- Sunuş / Ruthellen Josselson 11
- Önsöz 14
- Giriş 25
  Öz Yaratımın Poetikası 26
  Bazı Geçici Tanımlar 29
  Bir Başlıkta Ne Vardır? 32
  Kitabın Planı 35
  Kitaba İçkin Sınırlamalar 36

I. YAŞAMA ESTETİĞİ 42
  A. Giriş 42
  B. Yaratıcılık Sorunu 45
  Ürünler, Süreçler ve Kişiler 46
  Üstü Örtülen Bazı Konular 47
  Öz Yaratım Kavramı 48
  C. Benliğin Yaratılması 54
  Benlik Modelleri 54
  Kendini Gerçekleştirme ve Öz Yaratım 56
  Öz Yaratımın Eşanlamlıları 61
  D. Öz Yaratım Araçları 64
  Maddi Öz Yaratım 64
  Davranışsal Öz Yaratım 65
  Yorumbilimsel Öz Yaratım 66
  Kendimizi Kendimize Anlatma ve Öz Yaratım 67
  Başkaları Bizi Nasıl Hikâye Eder 69

E. Hayatımın Hikâyesi 72
Var Olma: Dış Hikâye 73
Deneyim: İç Hikâye 75
İfade: İç-Dış Hikâye 80
İzlenim: Dış-İç Hikâye 82
Düzeyler Arasındaki Bağlantılar 84
Olaydan Deneyime: Yakından Bir Bakış 88
F. Yaşama Sanatı 94
Sanat ve Hayat 95
Öz Kültür 97
Yaşama Sanatını Değerlendirme 100
Bir Hayat Oluşturma: Sanat mı, Zanaat mı, Yoksa Doğaçlama mı? 101
G. Özet 105
II. HAYAT VE EDEBİYAT 107
A. Giriş 107
B. Hikâyenin Çekiciliği 109
Hikâyenin Tanımı 111
Hikâyenin Hükmü 114
Hikâyenin Biçimi 121
Hikâyenin Gücü 126
Başkalarını Nasıl Hikâyeleştiririz 130
Eğretileme İçin İtici Güç 137
C. Hikâyeyle Hayat Arasındaki İlişkiler 139
Hayat-Olarak-Hikâye: Artılar ve Eksiler 141
D. Olay Örgüsü Unsuru 147
Zaman 149
Estetik 160
Teoloji 170
Karakter Unsuru 185
Karakterler ve Gerçek Kişiler 188
Kendi Hayat Hikâyemizdeki Karakterler Olarak Kendimiz ... 197
Başka Sorular 201
E. Bakış Açısı Unsuru 206
Yazarlık ve Anlatı Yöntemi 207
Ana Karakter, Anlatıcı ve Okur Olarak Benlik 209
Fiil Kipi 212
İroni 219
F. Hayatlarımızın Hikâyeleri 221
Biçim ve İçerik, Bağlam ve Araç 223
Motivasyon 226

Köken 231
Etkileşimde Bulunan Çeşitli Versiyonlar 240
G. Özet 243
III. ÖĞRENMENİN POETİKASI 246
A. Giriş 246
B. Otobiyografik Dürtü 248
Kişisel Kimliğin Temeli: Beden mi, Bellek mi, Hikâye mi? 249
Otobiyografik Bellek 252
Otobiyografik Eylem: Olgudan Yapıta 256
Hikâyenin Eşiği 261
Data'ya Geri Dönüş 264
Hikâyelerimizin Yazarlığı/Otoritesi 268
C. Ruhlarımızın Yeniden Hikâyeleştirilmesi 276
Doğal Yeniden Hikâyeleştirme: Tedrici 277
Doğal Yeniden Hikâyeleştirme: Dramatik 279
Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Ortak Özellikler 281
Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Tedrici 283
Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Dramatik 284
Yeniden Hikâyeleştirmeye Direnme 299
Yeniden Hikâyeleştirmenin Sınırları 301
D. Hayatlarımızın Romanlığı/Yeniliği 303
Romanın Dünyası 304
Roman/Yenilik ve Olgunluk 315
Terapötik Perspektif 317
Tinsel Perspektif 319
Dinsel Perspektif 321
Roman/Yenilik: Başka Düşünceler 326
E. Anlatmadığımız Hikâyeler 329
Aydınlatmalar 331
Öz Hikâyeleştirmenin Doğal Sınırları 333
Hikâyelerimizi Kendimize Saklamak 335
Dinleme Eksikliği 338
Olaylar ve Deneyimler 341
Söz Dağarcığı ve Ses 342
Olay Örgüsü Yoksulluğu 344
Tekrar Unutmak 349
Kendini Aldatma 353
F. Hikâyeleştirme Üsluplarının Çeşitliliği 360
Hikâyeleştirme Üslubu Kavramı 360
Hikâyeleştirme Üsluplarının İncelenmesi 362
Ana Karakterler, Anlatıcılar ve Okurlar 366
Uyarıcı Yorumlar 370

Kendini Hikâyeleştirme Döngüsü mü? ... 373
Türle İlgili Sorular ... 375
Öne Çıkan Konular ... 378
G. Bir Kez Daha, Yaşama Sanatı ... 381
Temel Önermeler ... 381
Romancı-Olarak-Benlik: Sanat mı Zanaat mı Sorunu ... 387
Roman-Olarak-Hayat: Doğruluk Sorusu ... 390
Öz Yaratıcılık: Denetim Konusu ... 394
H. Özet ... 397
– Sonsöz ... 399
Diğer Konular ... 400
Poetika ve Eğitimin Çağrısı ... 406
— Yeni Baskıya Ek ... 410
Açık Hikâyeler, Açık Yaşamlar ... 410
Yaşlanmanın Anlatısal Teolojisine Doğru ... 410
Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler'in Ardındaki Hikâye ... 410
Yaşlanmanın Anlatısal Teolojisi ... 414
İyi, Güçlü Bir Hikâye ... 415
Kendimize Karşı Açıklık ... 418
Başkalarına Açıklık ... 421
Dünyaya Açıklık ... 422
Hikâyelere Açıklık ... 424
Sonuçlandırmayan Son Not ... 424
Kaynakça (*Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in 1995 Baskısında Yer Almayanlar) ... 425
– Kaynakça ... 428
– Dizin ... 444

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler

Zaman zaman hepimiz hayatımızın ne tür bir "hikâye"den oluştuğunu merak ederiz: Hayatımızın anlamı nedir, nereden gelip nereye gider, bir bütün olarak uyum içinde midir? *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de William Lowell Randall edebiyatla yaşam arasındaki bağlantıları ele alıyor ve insanların yaşamlarını oluşturan hikâye anlatma biçemlerinin çeşitliliği üzerine düşüncelerini dile getiriyor. Bunu yaparken de psikoloji, psikoterapi, teoloji, felsefe, feminist teori ve edebiyat teorisi gibi çeşitli alanlardan yararlanıyor.

Randall olay örgüsü, karakter, bakış açısı ve biçem gibi sınıflamaları kullanarak, her birimizin, hem yazarı hem anlatıcısı hem ana karakteri hem de okuyucusu olarak kendi gelişen romanımızın içine kattığımız ölçüde, yaşamlarımızdaki olaylardan anlam çıkardığımız düşüncesini ele alıp enine boyuna irdeliyor. Bu süreçte de bize ketumluk, kendini kandırma, dedikodu, önyargı, mahremiyet, olgunluk ve "yaşama sanatı" gibi gündelik dünyamızın özelliklerine ilişkin benzersiz bir perspektif sunuyor.

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler'in bu ikinci baskısına, yazarın eklediği ve argümanını derinleştiren ve akademisyen olarak gelişmesini yansıtan yeni Önsöz ve Sonsöz'le birlikte Ruthellen Josselson'un aydınlatıcı bir Sunuş da eklenmiştir.

Teşekkür

Bu kitap uzun bir dönem içinde çok sayıda insanın içgörüsü ve katkıları olmadan ortaya çıkamazdı. Bunların en önde gelenleri, binlerce örtük yolla hayat hikâyemin biçimlenmesinde rol oynayan yakın aile üyeleridir: Özellikle John'la birlikte kullanmama cömertçe izin verdikleri dağ evi için Donna, bilgisayara alışmamda ısrar ettiği için Carol, dile yönelik sevgisi ve hikâye anlatma yeteneği için babam ve son olarak, bir dinleyici olarak tahammülünün yanı sıra bir şekilde bana miras bıraktığı azim için annem.

Bu iyi insanlardan sonra Ontario Eğitim Araştırmaları Enstitüsü'ndeki çalışma arkadaşlarım ve danışmanlarım geliyor; özellikle Don Brundage, Alan Thomas ve Ian Winchester. Hepsi bana karşı dürüst oldukları ve beni teşvik ettikleri için minnet duygularımı hak ediyor. Aynı şekilde Lois Kunkel "ruhumu yeniden hikâyeleştirme"de bana yardım ettiği için; Atkinson klanı hikâyemi güvenle koruduğu için; Bill MacKinnon dostluğunu sunmaya hep hazır olduğu için; çok sayıda eski kilise mensubu bu kitabın büyük kısmının temelinde yer alan bilgiler için; ve Emmanuel Koleji'nden Don Cupitt uzun zaman önce ve çok uzaklarda "insan bir bakış açısına ancak kırklarında sahip olur" iyimser gözlemi için minnet duygularımı hak ediyor.

Yayın cephesinde University of Toronto Press'ten Virgil Duff'a bu projeye başından sonuna kadar sürdürdüğü bağlılığı için; Darlene Money'ye son provaların redaksiyonunu yaparken gösterdiği özen için; ve Willard Brehaut, Jerome Bruner, Stephen Burns, Diana Denton, Virginia Griffin, John Haddad, Robert Hawkes, Carolyn Nesselroth, Rex Stainton Rogers ve Musa P. Shamuyarira'ya daha önceki taslakları dikkatle okuduğu için teşekkür borçluyum.

Son olarak Glen Brotherston, Bill Cook, Sydney Dreksler, John Gillis, Jane Haddad, Elayne Harris, Gary Kenyon, Lutia Lausane, Galen McLeish, Bev Scott, Nancy Thompson, Norm Whitney, Carol Wilkinson ve Cristina Zepedeo'ya kitabın temalarını araştırırken yaptığım keyifli sohbetler için; Inez Flemington, Doreen Kissick, Thelma Thompson ve Jack ile Winona Heslip'e bu kitaba verdikleri maddi ve manevi destek için; merhum W. Norman McLeod'un ailesine onun adına verdikleri burs için; ve Seneca Koleji'ndeki öğrencilerimle meslektaşlarıma beni zorladıkları için teşekkür ederim.

Bu nakarata bir dipnot olarak, Toronto'daki Baker's Dozen Donuts'tan Sam Lee'ye; New York-Great Valley'deki Eddy's Restaurant'tan Lynn Eddy'ye; ve Toronto Maple Leafs'ten merhum Tim Horton'a derin teşekkürlerimi ifade etmek isterim. Hepsi, ülkenin başka yerlerindeki kafelerde tanıştığım meslektaşları ve müşterileriyle birlikte, bana yazma esini veren bir tür sığınak –ve hikâyeler– sağladılar.

Sunuş

RUTHELLEN JOSSELSON*

Muriel Rukeyser, "Evren hikâyelerden oluşur, atomlardan değil" diye yazar; benliklerimiz de öyledir, atomlardan değil hikâyelerden oluşur. Kimliklerimiz ancak dünyada kim olduğumuz, bu halimize nasıl geldiğimiz ve deneyimlerimizden nasıl anlam çıkardığımız üzerine bir anlatı halinde anlaşılabilir ve ifade edilebilir. Sosyal bilimciler, insan varlığının incelemesine yaklaşımlarında bir "anlatısal dönüş" gerçekleştirip, bu olgu üzerine sistematik olarak kafa yorarken, psikolog, sosyolog, antropolog, eğitimci ve sağlık hizmeti verenleri on yıllarca meşgul edecek kadar çok sayıda soru da ortaya çıktı. *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de Bill Randall bu soruları üzerine kafa yorarken, varlığımızın atomik parçaları olan hikâyeler üzerine düşünmenin çeşitli yollarını ayrıntıyla sunuyor.

İnsanların benliklerini oluşturan birçok hikâye vardır; bu hikâyeler bugün dünü kurup durmaksızın yeniden kurarken zaman içinde gelişen hikâyelerdir. Bu hikâyeler, seçici olarak hatırlanan ve bir kişinin benliğiyle ilgili algısı hem aynı kalıp hem de yaşam döngüsü içinde değiştikçe değişen anlamlarla dolan olaylar ve deneyimlerden oluşur. Birçok yazar yaşamı oluşturan benlik ve hikâye oluşturmanın çeşitli biçimleri üzerine ayrıntılı

* Ruthellen Josselson Klinik Psikoloji Profesörüdür (Fielding Graduate University). *Playing Pygmalion: How People Create One Another* ve *Interviewing for Qualitative Inquiry: A Relational Approach* kitaplarının yazarı ve Amia Lieblich ile birlikte The *Narrative Study of Lives* dizisinin ortak yazarıdır.

çalışmalar yapmış olsa da, çok azı bunu Randall'ın artık bir klasik haline gelmiş kitabına hâkim olan büyük entelektüel derinlik ve akademik beceriyle yapmıştır.

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler, sosyal bilimcilerin merakını uyandıran ve uyandırmaya da devam edecek olan merkezi sorular üzerinde geniş bir yelpazede fikirler sunuyor. Bu kitap birçok araştırma alanından düşünürlerle bir diyalogdur. Güçlü yanlarından biri de, hayat hikâyelerinin çoğulluğunu tanımasıdır. Hepimiz birçok hikâyeden, bugünü sağlama alan, dünü düzenleyen ve yarına ilişkin öngörüde bulunan hikâyelerden oluşuruz; aynı zamanda da aynı derecede ancak hikâyelerin ulaşabileceği, bir kenara bıraktığımız ya da vazgeçtiğimiz benliklerimiz de vardır. Diğer bir deyişle kimse sadece tek bir hayat hikâyesine *sahip* değildir. Tıpkı benliklerin ısmarlama dikilip üzerimize uydurulmuş olmaları gibi, hayat hikâyeleri de, kendimiz için yarattığımız ve dolayısıyla ancak bizim sırrına vakıf olduğumuz hikâyeler de dahil olmak üzere, anlatılmak için yaratılır. Üstelik hikâyeler yaş ve koşullarla birlikte değişir. Randall hayat hikâyelerinin tutarlılık gösterip göstermediği sorununu da ele alır. Hepsinden önemlisi de, yaşamın karmaşıklıkları ancak anlatılarda gösterilebilir ve bu karmaşıklıklarla onlar sayesinde başa çıkılabilir.

Birbiriyle etkileşim halinde olan, kesişen ve zaman içinde hareket eden katmanlarıyla, Randall'ın hikâyelendirilmiş benliği, tüm hikâyeler gibi, dinamiktir. Randall bir hikâyenin ne olduğu, nasıl oluşturulduğu ve nasıl hizmet ettiği sorusunun yanıtını ararken, psikoloji, edebiyat, teoloji, sosyoloji ve tarihten aldığı kavram ve gözlemleri birbirinin içine geçirir. Böyle bir disiplinleri aşan perspektiften bakarak, yazarlar, araştırmacılar ve teorisyenlerin otobiyografik anı, hayal gücü, kimlik ve yaşanılan hayat arasındaki karşılıklı ilişkiyi nasıl gördüğünü ele alır. Sonuç olarak Dickens ve Ricoeur, Randall'ın bu kitabında oluşturduğu hikâyelendirilmiş dünyada rahatça yan yana yer alabilir; ve böylece kişisel hikâye ile hayat arasındaki bağlantılarla uğraşmak isteyenler için bitip tükenmez bir kaynak haline gelir bu kitap.

Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler'in bu yeni baskısında yer alan Önsöz ve Sonsöz'e Randall kendi yaşamından bazı hayat hikâyeleri katmış; bunlar da bize onun hikâyelendirilmiş yaşamlar dünyasında nasıl bir kaşif olduğunu ve kitap yazıldığından bu yana nasıl bir gelişim gösterdiğini anlatıyor. Randall bu yazılarda özel-

likle de yaşlanmayla ilgili çalışmalarını ve son dönemlerde yaşlanmayla ilgili bir anlatı teolojisi geliştirme çabalarını ele alıyor. *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de, engin düşüncelere sahip bir maceracıya, özyaratımın poetikası üzerine bazı özlü gerçekleri keşfetme sürecinde, anlatı karmaşıklığının derinliklerine girerken eşlik etme fırsatı buluyoruz.

Önsöz

Bir kitap yazmanın biraz doğum yapmak gibi olduğundan kuşkulanıyorum. Ürün bir kere dışarıya çıkıp dünyada yolunu bulurken, bu üretim sürecinde harcanan tüm emek, sayısız özet ve taslak, geç saatlere kadar oturulan geceler ve tekrar yazmalar, saatlerce süren redaksiyon ve düzeltmeler, okuma ve düşünmeler, hangi sözcüğü nereye yedirme üzerine kafa yormalar, tüm bunlar unutuluyor genellikle. Başta ele alacağım merkezi konuları ifade etmek için oluşturmakta ısrar ettiğim, resimli ve şekilli tek sayfalık sunum, University of Toronto Press'ten Virgil Duff ile ilk kez buluşmam ve 1995 yılında, güneşli bir günde, annemle babamın verandasında otururken basılı kitabı ilk elime alışım gibi, zamanın sınavına dayanmış birkaç dağınık anı dışında bu süreç zihnimde genel olarak bulanık kalmış. O günden bu yana geçen yirmi küsur yıl daha da bulanık. Kesinlikle dolu dolu yıllardı bunlar; çünkü *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* birçokları için bir tez neye dönüşebiliyorsa, benim için de ona dönüştü, yani yaşam boyu sürecek bir uğraşa.

1995 sonbaharında, kitabın yayımlanmasından sadece birkaç ay sonra St. Thomas University (STU) bana ilk kez açılan Gerontoloji [Yaşlılık Bilimi] Öğretim Üyeliği teklif etti; kabul etmekten onur duyduğum, ancak daha önceden eğitimini almadığım bir disiplindi bu. Neyse ki bu görev, STU'nun Gerontoloji Programı'nı kuran ve (o sırada) gelişmekte olan "anlatısal gerontoloji" alanında bir öncü olan Gary Kenyon ile yan yana çalışma fırsatı sunu-

yordu. Anlatısal psikolojideki gelişmelerden yararlanan anlatısal gerontoloji, insanların öz olarak *yorumbilimsel* varlıklar olduğu inancına dayanır. Diğer bir deyişle, doğamız gereği deneyimlerimizden, ilişkilerimizden, kendimizden anlam çıkaran varlıklarız. Üstelik anlam çıkarırken kullandığımız temel araç *hikâyeler* oluşturmaktır (anlatmak, hayal etmek, değiş tokuş etmek). Başka bir ifadeyle, örneğin anaakım gerontolojideki birçoklarının eğilmeyi sürdürdüğü biyolojik yaşlanmanın aksine (bkz. Birren, Kenvon, Ruth, Schroots ve Svenson, 1995), anlatısal gerontolojistler "biyografik yaşlanma" ile ilgilenir. Bellek ve idrak ve yaşlandıkça yaşadığımız değişimleri (tipik olarak çöküşler) ele alırken bile bu anaakım gerontolojistler, yaşlanma sürecinin "dışı" (donanımı ya da mekaniği) üzerinde, yani sayılabilen ve ölçülebilen şeyler üzerinde odaklanma eğilimi gösterir. Ne var ki anlatısal perspektiften bakıldığında, merkezi ilgi alanı yaşlanmanın "içi"dir (ya da yazılımı). Bununla, bellek ve hayal gücü yardımıyla, "kimlik"imizi anlamamızı ve "yaşam"ımızı tasavvur etmemizi sağlayan *hikâyeler* hakkındaki deneyimlerimizin değişmesini kastediyorum; söz konusu hikâyeler, bana göre, az çok aynı anda hem yazarı hem anlatıcısı hem karakterleri hem editörleri hem de okurları olduğumuz hikâyelerdir. Ayrıca bu hikâyelerin içinde, iyi ya da kötü, dünyada bilişsel, duygusal, kişiler arası olarak var olma biçimimiz kök salmıştır ve yine bu hikâyelerin içinde, hayat yolumuza ne çıkarırsa çıkarsın, kendi benzersiz *bilgeliğimiz* de bulunur.

Böyle bir perspektifi, yaşlanmanın genel olarak yaygın şekilde incelendiği terimlerle, "çöküş anlatısı"na (Gullette, 2004) karşı çıkan bir perspektifi paylaşan Gary ile muhteşem bir işbirliğimiz oldu; bilimsel dergilerde makaleler, ansiklopedilerde maddeler ve kitaplarda bölümlere ek olarak, iki yeni kitap yayımladık: *Restorying Our Lives: Personal Growth through Autobiographical Reflection* (1997) ve *Ordinary Wisdom: Biographical Aging and the Journey of Life* (2001). Ayrıca Gary'nin iki derleme kitabı yayımlamasına yardım ettim: *Narrative Gerontology* (Kenyon, Clark and deVries, 2001) and *Storying Later Life* (Kenyon, Bohlmeijer and Randall, 2011). Bu faaliyetlerin karşılığında da sadece ABD ve Kanada'dan değil, Danimarka, İsveç, Almanya, Birleşik Krallık ve Hollanda'dan da konferanslarda biyografik yaşlanma ve bağlantılı konular üzerine konuşmalar ve atölye çalışmaları yapmak, tebliğler sunmak için davetler aldık.

2001 yılı başka bir işbirliğinin başlangıcı oldu: bu kez University of New Brunswick'ten Hemşirelik Profesörü Dolores Furlong ile ortağım. Dolores ile ilk kez on yıl önce Ontario Institute for Studies in Education'da (OISE) tanışmıştım; orada, öğretme ve öğrenme konusuna anlatısal perspektifi uygulamada bir lider olan Michael Connelly'nin çalışmalarıyla ilk kez karşılaştık. 2002 Mayıs'ında bir konferansa evsahipliği yapmak için birlikte Social Sciences and Research Council of Canada'ya (SSHRC) fon için başvurduk. Bu konferans farklı disiplinlerden gelen ancak kendi uzmanlık alanlarında anlatı yaklaşımları kullanmaları gibi bir ortak yanları olan insanları bir araya getirecektik. Verdiğimiz adla *Anlatı Sorunları*'nın, en yenisi 2012'de American University of Paris'in ev sahipliğinde yapılan bir dizi bienale esin kaynağı olacak kadar kabul görmüş olması bizi mutlu etti. Bu konferanslar 25'ten fazla ülkeden ve birçok farklı alandan yaklaşık 2000 delegeyi bir araya getirirken, insan yaşamının anlatısal karmaşıklığı üzerine zengin, disiplinleri aşan bir tartışmayı teşvik etmekte kilit bir rol oynadı.

2008'de STU'da, ben Gerontoloji'den, Beth McKim İngilizce'den, Michelle Lafrance Psikoloji'den, Sue McKenzie-Mohr Sosyal Çalışmalar'dan ve merhum John McKendy Sosyoloji'den olmak üzere, bir grup akademisyen bir Anlatı Üzerine Disiplinler Arası Araştırma Merkezi (CIRN) kurmak için SSHRC'nin Küçük Üniversitelere Yardım Fonu'ndan destek almayı başardık. CIRN'i kurmak Anlatı Sorunları 2010'u organize etmemize ve *Narrative Works: Issues, Investigations, Interventions* (www.stu.ca/cim/narrative works) adlı bir online bilimsel yayını başlatmamıza olanak sağladı. Merkez, Anlatı Araştırmaları'nda bir Kanada Araştırma Bölümü'ne fon sağlamak için SSHRC'den ek para alabilmemize de imkân verdi: Bildiğim kadarıyla, insan yaşamının kumaşında "hikâye"nin merkeziliğine odaklanan ilk ve tek bölümdür bu. 2011'de CRC portfolyosuna hakim olan Clive Baldwin'in yumuşak ama enerjik yol göstericiliğinde sağlık ve sosyal bakımda anlatı etiği, hizmet mesleklerinde anlatıcı okur yazarlığı, kurumsal anlatılar ve kişisel *direnç* ile benim,daha sonra Sonsöz'de döneceğim bir kavram olan, "iyi, güçlü bir hikâye" dediğim şey arasındaki bağlantı da dahil olmak üzere büyüleyici çeşitlilikte konular üzerinde çalışmalar üstlendik.

CIRN'deki meslektaşım Beth McKim'le özellikle verimli bir ilişki kurduk. Yaşam-yazma, edebiyat teorisi ve psiko-anlatıbilimdeki arkaplanı dikkate alınırsa, Beth, benim gibi o olmasaydı hâlâ insanların iç dünyalarının yazınsal boyutlarıyla ilgili biraz amatör önsezilerle boğuşmakla kalacak biri için kusursuz bir eşleşmedir. Birlikte *Narrative Works* adlı bir derleme yaptık ve 2008'de *Reading Our Lives: The Poetics of Growing Old*'u yayımladık: Bu kitap, yazınsal metinlerin karmaşıklığı üzerine geliştirilen görüşlerle ilerleyen yaşlarda yaşamın anlatı karmaşıklığı üzerine teorileri harmanlayarak ele alıyordu (Randall ve McKim, 2008).

Son olarak, "Anlatısal Gerontoloji" adlı kendi tasarladığım bir dersi 1995'ten bu yana hemen her yıl verdim. Bunu yapmak beni, şu ya da bu oranda anlatı "mikrobu"ndan (Randall, 2002) etkilenmiş ve sayısız olayda kendilerinden daha büyük yetişkinlerle çalışmalarının içine kasten bir anlatı bileşeni katmış olan yüzlerce öğrenciyle temas kurmamı sağladı (bkz. Nooman, 2011).

Bu hızlı faaliyet listesi, anlatıya olan ilgimin *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in yayımlanmasından bu yana beni soktuğu çeşitli etkinliklerden hakkında bir fikir vermiş olmalı. Aynı dönemde "anlatısal dönüş" başkalarını nereye götürmüştü acaba? Böyle bir soruya tam olarak cevap vermek benden benim boyumu aşar çünkü anlatı araştırması ve anlatı uygulaması o kadar büyük bir şevkle o kadar çok insana yayıldı ki muhtemelen tek bir insan "büyük resmi" göremez. En azından çok sayıda etkileyici çalışmanın yayımlanmasına tanıklık etmiş bir on yıl olan 1980'lerden beri "hikâye"ye ilgi epeyce yoğun. Gerçekten ben de, özünde hikâye-olarak-hayat eğretilemesi üzerine kafa yormak ve dünyamızı deneyimlememiz açısından bunun çeşitli "gerekleri"ni (Lakoff ve Johnson, 1981) ele almak olan kitabın ana amacının peşinden koşarken bu çalışmaların çoğundan özgürce yararlandım.

OISE'de çalıştığım dönemki konum olan eğitimle ilgili olarak, Connelly ve Clandinin'in *Teachers as Curriculum Planners: Narratives of Experience* (1988) kitabı aklıma geliyor. Laurenz Daloz'un güzel kitabı *Effective Teaching and Mentoring: The Transformational Journey*'i de (1986) sayabilirim. Psikoloji alanında Jerome Bruner'in ufuk açıcı makalesi "Life as Narrative"i (1987), artı kitabı *Actual Minds, Possible Worlds*'ü (1986a) geliyor aklıma. Ayrıca William Runyan'ın *Life Histories and Psychobiography* (1984), Donald Polkinghorne'un *Narrative Knowing*

in the Human Sciences (1988), Dan McAdams'ın *Power, Intimacy and the Life Story* (1988) ve Theodore Sarbin's önemli derlemesi *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct* (1986) kitapları da var. Bu arada psikoterapistler ve psikoanalistler kendi alanlarının anlatı niteliğini de ele alıyorlardı; Donald Spence'in *Narratise Truth and Historical Truth* (1982), Robert Coles'un *The Call of Stories* (1989), Roy Schafer'ın *The Analytic Attitude* (1983), ve Erving Polster'ın *Everyone's Life Is Worth a Novel* (1987) kitapları buna örnek gösterilebilir.

Edebiyat çevrelerinde Paul John Eakin *Fictions in Autobiography* (1985) kitabını yayımladı, Sidonie Smith *A Poetics of Women's Autobiography* (1987) kitabını yazdı ve Peter Brooks *Reading for the Plot* (1985) kitabını yayımladı; sadece edebiyat analizinin ötesine geçen ve her gün sürekli kendi içselleştirilmiş –ve anlatılandırılmış- deneyimimizi nasıl okuduğumuzu ele alan bir kitaptı bu; Stuart Charme'ın *Myth and Meaning in the Study of Lives* (1984) kitabı da aynı temayı ele alıyordu. Sosyoloji'de Ken Hummer *Documents of Life*'da (1983) "hikâyelerin sosyolojisi" için temelleri atıyordu. Felsefeye gelince, gittikçe daha fazla insan tarihçilerin yaptıklarında hikâye-anlatmanın merkezi rolü üzerine kafa yoruyordu: örnek olarak W.T. Mitchell'in derlemesi *On Narrative* (1980), Arthur Danto'nun *Narration and Knowledge*'u (1985), David Carr'ın *Time, Narrative and History* (1986) kitabı ve Raul Ricouer'in üç ciltlik *Time and Narrative*'i (1983-5). Tıp alanında Arthur Kleinmans'ın *The Illness Narratives* (1988) ve Oliver Sacks'ın *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985) kitapları vardı.

Öte yandan antropologlar da kendi çalışmalarının anlatı boyutlarını tartışıyorlardı: Victor Turner ve Edward Bruner'in derlemesi *The Anthropology of Experience* (1986) ve Barbara Myerhoff'un kitabı *Number Our Days*'de (1980) olduğu gibi. *After Virtue*'da (1981)Alisdair MacIntyre gibi etikçiler karşılaştırmalı araştırmalar yaparken, "anlatı teolojisi" alanı en azından 1970'lerden beri gelişiyor; Sonsöz'de geri döneceğim bir konudur bu. Henüz genç bir alan olan gerontolojide, Sharon Kaufman 1986'da yayımladığı *The Ageless Self* de yaşlı yetişkinlerin yaşamları hakkında anlattığı hikâyelerde tekrarlanan temaların rollerine baktı ve 1982'de Bertam Cohler, "Personal Narratives and the Life Course" adlı çığır açıcı yazısıyla ortaya çıktı. Üstelik bu

listeye 1990'larda çıkan sayısız dikkate değer çalışma dahil değil –aralarında Ruthellen Josselson ve Amia Lieblich'in *The Narrative Study of Lives* (1993) ile başlayan büyük saygınlık taşıyan altı ciltlik serisi ve Bruner'in *Acts of Meaning*'i (1990) ile *The Culture of Education*'ı (1996) ve Mark Freeman'in *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative* (1994) vardır.

Geniş bir alana yayılan bu çalışmalar, anlatısal dönüşün *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* yayımlandığı sırada çoktan girmiş olduğu –ya da günümüzde hâlâ olduğu gibi *eşiğine* kadar geldiği- çeşitli alanları yansıtıyor. Eşiğine kadar gelmesinden bahsediyorum çünkü benim durduğum yerden bakıldığında, anlatıyı merkeze alan birçok bilimci kendi uzmanlık alanlarının eşiklerinde çalışıyor. Yani şimdiye kadar düşünce tarzları nadiren bu alanlardaki anaakım düşünce ve yayınları girmiş durumdadır: Öte yandan, bu bir bakıma Anlatısal Sorunlar'ın başarısını gösteren bir olgudur. Şöyle ki, çeşitli alanlardan teorisyenlerin, araştırmacıların ve pratisyenlerin bir araya gelmesiyle, anlatı strateji ve yapılarının, bilişten duyguya, politikadan dine, kimlikten belleğe ve tarihten sağlığa, neredeyse deneyimin her alanında nasıl belirgin olduğu konusunda sürekli bir fikir alış verişi imkanı doğdu. Gerçekten de, benim verdiğim adla "anlatı değişkeni" tıpkı toplumsal cinsiyet, ırk ya da sınıf gibi, her bir sorunun kavranmasında bir etmen olabilir. Aslında bir yerde beşeri bilimler içinde anlatının rolünün doğal bilimlerdeki "kaos"un rolüne paralel olduğunu öne sürmüştüm (Randall, 2007). Anlatı, çeşitli konular üzerinde bildiğimiz (bildiğimizi *sandığımız)* şeylerin çoğunu yeniden düşünmeye zorlayan kavramsal bir joker gibi işlev görür. Bu önermenin bir değeri varsa o da şudur: Anlatıyı dikkate almayan birçok bilimcinin disiplinlerine (burada üzerinde durulacak bir örnek olarak gerontoloji) egemen olan pozitivist paradigmalara neden bağlı kaldıklarının, "hikâye"den söz edilmesinin küçümseme değilse kuşkuyla karşılandığının ve yerleşik öğrenme yollarına karşı bir tehdit olarak görüldüğünün açıklanmasına yardımcı olur.

Gerontolojiden söz ederken, iki temel nedenle *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'i yazmamın beni bu alanda bir kariyer edinmeye hazırlamasının rastlantı olmadığını da söylemem gerekir. Birincisi, OISE'de çalışmaya başlamamdan önce on bir yıl United Church of Canada'da kilise papazı olarak hizmet vermiştim: Yaşlıların ve ailelerinin önemli rol oynadıkları bir meslektir papazlık.

Hikâyelerini muhtemelen hatırlayabileceğimden daha çok dinleyince kişisel gelişimlerinin anlatı karmaşıklığı ve özel olarak yaşlanmanın biyografik boyutları bir süredir ilgi alanımın içindeydi. Gerçekten de birçok açıdan *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* doğrudan, bu boyutlar üzerine daha derin düşünmek için hissettiğim ihtiyaçtan doğdu.

İkincisi, donamımız ne olursa olsun, anlatı alanında çalışan çoğumuz genellikle hikâye hakkındaki *düşüncelerimiz* ile ana karakterinin –yani bizim- her gün yaşlandığı, bizzat kendimizin yaşadığı hikâyeler arasındaki bağlantılara derin bir merak duyarız. Öğrencilerime gerontolojinin istesek de istemesek de hepimizin giderek daha fazla ilgilendiğimiz bir şey olduğunu söylemekten keyif alırım. Kelimenin tam anlamıyla olgunlaşarak bu alana gireriz! Daha açık bir ifadeyle ve psikolog Mark Freeman'in ifade ettiği gibi, yaşamın ileri aşaması "eşsiz anlatı aşaması"dır (Freeman, 1997, 394); kendi benzersiz hikâyemizin anlatılmasının –ve üzerine düşünülmesinin- gittikçe daha da önemli olduğu aşamadır bu. Gerçekten de Freeman'ın kendisi *Hindsight: The Promise and Peril of Looking Backward* (2010) kitabında çok sayıda yarı-gerontolojik tema üzerine yazar, ayrıca örneğin bazılarına yaşamın ileri döneminde gelen "anlatı suskunluğu"nu ele aldığı başka yazılarda da bu temayı inceler. Ken ve Mary Gergen'e gelince, onlar "olumlu yaşlanmayla" (2003) gittikçe daha çok meşgul oldular ve bunu etkin bir şekilde desteklemek üzere bir online haberleşme sitesi kurdular. Bu arada Amia Lieblich İsrail'de yaşlı yetişkinlerle yaptığı katılımcı araştırma üzerine yazdı (Lieblich, yakında yayımlanacak). Liste bu şekilde uzayıp gidiyor.

Bana gelince, giderek ironinin –ya da ironik bir yönelmeninbizi yaşlanmanın getirebileceği olumsuzluklardan önce daha dirençli kılmada oynadığı rolle daha fazla ilgilenir oldum (Randall, 2013a; 2013b). Kaufman, McAdams, Brunei ve ötekilerin çalışmalarından ilham alarak, yıllar içinde kendimizi anlamamıza yardım eden, hikâyelerdeki yol gösterici tema ve eğretilemeler merakımı daha çok çeker oldu (Randall, 2011). Ayrıca, bir tür yaşamın gözden geçirilmesi ya da geçmişi hatırlama –ya da daha geniş bir anlamda diyebileceğimiz gibi *anlatı bakımı*- sayesinde giderek kalınlaşan hikâyeleri incelemenin: kendi kimlik duygumuzu "yeniden hikâyeleştirme" (Kenyon ve Randall, 1997); kendi "sıradan bilgelik"imizi dile getirme (Randall ve Kenyon, 2001);

belleğimiz ve hayal gücümüzün metinlerini "okuma" (Randall ve McKim, 2008); ve dediğim gibi yaşamın daha sonraki kısımlarındaki zorluklarla karşılaşmaya hazırlayan iyi, güçlü bir hikâye geliştirme (Randall, 2013a, 2013b) –ucu açık kalan ve genişleyen ve de "anlatı suskunluğu"ndan kaçınan (Bohmmeijer, Westerhof, Randall, Tromp ve Kenyon, 2011) bir hikâye- üzerindeki etkisi de merakımı çekti. Genel olarak sadece (edilgin olarak) yaşlanmayla değil (etkin olarak) yaşlı *olmanın* anlatı karmaşıklığı –ya da poetikası- ile ilgilenir oldum. Vurgulamak istediğim şey, bütün bu araştırma hatlarının hepsinin kökünün ilk olarak *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de ortaya konan düşüncelerde olmasıdır. Bunu söyledikten sonra şunu da belirteyim, bu kitap, yeniden okuduktan sonra tekrardan dönecek kadar merakımı uyandırmasına rağmen henüz geliştirmediğim birçok başka hattı da gözler önüne seriyor. Bazılarından Sonsöz'de daha fazla söz edeceğim.

Sonuç olarak, yıllar içinde *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in araştırmalarını ya da pratiklerini –sosyal danışmanlık, bakanlık, sağlık hizmeti, gerontoloji, hatta yöneticilikte!- nasıl etkilediğini söylemek için benimle temas kuran birçok kişiye ne kadar minnettar olduğumu söylemek isterim. Anlatı araştırması alanında bir lider ve *Narrative Works*'ün muhteşem bir destekçisi olan Ruthellen Josselson'a bu kitabın yeni baskısına Sunuş yazdığı için de minnettarım. Yeni baskıyı önerdiği için büyük bir teşekkür de University of Toronto Press'ten Douglas Hildebrand'a gerekiyor. Kitapta adım adım ilerlerken, psikolojiden felsefeye, teolojiden edebiyat teorisine, çok geniş bir alanda içgörü ve kavramları birbirine bağlayarak yazma sorununun üstesinden gelmeye çalıştığım hırslı gündemin farkına varmak insanı tevazuya sevk eden bir deneyim oluyor ister istemez. Yalnızca kitabın belirgin hatalarından (konuya yeni yeni merak duyanlar açısından, çok fazla alıntı içermesi; ayrıca bazı yerlerdeki fazlasıyla kaba ton) dolayı değil, yeniden okurken kitabın içerdiği düşünceleri –yani gerontolojist olarak üzerinde fazlasıyla durduklarım dışındaki düşünceleri- geliştirmek için önümde ne kadar çok iş olduğunu kavradığım için de tevazu içindeyim. Diğer bir deyişle, ya benim hikâyem farklı olduysa? Bir eğitim profesörü olsaydım, terapist eğitimi alsaydım ya da papazlığa geri dönseydim hangi düşünce çizgilerini daha ayrıntılı bir biçimde keşfedebilirdim? Sonsöz'de bu düşüncelere geri döneceğim.

KAYNAKÇA (*Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in 1995 Baskısında Yer Almayanlar)

Birren, J., G. Kenyon, J.E. Ruth, J. Schroots ve T. Svensson (der), 1995. *Aging and biography: Explorations in adult development.* New York: Springer.

Bohlmeijer, E., G. Westerhof, W. Randall, T. Tromp ve G. Kenyon, 2011. Narrative foreclosure in later life: Preliminary considerations for a new sensitizing concept. *Journal of Aging Studies.* 25(4). 364-70.

Bruner, J. 1996. *The culture of education.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Charme, S. 1984. *Meaning and myth in the study of lives: A Sartrean perspective.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Cohler, B. 1982. Personal narratives and the life course. In P. Baltes & O.G. Brim (Eds.), *Life span development and behavior. . Cilt4,* 205-41. New York: Academic Press.

Freeman, M. 1994. *Rewriting the self: History, memory, narrative.* London: Routledge.

- 1997. Death, narrative integrity, and the radical challenge of self-understanding: A reading of Tolstoy's *Death of Ivan llych. Ageing and Society,* 17, 373-98.
- 2010. *Hindsight: The promise and peri! of looking back.* New York: Oxford University Press.

Gergen, M. ve K. Gergen, 2003. Positive aging. In J. Gubrium & J. Holstein (Eds.), *Ways of aging,* 203-24. London: Blackwell.

Gullette, M. 2004. *Aged by culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Josselson, R. ve A. Lieblich (Eds.), 1993. *The narrative study of lives.* Thousand Oaks, CA: SAGE.

Kenyon, G., E. Bohlmeijer ve W. Randall (Der.), 2011. *Storying later life: Issues, investigations, and interventions in narrative gerontology.* New York: Oxford University Press.

Kenyon, G., P. Clark ve B. de Vries (Der.), 2001. *Narrative gerontology: Theory, research, and practice.* New York: Springer.

Kenyon, G. ve W. Randall. 1997. *Restorying our lives: Personal growth through autobiographical reflection.* Westport, CT: Praeger.

Kleinman, A. 1988. *The illness narratives: Suffering, healing, and the human condition.* New York: Basic.

Lakoff, G. ve M. Johnson, 1981. *Metaphors we live by.* Chicago: University of Chicago Press.

Lieblich, A. (yakında yayımlanacak). *Narrative study of positive aging: Arak for breakfast in a beach community.* New York: Oxford University Press.

Mitchell, W.T. (Der.), 1980. *On narrative.* Chicago: University of Chicago Press.

Myerhoff, B. 1980. *Number our days.* New York: Touchstone.

Noonan, D. 2011. The ripple effect: A story of the transformational nature of narrative care. In G. Kenyon, E. Bohlmeiher, & W. Randall (Der.), *Storying later life: Issues, investigations, and interventions in narrative gerontology,* 354-65. New York: Oxford University Press.

Plummer, K. 1983. *Documents of life: An introduction to the problems and literature of a humanistic method.* London: Allen & Unwin.

Randall, W. 2002. Teaching story: The pedagogical potential of narrative gerontology. *Education and Ageing, 17(1)* 55-70.

- 2007. Narrative and chaos: Acknowledging the novelty of lives-in-time. *Interchange,* 38(4). 367-89.

2011. Memory, metaphor, and meaning: Reading for wisdom in the stories of our lives. In G. Kenyon, E. Bohlmeiher, & W. Randall (Der.), *Stryiing later life: Issues, investigations, and interventions in narrative gerontology,* 20-38. New York: Oxford University Press.

2013a. Aging, irony, and wisdom: On the narrative psychology of later life. *Theory & Psychology,* 23(2). 164-83.

2013b. The importance of being ironic: Narrative openness and personal resilience in later life. *The Gerontologist.* 53(1). 9-16.

Randall, VV. Ve G. Kenyon, 2001. *Ordinary wisdom: Biographical aging and the journey of life.* Westport, CT: Praeger. Randall, VV. Ve E. McKim, 2008. *Reading our lives: The poetics of growing old.* New York: Oxford University Press.

Ricoeur, P. 1983. *Time and narrative, Vol. 1.* (Trans. K. McLaughlin) Chicago: University of Chicago Press.

Sarbin, T. (Der.). 1986. *Narrative psychology: The storied nature of human conduct.* Westport, CT: Praeger.

Spence, D. 1982. *Narrative truth and historical truth.* New York: W.W. Norton.

Turner, V.ve E. Bruner (Der.), 1986. *The anthropology of experience.* Chicago: University of Illinois Press.

Giriş

Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.

Jean-Paul Sartre, *Nausea*

Kabul etmeliyiz ki çoğumuz kendimizden söz etmekten hoşlanırız. Bize güç verdiğinden midir, kendimizi daha az yalnız hissetmemizi sağladığından mı, yoksa aynı anda sayısız ihtiyacı birden karşıladığından mı, çoğumuz kişisel tarihimizin bir kısmını ya da bir versiyonunu başkalarına –ve bir anlamda kendimize– anlatmaktan yarar sağlar gibidir. Uygun koşullar altında çoğumuz, genellikle küçük bir davetle bile, teslim olmayla sevecenlik karışımı bir duyguyla hayatımızın genel "hikâye"si olarak düşünme eğiliminde olduğumuz şeyleri konuşma fırsatının üstüne atlarız.

Ama bu doğru mu? Hayatımız bir hikâye mi? "Hayatımın hikâyesi" diye bir şey var mı? Bu ifade o kadar tanıdık ki "Elbette öyle!" diye bağırmamak zor. Ama öyle mi? Yoksa yalnızca öylesine bir ifade mi bu? Eğer böyleyse, o zaman ne demek istiyoruz ve bunun sonuçları neler?

Bunlar, üzerinde düşünmek için alışılmadık sorular olarak görünebilir; ama bunları düşünmek inanıyorum ki önemli, bu kitabın konusu da bu soruları ayrıntılı biçimde düşünmeyi içeriyor. Bu kitap kendi hayatımızla ilişkimiz ve bu ilişkiyi kavramakta kullanılan en yaygın eğretilemelerden biri hakkında. *Hikâye*-olarak-

hayat eğretilemesinin erdemleri hakkında –bu eğretilemenin nereden kaynaklandığı, bizi nereye götürdüğü, nerede yardımda bulunup nerede başarısız kaldığı hakkında. Böyle bir eğretilemeyi yakından incelediğimiz, bununla oynadığımız ve olay örgüsü, karakter ve bakış açısı gibi tipik hikâye kategorilerinin gözlükleriyle içine baktığımız anda Pandora'nın kutusu gibi açılarak önümüze serilen içgörüler ve konular hakkında. Kitabın bir başka amacı da bu eğretilemeyi genişletmek, yaşadıklarımıza ancak bu yaşantıları kendi *roman*'ımıza –aynı anda hem anlatıcısı hem baş kahramanı hem de okuru olarak– katabildiğimiz ölçüde anlam verdiğimiz, bir bakıma bu romanı hayatın içinde ilerlerken oluşturduğumuz, hatta kendi varoluşumuzu kaleme aldığımız olasılığını tartışmaya açmak.

O halde bu kitap yalnızca bir hikâyeye *sahip olmak* değil, aynı zamanda bir hikâye *olmak* ve bu ikisinin arasındaki karmaşık ilişki hakkındadır. Kendi hikâyeni anlatarak kendini yaratma; kendini anlamanın yazınsal boyutları, "insan doğasının kurmaca yanı" (Hillman, 1975a, 128); ve genel olarak insan gelişiminin, özellikle de yetişkinlik dediğimiz o büyük, uzun gelişme "aşama"sının estetik boyutları hakkındadır. Deneyimle sanat, hayatla edebiyat ve psikolojiyle poetika arasındaki ilişkiler hakkındadır.

Bu girişte –daha büyük hikâyemin bu geniş önsözünde– kitabın öncü terimlerinden bazılarıyla ilgili geçici tanımlar önermek istiyorum. Aslında bu tür bir yükümlülüğün önümüze çıkardığı sözdizimsel mayın tarlası göz önüne alınırsa, tanım, kitap boyunca defalarca yöneleceğim bir görev. Kitabın başlığının neden olabileceği tepkilerle ilgili yorumlar yapmak ve her bölümün bağlı olacağı gündemin taslağını çıkarmak da istiyorum. Son olarak, hikâyenin arkasına yerleştirdiğim zemin nedeniyle, kabul etmeliyim ki bir bütün olarak projeyi kuşatan sınırlamalar hakkında bir fikir vermek istiyorum. Ama bu görevleri yerine getirmeden önce ilk olarak böyle bir çabanın geçerliliğini vurgulamama izin verin.

Öz Yaratımın Poetikası

Acilen tanım gerektiren bir giriş yapacak olursak, kendi benzersiz "hikâye"mize karşı bir noktada ilgi duymamış (ya da bu yüzden kaygılanmamış) olanımız azdır; hikâyenin yönünü merak ederiz, anlamını düşünürüz, içerdiği malzemeye şaşırırız: Tanı-

dığımız insanların sayısı, bulunduğumuz yerler, söylediğimiz ve yaptığımız, düşündüğümüz ve hissettiğimiz, acısını çektiğimiz ve gördüğümüz şeyler. Aynı şekilde başka birinin hikâyesinden asla etkilenmemiş ya da böyle bir hikâyeye ortak edilmemiş olanımız azdır. Çoğumuz –danışmanlar, terapistler ya da öğretmenler, eşler, ana-babalar ya da arkadaşlar olarak– başkalarının hikâyelerini özellikle isteyerek dinler, hatta bunlarla iç içe geçeriz. Bunu yaptığımız zaman olacaklarla ilgili olarak şunu söyleyebiliriz: Biz onlara hikâyelerini toparlamalarında, tam ve en doğru şekliyle anlatmalarında yardımcı oluyoruz. Böyle bir süreç onların kişi olarak gelişmelerinin, dünyaya açılmalarının, eğitimlerinin bir parçasıdır. Ne var ki eğitimlerine yönelik her tür inceleme, iki konu birbiriyle muğlak bir şekilde bağlı olsa da, bizi er ya da geç öğrenme incelemesine götürür. O halde genel olarak hikâye-olarak-hayat eğretilemesinin incelenmesi, öğrenme gizeminin incelenmesidir.

Öğrenmenin psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla ilgili olarak çok şey ve haklı olarak yazıldı. Öğrenmenin ekonomi ve politiği hakkında da çok şey yazıldı. Ama öğrenmenin *poetikası* üzerine çok az şey yazıldı. En az üç ilgili nedenle bu konuda yazmanın değerli olduğunu düşünüyorum.

Birincisi, temel olarak yetişkin eğitiminin doğasıyla uğraşanların –kendimi bunlar arasında sayıyorum– ilgisini çekiyor olmalı. Yetişkin eğitimi ve ilgili çevrelerde şu anda kullanılan çok sayıda danışmanlık yaklaşımı "hikâye" modelinin bir versiyonundan kaynaklanmaktadır. Kökleri gerontoloji, antropoloji ve narratoloji (anlatıbilim) gibi çok farklı disiplinlerde bulunan bu yaklaşımlar hayatın gözden geçirilmesi, kılavuzlu otobiyografi, hatırlama terapisi, biblioterapi, sözlü tarih ve kişisel mitoloji gibi etiketleri olan uygulamalar içerir. Bunlara ek olarak bugünkü yetişkin eğitiminde iki etkili hareket, yani feminizm ve popüler eğitim, hikâye anlatmanın içkin olarak güçlendirici olduğu kanısını paylaşır: Kişisel ve kamusal hikâyelerin paylaşılmasıyla bilinç yükselir, bilgi oluşturulur, toplum yaratılır ve dönüştürücü güçleri olan bir bakış açısı kurulur. Hikâye anlatma salgınının bugün bu çevrelerin çok dışına taşmış olması bu inancın gücünü onaylar yalnızca. Öyleyse bu tür sınıflandırmaları değerlendirme gereği benim için çok açıktır; hikâye konusundaki tartışmalara çoğu zaman eşlik eden coşkunun bulandırıcı etkilerini en aza indirmekten başka bir nedenle olmasa da.

İkincisi ve daha özgül olanı, öğrenmenin poetikasını incelemek, "geçmiş deneyim"imizin (Brundage ve MacKeracher, 1980, 32 vd), "öz kavram"ımız ve kişisel "yük"ümüzün (Even, 1987) biz yetişkinlerin nasıl, neyi ve neden öğrendiği üzerindeki gücü nedeniyle gereklidir. Ne var ki, bunlar hikâyemizden –yalnızca geçmişimizin değil, bugünümüzün ve geleceğimizin hikâyesinden– kaynaklandığı ya da bu hikâyeyle ilişkili olduğu ölçüde, bu hikâyenin oluşma sürecini ele alma ihtiyacı açıktır. Aynı şey, yetişkin eğitiminde araştırma yapma sürecimiz için de geçerlidir. Yaygın olarak kullanılan kalitatif yöntem, kişisel "deneyim"leri hakkında öznelerle görüşmeler yapmaya dayanır. Bu görüşme metinleri, sonuç çıkarmakta ya da kuramlar geliştirmekte kullanılan "veriler"i oluşturur. Ne var ki bu veriler bir hikâyeden –hatırı sayılır karmaşıklıkta bir hikâye, görüşmede ilk kez anlatılan bir hikâye ve daha sonra araştırmacının maharetle "düzelttiği" (Spence, 1986) hikâye– ayrı düşünülemezse, bu sürecin temelini oluşturan varsayımlar da belirli tarzda eleştirel düşünme gerektirir (Mishler, 1986, 67 vd.). Öz yaratımın poetikasını ele alırken, böyle bir düşünmeye katkıda bulunduğuma ve bu düşünce biçiminin gelişimine zemin oluşturacak bir kuramsal çerçeveye işaret ettiğime inanıyorum.

Üçüncüsü, odak noktamız ister terapi ister uygulama olsun, hikâye-olarak-hayat incelemesi –bir tür dipnot olarak– genel olarak psikolojideki daha büyük tartışmayla ilgili olarak özel bir önem taşır. Bu tartışmanın kaynağı, hâkim psikodinamik kişilik görüşünden, "inşacı (konstrüktivist)" (Bruner, 1987), "yapısalcı-gelişimci" (Kegan, 1982) ya da "toplumsal inşacılık" (Berger ve Luckmann, 1967; Gergen, 1977; Gergen ve Gergen, 1986; Shotter ve Gergen, 1989; Shotter 1993) etiketleri altına giren görüşlere doğru bir kayma yaşanmış olmasıdır. Geniş açıdan bakıldığında psikodinamik görüş güdüler, içgüdüler ve nedenlerle fazla ilgilidir ve gerçek bir anlamda bizi edilgin –hatta mekanik– bir gözle inceler, içimizde etkili olan ama büyük oranda denetimimizin dışında kalan güç ve etkenlere karşı şu ya da bu yolla tepki veren varlıklar olarak görür. Tam tersine inşacı görüş, benlik duygumuzu biçimlemede toplumsal güçlerin etkisini gereğince dikkate alırken, kendi oluş sürecimizde bizi daha etkin, daha baş kahraman olarak değerlendirme yolunu açar (White ve Epston, 1990, 82). Örneğin zihni bir bilgiişlemci ya da etkiyle tepki arasında bir

aracı olarak değil, bir "dünya yaratıcısı" (Chafe, 1990; Goodman, 1986) olarak görür. Aslında bu bakış, tüm "benlik süreci"ni (Lifton, 1970, 38), deneyimlerimizin rutin olarak yeniden yorumlanışı aracılığıyla, dünyamızı ve benliğimizi tekrar tekrar inşa ettiğimiz karmaşık bir yorumbilimsel süreç olarak görür. Buna uygun olarak, bizi, önemli ölçüde, kendi gelişimimizin tasarımcıları olarak görmeyi başarır. Bu nedenle, içkin konularından birinin, psikolog Ira Progoff'un belirttiği gibi, "her birimiz, en ince yaratımımız kendi Benlik'imiz olmak üzere, bir hayat-sanatçısı haline gelebiliriz" (1975, 296) görüşü olduğunu söylemek bence uygundur.

Bu bağlamda böyle alışılmadık (ve büyük oranda meçhul) bir alanı keşfetme isteğim, yalnızca "hayatımın hikâyesi"nin değil "yaşama sanatı"nın popüler kullanımıyla ilgili merakımdan da kaynaklanır. Gerçekten de bu ikili merak, genel olarak kitap boyunca kendini gösteren kritik bir alt örgü oluşturur. Ne kadar gelişigüzel kullanılırsa kullanılsınlar, her iki ifade de öğrenme gizemine örtük ve kolayca gözden kaçırılan içgörüler sunar. Üstelik ikisi birbiriyle bağlantılıdır. Hayattan hikâye olarak söz etmek anlamlıysa, yaşamaktan bir sanat olarak söz etmek de anlamlıdır, çünkü hikâye bir sanat biçimidir. Dolayısıyla, yaşama sanatının bir hikâye oluşturmakla ortak çok yanı vardır. Psikolog Jerome Bruner'in umut veren sözleriyle, "yaşanan haliyle bir hayat, anlatılan haliyle bir hayattan ayrılamaz" (1987, 31).

Bazı Geçici Tanımlar

Bunlar araştırmamın geçerliliğini açıklamaya yardım edebilir, ama birkaç önemli soruyu cevaplanmadan bırakır. Örneğin "öz yaratımın poetikası" tam olarak ne anlama gelir? Ayrıca "poetika" ve "öz yaratım" nedir ve bu ikisi birbiriyle nasıl bağlantılıdır? Bunlara ek olarak, "öz yaratım"ın "öğrenme"yle ilgisi nedir?

Poetikayla, sıfat olduğu çok açık olan ve güzel, süslü ya da hoş olmaktan daha kayda değer bir şey ifade etmeyen şiirseli kastetmiyorum sadece; gerçi yaşamlarımızda öğrenme denilen deneyimler, bazı koşullarda, bu tür sözcüklerden herhangi biri ya da hepsiyle doğru olarak tanımlanabilir. İsim olan *poetika*, estetik olarak bilinen daha geniş bir felsefi araştırma alanının bir kolunu oluşturan teknik bir terim, geleneksel olarak sanatın doğası-

na, işlevine ve değerine odaklanmış bir düşüncedir. Aristoteles'le başlayan klasik kullanımında poetika, şiir ve drama –özellikle trajedi– kompozisyonuyla ilgili kuralların oluşturulmasıyla ilgileniyordu. Ama modern çağlarda uygulama alanı genel olarak edebiyatın çözümlenmesi ve değerlendirilmesine değinecek, otobiyografi ve roman gibi farklı edebiyat türlerini kapsayacak şekilde genişledi. Bir eleştirmenin yazdığı gibi, poetika, "'Edebiyat nedir?' sorusu ve bundan türetilen bütün olası sorularla ilgilenir" (Rimmon-Kenan, 1983-2). Ama terimin bu geniş kullanımıyla bile poetikanın öğrenmeyle ilişkisi gene de açık değildir.

Öğrenmeyle, eğitimci Alan Thomas'ın "benzersiz bir insan karakteristiği" (1992, 6) dediği kavramı kastediyorum. Hayvanların kendi türlerinin içgüdüsel alışkanlıklarını geliştirirken yaptıklarını söyleyebileceğimiz "öğrenme"nin ötesinde, öğrenme bizi hayatın öbür bilinen türlerinden en çok ayıran şeydir. Bu geniş bir terimdir, varolanların en genişlerinden biridir, ama gene de tanımlanması zordur. Bir öğretim ya da eğitim eylemi, bunların bir ürünü, bir özelliği ya da sadece beklenen sonucu olarak anlaşılabilir. Benim burada kullandığım şekliyle ise asıl olarak bir süreç, büyük bir süreçtir. Felsefeci John Dewey'in sözleriyle "öğrenen kişi içini açar, gerilir, uzanır, yeni deneyimler yaşar, bu deneyimleri daha önceki deneyimleriyle bağlantılandırır, bu deneyimi yeniden örgütler, içinde atıl duranı ifade eder ya da ortaya çıkarır" (Kidd, 1973, 14).

Başka bir ifade tarzıyla, öğrenme, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sürekli varlığımızdan "anlam çıkarmaya", yaşamımızdan "bir şey yaratmaya" çalıştığımız o etkin sürecin bütünüdür. Kısacası öğrenmek "oluşturmak"tır: anlam oluşturmak, bir yaşam oluşturmak, kendimizi oluşturmak. Şair John Keats'den bir terimi ödünç alacak olursak, öğrenmek "*ruh* oluşturmak"tır. Dolayısıyla, "oluşturma"nın "yaratma"nın en temel tanımlarından biri olduğunu göz önüne alırsak, öğrenmek aynı zamanda yaratıcı bir süreçtir; belki de *başlıca* yaratıcı süreçtir. Thomas, "Her öğrenme eylemiyle birlikte 'yeni (bir) kişi' yaratılır," diye yazar (1992, 6); dolayısıyla "biz öğrendiğimiz her şeyin toplamıyız." Doris Lessing'in romanı *The Summer Before the Dark*'ın kahramanı Kate, "Biz öğrendiğimiz şeyleriz," diye onu yankılar (1973, 8). Son olarak, Roby Kidd, "Her öğrenenin inşa ettiği katedral kendisidir," der (1973, 124). Bu tür yorumlar, inanıyorum ki, öğren-

meyi öz yaratımla eşanlamlı görmek ve eğitimcilerin "öğrenme projeleri" (Tough, 1971) dediği olguyu başkalarının "öz yaratım projeleri" (Glover, 1988, 131 vd.) dediğiyle yakından bağlantılı olarak görmek için bize sağlam bir zemin sağlar.

Bu ikisini bir araya getirince, öğrenmenin poetikası –ya da öz yaratımın poetikası (bu iki terimi aynı bağlamda kullanacağım)– öğrenmeye alışılmadık bir açıdan bakar. Hem kendimizi *hem de* dünyamızı sürekli olarak nasıl örgütlediğimiz ve yeniden örgütlediğimizle ilgilenir. Bu şekilde olasılıklarla oynar ve hem öğrenme psikolojisi hem de öğrenme politikasına yaklaşımların ihmal etme eğiliminde olduğu sorunları ele alır. Aslında öğrenme poetikası bu ikisi –kişisel ve siyasal– arasında yaratıcı bir *via media* (aşırı uçlar arasında ılımlı yol) sağlar. Dolayısıyla her iki tarafın yandaşlarının kolayca sapabileceği ideolojik çıkmazdan kaçınmamız için bir yol gösterir.

Açıktır ki bu projedeki merkezi unsur, "hikâye"nin kendisinin tanımlanmasıdır: İkinci bölümde ayrıntıyla ele alacağım bir görev. Ama şimdilik, belirtilen konuların yanı sıra öğrenme poetikasının incelenmesi aşağıdaki temel soruları ele almamızı gerektirecek:

- Bir hikâye nedir? Farklı hikâye türleri nelerdir? Hikâyeler nasıl çalışır? Çekiciliklerinin sırrı nedir? Film ve romanlara –aynı zamanda tarih ve biyografiye, dedikodu ve fıkralara, balad ve reklamlara– duyduğumuz çekim kişiler olarak kimliğimizi yaşama ve ifade etme tarzımızla nasıl bağlantılıdır?
- *Edebi* hikâyelerdeki odak noktamızı *yaşanmış* hikâyelere kaydırmak nasıl olur? Bir yaşam içindeki değişim süreci hangi açılardan bir hikâye içindekine benzer; yani başlangıçtan sona doğru yavaş yavaş açılan, karakterleri düzenli olarak gelişen, olay örgüsü bölüm bölüm "yoğunlaşan" ve olay örgüsüyle karakterin birbirlerinin doğasını ve yönünü biçimlediği bir dünyadakine?
- İnsanın kendisini kendi hikâyesinde aynı anda ana *karakter*, o hikâyenin baş *okuru* ve hikâye *anlatıcısı* olarak görmesinin sonuçları nelerdir: Şu ya da bu ölçüde bilinçli olarak, yaşamını oluşturan olay ve deneyimler, koşul ve beklenmedik olaylar, ufak tefek olaylardan tutarlı, inanılabilir, özgün ya da hiç değilse ilginç bir hikâye oluşturmaya çalışarak? Böyle çapraşık

bir girişimde kişinin ne ölçüde başarılı olduğuna nasıl karar veririz? Örneğin kendimiz hakkında zayıf hikâyeler, kötü hikâyeler, doğru olmayan hikâyeler anlatmamız olası mıdır? Hangi ölçütler bize bu tür yargılarda bulunma hakkını verir? Sadece kendi hikâyemize *sahip olmaya* karşıt olarak hikâyemiz biz isek, yaşamlarımızı nasıl değerlendirdiğimize ilişkin bu yargıların sonuçları nelerdir?

Bunlar, kitabın geri kalanında araştırılacak, bütünleştirilecek ya da hiç değilse onaylanacak birkaç soru yalnızca. Süreç içinde bunların hiç de ezoterik ya da yalnızca ilginç sorular değil, aslında çok yaşamsal sorular olduğunu göstermeyi başarırsam, çabalarımın başarıya ulaştığını düşünebilirim. Bunlar çok yaşamsal sorularsa, "gerçek dünya"daki hayatlarımızla tam olarak bağlantılılarsa, en baştan bunun çok basit bir mantığı olduğunu öne sürebilirim: Hayatlarımızı hikâye etme biçimimiz doğrudan kendimizi anlama biçimimizi etkiler; kendimizi anlama biçimimiz doğrudan davranış biçimimizi etkiler; davranış biçimimiz ise doğrudan dünyanın durumunu etkiler.

Bir Başlıkta Ne Vardır?

Bu kitabın başlığı –ki el attığı içerikten çok önce oluşturulmuştur– *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'dir. Bir başlığın amacı, hem okurlar hem de yazarlar için hayal gücüne odaklanmaktır kuşkusuz. Yazarlar için başlık, bir başlangıç noktası ve argümanı oluşturma ya da olay örgüsünü düzenleme amacının yanı sıra, düşüncelerini örgütleyebileceği bir simgedir de. Okurlar için ise, kafalarında bazı sorular oluşturur ve büyük beklentiler değilse bile, hiç değilse bir heyecan unsuru –"sonra ne olacak" merakı– yaratır ki hiçbir hikâye bu olmadan süremez. Sayısız meslektaşımın tepkilerinden anladığım üzere bu başlık da akıllarda bazı sorular uyandırıyor, beklentiler yaratıyor ve sonrası konusunda merak uyandırıyor.

Örneğin bu başlık, içimizde genellikle *hikâyenin* kendisinin uyandırdığı o sıcak tepkiyi harekete geçirebilir. Yani daha teknik terimler olan *anlatı* ya da *metnin* yapamayacağı şekilde, hikâye, en sevdiğimiz romanları okurken ya da en sevdiğimiz filmleri seyrederken geçmişte tattığımız keyfi ya da çocukken büyülü

"bir zamanlar" ifadesinin söylenmesiyle bile hissettiğimiz sıcaklığı uyandırır. Neden böyledir? Çünkü belki de, yetişkinler olarak yapmayı ya da hiç değilse yapma iznine sahip olmayı istediğimiz şey, "bütün hikâyelerin en büyülüsü: Hayatımın Hikâyesi"ni anlatıp *rahatlamaktır* (Le Guin, 1989a, 42). Eğer böyleyse bu başlık bu izni verir.

Ne var ki çoğul biçimiyle *hikâye*, aktardığı olasılık duygusuyla, seçim ve alternatif duygusuyla gönlümüzü çeler. Bizim sadece *bir* hikâye olmayabileceğimizi, ama aynı anda *birçok* hikâye –birçok türde, birçok düzeyde, birçok alt olay örgüsü ve versiyonlarla– olabileceğimizi öne sürer. Bizi biz yapan hikâyelere verdiği vurguyla da varlığımızın bireysel boyutunu komünal bir boyuta taşır. Sonunda hiçbirimizin, destanı belirli bir ailenin hikâyesinden, iş arkadaşları ve dostların hikâyelerinden, dünyamızı üstüne kurduğumuz sayısız daha büyük hikâyeden ya da hatta genel olarak tarihten ayrı tutulabilen bir ada olmadığını bize hatırlatır.

Dahası, hikâye kavramının kendisi o kadar muğlaktır ki, bu kavramı çok sayıda başka kavramdan birinin eşanlamlısı olarak görebiliriz: Örneğin hayattan daha geniş, antik, arketip ve insanın derinlerine gömülmüş; ama gene de kendi bireysel hikâyemizi kucaklayabilen bir hikâyeyle bağlantılı *mit* gibi kavramlar. Ya da alışkanlık düzeyine çıkmış bir davranış biçimi, sıradan durumlara tepki verme biçimlerinin düzenlenmesi (Schank ve Abelson, 1977) ya da ilişkiler içinde yer almanın bir tarzını –işlevini doğru yerine getirsin ya da getirmesin– (Berne, 1964; Steiner, 1979) düşündüren *senaryo*. Ya da belirli bir uydurulmuşlukla, doğru olmayabilecek ama öyle olsa bile *tarih* –insan belleğinin kaçınılmaz kusurlarıyla zedelenmemiş, çarpıtılmamış, süslenmemiş "olgular"la, şeylerin *gerçekten* ne olduğuyla, olayların gerçekten nasıl geliştiğiyle bağlantılı olduğunu düşünmekten hoşlandığımız bir kavram– anlamında kesinlikle doğru olmayan bir şeyle bağlantılı olan kurgusallık. Aynı şekilde, hatıralarla keyiflenip zenginleşme eğiliminde olduğumuz ve kimliğimizin oluşumunda belleğin merkeziliğini genellikle kolayca takdir edebildiğimiz göz önüne alınırsa, hikâyeyle *bellek* arasındaki bağlantı da kendi içinde bu başlığın çekiciliğinin baş nedeni olabilir. Üstelik bizi *biz* yapan hikâyeler, hikâyelerimizin tamamlanmamış olduğunu; hikâyelerimizin hâlâ devam eden serüvenler, henüz çözülmemiş gizemler, sonunu ancak bekleyip görebileceğimiz açık kitaplar

olduğunu düşündürür. Kendi tarzımızla ve kendi zamanımız içinde her birimizin efsanevi, göz kamaştırıcı, büyüleyici olduğunu da düşündürür. Ayrıca bizim, kendimize biz olduğunu söylediğimiz kişi "olduğumuzu"; bir düzeyde "bizim" kendimize ne istersek onu anlatmakta özgür bir hikâye anlatıcısı olduğumuzu; dolayısıyla insan olmanın içkin olarak hayal kurmaya yatkın bir boyutu olduğunu da akla getirir.

Öte yandan, böyle bir başlığın özellikleri bizi etkileyebileceği kadar uzaklaştırabilir de. Yalnızca hikâyelere sahip olmaya ya da hikâye anlatabilmeye karşıt olarak bizim hikâyeler *olduğumuzu* ileri sürmek, üzerinde durduğumuz zeminin aslında kum gibi savrularak biçim değiştirdiği; en sağlıklı zamanımızda bile "kimliğimizin" tek değil, çoğul bir gerçeklik olduğu; en iyi ihtimalle "masal yumağı" (Cupitt, 1991, 10), en kötü ihtimalle bir yalan paketi olduğumuz önerisiyle bizi rahatsız edebilir. Bunlara ek olarak, kendi oluşum sürecimizde oynadığımız yaratıcı role değinmesine karşın, böyle bir başlık, kimliğimizin oluşumu içinde kendi varlığımızdan uzaklaşma unsurunun çok daha büyük yer tuttuğunu; böyle bir uzaklaşmanın özbilinç nedeniyle kaçınılmaz olmasına karşın kendi hayatımızın edilgin *okuru*, *gözlemcisi*, hatta *hayalcisi* olmaktan çok daha pasif *yaşayanları* olduğumuzu düşündürebilir. İnsan olma işinin tek başına bir bilişim sorunu; bir duygu ya da hareket, müzik ya da imge, renk ya da biçim –örneğin başlığım bizi biz yapan danslar, resimler ya da heykeller gibi başka bir estetik aracı ifade etseydi kesinlikle ele alınması gereken boyutlar– sorunu değil, kendimizi kendi zihnimizde –ve sözcüklerle– nasıl kavramlaştırdığımızla ilgili bir sorun olarak çözümlenebileceğini de ileri sürer. Böyle bir öneri konusunda dikkatli olmakla iyi ederiz. Bir felsefecinin sözleriyle, "hikâyenin bizatihi insan deneyimini yorumlamanın yeterli bir eğretilemesi olduğunu... ileri sürmek, hayatın karmaşıklığını bir estetik biçim kuralının altında muğlaklaştırmaktır. Hayat edebiyattan ayırt edilemez ve hikâyeleştirilmiş edebiyata uygulanabilen estetik kategoriler insan gerçekliğini tümüyle kapsamaz" (Estess, 1974, 433).

Başlığımın bundan sonra olacaklarla ilgili olarak hem sözler verdiği hem de sorunlar doğurduğu kuşkusuz başka konular da olmasına karşın, burada bunları sınıflandırmaya karşı çıkacağım. Bir noktada bir yazı kendi başlığı üzerine bir yorum olmaktan

öteye geçmek zorundadır. Aynı zamanda burada böyle bir yoruma yer vermekle yalnızca kitabın içindekilerle ilgili gündemi ifade etmekle kalmadım, ama sanıyorum ki tarzı da belirledim. Bu tarz, "ne olur?"u –hikâye-olarak-hayatı ilk bakıştaki haliyle ele alırsak ne olur– merak etme egzersizine uygun bir tarzdır: "Bilimsel" olmaktan çok spekülatif, bir argüman olmaktan çok bir inceleme ve yapılmış bir araştırmanın raporu olmaktan çok o araştırmanın dökümü olan bir egzersiz. Kısacası bu tarz, bir iddiadan çok bir denemedir; Fransızca essai'nin amaçladığı yazınsal anlamda. Öğrenme gizeminin daha örtük ve belki de ihmal edilen birkaç özelliğini arama çabasıdır.

Kitabın Planı

"Yaşama Estetiği" adlı birinci bölümde öz yaratım kavramını, *kendi başına* bol bol ele aldığımız yaratıcılık konusuna eğilirken nedense fazla ilgi göstermediğimiz bir kavramı ele alacağım. Öz yaratımın temel araçlarından bazılarını incelerken felsefeci Jonathan Glover'ın sözleriyle "iç hikâye"nin oynadığı rolü göstereceğim. Glover'ın bıraktığı yerden devam ederek "hayatımın hikâyesi" ifadesinin akla getirdiği bazı çağrışımları ve bu ifadenin anlamının ele alınabileceği farklı düzeyleri göstermeye çalışacağım. Son olarak, öz yaratım araçlarını ve "hayatımın hikâyesi" ifadesini "yaşama sanatı" kavramıyla bağlantılı olarak ele almaya başlayacağım.

"Hayat ve Edebiyat" adlı ikinci bölümde, *yazınsal* hikâye tartışmasıyla –genel dinamiği, temel unsurları, temel çekiciliğiyle– *yaşanmış* hikâye tartışması arasında bir tür arakesit bulmak için hikâye kavramına daha yakından bakacağım. Ancak bu yaklaşımı farklı kılan şey, alışılmışın tersine, mercekleri edebiyatın, odak noktasını ise hayatın oluşturuyor olması. Genellikle yapıldığı gibi kurmacada psikolojiye bakmak yerine (Hillman, 1989, 80), psikolojideki kurmacaya, "insan doğasının kurmaca yanı"na bakacağım. Böyle bir egzersiz, hikâyenin hayatlarımıza bakma konusunda pratik bir kategori olma –ya da olmama– yollarını belirlememize yardımcı olur. Son kısımda, hayatlarımız gerek içeriden gerek dışarıdan çok sayıda hikâye tarafından oluşturulduğu ölçüde, "hayatımın hikâyesi" nosyonunun, tek başına ele alındığında, nasıl bir sorunsal olduğunu ele alacağım.

"Öğrenmenin Poetikası" adlı üçüncü bölümde, yetişkin öğrenimi ve gelişiminin araştırılmasıyla yakından ilgili kavramlara bir hikâye perspektifi getirebilmek amacıyla, ilk iki bölümün içgörülerini bütünleştirmeye çalışacağım. Bu girişim beni *otobiyografik dürtü*, ruhlarımızı *yeniden hikâyeleştirme* ve son olarak hayatlarımızın *romanı/yeniliği** -Glover'ın "öz yaratım hayatı tek bir yazarın romanı kılma eğilimindedir" (1988, 152) gözleminden ilham alan bir nosyon- dediğim şeyi ifade etmeye götürür. Kitap boyunca, öğrenen tekil kişiler arasında hikâye anlatma tarzıyla ilişkili ne gibi farklar olduğunu göstermeye çalışacağım. Kitabın sonunda kişisel hikâyelerimizi anlatma -ve yaşama- sanatı hakkında çıkardığımız sonuçlar ışığında "yaşama sanatı" kavramına geri döneceğim.

Kitaba İçkin Sınırlamalar

Kitabın tarzına değindikten ve planını açıkladıktan sonra, değinmek istediğim son konu, projenin genel olarak maruz kaldığı temel sınırlamalar sorunu. Bu sınırlamalar birinci olarak yazının türüyle, ikinci olarak daha kısaca, yazılan konuyla ilgilidir.

Yazının türüyle ilgili olarak, bu denemenin sözcüğün normal anlamıyla bir hikâye olmamasına karşın, okurdaki bazı entelektüel ve duygusal tepkileri ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmiş bir dizi entelektüel "olaylar"dan oluşur gene de. Böyle olduğu için de yazarın olay, deneyim ve duygularına -aslında hayat hikâyesine- dolaylı ve dolaysız olarak dayanır. (Bu nedenle büyük kısmı "görkemli biz"le değil, "genel ben"le yazılmıştır.) *Kendim*in öz yaratımı hakkında yazmasam ya da *kendi* hayatımın hikâyesini anlatmasam da, genellikle insani olmalarına karşın bana özgü olabilecek konular -kendi hayatımda süreklilikle değişim, görüntüyle gerçeklik arasındaki; kendi özel kişiliğimde özle varlık, birlikle farklılık arasındaki; ilişkilerimdeki yakınlık ve bireysellik, otantiklikle yazarlık/otorite* arasındaki; ve başkalarıyla paylaştığım dünyada özgürlükle determinizm, fırsatla yazgı arasındaki

* İngilizce'de yenilik anlamına gelen "novelty" sözcüğü roman anlamına gelen "novel" sözcüğünü içerdiğinden, yazar burada kelime oyunu yaparak novelty sözcüğünü kullanmıştır. (ç.n.)

* İngilizce'de otorite anlamına gelen "authority" sözcüğü yazar anlamına gelen "author" sözcüğünü içerdiğinden yazar burada bir kelime oyunu yaparak sözcüğü authority biçiminde yazmıştır. (ç.n.)

ilişki gibi konular– üzerinde çalışıyorum. Öyleyse, her tür yazı gibi, bu da nihai olarak, üzerinde kalın bir örtü olsa da bir otobiyografi türüdür (Olney, 1980, 5). Dolayısıyla belirli bir perspektif yelpazesiyle sınırlıdır.

Örneğin Kuzey Amerikalı ve orta sınıf bir perspektifle sınırlıdır. Hikâye anlatmanın evrensel bir olgu (White, 1980, 1) gibi görünmesine karşın, belirli kültür ve sınıflara özgü hikâye anlatma tarzları olabilir. Bunlar, "genel olarak insanlar"ın hayat hikâyelerini nasıl oluşturdukları konusunda burada dile getireceğim iddiaları nitelendirir. Bunun gibi Kuzey Amerikalı, orta sınıf bağlamımız ekonomik açıdan görece rahat ve siyasal açıdan görece istikrarlı olma eğilimi göstermiştir; dolayısıyla, hiç değilse bugüne kadar dünyamızdaki birçok insanın hayat hikâyesini derinden etkileyebilecek –ister savaş, ister kıtlık, isterse sel olsun– kronik çalkantılardan kaçınmayı başarmıştır.

Bunun yanı sıra bir İngiliz perspektifidir. Dolayısıyla, her dilin hikâye için elbette kendi sözü olmasına karşın, araştırmam, İngilizce –ve bu bağlamda Kuzey Amerika orta sınıf İngilizcesi– konuşanlar olarak, bu dille özdeşleştirdiğimiz özel anlamlar kümesiyle sınırlıdır. Dahası, sözcüğe atfettiğimiz anlam, bir dizi başka sözcük ağlarına atfettiğimiz anlamlarla özel bir ilişki içinde olacaktır. Hikâyelerin neler olduğu ve nasıl oluşturuldukları, genel olarak hikâyelerle bir bütün olarak zaman akışı arasındaki bağlantılar hakkında belirli bir kavrayış olduğunu varsayacaktır; belirli bir dilin aracılığı olmadan doğasını ne ifade edebileceğimiz ne de anlayabileceğimiz bir şey.

Bununla birlikte, öbür hâkim diller gibi İngilizce'nin de büyük ölçüde "erkek yapımı" (Spender, 1980) olduğunun farkına varırız. Projemi sınırlayan bir başka perspektif de buradan kaynaklanır: Eril perspektif. Büyük çapta kadınların vizyon ve çabaları sonucu cinsler arasında daha eşitlikçi bir düzenin kurulduğu bir çağda yaşıyor olmamıza karşın, erkeklerin kişisel hikâyeleriyle kadınların kişisel hikâyeleri gene de –hem yapı hem üslup olarak– birbirinden farklı olabilir, hatta bazıları erkeklerin yazdığı kurmaca hikâyelerle kadınların kurmaca hikâyeleri arasında fark olduğunu ileri sürerler. Bir eleştirmen, "Benlik, öz yaratım ve özbilinç," diye ısrarlıdır, "kadınlar için özünde çok farklıdır" (Friedman, 1988, 34). Burada belirtmeye çalışacağım bu tür farklılıklar olsa

da, saptayıcı olarak benim perspektifim erildir. Dolayısıyla saptamalarım ve bunları dile getiriş biçimim en iyi durumda hikâyenin yalnızca yarısıdır.

Orta sınıf, Kuzey Amerikalı ve erkek olmaya ek olarak –beyaz olmaktan hiç söz etmiyorum– yazma perspektifim, on yıldır Hıristiyan papazı olduğum için daha da sorunsallaşır. Öbür dinlerle karşılaştırıldığında Hıristiyanlık –ya da Yahudi-Hıristiyanlık diyebiliriz– özellikle tarihsel bir gelenektir. Bununla Hıristiyanlığın yalnızca bir tarih olduğunu değil, gerçeğin kendisinin –ya da hiç değilse *insan* gerçekliğinin– en başından itibaren hikâyeleştirildiğini, bütün hayatlarımızın bütün olaylarının tek bir büyük, giderek gelişmekte olan bir hikâye oluşturduğunu da kastediyorum (Cupitt, 1990, 172). Bu, dünyayla onun Yaratıcısı arasındaki ilişkinin hikâyesidir; Yaratıcı, "her olayın ve her hayatın önemini güvence altına alan kozmik sanatçı ya da hikâye anlatıcısı olarak" (Haught, 1984, 104) yorumlanır. Bir anlamda böyle bir tarihsel bilinç, Yahudi-Hıristiyan mirasıyla ilişkili olduğu ölçüde, "dinsel" olsun ya da olmasın bütün Batı kültürünü sarmalar. Bu mirasın bize tutkulu ilerleme duygumuzu ve çok karalanmış "iş etiği"mizi vasiyet ettiği doğru olsa da, bize aynı zamanda, tarihin bir amaca yönelik olduğu, yani bir bakıma "planlanmış" olduğu, bu yüzden hayatlarımızdaki her anın ve her olayın aslında öncekilerden farklı olduğu, reel ya da potansiyel olarak benzersiz bir önem taşıdığı gibi temel ve çok da olumsuz sayılamayacak bir inanç aşılamıştır. Döneminin Hıristiyan bakışını özetleyen teolog Langdon Gilkey bu inancı şu şekilde açıklar: "Ezeli ve ebedi olan Tanrı zamanı bir başlangıç ve bir sonla yaratmıştır. Dolayısıyla zaman sonludur, her ana benzersiz olma ve tekrar edilememe olasılığı verir. Üstelik zaman "bir yere gider": Yaratılıştaki başlangıcından sonuna ya da amacına doğru ilerler ve anları anlamlıdır, çünkü bu ebedi amaca doğru götürür" (1965, 302).

Böyle bir inanç çeşitli çevrelerden topa tutuldu, bunların çoğu Hıristiyanlığın içindeydi (Cupitt, 1991; Taylor, 1984). Böyle apaçık bir Hıristiyan bağlamda çalıştığım, konuştuğum ve dinlediğim –yetiştiğim– için düşünce hayatımın büyük kısmını bu dinin gölgesi altında yaşadım. Dolayısıyla, bu geçmişi burada ne kadar dürüstçe kabul edersem edeyim, yalnızca uğraştığım sorulara yaklaşımımı değil, soru seçimimi de kuşkusuz etkiledi.

Ama eski mesleğim bu projeyi yalnızca felsefi olarak değil, pratik olarak da biçimlendirdi. Benzersiz kır papazlığı ortamında çalışırken –gerçi bir danışmanlık unsurunun dahil olduğu her ortamda (eğitim ortamı da dahil) böyle olabilirdi– her birimizin sahip olduğu en değerli şeyin benzersiz kişisel "hikâye"miz olduğu sonucundan kaçınmak güçleşti, özellikle de yaş aldıkça, gezdikçe, ekonomik durgunluk, depresyon, hastalık ve benzerleri nedeniyle koşullarımız ağırlaştıkça. Son çözümlemede hikâyemiz sahip olduğumuz tek şey olabilir. *Nerede* yaşadığımız ve dünyayı neyin *içinden* bakarak gördüğümüz konusunda bu aynı anda hem en büyük kaynağımız hem de en büyük yükümüzdür; öğrenme işinde "geçmiş deneyim"e (Brundage ve MacKeracher, 1980, 97-9) atfedilen aynı ikili yardım ve engelleme rolünü oynar. Hikâyemiz varlığımız için gereklidir, tıpkı bir incinin istiridye için gerekli olması gibi: Hem rahatsız edici hem ödül; hem ağır bir yük hem başarı. Her iki durumda da, keşke bize hikâyemizi istediğimiz gibi anlatabileceğimiz ve yeniden anlatabileceğimiz, sonra hikâye anlatma sürecinden geçerek kendimizi artık hazır olduğumuz bir nebze iyileşme ya da netleşmeye açacağımız güvenli ve dostça bir yer sunulmuş olsaydı diye düşünmemek güçtü. Böyle bir "konuşma tedavisi"yle kim olduğumuzu anlatan "gerçek" hikâyeye tam olarak ulaşamasak bile, bana öyle geliyor ki, içimizde gürleyen o hikâyenin çeşitli versiyonlarının farkına varma, ayırma ve bütünleştirmeye çalışma egzersizinde gene de bir değer vardır.

Dolayısıyla, hikâyelerimizi bütünsel olarak, bireysel olarak ya da hiç değilse olabildiğince ilginç olarak anlatma –ve yaşama– kaygımız olarak görünen olgu yüzünden, öz yaratım sürecinin ciddi ölçüde *şiirsel* bir girişim olduğu sonucuna varmamak da güçtü. Gerçekten de, bu kitabın asıl sezgisi, bu kaygının *insan* olmamızda merkezi bir önem taşımasıdır, hem kendi hayatlarımızdaki olayları yorumlamamıza rehberlik eder, hem de başkalarının hayatlarıyla etkileşimlerimizi bir düzene sokar. Gene de bugüne kadar insanlık çözümlemelerimizde bizi benzer kılan şeyler üzerinde o kadar yoğunlaşmış olabiliriz ki, bizi benzersiz kılanları göz ardı etmiş olabiliriz. Eğer böyleyse bu dengesizliği düzeltebileceğimi umarım.

Son olarak, hakkında yazdığım konuyla ilgili sınırlamaların kaçınılmaz disiplinler arası nitelikle de ilgisi var. Bu hem hayatın hem hikâyenin kendisinin doğasından kaynaklanıyor. Hayat

hiçbir zaman bir şey ya da herhangi bir konu "hakkında" değildir, hikâye de değildir. Hayat aynı anda birçok şey, birçok konu hakkındadır: psikoloji ve etik, sosyoloji ve tıp, tarih ve sanat, ekonomi ve coğrafya, politika ve din. Dolayısıyla bu ikisinin hayat hikâyesi nosyonunda ve kendimizi hayatlarımızı hikâyeleştirme yöntemlerimizle yarattığımız nosyonunda nasıl kesiştiğini araştırmak, –eğitmenlerin[1] zaten normal olarak yaptıkları gibi– kendimizi şaşırtıcı sayıda alanın kesişme noktasına yerleştirmektir. Zaman zaman aynı arazide mekik dokumamın, aynı konulara tekrar tekrar dönmemin, aynı sorularla boğuşmamın –her seferinde yeni bir açıdan olsa da– ve düz bir çizgi üzerinde ilerleyememin nedeni de budur. Bu kaçınılmaz bir şey; böyle bir konuyla düz bir çizgide düşünmek olanaksızdır. Felsefeci Herbert Fingarette'in belirttiği gibi, "kendi deneyimlerimizi oluşturduğumuz düşüncesi felsefe, teoloji, edebiyat eleştirisi ve psikolojiyi üst üste çakıştırır" (Kegan, 1982, 11). Fingarette'in listesine antropoloji, sosyoloji ve sosyal psikoloji, anlatıbilim, medya araştırmaları ve feminist incelemeler gibi başka alanları da eklememiz gerekir; profesyonel hikâye anlatıcıların, örneğin romancıların hikâye anlatma *süreci* üzerine yazma eğiliminde olduğu "alan"dan ise hiç söz etmiyorum. Aslında bütün bu tür kaynaklardan kitap boyunca yararlanacağım, yani nihai olarak tek bir alan üzerine bir kitap değil bu.

Bu kitap psikanaliz üzerine değil, gerçi bu alandaki en yeni tartışmalar elbette ki dile getirilecek. Felsefe, tarih, kişisel kimlik ya da kendini aldatma üzerine de değil, gerçi bu alanların her birindeki uzun süreli tartışmalardan çıkan sonuçlar kuşkusuz kitapta yer alacak. Belirtmeliyim ki edebiyat kuramı üzerine de değil (çok şükür ki böyle bir kuramın dünyası şu anda büyük bir çalkantı içinde olduğu için), gerçi edebiyat kategorileri kesinlikle dile getirilecek ve kendini anlama, edebiyatla hayat arasındaki genel bağlantılar, kurgu ve olguyla ilgili edebiyat boyutları doğal olarak merkezi bir yer tutacak. Dar anlamda, otomatik olarak insanların hayatlarının "hikâyeler"i diye düşündüğümüz iki edebiyat türü, yani otobiyografi ve biyografi üzerine de değil –gerçi çok sayıda psikanalitik, felsefi ve yazınsal kaygılar her birinin çözümleme-

1. Barry Bright (1989) onların alanını "psikolojiye kafeterya yaklaşımı" (48), "kötü eklektisizm"i (50), "türetilmiş bilgi içeriği"ni "adileştirmesi" (34) ve "bilgibilimsel vandalizm"i (34) diye eleştirerek özellikle yetiştik eğitimcileri kast ediyor.

sinde kuşkusuz kesişecek ve yalnızca yazarken değil yaşarken de "otobiyografik dürtüye" verdiğimiz tepki biçimleri büyük ilgiyi hak eden bir konu olacak.

Son tahlilde, bu kitap, "gündelik hayatın gizemli ama dünyevi karakteri"nin (Harré, 1993, vii) belirli bir özelliğiyle ilgili. Bu kitap "hayatımın *hikâyesi*"ne yönelik gündelik cinaslarımız hakkında. Bir anlamda tarih felsefesinde vd. bir konu bu, o halde öyle olsun; düşünürlerin bu alanların her birinde söylediklerine karşı dikkatli olacağım. Bir anlamda edebiyat kuramında bir konu bu, o halde öyle olsun; edebiyat kuramcılarının kurmaca ve kurmaca olmayan biçimlerde hikâyenin yapısı hakkında söylediklerini dikkate alacağım. Bir anlamda psikolojik bir konu, sosyolojik bir konu, antropolojik bir konu, o halde öyle olsun; bu alanlardaki herkesin düşüncelerinden de yararlanacağım. Benim ikilemim, son çözümlemede bunun yalnızca "hayat" olarak bildiğimiz tek bir kendine özgü alan içindeki bir konu olması. Kuşkusuz ki bu ortaya bir sorun çıkarıyor. Ama belki bir olanak da sunuyor. Akademik yanımıza ket vururken sanatsal yanımızı özgürleştirebilir –özgürleştirerek rahatlatabilir, disiplinize düşünceye bağımlılığımızdan kurtarabilir ve hayallerimizin uçuşmasına izin verebilir. Nihai olarak tarihsel ya da biyolojik süreçlerin piyonları olmadığımızı, ama sandığımızdan daha da fazla kendi hayatlarımızın oluşturucusu ve kendi hikâyelerimizin anlatıcısı olduğumuz yolundaki korkutucu ama güçlendirici perspektifle oynamamız için bizi özgürleştirebilir.

I
Yaşama Estetiği

Ben senin yaşadıklarını yaşayamam.
Sen benim yaşadıklarımı yaşayamazsın.
Her ikimiz de görünmez insanlarız.
Bütün insanlar
birbirlerine görünmezdir. Deneyim
insanın insana görünmezliğidir.
Deneyime eskiden Ruh denirdi.
R.D. Laing, *The Politics of Experience*

İncinin bir istiridye için önemi neyse,
hikâyenin de insanlar için önemi odur.
Joseph Gold, "The Function of Fiction"

A. GİRİŞ

Hayatımın hikâyesi: Bu tanıdık sözün içerimleri –ve sınırlamaları– nelerdir? Olay örgüsü, karakter ve bakış açısı gibi geleneksel hikâye kategorilerinin merceklerinden baktığımız zaman günlük hayatımızın niteliğiyle ilgili hangi içgörüleri yaratıyoruz? Her birimizin aynı anda yazarı/anlatıcısı, baş kahramanı ve okuru olduğumuz kendi romanımızın ortasında olduğumuz olasılığını içine alacak şekilde genişlettiğimiz zaman, tek tek kişiler olarak gelişmemiz, ilişkilerimiz, özbilincimiz hakkında ortaya hangi soruları atıyoruz?

Bu kitabın odak noktası olan bu tür soruları sormak, Fransız felsefeci Foucault'nun terimiyle "var olmanın estetiği" (1988, 47vd.) ile ilgili konuları incelemektir. Ne var ki, bilimsel tanımının egemen olduğu bir çağda varoluşu –kendi hayatımızı– estetik bir girişim olarak düşünmek bize tam anlamıyla tanıdık gelmeyebilir. Bununla birlikte yıllar içinde bir estetik araçtan diğerine konuşma figürleri günlük konuşmamızın içine sızmıştır.

Örneğin bunlardan tüm bir aile, tiyatro-olarak-hayatla ilgilidir: Erving Goffman'ın, toplumbilim üzerine olduğu kadar estetik zemin üzerine inşa ettiği heyecan verici bir metafordur bu (1959). Buna göre biz "oynarız", "sahneyi kurarız", "bir sahne hazırlarız" ya da "sahne arkasında ne olduğunu" merak ederiz. Dahası, başkalarının "oyunlar"ına güvenmediğimiz zaman onları "bir şarkı ve dans" ya da bir "fars" olarak tanımlarız. Aynı şekilde "bir senaryo hazırlar" ve "bir sahne tasarlarız"; "farklı bir davulun ritmine ayak uydurur" ve "farklı bir ezgiye göre dans ederiz." Liste bu şekilde devam eder. Bilgisayar alanından alınan sözcükler bugünlerde sanat alanındakiler kadar çok görünse de ("kesişiriz", "iletişim ağları kurarız", "programlanırız" vb.) belki de *bütün* sanatlar içinde yazınsal olanlar –özellikle anlatılar, hikâyeninkiler– dünyamızla pazarlık için kullandığımız dağarcığa en merkezi önem taşıyan ifadeleri sağlamıştır. Yazar Annie Dillard, "Sözcükler gerçekten de bildiğimiz dünyanın bütün özelliklerine –doğa, kültür, duygu ve düşünce– değindiği için yazınsal sanatlar dünyayı tüm genişliğiyle yorumlamak için öbür sanatlara oranla daha iyi bir konumdadır" (1982, 146-7) diyecek kadar ileri gider.

Örneğin filanca şeyden "hayatımın hikâyesi" diye söz ederiz, sesimiz keyif, gurur, tevekkül ya da pişmanlıkla doludur. Ya da davranışımızda, ilişkilerimizde ya da çevremizdeki dünyada kendini tekrar eden bir tarz görür ve heyhat, "gene o eski hikâye", diye sızlanırız ya da akılcılaştırırız. Aynı şekilde bir arkadaşın "hıçkırıklı hikâye"sini duyarız ya da bir komşunun "üzüntülü hikâye"sini dinleyip üzülürüz. Birlikte geçmişlerinin fotoğraflarını karıştıran yaşlıların, bir gün kitap yazmam gerekir diye iç geçirmelerini dinleriz. Bir kişiyi tanımlarken belirli bir "karakteri" olduğunu söyleriz, gerçek bir "karakter" (hatta belki "uzun masallar" anlatan biri) olan başka birini ise komik, masalsı ya da fantastik, hatta efsanevi olarak görürüz: "Döneminin bir efsanesi". Başka birinden ise bir yalanı yaşıyor olarak söz ederiz, anlat-

tığı hikâye bize ikiyüzlü, aldatıcı, sahte görünür. Gene bir başka kişiyi fantezi dünyasında yaşıyor ya da bir hikâye kitabı hayatı sürüyor olarak görürüz. Gene bir başkası öyle romantik, egzotik, öyle melodramatik ve inişli çıkışlı bir hayat sürermiş gibi görünür ki onun hayatının "pembe dizi gibi olduğunu" söyleriz. Bazı keyifli olaylarda, pek hoşlanmadığımız birinin başına gelen kötü şeyleri duyunca, kendimizi hafifçe sırıtırken, kaderle işbirliği yapar gibi dudaklarımızı yalarken, "olayların kızışması"na hınzırca gülümserken buluruz. "*Tüm* hikâye"yi ya da "hikâyenin öbür *tarafı*"nı bilmeyi ne kadar da isterdik! "Bir kitap kapağıyla yargılanmaz" deyimi de bir hikâye bağlantısı düşündürür, tıpkı "bir insanı kitap gibi okumak" deyimi (Nierenberg ve Calero, 1973) ya da insanların davranış veya sözlerinin "satır aralarını okumak" deyimi gibi. Dahası, yeni bir girişimi, "hayat hikâyesi"nde "yeni bir yaprak açmak" ya da bir "bölüm"ün başı, başka bir bölümün sonu gibi görmek de yaygındır. "Girişim" sözcüğünün kendisi "serüven"i çağrıştırır ki, bir anlamda beklenti ya da en azından "bundan sonra ne olacağına"na ilişkin merakımız açısından her yeni güne yaklaşımımızda bu çağrışım kuşkusuz vardır.

Ama böyle bir dil nereden kaynaklanır ve ne anlama gelir? Yalnızca sözün gelişi mi söyler geçeriz? Çünkü kuşkusuz dilin büyük bölümü temel olarak mecazidir, özellikle de, ister bir yolculuk, ister bir şaka, savaş ya da oyun olarak söz edelim, genel olarak hayattan konuştuğumuz zamanlar (Kenyon, Birren ve Schroots, 1991). Yoksa bu dille varlığımızın olmazsa olmaz bir bileşenini, günlük hayatlarımızın ele avuca sığmaz temel bir özelliğini mi yakalamaya çalışıyoruz? Derin bir düzeyde kendimizi hikâyelerin –ortaya çıkmakta olan hikâyelerin– yalnız *sahibi* değil, *kendisi* olarak mı algılıyoruz? Durum böyleyse, bu hikâyeleri ne ölçüde ve hangi araçlarla gerçekten yazar ya da yaratırız? Dahası başarımızı *yaratıcı* ürünler, *estetik* başarılar, *sanat eserleri* olarak nasıl değerlendiririz?

Bu giriş bölümünde amacım, birbirinin içine girmiş dört görevi inceleyerek bu tür ayartıcı sorularla boğuşmaya başlamak. Birinci ve en açık olanı, benim "öz yaratım" dediğim şeyin doğasını araştırmaktır. Ben bunu, öz yaratım kavramını, yaratıcılık dediğimiz daha geniş kavramla bağlantılı şekilde ele alarak; sonra bunu kendini keşfetme, kendini ortaya koyma, kendini kabul etme ve özellikle kendini gerçekleştirme gibi en yaygın

"kendini" kavramlarından ayırarak yapıyorum. İkinci görev, öz yaratımı gerçekleştirmenin temel araçlarını ele almaktır: Özellikle davranışsal ve açıklayıcı malzeme. Üçüncü görev, özellikle açıklayıcı boyutu kavramanın bir aracı olarak "hikâye"nin değerini keşfetmektir. Bunun içinde "hayat hikâyesi" nosyonunun ele alınabileceği temel düzeyleri sınıflandırmak ve hayatımızın *olaylarını* hikâyeler biçiminde *düzenleyerek* deneyimlere dönüştürdüğümüz kuramı üzerinde durmak da yer alır. Dördüncü ve son görev, "yaşama sanatı" kavramı üzerinde varsayımlarda bulunmak, yarattığımız benlikleri değerlendirirken *sanat* ve *zanaat* gibi kategorilerin uygulanabilirliğini tartmak ve bir hikâye anlatmayla bir hayat sürme sanatları arasındaki bağlarla ilgili bazı gözlemler –bundan sonraki bölümlerde ayrıntıyla ele alacağım gözlemler– yapmaktır.

B. YARATICILIK SORUNU

Gerçek, zaman, gerçeklik ve felsefecilerin geleneksel olarak ilgilendiği, öğrenme de dahil olmak üzere öbür büyük kavramlar gibi yaratıcılık da tanımlanması çok güç olmakla ünlüdür. Tam olarak ne olduğu, nereden kaynaklandığı ve nasıl tanımlanabileceği ya da damıtılacağı, insan düşüncesinin tarihi boyunca kronik sorular olmuştur. Aslında en zorlayıcı soru yaratıcılığın bir "şey" mi olduğu, yoksa, hatalı bir yaklaşımla varoluşumuzun ayrı ve sahici bir parçası olarak gördüğümüz bir özelliği tanımlamamıza yardım eden bir kurgu mu olduğu sorusudur.

Bu belirsizliğe karşın, kültürümüz bu sözcüğe tutkun görünüyor. Bölgedeki kitabevlerinde bir tur atmak, bu sözcüğün popülerliğinin ne kadar fazla olduğunu gösterir. Psikoloji bölümü –ya da giderek üstlendiği adla "özyardım" bölümü– bu anlamda ilgiye değer. "Yaratıcı" başlıklar boldur: *Yaratıcı Görselleştirme, Yaratıcı Mahremiyet, Yaratıcı Evlilik, Yaratıcı Saldırganlık, Yaratıcı Boşanma.* Bu sıralamanın elbette keyfi olmasına karşın liste böyle sürer gider. Gerçekten de *Yayımlanmış Kitaplar*'ın 1993-4 sayısında *yaratıcılık* ya da *yaratma* sözcüklerinin çeşitlemelerinin yer aldığı binden fazla kitap adı vardır. Buna ek olarak, 1994 yılı için Metropolitan Toronto telefon rehberinde, şirket adlarında yüzden fazla *yaratıcı* sözcüğü görülür. Bunlar Yaratıcı Su Canlıları, Yaratıcı Halılar, Yaratıcı Krepler, Yaratıcı Grafik, Yaratıcı Pazarlama Hizmetleri ve Yaratıcı Vinleks'e kadar gider.

Yaratıcılığın popülerliğinin bilim çevrelerinde muazzam bir ilgi yarattığı –gerçi bu popülerlik akademik çevrelerce de yaratılmış olabilir– hiç de şaşırtıcı değildir. Ne var ki yaratıcılık üzerine akademik literatür üç temel odak noktasından birinin çevresinde dönüp durma eğiliminde olmuştur: Yaratıcı ürünler, yaratıcı süreçler ve yaratıcı kişiler (Torrance, 1967; Rothenberg ve Hausman, 1976; Getzels, 1985; Bailin, 1988).

Ürünler, Süreçler ve Kişiler

Yaratıcılık konusuna yaratıcı ürünler açısından yaklaşıldığı zaman, merkezi konu tek tek sanat eserlerine değer biçilmesi olur. Örneğin belirli bir heykeli "yaratıcı bir başyapıt" olarak düşünmemize neden olan nedir? Ya da hangi özellikler bu yağlıboya tabloyu "sonsuza dek güzellik ve neşe nesnesi" kılar? Veya bu senfoni, bu resim ya da bu şiirin uzun yıllar bu kadar çok insanın imgeleminde bu kadar güçlü yer almasına neden olan nedir?

Yaratıcılık konusuna yaratıcı süreçler açısından yaklaşıldığı zaman, merkezi konu felsefi değil, daha çok pratiktir; sorulan sorular "neden böyle olmalı"dan çok "nasıl yapmalı"dır. Ne pahasına olursa olsun "ilerlemeye" eğilimli materyalist bir toplumda bunun bizi şaşırtmaması gerek. Yaratıcılığı *tanımlamak* onu harekete geçirmek kadar önemli değildir, çünkü her ne iseler yaratıcı süreçler işin içindedir. Yalnızca estetikle sıkı sıkıya ilgili alanlarda değil; matematik (modeller ve formüller), bilim (kuramlar ve teknolojiler), eğitim (programlar ve pedagojiler) ve kuşkusuz örgütler (üretkenlik ve kâr) alanında da yaratıcı ürünlerini üretirler.

Yaratıcılık konusuna yaratıcı insanlar açısından yaklaşıldığı zaman merkezi konu gene farklıdır. Sorulan sorular üst düzey politikacılar, çok başarılı bilim insanları ya da parlak müzisyenlerde onları "yaratıcı" olarak görmemize neyin yol açtığıyla ilgilidir. Bu yalnızca onlara ilişkin algılamamız mı? Onlara büyüklük veren dönemlerinin koşul ve ortamı mı? Yoksa kişiliklerine içkin bir şey, onları ayaktakımından ayıran doğuştan gelen yetenekler ve edinilmiş özellikler mi? Bu tür soruların verdiği gazla "deha" incelemelerinin zaman içinde tekrar tekrar popülerlik kazanması anlaşılır bir şeydir. Son dönemlerde birçok yaratıcılık araştırması, seçkincilerin insanları keyfi olarak "yaratıcı insanlar" ve "daha az yaratıcı insanlar" olarak ikiye ayıran, birinci kategorinin heye-

can verici özelliklerini ikincisinin sıkıcı özellikleriyle kıyaslamaya çalışan yaklaşımını sürdürdü. Bu özellikler arasında "yaratıcı" insanların gelenek dışılığı; kalabalıktan ayrı durma kapasiteleri; zamanlama konusundaki duyarlılıkları; oyunculukları, çocuksu masumlukları, enerjileri, huzursuzlukları ve öngörülemezlikleri; gerilim, belirsizlik, paradoks ve karmaşıklığa karşı hoşgörüleri; cesaretleri ve risk alma istekleri; yüksek özgüvenleri; ve kendilerini gerçekten yaratıcı olarak görmeleri (Zahn, 1966; Briggs, 1988; Gardner, 1988) sayılabilir.

Üstü Örtülen Bazı Konular

Yaratıcılık konusuna bilimsel yaklaşım denilen şeyi uygulamakta yarar var: Onu daha küçük, daha spesifik ve görünürde daha kolay yanıtlanabilir sorulara ayırmak. Daha önce gördüğümüz gibi, böyle bir yaklaşım yaratıcı insanların özelliklerini sıralamamıza, yaratıcı ürünleri değerlendirmek için ölçütler belirlememize ve yaratıcı süreçlerin kopyasını çıkarma aşamalarını tespit etmemize olanak sağlar. Ne var ki, bir yandan yaratıcılık gizemini bölüp keşfetmemize yardımcı olurken, öbür yandan da en az üç temel konunun üstünü örter.

Birinci konu ürünler, süreçler ve kişiler arasındaki ayrımların ne ölçüde en iyi olasılıkla naif, en kötü olasılıkla keyfi olduğuyla ilgilidir. Kaçınılmaz olarak bunlardan birinin incelenmesi, öbür ikisinin nitelikleriyle ilgili varsayımlara dayanır. Yaratıcı ürünler –ister şiirler, resimler, isterse problemlere çözümler olsun– yaratıcı süreçlerden kaynaklanır, yaratıcı süreçler de yaratıcı insanlar tarafından gerçekleştirilir ya da teşvik edilir. Gene de yaratıcı insanların, yaratıcı ürünlere maruz kalma sürecinde yaratıcı süreçlere teşvik edilebileceği de akla gelir. Dolayısıyla, böyle karmaşık bir konuyu ele alırken, bu konunun birçok ve üst üste binen boyutlarının altında kalma riskine sürekli düşeriz.

İkinci konu, tanımlamaya yönelik geniş literatüre karşın yaratıcılığı nihai olarak basit terimlerle tanımlamanın ne ölçüde mümkün olduğuyla ilgilidir. Örneğin *The Courage to Create* adlı kitabında psikolog-felsefeci Rollo May, yalnızca altı sözcükten oluşan bir tanım öneriyor. May'e göre yaratıcılık yalnızca "yeni bir şeyi var etme sürecidir" (1976, 37). Söz konusu yeniliğin mutlak olmadığını, her zaman yenilik yargısının yapıldığı geleneğe

göre değiştiğini (Bailin, 1985) göz önüne alırsak, tüm yaratıcılık anlayışlarında ortak olan tek öğenin gerçekten de yenilik, en temel anlamıyla ele aldığımız bir öğe olduğunu söylemek doğru olur gibi görünüyor. Robert Weisberg (1986), yaratıcılığın çağrıştırdığı "mitler"i eleştirisinde, "İki deneyim hiçbir zaman aynı olmamıştır," diyor. "İnsanlar aynı şeyi asla iki kez yapmazlar... asla iki kez aynı tepkiyi vermezler." (147). Dolayısıyla, diye ısrar ediyor Weisberg, "yaratıcı" düşünceyle "sıradan" düşünce arasındaki bildik ayrım yanıltıcıdır. "Yenilik ve dolayısıyla yaratıcılık normdur," diyor, "ve yenilik üretimiyle bağlantılı düşünce süreci her zaman kullanılır." Başka bir ifadeyle, "yaratıcı düşünce dışında başka bir düşünce olmayabilir, çünkü normal işleyişimiz yeni durumlara başarılı uyarlamalar içerir ve dolayısıyla yaratıcılık ölçütlerini karşılar" (147).

Üçüncü konu, her birimizin bir tür yaratıcılığa ne ölçüde girdiğimizle ilgilidir; yani Tennyson'ın sözleriyle, "soluktan... daha yakın ve ellerle ayaklardan daha yanı başımızda" olan yaratıcılığa: Ürünler, süreçler ve kişiler arasındaki derli toplu ayrımlarımızı yok eden yaratıcılığa (Winchester, 1983). Bu *öz* yaratımdır; hepimizin kaçınılmaz olarak içine girdiği öne sürülen estetik uğraştır: Yalnızca resim, şiir ya da programlar üretme değil, aynı zamanda ve asıl olarak kendi benzersiz hayatlarımızı da üretme uğraşı. Buna göre, her birimiz aynı anda yaratının hem kişisi hem ürünü hem de süreciyiz; aynı anda yaratıcılığın hem faili hem eylemi hem de sonucuyuz. Sırf hayatta olduğumuz için her birimizin içinde en karmaşık, gene de en basmakalıp "yenilik" ifadesi barınır. Yalnızca iki deneyim eş olmamakla kalmaz, iki kişi de birbirine eş değildir. Her birimiz, az çok bilinçli, az çok kasıtlı olarak, kendimize göre, hayatlarımızdan kıyaslanamaz bir şey üretme sürecindeyiz. Her birimiz kendi içimizde bir tür haline geliriz. Her birimiz ister kabul edelim ister etmeyelim yeniyiz.

Bazı geleneksel yaratıcılık yaklaşımlarının sınırlı olabileceğini kabul ettikten sonra bu özel *öz* yaratım nosyonunu –özellikle bu nosyonun ortaya çıktığı kavramsal zemini– incelemek istiyorum.

Öz Yaratım Kavramı

Yaratıcılığın içkin açıklanamazlığına karşın, birçok insan yaratıcılık *derecelerini* sınıflandırmakta ısrar ediyor. Örneğin Silva-

no Arieti (1976), bir "yaratıcılık spektrumu" olduğunu ileri sürer. Spektrumun bir ucunda Newton'ları, Picasso'ları ve Bach'larıyla "olağanüstü yaratıcılığa" sahip insanlar, öbür, "sıradan" uca gidildiğinde ise diğer herkes vardır. Böyle bir şemanın arkaplanında bir seçkincilik iması kendini kuvvetle hissettirse de, herkesin temel olarak yaratıcı olduğu nosyonu hayli hoşa gider bir şeydir. Herkesin yaratıcı olarak kabul edilebileceği özel bir alana sahip olduğunu düşünmek kendimizi iyi hissetmemizi sağlar; ister bir kariyer peşinde olsun, ister aile yetiştirsin, ister mutfak dolabı yapsın, isterse pazar rostosu için yeni soslar tasarlasın. Yaratıcılığı böyle öz olarak demokratik bir tavırla düşünmek, yetenekli birkaç kişiye ayrılmış bir şey olarak görmemek rahatlatıcıdır. Ne var ki, kavramı yalnızca *yapabileceklerimizi* değil, *olabileceklerimizi* de içerecek şekilde genişletmek mümkün. Bunu yaptığımız zaman, nihai olarak, her birimizin kendi benzersiz benliğini "yarattığı" gizemli süreçten daha yaratıcı bir sürecin olmadığı gibi enerji verici bir düşünceye yolu açarız.

Bugünlerde öz yaratım kavramı sıkça karşımıza çıkıyor. Bunun nedenleri çeşitli alanlardan kaynaklanan eğilimlere bağlanabilir. Kısaca ele alacağım hümanist psikolojinin yanı sıra, bu eğilimlerin arasında doğal bilimler, süreç felsefesi, feminizm ve new-age psikolojisi denebilecek akım vardır.

Doğal bilimler: Evrenin bir bütün olarak öz yaratıcı olduğu düşüncesi, bu yüzyılın başlarında kuvantum kuramınının gelişmesinden beri revaçtadır. Bundan önce, Newtoncu paradigmanın hükmü altındayken, evrenle ilgili hâkim görüş, şaşmaz bir kesinlikle sürekli tik-tak eden dev bir saat olduğuydu. Bu görüş uyarınca bilim insanları, gerekli verilerin yüklenebileceği güçlü bir bilgisayarla tüm olası düzeylerde tüm gelecek olayların öngörülebileceği gibi örtük bir inanca sahipti. "Gelecek bugünü zaten içeriyor; aslında her şey kalubeladan beri ayrıntılarıyla sabitlendi," (Davies, 1988, 68) kanısındaydı. Ne var ki, varsayımsal olarak en temel düzeyde –molekül ve atom düzeyinde– evrenin aslında hiç de tam öngörülebilir olmadığının keşfi, onun büyük bir makineden çok, canlı ve sürekli değişen, her aşamada tümüyle yeni örgütlenme biçimlerine ulaşan ve daha önce hayal edemeyeceğimiz biçimler alarak bizi şaşırtan büyük bir organizma olduğu algısına yol açtı. Nobel adayı J.B.S. Haldane'in sözleriyle,

"evren sadece sandığımızdan değil, *sanabileceğimizden* de büyük bir muammadır." Bu algılama, temel bir düzeyde ne yaptığının farkında olan, nereye ve neden gittiğini bilen "akıllı" bir evren olasılığını içeriyor.

Böyle bir perspektif –biyolog Lynn Margulis buna "autopoiesis" (1991, 215d) adını veriyor– evrenin özünde dünyanın yedi harikası kadar gizemli ve büyülü olduğu görüşünü teşvik eder: Atalarımızın hoşuna gidebilecek, ama daha mekanikçi modern paradigmanın bizim açımızdan içinden çıkılmayı güçleştirdiği bir görüş. Bu aynı zamanda, evrenin *içinde* her organizmanın aklın alamayacağı bir benzersizliği olduğu görüşüdür. Biyolog Rupert Sheldrake'in sözleriyle: "Tek tek her organizma, yapısının ve davranışının her element ve öğesi, bir dereceye kadar, kendi iç ve dış koşullarına yaratıcı bir tepki verir. Aynı türden iki organizma tam olarak birbirine eş değildir; farklı yerlerde, farklı mikro ortamlardadırlar, farklı atom ve moleküllerden oluşmuşlardır ve kuvantum düzeylerinde değişme dalgalanmalarına maruz kalırlar" (1988, 319).

The Unfinished Universe adlı kitabında ekolojist-yazar Louise Young, fizik ve biyolojiyi estetikle yoğurur. Süreç içinde, bilim topluluğunun içinden geçmekte olduğu söylenen "paradigma kayması"na güzel bir örnek oluşturur: Evreni geniş, yaratıcı bir süreç olarak tasarlamamıza yol açan bir perspektif değişikliği. "Önceden planlanmış ve önceden düşünülmüş bir etkinlikten çok tereddütlü bir ilerleyiş, bir büyüme" şeklindeki bir yaratıcılık tanımını kullanan Young diyor ki:

> Evren durağan bir olgu değildir; değişir ve evrimleşir, hâlâ oluşma sürecindedir... [Biz] zaman içinde gerçekleşen bir yaratım eylemine tanık oluyoruz –ve aslında bu eyleme katılıyoruz... Evren, yalnızca yarım kalmış bir plan gibi sınırlı anlamda değil, şimdinin canlı bir gerçekliği olan bir yaratı gibi çok daha derin bir anlamda tamamlanmamıştır. Zamanla birlikte, sanatsal bir birlik ve bütünlüklü bir Biçim'in başyapıtı, anlamla iç içe geçerek biçimleniyor. Ama son satırlar yazılana kadar bu yapıtın nihai doğası görselleştirilemez, tam anlamı kavranamaz. (1986, 205, 208)

Süreç felsefesi: Fizikçinin kendi kendini yaratan kozmos görüşünün süreç felsefesi görüşüyle ortak pek çok yanı vardır. Süreç felsefesi, Alfred North Whitehead ve Teilhard de Chardin gibi adlarla birlikte anılan spekülatif bir metafiziktir. Bu adlara sosyo-

log George Herbert Mead, psikolog William James, eğitimci John Dewey ve felsefeci Henri Bergson'u da katabiliriz. Bu kişilerin her biri görüşlerini kendi kendini yaratma sürecindeki bir kozmos resmi içine yerleştirmiştir. Bergson'un sözleriyle: "Var olmak değişmek, değişmek olgunlaşmak, olgunlaşmak ise kendini sonsuza kadar yaratmaktır" (Poulet, 1956, 35).

Whitehead'e göre, eskiçağ filozofu Herakles'in söylediği gibi, evrenin tek değişmez özelliği, sürekli değişmesidir. Böyle bir evrenden –değişimin değişmez olduğu, "öz yaratımın nihai gerçeklik" (Harshorne, 1971, 59) olduğu ve temel kategori olarak Olma'nın yerini Oluşma'nın aldığı bir evrenden– söz etmek için Whitehead, felsefi sistemlerin birçok kurucusu gibi kendi benzersiz terminolojisini oluşturmuştur. Örneğin evrenin temel "şeyler"inden "fiili varlıklar" olarak söz eder. İster atom, ister ağaç, isterse kişiler olsun, hepsi "fiili varlık" sınıflamasına girer. "Dünyaya benzersiz bir katkıda bulunmakla her varlık, bir kendiliğindenlik ve kendini yaratma birimidir" (Barbour, 1990, 223-3). "Birçok, bir haline gelir ve birle artar" sözünün arkasında, Whitehead'e göre, şu görüş yatar: "Fiili olmak yaratıcılığın bir kertesi olmaktır ki, bu da verilen birçok fiililiklerden kendini yaratmak, sonra yaratıcı sentezin yeni eylemlerini ortaya çıkaran yaratıcı bir etki olarak bu birçoğa eklenmektir. Bir birlik, bir birey olmak, bir çokluktan yaratıcı bir senteze dönüşmektir" (Griffin, 1989, 42).

Bilim tarihçisi Ian Barbour'un belirttiği gibi, Whitehead'in modeli özünde teistiktir. Yaratıcılık kavramıyla bir Yaratan düşüncesi arasındaki ilişki, yaratıcılıkla ilgili *her tür* konuşmada zımni olarak var olsa da, Whitehead'in düşünce çerçevesi içinde açıkça ortaya konmuştur. Ama Whitehead'in Yaratan'ı ne Eski Ahit geleneğinin değişken patriarkı ne de Yeni Ahit'in kişisel Baba'sıdır. Tam tersine kozmik şemanın "evrenin başlangıçtaki düzen temeli" ve "yenilik temeli" olarak iki yanlı işlevi olan görece kişisellikten uzak bir ilahiliktir. Diğer bir deyişle, "Tanrı tek tek varlıklarının kendi kendilerini yaratmasını sağlar ve dolayısıyla yapının yanı sıra yeniliğe de izin verir... Tanrı dünyayı belirlemeden etkiler... Tanrı hiçbir zaman olayların sonucunu belirlemez ya da her varlığın kendi kendini yaratmasına karışmaz. Her varlık geçmiş nedenler, ilahi amaçlar ve yeni varlığın kendi faaliyetinin ortak ürünüdür" (Barbour, 224).

Bir süreç perspektifinden bakılırsa, öz yaratım evrenin merkezidir; "evrensel ilke"dir (Hartshorne, 59). Görüşleri bazı açılardan Whitehead'inkine uygun olan Teilhard de Chardin'e göre evrenin kendi kendini yaratması ve içindeki bütün bireylerin kendi kendilerini yaratmaları aynı madalyonun iki yüzüdür. Chardin'in sözleriyle, "her insan, hayatını yaşarken... –en doğal zemini olan kendi varlığından başlayarak– dünyanın bütün öğelerinden bir şeyin içinde yer aldığı bir çalışma, bir opus *inşa* etmelidir. İnsan dünyadaki günlerinde *kendi ruhunu oluşturur*; ve aynı zamanda bir yandan hiç durmadan kendini aşan başka bir çalışmaya, başka bir *opus*'a katılırken, öbür yandan da bireysel başarısının perspektiflerini; dünyanın tamamlanmasını dar anlamda belirler" (Sarton, 1977, 66-7; italikler Chardin'in).

Feminizm: Feminist hareket, çağımızı öz yaratım olasılığına duyarlı hale getirmede önemli bir araç olmuştur. Kadınların hem bireysel hem kolektif ihtiyaçlarından dolayı, ataerkil sistemin onlara dayattığı klişe ezilme modellerini aşan var olma yolları yaratmak için öz yaratımın dinamiklerinin kavranması acil hale gelmiştir, der. Bu sistem açısından çözümlendiğinde, "kadınlık" biyolojiden çok toplumsallaşmanın sonucudur. Cins verilidir, cinsiyet ise oluşturulur. Simone de Beauvoir'ın ileri sürdüğü gibi, "kadın doğulmaz, kadın olunur" (Eisenstein, 1983, 36). Ama geçmişte kadınların kadınlar haline gelme yöntemi bugün eleştirilmektedir. Jean Baker Miller'ın *Toward a New Psychology of Women* kitabında yazdığı gibi, bugünkü kadınlar "kendileri için yeni bir kişilik (personhood) kavramı yaratmaya çalışan insanlardır; hayatlarının merkezi ilkelerini yeniden yapılandırmaya... çok daha cüretkâr, daha kapsamlı ve bilinçli bir yolla yeni bir insan türü yaratmaya uğraşırlar" (1976, 44-5).

Ne var ki Miller kitabının öbür yerlerinde öz yaratıma "evrensel bir süreç" der. Böylece, bilinçli bir girişim olarak kadınların deneyimi için giderek daha çok merkezi hale gelmesine karşın kuramsal olarak cins farkına bakılmaksızın herkesin deneyimini kapsadığını onaylamış olur. Bu yüzden Miller "hayat içinde hepimizin gerçekleştirmesi gereken yoğun bir kişisel yaratı"dan söz eder. "Herkes, yaşamaya devam edecekse, sürekli yeni bir görüş edinmelidir" (44). Miller'ın Weisberg'i hatırlatan sözcüklerle belirttiği gibi, "kişisel yaratıcılık, kendimiz hakkında ve kendimizin

dünyayla ilişkisi hakkında değişen bir görüş yaratma sürecidir... Hepimizin toplumsallığına karşın her birimiz, bir bakıma, resmi tamamlamak için her gün özel girişimimizi yaratırız. Bu hiçbir zaman başkalarınınkiyle tam olarak aynı olmaz ve dünkü girişimimizle aynı olmaz" (111).

New-Age psikolojisi: Süreç felsefesinin kozmik görüşünü, yeni fiziğin içgörülerini ve feminizmle öbür kurtuluş hareketlerinin kurtuluşçu enerjisini alan, gevşek şekilde "New Age" adı verilen birçok yazar, öz yaratım kavramını, gelenek dışı olsa da merak uyandırıcı boyutlarda genişletmiştir. Bu yazarların düşünce sistemlerinin merkezinde, hayatımızda istediğimiz gerçekliği yaratabileceğimiz inancı yatar. Bunun salt sınırsız "ilerleme" inancımızın mantıksal sonucu –ya da daha karamsar bir yaklaşımla, ayrıcalıklı birkaç kişinin insanlık mumunun titrek alevinin çevresinde son kez toplanması– olabilmesine karşın, new-age temsilcilerinin yazılarından yapılan birkaç alıntı, öz yaratım potansiyelimize yönelik bu güvenle at başı gidebilecek bir coşku, hatta mistisizm havası taşır.

Robert Fritz, *The Path of Least Resistance* kitabında, "İnsanların kendi hayatlarını yaratılar olarak düşünmesi yaygın değildir. Kendi hayatınızla aranızda, bir yaratıcının kendi görüşüyle arasındaki ilişkisi gibi bir ilişki kurmaya teşvik edilmezsiniz. Ama hayatınız bir yaratı olabilir... Kendi hayatınız ayrı bir varlık haline gelebilir ve geldiği zaman bu varlığı istediğimiz gibi biçimlendirebilir, yoğurabilir ve değiştirebilirsiniz" der (1989, 131).

Higher Creativity adlı kitaplarında yazarlar Harman ve Rheingold, Fritz'in içgörüsünü provokatif ve retorik bir soru biçiminde yankılarlar: "Problemi çözebilirsek, hayatımızı en iyi nasıl yaşayabiliriz sorusuna cevap verebilir ve bu bilgiyi çığır açmış diğer tüm bilgiler gibi hayata geçirebilirsek, en yüksek anlamda kendi hayatlarımızı yarattığımız söylenemez mi? Bu aslında 'yüksek yaratıcılık' *olmaz* mı?" (1984, 111).

En popüler New Age kitaplarından biri olan Shakti Gawain'ın *Creative Visualization*'da, temel mesaj, "siz hayatınızın değişmez yaratıcısısınız"dır. Dolayısıyla, bu disiplinin nihai amacı, "hayatımızın her anını harika bir yaratı anı haline getirmektir, bu anda doğal olarak hayal edebileceğimiz en iyi, en güzel, en doyurucu hayatı seçeriz" (1982, 8).

Bu kısa inceleme, öz yaratım kavramının köklerinin birçok alanda birden bulunduğunu göstermeye yeter. Değinilen düşünürlerin hiçbir sorunu ve zayıf noktası bulunmadığını iddia etmeden, bu inceleme bize en azından, öz yaratımın bir ilke olarak neden bugün bu kadar revaçta olduğu ve bir olgu olarak öz yaratımın daha ayrıntılı ele alınmaya değecek kadar popüler olduğu konusunda bir fikir verir. Daha ayrıntılı ele almak için, yalnızca benliğin *yaratılmasıyla* değil, benliğin *yaratılmasıyla* ilgili bazı problemlere de bakmak gerekir.

C. BENLİĞİN YARATILMASI

Düşünce tarihi boyunca ya da hiç değilse "benlik", üzerine düşünülmeye değer bir şey olarak görüldüğünden beri çeşitli "benlik" bileşimleri ortaya çıktı. *Oxford English Dictionary*'de iki yüzden fazla formülasyon var. Elbette bunların birçoğu doğrudan benlik kavramına değil, yalnızca kendi kaynaklarıyla çalışan bir failin başlattığı bir eyleme ya da yaşanan bir sürece değiniyor (bkz. Toulmin, 1977, 291d). Dolayısıyla bir amip için "kendini çoğaltıyor", bir yönetim sistemi için "kendini idame ettiriyor" ya da bir kehanet için "kendini gerçekleştiriyor" denebilir. Bununla birlikte, bu tür sözcükleri ayıkladıktan sonra bile, benliği başlı başına bir insan varlığı olarak gören çok sayıda bileşim kalıyor geriye; geriye kalan bu benlik ne kadar tanımlanamaz ya da "kişi", "birey" ya da "karakter" gibi kavramlarla ne kadar iç içe geçmiş olsa da (Rorty, 1988, 78d).

Benlik Modelleri

Bu "benlik" formülasyonları grubu içinde en popüleri ve modern psikoloji sözlüğünde en merkezisi öz imaj, öz kavram ve özgüven; ya da kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma; ya da kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma gibi terimlerdir.[1] Doğal olarak bu formülasyonların anlamları üst üste biner; üstelik bunları serbestçe kullanabilir ve aralarındaki ince ayrımları göremeyebiliriz. Ama genel olarak, temel bir soruya cevap vermek için bunları kullandığımız

1. Kendine yönelme, yaygın olsa da, bu listenin dışında bırakılabilir; çünkü bu genellikle sıfat biçiminde —kendine yönelmiş— olarak ortaya çıkar ve bir benlik modelini açıklamaktan çok "öğrenme" gibi bir sözcüğü değiştirmek için kullanır.

zaman işaret ettiğimize inandığım sınırlı sayıda model var. Bu soru şudur: "Benlik" nedir?

Birinci ve en egzotik –yani ana akımların en uzağındaki– model, tinseli küçük harfle, özü büyük harfle başlattığımız *tinsel* modeldir. Böyle bir Benlik, Carl Jung'un çalışmalarının esinlediği psikoloji yaklaşımlarında tanıdık bir kavramdır. Bu tür psikolojilere göre Benlik bizim *içimizde* değildir, biz *onun* içindeyiz. Benlik, "kişiliğin örgütleyici ilkesi... düzen, örgütlenme ve birleşmenin arketipidir" (Hall ve Nordby, 1973, 51). "Jung'un yaşayan en önemli ardılı (von Franz ve Boa, 1988) olan Marie-Louise von Franz'a göre, Benlik, "tüm hayatımız boyunca keşfetmemiz gereken içsel, bilinmeyen, ordinat ötesi, ilahi bir ruh merkezidir" (33). Benliğin, der von Franz, asıl olarak rüyalarımız aracılığıyla bize göstermek istediği "bizim için bir planı, tür yazgı vardır". Rüyalar, "Benlik'in her gece bizim için yazdığı, şunu biraz daha fazla, bunu biraz daha az yapmamızı söyleyen harflerdir [çoğunlukla bunlar da öykülerle yüklüdür]" (33). Bu Benlik –bazen verildiği adla bu Yüksek Benlik ya da Gerçek Benlik– doğası itibariyle kişisel *ötesinden* (Firman ve Vargiu, 1878, 3) daha az kişiseldir; niyet ve tasarları İlahi'den kaynaklanan, gene de uyum içinde yaşamamızda fayda olan, mistik, tanımı olanaksız, anlaşılmaz bir şeydir (von Franz ve Boa, 34, 36).

Bundan sonra *toplumsal* model gelir. Burada benlik, bir kendilikten çok, başkalarıyla etkileşimimizin bir işlevi –ve bu etkileşimle oluşturulan bir işlev– olarak tanımlanır. Dolayısıyla, bir tek değil, birçok benliğim var: Günlük hayatın sürekli değişen tiyatrosunda kendimi ortaya koyabileceğim birçok yol. Önermenin doğal sonucu olarak, belli bir değiş tokuşun bana sağladığı bir "yanımı" oynadığım, seyircilere bağlı olarak az çok bütünlüklü ya da çelişkili birçok benlik imajım ya da benlik kavramım var, tek değil (Goffman, 1959, 252-3). Bir kaynağın sözleriyle, "benlikler bağımsız olarak varolan ruh incileri değil, bizi yaratan ve bütün diğer ürünler gibi konumlarında ani değişikliklere maruz kalan toplumsal süreçlerin ürünleridir" (Dennett, 1991, 423).

Felsefi olarak ayrı dünyalar olsa da, her iki model de benlik sürecini birey olarak insanın bir şekilde *dışına* yerleştirir: Benlikle başkaları arasında ya da bireyle toplum arasındaki sınırda toplumsal model; bireyin "üzerinde" ya da bireyle kozmos arasındaki sınırda tinsel model. Ne var ki ele almak istediğim öbür

modellerde benlik ve benlik süreci daha çok bireyin *içinde* konumlandırılmıştır.

Üçüncüsü *özcü* (essentialist) modeldir. Bu modelin en az iki biçimi vardır. Birincisi tam olarak gelişmiş, kendiliğinden varolan bir benliği düşündürür: Yalnızca keşfedilmesi, ortaya konulması ve kabul edilmesi gereken çekirdek bir benlik. Kendini keşfetme, kendini ortaya koyma ve kendini kabul etme gibi "öz/kendi" formülasyonlarımız var. Bu terimlerin dinamik bir süreci akla getirmesine karşın, bu süreç benliğin kendisinin oluşumuyla değil, kabul etme, keşfetme ve ortaya koymayla ilgilidir. Bu açıdan kendini gerçekleştirme, kendini kanıtlama, kendini tatmin etme gibi terimlerden daha farklı bir benlik anlamı içerirler. Gene özcü modelde yer almasına karşın ikincisi ayrı, ikinci bir biçim sunar. Bu tanımlamada söz konusu çekirdek benlik, değişmez bir özellikten çok bir tür tohum, meyve vermesi için uygun ortam bekleyen (belki DNA içinde yer alan) bir potansiyeller kümesidir. Bu iki özcülük biçimi arasındaki ayrımı kaba bir analojiyle gösterebilirim: Colombus Amerika'yı *keşfetti; oluşturmadı.* Atlantik'in genişliği ve gemilerin büyüklüğü göz önüne alınırsa keşif zaman almış olsa da, kıtanın kendisi (ülke ve kültür değilse bile) zaten oradaydı; Colombus'un bayrağını üstüne dikmesi ve bu anlamda "kabul" etmesi yeterliydi.

Tam tersine kendini gerçekleştirme (self-actualization) –tıpkı öz yaratım/kendini yaratma gibi– benliğin yalnızca keşfedilmeyi, kabul edilmeyi ve ortaya konulmayı bekleyen bitmiş bir ürün olduğunu değil, bir süreç içerdiğini, gerektirdiğini ya da kendisinin bir süreç *olduğunu* düşündürür. Bununla birlikte, bu ortaklığa karşın, kendini gerçekleştirme de öz yaratım da birer süreç olsa bile, ikisi arasında kritik bir ayrım var. Özcü bir modelle dördüncü model ya da *varoluşçu* model arasındaki ayrım bu. Bu ayrımı ele almak, öz yaratım kavramının gösterdiği kendine özgü faaliyet ve fail öğesini aydınlatacaktır.

Kendini Gerçekleştirme Ve Öz Yaratım

Kendini gerçekleştirme kavramıyla en çok özdeşleşen ad, Abraham Maslow'dur. Ünlü "ihtiyaçlar hiyerarşisi"nde kendini gerçekleştirme, bireyin ulaşmaya çalıştığı en yüksek düzeydir. Ne var ki Maslow zaman zaman kendini *gerçekleştirme* kadar öz *yaratı-*

ma da yaklaşır. Felsefesini özetlersek bu noktanın aydınlatılmasına yardımcı olabiliriz.

Maslow'un tezinin merkezinde, her insanın içinde "kendini doğal eğilimler, istekler ya da içsel temayüller olarak gösteren içgüdüsel, asli, hazır 'doğal' bir içsel doğa" olduğu inancı yer alır (1968, 190). "Bu içsel doğa," der Maslow, "nadiren yok olur ya da ölür." Tam tersine "reddedilmiş ya da bastırılmış olsa da yeraltında, bilinçaltında varlığını sürdürür... açık, sınırlanmamış olarak ifade edilmek için hep zorlayan, kendine özgü dinamik bir gücü vardır" (192). Bu "içsel temayül"ün yönü ve bu "dinamik güç"ün aradığı yön, der, "kişiliğin bütünselliğine doğru... tam bireysellik ve kimliğe doğru, kör olmak yerine doğruyu görmeye doğru... daha tam bir birey olmaya doğru"dur (155).

Ne var ki, daha önce belirttiğim gibi, Maslow'un düşüncesinde bir kararsızlık var. Bir yandan, "bazı varoluşçu felsefeciler kendiliğin kendi kendini oluşturmasını fazla vurguluyorlar. Sartre ve öbürleri, sanki olmak istediği herhangi bir şeyi olabilecekmişçesine tümüyle kişinin kendisinin süregelen (ve keyfi) seçimlerinin yarattığı 'bir proje olarak benlik'ten söz ediyorlar" (12-13). Öte yandan, "Freudcular, varoluşçu terapistler, Rogercılar ve kişisel gelişim psikologları, hepsi daha çok benliğin *keşfedilmesinden* ve *ortaya çıkaran* terapiden söz ediyor ve belki irade, seçim ve kendi seçimlerimizle kendimizi oluşturma tarzlarımızın etmenlerini yeterince vurgulamıyorlar" (12-13; italikler Maslow'un). En son olarak, "bu iç çekirdek ya da benlik, önceden 'orada' olanın (öznel ya da nesnel) keşfi, ortaya konulması ve kabul edilmesiyle ancak *kısmen* büyüyerek yetişkinliğe geçebilir. Bu aynı zamanda kısmen insanın kendisinin bir yaratısıdır... *Her insan, kısmen 'kendi projesi'dir ve kendini yaratır*" (193; italikler benim).

Maslow'un yorumları, kendini gerçekleştirme ve öz yaratımın ortak bir sürekliliğin iki kutbu olduğunu öne sürüyor, gene de aralarındaki önemli bir farkı gizliyor. Bu kabaca evrenin kendisini kavrayışımızdaki farklılıktır. Basit bir ifadeyle, ya evren kapalıdır ve dolayısıyla büyük oranda önceden belirlenmiştir ya da açıktır, geleceği ilke olarak öngörülemez ve dolayısıyla kendimiz gibi hakiki bir yenilik gücüne sahiptir. Ya yaratıcılık bir düzeyde yeni olan sistemler, durumlar ya da kişilerin yaratılmasında olduğu gibi hakiki bir olasılıktır ya da güneşin altında nihai olarak yeni bir şey yoktur. Doğal bilimlerde sözünü ettiğimiz eğilimle-

rin arka planına karşı olarak, öz yaratım nosyonu açık bir evren, sürekli olarak bir derece yenilik giren bir evren varsayar. Ayrıca hayatla zaman arasındaki ilişkiye dair belirli bir kavrayıştan yola çıkar.

Edward Lindaman (1976), "insan potansiyeli"ni açıklamak için meşe palamutu imgesini kullanırken, kendini gerçekleştirmeyle öz yaratımın farklı zaman kavrayışları yansıttığını gösterir. Her meşe palamutunda sonunda kocaman bir meşe ağacı olmaya yönelik harika bir içkin kapasite olduğundan söz ederken, meşe ağacının aslında meşe palamutunun yalnızca *futura*'sı olduğunu bize hatırlatır. Bununla, "geçmişin geleceği" olduğunu kastetmektedir, çünkü bu bilinmektedir. Bir insanın da bir geleceği vardır kuşkusuz, ama meşe ağacının meşe palamutunun *futura*'sı olması gibi bir *futura* değildir. Daha çok *adventus*, "geleceğin geleceği"dir, çünkü özünde bilinmemektedir. Bunu bir meşe palamutununkiyle karşılaştırdığımızda insanlar olarak geleceğimiz önceden tümüyle programlanmaz. Gerçekten açık bir geleceğe yaslanırız. İnsanın potansiyellikleri yalnızca başta belirlenmez, hayat içinde de yaratılır. Diğer bir deyişle, X'i yaşadıktan sonra kendi içimizde şimdi Y'ye geçme potansiyelinin geliştiğini keşfederiz. Y'yi yaşamak da içimizde Z'yi yaşama potansiyelini, henüz X'teyken bırakın mümkün olmasını, hayal bile etmediğimiz bir düzeyi yaratır. Ele aldığımız konuya dönecek olursak, kendini gerçekleştirmede de öz yaratımda da benlik bitmemiş, tamamlanmamıştır. Ne var ki tamamlamak için birincisinde geçmişe, henüz ete kemiğe bürünmemiş ama düşünülmüş olana bakılır. İkincisinde geleceğe, olabilecek olana, henüz ortaya çıkmamış olana ve bazı açılardan henüz hayal edilmemiş olana bakılır.

Bu tür bir düşünce sistemi, Maslow'un görüşlerinden formatif düzeyde etkilendiğini kabul ettiği (1968, viii) felsefeci John Dewey tarafından işlenmiştir. Ne var ki Dewey bu terimi kullanmadan, kendini gerçekleştirmeyi "bireysellik" nosyonunun karşıtı olarak görür. Dewey'e göre, "bu konu şu an felsefedeki en temel konulardan biridir belki de." Zaman içinde olanların "yalnızca önceden varolanın uzamsal bir yeniden düzenlenmesi mi olduğu, yoksa... niteliksel olarak yeni bir şey mi içerdiği" ([1940] 1962, 153) sorusuyla ilgilidir. Dewey, potansiyellik kategorisini bir bireysellik karakteristiği olarak Maslow'un çağımızda yaptığı gibi canlandırmanın gerekli olduğuna inanmasına karşın, bunun kla-

sik Aristotelesçi formülasyondan farklı bir biçim alması gerektiğini söyler. Dewey'e göre, "potansiyelliklerin içkin ve önceden belirlenmiş bir sonla bağlantılı olarak değişmez olduğu düşüncesi, son derece sınırlı bir teknolojik durumun ürünüdür" (154). Bu nosyona karşı, "potansiyellikler değişmez ve içkin değildir, bir bireyin girebileceği sınırsız etkileşimlerle ilgilidir" (154) savını ileri sürer. Abraham Lincoln örneğini veren Dewey, bu sınırsız potansiyellik doğasının köklerinin zamanın gerçekliğinde olduğunu belirtir: "Kritik noktalarda Lincoln'ün tepkisi, bir olasılık olması dışında, ne kendi geçmişine ne de koşulların niteliğine bakılarak öngörülebilirdi. Bunu söylemek, dünyaya keyfî olarak salt şansı getirmek değildir. Hakiki bireyselliğin var olduğunu; bireyselliğin yeni gelişmelere gebe olduğunu; zamanın gerçek olduğunu söylemektir" (156).

Dewey'in zamanın gerçekliğine yaptığı vurgu, bu kitabın ele aldığı model için yaşamsal bir önem taşır: Kişisel hikâyeyi yeniden yoğurma yoluyla öz yaratım. Bu modelin merkezinde, zamanla ilgili deneyimlerimizi anlamak ve aktarmak için nihai olarak bir anlatıcı biçimin gerekli olduğu nosyonu vardır. Dewey bu nosyonu kabul eder: "Bireyin kendisi bir tarih, bir kariyerdir ve bu nedenle biyografi ancak geçici bir olay olarak aktarılabilir" (146). Kısacası, bireysellik kavramında geçicilik vardır, geçicilikte yenilik ve dolayısıyla (Weisberg'in de gördüğü gibi) yaratıcılık bulunur. Bireyselliği hem yaratıcılık hem de zamanla bu kadar sıkı ilişkilendirmekle, Dewey, kendini gerçekleştirmeyi bir anlamda malumu ilan eden olarak görmemize yardımcı olur. Benlik sürecinin niteliğini kavramak için ayrı bir formülasyondur bu. Felsefeci David Polonoff'un belirttiği gibi, "Benlik insanın kendisini içine hapsolmuş bulduğu bir şey değil, kendi eliyle oluşturduğu bir şeydir. Bir birey, kendi benlik biçimini yaratmakta bir dereceye kadar özgürdür" (1987, 53).

Benlik süreciyle ilgili tüm kavramlarımızın ister istemez muğlaklıklar içermesi nedeniyle, buraya kadarki düşüncemizi özetlemek istiyorum. Birincisi, içimizde yaşanmayı bekleyen bir Yüksek Benlik, içinde yaşadığımız bir büyük Benlik, "ruhumuzda nihai olarak bilinmeyen ve bilinemeyecek olan büyük bir merkez" (von Franz ve Boa, 33) olarak bir Kişiler Arası Benlik olması imkânsız değil. Aynı zamanda benlik dediğimiz şeyin büyük kısmının aslında benliklerden oluşan bir bileşim, oynadığımız bir

roller kümesi, başkalarıyla etkileşimlerimizde benimsediğimiz personalar olması çok mümkün. Dahası, bir anlamda keşfedebileceğimiz ve kabul etmek zorunda olduğumuz, zaten varolan temel bir benlikten de söz edebiliriz. Örneğin bazı çevrelerde "en iyi" benliğimizi ya da "gerçek" benliğimizi göstermemiz gerekir; bazılarında ise (çoğunlukla dini) "hakiki" benliğimizi göstermemiz gerekir. Benzer bir özcülük psikanalizin büyük kısmında bulunur (Bruner, 1990, 100; Schafer, 1992, xvi). Bunlara ek olarak, hümanist psikolojinin benimsediği gibi, *gerçekleştirmemizi* gerektiren gelişmemiş bir benlik olduğu nosyonunda da büyük bir değer olabilir.[2] Bununla birlikte, öz *yaratım* nosyonu, çeşitli formülasyonların işaret ettiği benlik sürecinin birçok özelliğini içinde taşıyabilmesine karşın, bu formülasyonların göz ardı ettiği başka özellikleri öne çıkarır.

Örneğin bu kavram, gelecekle ilgili imgelerimizin (içimizde atıl duran şeyin itme gücü yerine, ilerimizde duran şeyin çekme gücünün) oynadığı rolün altını çizer. Ayrıca, sahici anlamda açık bir evren görüşüne işaret eder. Dolayısıyla, kendimizle ilgili, kendi oluşumumuz yönünde gerçekten aktif rol oynadığımız biçiminde bir kavrayışa sahip olmamıza izin verir, sonsuza kadar belirli bir derece hakiki yenilik üreten ve daha önce var olmayanı oluşturan bir süreçtir bu. Bu nosyonun yaklaşımı felsefi ve psikolojik olarak "inşacı"dır (Bruner, 1987, 11): Benliği, daha iyi ya da kötüye doğru ve çeşitli araçlarla sürekli yeniden biçimlendirdiğimiz bir şey olarak gören bir yaklaşım. Benliği "açık bir sistem" olarak görür (bkz. Prigogine, 1984, 334). Dolayısıyla, "insan, bir karınca ya da arı gibi tamamlanmış bir yaratık değildir. Benliği ona bitmiş bir ürün olarak sunulmaz, bir görev olarak verilir. Bu yüzden kendi varlığı kendisinden gizlenmiştir ve sürekli gerçek özünü arar. İnsan kendisi ve eşitleri için açık bir soru, bir bilmece ve çoğunlukla bir korkudur... İnsan salt varlığı içinde bir deneyimdir" (Moltmann, 1975, 20) görüşüne götürür bizi.

2. Michael Daniels (1988), Maslow'u ve kendini gerçekleştirmenin kavramsal temellerini eleştirse de, bu kavramın hayatlarımızda oynayabileceği olumlu rolü kabul eder: "Bir kendini gerçekleştirme kuramı... insan gelişiminin bir *mit* sağlayıcısı, insanların varoluşlarından anlam çıkarmalarını, hayatta yollarını planlamalarını, kolay ele geçmeyen deneyimleri yaşamalarını ve örtük metamorfozları kolaylaştırmalarını sağlayan simgesel bir dil olarak anlaşılmalıdır." (13)

Öz Yaratımın Eşanlamlıları

En önemlisi kendini gerçekleştirmeyle öz yaratım arasındaki ayrım olmak üzere çeşitli "benlik" formülasyonları arasındaki bazı temel ayrımları inceledikten sonra, şimdi öz yaratım sürecinin gerçekleşmesini sağlayan temel araçlara daha yakından bakmak istiyorum. Ama bunu yapmadan önce, öz yaratımın bağlantılı olduğu ya da öz yaratımla karıştırılan birkaç ek "benlik" formülasyonunun anlamını ele almak istiyorum.

Bunlardan biri kendini *inşa etmedir*. Bu terim, yaklaşımımıza inşacı terimini eklememizden kaynaklanır. Bütün adaylar arasında öz yaratımın eşanlamlısına büyük olasılıkla en yakın terim budur: Nitekim burada bu iki terimi çoğunlukla eşanlamlı olarak kullanacağım. Bununla birlikte, inşa etmek, yaratmanın taşımadığı çağrışımlar taşır. Bir şeyi "inşa etmek", belirlenen bir tasarıma göre önceden varolan malzemelerin montajını akla getirir. Bir bina şu şekilde inşa edilir: Bir mimar yeni bir gökdelen kavramını tasarlar ve bu kavramı bir dizi plana dönüştürür. Bu planlar bir mühendislik firması tarafından alınıp yorumlanır ve firma gerekli beton, cam ve çelik siparişini verir, sonra gökdeleni inşa etmek için bir işçi ekibini işe koyar. Kuşkusuz bir şey inşa etmede planlama öğesinin her zaman bu kadar güçlü olması gerekmez. Nihai nesnenin nasıl bir şekil alacağını kesin olarak bilmeden, ucuz ve kolay bulunabilen malzemeleri bir araya getirerek kusursuz iş gören bir müştemilat da "inşa" edebiliriz. Belki "benlik"i de benzer bir şekilde inşa ederiz. Şuradan bir klişe, buradan bir slogan, şu ya da bu modelin kısmi taklidini, çevremizdeki insanlardan ödünç alınan ya da içinde bulunduğumuz kültürün esinlediği düşünce ve davranış repertuvarını ve güç, hakikat ve sevgiyle ilgili sorgulanmamış birtakım varsayımları alırız –ve sonra, çoğunlukla farkında olmadan, zaman içinde bir hayatı, dünyada var olmanın bir yolunu, bir özü yama yama oluştururuz.

Diğer bir formülasyon da kendi kendini *icat etmedir*. İcat ve yaratma aynı şey gibi görünebilir. Ama aynı şey midir? İcatın bir mucit gerektirdiği düşünülürse, akla laboratuvarında yerlere saçılmış soketler, tekerlekler ve tellerle çalışarak deneme yanılma yöntemiyle az çok önceden düşünülmüş, olasılıkla pratik son ürünü (kitlesel üretim ve kitlesel pazar için zaman tasarrufu sağlayan bir teknoloji eşyası gibi) bulmaya uğraşan bir Thomas Edison görüntüsü gelir. Mikro dalga fırını bu şekilde *icat* ederiz.

Ama bir şiiri *yaratırız*. Her birinin belirli alet ve hammadde kullanılarak oluşturulmasına karşın, yalnızca üründe değil, sürecin kendisinde de önemli bir fark ortaya çıkar.

Kabaca belirtirsek icat süreci mekanik; yaratma süreci organiktir. İcat da yaratma da aynı derecede gelişmemiş bir düşünceyle başlayabilir, ama birincisinde her zaman önceden düşünülmüş, ikincisinde bilinçaltı bir şey vardır. Dolayısıyla, bir insanın kendisini zor bir durumdan kurtarmak için bir mazeret ya da bir kanıt "icat" ettiğini söyleyebilirim. Bu mazeret kendiliğinden ortaya çıkmaz, kişi kendisi uydurur. Bu iki terim arasında çok ince de olsa bir fark vardır. Otobiyografiyle ilgili tartışmalarda kendi kendini icat etme terimine başvurulduğunda (Eakin, 1985; Zinsser, 1987) bu terimin içerdiği nüanslara dikkat etmemiz gerekir.

> Ne zaman bir şarkıyı yeniden yapsam,
> İhanettir onu bilen dostlara,
> Çünkü bilirim, şarkı değil,
> Kendimdir aslında yeniden yaptığım.

Yeats'in "yeniden yapma"yı kullanması, bize gene "yaratma"nın en temel anlamlarından birini, "yapma"yı hatırlatır. Kendimizi yaratmaktan söz etmek, kendimizi yapmaktan söz etmektir. Yapan-insan kavramı hiç de yeni değildir. Latince eşanlamlısı *homo faber* ifadesinden yola çıkan Lewis Mumford başka bir formülasyon geliştirdi: *kendi kendini imal etme* (1951, 40). Böyle bir ifadenin içinde *double entendre* (çift anlam) olduğunu gözden kaçırmamalıyız: Biz, kendimizi hem *yapan* hem de *oluşturan* bir türüz. Hayatımızla ilgili olarak "yapma"nın çeşitli kullanımlarını günlük konuşmalarda bulabiliriz: "Hata yapmak", "elinden geleni yapmak" (ya da "işgüzarlık yapmak"), "iyi yapmak", "aşk yapmak", "para yapmak", "ders yapmak", "ev yapmak", genel olarak "kendimizden bir şey yapmak", hatta Fransız çevrelerinde "iyi bir ölüm yapmak". Ama "oluşturma"nın temsil ettiği nüans ile kendini imal etmenin neden olduğu nüans, öz sürece ilişkin anlamımıza kilit bir boyut ekler. Oluşturulan bir şey hayalidir, bir yalana dayanır, güvenilmemesi gerekir, özgün değil üretilmiştir, hakiki değil yapaydır. İmal edilmiş bir şey bir kurgudur. Ne kadar karmaşık olursa olsun, kurguyla öz yaratım arasındaki bağlantıların göz ardı edilmesi bu yüzden olanaksızdır. Öz yara-

tımın *poetika*'sına daha derinden girince, bu bağlantılar merkezi ilgi noktamız haline gelir.

Kendini imal etmeyle bağlantılı olarak akla öz yaratımın bir alternatifi olarak dördüncü bir terim gelir: *Kendini yapma/kendini yetiştirme* (self-make). Ne var ki "kendini yapma" –hiç değilse geçmiş zaman kipinde– kendini yetiştirmiş bir insan imgesi yaratır: Sonunda başarana kadar şirket merdivenini tırmanmış kendine tutkun Horatio Alger, en tepedeki koridorun sonunda bölmeyle ayrılmış bürosunda oturur: Muzaffer, sert ve yalnız. Kendini yetiştirmek, kendi çabamızla yükselmektir –bugünün rekabetçi dünyasında çok yaygın olan bir hayat felsefesi. Ne var ki, her tür yaratıcı ürünün kilit önem taşıyan bir ölçütünü uygularsak, öz yaratım, hayat süreci içinde yeni bir şeyin oluşturulması anlamını üstlenir. *Tam anlamıyla* yeni bir şey değil, *ex nihilo* (hiçten, hiç yoktan) da olabilir; çünkü geçmiş etki ve etkenler kuşkusuz işbaşındadır, ama her şeye karşın daha önce orada olmayan, potansiyel olarak bile olmayan bir şey ortaya çıkmıştır: Benim aracılığımla yeni bir özellik ya da güç evrene girmekte, dolayısıyla (ne kadar önemsiz olsa da) evreni sonsuza kadar değiştirmektedir. Kendini yapmanın bitmiş bir ürünü akla getirmesine karşın, öz yaratım devam eden bir sürecin işaretini verir: Dünyaya gelmekte olan benzersiz bir sanat eseri; yalnızca küçük hayatımın hammaddesinin neden olduğu ve yalnızca "yapboz" ya da "soru" olarak kendimle ilgili deneyimimin kendine özgü baskısının açıklayabileceği süregelen bir iş.

Öyleyse öz yaratım benzersiz bir "öz/kendi" formülasyonudur. Öz/kendinin varoluşçu bir modeline uyan bu formülasyon, öz/kendiliği etkin biçimde kendimizi oluşturduğumuz bir şey olarak görür. Böyle olduğu için de yerine kullanabileceğimiz başka formülasyonlar vardır. Ne var ki bunlar tıpatıp eşdeğer değildir. Benliği inşa etmek, icat etmek ya da imal etmek, hatta (bir anlamda) yapmak, yaratmakla tam olarak aynı şey değildir. Kendini inşayla karşılaştırıldığında öz yaratım bir amaca sahiptir, ama önceden planlanmamıştır. Kendini imal etmeyle karşılaştırıldığında, yaratılan benlik kurgusaldır; ama ille de bir yalan olması gerekmez. Aynı zamanda yaratma süreci her birinden bir parça *alabilir*. Üstelik, hayat hikâyesi açısından öz sürece baktığımız zaman göreceğimiz gibi, bir benlik *yaratma* kavramı, benliğin öbür genel modellerinde içkin olan nüansları bir araya getirir:

Öz, toplumsal, hatta ruhsal. Şimdi öz yaratım araçlarını ele almak istiyorum.

D. ÖZ YARATIM ARAÇLARI

Benlik sürecini yaratıcılık dilini kullanarak çözümlemek ilginç bir projedir, ama birçok zor soruyu da beraberinde getirir: Kendimizi yaratmak tam olarak ne *anlama* gelir? Örneğin hangi anlamda kendi başımıza yaratabiliriz, yoksa ancak anne-baba, komşular, iş arkadaşları ya da arkadaşlar gibi başkalarının yardımıyla mı yaratabiliriz? Gerçekte öz yaratım her zaman "*birlikte* yaratma" süreci değil midir? Eğer böyleyse, hayatımızın içine gömülü olduğu çeşitli kültürlerden, örneğin ailemizin, topluluğumuzun, sınıfımızın kültüründen nasıl etkilenir; kendi öz yaratım biçimimiz nasıl şekillenir? Kuzey Amerika'nın banliyösünde oturan beyaz, orta sınıftan bir erkek çocuğu kendisini Güney Amerika'daki yoksul, yerli, kız çocuğundan –hatta önceki yüzyılda yaşamış zengin ya da yoksul *herhangi* bir çocuktan– nasıl farklı yaratır? Bunlara ek olarak, gelişmemizin belirli bir aşamasında, (bireyden bireye farklılık gösterse bile) hiç değilse bilinçsiz olarak geçtiğimiz bir tür öz yaratım "eşiği" yok mudur? Dahası, nasıl hem kendimizi yaratır hem de yarattığımız kendimiz *olabiliriz*? Bu tür sorulara bundan sonraki bölümlerde tekrar döneceğim, ama burada bizim için temel sorular şunlardır: Kendimizi yaratır mıyız? Kendimizi yaratmamız *mümkün mü*? Kendimizi nasıl yaratırız?

Bazıları hemen bu soruların aptalca olduğunu; kuşkusuz kendimizi yaratmadığımızı, çünkü bunun mantığa sığmayacağını (Glover, 1988, 179) söyleyecektir. Başkaları ise bunun aptalca olmakla kalmayıp küfür anlamı taşıdığını söyleyecek ve hemen bir kenara atacaktır. Ne var ki gerçek bir biçimde kendimizi *yarattığımız*, sürecin devamlı ileriye gittiği ve insanlar olarak kim olduğumuzun merkezi bir önem taşıdığı hiç de aptalca ya da dine küfür değildir. Buradaki kilit nokta kuşkusuz "gerçek biçimde" ifadesidir: Şimdi ele alınması gereken bir yorum.

Maddi Öz Yaratım

Kendimizi yaratıp yaratmadığımızı sorduğumuz zaman, hiç de yaratmadığımızı çok iyi bilerek sorarız. Yani, yiyip içerek ve daha önemsiz bir derecede nefes alarak, egzersiz yaparak kendi

"yapı"mıza her ne kadar katkıda bulunuyor, bedenimizin ihtiyari güçlerinin bu molekül ve atomlar *vasıtasıyla* kas, kemik ve kan yapması için hammadde sağlıyorsak da, molekül ya da atomların yaratılması (*ex nihilo* ya da değil) anlamında elbette kendimizi yaratmıyoruz. Kendi annemizi hamile bırakmak anlamında da kendimizi yaratmadık. Böyle bir kavram düşünülemez bile (Glover, 179). Birlikteliklerinin mutlu sonucu olan o belirli yumurtalık ve spermi de biz dizayn etmedik. Olabildiğince ileriye götürürsek, bu şeylerin ve faaliyetlerin varlıklarının bağımlı olduğu tüm evreni de biz yaratmadık. Kesin olarak söylersek, yalnızca sınırlı bir anlamda kendimizi yarattık ya da yaratabiliriz; hiç değilse fiziksel ya da *maddi* olarak. Bununla birlikte kendimizi gerçekten de yarattığımız başka bir anlamın olduğu ileri sürülebilir.

Davranışsal Öz Yaratım

Gördüğümüz gibi, çağımızda bu anlamın ortaya çıkmasını varoluşçulara, özellikle Jean-Paul Sartre'a borçluyuz. "İnsan," diye yazar Sartre, "kendisini oluşturduğu varlıktan başka bir şey değildir" (1968, 313). Maslow'un Sartre'ın görüşlerini aşırı bularak karşı çıkmasına karşın, kuşkusuz Sartre doğru söylüyor: Gerçekten de, hiç değilse belli sınırlar içinde kendimizi *oluşturuyoruz*. Özel kalıtımsal mirasımız, cinsiyet ve ırkımız, ailemiz ve öz kültürümüz ve kendimizi doğduktan itibaren içinde bulduğumuz belirli bir mekân ve zamanda, toplum ve tarihte belirli bir yerin belirlediği sınırlar içinde –bunların hepsinin aşılabilir sınırlar olduğu açıktır– kendimizi istediğimiz şekilde oluşturmakta özgür değil miyiz? Evet, öyleyiz ve bunu *davranışsal olarak* yaparız. İlişkilerdeki tavırlarımızla, her gün başımıza gelen olaylara verdiğimiz tepkilerle, bizi etkileyen güç ve etmenlere karşı tepkilerimizle, verdiğimiz kararlarla ve bu kararların yol açtığı hareketlerle; bütün bunlarla gelişimimizin aldığı yönü az çok, iyiye ya da kötüye doğru belirleriz. B yerine A kişisiyle evlenmek, K yerine J mesleğini seçmek, Z yerine X'e gitmek ve şu yerine bu yoldan giderek binlerce hayat değiştirici şey yapmayı seçmek yoluyla hayatımızın genel gidişi şu değil bu çizgide düzenli olarak, her gün, her saat değişir. Bütün bunlar yalnızca sınırlı bir öz yaratım gibi görünebilir, ama gene de öz yaratımdır. Kendimizi maddi olarak oluşturamayabiliriz –temel kimyasal, duygusal, zi-

hinsel "oluşum"umuzu yapamayabiliriz– ama çok şey ifade eden bir şekilde hayatımızın şeklini davranışsal olarak *oluşturabiliriz*. Bir hayvan hayatta kalmayı başarabilir, ama ancak bir insan bir hayat *oluşturabilir*. Genel olarak tarih için; kuşaktan kuşağa yalnızca dünyanın bizi (ailemizi, kültürümüzü ve sınıfımızı) yarattığı değil, bizim de dünyayı yarattığımız o tüm karmaşık süreç için de geçerlidir (Abrams, 1982, 2; Palmer, 1983, 12) bu. Böyle bir karşılıklı öz yaratıma "ilerleme" diyebiliriz.

Yorumbilimsel Öz Yaratım

"Öz yaratım"a onurlu yerini veren kişi Oxfordlu felsefeci Jonathan Glover'dır. Ona göre öz yaratım *yorumbilimsel olarak* da ortaya çıkar, burada "yorumbilim" yorum sürecini anlatır: Bu durumda kendimizi kendimize açıklama bilimi. Kişisel kimliğin temeliyle ilgili bu yüzyıllar kadar eski konuya adanmış bir kitapta Glover, "kimliğimizin bize verilen bir şey değil, kısmen kendimizin yarattığı bir şey" (1988, 110) olduğunu iddia eder. Glover hem kalıtımsal hem de toplumsal belirleyicilerin öz yaratımımıza getirdiği sınırlar olduğunu kabul etse de, "insanların bilimsel resmi," der, "kendi değerlerimiz ışığında kısmen kendimizi yaratmamızı dışlamaz" (17-18). Gerçekten de, "kendimizi kısmen yaratmamız, ne olduğumuz konusunda merkezi bir önem taşır. Genellikle pek fark edilmese de hayatta en çok değer verdiğimiz şeylerden biri de budur" (18).

Glover devam eder: "İnsanların ne olduğu kısmen kendileri dışındaki şeylere bağlı" olsa da, "kendi içimizden kaynaklanan üç sürecin de ürünüdür." Birincisi, "pek değiştiremediğimiz, kalıtımsal olarak programlanmış bir hayat döngüsü vardır", bu döngü içinde burnumuzun büyüklüğü, başımızın şekli ve saçımızın rengi –ve saçımızın dökülmeye başladığı yaş!– vardır. İkinci olarak "hayatı yaşamanın bilinçsiz süreci" vardır; bu süreçle Glover, hayatımıza "amaçlanmamış öz yaratımcı yan etkiler"i olan birçok şeyi –işimiz, eşimiz ya da evimizle ilgili seçimimiz– kasteder. Bu sürecin ötesinde, üçüncü bir süreç vardır: "Kendimizi ve geçmişimizi ele alma tarzımız"dan doğrudan etkilenen "bilinçli öz yaratım" süreci (110). Öyleyse, ikinci ve üçüncü süreçlerin –amaçlanmamış ve bilinçli öz yaratımın paylaştığı– ortak noktası, nihai olarak "şu anda ne olduğumuza ilişkin inançlarımız"a dayanma-

larıdır (139). Tam ifadeyle Glover'ın "içsel hikâye" dediği şeye dayanırlar. Bu bizi Glover'ın tezinin can alıcı noktasına getirir: Öz yaratım ve geçmişle ilgili içsel hikâye arasındaki etkileşim" (141).

Glover'ın kendimizin inşasında "içsel hikâye"mizin rolüne yaptığı vurgu, öz yaratımın poetikasını yakından inceleme gereğinin altını çizer. Burada düşüncelerimizin böyle bir incelemeye katkıda bulunacağını ve sorular içindeki soruları saptamamıza yardımcı olacağını umuyorum. Şimdilik Glover'ın kendimize kendimizle *ilgili* hikâyeler anlatarak kendimizi yarattığımız görüşünü ele almak istiyorum.

Kendimizi Kendimize Anlatma ve Öz Yaratım

Kendimizle sürekli sohbet eder, kendimize yaptıklarımız, hissettiklerimiz (ya da hissetmemiz gerekenler) ve neler olup bittiğiyle ilgili bir şeyler anlatırız. Buna ister hayal kurma, ister *modus operandi* (bir şeyi yapma yöntemi), isterse sıradan kendini düşünme (Booth, 1988, 296) adını verelim, kendimize anlattıklarımızın hiç de yansız olmadığını gözden kaçırabiliriz. Bu etkinlik dünyada bulunma tarzımızı etkiler.

Örneğin bugün kendime akıllı, kurnaz, yetenekli bir insan olduğumu kendimi de inandıracak kadar tekrarlarsam ve bu mesajı çürütecek dolaysız deneyimlerim yoksa, en azından bugünlük akıllı, kurnaz, yetenekli bir insan *olacağım* ve başkalarıyla bütün ilişkilerimin aynı akıllılık ve yeteneği yansıtması mümkündür. Daha başarılı *olurum*, çünkü kendimi öyle *görürüm*. Öte yandan, kendime aptal ya da yeteneksiz olduğumu söylersem, dünyayla etkileşimlerimin büyük kısmının kötü gitme olasılığı büyüktür. Kendimi zavallı bir insan olarak yansıtırım ve dolayısıyla zavallı gibi davranırım (Glover, 177). Devam edelim, kimsenin beni daha önceden tanımadığı bir bağlamdaysam, söylediklerim ve yaptıklarımla yarattığım izlenim benim için çok şanssız olabilir, insanların bana verdikleri tepkileri, benim hakkımdaki hükümleri ve geleceğime ilişkin fırsatlara getirdikleri sınırları belirlemede çok önemli bir rol oynayabilir. Bugün çok istediğim bir konum ya da iş için görüşme yapacağım günse, bu tür konular çok daha önemli hale gelir. Bu açıdan ilginç bir tür "geri besleme halkası" devreye girmiştir: Kendime kendimle ilgili anlattıklarım kendimi başkalarına nasıl sunduğumu etkiler; kendimi başkalarına sunuş

tarzım bana sundukları fırsatları etkiler; bana sundukları fırsatlar da kendime kendimle ilgili anlattıklarımı pekiştirir ya da bunlarla çelişir.

Dünyamızın Norman Vincent Peal'ları bu basit hayat gerçeğinin reklamını uzun süredir yapıyorlar kuşkusuz: Sürekli kendimiz hakkında "olumlu düşünmek". Kendimize kendimizle ilgili anlattıklarımız sürdüğümüz hayatı doğrudan etkiler.[3] Ne var ki, kendimize kendimizle ilgili "ne" anlattığımız gerçekte bir dizi "ne"lerden oluştuğu için, kendimiz hakkında kendimize anlattıklarımız, bu tür insanların sandığından daha karmaşık bir süreç olabilir.

Yukarıdaki olumsuz düşünme durumuna –yani kötü günegeri dönersek, kendime kendimle ilgili anlattıklarım ailem, eğitimim, görünüşüm ya da birikmiş başarı ve hatalar dizisinden de bir şeyler içerme eğilimindedir. Yani kendime yalnızca "iyi olmadığımı" değil, babamın da iyi olmadığını, okuldaki durumumun gülünç olduğunu, burnumun çocukluğumdan beri çok büyük olduğunu ve hepsinin ötesinde yolculuğuma yanlış tarafta başladığım ve her adımıma uğursuzluk getirdiğim için hiçbir zaman hiçbir şeyin yolunda gitmediğini de söylerim. Diğer bir deyişle, kendime anlattıklarım tüm geçmişimin belirli bir özeti ya da bir parçasıdır. Bu açıdan her tür hazır "öz imge" ya da "öz kavram" durağan, değişmeyen bir kimlik değil; dinamik, tarihsel ve geçici bir kimliktir. Gerçekten de, bir "öz hikâye", farklı bir şemaya göre hayatımın olaylarının bir bağlantısıdır. Kötü günlerimde, öz imgemin "zayıf" olduğu zamanlarda, kendime iyi günlerimde anlattığımdan daha farklı bir hikâye –trajik bir hikâye diyebiliriz– anlatırım ve bu hikâye dünyayla tüm ilişkilerimi etkileme gücünde olur. Sanki geçmişimin parçaları bir kaleydoskopun ucundaki kristallerdir. Bu benzetme bugün kendime kendimle ilgili ne çok olası hikâye anlatabileceğimi gösterse de, yarın çok sayıda yeni kristalin ekleneceği gerçeğini göz ardı eder. Her kristalin sayısız örtük ve sürekli değişen yollarla öbürleriyle bağlantılı olduğunu kavramamızı da önler. Bundan sonraki bölümde, bu hikâyenin

3. "Kendini geliştirmenin ülke çapında en çok satan klasiği" olarak tanımlanan *Self-Creation*'da George Weinberg (1978), bu kavramın diğer tarafını dile getirir. Bu kavramı "kişiliğinizin yaratılmasının ardında her gün etkili olan temel ilke" olarak tanıtan Weinberg, "NE ZAMAN HAREKET ETSENİZ, YAPTIĞINIZ ŞEYİN ARDINDAKİ İTİCİ DÜŞÜNCEYE GÜÇ EKLEMİŞ OLURSUNUZ" der ısrarla (131; vurgular Weinberg'in).

çeşitlemelerinin sürekli ve görünürde öngörülemez yollarla içimde dönüp durduğunu, birbirleriyle bağlantı kurduğunu, çeliştiğini ve/veya rekabet ettiğini ele aldığımız zaman "hayatımın hikâyesi"nin nasıl kolayca biçimden biçime girebildiğini daha iyi kavrayacağız. Şimdilik öz yaratıma yönelik bu yaklaşımla ilgili kritik bir noktayı ele alacağız.

Başkaları Bizi Nasıl Hikâye Eder

Öz yaratımımın biçim ve yönünü yalnızca kendime kendim hakkımda anlattığım hikâyeler değil, başkalarının benim hakkımda anlattığı hikâyeler de etkiler kuşkusuz. Çünkü bu hikâyeler, hayatımın yaşandığı toplumsal ortamın yaratılmasına ve hayatımı kuşatan seçenek ve fırsatların belirlenmesine yardımcı olur. Örneğin anne ve babalarımızla öbür sevdiklerimiz en baştan itibaren bizim hakkımızda hikâyeler anlatırlar, bunların büyük kısmı hayatımızı bundan sonra nasıl yaşayacağımız (ya da yaşamayacağımız) konusunda kendi kendini gerçekleştiren kehanetler olarak işlev görür. Babanın "doktor olacak kızım" hikâyesi ve annenin "oğlum, geleceğin avukatı" hikâyesi genç insanların hayatında güçlü hikâyeler olabilir, bunları gerçekleştirmek için uğraşırken ruhlarını derinden biçimleyebilir, başarısız olurlarsa suçluluk ya da utançla onları ezebilir. Ne var ki aile ve arkadaş çevresinin dışında da hayatımızın biçimi birilerinin bizim hakkımızda anlattığı hikâyelerden etkilenebilir. Toplantıya benden önce giden hikâye –yani şöhretim– kusursuz bir şecereyle başarılı bir girişimin ve yetenekli bir tavırla "iş yapma" geçmişinin hikâyesiyse, özgeçmiş belgeme ve cüzdanıma eklemek istediğim sözleşmeyi imzalamam büyük olasılıktır. Aynı şekilde, şehirde benim hakkımda yayılan hikâye büyük oranda bir yalanlar paketiyse –geçmiş eylemlerim, bugünkü işlerim ve gelecek planlarım– ve yalnızca evliliğimin değil, ahlakımın, soyumun ve genel olarak dürüstlüğümün ayrıntılarına kuşku düşürüyorsa, konukseverlik ve fırsat kapılarını birden yüzüme kapanmış bulabilirim.

Dedikodunun gücü buradadır. Ama dedikodu karmaşık bir olgudur. Genel olarak başkalarının benim hakkımda anlattığı hikâyeler iki türdür: Özel hikâyeler ve genel hikâyeler. Özel hikâyeler, belirli bir birey olarak benim hakkımdaki tanışlıkları ya da bilgilerine dayanarak anlattıkları hikâyelerdir. Öte yan-

dan genel hikâyeler, beni belirli bir sınıf ya da grubun temsilcisi olarak görerek hakkımda anlattıkları hikâyelerdir. Başkalarının benim hakkımda anlattığı özel hikâyelerde gerçeklerden uzaklaşmalar dedikodu sınıflamasına girer, genel hikâyelerdeki hatalar ise önyargı sınıflamasına. Önyargı *kişisel olarak* söylediğim ya da yaptıklarımın değil, "benim gibi" insanların genel olarak söyleme ya da yapma eğiliminde olduğu şeylerle, benim "tipimde" insanların –benim sınıfımdan, rengimden ya da inancımdan, dil grubumdan ya da kentin benim oturduğum tarafından insanların– yaptığı ya da söylediği düşünülen şeylerle ilgili bir hikâye anlatır. Genel bir hikâye bir özel hikâyenin üstüne bindirildiği ya da bu hikâyeyi desteklediği zaman, hayli yüklü bir hikâyeye sahip oluruz. Gerçekte dedikodu ve önyargı genellikle iç içe geçer: Önyargı dedikoduya güç verir.

Ne var ki önyargı da dedikodu da olumsuz sözcüklerdir, "gerçek" ya da "olgular"dan ayırt edilemez hikâyeler öne sürerler. Aslında dedikoduyu gerçekten ayırt eden şey her zaman açık olmayabilir. Benim hakkımda doğru olmayan bir hikâye otomatikman dedikodu olmaz; hikâyeyi başlatan kişi yalnızca yanlış anlamış olabilir. Bundan dolayı uğrayabileceğim zarar, kötü niyetin değil, yanlış bilginin sonucudur. Gerçekten de, tıpkı hiçbir zaman kendimin bir çeşitlemesinden başka bir şeye sahip olmadığım gibi, başkalarının bir çeşitlemesinden başka bir şeye de sahip değilim, onlar da benim bir çeşitlememden başka bir şeye sahip değil ve bu çeşitlemeler, beni en iyi tanıyan kişilerin kafalarında bile her zaman bir dereceye kadar dedikodu ve önyargıyla renklenecektir. Aslında dedikoduyu gerçekten ayıran şey içerikten çok niyetle ilgilidir. *Ne* anlattığımız değil, *nasıl* ve *neden* anlattığımız sorunudur. Nasıl ve neden, kuşkusuz özel bir hikâyeyi anlatırken yararlandığımız ve hikâyeyi biçimlendirmesine izin verdiğimiz genel hikâyelere dayanır. Ama başkalarının beni nasıl hikâye ettiği –ister dedikodu, ister önyargı, ister ihmal, ister her üçü aracılığıyla olsun– bana açık olan toplumsal, mesleki ve ekonomik seçenekler kümesi üzerinde dolaysız bir etki yapar. Bana yaklaşan ve yakınlıklarını koruduğum insanlar üzerinde bir etkisi vardır bunun. Öz yaratımımın doğası ve yönü, genişliği ve biçimi üzerinde bir etkisi vardır. Daha önce sözünü ettiğim gibi bunun da gelecekte kendimi nasıl hikâye ettiğim, gelecek zamanlarda yöneleceğim kendi hikâye çeşitlemelerim üzerinde bir etkisi vardır.

Dolayısıyla öz yaratımın poetikasını incelemek, politikayı da incelemek demektir, çünkü hikâyelerin gücü vardır.

Bunun doğal bir sonucu da şudur: Hikâyemi başkalarına anlatarak onlara hatalı yorumlarla başkalarına yayabilecekleri "kendimden" bir şey verdiğim için, bir bakıma kendimi güçsüzleştiriyorum demektir. Yani geçmişim, bugünüm ve geleceğimi ne kadar çok ifşa edersem, bundan sonra nasıl algılanacağım üzerinde o kadar az denetimim olabilir: Başkalarının benimle ilgili hikâyelerinin bugünkü şanslarıma ve gelecekteki fırsatlarıma –öz yaratımıma– getirdiği sınırlamalar üzerinde daha az denetim. Çok azımız bu düşünceyi mantıksal sonucuna kadar izleriz. Bunu yapmak için kendimiz hakkında hiç konuşmamamız ve başkalarının bizim üzerimizdeki gücünü olabildiğince kısıtlamamız gerekirdi. Açık ki yeni bir iş, yeni bir ilişki ya da kritik bir toplantı veya görüşme gibi durumlarda hepimiz biraz kaçamak davranabiliriz ve kuşkusuz hepimizin sırları vardır –ve bu sırlara ihtiyaç duyarız (Bok, 1984, xv). Ne var ki hikâyemiz konusunda tümüyle ketum olma eğilimine çoğumuz direniriz. Doğal olarak bir değiş tokuş olur. Gizliliğin hikâyemiz üzerinde bir dereceye kadar denetim şansı vermesine ve dedikodu ya da önyargıyla verilecek zararı azaltmasına karşın, hikâyemizi açığa vurmak bize bir dereceye kadar bir geri besleme, onu hem başkalarına hem kendimize duyurma şansı, o hikâyenin gerçekte ne olduğunu hem pekiştirebilen hem de bize açıklayan bir şey sağlar. Her birimizin bu sır ifşa etme yelpazesinin neresinde olduğumuz doğal olarak farklılık gösterir. Bununla birlikte büyük ihtimalle çok az kişi, antropolog Carlos Castaneda'nın yetmişlerdeki yazılarında (1975) kutsadığı ele geçmez Yaki büyücü Don Juan kadar aşırıya gitmeyi ister. Belki de, der Don Juan, "tüm kişisel geçmişi silmek en iyisi... çünkü bu bizi başkalarının sırtımıza kambur yükleyen düşüncelerinden kurtarırdı... Bir insanın kişisel bir geçmişi olmadığı zaman... o kişinin söylediği hiçbir şey yalan olarak yorumlanamaz... Biz... kişisel geçmişi silersek, çevremizde bir pus, kimsenin, kendimizin bile tavşanın nereden çıkacağını bilmediği çok heyecan verici ve gizemli bir durum yaratırız" (30, 32, 33).

Özetlersek, öz yaratımın araçlarının üç temel alanla ilişkili olduğunu düşünüyorum: Maddi, davranışsal ve yorumbilimsel. Bu alanların sayısız karmaşık yollarla üst üste binmelerine karşın, her birinin genel özellikleri gene de kendilerini belli eder.

Maddi alanda kendimizi oluşturma konusundaki etkililiğimiz, aile "seçim"imizin, kültürümüzün ve doğduğumuz dönemin denetimimiz dışı olmasıyla sınırlanmıştır. Fiziksel yapımız üzerinde bir denetimimiz varsa bile bu çok temel, hayvan eşdeğerlerimizinkine eşit bir denetimdir; fiziksel faaliyetin türüne bağlı olarak (yemek yemek, soluk almak, egzersiz yapmak) ancak belli ölçüde iradi olabilir.

Ama davranışsal alana geçtiğimizde öz süreçte etkililiğimiz artar. Tam yetişkinliğe ne kadar yaklaşırsak, öz yaratımızın yönü üzerinde daha çok güce sahip oluruz; her gün verdiğimiz kararlar, evlendiğimiz insanlar, girdiğimiz işler ve ister nesne, ilişki, politika, isterse hayat biçimi olsun ürettiğimiz çeşitli yaratılar aracılığıyla. Bütün bunlar da hem doğrudan hem de dolaylı olarak kendimizi yaratmamıza yardımcı olur; sürekli etkilendikleri ve biçimlendikleri dünyayı değiştirdikleri oranda.

Yorumbilimsel alandaki etkililiğimiz, ikinci alandakinden daha fazla olması gerekmemekle birlikte, daha örtük, daha karmaşık ve daha anlaşılması güçtür. Burada öz yaratımımız "şu anda ne olduğumuza ilişkin inanışlarımıza: kendimiz hakkında anlattığımız hikâyelere" dayanır (Glover, 1988, 139). Öz yaratımla kendini hikâye etme arasındaki bu bağlantının niteliğini daha ayrıntılı incelemeye hazırlanmak için, şimdi "hayatımın hikâyesi"nin ele alınabileceği çeşitli yolları incelemek istiyorum.

E. HAYATIMIN HİKÂYESİ

Hikâye-olarak-hayat eğretilemesini ne kadar kurcalarsak, o kadar sorunsal haline gelir. Klişe olduğu kadar karmaşıktır. Glover "içsel hikâye" –kendimiz hakkında kendimize anlattığımız hikâye– ile "tüm hikâye" dediği şey arasında fark gözeterek bizi bu karmaşıklığın bir kısmına yöneltti. Glover birincisi hakkında, "hatırlayabildiğimiz kadar eskiye gider. Öbür hikâyelerin biraz sapabileceği gerçek olarak düşünürüz onu," der. Ne var ki, "içsel hikâyeyi gerçek olarak düşündüğümüz zaman basite indirgeriz. Kendimize anlattıklarımız, nesnel bir Tanrı'nın anlatabileceği gibi tüm hikâye değildir" (1988, 139) görüşündedir. Ama aslında Glover'ın "içsel hikâye" ve "tüm hikâye" ile kastettiği nedir ve bu tüm hikâye "gerçek"le nasıl bağlantı kurabilir? Ne yazık ki Glover bunları açıklamaz. Yalnızca bunu anlatabilecek nesnel bir Tanrı'nın "bilinçsiz amaçlarımızı hikâyeye katacağını ve

hikâyenin içinde unutma ya da taraf tutmayla dışta bırakılmış ya da bozulmuş maddeler olmayacağını" söyler. Bu bölümde, bu terimlerin nasıl yorumlanabileceğini ve aralarındaki ilişkiyi aydınlatmaya çalışarak Glover'ın bıraktığı yerden devam edeceğim.

"Hayatımın hikâyesi" dediğim zaman, aklımda aynı anda çok sayıda çağrışım olabilir: Hayatımın olayları (önemli ya da önemsiz); bu olaylarla ilgili anılarım (ki çok farklı bir konu olabilir); sonunda yazabileceğim otobiyografi; ya da birinin benim *hakkımda* yazabileceğini umduğum (ya da korktuğum) biyografi. İlişkilerimde ya da genel olarak hayatımda fark ettiğim bazı genel modelleri düşünüyor olabilirim. Kuşku yok ki bu çağrışımlardan her birini diğerlerini dışta bırakacak şekilde düşünmem ender olur. Bu çağrışımlar çoğunlukla birbirinin içine geçmiştir: Öz yaratım poetikasının ele alınışını hem zenginleştiren hem de karmaşıklaştıran bir olgu. Ne olursa olsun, aralarındaki farkları açıklamaya çalışmak için zaman ayırmaya değer. Bunu yapmak için, bir hikâye kavramı bir hayata uygulanıyorsa, bu uygulamanın da dört olası düzeyden biriyle ya da bileşimleriyle ilişkili olduğunu öne sürüyorum: *Var olma, deneyim, ifade* ve *izlenim*.

Var Olma: Dış Hikâye

Birinci düzey, var olma düzeyi, geçmişte "gerçekten ne olduğu" düzeyidir. Bu düzeyde hayatımın hikâyesi yalnızca, hayatımın tüm farklı boyutlarında yapmış, söylemiş, düşünmüş ya da hissetmiş olduğum her şeyin toplamıdır: Sözlü, duygusal, zihinsel, kişiler arası, bilinçli, bilinçsiz, davranışsal ve fiziksel, hatta biyokimyasal, moleküler ve atomik. Glover'ın hayatımın tüm hikâyesi dediği şeydir: Her söyleyiş ve her hücrenin, her hareket ve her molekülün, her kucaklaşma ve her soluğun hikâyesi. "Olgular" anlamında "hayatım"dır. Bu düzeyde "hayatımın hikâyesi" bir derecede gerçekten bir "hikâye" olduğu sürece, *tarihsel olay* sınıflamasına girer. Çünkü varlığımı ana rahmine düştüğüm andan şu ana kadar birbiri ardına oluşturan her olay ve her vakanın tam kaydıdır.

Öyleyse hayatımın tüm hikâyesinin tam olarak nerede başladığı bir tartışma konusudur, çünkü kesin konuşmak gerekirse kozmosun tüm hikâyesinden ayrılamaz. Bu aynı anda birkaç açıdan doğrudur: Dünyevi olarak, fiziksel olarak ve sosyo-psikolojik

olarak. Örneğin var olmamla anne ve babamın var olması arasındaki *dünyevi* sınır teknik olarak çok net değildir, çünkü ben onların etinden, onların kanından, onların geninden ve dokusundanım; tıpkı onların da kendi anne-babalarının dokusundan olmaları gibi. Felsefeci David Carr'ın dediği gibi, "kendi hikâyem benim doğumumdan bile önce anne ve babamın zihinlerinde ve bedenlerinde başlamıştı" (1986, 84). Evrenbilimciler, son tahlilde yıldızlarla aynı malzemeden yapıldığımızı söyler; evrenin kendisi kadar eskiyizdir. Aynı şekilde benim varlığımla başka birinin (ve öbür her şeyin) varlığı arasındaki *fiziksel* sınırı çizmek olanaksızdır. Bedenimin molekülleri, çevremden alarak tükettiklerimden –gene yiyip içerek ve soluk alarak– sürekli oluşmakta, sonra dışkı ve soluk verme yoluyla tekrar çevreye dönmektedir. Son olarak, *sosyo-psikolojik* alanda, kitabın geri kalan bölümlerinde de birçok kez göreceğimiz gibi, Tennyson'un doğru söylediğini içgüdüsel olarak biliriz: "Ben karşılaştığım her şeyin bir parçasıyım."

Genel olarak, hayatımın tüm hikâyesi –başka her şeyin varlığından ayrılabildiği ölçüde– zaman ve uzamda özel varlığımın tüm önemsiz ayrıntılarının yorumlanmamış, değerlendirilmemiş, mevcut olmayan toplamıdır; ister dev bir bilgisayar, isterse Glover'ın "nesnel Tanrı"sının zihni olsun, bir kozmik kayıt aygıtına en son ayrıntısına kadar işlenmiş olabilecek bir toplam. "Nesnel" açıdan ise hayatımın hikâyesi *dış* hikâyedir. Teknik olarak hayatımın gerçeğidir. Yalnızca tüm hikâye değil, ama "*doğru* hikâye"dir de (Gerçi daha sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi bu iki terimin bileşimi sorunsuz değildir). Bununla birlikte, bu tüm hikâyenin var olduğunu kabul etsek bile, büyüklüğü ve çok boyutluluğu nedeniyle ve ben bir rahim içindeki bebek gibi tümüyle *içinde* olduğum için bu hikâyeyi ne anlatabilir ne de ona ulaşabilirim. Dolayısıyla, bir fotoğrafta kendimi gördüğüm, bir kasette sesimi duyduğum ya da başkaları tarafından nasıl görüldüğümü bir an yakaladığım zaman yabancılık duygusuyla çarpılabilirim. Şaşırarak kendi kendime, "*Gerçekten* böyle mi görünüyorum, sesim böyle mi çıkıyor, böyle mi davranıyorum?" diye sorarım. Felsefeci David Polonoff'un dediği gibi, "kim olduğumun tam hikâyesi, bunu gerçekten yaşadığım hayat olarak anlayacaksak, hiçbir zaman bütün olarak kendime açık değildir" (1987, 47). Aslında bu hayatın üçte ikisinde uyuyorum: Bilinçsiz ve farkında olmayarak. Doğa gibi benim varlığım da, kendi gerçekliği içinde

kavranamaz. Kuramlarım, sezgilerim, belleğim ve düş gücümle –kısmen, kusurlarla dolu olarak ve ikinci elden– anlaşılabilir ancak.

Deneyim: İç Hikâye

İkinci düzeyde, deneyimde, hayatımın tüm hikâyesi benim için ulaşılabilir hale gelmeye başlar. Ama doğrudan hikâyenin kendisi olarak değil, ancak benim içimde ele alınan ve benim tarafımdan yorumlanan bir hikâye olarak ulaşılabilir hale gelir. "Hayat başardıklarındır" gibi beylik bir sözün düşündürdükleri anlamında "benim hayatım"dır. Sözcüğü sözcüğüne "nasıl olduğu" ya da "geçmişte nasıl olduğu" anlamında değil, Jerome Bruner'ın dediği gibi "nasıl yorumlandığı ve yeniden yorumlandığı, anlatıldığı ve yeniden anlatıldığı" (1987, 31) anlamında "benim hayatım"dır. Burası, bilişim bilimcisinin otobiyografik bellek dediği şeyin alanıdır (Rubin, 1986). Ulrich Neisser'a göre, böyle bir bellek, "kişisel olarak yaşadığımız olaylardan –ya da... olaylarla ilgili kişisel deneyimlerimizden oluşur" (1986, 71). Bu, Glover'ın iç hikâyem dediği düzeydir. İç hikâye, gerçekten olanların değil, yalnızca bu olaylarla ilgili anılarım ya da izlenimlerimin toplamı, *bire bir* olayların değil yalnızca kişisel olarak yaşadığım olayların toplamıdır. "Yaşanmış olmak" anahtar sözcüktür. Bu, olayları bir tür işleme maruz bıraktığımı; bir şekilde üzerlerinde çalıştığımı, onlara ilgi gösterdiğimi, onları fark ettiğimi; içimde bir yerlere gelecekteki başvurular için dosyaladığımı; ya da dediğimiz gibi bu olaylardan bir şeyler "öğrendiğimi" akla getirir. Hiç değilse onlara bir şey *yaptığımı* akla getirir: Psikolog Robert Kegan'ın bir olayla bu olaya karşı bir tepki *arasındaki* "en insani 'bölge'" –olayın özel olarak oluşturulduğu, anlam çıkarıldığı yer, o kişi için gerçekten bir olay haline *geldiği* yer– dediği yerde.

Öyleyse tüm hikâyenin nesnel ya da dış hikâye olmasına karşın, iç hikâye *içteki* hikâyedir: İçselleştirdiğim ya da sindirdiğim şekilde hayatımın hikâyesi, "gerçek, en içteki hikâye"dir (Sacks, 1985, 105), sadece kendimin anlatabileceği öznel hikâyedir. İç hikâye, dış hikâyeden *çıkardıklarımdır*; aslında dış hikâyeden *çıkarabileceğim*, bu hikâyeden *öğrenebileceğim* ne varsa odur. İç hikâye, dış hikâyeye dayalıdır –yani (naif bir biçimde) dış hikâyenin hayli doğru bir temsili olduğunu varsayabilirim– ama

ikisinin arasındaki ilişki sorunsaldır. Aslında iç ve dış çoğunlukla çatışır. Aralarında tuhaf bir boşluk vardır, gene de bizi büyüleyici bir tür haline getiren insanlığımızın özelliklerinden kaynaklanan bir boşluk: Gizliliğimiz, kendimizi aldatmamız, ikiyüzlülüğümüz, mizahımız, ironimiz, deliliğimiz, duygu ve korkularımız, hatta bizatihi düşünce kapasitemiz. İç hikâyeyle dış hikâye arasındaki ilişki, bilimin doğayla, dinin Tanrı'yla ya da sanatın hayatla ilişkisi gibidir diyebiliriz. İç hikâye *benim* yaratımdır. Varlığımın hammaddesinden zihnimde ve yüreğimde oluşturduğumdur. Düş gücümün ürünüdür; düş gücü hayatımın ham olaylarını hatırlanabilir deneyimler olarak tekrar oluşturur. Bir bütün olarak deneyimlere-dönüşmüş-olayları alırsak, iç hikâye yalnızca benim "deneyim"imdir.

Bununla birlikte, iç hikâyeyi deneyimler dünyası olarak tanımlarken, aydın çevrelerde uzun ve acılı bir geçmişi olan bir terimi kullanıyorum; günlük konuşmalarda bile bunun birden fazla anlamı var. "Bilgelik" anlamına gelebilir: İçkin olarak iyi bir şey, biriktirilmiş bir hazine, uzun ömrüm içindeki puslu gerçekliklerden yavaşça ama emin bir biçimde içimde şekillenen pahalı inci. "Uzmanlık" anlamına gelebilir: Belirli bir konu, alan ya da beceride yavaş yavaş edindiğim bilgi ve yetenek. Özellikle orada bulunduğum ve farkında olduğum belirli bir olay anlamına da gelebilir; dolayısıyla "Dün harika bir 'deneyim' yaşadım," diyebiliriz. Bu, olumsuz bir vurguyla, yaşadığım ya da yaptığım her şeyin toplamı anlamına gelebilir yalnızca; dolayısıyla "nasıl ders *çıkardığımı*" ya da "deneyimin bana nasıl *ders verdiğini* söyleyerek" iç çekebilirim. Aynı zamanda bilincimin devam eden süreci anlamına da gelebilir: "Bir andan öbür ana duygu, algı, anı ve fantezilerin akışı" (Jourard, 1971, 59). Bu öğelerden hiçbirini dışlamamakla birlikte, ben burada "deneyim"i Aldous Huxley'in kullandığı anlamda kullanıyorum: "Deneyim başınıza gelenler değildir, başınıza gelenle sizin ne *yaptığınızdır*" (Kegan, 1982, 11). Öyleyse aslında ne iyi ne de kötü, deneyim yalnızca içimize nasılsa alınmış, bir anlam olarak oluşturulmuş, bir şeye dönüştürülmüş ve böylece dünyamıza dokunmuş olan her şeydir. R.D. Laing'e göre, "eskiden Ruh dediğimiz" şeydir (1967, 18).

Böyle bir anlayışın ışığında araştırmacılar Connelly ve Clandinin deneyime "kişisel pratik bilgi"mizin toplamı der (1988, 25-6). Deneyimin kişisel ve pratik özellikleri, ruhumun –iç hikâyemin–

seçici olduğu anlamına gelir. Örneğin moleküllerimin, enzimlerimin ya da vücudumun çeşitli içgüdüsel işlevlerinin hikâyesini dışlar. Bunun yerine duygularımın, ilişkilerimin, düşüncelerimin, dünyayla az çok bilinçli bağlantılarımın –bu belirli insan olarak bu dünyada hayatımı kapsayan her şeyin, "sahip olduğum, içselleştirdiğim" (Crites, 1986, 161) her şeyin– hikâyesini içerir. Hayatımın iç hikâyesi *benim* yaratımımsa ve dolayısıyla sadece *benim* mülkiyetim altındaysa, kozmosun hikâyesinden, tüm hikâyeden olduğundan daha kolaylıkla ayrılabilir. Beni bir birey yapan budur. (Laing, "Ben sizin yaşadıklarınızı yaşayamam," der; "siz de benim yaşadıklarımı yaşayamazsınız" (18).) Çünkü, gerçekliğin tek parça olarak görülebileceği nesnel, her şeyi bilen, kişisellikten uzak bir perspektiften değil, benim perspektifimden "anlatılır". *Orada* değil, *burada*, benim özbilincimde merkezlenmiştir. *Kendi* benliğim hakkında bildiğim, düşündüğüm, hissettiğim, hatırladığım, inandığım ve umduğum her şeyin toplamıdır. Bir bakıma benim iç hikâyem benim benliğim demektir. Stephen Crites, "Benlik," diye öne sürer, "yaşanan deneyimin içinde ve onunla birlikte hikâye edilen bir tür estetik yapıdır" (1986, 162). Daha kesin söylersek, düş gücümün bir ürünü, hikâye anlatma yeteneklerimin bir uydurmasıdır. Benlik, der psikanalist Roy Schafer, "her zaman bir anlatı yapısıdır" (1992, xvi). Etikçi Stanley Hauerwas, "Benlik dediğimiz gizemli şeyi tam olarak anlamanın en iyi yolu onu bir hikâye olarak ele almaktır" (1977, 78) der. Dolayısıyla öz yaratım öz hikâyemle ilişkilidir, ki bu da iç hikâyemi değiştirirsem kendimi değiştiririm anlamına gelir.

Şimdi iki sorunun sorulması gerekiyor. Birincisi *hikâye* teriminin gerçekten ne kadar geçerli olduğuyla ilgili. Bundan sonraki bölümde hikâye tanımını daha ayrıntılı ele alacağım, ama buradaki konu iç dünyamızı gerçekten de bir iç *hikâye* olarak görmemizin nasıl gerekçelendirildiğiyle ilgili. Belirli bir anda içimde dönüp duran gerçek içerikleri dinlemek için sustuğumda, birdenbire, pek azı bir hikâyeye benzeyen bir dizi şaşırtıcı faaliyetin farkına varırım. Edebiyat eleştirmeni Peter Brooks bu faaliyeti "ayrı ayrı olaylardan meydana gelmiş, bazen yarı bilinçli ama hiç kesintisiz bir monolog" olarak tanımlar (1985, 13). Ama bu monoloğun –eğer monologsa, çünkü kendiminki dışında başka sesler de araya girmiş gibi görünebilir (içselleştirilmiş anababalar vb.'nin sesi)– ne kadarı onu bir araya getiren bir hikâye

çizgisine sahiptir? Örneğin öğleden sonra yaptığım şekerlemede rüya parçaları, telefon numaraları ya da istatistikler, bahçe kapısındaki kuşun rengiyle ilgili tembel gözlemler, bir şarkının ya da şiirin sözleri, dün gece komşumla yaptığım sohbetten parçalar, ikinci sınıfta öğretmenimle yaptığım konuşmadan hatırladıklarım, uzun zaman önce annemin sözlerinin ya da yarınki gecikmiş konuşmada eşimin sözlerinin yankısı, perşembe günkü sınavda başarısız olursa çocuğumun geleceğiyle ilgili küçük kaygılar ve yaklaşan hafta sonu, gelecek yılın tatili ya da emekliliğimle ilgili küçük planlar vardır. Bu böyle devam eder. Ne var ki bu içsel faaliyetin –bu sonsuz "sohbet"in, bir psikoloğun dediği gibi bu görünürde amaçsız "kör düşünce"nin (Field, 1952, 130)– her bileşeni ya hatırladığım bir geçmişe, ya hazırlandığım bir geleceğe ya da yaşamakta olduğum bugüne yönelik olduğundan, kendi kendine kabaca bir "hikâye" formu üstlendiği söylenebilir; yani giriş, gelişme ve sonuçlarla birlikte.

Dahası, bu tür faaliyetlerin tümü hayatımdaki gerçek *olaylarla* (ister geçmiş, ister şimdiki, isterse potansiyel olsun) ilgili olmasa da –soyut *kavramları* düşünebilsem ve düşünsem ve genel olarak dünyadaki ve başkalarının hayatlarındaki gerçek ya da varsayımsal olayları düşünebilsem ve düşünsem de– bütün bu düşüncelerle açık ya da gizli olarak gerçekten yaptığım, söylediğim, düşündüğüm, hissettiğim, acısını çektiğim, gördüğüm ya da duyduğum... ya da yaptığımı, söylediğimi, düşündüğümü vb. *hayal* edebildiğim şeylere gönderme yapıyorum. Bu açıdan iç dünyam içindeki hiçbir şey son tahlilde otobiyografik bir zemine sahip değildir. Bu yüzden yalnızca bir iç dünyayla değil, kabaca bir iç *hikâyeler* dünyasıyla ilgileniyoruz – "kendiliğimin" bir açıdan anlatıcı olduğu (Bruner, 1990, 111)– üstelik yalnızca geçmişle değil gelecekle de bağlantılı hikâyeler.

Bu son nokta çok önemli. İç hikâye, geleceğe yansıtmalar ve gelecekle ilgili spekülasyonlarla doludur. Yüreklerimizin mahremiyeti içinde geçmişteki durumları düşündüğümüz gibi gelecek için de senaryolar oluşturacak enerjiye sahibizdir genellikle: Ruhumuz, olanların üzerinden geçmek kadar olacakların provasını yapmaya da odaklanabilir. Dolayısıyla, iç hikâye deneyimimizse, aynı zamanda da beklentimizdir; öğrenmemizde yer alırsa, özlemlerimizde de yer alır. Hem geçmiş hem de gelecek hakkında "uydurduklarımız"dır. Bir yazar, "Geçmiş, zihnin kısmen;

gelecek ise tümüyle bir icadıdır" der (Campbell, 1989, 369). İç hikâyeyi yalnızca bellek açısından düşünmekte ısrar etsek bile, bir anı parçasının tümüyle geçmişle ilgili olması enderdir; bugüne ilişkin bir duygu ve geleceğe ilişkin bağlantılı bir referans her anıya eşlik eder. Eski bir aşkın, belirli bir piknik ya da tartışmanın, verilen ya da kaçınılan bir kararın anıları: Çoğu "şöyle yapsaydım nasıl olurdu" merakından, "gidilmemiş yol" hakkında istekli bir spekülasyondan, "şimdi bildiklerimi" o sırada bilmemekten pişmanlık duymaktan ayrılamaz.

İkinci soru bir adım ileriye gider. Bu iç hikâyeler *dünyasının* ille de *bir* hikâyeyle aynı şey olup olmadığını sorar. Bir hikâye birçok hikâyeden mi oluşur, yoksa hayatımız "çoğu yarı bitmiş bir hikâyeler demetinden başka bir şey değil" midir (Cupitt, 1991, 154)? Bu soruya daha sonraki bölümlerde, özellikle "Hayatlarımızın Romanlığı/Yeniliği" bölümünde döneceğim. Şimdilik, kişisel pratik bilgimiz, benliğimiz, deneyimimiz eğer bir içsel hikâye ise –hiç değilse bir iç hikâyeler dünyası anlamında– o zaman kavranamayacak ölçüde karmaşık bir hikâye-dünyadan söz etmekte olduğumuz ihtimali üzerinde durursak, bir cevabın karanlık dış hatları belirmeye başlayabilir. Bir çocuğun uyku masalının basit, kısa, stilize, görünürde düz dünyasından çok, uzun bir romanın çok geniş, çapraşık, çok yönlü, çok düzeyli, içkin olarak çok hikâyeli dünyasına benzer; tam ortasında olduğumuz için ne tür bir hikâye olduğunu kavramamıza izin vermeyecek kadar karmaşık, bu derece gelişme halinde, bu derece açık olmayan bir olay örgüsüne sahip bir dünya. Bu hikâyenin ne hakkında olduğunu söylememiz de olanaksızdır, çünkü geçen her anla ve her yeni olayla birlikte bu hikâye daha çok şey "hakkında" olur. Dolayısıyla, başlangıcına ve gidişine yükleyebileceğimiz çeşitli yollar ve hayalini kurabileceğimiz ya da korkabileceğimiz çoklu sonlar düşünüldüğünde, o anda hikâyenin neresinde olduğumuz bizim için açık olmamaya devam eder.

İç hikâyeyi, bizim için ulaşılabilir olsa da rahatça anlatılabilir olmaktan çıkaran da, kendi benzersiz hikâyemizin –ya da hikâyeler kümesinin– durmadan değişen orta yerinde, onu oluşturan genel başlangıç ve sonlarımızın olası çeşitlemelerinin eşiğinde asılı kalmamıza yol açan bu tuhaf durumdur. Anlatılamaz, çünkü birincisi anlatmak için çok uzundur, ikincisi her an uzamaktadır. Bir diğer neden de, fazla esnek, yorum açısından fazla

akışkan, çok çeşitli biçimlerde ifade edilmeye fazla yatkın olmasıdır. Önyargısız ya da bozulmadan bütünlüğü içinde hikâye edebilmek, bilimin hikâyesini açıkça ya da tümüyle aktarmak kadar imkânsızdır. Bu yüzden, analojiye devam edersek, iç hikâyenin dış hikâyeyle bağlantısı bilimin doğayla bağlantısına benziyorsa, bir iç hikâyenin her ayrı anlatılışının –ya özet ya da parça formunda– bu iç hikâyeyle bağlantısı, belirli bir bilimsel kuramın (belirli bir günde belirli bir bilim insanı tarafından görüldüğü şekliyle!) genel olarak bilimle ilişkisi gibidir.

İfade: İç-Dış Hikâye

Bu beni üçüncü düzeye, ifade düzeyine getiriyor. Bu düzeyde hikâye-olarak-hayat eğretilemesini ele alabiliriz. Birinci düzey dış hikâye, varlığımın toplamı, ikinci düzey içsel hikâye, deneyimin toplamıysa, öyleyse üçüncüsü de iç hikâyemin başkalarına ilettiğim bireysel çeşitlemesi, *iç-dış* hikâye demeyi tercih ettiğim düzeydir. Dünyaya sunduğum ya da yansıttığım anlamda "benim hayatım"dır. Başkalarına ilettiğim şekliyle "benim hayatım"dır (Kaufman, 1987, 21). İç hikâyem en yoğun olarak otobiyografik belleğime odaklanmışsa, iç-dış hikâyem de gerçek bir otobiyografi –günlük tutmaktan anılarımı yazmaya kadar– ya da içimde olup bitenleri başkalarına isteyerek ya da istemeyerek ifade etme yollarımın –sahip olduğum eşyalardan söylediğim sözlere, yüzümdeki çizgilere; hatta gündelik davranış ve ilişkilerimden başarılarıma ya da başarısızlıklarıma kadar– bir bileşimi biçiminde en keskin biçimine ulaşır. Bütün bu "kolay kavranamaz ve tümüyle kişisel iç deneyimin kavranabilir yansıtmaları" (Edel, 1959, 88) "en eksiksiz otobiyografi"mi (Olney, 1972, 3) oluşturur. Bütün bunlar, bire bir anlamda, başkalarına benim hakkımda bir hikâye anlatır. Psikanalist Roy Schafer, "Anlatmakla göstermek arasında değişmez bir çizgi yoktur" der (1980, 34; 1983, 222).

Aynı zamanda, bir ifade aracılığıyla anlattığım ya da gösterdiğimi başka bir ifadeyle çürütebilirim. Sözlerimle bir hikâye anlatırken gözlerimle başka, hareketlerim ya da bedenimle başka bir hikâye anlatmadığım –"tavır"larım kendisine ait bir hikâye anlatırken– zaman yok gibidir. Bu araçların harikulade "uyumlu" olduğu zamanlar varsa da, olmadığı zamanlar da en az bu kadar çoktur: Kâğıt üzerinde birey olarak olduğumdan daha güçlü ol-

duğum zaman, davranışlarım sözlerimden daha yüksek sesle konuştuğu zaman ya da sözcüklerin kendisine iğneli bir tını yüklendiği zaman. Kullandığım araç ne olursa olsun, genel olarak iç-dış hikâyelerim, içeride yatanlarla muğlak bir ilişki kurar. Gene bir boşluk vardır. Kastettiğim şeyi ne sıklıkla *tam olarak* söyleyebilirim? İşin içine diplomasi, nezaket, ilişki kurmam gereken insanların ihtiyaç ve gündemleri ışığında verdiğim tavizler girer. Kısıtlamaların azaltıldığı yerlerde bile sözcüklerim duygularımın karmaşıklığı ya da düşüncelerimin incelikleri için yetersizdir. İç hayatımı sözcüklere dökmeye yönelik en samimi çabalarımda, diyelim günlük tutarken, sesim her zaman kısmen yapay olur. İfade etme eylemimde dilin kendisi deneyimlerimi redaksiyona uğratır; kırar, bozar. Burada retorik de rol oynar; içerik biçimden etkilenir. Lawrence Langer, "Anlatım her zaman anlatılanı değiştirir," diye yazar (1991, 41) Sözlü olsun ya da olmasın, ne kadar çabalarsam çabalayayım, ruhun dolaysız ya da tam bir ifadesi olamaz. Mark Twain'in sözleriyle, "Davranışlar ve sözler bir kişinin hayatında ne kadar küçücük bir rol oynar!.. Bu kişinin gerçek hayatı kafasının içinde geçer ve kendisinden başka kimse tarafından bilinmez... Yalnızca davranışları ve sözleri görülebilir, dünyasının o ince kabuğu... ve onu oluşturan koca kütlenin içinde o kadar küçücük bir parçadır ki! Salt çevresindeki deri. Asıl kütle gizlidir..." (Kaplan, 1986, 72-3).

Hayatımın olaylarının yaşarken değişmesi gibi, hayatımın deneyimleri de ifade ederken değişir. Hiç değilse sözcüklerle ifade edildiğinde hikâyeye benzerliği en açık hale gelir: Nasıl dinlendikleri, okundukları ve hikâyeler (anekdotlar, ilginç küçük öyküler, masallar) *olarak* nasıl tepkiler aldıklarına en bilinçli dikkatle, hikâye yapısının kural ve klişelerine en bilinçli tepkiyle oluşturulur ve aktarılır. Bu tür kurallar arasında, (bazı insanların bunlar üzerindeki uzmanlığı daha fazladır), bundan sonraki bölümde göreceğimiz gibi, ortaya çıkan ve çözülen bir çelişki öğesi, hikâyenin yarattığı bir gerilim duygusu, hikâyenin aktarıldığı genel biçem ya da ton ve aktarılmak istenen bir ahlaki kural ya da mesaj –konu ya da anlam– vardır. Bir anlamda, kendimizi anlatırken hikâye kurallarına uyma eğilimimiz, kullandığımız dilin anlatısal özelliğinden dolayı kaçınılmazdır. Bir kaynak, "Cümlenin özne-nesne-fiil yapısı zaten basit bir anlatıdır," der (Cupitt, 1990, 180). Dilin kendisi hikâyeleştirilmiştir. Dilin

bu kadar içine girdiği hayatlarımız daha az hikâyeleştirilmiş olabilir mi?

Bu düzey bir sonraki bölümde "Hayatlarımızın Hikâyeleri" adıyla odak noktam olacağından, burada kendimi birkaç temel noktayla sınırlayacağım. Birincisi, iç hikâyemizin bir kısmının ya da tümünün ifade edilen bu çeşitlemeleri, biçim, içerik, araç, motivasyon ve köken gibi çok sayıda etkene göre değişecektir. İkincisi, bu iç-dış hikâyeler, tıpkı gördüğümüz üzere iç hikâyemizin dış hikâyemizle bağlantısı gibi, iç hikâyemizle sorunsal olarak bağlantılıdır. Üçüncüsü, içimizde sürekli dönüp dururken, birbirleriyle bir an tamamlayıcı bir şekilde, bir an sonra ise rekabetçi bir tarzda etkileşim kurarlarken görülebilirler, birbirleriyle karmaşık ilişkileri sonucunda, mizah, ironi ve kendini kandırma gibi görünüşte yalnız insana has şeylere yol açabilirler. Dördüncüsü, ulaşılabilir ve anlatılabilir olsalar da sayısızdırlar. İç hikâyemizin bir parçasının ya da tümünün ömürdeki anlar kadar çok çeşitlemesi vardır –dolayısıyla bir sahnede ya da öbüründe hepimizi karakterize edebilen "kimliğimiz" sürekli sorgulanma halindedir.

İzlenim: Dış-İç Hikâye

"Hayatımın hikâyesi"ni anlayabileceğimiz dördüncü ve son düzeyden zaten söz etmiştim. İzlenim düzeyi, beni *dıştan-içe* anlatan, beni tanıyan ya da benimle herhangi bir şekilde karşılaşmış herkesin hayatımla ilgili "okumalarının" oluşturduğu hikâyeler düzeyi bu. Başkalarının benim hakkımdaki *hükmü* anlamında "benim hayatım". Başkaları tarafından benim hakkımda *söylenenler* anlamında "hayat-hikâyem" (Kaufman, 1987, 21; Runyan, 1984). İç-dış hikâyemin en keskin odak noktası otobiyografim ise, dış-iç hikâyemin odak noktası da biyografim olur; yazılabileceğini varsayarsak tabii. "Resmi" otobiyografimin dışında, en sıradan tanıdığımın kafasındaki benle ilgili kavramdan, bir doktor, sosyal hizmet görevlisi, analist ya da hâkimin benim hakkımda oluşturduğu resmi üsluplu vaka tarihine ve ölümüm nedeniyle verilen şairane ölüm ilanına kadar hayatımın hikâyesiyle ilgili sayısız benzer anlatılar olabilir.

Ama burada arızi olsa da önemli bir nokta, günlük ilişkilerimizde başkalarının bizi kendimizden daha iyi okuyor göründüğü ya da en azından okuduklarına bizi ikna etmeye çalıştıkları

zamanlar olmasıdır! Örneğin bir terapist, ana ya da baba veya bir arkadaş sık sık, bizim onlara ifade ettiğimiz iç-dış hikâyeden daha "doğru" (hiç değilse geriye dönüp bakıldığında) bir dış-iç hikâyeye sahip olabilir: *İçimizde* olanları (gerçekten yaşamasak da) bizden daha derinlemesine anlarmış gibi göründükleri anlamında. Aynı şekilde, biyografiyle otobiyografi arasındaki fark yüzeyde basit görünse de, otobiyografimiz –diyelim çeşitli anılarla– bir dış-iç hikâyeye biyografimizden daha yakın *olabilir*. Biyografi, *iç* hikâyemizi bizden daha iyi kavrama ve hayatımızın "anlam"ını daha doğru sezme anlamında çok daha *oto*biyografik olabilir (bkz. Edel, 1959, 133, 153).

Ne var ki, çok daha sıklıkla bizimle ilgili başkalarının hikâyeleri kendi hikâyelerimizle hiçbir benzerlik taşımaz. Onların izlenimleri kendi deneyimlerimizden çok farklı olabilir. Gene de şu anda kim olduğumuz hakkında hiçbir zaman durağan fotoğraflar değildirler; geçmişte nereden geldiğimiz ve gelecekte nereye gittiğimiz konusunda da dinamik tahminlerdir. Aynı zamanda da genellikle "bulanık köşeleri dışarıda bırakan basitleştirilmiş taslaklardır" (Glover, 1988, 147). Ayrıntılı anlatı portrelerinin tersine içi doldurulmamış çerçevelerdir; bunlara "story-o-type"* diyebiliriz: "Stereotype" gibi, yalnızca daha tarihi, daha çeşitli zaman kiplerinde ve daha yaratıcı şekilde; çünkü hayatlarımızı yalnızca varsayımsal bir bugünde değil, olası bir gelecek ve geçmişte de okurlar. Dedikodu ve önyargı kısmında gördüğümüz gibi, ister belirsiz, ister belirgin olsunlar, bu "storyotype"ların –ister olumlu ister olumsuz, ister bizi küçültme, ister idolleştirme amaçlı olsun– öz yaratımımız üzerinde bir etkisi olduğu kesindir. Başkalarının bize karşı davranışlarının doğrudan belirlenmesine yardımcı olurlar; bize dolaylı olarak sağladıkları fırsatlara sınır koyarlar; ve kendimiz hakkında anlattığımız hikâyeye –çoğunlukla güçlü bir şekilde– biçim verirler. Öz yaratımımızı, başkalarının bizimle ilgili dış-iç hikâyesinin farkında olmamızın –daha kesin söylersek bu hikâyeyi algılamamızın, çünkü doğrudan bu hikâyeye ulaşma yolumuz yoktur– kaçınılmaz olarak onlara iç-dış hikâyemizi ifade etme –ister yansıtmak, ister reddetmek için– yolumuzu etkilemesi anlamında etkilerler.

* Burada yazar klişe anlamında "stereotype"la benzerlik kurarak hikâye türü anlamına gelen "storyotype" sözcüğünü türetmiştir -ç.n.

Düzeyler Arasındaki Bağlantılar

Genel olarak, dış hikâye benim başıma gelenlerse, iç hikâye de başıma gelenlerden *çıkardıklarım* ve kendime anlattıklarımdır. İç-dış hikâye, başıma gelenlerden çıkardıklarım hakkında *başkalarına* anlattığım (ve gösterdiğim) şeyler, dış-iç hikâye ise başkalarının benim rızamla ya da (genellikle) rızam olmadan kendi başlarına benim hakkımda vardıkları yargılardır. Burada bu düzeyler arasında gördüğüm bağlantıları biraz daha aydınlatmak için birkaç analoji gerekebilir.

İmalat terimleriyle ifade edersek dış hikâye, iç hikâyeyi üretmek için kullandığım hammaddedir iç hikâye ise içten dışa anlattığım hikâyeleri üretmek için kullandığım hammaddedir. Buna göre, dış hikâyeden alınıp içte kullanılabilecek her şey kullanılmaz. Birçoğu cüruf olarak atılır. Aynı şekilde, içten dışa hareket ettiğim zaman, iç hikâyeden kullanılabilecek her şey de kullanılmaz. Birçoğu gömülü olarak kalır ya da daha sonra kullanılmak üzere bir kenara ayrılır. Gene de ancak başkalarının benim hakkımda oluşturabilecekleri "storyotype" üretilirken genellikle daha fazla kısmım bir kenara bırakılır.

Bilgisayar terimleriyle konuşacak olursak, dış hikâye, sistemimin donanımıdır. İç hikâye hem yazılım hem de sistem yardımıyla oluşturduğum dosya ve klasör koleksiyonudur; o an içinde olduğum belirli bir dosya ve ekranı dolduran kısım da dahil olmak üzere. Son olarak, iç-dış hikâye, başkalarına dağıtmak üzere çıkışını almaya karar verdiğim kopya, dış-iç hikâye ise o kopyanın metnine ilişkin başkalarının yorumudur.

Yayımcılık terimleriyle ise dış hikâyem belirli bir romanın fiziksel nesnesine denk düşer. Kâğıt, mürekkep, kitabın cildi ve üretilme sürecidir. İç hikâyem ise *yaşadığım* şekilde, okurken yeniden oluşturduğum şekilde romandır: Hayatı, atmosferi, zaman içindeki gelişimi, tam bir hikâye-dünyası olarak içimdeki gerçekliği. İç-dış hikâyem, romanı başkalarına aktarma amacıyla o dünyanın bir kısmının ya da tümünün özetidir. Dış-iç hikâyem ise başkalarının aynı dünyayı bir eleştiri, kapaktaki yazılar ya da kapak düzeni temelinde gördükleri ya da okudukları çeşitlemelerdir.

Twain'in içimizdeki kütlenin gizli olduğuyla ilgili cümlesi bir analojiyi daha akla getirir: Buzdağı analojisini. Dibe doğru, yüzeyin altına inerken dış hikâyemin geniş, yaygın gerçekliği vardır: Anlatılamaz, ulaşılamaz, hayal bile edilemez, ama "orada" olduğu

varsayılan, varlığımın nesnel "olgular"ı. Yüzeyde ya da yüzeyin yakınında iç hikâyem; varlığımın, *deneyimimin* toplamı, içimde taşıdığım tüm hikâyenin kısaltılmış bir çeşitlemesi vardır: Hayal edilebilir ve ulaşılabilir, ama gene de büyüklüğü, karmaşıklığı ve akışkanlığı nedeniyle fazla anlatılamaz. Ufukta görünen –buzdağının ucu– iç-dış hikâyemdir: İç hikâyemin bir özetini ya da bir parçasını başkalarına anlatmak (ya da göstermek) anlamına gelir; başkaları da dıştan içe benimle ilgili izlenimlerini oluşturur.

Buzdağı analojisi, modern psikoloji dogmasının bir parçası olan bir dizi terimi düşündürür: Bilinçsiz, bilinçaltı ya da yarı bilinçli ve bilinçli alanlar.[4] Bilinçsiz alan, hayatımda olduğum, yaptığım, düşündüğüm ya da hissettiğim, ama bilinçle geri kazanırken çoğu kaybolan her şeyi içerir; bu da dış hikâyeme uygun şekilde denk düşer gibi görünebilir. Ne var ki, bu hikâyenin büyük kısmı varlığımın istemli olduğu kadar istemdışı boyutunu da içerdiğinden, bu denklik bozulur. Bilinçaltı ya da yarı bilinçlilik alanı ise, potansiyel olarak bilinçsiz alandan *alabileceğim*, ama gene de başkalarına fazla aktaramayacağım her şeyi içerir (gerçi bunun küçük bir kısmı belirli bir anda –hiç değilse uyanıkken– bilince çıkacaktır). Bu iç hikâyemin düzeyine denk düşer gibi görünür, ama içte çoğunlukla bilinçli olduğumdan bununla bilinçaltı ya da yarı bilinçlilik arasında düzgün bir bağlantı olması gerekmez. Bilinçlilik alanıyla iç-dış düzeyi arasında da düzgün bir bağlantı yoktur, çünkü başkalarına yalnızca sözlerimle değil, davranış ve mimiklerimle de ifade ettiğim şeylerin büyük kısmını farkında olmadan ifade ederim; çoğunlukla başkalarına karışık mesajlar verme sürecinde. Dolayısıyla, hayat hikâyesi düzeyleri ile bu bildiğimiz psikolojik sınıflamalar arasındaki uygunluk tam olmaktan uzaktır.

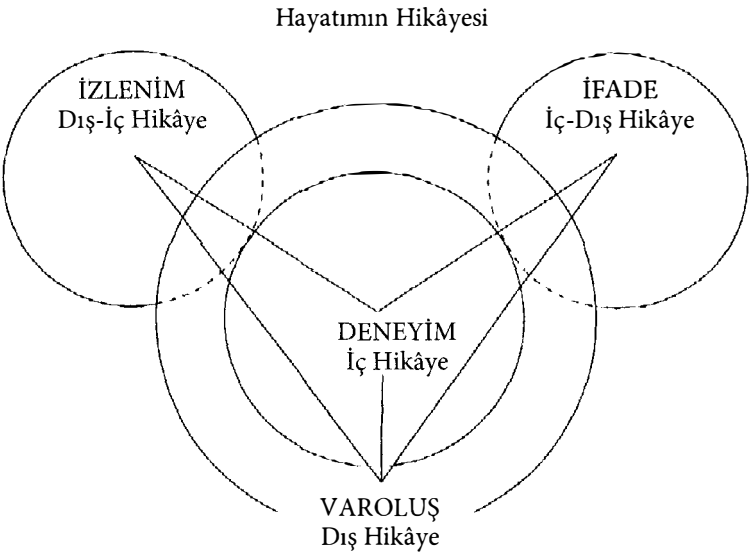
Her halükârda, bu analojiler hayat hikâyesi düzeyleri arasındaki ilişkileri ortaya koyabilse de, aralarındaki sınırların kesinlik-

4. Bir adım ileriye gidersek, buzdağı imgesinden bir ada imgesine geçebiliriz. Carl Jung'a göre hepimiz ortak bir denizde adalarız (Roy, 1984, 33) –burada deniz (ya da deniz dibi) hepimizin nihai olarak bağlantılı olduğu "kolektif bilinçaltı"na denk düşer. Bir bilimsel adım daha atarsak, hepimiz, bütün yaşam biçimleri, varolan her şey "bağlantılı bir düzen"de –fizik dünyasında birkaç bilimcinin ilgilendiği bir kavram– birleşmiş olarak görülebilir. Bunlar peşinden gitmeye ayartan yönler, özellikle de tıpkı deneyimimizin varoluşumuzu biçimlendirebileceği gibi bilincimizin de somut dünyayı biçimleyebileceğini, psikolojinin fiziği etkileyebileceği ve "zihin"in "madde"yi etkileyebileceğini düşündürdüğü için (Peat, 1987; Bohm ve Peat, 1987).

ten çok uzak olduğu gerçeğine gölge düşürebilir. Üstelik bir düzeyden öbürüne geçme süreçleri de birbirine karışmıştır. Dolayısıyla, aşağıdaki şemada aynı anda iki yönü gösteren oklar çiziyorum. Örneğin dış ve iç hikâyelerim arasında tek ve kesin bir çizgi yok, çünkü iç hikâyelerde gene çok sayıda düzey var ve bunlar birincinin alanına doğru olabildiğince uzanıyor. Şu an doğrudan farkında olduğum şeyler var; "aklımı takarsam" farkında olabileceğim şeyler var; derinliklerde bulunan ve rüyalarımda yüzeye çıkan şeyler var; hipnoz ya da elektrotlar yardımıyla derinliklerden çıkarıp hatırlayabileceklerim, geçip gitmiş günlerin uzak ayrıntıları var; hatta belki bilinçli farkındalığın altında vücudumun hissettiği, hatırladığı ya da bildiği şeyler var.

Benzer şekilde iç-dış hikâyem içinde de gene başka bir düzey kümesi olabilir; bu küme bir uçta içsel düzeye ve kendimi ortaya koymaya yönelik en ayrıntılı, en samimi çabalarıma, öbür uçta ise dış-iç düzeye ve dünyaya kendimi en dikkatli, en kamusal ve cilalı şekilde ortaya koymama uzanır. Başkalarına aktardığım iç-dış hikâyelerim başkalarının benimle ilgili dış-iç hikâyeleri dikkate alarak biçimlenmiştir, ya onlarla uyumlulaşmak ya da karşı çıkmak amacıyla. Aynı şekilde başkaları için oluşturduğum dış-iç hikâyeler de benim iç hikâyemi etkiler, çünkü bunlar o hikâye içinde nasıl tanımlandıklarına karşılık düşer. Kısacası, başkalarından çıkardıklarım kendimden çıkardıklarımı etkiler. Başka birini kötü insan olarak oluşturursam, bu beni karşılığında ya kurban ya da zafer kazanmış (ya da her ikisi) bir insan haline getirir.

Dört düzey başka açılardan da birbirleriyle bağlantılıdır. İç-dış hikâyelerimizi başkalarına anlatma ve onların bizle ilgili dış-iç hikâyelerini dinleme eylemleri dış hikâyemizin "olaylar"ıdır, bunlar daha sonra iç hikâyemizin "deneyimler"i haline gelebilir. Üstelik hissettiklerimizi başka birine anlatana kadar çoğunlukla gerçekten hissettiğimiz şeyin bu *olduğunu* kavramayız. Aynı şekilde çoğumuz düşündüklerimizi keşfetmek için yazarız. İçimizde olup bitenleri bize açıklayan da çoğunlukla bu içten dışa hareket etme eylemidir. Sidney Jourard (1971), bunun psikoterapiden öğrendiğimiz ders olduğunu söyler: "İnsanın kendini tanıması ancak kendini başka birine açması sonucunda gerçekleşebilir" (6). Ek olarak, dedikodu ve öz imgenin niteliğini ele alırken gördüğümüz gibi, iç-dış hikâyeler de dış-iç hikâyeler de dış hikâyemizin



gelişmesini doğrudan etkiler: Günlük hayatımızda ve ilişkilerimizde önümüze çıkan bir dizi seçenek ve fırsatı etkileyerek.

Bu düzeyler arasındaki iç içe geçmiş bağlantılar, bunların niteliği hakkında aşırı cesur iddialarda bulunmamamız için bizi uyarsa da, aralarındaki farkı görmenin değerini azaltmaz, çünkü bu fark mevcuttur. Birincisi, hayatımın çıplak, değerlendirilmemiş gerçekleri, nesnel ifadeyle hikâyem *olan* şeyin özeti var. Ama ikinci olarak aynı zamanda kendi içimde bu gerçeklerden *çıkardıklarım* (ya da "uydurduklarım") var, öznel olarak bunlar tümüyle farklı bir hikâye bile olabilir: Hikâye *içinde* hikâye, olguların ardındaki gerçeklik. Üçüncüsü, bu iç hikâyeyi başkaları için alıp özetleme ve paketleme tarzım var; bilerek veya bilmeyerek sonsuz kere değişebilen sayısız olası çeşitleme –hem birbirinden hem de özgün hikâyeden farklı. Son olarak, başkalarının bana aktardığı (ya da benden gizlediği) hayatımın yorumu var: Genellikle yanlış ve eksik, bir karikatür, gerçek benin bir gölgesi, gene de benlik duygumun oluşumunda çoğunlukla çok etkili. Ama defalarca göstermeye çalıştığım gibi, varlığımın gizemini ve başkalarıyla en basit ilişkilerimin bile karmaşıklığını yaratan da bu düzeyler arasındaki sürekli alışveriştir –uzak, gene de bağlantılı, gene de uzak. Nasılsa tek bir ağ içinde birbiriyle iç içe geçmiş, tek bir dünya

olarak bir arada duran bütün bunlar "benim hayatım"*dır,* hepsi "benim benliğim"*dir* ve hepsi "benim hikâyem"*dir*.

Olaydan Deneyime: Yakından Bir Bakış

Bu şemanın ortaya çıkardığı en ilginç sorulardan biri de, dış hikâyemizin ne kadar küçük bir parçasının iç hikâyemize girdiği ve bunun neden böyle olduğuyla ilgilidir. "Belirli bir durumda farkına varıla*bilecek* sonsuza yakın şey"den (Berger, 1963, 56) çok azının farkına varılır. Toplam varlığımızın ancak küçük bir kısmı, belirli bir parçası deneyimimiz haline gelir. Aynı şekilde iç hikâyemizin ne kadar azı iç-dış hikâyemize girer! Düşündüklerimizi hiçbir zaman tam olarak söyleyemez ya da hissettiklerimizi tümüyle ifade edemeyiz. Mimik, söz ya da davranışlarımızın ardında her zaman daha çok şey vardır.

İstersek bu durumla ilgili olarak bir kayıp hissi duyabiliriz. Burada bir harcanmışlık var gibi görünür, gerçi terapi ve eğitim kurumlarının bununla baş etmeye kendilerini adadıkları varsayılır. Psikoterapinin temel amaçlarından birinin birinci düzeyin içeriğinin daha çok kısmını ikinciye, ikincinin daha çok kısmını da üçüncüye aktarmak olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle, psikoterapi elimizde hayatımızdan daha çok şey olmasına yardım eder, yani varlığımızın daha çok kısmı deneyimimizle bütünleşir ve deneyimimizin daha çok kısmı ifade edilmeye hazır olur. Ek olarak terapinin ve eğitimin bir amacının da, başkalarının hayatlarımızda dıştan içe okudukları hikâyeleri eleştirebilmek, dolayısıyla daha az etkili kılmak, başkalarına içten dışa anlattığımız hikâyelerin biçim ve içeriğini daha az daraltmak için bizi yeterince aydınlatmak olduğunu söyleyebiliriz.

Bundan sonraki bölümlerde bu pek tanıdık olmayan nosyonlara geri döneceğimden, bu bölümün geri kalan kısmını iç hikâyeye ayırmak istiyorum; kişisel kimlik ve öz yaratım duygum için en merkezi olduğu öne sürülse de "hayatımın hikâyesi"nin en ele geçmez düzeyine. En merak uyandırıcı *estetik* süreç bu düzeyde ortaya çıkar: Olayların deneyimlere dönüştürüldüğü süreç.

Toronto'dan New York'a otomobille gittiğimi varsayalım. Kuşkusuz on saatlik yolculuk sırasında hem pek çok yaşayacağım hem de içimde pek çok şey yaşanacak: Yol haritalarını kontrol etmek, geçen araçlar, manzaraya bakmak, kahve içmek için durmak,

yol arkadaşımla sohbet etmek ve yaz tatilim, çocuğumun geleceği ya da dünyamın durumuyla ilgili hayal kurmak. Bunlara ek olarak düzenli şekilde soluk alıp vereceğim, kahvaltımı sindireceğim, kas dokularımı yeniden oluşturacağım ve büyük oranda istemdışı nitelikte olan sayısız başka şey "yapacağım" (ya da bunları yapmayı umut edeceğim). Ama bütün bu olaylardan –bilinçli ve bilinçsiz, istemli ya da istemdışı– kaçını yolculuğumun sonunda hatırlayabileceğim? Bunların büyük kısmı ben "otomatik pilot"a takılıyken gerçekleşecek: Her gün korkutucu derecede çok kilometre katettiğimiz o yarı uyku durumu, bilincimizin kenarında sessizce akan geniş varlık nehrimiz. İstemdışı olaylardan herhalde hemen hiçbirini hatırlamayacağım (gümrük kapısındaki derin ve biraz suçluluk dolu iç çekişim dışında belki!). Diğer daha istemli olaylardan, *potansiyel* olarak hepsi hatırlanabilir olsa da ancak küçük bir yüzdesini, geçen her günle daha da küçük bir yüzdesini hatırlayabileceğim. Ama neden? Daha önce ileri sürdüklerimi dikkate alırsak, bunun nedeni, bu olayların deneyimler haline gelmemesidir. Ama bu olaylar nasıl deneyimler haline gelir? Psikanalist James Hillman'ın görüşüyle, "bir olay psikolojik bir süreçten geçtiği, ruh çeşitli yollardan biriyle bu olayı işlediği zaman bir deneyim haline gelir, dıştan içe geçer, ruha girer" (1975a, 149).

Elbette her olay –kuşkusuz istemdışı olanlar değil– bir deneyime dönüştürülemez. Her "gerçek olay" bir "yaşanmış olay" haline gelmez (Neisser, 1986, 75). Yoksa gelir mi? Çünkü "olay" sınıflamasının kendisi sorunsaldır. Belirli bir perspektiften yalnızca bir soyutlamadır; (ister kişisel ister toplumsal isterse doğal olsun) belirgin giriş, gelişme ve sonuçlarla nihai olarak özgül birimlere bölünemeyen, farklılaşmış bir Oluş'un sürekli akışı içinde olan bir gerçekliğe belli bir kesinlik kazandırır: Her tür verili "olay"ın otomatik olarak öbür olayları da içerdiği ve içinde "yuvalandığı" (Neisser, 71d) bir gerçekliktir bu. Bu durumda atomik olaylar moleküler olaylar içinde, moleküler fizyolojik olaylar, fizyolojikler psikolojik, sosyolojik, politik, kozmik olaylar içinde yuvalanır her zaman ve bu böyle devam eder gider. Dolayısıyla herhangi bir "olay", bizim tarafımızdan işlendiği, daha yüksek düzeyde, daha geniş ya da daha büyük bir olayın parçası olduğu ölçüde, bir düzeyde zaten bir "deneyim"dir.

Hayatlarımızın istemdışı olaylarının bile, hiç değilse sandığımızdan daha çok deneyimlere dönüştürülebileceği öne sürülebilir

ki bu da istemdışı ve istemli olaylar arasındaki çizgiyi bulandırır. Örneğin rüyalarımız, bu ikisini birbirine bağlayan, dıştaki bilinenden içteki bilinmeyene uzanan bir köprü olarak görülür; burada gündelik varlığımızın en belirsiz ayrıntıları bile rutin şekilde *hikâyelerle* bütünleşir. "Gündüz ve gece hikâyeler yaratır, bunları tutku, serüven ve renkli karakterlerle doldururuz" (Langs, 1988, 3). Bu görüş ışığında, "şifresini çözebilseydik", bu hikâyeler bize şu anki gerçek duygularımızı, geçmişteki olayların derin anlamlarını ve gelecekte gitmemiz gereken yönü gösterirdi. Ama burada asıl önemli olan, bu rüya-hikâyelerin "vücudumuzda olup bitenlere" bile; "bilinçli uyanıklık durumundaki zihnimizin farkında olmadığı" şeylere bile "ulaşabilme gücünde olduğu"na ilişkin kanıtların varlığıdır (12).

Öyleyse olayla deneyim arasındaki fark keskin değildir, ama böyle olması onu yararsız kılmaz. Yolculuğuma geri dönersek, Rochester ile Syracuse arasında belirli bir ahırı görmemle, bir an bile olsa gördüğümü *hatırlamam* arasında bir fark var. Bu fark, görmenin bilincime nüfuz etmesi ve onun üzerinde yaşantılanabilir bir izlenim bırakması ölçüsünde vardır. Böylece, sadece *görmekle* kalmayıp aynı zamanda bunu *bilirim*; bu bilgi ne kadar uçucu da olsa (Neisser, 74). Üstelik ahırı gördüğümü bilme deneyimi kendi başına bir olay olabilir ki, bu da ahırı görmek ve gördüğümü hatırlamakla kalmayıp gördüğümü hatırladığımı hatırladığım ölçüde yaşanabilir. Bu olgu, özbilincin olmazsa olmaz bir boyutu olarak görünen şeyle; kendi farkındalığımızın farkında olma kapasitesiyle tutarlıdır.

Olaylar tam olarak ne olurlarsa olsunlar, "dıştan içe", varlıktan deneyime geçmek zaman ve enerji gerektirir. Bir derece yansıtma, inceleme, dikkat gerektirir: Bir tür "psikolojik süreç". Bir sindirme dönemi gerektirir. Farklı insanlar için bu sindirme farklı bir biçim alır: Günlük tutma, sohbet etme, düşüncelerini toplamak için yürüyüşe çıkma ya da sadece günün sonunda "düşüncelerini toplamak" için birkaç dakika ayırma ya da günün ana olaylarını "hafızaya işleme". Ama bu stratejilerle bile birçoğumuz görece incelenmemiş hayatlar süreriz; yani "yaşadığımızdan daha çok olay" vardır (Hillman, 1975a, 150). Bu da bir dereceye kadar psişik "sindirme"yi kaçınılmaz, hatta normal kılar. Ne yazık ki, der Hillman, "sindirmediklerimiz başka bir yerde, başkalarında, siyasal dünyada, rüyalarda, vücudun belirtilerinde birikir,

dolaysızlığa ve dışarıya yönelir... çünkü bunlar kırıp içini göremeyeceğimiz kadar sert ve ışık geçirmezdir" (150). Bu durumun sonuçları yalnızca bireyler olarak bizler için değil, genel olarak toplum için de ciddidir. Günlük yazarı May Sarton'ın belirttiği gibi, "bireylerin hayatında olduğu gibi uygarlıkların hayatında da sindirilemeyen birçok konu, hayal edilmemiş, araştırılmamış ve anlaşılmamış birçok deneyim her şeyin toptan reddedilmesiyle, yani anomiyle sona erer. Yapılar parçalanır ve 'tutunacak' hiçbir şey kalmaz" (1981, 24-5).

Bu geniş bakış açısına göre, hayatımızdaki olayları deneyimlere dönüştürmemiz için kritik bir ihtiyaç var. Bunu yapmak "iştahı terbiye etmek" (Hillman, 1975a, 150) olurdu; hepimizi tüketmekle tehdit eden tüketi*ciliğe* yönelttiğimiz huzursuzluğu engellerdi. "Daha fazla deneyim yaşıyor olsaydık," diyor Hillman, "daha az olaya ihtiyaç olurdu ve hızla geçen zaman bir durak bulurdu" (150). Ne var ki bu, olayları "ruh"la bütünleştiren psikolojik sürecin niteliğine ilişkin soruyu cevapsız bırakır.

Pastoral psikolog Charles Winquist'e göre, "olayların deneyime dönüşmesinde derin bir şiirsel yapı vardır" (1980, 49). "Şiirsel-poetik" sözcüğü *poiesis*'ten türetilmiştir: Hillman'ın belirttiği gibi "yapma" anlamına gelen bir sözcük; ona göre "düş gücünün sözcüklere dönüşmesiyle yapma" (1975a, 124). Psikanaliz, der, bu yüzden "poesis alanındaki bir faaliyettir". Hatta "terapinin, biyografinin ve hayatlarımızın temelinin şiirsel" (144) olduğunda ısrar eder. Glover'ınkileri yankılayan sözlerle şöyle der: "Hayatlarımızı hayal etme tarzımız neyse, hayatlarımızı yaşama tarzımız da o olacaktır. Çünkü kendimize neler olup bittiğini anlatma tarzımız, olayların deneyimler haline gelme tarzıdır" (146).

Winquist'in şiirsel yapıya, Hillman'ın "tarz"a ve "hayatlarımızın temeli şiirsel"e değinmesi bizi tekrar hikâye-olarak-hayata yöneltir. Buna göre ancak, bir tür hikâyeye dönüştürebileceğimiz olayları hatırladığımız –içimizde deneyim olarak sakladığımız– söylenebilir. Stephen Crites'ın belirttiği gibi, "bir deneyim... bir estetik bütünlük başarısıdır." "Algı malzemeleri, bir görüş ya da ses, bir tat ya da dokunma"dan oluşsa da, der Crites, "bu tür algı malzemeleri estetik yapılarını (belki bir hikâye ya da hafızaya işlenmiş eksiksiz bir görsel imaj) bulana kadar deneyim şekillenmez" (1979, 107).

Bilişim bilimcisi Roger Schank, Crites'ın içgörüsünü alarak çevresinde genel bir bellek kuramı geliştirmiştir; gerçi Schank'ın olayla deneyim arasındaki farkı benimki kadar kesin değildir. Schank, "belleğiniz hayatınızdaki bütün epizotların bir koleksiyonu olsaydı, orada tek bir şey bile bulamazdınız" (1983, 34) inancındadır. Bu nedenle hayatımızdaki olayların büyük kısmı "sürekli bileşen parçalarına ayrılır ve genel olay belleğinin farklı yerlerine küçük parçalar halinde eklenir". Dolayısıyla "hiçbir zaman tutarlı bir bütünden söz edilemez" (1990, 122). İster biz uyurken, ister uyanıkken, ister hareket halindeyken, ister rüyalarımızda gerçekleşsin, hayatımızdaki olayların bu açılma ve gelecekte başvurmak üzere depolanma (ya da hikâyeleştirilme) süreci, "ders çıkarmak" olarak düşündüğümüz daha geniş sürecin gerekli bir parçasıdır. Schank, "Tüm deneyimler ders çıkarmak ve öğrenilen yeni bilgiyi daha sonra ihtiyaç duyulduğunda bulunabilecek yere yerleştirmek için parçalanıp çözümlenmelidir," der (122). Bu nedenle on saatlik bir otomobil yolculuğu sırasında gerçekleşen olayların çok büyük kısmını hatırlamak mümkün değildir. İyi ki de değildir, yoksa bu olayları bilinçli farkındalığımızda tutmak için çok fazla enerji harcamak zorunda kalırdık. Hayal kurma, düşünme ve hayatın anlamını keyifle hatırlama gibi, uzun yolculukların sağladığı diğer önemli faaliyetlere daha az zaman kalırdı.

Ne var ki, belirli bir olay hakkında bir hikâye anlattığımız, bir olayı daha sonra yeniden hatırlamaya çalıştığımız zaman bu otomatik parçalara ayırma sürecini tersine çevirirız. Eşimize ya da arkadaşımıza yolculuğumuzun bir kısmını ya da tümünü anlattığımız zaman, anlattıklarımız aslında zihinlerimizde bir araya gelme (bir arada olma) eğilimindedir. Bu durum kaosa düzen getirme aracı olarak hikâye –herhangi bir hikâye– genel görüşüne uygundur. Hikâyeler, der Schank, "zaman içinde çözülüp gidecek olayların bağlantılılığını koruma yoludur" (124). Bir hikâye anlatmak, "bir dizi olayı bir birim halinde toplama eğilimindedir ve bu birim daha kolay hatırlanabilir." Dolayısıyla, "bu birimi yaratamamak... büyük olasılıkla, bellekteki tek tek parçaların önceki ve sonraki olaylardan kopuk kalmasına yol açacaktır" (134). Kısacası, hikâyeler "kişinin deneyimlerini sindirir" (29).

Schank'a göre, "insanlar bir hikâyeler koleksiyonu" ya da "hikâyeler ambarı"dır (135, 40). "Bir ömür boyu hikâye biriktirir ve fırsat bulduklarında uygun bir hikâyeyi seçerek anlatırlar"

(135). Aslında, der Schank, zekâyı tanımlayan da budur. Zekâ doğru zamanda doğru hikâyeyi anlatma yeteneğidir. Buna göre bu zekânın dayandığı "bilgi aslında yüz binlerce hikâyenin bir koleksiyonudur" (63). Aslında belki de, hikâye olarak kodlanmamış hiçbir bilgi yoktur (12) – " 'akıl' hikâyelerden oluşur" (1991, 5) iddiasında bulunan teolog Don Cupitt'inkine uygun bir perspektif. Schank ısrar eder: "Gerçekten bildiklerimiz yıllar içinde topladığımız hikâyeler, deneyimler, 'olgular', küçük sıfatlar, bakış açıları ve benzeri şeylerdir" (1990, 15). Özetlersek, demek ki "hikâye", Schank'ın tezini oluşturan üç terimin tanımı için merkezi bir önem taşır; bilgi, zekâ ve bellek: "Bilgi deneyimler ve hikâyeler, zekâ ise deneyimi ustalıkla kullanma ve hikâyelerin yaratılması ve anlatılmasıdır. Bellek, hikâyeler için bellektir ve belleğin başlıca süreçleri hikâyelerin yaratılması, depolanması ve saklanmasıdır" (16).

Burada kendi tezim açısından Schank'ın kuramının kilit önem taşıyan sonucu, bu hikâyelerin bir bütün olarak iç hikâyemizi, deneyimimizi oluşturmalarıdır. "Hikâyeler", der Schank, "benliğimize getirdiğimiz tanım haline gelir. Biz anlatmaktan hoşlandığımız hikâyeleriz" (137). "Sırf başkaları kim olduğumuzu anlasın diye değil, kendimizi anlayabilmek amacıyla da hikâyeler anlatırız. Hikâyelerimizi anlatmak kişisel mitolojimizi biriktirmemizi sağlar ve *sahip olduğumuz hikâyeler koleksiyonu bir dereceye kadar bizi biz yapar*" (44; italikler benim)

Bu sayısız hikâyeleri dizinleyip düzenlemeye çalışırken Schank'ın esas amacının insan zekâsının daha iyi bir yapay kopyasını üretmek olduğunu aklımızda tutmamız gerekir kuşkusuz. Ne var ki Schank bu hikâyelerin içimizde en başta nasıl oluştuğunu da merak ediyor, çünkü hikâyeleri zaten orada olan, hazır, olaylara içkin değil de bizim tarafımızdan üretilen bir şey olarak görüyor. Birçok hikâyeyi bir arada tutabilen şey üzerinde varsayımlarda bulunmamasına karşın –gerçi hayatımın *hikâyesi*'nden çok hayatımın hikâye*leri*yle çok ilgileniyor– genel olarak hikâye yaratmayla ilgili içgörüleri, öz yaratımı tam olarak ele alırken daha fazla incelenmeyi hak ediyor.

Şimdilik iç hikâyemizin dış hikâyemizden *yarattığımız* bir şey olduğu varsayımından hareket edersek, "hayatımın hikâyesi"ni "yaşama sanatı"yla ilişkilendirdiğimiz zaman ortaya çıkan birkaç sorunu ele almamız gerek.

F. YAŞAMA SANATI

Gündelik hayatın çeşitli yüzlerinin "sanatı"na yönelik derin ilgimiz, yaratıcılığa şu an verdiğimiz önemle paralel gider, belki bu öneme hız verir. Belki de hep böyle oldu, ama *Yayımlanmış Kitaplar*'ın 1993-4 baskısı, Sanat'ın ortak sözcük olduğu binden fazla başlık içeriyor; bunların arasında *Sevme Sanatı, Soluk Alıp Verme Sanatı* ve *Şarap Yapma Sanatı* da var. Sanatı böyle geniş bir bağlamda kullanmak, hayatın yalnızca belirli bir yüzünün değil, genel olarak hayatın kendisinin estetik bir girişim olarak görülebileceği yönündeki bir inanca işaret eder. Gene de "*yaşama* sanatı" düşüncesi, yalnızca modern zamanlara has bir olgu değildir. Hemen her kültürde uygarlığın başlangıcına kadar tarihlenebilir: Nerede iyi hayat, etik hayat, ruhsal hayat, bütün potansiyeliyle yaşanan hayatla ilgili bir kaygı olmuşsa; nerede "daha iyi bir yol" aranmışsa. Foucault'ya göre, "bir insanın hayatının kişisel bir sanat eseri olarak işlenmesi," eskiçağ dünyasında "ahlaki deneyimin merkezi"ndeydi (1988, 49).

Örneğin eski Yunanların *arete* ile çok ilgilendiklerini biliyoruz (Castle, 1961, 11-12, 101-5): Kültürlerinin çeşitli aşamalarında erdem, kahramanlık, onur ve kusursuzluk gibi özellikler için kullanılan bir sözcük. Aynı şekilde Romalılar da *gravitas* (samimiyet) ve pietas (aileye, anavatana ve tanrılara sadakat) ile ilgilenirlerdi (106 vd.) İbraniler için merkezi önem taşıyan konu "yasa"ya uymak, yani Yehova'nın emirlerine ve peygamberlerle papazların bunlardan türettiği sayısız buyruğa itaatti.

Eski Çinliler için "Tao"yla uyum içinde yaşamak önem taşıyordu: Çoğunlukla "yol" –yaratıcı dinginlik, etkin durağanlık, denge, zihinden uzaklaşma yolu (Watts, 1957, 15vd.)– olarak çevrilen bir terim. Batı bu "yolu" geçmişte kendine çok yabancı bulmuş olsa da, bugün ona şaşırtıcı bir ilgi göstermektedir. "Tao"nun neredeyse "Sanat" olarak kutsandığını ve popülerleştiğini görüyoruz. Dolayısıyla ilişkiler, yönetim, fizik, psikoloji ve benzerlerinin "Tao"su üzerine çok sayıda kitap var. Batı kültürünün, Doğu'nun hızla gelişen ekonomilerine –özellikle Japon ekonomisine– özlemle baktığı, onları başarıya götürmüş olan felsefi ilkeleri uygulamaya özendiği bu noktada, böyle bir ilgi gelip geçici bir şey olabilir kuşkusuz. Bu kadar kinik olmayan bir bakış açısıyla, Tao, naif ve nostaljik bir tavırla atalarımızın sürdüğünü varsaydığımız daha basit, daha dengeli, daha merkezi bir hayat

görüşünü tekrar kazanmaya yönelik –ekolojik açıdan karabasan gibi postmodern bir çağda– delice çabamızı temsil edebilir. Kiniklik derecesini biraz daha azaltırsak Foucault'nun dediğine göre ahlakçılığın "kurallara itaat olarak" (1988, 49) anlaşıldığı Yahudi-Hıristiyanlıktan miras aldığımız hayatın anlamı algılamasından bir adım öteyi temsil edebilir. Ama Hıristiyanlık sonrası bir çağda böyle bir anlayış "artık yok olmaktadır". Foucault, "bu ahlakçılık yokluğu"nun "bir varoluş estetiği arayışı" anlamına geldiğine inanır (49).

Bu birinci bölümde, kişisel hikâyenin dinamiğinde kök salan öz yaratım süreci üzerine bir perspektif geliştiriyorum. Öz yaratımla yaşama sanatı kavramı arasında bir bağlantı olduğuna inanıyorum. Bu kısımda bu bağlantının ikinci bölümü üzerinde yoğunlaşacağım: Önce "sanat" tanımını ve "hayat"la ilişkisini ele alarak; sonra "öz kültür" nosyonunu tanıtarak, ardından tekil bir hayatın sanat eserinin değerlendirilme konusunu ele alarak; son olarak da bir hayat "oluşturma" düşüncesini ve sanat, zanaat ve doğaçlama arasındaki farkları işleyerek. Bu kısmı yalnızca, öz yaratımın poetikası tartışmasının ortaya çıkarma eğiliminde olduğu daha büyük, kavranması daha zor konuların bir girişi olarak gördüğümü belirtmem gerek. Son bölümün son kısmında, hayat hikâyesinin karmaşıklığını daha ayrıntıyla ele almanın ışığında "yaşama sanatı"nı incelerken bu konuların bir kısmına tekrar döneceğim.

Sanat ve Hayat

Birinci görev "bir sanat eseri"nin ya da "güzel sanatlar"ın değil, doğrudan "sanat"ın tanımıyla ilgili. Böyle bir görev ne basittir ne de kolayca bir sonuca varmamıza izin verir. Bununla birlikte hiç değilse bir olasılıklar yelpazesi içinden seçim yapabiliriz. Bu yelpazenin sanat ve hayat arasındaki genel ilişkiyle olduğu kadar akla ilk gelen temel soruyla da ilgisi var: Hayat mı sanat mı? Bu ilişkiyi irdeleyebilir ve bu soruyu sorabiliriz kuşkusuz, çünkü her ikisi de kesin tanıma direniyor olsa da sanat ve hayat nihai olarak aynı şey değildir. "Deneyim" ve "var olma" nasıl aynı şey değilse, sanat ve hayat da aynı şey değildir: Birincisinin ikincisiyle ilişkisi, "estetik nesne"nin "gerçek nesne"yle ilişkisi gibidir (Chatman, 1978, 26-7). Bu ikisi arasındaki "mecazi ilişki"yi ele alırken Ric-

hard Shiff (1979), "sanatın varlığının hayattan farklılığı üzerine kurulu olduğunu ve tam tersinin de geçerli olduğunu..." ileri sürer. "Sanatın ve hayatın kimliği," der, "bir idealdir, bir gerçeklik değil..." Ne hayat deneyiminin doğallığına sahip bir sanat ne de sabit formel sanat yapısına sahip bir hayat, bildiğimiz şekliyle dünyaya ait görünür" (116). Aynı zamanda "saf sanat" diye bir şey de yoktur; tıpkı "saf hayat" diye bir şeyin olmaması gibi. Tam tersine der Shiff, "dünyamız bu iki aşırı uç arasındadır" (120).

Buna uygun olarak hayatla ilişkisini asıl olarak hayatın temsili, yansıtılması ya da *öykünmesi* olarak gören sanat kuramları var. Bazıları ise daha kinik şekilde yaklaşarak, sanatı hayattan bir kaçış, hayatın bir *idealleştirilmesi* ya da yalnızca hayatın bir *yanılsaması* olarak görür. Bazıları da belirli bir sanatçının hayat *izleniminden* başka bir şey olarak görmez; bazıları için ise hayatın *aydınlatılması* olarak görülür. Birkaç kişi de sanatı hayatın *mideye indirilmesi* olarak görür: Örneğin edebiyatın ne hayatı yansıttığını ne de ondan çıktığını ama aslında hayatı yuttuğunu ileri süren Northrop Frye'ın esinlediği bir kuram (1963, 33)!

Bu seçeneklerin yanında, sanatı hayatın yaratılması, inşası ya da (tutarlılık adına) *buluşu* olarak gören sanat kuramları var. Örneğin romancı John Gardner'a göre "buluş sanat için merkezi önemdedir." Ona göre, "sanat gerçekliğe öykünmez... yeni bir gerçeklik yaratır" (1985, 131). John Dewey'in meslektaşı, felsefeci Irwing Edman'ın perspektifi de bununla yakından ilişkilidir. "Deneyim, sanat ve zekâdan ayrıysa düzensiz ve vahşidir," der. "Şekilsiz bir madde, amaçsız bir devinimdir" (1928, 14-15). Tam tersine sanat, hayatın "kendi koşullarını anlayarak bu koşulları en ilginç ya da kusursuz anlatıya dönüştürdüğü bütün o zekâ süreci"dir (12). Gardner'a göre sanat, hayatın, termodinamiğin ikinci yasasının bizi götürdüğü kaosu önleme yoludur (Rifkin, 1989, 47-59). Sanat, geniş tanımıyla, hayatın entropiye cevabıdır. Edman, "Hayatın bir biçimi varsa," diye yazar, "bu biçim sanattır" (13). "Nerede malzemeye biçim verilse, nerede hareketin bir yönü olsa, nerede hayatın çizgisi ve kompozisyonu olsa, orada zekâya sahibiz, orada Sanat dediğimiz, belli bir kaosun istenen ve istenebilir bir düzene dönüşümüne sahibiz" (14-15).

Bir öykünme, aydınlanma, mideye indirme ve şimdi de buluş olarak sanat: Açık ki bu sanat görüşlerinin hiçbiri tümüyle kendi başına ayakta durmaz. Sanatın doğasını, işlevini ve değerini bir

bütün olarak dile getirme çabasında birinin özellikleri ayrılmaz şekilde diğerleriyle iç içe girer. Örneğin yazar Irving Howe hem "ayna hem de lamba" (1989, 32), hem hayatın öykünmesi hem de aydınlatılması olarak romanın "çifte niteliği"nden söz eder. Bu üst üste binmeye karşın burada asıl konu vurgunun hangi heceye yapıldığıdır. Buraya kadar ele aldıklarım ışığında bu vurguyu kısmen buluş olarak sanat kuramına, kısmen de ek ama ilgili bir kurama: hayatın *yorumlanması* olarak sanata vermekte yarar var.

Annie Dillard, *Living by Fiction*'da (1982, 146), hiçbirimiz "ham dünyayı doğrudan yorumlamayız," diye yazar. Dünyamızı ve kendimizi düş gücümüzün buluşları *aracılığıyla*, kurgularımız *aracılığıyla* yorumlarız. Dillard, "İnsanlığın tek bir ürünü vardır, bu da kurmacadır," diye yazar. Kurmacada buluş olarak sanat, yorum olarak sanata yaklaşır: "Tüm zihinsel faaliyet seçici ve yorumcudur; tüm dil yorumcudur; tüm algı yorumcudur; tüm ifade ve faaliyet yorumcudur. Tüm yorumlar da onların izini arar ya da icat eder, uydurur" (148).

Sıradan gerçekliğin "kurgusal kökler"ini inceleyen sosyolog Mary Rogers, Dillard'ın sözlerini, gündelik hayatımızın dünyasını düzenleyen başlıca kurumların, yani aile, iş ve hükümetin rolünü ayrıntılandırarak destekler. "Bu kurumlar içinde," diye vurgular, "kurmaca anlayışlar insanların birçok şeyi verili kabul ederek işlerine daha az kafa karışıklığı, daha az endişe ve hatta daha az düşünceyle devam etmelerine yol açar" (1991, 209). Kuşkusuz en üst kurgu herhangi yeniden doğuşlarından birinde ya da tümünde bir bütün olarak "uygarlık" kurumudur; bilim, din ve sanat gibi özgül alt kurgular da dahil olmak üzere. Gerçekten de, şair Wallace Stevens "gerçeklik yapısının bir yetişkin masalı" olduğunu haykırır (Rogers, 210). Ne var ki ne gerçeklik ne uygarlık ne de *bir sanat eseri olarak* herhangi bir kurum buradaki odak noktam. Benim odak noktam, hayat dediğimiz sanat eseri. Bununla birlikte, bu ikisi birbiriyle bağlantılıdır. Bu bağlantı kültür kavramıyla anlaşılabilir.

Öz Kültür

İnsanları "kendini savunan hayvanlar" olarak ele alan sosyal psikolog John Shotter, "insan yaşama eylemine biçim vermelidir," görüşünü savunur (1975, 133). Hayatımıza "biçim verme"mize

ve böylece kendimizi tanımlamamıza araç olan yapı ve faaliyetler kültür sınıflamasına girer. Kültür, der Shotter, insan ve doğa gibi geleneksel olarak karşıt iki kavramı ilişkilendirmeye çalışan her denklemde üçüncü terimdir (136). Bu karşıtlığa göre, "Kültür gelip üzerinde oluşmadan *önce*, Doğa'nın tam olarak yerinde ve az çok özerk bir işleyiş içinde olduğu düşünülür" (Cupitt, 1991, 16-17). Bu görüşte kültür "yapay, ikincil ve önemsiz"dir (17). Ama Shotter, düşüncemize ne kadar derinden gömülü olursa olsun, böyle bir geleneği kabul etmez: "İnsan hiçbir yerde bir doğa durumunda bulunmaz. Her yerde ve her zaman ancak bir kültür durumunda, kendisi için bir yolla –mavi gözler gibi kalıtımsal olarak değil, ama doğumdan sonra gerçekleşen bir iletişim süreciyle gençliğinde miras aldığı hayat yollarıyla– tasarlamış olması gereken hayat biçimini yaşarken bulunur" (130). Öyleyse yapay olan kültür değil, doğa-kültür ikiliğinin kendisi ve psikolojideki bağlaşığıdır: Doğa-yetiştirme. Shotter, dünyayı bir kültürün *içinden* görür. Bu dünyada bir kültürün *içinden* nasıl davranacağımızı bilinçli olarak saptarız, der ve bu kültür, diye vurgular, bilincimizi "yapılandırır" (136). Bu açıdan sanat hayatı *yaratır*.

Ne var ki kültür yalnızca kamusal düzeyle değil, kişisel düzeyle de ilgilidir. Bireyler olarak hayatımıza "biçim verme"de ve dolayısıyla kendimizi tanımlamada kullandığımız yapı ve faaliyetlerin bileşimi bir tür kültür –öz kültür– de oluşturur. Kendimizi bu öz kültür içinden görürüz. Bu öz kültür aracılığıyla öz bilincimiz oluşur ve ham dünyamız yorumlanır. Bu öz kültürle "insan doğamızı" işleriz: kendimizi oluşturduğumuz bir şey (Shotter, 1993, 3), daha az "biyolojik olarak sabit alt katman" (Berger ve Luckmann, 1967, 49) olan bir şey. Ne var ki özkültür toplumsal kültürle iç içe geçmiştir. İkincisi birincisini yapılandırır ve sınırlar. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, "kendini anlatma biçimleri"ni yapılandırır ve sınırlar (Bruner, 1987, 16). Ne var ki benim yoğunlaşmak istediğim birincisi.

Ben "öz kültür"ü genel anlamda kullanıyorum; örneğin "benlik kültü" ya da Christopher Lasch'ın "narsisizm kültürü" (1978) dediği gibi özgül ve küçültücü anlamda kullanmıyorum. Bu durumda öz kültür "yaşama sanatı"nın eşanlamlısı olarak görülebilir. Her birimizin sırf hayatta olmamız nedeniyle dahil olduğu ve sürekli kullandığımız, keşfettiğimiz, genişlettiğimiz ve hatta kimi zaman değerlendirdiğimiz dinamik, canlı, sürekli değişen,

aslında tarihsel bir süreçtir bu; genel olarak kültür gibi. Bilinçli ya da bilinçsiz, başarılı ya da başarısız, hayatlarımızdan "bir şey üretme" –üzerinde çalışmamız gereken ham maddeyi (genetik, çevre, aile ve genel olarak hayatın fırsatları ve değişiklikleri) ve bunlardan benzersiz şekilde bize ait bir hayat çıkarma– görevine kendimizi adadığımız tümüyle estetik girişimdir. Böyle bir hayatın bir sanat eseri olduğunu, dolayısıyla her birimizi bir sanatçı ve hiç değilse bu anlamda kültürlü kıldığını öne sürebiliriz. Öz yaratımda gördüğümüz gibi her birimizin otomatik olarak dahil olduğu bir sanat eseridir.

Üstelik bütün sanat biçimlerinin en multimedyasıdır; aynı anda görülebilir, duyulabilir, kavranabilir ve kuşkusuz tümüyle dünyevidir. Ve bizim hakkımızda dolaylı ya da dolaysız olarak sayısız şey yansıtır: Sahip olduğumuz mobilyalardan sakladığımız yadigârlara, giydiğimiz giysilerden arkadaşlarımıza, kullandığımız ifadelerden anlattığımız fıkra ve anekdotlara, değiştirdiğimiz adlardan benimsediğimiz genel "tarz"a kadar. Ama, tüm *toplumsal* kültürler gibi onu da belki en karmaşık, en ince, en kişisel biçimiyle yansıtan şey, "geçmişimizi ele geçirmek, bugünümüzü korumak ve geleceğimize yön vermek için" (Aichele, 1985, 27) kendimize (ve başkalarına) anlattığımız hikâyeler ağıdır: Kendimiz ve dünyamız hakkındaki inançlarımızı taşıdığımız, hayatımızın olaylarını sindirerek deneyimlere dönüştürdüğümüz ve varlığımızın verilerinden bir tür düzen kurduğumuz hikâyeler.

Öz kültür, kendini yetiştirme, öz yaratı, hayat biçimi, yaşama sanatı –bu kavramlar "hayatımın hikâyesi" kavramında birbirine yaklaşır: Yalnızca anlatmakla kalmayıp gösterdiğimiz, hem anlattığımız hem yaşadığımız bir hikâye. Biz hem sözlerimizle hem de davranışlarımızla ilettiğimiz "yaşayan hikâyeler"iz. Alisdair Mac-Intyre'ın yazdığı gibi, "hikâyeler anlatılmadan önce yaşanır" (1981, 196). Ya da Paul John Eakin'in (1985) *Fictions in Autobiography*'de (Otobiyografide Kurmacalar) belirttiği gibi, "otobiyografik eylem, her zaman önce yaşarken uygulanan ve ancak sonra –bazen– yazıda formalize edilen bir öz buluş tarzıdır" (8-9). O halde öz kültürü öz yaratımla ve yaşama sanatını hayatımın hikâyesiyle ilişkilendirmek bizi estetiğin hâkimiyet alanına daha da fazla sokar. Kendimizi yaratma nosyonu başlı başına estetik bir nosyon olsa da, kendimizi kişisel hikâyemizi dokuma ve üzerinde çalışma aracılığıyla yarattığımız nosyonu, hikâye kavra-

mının kendisi yüzünden iki kat estetiktir. Dolayısıyla, öz yaratımın *poetika*'sını araştırmanın önemini vurgular. Ama geriye her tür estetik incelemesinin ele alması gereken kilit bir soru kalır: Değerlendirme.

Yaşama Sanatını Değerlendirme

Bazı bireylerin hayatları iyi sanat, başkalarınınki kötü sanat örneği midir? Bir insanın kendisinden bir şey üretme çabalarının sonucu "sanatsal birlik ve bütünleşmiş Form'un bir baş yapıtı" (Young, 1986, 208) iken, başka birininki paçavradan başka bir şey değil midir? Bazı hayatlar hazine, bazıları... çöplük müdür? Bu sorular bizi derinden rahatsız edebilir. Hangimiz, bunlara cevap verebilecek kadar hayat oluşturma sürecinin dışında ya da bu süreçte o denli başarılıyız? Üstelik böyle tüm yapıtların malzemesi, aracısı ve mesajı bu kadar özel olduğu halde bu sorulara cevap vermeye nasıl cesaret edebiliriz? Gene de bir insanın hayatının sanat eserini başka birininkiyle kıyaslamasının bir temeli olması gerekir. Gereksin ya da gerekmesin bu tür kıyaslamaları her zaman yaparız; aslında yapma hakkını, hatta zorunluluğunu kendimizde görürüz.

Başka birininkine kıyasla bir hayatın güzellik, üslup ya da zarafeti –biçim, form ve yapısı– hakkında yargılar oluşturmak hayatın bir parçasıdır. "Herkes," diye yazar Virginia Woolf, "bir karakter yargıcıdır. Karakter okuma işinde kendimizi geliştirmez, bu sanatta bir miktar beceri kazanmazsak, felaketsiz bir yıl geçirmemiz olanaksız olurdu" (1966, 188). İşin olumlu tarafında, bu durum dünyada yolumuzu algı ve sağduyuyla bulmamızı sağlar. Ama olumsuz tarafında, yargılayıcılığa, en kötü niyetli dedikodu ve önyargıya, iftira ve ayrımcılığa neden olabilir. Her iki durumda da estetik yorumları bastırmak olanaksızdır. Yeteneklerini ve zamanını iyi kullanmayı başaramayan zavallı bir insan bir akıl hastanesinde ya da bir kenar mahallede çürüyüp gidiyorsa arkasından kınarcasına cık-cık deriz; oysa bir diğeri, en azından koşullarını göz önüne alırsak, hayatını bir düzene sokmak gibi harika bir iş yapmıştır. Yani kendi içinde bir uyuma ulaştığını, varoluşunun özel koşullarından (bazıları ne kadar olumsuz olursa olsun) bir bütünlük yarattığını ve gerçekten estetik bir çekiciliği olduğunu onayladığımız –kuşkusuz kendi önceliklerimiz, ba-

şarılarımız ve pişmanlıklarımızın gözlüğünden– hayatının farklı boyutları arasında bir denge kurduğunu görürüz.

Ne var ki bir sanat eseri –ister bir sone ister bir sonat olsun– için ölçütler belirlemek başka şeydir, tekil bir hayatın sanat eseri için ölçütler belirlemek başka şey. Anne Morrow Lindbergh'in *Gift from the Sea* (1955, 22) adlı kitabında çok dokunaklı bir biçimde sorduğu gibi, "hayatımın biçimi nedir" sorusunu değerlendirmek için hangi sınıflamaları kullanabiliriz? Çokkültürlü bir dünyada bu tür sınıflamalar kaçınılmaz olarak kültüre bağımlıdır, ırk ya da cinsiyet, sınıf ya da inançla renklenir. Bir kültürde yaşama sanatı yüksek kalitede (gereksiz olsa bile) maddi mal birikimiyle tanımlanabilirken, başka bir kültürde salt hayatta kalma açısından tanımlanabilir: Sözcüklere dökülemeyecek kadar korkutucu koşullar karşısında onur ve sevecenlikle hayatta kalma.

Bununla birlikte, bir hayat bir hikâyeden ayrılamazsa, o halde belki de kültürel sınırları kaldıracak potansiyeli olan bir sınıflama kümesi vardır. Bunun var olduğunu ve doğada *edebi* biçimde bulunduğunu ileri sürüyorum: Çünkü hangi kültür hikâye anlatmaz? Aslında aşağıdaki satırlar bunları yaşama sanatını çözümlemek için kullanmaya adanmıştır. "İnsan hayatının sınırları belli bir biçimi varsa –belirli bir tür hikâye biçimi" (Polkinghorne, 1988, 153), öyleyse "*bir hikâyeyi iyi bir hikâye yapan şey nedir?*" sorusunun da bir hayatı "iyi bir hayat" yapan şeyin ne olduğu konusunda bize ipucu sağlaması gerekir.

Bir Hayat Oluşturma: Sanat mı, Zanaat mı, Yoksa Doğaçlama mı?

Daha önce de gördüğümüz gibi, Edman sanatı "belli bir kaosun istenen ve istenebilen bir düzene dönüştürülmesi" olarak görür. Bu içgörü, sanatla ilgili iki kavram –zanaat ve doğaçlama– arasındaki bağlantıları ele almamız için bize bir yol sağlar.

Edman'ın sözleriyle kaos ve düzen arasındaki karşılıklı ilişki, şansla tasarım, öngörülmemişle belirlenmiş ya da yenilikle gelenek arasındaki karşılıklı ilişki olarak da görülebilir. Bununla birlikte ister düzenin karşıtı olarak kaos, ister geleneğin karşıtı olarak yenilikten söz edelim, sanat girişiminin ve (bağlantılı oldukları ölçüde) yaratıcılığın çözümlenmesinde kullanılabilecek olan da, bu iki unsur arasındaki özel ilişkinin niteliğidir. Örneğin Rothenberg ve Hausman'ın yaratıcılıkta bulunan "sadeleştirile-

mez paradoks"u ele alırken gözlemlediği gibi, "yaratılar, ortaya çıktıklarında, bir açıdan bize tanınabilir ve tanıdık gelir ve bu nedenle önceki deneyimlerle ortak bir yanı olmalıdır. Ne var ki yaratılar, en tam anlamında aynı zamanda kökten yenidir ve bu nedenle bir açıdan tanıdık değildir... Yaratıcılık aynı anda hem belirlenmiş hem de belirlenmemiştir" (1976, 23).

Demek ki öz yaratım ve yaşama sanatından söz ettiğimiz zaman, var olmamızın belirlenmiş ve belirlenmemiş boyutları arasındaki gerilimi nasıl çözeceğimize ilişkin sorular ortaya koyarız. Yeninin çözgüsüyle eskinin atkısından, hem daha önce görülmemiş hem de önceden programlanmış olandan, gelecekten bugüne gelen ve geçmişe doğru kayandan hayatlarımızı nasıl dokuyacağımıza ilişkin soruları ortaya koyarız. Bu süreç, Progoff'un dediği gibi, "en önemli sanat eseridir". Her birimizin bunu nasıl gerçekleştirdiği –yani bu unsurları hangi oranlarla harmanladığı– bizi benzersiz kılan şeylerden biridir.

Örneğin bazılarımız alışkanlıklarımızla yaşarız; az risk alır, doğal olarak geçmişte olduğumuz ya da davrandığımız tarza meyleder, cinsiyet, kültür ya da sınıfımız nedeniyle miras aldığımız belirli hayat biçimlerinin ardından gideriz. Bir anlamda özgün olmayan bir hayat, klişe bir hayat, hatta otantik olmayan bir hayat süreriz; çünkü bu aşırı derecede denetimli ya da planlanmış bir hayattır. Hayatımızın "sanat"ı tırnak içinde kullandığımız "sanat"tan (Collingwood, 1958) çok "zanaat"ı yansıtır: Biraz sonra değineceğim bir terim. Ama bazılarımızın da kendi hayatlarımız bağlamında bile daha önce görülmemiş olma ve yapma yollarına eğilimli olduğu açıktır. Hayatlarımızın istikrarsızlık ve didişme ile dolu olacağı anlamına gelmesine rağmen, her zaman "yeni toprakları çapalamak", "tekerleği yeniden keşfetmek" "az yürünen yol"da yürümek –aynı şeyi iki kez yapmaya direnmek– ihtiyacı duyarız. Bu farkı hikâye açısından ifade edersek, bazılarımız her günü yepyeni bir sayfa ya da bölüm, sürekli değişen bir serüvenmiş gibi yaşarken, bazılarımız için defalarca tekrarlanan hep aynı hikâye, hatta aynı bölüm ve dize anlamına gelir. *The Aims of the Education*'da Whitehead, akraba bir kavramı –sanat olarak hayat kavramını– ve eğitimin bu konudaki teşvik edici etkisini incelerken, serüven olarak hayat kavramı üzerinde de durur: "Eğitim, bireyleri yaşama sanatını kavramaya yönelten bir yol göstericidir; yaşama sanatıyla, canlı yaratığın çevre karşı-

sındaki potansiyelliğini ifade eden çeşitli faaliyetlerin en eksiksiz başarısını kastediyorum... *Her birey bir varoluş serüveninin cisimleşmiş halidir. Yaşama sanatı bu serüvenin yol göstericisidir*" ([1929] 1967, 39; italikler benim).

Sanat olarak hayat düşüncesini ortaya atan bir diğer yazar da, Gregory Bateson ve Margaret Mead'in kızları Mary Catherine Bateson'dur. Kendisi ve beş kadın arkadaşının evlilik, aile ve mesleki değişiklikler ortasında hayatlarını düzenlerken yaşadıkları deneyimleri anlatan Bateson, "bir hayat bestelemek" ifadesini ortaya atıyor. Bununla, "Hepimizin yaptığı o yaratı eylemi; hayatlarımızı bestelemek. Her birimiz, önceden tanımlı bir bakış açısının peşinden gitmek yerine doğaçlamayla, yol boyunca yaratımımızın biçimini keşfederek çalıştık," (1980, 1) ifadesini kastediyor.

Bateson'a göre, hayat bir sanatsa, "yeni durumlara karşı tanıdık ve tanımadık unsurlar"ın bileşimini içeren, "temel bir gramere ve sürekli gelişen bir estetiğe dayalı" "doğaçlama bir sanat"tır (3). Bir kadın olarak Bateson'ın merkezi konusu "doğaçlama modelinin tek yollu bir hırs modelinden daha yaratıcı ve yirminci yüzyıla daha uygun olup olmadığı"dır (15). Özünde eril olarak gördüğü tek yollu hırs modelinin hâkimiyeti nedeniyle kadınların "estetik duygusu, gerek sanat eserlerinde gerek hayatlarında, akıcı, dönek, doğaçlama olandan çok tek bir amaca yönelik inatçı bir mücadele üzerinde fazlasıyla yoğunlaşmıştır" (4). Dolayısıyla Bateson'ın hırs eleştirisiyle muğlaklık övgüsü yan yanadır: Birçok kadının hayatında ortak olduğunu söylediği bir şey:

> Yaşamlarımız sürprizlerle dolu, çünkü hiçbirimiz belirli bir hırsla belirli bir amaca doğru yönelmedik. Tam tersine aksaklıklardan ders çıkardık ve elimize geçen malzemeleri doğaçlama yoluyla yeniden biçimlendirip yeniden yorumladık. Bu yüzden hepimiz yüksek düzeyde muğlaklıkla yaşadık... Mutlak çözümler yerini uzlaşmalara bıraktı; ama uzlaşmalar, bir zamanlar sandığımızdan daha kalıcı olan ve daha yaygınlaşan karmaşık bir ekosistemde ortaya çıkabilecek organik melezliklerdir. Hiçbirimiz tek bir vizyon izlemedik: Bizim vizyonlarımız gelişmenin ve adaptasyonun ürünüdür. Kararlaştırılmamıştır, kendiliğinden ortaya çıkar. (237)

Bateson, "doğaçlama" olarak –ilerlerken "oluşturduğumuz" bir şey olarak– hayat kavramının üzerinde durmakla, Louise Young'ın öne sürdüğü yaratıcılık anlayışının altını çizer: "Önce-

den planlanmış ya da önceden düşünülmüş bir faaliyet olmaktan çok tereddütlü bir uzanış, bir gelişme" (1986, 208). Cinsiyetimiz ne olursa olsun hepimizin, yaşadığımız hayatın yerleşik yapılarıyla kaos ya da şans unsuru (durmadan önümüze çıkan, varoluşumuzu sarsan, planlarımızı bozan ve bizi "idare etmeye" zorlayan unsur) arasındaki kaçınılmaz gerilimi yatıştırma çabasında olduğumuzu kavramamıza yardım edecek bir imge de sunar bize. Hayatlarımızın hem sanat *hem de* zanaat unsurlarını nasıl yansıtabileceğini kavramamız için bir araç sunar.

Bateson'ın sanat, zanaat ve doğaçlama arasındaki ilişkiler üzerine düşünceleri, John Dewey'in ortaya koyduğu noktayı daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Kendini gerçekleştirmeyle benim öz yaratım dediğim şey arasındaki fark üzerine yorum yaparken, Dewey, özcü perspektifin benlik süreci görüşünde –yani "kendini gerçekleştirme"de– potansiyelliklerin içkin olduğunu ve "sabit, önceden belirlenmiş bir son"la bağlantılı olduğunu ileri sürer. Buna karşılık öz yaratıma denk düşen varoluşçu görüşe göre, "potansiyellikler sabit ve içkin değildir, bir bireyin girişebileceği sınırsız sayıda etkileşimin sonucudur" (1962, 154). Bu içgörü, sanatla zanaat arasındaki klasik ayrımla koşutluk gösterir. Zanaatkâr, der tarihçi-felsefeci R.G. Collingwood, önceden belirlenmiş bir sona göre çalışır. "Yapmadan önce ne yapmak istediğini bilir. Bu önbilgi zanaatın vazgeçilmez bir parçasıdır" (1958, 15-16). Oysa sanatçının ürettiği eserler "bir amaca yönelik araçlar değildir; önceden düşünülmüş bir plana göre yapılmazlar... Bununla birlikte, ortaya çıkacak şeyi önceden bilmeseler de ne yaptıklarını bilen insanlar tarafından bilinçle ve sorumlulukla yapılırlar" (129).

Collingwood'un zanaatkârını kendi benzersiz yaşamında kendi sanat eserini gerçekleştiren insanla değil, yaratılarını belki de bizlerin oluşturduğu bir İlahi Zanaatkâr'la ilişkilendirmek mümkün kuşkusuz. Ama Yaratan gerçekten bir Zanaatkâr ise –bazı dinbilimcilerin açık ya da gizli olarak besledikleri bir inanç– öyleyse hayatlarımız sanatın değil zanaatın ürünüdür; sonumuz belirsiz olmadığı gibi kaderlerimiz de açık değil tamamen kararlaştırılmış durumdadır, sadece gerçekleştirilmesi, yapılması, işlenmesi gerekir. Bir adım daha atıp İlahi Zanaatkâr'ı bir Usta Hikâyeci olarak düşünürsek, karakterler olarak bize verilen kısımlar en baştan itibaren tüm ayrıntılarıyla yazılmıştır, bize yalnızca ken-

dimizin olan bir hikâye anlatma şansı vermez. Bu durum birçok insan tarafından kabul görse de, eserine bir sanat olarak yaklaşan yazarın tipik görüşünden büyük ölçüde farklıdır. Çünkü böyle bir yazar –William Faulkner örneğin– için "kitapta her zaman karakterlerin ayağa kalkarak sorumluluğu alıp işi bitirdikleri bir nokta vardır" (1977, 129).

Burada teoloji konularını ele almak niyetinde değilim. Kendini gerçekleştirme kavramında kişisel gelişimin zanaatla, öz yaratım kavramında ise sanatla ilişkilendirildiğini vurgulayabilirim ancak. Zanaatta son başlangıcın içinde vardır, öz yaratıda ise son, bir son varsa eğer, başlangıçta değildir ve olamaz; bu yüzden her aşamada yenilik mümkündür ve oyunun adı doğaçlamadır. Bir kaynakta belirtildiği gibi, "her insanın hayatı, bir hikâye yazmaya niyetlendiğimiz; ama başka bir hikâye yazmaya zorlandığımız bir günlük gibidir" (Allen, 1978, 79). Bundan sonraki bölümlerde, birçok romancının kurmacalarını oluştururken içinden geçtiği o son derece açık uçlu, yaratıcı süreci anlamaya çalışarak hayatlarımız hakkında oluşturduğumuz hikâyelerin niteliğine daha çok gireceğim. Bunu yaparken, öz olay örgüsüyle öz kişiselleştirmemiz arasındaki sürekli gelişen etkileşim ve iç dünyamızı oluşturan çeşitlemelerin aralıksız dönüşümü aracılığıyla, bizi biz yapan hikâyelerde gerçek bir roman/yeniliğin var olduğunu göstereceğimi umuyorum.

G. ÖZET

Bu bölümde hayatımızın hikâyesini hiç durmadan yeniden oluşturarak kendimizi sürekli yarattığımız düşüncesini incelemek için gereken zemini oluşturdum. Bir anlamda bu düşünce o kadar basittir ki işlenmeye hiç gerek duymaz; "hayatımın hikâyesi"ni gelişigüzel söylenmiş bir söz olarak kabul ettiğimiz sürece. Başka bir anlamda ise hiç de basit değildir ve çeşitli düzeylerin birinde ya da öbüründe ele alınabilir.

Birinci düzey *var olma* düzeyidir: Zaman ve uzamda varlığımın bütün kaba olayları, tüm ham, yorumlanmamış olgular düzeyi. Bu hayatımın dış hikâyesini oluşturur. İkinci düzey, *deneyim* düzeyidir: Hatırladığım ya da üzerinde bir perspektife sahip olduğum –içime aldığım, sindirdiğim ve bir anlamda içinden "bir şey çıkardığım"– hayatımın bütün olaylarının toplamı. Bu hayatımın iç hikâyesini oluşturur. Üçüncüsü *ifade* düzeyidir: Başka-

larıyla etkileşimlerim sürecinde belirlenen iç hikâye düzeyi. Bu, iç-dış hikâyeyi oluşturur. Son olarak, dördüncüsü izlenim düzeyidir: Çevremdeki insanların ve güçlerin hayatımın bir kısmı ya da tümü hakkında yarattığı hikâye ya da hikâyeler düzeyi. Bu da dış-iç hikâyeyi oluşturur.

Bu şema günlük hayatın hikâye edilmiş karmaşıklığını daha iyi kavramamızı sağlamakla birlikte, yakından inceleme gerektiren çok sayıda soruna da işaret eder. Bu sorunlar kişisel hikâyedeki *olay örgüsüyle* ve bunun olay seçimini ve olayların deneyimlere dönüşümünü nasıl mümkün kıldığıyla ilgilidir. Ayrıca *karakter* ve *bakış açısı* unsurlarıyla, benliğin sadece kendi hikâyesinin *anlatıcısı* olmayıp aynı zamanda *dinleyicisi* olmasının –bir bakıma hem anlatma eylemi hem anlatılan hikâye olmasının– doğurduğu o karmaşık paradoksla ilgilidir.

Bundan sonraki bölümde bu konuları ele alacağım. Bu ve ondan sonraki bölümlerde, günlük hayatımız ve ilişkilerimizin merkezi ama bilinmeyen bir boyutu üzerine bir perspektif geliştirmeye devam edeceğim: *Estetik* boyut. Bununla "ne hayal ediyorsak oyuz", "var olmamız kendimizle ilgili hayallerimizden oluşur" boyutunu kastediyorum (Wiggins, 1975, 1). Bu boyutta hayatımızı edilgin biçimde yaşamakla kalmayıp ona etkin şekilde biçim veririz: Kendimizi hiç durmadan yeniden yorumlar ve icat ederiz. Bu boyutta hayatı bir hayat oluşturmaktan çok bir hikâye oluşturmak olarak alırız. Bu boyutu daha iyi kavradıkça, hayatlarımızın *hiçbir* cephesinin öz yaratımcı müdahaleden kaçamayacağını görmemiz kolaylaşır.

II
Hayat ve Edebiyat

Roman dünyanın nesneleriyle fikirlerini zaman ve mekânda insan deneyiminin genişliğiyle birlikte ele alabilir; sınırlı düşünce disiplinlerinin ya tamamen göz ardı ettiği ya da metodolojik dikkatle yok ettiği şeyleri, en zorlayıcı kaygıları ele alabilir: Kişilik, aile, ölüm, sevgi, zaman, ruh, iyilik, kötülük, akıbet, güzellik, irade.

Annie Dillard, *Living by Fiction*

Yaşayan insanları aldım ve onları karakterlerine uygun olarak trajik ya da komik durumların içine soktum. Onların kendi hikâyelerini icat ettiklerini de söyleyebilirim.

W. Somerset Maugham, *The Summing Up*

A. GİRİŞ

Paris Review'da yapılan bir röportajda romancı William Faulkner (1977), düzenli olarak tekrar okuma alışkanlığında olduğu yazarlardan söz ediyordu. "Bu kitapları o kadar sık okudum ki," diyordu, "her zaman birinci sayfadan başlayıp sonuna kadar okumam. Bir arkadaşınızla karşılaşıp birkaç dakika konuşur gibi bir sahne ya da bir karakteri okurum" (136-7). Faulkner'in kurmacanın sanal gerçekliğiyle ilgili yaşadıkları o kadar yaygındır ki bunu doğal karşılarız. Ne var ki "iyi bir okuma"da bir kez olsun kaybolmuş, belirli bir yazarı döne döne okumuş ya da geçen haftaki mini dizinin sonundan heyecanla söz etmiş herkes –bir filmin büyüsünde kendini kaybetmiş ve bu filmi defalarca seyret-

me ihtiyacı duymuş herkes– edebiyatla hayat arasındaki çizginin ne kadar ince olduğunu birinci elden yaşamıştır. Hatta "bundan sonra hep mutlu yaşadılar"ı duyar duymaz masalın tekrar anlatılmasında ısrar eden çocuklarda bile hikâyenin dünyasıyla gündelik dünya arasındaki tuhaf bağlantıya yönelik içgüdüsel bir duygu vardır; hatta masalın nasıl biteceğini ve bunun alt tarafı bir hikâye olduğunu bildiği zaman bile. Ama bunun "yalnızca bir hikâye" olduğu her zaman açık değildir. Bir eleştirmen, "Anneler masal anlattığı zaman," diye sorar, "çocuklar kurmacayı mı yaşar, yoksa 'hayat'ı mı? Çocuklar günün yarısını ya da üçte birini televizyon karşısında geçirdiği zaman –seyrettiklerinin büyük kısmı 'gerçek hayata uygun' olma iddiasındadır– bu onların hayatı değil midir?" (Booth, 1988, 14-15).

Bu bölümde hikâye kavramına daha yakından bakarak bu tür rahatsız edici soruların sonuçlarını –ve genel olarak hayatla edebiyat arasındaki bağlantıları– ele alacağım. Doğal olarak her hikâye yazılmasa da, edebiyatın, özellikle de romanın incelenmesinin kültürümüz içinde hikâyelerin niteliğini ve bunlara ilişkin deneyimimizi incelemeye yönelik en ileri ve yoğun girişimi temsil ettiği söylenebilir. Ama burada benim sorularım basit: Gerçekten bir hikâye *nedir*? Nasıl çalışır? Temel unsurları, sınırları, çekiciliği nelerdir? Bu aldatıcı derecede basit soruları ele alırken amacım şu ya da bu hikâyenin "gerçek hayata uygun" olup olmadığını aydınlatmak değil; bir hayatın özellikle *içsel* düzeyde –genel olarak hikâyeyle genel olarak hayat arasında, edebi bir hikâyeyle yaşanmış bir hikâye arasında, bir hikâyeyi yazma (ve okuma) sanatıyla bir yaşam sürme sanatı arasındaki paralelliklerde– bir hikâyeye nasıl *benzediğini* kavramaya çalışmaktır. Böyle paralellikler yoksa ilerlememize hiç gerek kalmaz. Ama ileride göreceğimiz gibi birçok paralellik var.

Birinci kısımda, herhangi bir hikâyenin, hikâye *olarak* ona şaşmaz şekilde çekiciliğini kazandıran özelliklerini ele almak istiyorum. İkinci ve orta kısımda bir hikâyede olay örgüsü, karakter ve bakış açısı unsurlarının oynadığı role bakarak *iç* hikâyemiz hakkında üretebileceğimiz içgörüler üzerinde durmak istiyorum. Son kısımda da, *iç-dış* hikâye ile *dış-iç* hikâye düzeylerini daha ayrıntılı incelemek istiyorum; günlük yaşamımızdaki etkileşimlerin ne kadar büyük bir bölümünün bu ikisinin kesişim kümesi içinde gerçekleştiğini, kendimizi anlamakta ve başkalarına anlat-

makta kullandığımız bütün o çeşitlemelerin böylece yaratıldığını dikkate alarak.

B. HİKÂYENİN ÇEKİCİLİĞİ

Hikâyelerin inatçı bir cazibesi vardır. Film, haber ve romanlardan aldığımız kalıcı hazzı; fıkra, dedikodu, balad ve reklamlara tiryakiliğimizi; tarih, biyografi, fantezi ve rüyalara yönelik dayanılmaz ilgimizi başka nasıl açıklarız? Eğer kurmaca kurtlarıysak, iyi bir kitabın içinde kendimizi unutmayı özleriz; "iki hikâye arası" dönemler (Berry, 1987, 187) hayli huzursuz edici olabilir. Üstelik bir seminerin ya da törenin sıkıcı kısımlarından en iyi hatırladığımız çoğunlukla hikâyeler –anekdotlar ve resimler– olur. İlk "bir varmış bir yokmuş"tan son "onlar çıkmış kerevetine"ye kadar hayatımız boyunca hikâyelere ilgi duyarız. Sözlü geleneğin tümüyle yok olmuş göründüğü bir kültür ve çağda (Benjamin, 1969), gene de iyi bir hikâyeyi severiz. Yargı gücümüzün tersini söylemesine karşın kötü bir hikâyenin bile ilgimizi çekme ve cezp etme kapasitesi vardır. İçerikleri ne kadar zayıf olursa olsun ya da yüksek olarak gördüğümüz zekâmıza ne kadar aşağılayıcı gelirse gelsin, ortalama bir haftada birçoğumuzun diziler, şok programları, pembe diziler, talk şovlar, belgesel dramalar ve çözülmemiş polisiye öykülere gömüldüğümüz saatlere bir bakın. Sabah, öğle ve gece hikâyelerin bombardımanına tutuluruz. Hikâyeyi hayatımızın bir eğretilemesi olarak cazip bulmamız hiç de şaşırtıcı değil, çünkü hikâyeler hayatlarımızda merkezi bir rol oynuyor. Akış, duygu, yapı ve üslupları varlığımızın en derin özellikleriyle rezonansa geçmiş gibi görünüyor. Zaman zaman bu rezonans kulakları sağır edici bir boyuta ulaşabilir; okumayla ilgili yazan bir eleştirmene göre "yazınsal çalışmanın kendisi dışında her şeyin bilincin en uç kıyısına kaydığı" zamanlar. Bu tür anlarda "odanın duvarları belirsizleşir ya da geriler, okurun oturduğu iskemle dokunulabilir bir madde olmaktan çıkar ve kitabın basılı sayfaları nesne olarak ancak deneyimin düzgün sürekliliğine engel çıkardığı ölçüde var olur... Yazınsal düş gücünün aktif olduğu bilincin ön kısmı göz kamaştırıcı derecede aydınlıktır, pratik gerçekliğin arka planı o kadar loştur ki psikolojik gerçekliği pek yoktur... Kişilik ile durum arasındaki sınırlar erir gider" (Shumaker, 1966, 1).

Burada tanımlanan şey uç bir deneyim olabilir, ama çok mu ender bir durumdur? Kim "hayatla anlatı arasındaki... sınır"ın

(Booth, 1988, 16) belirsizliğini hissetmemiştir? Aramızda bir hikâyenin yaşamı taklit etme gücünde olduğunu bilmeyecek kadar ölü ruhlu kim var? Ama bu büyüyü nerede aramalıyız, hikâyenin hangi boyutlarında ve hangi dinamiklerinde?

Bunlar zorlu sorular. Ama bunlara geçmeden bir naif nosyonu ele almamız gerekiyor: Hikâyenin çekiciliği hakkında her şeyi –bıralkın yalnızca hikâyeyle hayat arasındaki bağlantıları– söylemeyi umduğumuz bir nosyon. Hikâyelerin konusu hikâyelerin sayısı kadar çoktur. Kaldı ki hikâye yekpare bir sınıflama değildir. Bir hikâyeyi anlatmanın farklı yöntemleri –bire bir, sözlü olarak, dramatik olarak, sinematik olarak– olduğu gibi, farklı hikâye *türleri* de vardır. Fantezi hikâyeler, masallar, dini hikâyeler, korku hikâyeleri, haber hikâyeler ve romanlar vardır. Destanlar ve efsaneler, alegorik hikâyeler, polisiyeler ve mitler. Tarihler ve anılar, biyografiler ve otobiyografiler gibi olgusal hikâyeler; tarihsel kurgu ve bilimkurgu, gerçekçi kurgu ve gerçeküstücü kurgu, dedektif kurgu ve meta kurgu gibi kurmaca hikâyeler vardır. Her tür hikâyenin kendi kuralları, kendi amacı vardır, kendine özgü bir çekiciliğe sahiptir ve kendi tarzında "çalışır" (ve bu geniş anlamda kendi "tarz"ını oluşturur).[1] Gene de nadiren *nasıl* çalıştığına dikkat eder, nadiren genel olarak hikâyenin çekiciliğinden söz ederiz. Bir eleştirmenin gözlemlediği gibi, "Hikâyeler eğlendiricidir ve bu genellikle biçimin açıklaması olarak yeterli olur... ama biçimin kendisinin sorunsal olarak ele alınmasına çok az rastlanır" (Wright, 1989, 105). Edebiyat eleştirisiyle edebiyat kuramı arasındaki fark da budur: Birincisi hikâyelerin içeriği üzerinde yoğunlaşır, ikincisi ise biçimi üzerinde (Chatman, 1978, 17-18).

Bu durumda bu ilk kısımda, –hikâyeler yelpazesinin neresinde yer alırsa alsın, içeriği, türü ve ortamı ne olursa olsun–, bir hikâyeye çekiciliğini kazandıran hikâye *biçiminin* özelliklerini ele alacağım. Bu soruya cevap vermeye çalışırken birçok genel konuyu ele almamız gerek: Önce hikâyenin tanımı, eğer böyle bir tanım

1. Ne yazık ki tür (janr) terimi kesin bir tanımı kabul etmiyor. Genel biçim, teknik ve amaç açısından büyük ölçekte yazınsal çalışma gruplaşmalarına değiniyor şeklinde alınırsa, ana türler lirik şiir, denemeler ve kurmacadır. Ne var ki kurmaca içinde tür sorusu tekrar ortaya çıkar, çünkü kurmacanın içinde "tarihten ya da olgudan çok yazarın düş gücünden yaratılan" her tür anlatısal metin vardır (Thrall ve d., 1960, 201). Dolayısıyla mesel, fabl, masal, epik şiir, drama, kısa hikâyeler ve romanlar gibi alt türler vardır. Ama roman dünyasında tür konusu tekrar ortaya çıkar, çünkü romanlar da biçim, teknik ve amaca göre sınıflandırılabilir.

yapılabilirse tabii; sonra hikâyenin hâkimiyeti, hikâyenin biçimi ve hikâyenin gücü; bundan sonra başkalarının hikâyeleştirilmesi; ve son olarak da eğretileme için itici güç.

Hikâyenin Tanımı

Kullanıldığı bağlama bağlı olarak "hikâye"nin sayısız çağrışımı vardır; bunların büyük kısmı hikâye sözcüğüne atfettiğimiz genelgeçer anlamın çok ötesine geçer. Akademik bağlamda bir model ya da eğilim, bir kuram ya da temayı imleyebilir. Hukuki bağlamda bir tez, bir açı ya da sanığın olay sırasında nerede olduğunu kanıtlamasına değinebilir. "Postmodern" bağlamda *paradigma* gibi ağır bir sloganın yerine kullanılabilir: "bilimin yeni hikâye"si hakkında yazan biyologlar Augros ve Stanciu (1986), "insanlığın iki hikâye arasında" kaldığını ilan eden new-age dinbilimcisi Thomas Berry (1987, 187) ya da "insanlığın tek bir büyük hikâye"sine, "bu dünyanın büyük senfonisiyle uyum içinde olma" (Campbell ve Moyers, 1988, 54-5) arayışımıza değinen mitolog Joseph Campbell terimi işte bu yüklü anlamıyla kullanırlar.

Bu liberal ya da ender kullanımlarını bir yana bırakarak, burada zaman ve uzamda gerçek ya da hayali, olayların belirli bir düzenlemesi olarak hikâye sözcüğünün daha geleneksel çağrışımlarını ele almak istiyorum. Ne var ki hikâyenin doğası ve dinamiği üzerine varolan literatürün büyük kısmı "hikâye" değil, "anlatı" başlığı altında yazılmıştır. Gene de bu iki terim net bir şekilde tanımlanmamıştır; anlamları birbirine geçme eğilimindedir. Bir sözlükte anlatı "olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikâyesi; anlatı eylemi"dir. Öte yandan hikâye "gerçek ya da kurgusal, nesir ya da şiir şeklinde bir anlatı; öykü"dür (Random House, 1968). Anlatıyı mantıksal anlamda hikâyeden *önce* gören bazı insanlar –örneğin anlatımbilimciler– var. Anlatı bir cins, hikâye onun türlerinden biridir. Dolayısıyla bütün hikâyelerin anlatı olmasına karşın bütün anlatılar hikâye değildir. Bu da bir tür anlatı sürekliliğine yol açar; bu sürekliliğin bir ucunda tarihsel yazılar, öbüründe roman vardır. Dolayısıyla, tarihçi Hayden White'ın ısrarla vurguladığı gibi, tarihsel yazılar ve vakayinameler birer anlatıdır, ama tarih ya da hikâye sayılamazlar. Bunun nedeni, der White, olay örgüsü unsurundan yoksun olmalarıdır (1980, 5; 19-21); özellikle bir tarihsel yazı yalnızca olayların bir listesidir.

Tarihsel yazının olay örgüsü unsurundan yoksun olup olmadığı bir tartışma konusu. Dickens ya da Hardy'nin bir eseriyle karşılaştırıldığında, tarihsel yazının olay örgüsü çok daha az çapraşık, amaçlı ya da ilginç olabilir ve yalnızca kronolojiye göre düzenlenmiş gibi görünebilir, ama bu demek değil ki mevcut değildir. Tümüyle kronolojik bir düzenleme, ne kadar düz ya da öngörülebilir olursa olsun, gene de bir düzenlemedir ve tarihçinin kendine özgü gündemiyle eğilimlerini yansıtacaktır. Dolayısıyla, olay örgüsüne sahip bir anlatı bir hikâye olarak kabul ediliyorsa ve gene de her anlatı, hatta bir tarihsel yazı bile (Bruner, 1987, 12) olay örgüsünün bazı unsurlarına sahip olarak görülüyorsa, öyleyse bir tarihsel yazının da bir hikâye olduğu ve bir romandan tür olarak değil, ancak derece olarak farklı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla anlatı sürekliliğine hikâye sürekliliği demek işimizi kolaylaştırabilir. Tartışmalarında hâlâ belirsizlikler göze çarpsa da, anlatı kuramının birçok yandaşı bu iki terimi birbirinin yerine kullanma eğilimindedir (Polkinghorne, 1988, 13). Ben de bunu burada yalnızca *hikâye*'yi kullanma izni olarak alıyorum.

Ama anlatı yerine hikâyeyi seçmemin nedeni sadece kolaylık sağlamak değil. Bu bir tercih sorunu. İnsanlar genellikle "gene o eski anlatı," ya da "bu hayatımın anlatısı" demezler. Diğer bir deyişle, anlatı nihai olarak, hikâyeler incelemesinden saygın bir bilim geliştirmek isteyenlere çekici gelen teknik bir terimdir. Bu girişimin değerini teslim etmekle birlikte ben hikâyeyi kullanmayı tercih ediyorum, çünkü mantıksal olarak anlatıdan önce gelmese bile, duygusal olarak önce gelir elbette. Bir bütün olarak yaşam deneyimimize değinirken çoğumuzun en çok başvurduğu terim budur.

Bununla birlikte hikâyenin tam bir tanımını elde etmek zor (tıpkı yaratıcılığınki gibi). Hikâye bize o kadar yakın ki, gündelik hayatımızın öylesine büyük bir parçası ki, onu pek göremiyoruz. Augustine'in zaman için söyledikleri, hikâye için de söylenebilir dolayısıyla: "Ne olduğunu iyi biliyorum, kimsenin bana sormaması koşuluyla; ama ne olduğu sorulur, ben de açıklamaya çalışırsam bocalarım" (1961, 264). Daha yenilerde yazar Ursula Le Guin aynı itirafı yapar: "Yılların tecrübesi sayesinde bir hikâyenin nasıl anlatılacağını biliyorum," der, "ama bir hikâyenin ne olduğunu bildiğimden emin değilim" (1989a, 37). Bir tarihçinin sınır-

lı diliyle Hayden White, hikâyeye "tanıdık ama kavramsal olarak kolay yakalanmaz bir şey" (13-14) diyerek aynı fikirde olduğunu belirtir. Film eleştirmeni Thomas Leitch, "Bir hikâye nedir?" basit sorusu, "anlatı kuramında en temel ve çözülmesi en zor soru olmayı sürdürür" diye yazar (1986, 3).

"Bir hikâye nedir?" sorusu bu kadar basit bir soruysa, o zaman basit bir yanıt bize hiç değilse bir başlangıç sağlayabilir. Yazınsal kurmaca üzerine yazan Northrop Frye, "Olay örgüsü, bir şey yapan birinden ibarettir" (1966, 33) der. Bunu biraz uyarlarsak, bir hikâyenin temel olarak "bir şey yapan birini *anlatan* biri"nden ibaret olduğunu öne sürmek mantıklı görünüyor. Bir hikâye olarak tanımlanmak için en az üç şey gerekir: Birincisi bir hikâye *anlatan*, yani hikâyeyi yaratan kişi ve hikâyenin anlatılma aracı olan bir *bakış açısı* (ve dolayısıyla bir ses); ikincisi bir *karakter* ya da bir dizi karakter, yani hikâyenin gelecekleriyle ilgilendiği gerçek insanlar ya da kurgusal yaratıklar; ve üçüncüsü bir *olay örgüsü*, yani bu karakterlerin yaptıklarını, davranışlarını, başa çıkmak zorunda oldukları durum ve çatışmaları planlayan çerçeve.

Kuşku yok ki bir hikâyenin tema ya da üslup, ortam ya da atmosfer gibi düşünülmesi gereken başka unsurları da vardır. Ama bunların incelenmesi bir dereceye kadar burada ayırdığım üç unsurun incelenmesinde ele alınabilir. Örneğin hikâyenin üslubu ve atmosferi hikâye anlatanla ilgili özelliklerdir, bakış açısının işlevleridir. Aynı şekilde denklemin öbür ucunda da hikâyenin izleyici ya da okur, yani hikâyenin anlatıldığı kişi tarafından alınması ve yeniden yaratılması var. Eleştirmen Barbara Herrnstein Smith anlatıyı "*bir şey olduğunu birine anlatan bir kişiden* ibaret sözlü eylemler" (Rogers, 1991) olarak tanımlarken bu noktayı vurgular. Buradan hareketle bir hikâyenin teması da damıtılmış biçimde olay örgüsü, hikâyenin öz içeriği, ne "hakkında" olduğudur. Ve aynı anda birçok şey hakkında olabileceğinden birden fazla tema olabilir elbette. Son olarak, yer, karakterlerin her ne yapıyorlarsa onu yaptıkları geçici ve uzamsal bağlamdır. Kuşku yok ki bu unsurların hepsi herhangi bir mevcut hikâyenin dinamiklerinde önemli roller oynar, bunların birçoğuna değineceğim. Ne var ki bu bölümün merkezi bölümü olarak daha büyük unsurlar olan olay örgüsü, karakter ve bakış açısını seçtim.

Hikâyenin Hükmü

Ne şekilde tanımlarsak tanımlayalım, bir hikâye zaman deneyimimizi yapılandırmanın bir yoludur. Yaşamlarımızı zaman*ında* iletmeyi hem isteyen hem de buna ihtiyaç duyan, zamana *ait* mahluklar olduğumuz için, hikâye anlatmamak elimizde değildir adeta. Felsefeci Paul Ricoeur'un sözleriyle (1980, "anlatıcılık ve zamansallık yakından bağlantılıdır"; gerçekten de bu ikisi arasında bir "karşılıklı ilişki" vardır: Zamansallık, "dile anlatı olarak ulaşan varoluş yapısı, anlatı ise, zamansallığın nihai başvuru nesnesi olduğu dil yapısıdır" (165-6). Jerome Bruner'ın daha anlaşılır sözleriyle, "öyle görünüyor ki, bir anlatı biçimi dışında yaşanmış *zamanı* tanımlamanın başka bir yoluna sahip değiliz" (1987, 12). Açıklamak için iki insan arasındaki en sıradan konuşmayı hayal edelim:

"Hey, Jack, bugün nasılsın?"

"Fena değil, Mack. Bu sabah şanzımana bakmak için garaja gittim. Sonra mektupları almak için buraya geldim. Bu öğleden sonra Mary'yle birlikte biraz alışveriş yapmak için şehre inmem gerekiyor. *Benden* bu kadar, senden ne haber?"

Mack, Jack'le karşılaştığı ve ona nasıl *olduğunu* sorduğu zaman, Jack bir soyutlama listesi ya da bir olgular yığınıyla cevap vermez. Anlaşılan Mack'le daha önce de karşılaşmış; belki de "geçmişleri eskiye dayanıyor." Mack'in onun hakkında bildiği en az birkaç şey var, bu yüzden Jack "Ben insanım," "Ben Protestanım," ya da "boyum bir yetmiş beş," diye cevap vermiyor. Mars'tan gelmediyse (ki bu durumda "ben insanım" gerçek kimliğini gizlemek için gerekli olabilir), zamanı sınırlı değilse (ki bu durumda "iyiyim" yeterli olabilirdi) ya da özellikle utangaç veya kaba değilse (ki bu durumda hiçbir şey söylemeyebilirdi), olay örgüsü ne kadar basit olursa olsun bir anlatıyla cevap verir (Polkinghorne, 1988, 152). Yaşanmış olayların (kendi yorumlarının) bir örgütlemesiyle cevap verir; geçmiş, şimdi ve gelecek. Ve arkadaşıyla ne kadar çok karşılaşırsa, konuşmaların birbirlerinin geçmiş ve geleceklerine daha çok uzanma olasılığı o kadar yüksek olur. Yalnız bu kadar da değil, kaçınılmaz olarak kişisel hikâyelerinin iniş-çıkışlarını, hayatlarını oluşturduğu söylenebilecek çeşitli daha büyük hikâyelere –aileleri, komşuları, topluluk-

ları, ülkeleri, kültürleri, ırkları– bağlarlar. O halde hikâye değiş tokuşu, tanıştıkları günden beri ilişkilerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bildiğimiz şekliyle hayatın ve toplumun devam etmesini sağlayan da her gün birbirimizle ilişkilerimizin bu hikâye anlatma boyutu, bu bitmez tükenmez masal değiş tokuşudur.

Ne var ki hikâyeler anlatma nedenlerimiz salt ilişkilerimizi sürdürme gereğinden çok daha derine inebilir. En azından, yazın kuramıyla ve çok sayıda başka alanla ilgili giderek artan sayıda yazar bu düşünceyi savunur.

Eğitim alanında, böyle bir düşünceye açık olduğunu önceki kısımda gördüğümüz John Dewey'in ([1940] 1962, 146) izinden giden John Dixon ve Leslie Stratta gibi araştırmacılar anlatıyı "zihnin başlıca eylemi" (1986, 103), anlatmayı da "insan deneyimini anlamlı kılmanın vazgeçilmez bir yolu", "temel bir insan özelliği" olarak tanımlıyor. Aynı şekilde Laurent Daloz, "anlatı yapısı deneyimimizden anlam çıkarmanın en temel yollarından biridir" (1982, 22) diye yazıyor. Jill Sunday Bartoli, "İnsan zihni," diye vurguluyor, "bir hikâye anlatıcısıdır" (1985, 332). Michael Connelly ve Jean Clandinin'e göre, "insanlar, bireysel ya da toplumsal olarak hikâyeleştirilmiş yaşamlar süren hikâye anlatıcı organizmalardır" (1990, 2).

Dini araştırmalar alanında bu tür görüşler yirmi yılı aşkın süredir revaçta. Stephen Crites, 1971 gibi erken bir tarihte, "deneyimin zaman içindeki biçimsel niteliği özünde anlatısaldır" (291) savını ileri sürmüştür. Aynı dönemlerde yazılan otobiyografi ve hikâye üzerine anlamlı bir bölümde Michael Novak, dinin "insanın kendi hayatıyla bir hikâye anlatması" olduğunu ve dolayısıyla "bütün erkek ve kadınların bu zayıf anlamda dinsel" olduğunu vurgular (1971, 45). Tam tersine, "yaşanacak bir hikâyeye sahip olmamak, hiçliği yaşamaktır: Anlatı yapılandırması eşiğinin altındaki insan hayatının ilksel şekilsizliği"dir (52). Charles Winquist'e göre, "doğal benliğin yüzü bir hikâyedir" (1974, 102-3). Daha yenilerde George Stroup, insan doğasında ve insan deneyiminin yapısında anlatıyı kişisel kimliğin ifadesi için uygun ve hatta zorunlu biçim kılan bir şey" (1981, 100) olduğunu öne sürmüştür. "Anlatı teolojisi" denilen kavramı ele alırken Lonnie Kliever, "hayat hakkında bütün hikâye anlatmaların kökeninde hayatı bir hikâyeye dönüştürmek"ten (1981, 157) söz eder. Hikâye modelini gündeme getiren en son dinbilimcilerden biri

de Cambridge'li Don Cupitt'tir. "Dili kullandığımız ve zaman içinde yaşadığımız için," der, "hikâyeler anlatmak *zorundayız*" (1991, 79). "Bir Hikâye Nedir?"de, "insanoğlu bütünüyle kültürel olarak şekillenir ve hayatı boyunca hikâyelerden oluşur" (67) biçimindeki postmodern öncülün inanç açısından belki huzursuz edici, ama bir o kadar da heyecan verici sonuçlarından söz eder.

Felsefe alanında, daha önce çalışmalarını ele aldığımız Glover'ın dışında Dennis Dennet da hikâyeye ilgi göstermiştir. *Consciousness Explained*'de (1991), yapay zekâdaki gelişmelerin "zihin-beden sorunu" denilen olgunun geleneksel formülasyonlarına karşı çıkışını ele alır. Süreç içinde örümcekler gibi "insanlar bir benlik örerler" (413) diye yazar. Ama bu kavramı açıklarken, "kendimizi korumak, kontrol etmek ve tanımlamakta kullandığımız temel taktiğin ağ örmek ya da baraj inşa etmek değil; hikâyeler anlatmak, özellikle, kendimiz hakkında başkalarına –ve kendimize– anlattığımız hikâyeyi ortaya çıkarmak ve denetlemek" (416) olduğunu vurgular. Buradan hareketle, "yaşayan bedenin biyografisini oluşturan ve onun Anlatısal Ağırlık Merkezi'nde yer alan... sayısız bağlantı ve yorumun meydana getirdiği bir soyutlama" (426-7) biçiminde hayli şatafatlı bir Benlik tanımı geliştirir.

Tarih felsefesi alt alanında hikâye teması doğal olarak gündemin üst sıralarında yer alır. Arthur Danto'ya göre "Anlatı, dünyayı temsil etmekte kullandığımız başlıca yöntemlerden biridir ve başlangıçla son, dönüm noktaları, kriz ve doruk noktalarının dili bu temsil tarzıyla o derece birbirine geçmiştir ki, kendi hayatımıza ilişkin imgemiz derinden anlatısal olmak zorundadır" (1985, xiii). Hayden White tarih kavramını ve tarihçinin görevini anlamamız için böyle bir içgörünün sonuçlarını ele alır. "Dünya gerçekten kendini iyi yapılmış hikâyeler biçiminde mi sunar...?" sorusunu sorar. Cevabı hayırdır. Dolayısıyla, "gerçek olaylar dizisinin hayali olaylar hakkında anlattığımız hikâyelerin biçimsel özelliklerine sahip olduğu nosyonunun kökeni ancak istekler, hayaller ve derin düşüncelerde aranabilir" (1980, 23). Aynı soruyu ele alan David Carr (1986), daha az kinik bir sonuca varır. White ile birlikte Louis Mink ve Paul Ricoeur gibi diğerlerinin "anlatı açısından 'sanat'la 'hayat' arasındaki süreksizliği" vurgulamasına karşın, Carr, "günlük deneyim ve hareketin anlatısal özellikleri"ni vurgular. Ona göre, "Tarihsel ve kurgusal anlatılar", "gerçekliğin

çarpıtılması, inkârı ya da reddi değil; temel özelliklerinin uzantıları ve biçimlenimleri"dir (16). Carr'ın görüşleri edebiyat eleştirmeni Barbara Hardy'nin "hepimizi hikâye anlatıcısı kılan sanat değil doğadır" (66) inancında özetlenir.

Psikoloji alanında hikâyeyi öven sesler artıyor. "Anlatı psikolojisi" üzerine bir derlemede Theodore Sarbin, "anlatı ilkesi" dediği kavramı ileri sürer. *Anlatı*'yı "*hikâye* ile eş istikametli" (1986, 3) gören Sarbin bunu "insanlar anlatı yapılarına göre düşünür, algılar, hayal eder ve ahlaki seçimler yapar" (8) ilkesi olarak özetler. Sarbin'in görüşleri, Donald Polkinghorne'un (1988) öne sürdüğü anlatısal "kök metaforu"na yönelik yaygın tartışmada da dile getirilmiştir. Polkinghorne'a göre anlatı, "insan deneyiminin anlamlı kılındığı başlıca biçim"dir (1). Polkinghorne, daha önce alıntı yaptığımız öbür kişilerle birlikte "benliği bir hikâye olarak" (151) görür. Aynı şekilde nöropsikolog Oliver Sacks da hikâye ile hayatın aynı yönde ilerlediğini düşünür. "Her birimiz," diye yazar, "bir biyografiyiz, bir hikâyeyiz. Her birimiz sürekli ve bilinçsiz olarak bizim tarafımızdan, bizim aracılığımızla ve bizim içimizde oluşturulan tek bir anlatıyız" (1985, 110). Jungcu psikanalist James Hillman, hastalarının "yeni bir hikâye arayışı" içinde olduklarını yazar, "ele alınması gerekenin hasta değil; genellikle hastanın hikâyesi olduğu inancındadır (1989, 79). Hikâye konusunu ele alan diğer bir psikanalist de Freudcu Roy Schafer'dır. Kararlı bir özcülük karşıtı olan (1992, xvi) Schafer, "Bir metin yorumlama biçimi olarak psikanalizde" diye yazar, "analist, analiz edileni birçok edebiyat eleştirmeninin yazarları ele aldığı gibi ele alır" (1989, 198). Ama ikisi birlikte yeni bir benlik öyküsü oluştururlar. "Her analiz," diye yazar, "son tahlilde bir hayatın geçmişini, bugününü ve gelecekte nasıl olabileceğini yeniden hikâye etmekten başka bir şey değildir. Bir hayatın ortak çabayla yeniden yazılmasıdır" (1992, xv).

Hikâyeye dönüşte önde gelen adlardan biri de emekli psikoloji profesörü Jerome Bruner'dır. "Zihnin bir bilgiişlemci olduğu yolundaki sabit fikri" bir ölçüde sarsmaya kararlı olan Bruner (bu çabada Roger Schrank'ın ona ortaklık etmesi ironiktir), zihinde temel olarak farklı iki "düşünce tarzı"nın çalıştığında ısrarlıdır. "Deneyimi düzenlemenin, gerçekliği inşa etmenin... hafızada temsilleri organize etmenin ve 'algısal dünyayı süzgeçten geçirme'nin iki yolu" vardır. Bruner bunlara "paradigmatik tarz"

ve "anlatı tarzı" (1984, 97) adını veriyor. Birincisi, diyor, "mantıklı hipotezlerin rehberliğinde, bizi iyi kuramlara, sağlam çözümlere, mantıksal kanıtlara ve ampirik keşiflere götürür." İkincisi ve günlük hayatımızda daha merkezi bir rol oynayanı "iyi hikâyeler, etkileyici drama, inanılabilir tarihsel açıklamalar"a yol açar (98). Bu ayrıma dayanarak Bruner, "bir hayatın doğasının... tutarlı bir şekilde bir araya getirilmemiş olsa da bir hikâye, bir anlatı" (1987, 33) olduğu tezini ileri sürer. "Yaşanmakta olan hayat," diye vurgular, "anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz" (31). Dolayısıyla "sonunda kendi hayatlarımızı 'anlattığımız' otobiyografik anlatılar *haline geliriz*" (15).

Bu iddiaları ayrıntılarıyla ele almak, güçlü yanlarını ya da birbirleriyle ne ölçüde bağdaştıklarını incelemek buradaki alanımın ötesinde. Gene de her biri, psikoloji, felsefe ve edebiyat kuramı arasındaki sınırlar konusunda bir süredir devam etmekte olan bir tartışmaya –son derece ince ayrımlarla örülmüş bir tartışmaya– özel bir katkıyı temsil ediyor. Temel olarak tartışma hangisinin önce geldiği konusunda: Hikâye mi, gerçeklik mi? Merkezi önem taşıyan sorular şunlar: Hikâyeler zaten orada olduğu, olayların içinde olduğu için mi olaylar hakkında hikâyeler anlatıyoruz, yoksa olayları yaşama eyleminde olaylar üzerine hikâyeler mi empoze ediyoruz? Empoze ediyorsak, hikâyeleştirme içgüdümüz ne kadar derine iniyor? Psikolojik perspektiften bakılınca bu sorunun iki bağlaşığı var: Hepimizin içinde çocukluktan itibaren kendiliğinden gelişen temel bir "anlatı gramer yapısı" olup olmadığı (Mancusso, 1986, 99), bunun da hayatlarımızı hikâyeleştirmeyle yaşamayı birbirinden ayırmayı olanaksız kılıp kılmadığı. Eğer böyleyse, bu gelişme nasıl ortaya çıkıyor ve çevremizdeki dünyadan aldığımız ömür boyu süren hikâye diyetinden nasıl etkileniyor (genişliyor ya da engelleniyor)?

Buradaki temel nokta, hikâye-veya-gerçeklik, Jean-Paul Sartre'ın kurmaca bir eserinde hoş bir şekilde dile getiriliyor. Sartre'ın *Bulantı* adlı romanında, aynı anda anlatıcı da olan ana karakter, Roquentin adlı bir biyograficidir. On dokuzuncu yüzyıl Fransız politikasının önemsiz bir figürü olan öznesinin hayatını araştırırken kendisini giderek "bulantı" dediği tuhaf nöbetler geçirirken bulur. Kuşkusuz bu göreve –geçmişin bilgi kırıntılarından yola çıkarak bir hayatı bugünde yeniden oluşturmak– eşlik etmesi gereken baş dönmesinden esinlenen bu nöbetler, çevre-

sindeki her şeyin ham gerçekliğine, salt, yorumlanmamış varlığına yönelik ürkütücü içgörü parlamaları da içerir: Normal olarak hayatımızı ehlileştirmek, onu "anlamlı kılmak" ve dünyamızı yapılandırmak için kullandığımız tüm kategorilerden, "kurgulardan" sıyrılmış bir gerçekliktir bu (Rogers, 1991; Dillard, 1982).

Örneğin bir gün kütüphanede bir tanıdığı günaydın demek için yanına yaklaşır. Birden tanıdık kişi yabancı haline gelir. Altüst olan Roquentin, "Onu tanımak on saniyemi aldı," der. "Sadece bir surat olan tanımadığım bir surat gördüm. Sonra eli vardı, elimde tombul bir kurtçuk gibi. Hemen o eli bıraktım, kolum aşağıya sarktı" (Sartre, 1965, 14). Bulantı arttıkça, Roquentin'in günlük rutini de giderek daha az rutin ve daha çok gerçekdışı haline gelir. Yavaş yavaş, ortaya çıkan olaylar ile, daha sonra bu olaylar hakkında yaptığımız açıklamalar arasında büyük bir uçurum olduğuna inanmaya başlar. "Yaşarken hiçbir şey olmaz. Yerler değişir, insanlar gelip gider, hepsi bu. Hiçbir zaman bir başlangıç yoktur. Günler uyak ya da neden olmaksızın birbirine eklenir, sonsuz, tekdüze bir eklemedir bu... Bir son da yoktur:... Yaşamak bu. Oysa hayat hakkında bir şey anlattığınızda her şey değişir; ama bu değişimi kimse fark etmez: Bunun kanıtı insanların sahici hikâyelerden söz etmeleridir. Sanki sahici hikâye diye bir şey olabilirmiş gibi; olaylar bir biçimde gerçekleşir, bizse onları bambaşka bir biçimde anlatırız" (61-2). Roquentin'in itirafının uzantısı, "serüven diye bir şey yoktur"un (81-2) rahatsız edici keşfidir. Iris Murdoch'un *Bulantı* çözümlemesinde yazdığı gibi, "serüvenler hikâyelerdir ve bir insan bir hikâye yaşamaz. Bir insan bu hikâyeyi sonradan anlatır, ancak dıştan görebilir. Bir serüvenin anlamı sonucundan kaynaklanır; gelecek tutkular olaylara renk verir. Ama bir insan bir olayın içindeyken bu olayı düşünmez. Yaşayabilir ya da anlatabilir; ikisini aynı anda yapamaz" (1967, 11-12).

Dolayısıyla hikâye-gerçeklik tartışmasında Sartre'ın tutumu açıktır. Yaşamak anlatmaktan önce gelir. Önce olaylar, sonra hikâyeler gelir. Murdoch; "Yaşamlarımızı Roquentin'in yaptığı gibi gözlediğimiz andan ana ele alırsak, yaptığımız şeyin anlamı sonradan gelir" (16). Gerçekten de Toronto'yla New York arasındaki parasız otoyolda bir zincirleme kazaya dahil olduğumuzda saniyeler, dakikalar, belki saatler boyunca sessiz kalırız. Sözler yetersiz kalır. *Her şey o kadar hızlı oldu ki!* deriz. *Anlatılamaya-*

cak kadar korkunçtu! Sözler arkadan gelecektir kuşkusuz, ama bu sözlerle, hikâyeyle birlikte özgün olay yeniden yaratılır, kurgulanır, tahrif edilir; Sartre'ı hayatı yaşamanın belirli bir yöntemine yönelten bir noktadır bu: "İleriye doğru yaşamalıyız," der Sartre, "geriye doğru değil... Yaşarken gözümüz Tarih'te ya da biyograficimizde olmamalı" (16-17). Diğer bir deyişle, "bir şeyi anlamak istiyorsanız, bu şeyin karşısına çıplak çıkmanız gerekir." Bunu yapmamak, "bizi *mauvaise foi* [samimiyetsizlik] içine sokar ve projelerimizin yeniliğini ve içtenliğini yok eder" (17).

Hikâye-gerçeklik tartışmasını nasıl çözeceğimiz sorusu bir düzeyde akademiktir. Gene de daha önceki bölümde, "Hayatımın Hikâyesi"nde söylediklerimden açıkça anlaşılacağı gibi, belirli bir tercihim var. Hikâyeler olaylara içkin olabilir ya da olmayabilir –aslında bunun ne anlama geldiğini anlamak bile zordur; ama olayların içindeki hikâyeleri *görmek* hiç değilse biz insanlar için olayları *yaşadığımız* bilinç faaliyetinde o kadar merkezi bir yer tutar ki, sonuçta ikisi aynı anlama gelir. Hangi insan olayları çıplak şekilde, giriş, gelişme ve sonuçlara başvurmadan yaşayabilir? Kim, çevresindeki şeylere, kendi gerçekliği içinde, o anın içinde, bütün çıplaklığıyla, onları oluşturan, onları bir geçmişe, bugüne ve bir geleceğe bağlayan yorumlayıcı bir bağlamın dışından dosdoğru bakabilir ve ne süreyle? Kim, yazar Michael Crichton'ın özlemle "dolaysız deneyim" (1988, x, 382-90) adını verdiği şeye dayanabilir? Belki yeni doğmuş bir bebek dayanabilir; belki "saf" bir bilimci dayanabilir; belki bir açıdan aklını kaçırmış biri dayanabilir; belki bir aziz ya da mistik dayanabilir, belki bir Zen ustası; belki bir Sartre dayanabilir. Ama biz dayanabilir miyiz? Dayanabileceğimize inanmıyorum. Ruh için "şimdide" gerçekliğe katlanmak ne kadar iyi olursa olsun, hepimiz teknik olarak "samimiyetsizlik"te yaşıyoruz.

Bunu daha olumlu bir şekle sokarsak, David Carr'a (1986) katılıyorum. Carr, yaşamayla anlatma arasındaki ayrımın temel olarak yanlış olduğunu ileri sürüyor. "Kendi davranışlarımız açısından bir hikâye anlatıcısı konumuna gelmek için az çok başarıyla sürekli uğraşıyoruz." Şimdide saf hikâyeleştirilmemiş eylem, saf hikâyeleştirilmemiş varoluş olanaksızdır: "Şimdi ancak edinilmiş bir geçmiş ve potansiyel olarak öngörülen bir gelecek temelinde oluşturulmuş ve buna dayandırılmışsa mümkündür." Buna uygun olarak anlatı "hayatın gidişiyle iç içe geçmiş"tir. "Hayatın

acıları ve eylemleri kendimize hikâyeler anlatma, bu hikâyeleri dinleme ve bu hikâyeler aracılığıyla davranma ya da yaşama süreci olarak görülebilir." "Hikâyeler," der Carr, "yaşarken anlatılır ve anlatılırken yaşanır" (60-2).

O halde bundan sonra şu soruyu ele alacağım: Hikâye anlatıp anlatmadığımız değil, hikâyeyi *nasıl* anlattığımız ve *ne tür* bir hikâyeyle anlattığımız. Hikâyeleştirme içgüdüsünü ve yaşamayla anlatmanın birbirinden ayrılmazlığını düşünürsek, hayatımızın olaylarını kaç farklı şekilde hikâyeleştirebiliriz? Biraz sonra göreceğimiz gibi, hikâyelerin olay örgüsü haline getirilmeleri, anlatılmaları ve alınmaları, karakterlerinin kavranması ve temalarının oluşturulması görünüşte sonsuz farklı biçimde yapılabiliyorsa, bir bütün olarak hayatımızı kaç yolla hikâyeleştirebiliriz?

Hikâyenin Biçimi

Yaşadığımız hayattan söz etmek –hatırlanan geçmişleri yaşanmış bugünlere ve beklenen geleceklere bağlamak– için ihtiyaç duyduğumuz dil, kaçınılmaz olarak hikâyenin dilidir. Aristoteles'in ilk olarak gördüğü gibi, girişlerin, gelişme bölümlerinin ve sonuçların dilidir bu (1963, 15). Böyle bir yapı, der romancı John Gardner, hepimizin aynı kök deneyime sahip olduğumuz basit gerçeğinden kaynaklanır. "Gaddarca söylersek, doğarız, acı çekeriz, ölürüz" (1985, 43). Bu nedenle, hikâye, diye yazar Hayden White, "evrensel bir insan"dır (1980, 2). Edebiyatla hayat arasındaki tüm bağlantıların en derinini temsil etse de, bu kavramı biraz daha geliştirmemiz gerekiyor.

Açık ki bir hikâyenin bir girişi olması gerekir. Yani anlattığı olaylar dizisi bir yerden başlamak zorundadır. Ama hikâyenin *anlatılması*'nın olaylar dizisinin kendisinden farklı bir başlangıcı olabilir, tıpkı bir koltukta oturarak çok zaman önce yaşanmış olayları hatırlayan bir anlatıcının durumunda olduğu gibi. Bu hikâye *içinde* hikâyedir: Dış hikâye oturan ve anlatan anlatıcınınkidir, bu da kuşkusuz kendi sonundan başlayamaz. (Beyzbolda olduğu gibi hikâye anlatmada da aynı şey vardır: Bitene kadar bitmez.) Ama bir dedektif romanı okurken, söz konusu suçun bir *fait accompli* (oldubitti) olması halinde, baştan değil, sondan başlamış gibi oluruz. Aslında *dedektiflik* sürecinin başlangıcının başlangıcındayızdır kuşkusuz, son hâlâ ileridedir. Anlatıcının

yol göstermesiyle suçun kendisinin başlangıcına, hatta ondan da öncesine geri gideriz; ta ki kimin ve neden yaptığını tam olarak anlayana kadar. Dış hikâye, dedektiflik işini yapan dedektifin hikâyesi, iç ya da ana hikâyenin, yani suçun hikâyesinin *taşıyıcısıdır* yalnızca. Ama neyin taşıyıcı neyin ana hikâye olduğunu çıkarmak zor olabilir; örneğin bir dedektif, mesleğinin çok başlarında işlenmiş bir suçu araştırmanın hikâyesini anlattığı zaman. Film yapımcısı Jean-Luc Godard'ın belirttiği gibi, bir hikâyenin "bir girişi, bir gelişme bölümü ve bir sonucu olmalıdır, ama ille de bu sırayla olması gerekmez" (Marchand, 1991).

Klasik girişte, "bir varmış bir yokmuş"ta, anlatıcı o kadar sesi olmayan ve görünmez biçimde olabilir, anlatılan olaylardan o kadar uzak durabilir ki, hiç var olmamış gibidir; dolayısıyla anlatma anlatılanla birleşmiş gibi görünür. "Hikâye zamanı" ile "söylem zamanı" tek ve aynı şey gibidir (Chatman, 1978, 62-3). Ama bu tanıdık formül sayısız çeşitlemelere maruzdur: Başlangıçta... Bu geceki hikâyemizde... O zamanı asla unutmayacağım... Şunu duymuş muydunuz... En iyi zamanlardı; en kötü zamanlardı... Noel'den bir gece önceydi... Karanlık ve fırtınalı bir geceydi...

Bu tür sözler duyulduğunda ne olur? Hikâyenin büyüsüne kapılırız: Merakımız uyanır, kulaklarımız dikilir, kalbimiz bundan sonra olacaklara hazırlanır. "Bundan sonra olacaklar"ı merak etmek anahtardır: Bağlantılı bir olaylar dizisinin anlamlı bir şekilde birbirini izleyeceği yolundaki bu beklenti olmadan, bir hikâye değil bir alışveriş listesi dinlediğimizi hissederiz. Dolayısıyla, hikâyenin çekiciliğinin bir parçası, başlangıç deneyimimizin ateşlediği parçası, hikâyenin yarattığı *gerilim*, önemli bir şeyin olacağı duygusu –masal anlatanların sürekli canlı tutması gereken bir duygu– ile ilgilidir.

Ama her hikâyenin bir girişi olması gerektiği gibi, bir sonucu da olmalıdır: Ya anlattığı olayların sonuçlanması ya da hikâye anlatıcısının bir aşamada konuşma ya da yazmaktan vazgeçmesi anlamında. Hangisi olursa olsun, bir hikâyenin sonu önemlidir, çünkü bu sonu algılamamız giriş ve gelişme bölümünü nasıl yaşadığımızı etkiler ve son tahlilde hikâyenin ne tür bir hikâye olduğunu belirtir; örneğin trajik mi, komik mi (Pearson, 1989, 9). Klasik son, "bundan sonra hep mutlu yaşadılar," şeklindedir kuşkusuz. Shakespeare olsa, böyle bir son iyi bir sondur, derdi. Ama böyle bir son hayatın güzel sonsuz topraklarda sürüp gideceğini

ima etse de, hikâyenin kendisi devam edemez: Masal eninde sonunda bitmelidir.

"Bir varmış bir yokmuş" nasılsa, "bundan sonra hep mutlu yaşadılar" da aynıdır: Sayısız çeşitlemesi vardır. Ne var ki hepsinin ortak yanı, başlangıçlarının düşündürdüğü olasılık ve potansiyelleri bir araya getirme çabalarını temsil etmeleridir. Birçok insanın ideal olarak düşünebileceği sonda fırtına kendi kendine diner, karanlık dağılır ve bunların bileşiminin yaydığı kötü enerjiler def edilerek okuru ya da dinleyiciyi tatmin olmuş bir çocuğun huzurlu gülümsemesiyle bırakır. Doğal olarak her tür son bu açıdan az çok memnun edici, başlangıçta gevşek olan ipleri birbirine bağlamada az çok başarılı olacaktır; ama hikâyenin yarattığı sorunlara en azından bir çözüm getirmek, genel olarak sonun işlevidir. Dolayısıyla hikâyenin çekiciliğinin bir parçası ve son deneyiminin canlı tuttuğu parçası, hikâyenin sağladığı "katarsis", yani *doyum* duygusuyla –çabalarının tatmin edici bir karşılık bulmasını istiyorsa her hikâye anlatıcısına tavsiye edilen bir duygu– ilgilidir.



"Bir varmış bir yokmuş, bundan sonra hep mutlu yaşadılar."

Ama her hikâyenin bir girişi ve sonucu olması gerektiği gibi, bir gelişme bölümü, ikisi arasında hikâyenin anlattığı şeyin gerçekten ortaya çıktığı bir yer de olmalıdır. Bir hikâyenin bir şey "hakkında" olmaması, yalnızca bir giriş ve sonuca sahip olması belki çok daha temiz olurdu. Hayatın karışıklığını en aza indirme saplantısı içindeki teknolojik bir çağda minimalist bir gelişme bölümü, karikatürde anlatıldığı gibi, ideal olarak görülebilir.

Ama bir gelişme bölümü olmadan bu bilgisayarlı yazarın keyifle baktığı hikâye bir hikâye olmaz, çünkü gelişme bölümü her şeyin gerçekleştiği yerdir. Hepimizin bulunduğu yerdir aynı zamanda. Tam tersine, giriş bölümü, tıpkı evrenin başlangıcı gibi, zamanın –yani hikâye zamanının– başladığı keyfî bir noktadır: Saniyenin milyarda biri kadar yaklaşsak da ulaşmayı umut edemeyeceğimiz bir zaman. "Başlangıçta" denir denmez "en orta bölüm"e gömülmüş oluruz. Çünkü birinci sayfada bile çoktan başlamış bir dünyayla karşılaşırız; belki bir cennet değil, ama en azından, hikâyenin çözmeye soyunduğu bir çatışma unsurunun devreye girmesinden önceki bir dünya. O halde girişten öncesi hikâyenin dışındadır. Kuzey Kutbu'nun kuzeyinde ne olduğundan daha çok ilgilendiremez bizi. Aynı şekilde son da, evrenin sonu gibi, kavrayışımızın ötesindedir. Hikâyedeki eşeğin önünde duran havuç gibi asılıdır. Asla ulaşamayız, çünkü "Son"u gördüğümüzde ya da duyduğumuzda bile hâlâ ortadayızdır, bundan sonra hep mutlu yaşamak için ne tür bir hayat süreceklerini tahmin etmeye çalışırız. Hikâyenin ortası şimdidir. Geriye dönüp başlangıca (mutlak başlangıca ulaşamasak da) ve ileriye dönüp sona (mutlak sona ulaşamasak da) bakabiliriz, ama hikâyeyi takip ederken orta noktası bizim bulunduğumuz yerdir.

Gelişme bölümü, Kenneth Burke'ün dediği gibi, sorunun olduğu yerdir (Bruner, 1987, 18). Mutlu bir sonucu umut edebiliriz ve mutlu bir giriş varsayabiliriz, ama mutlu bir gelişme bölümü olursa sıkıcı bir hikâye olur. Gelişme bölümü, "çatışma"yla (Novak, 1971, 53), hikâyeyi ateşlemek için gereken sorunla karşılaştığımız yerdir. Bir hikâyenin içinde çatışma olmalıdır; ister karakterler içindeki çatışma, ister karakterler arasındaki çatışma, ister karakterlerle koşullar arasındaki çatışma, isterse aynı anda birçok türde çatışma. Gelişme bölümü, sürekli gerilim alanıdır; sınırlar ve olasılıklar, tehlikeler ve hayaller, engeller ve amaçlar, gerçek ve ideal arasındaki gerilim. Özellikle olay örgüsünün zorunlulukla-

rıyla hikâyenin ana motoru olarak gördüğümüz, bölümden bölüme hikâyeyi sürükleyen karakterlerin varlığı arasındaki çatışma; itme ve çekmedir. Gerçekten de mücadele yoksa hikâye de yoktur; sorun yoksa masal da yoktur, bela yoksa heyecan da yoktur, *çatışma* yoksa serüven de yoktur.

Serüvene ve dolayısıyla *çatışmaya* yönelik iştahımızın derecesi, ister dedikodu isterse daha formel şekilde "haber" olsun, "en yeni"ye duyduğumuz açlıkta kendini gösterir. Ama herhangi bir eski haber işe yaramaz. Yeni haber eski haberden iyidir, kötü haber de iyi haberden iyidir; daha hızlı ve daha uzağa ve de çok daha fazla etkiyle yol alır. En son cinayet, uçak kazası ya da deprem haberlerinde duyduğumuz gizli heyecanı düşünün (başka birini etkilediği sürece tabii). Bu tanıdık olsa da tuhaf bir olgudur. "İnsan doğası" hakkında; "yeniliğe karşı duyduğumuz delice istek" (Tannen, 1990, 111) hakkında; yalnızca bilgilendirilmek değil, *daha olurken* bilgilendirilmek, bilmek ihtiyacımız hakkında merak uyandırıcı bir şey söyler. Haber sunucusunun açılış cümlesi kadar adrenalimizi yükselten bir şey yoktur: "Şimdi bu akşamki haberlerin özetini sunuyoruz..."

"Kitle iletişiminin gelişmesini... kayıtlı tarihte insan bilincindeki en büyük değişiklik" olarak gören gazeteci-eleştirmen John Carey'e göre (1987), bu "bilgilendirilme" ihtiyacı şu anda bizim için, geçmişte başkalarının dine duyduğu ihtiyaca benzer. Bize "yakın ufku[muzu]n ötesinde kalan olaylar hakkında sürekli ve rahatlatıcı bir duygu" sağlar. "Önemsiz rutin işler[imiz]den kurtulmamızı ve [kendimizden] daha büyük bir gerçeklikle iletişim kurmanın günlük yanılsamasını" sağlar. Bizi "durmadan... başka insanların ölüm hikâyeleriyle" bombardıman ederek, "[bizi] sürekli olarak hayatta kalan konumuna yerleştirir"; "[kendi] ölümlülüğümüz hakkında bize rahatlatıcı bir duygu" veren din gibi (xxxii, xxxv).

Alışılmadık ama ayartıcı bir argüman. Burada tezimi tamamlamak için, hikâyenin çekiciliğinin üçüncü ana özelliğine değineceğim. Gelişme bölümünde yaşadıklarımızın ortaya çıkardığı şey, Carey'in sahte din duygusunun yanı sıra, mücadele eden karakterlere *sempati*, anlayış, "onlarla birlikte acı çekme" (onlardan daha rahat bir konumda olsak da) duygusudur; okurun büyülenmesini sürdürmek için "canlı ve sürekli rüya"yı koruyacaksa her yazara tavsiye edilen bir duygu (Gardner, 1985, 97).

Hikâyenin Gücü

O halde bir hikâyenin girişi, sonucu ve gelişme bölümü sırasıyla bizi başından sonuna kadar meşgul eden gerilim, tatmin ve sempati kaynaklarıdır. Bizim için bütünlük duygusunun da kaynağıdır; tanım gereği estetik olarak doyurucu bir sonuç zorunluluğu olmadan devam edebilecek bir "anlatı" ya da bir "metin"in aktardıklarından daha çok öyledir en azından. Kendi doğum, ölüm ve acı çekmemizi taklit ederken hikâyenin bu temel biçimi böylece hikâyeye, bizi kendisine bağlayan çekim gücünü verir. Genel olarak bunun nedeni "her hikâyenin bizim hakkımızda" (TeSelle, 1975b, 159) olmasıdır. Yalnız bu nedenle bile, ister kurgusal ister olgusal olsun, bir hikâyenin tuhaf bir gücü vardır. Bir şeyler olmasına, aslında aynı anda birçok şey olmasına neden olur. Bunların büyük kısmından daha önce söz ettim; bir kısmı da, genel olarak edebiyatın işlevini tanımlamak için çoğunlukla kullanılan iki terim altında sınıflanabilir: Hikâye öğretir ve zevk verir.

Bir hikâye eğlendirdiği zaman, günlük yaşamımızın tekdüzeliği ya da acısından kaçmamızı sağladığı zaman zevk verir. Bir hikâye yukarıda söz edilen katarsis duygusunu verdiği zaman; belirli bir gerilim üzerinde yoğunlaştığı ve normal olarak yoksun olduğumuz rahatlamayı sağlayarak içimizde "hapis kalmış enerji"yi ortaya çıkardığı zaman zevk verir (Polster, 1987, 39). Fantezilerimizi harekete geçirdiği zaman; beklenmedik olasılıkları görmemize yardım ettiği zaman; bizi kendi dışımıza çıkardığı ve normal olarak içinde bulunduğumuz dünyadan farklı bir dünyaya götürdüğü zaman zevk verir. Bir hikâye aslında bir dünya *yaratarak* zevk verir; bu dünyada, en azından vekâleten, yaşar, hareket eder ve varlığımıza sahip oluruz. Bir hikâye bizi bir topluluğun içine çekerek, bir karakter grubunun parçası olduğumuzu hissettirerek, onların davranışları, düşünceleri ve duygularına ortak kılarak zevk verir. Bir hikâye, kendimizi daha az yalnız ya da sıra dışı hissetmemizi sağladığı zaman (Coles, 1989, 61); oluşmamış düşüncelerimizi ve dile getirmediğimiz sorularımızı onayladığı zaman; bize arkadaşlık ettiği zaman (Booth, 1988) –gelecekte de yüreğimizde kalabilen, bazen hayatımızın bir parçası olan gerçek insanlardan daha kalıcı olabilen bir arkadaşlık– zevk verir.

Bir hikâye bilgi aktardığı zaman; bazı şeyleri nasıl yapacağımızı söylediği zaman; geleneği ileriye taşıdığı zaman; neden insan-

ların şu şekilde davrandıklarını ya da neden işlerin böyle olduğunu açıkladığı zaman öğretir (Wiebe, 1970, xv-xvi). Bir hikâye değerler aktardığı zaman; soyut fikirleri ete kemiğe büründürdüğü zaman; hassas ya da patlayıcı temaları görece bir güvenlikle ele almamızı sağladığı zaman öğretir (Ross, 1992, 79). Bir hikâye olanları anlattığı zaman; koşulların içinde bulunduğu karışıklığa bir düzen getirdiği zaman; karmaşık olay ya da duygulara anlaşılabilir bir yorum önerdiği zaman öğretir. Bir hikâye "deneyimin kaypaklığına gem vurduğu" zaman (Polster, 28); kendi kişisel kaygılarımızı görüp anlamamıza yardım ettiği zaman; günlük yaşamımızın ironi, karmaşıklık ve muğlaklığını yansıttığı zaman (Coles, xvii) öğretir. Bir hikâye kendi görüşlerimizi geçerli kılacak ve davranışlarımıza yol gösterecek rol modelleri sağladığı zaman; düşünce ve mücadelelerini kendimizinkilerden daha net ve derinden bilebileceğimiz karakterleri bizimle tanıştırarak kendimizi daha iyi anlamamıza katkıda bulunduğu zaman öğretir. Bir hikâye kendi kişisel çatışmalarımızı söze döktüğü zaman; benzer ikilemlerle karşı karşıya olan karakterlerden akıl alarak kararlar vermemize yardım ettiği zaman (203) öğretir. Bir hikâye, bir alegorik hikâye gibi, gündelik dünya görüşümüzü "tanıdık olmaktan çıkardığı" zaman (Greene, 1990, 257; Crossan, 1975, 56-7), bizi dünya görüşümüzü yeni ve sağlıklı bir şekilde yeniden inşa etmeye zorladığı zaman öğretir.

Hikâyelerin nasıl hem öğretip hem de zevk verdiğini (ve çoğunlukla ikisini birlikte yaptıklarını) incelemek, sanatı değerlendirmek için her zaman başvurulabilen iki alanı ele almaktır: Etik ve estetik. Bu iki alanın iç içe geçmiş olduğuna inanıyorum, ama şimdiye kadar hikâyenin estetik özellikleri üzerinde yoğunlaştım. Bu bölümün geri kalan kısmında etik özelliklere bakmak istiyorum.

Basit bir düzeyde, tıpkı her fıkranın bir can alıcısı noktası, her haberin ve her filmin bir mesajının olması gibi, anlatılması ne kadar zor olsa da, her hikâyenin bir "düstur"u vardır. "Hikâyeler," der bir eleştirmen, "masum değildir" (Rosen, 1986, 236). Her zaman arkalarında bir gündem vardır. Hayden White, "Tamamlanmış her hikâye bir tür alegoridir, bir düsturu işaret eder ya da ister gerçek ister hayali olsun olaylara salt bir dizi olarak sahip olmadıkları bir önem bahşeder" (1980, 13) diye yazar. Hikâyeler içkin olarak ahlak dersi verir. Anlatıcılık "gerçekliği ahlaklaştır-

ma, yani düşünebileceğimiz her tür ahlaklılığın kaynağı olan toplumsal sistemle özdeşleştirme güdüsüyle yakından bağlantılıdır, hatta belki bu güdünün bir fonksiyonudur" (13-14). Örneğin büyük ölçüde "tarih zafer kazananlar tarafından yazılır"; siyasal olarak ya da kendilerince ahlaki olarak en tepede olanlar; görüşlerini desteklemek için olguları düzenlemeye –genellikle diplomatik de olsa "ben sana demiştim" ruhuyla– meraklı olanlar tarafından (Plantinga, 1992, 81). Ama kurmacanın etik boyutlarının incelenmesi her zaman bu tür kinik doğrultulara yönelmez. Aslında Platon'un şairleri Cumhuriyet'ten kovalamak istediği günden bu yana sayısız düşünür, yazın sanatının içkin ahlaklılığını –ahlaklılaştırmaya karşı olarak– savunmak için ayağa kalkmıştır. John Gardner, bu görüşün modern bir bileşeni olarak, "Gerçek sanat ahlakidir," der; "hayatı ilerletmeye çalışır, değerini azaltmaya değil." Sanat, diye öne sürer, "özünde ciddi ve yararlıdır, kaos ve ölüme karşı, entropiye karşı oynanan bir oyundur" (1978, 5, 6).

Edebiyat savunusunun uzun bir tarihi var; bu savunmaya adanan sözler çok ve dokunaklı. Ama eleştirmen Deanne Bogdan bize uzun süredir bu savununun merkezinde neyin yer aldığını hatırlatır. "Liberal eğitimin çekirdeği olarak edebiyatın geleneksel gerekçelerinden biri de," diye yazar, "karakter gelişimindeki olumlu rolü olmuştur" (1983, 5). Bu rolün övüldüğü iki kitap, Joseph Gold'un *Read for Your Life* ve Robert Coles'un *The Call of Stories* adlı kitaplarıdır. Her iki yazar da biblioterapi yanlısıdır.

Evlilik ve aile danışmanı ve İngilizce profesörü Gold'a göre, edebiyat bir "hayat kaynağı", aslında bir "hayat destek sistemi"dir (1990, 24). Üstelik temel olarak yaşama *bağlıdır*: "Hiç bitmeyen hikâye," der, "hayat hikâyesidir" (31). Özellikle romanlar "hayat deneyimimizin benzerleri" olarak işlev görür, çünkü "hepimiz hikâye yapıcılarıyız" (51). Yani "dünyalarımızı, benliklerimizi, arkadaş ve ailelerimizi hikâyeleştiririz" (31). Hayatımızın olaylarını hikâyeleştirme yeteneği olmadan kafamız karışır, bunalırız. Gold, "bisiklet parçalarının arasındaki kilit ilişkiyi kuramayan bir çocuk gibi içerikte kayboluruz" (51) görüşünü savunur. Ne var ki, "Kurmaca kendinizi yeniden hikâyeleştirmenize yardım eder" (4).

Gold'un coşkusunu Coles da yankılar. Bir psikiyatrist, profesör ve öğrencilerinin akıl hocası olarak çalışırken kitapların –özellikle kurmaca kitapların– kişisel yenilenme yaratabileceği-

ni görmüştür. Hikâyenin gücü, der, okurlar, karakterlerin içine yerleştirildikleri olay örgüsünün sınırlama ve fırsatları arasındaki mücadeleleriyle özdeşleştikçe "ahlaki düş gücü"nü teşvik etme kapasitesinde yatar. "Roman ve hikâyeler hayatın anlatılarıdır; bize arkadaşlık etmekle kalmaz, öğüt verir, yeni yönler gösterir ya da belirli bir yoldan sapmamamız için cesaret verirler. Bize soydaşlar, yoldaşlar, öğütçüler sağlar; görmemizi sağlayacak başka gözler, duymamızı sağlayacak başka kulaklar verirler" (159-60).

Coles'un hikâyelerin ahlaki gücüyle ilgili gözlemleri iki şey önerir: Birincisi, hikâyeler, bir anlamda bizi çağırır, bize ulaşır, dostluk, yol göstericilik ve destek sunar; ikincisi, biz de karşılığında onların çekici diline ve kendilerine özgü mantığına ihtiyaç duyarak normalde belirsiz hayatlarımızdan bir anlam çıkarmak için hikâyelere ulaşırız. Yani iki yönlü bir sokak, karşılıklı bir çekim, karşılıklı bir cazibe söz konusudur. Araştırmacılar Mark Tappan ve Lyn Brown'ın belirttiği gibi, "hayatımızda ahlaki seçimler yaptığımız ve kararlar verdiğimiz zaman, bunları esas olarak haklarında hikâyeler anlatarak temsil eder ve bunlara bir anlam yükleriz... ister bakkala gitmek gibi alelade bir karar, ister hayatımızı sonsuza kadar etkileyen ahlaki bunalımlar kadar önemli olsunlar" (1989, 187).

Coles, Gold ve sözünü ettiğimiz diğerlerinin yanı sıra Tappan ve Brown da temel bir düzeyde "dünyalarımız, kendimiz, ailemiz ve arkadaşlarımızı hikâyeleştirdiğimiz" inancını paylaşır. Böyle bir hikâyeleştirme olmadan yaşamak olanaksız olurdu. O halde, kendimiz böyle müzmin hikâye anlatıcıları olduğumuz için hikâyelere ihtiyacımız var. Cupitt, "Kendi en büyük kurmaca eserimizi –hayat hikâyelerimizi– oluşturmada kullanmak için hikâyelerden parçalar ödünç almak isteriz," diyor (1991, 67). Roquentin'in bile gönülsüzce kabul ettiği gibi, "bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır, kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle kuşatılmış olarak yaşar, başına gelen her şeyi bu hikâyeler aracılığıyla görür; ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır" (Sartre, 1965, 61).

Ne var ki, başımıza gelen her şeyi hikâyelerimiz *aracılığıyla* gördüğümüz iddiası bizi şimdiye kadar söylenen her şeyin yüzeyinin altında yatan bir soruyla karşı karşıya gelmeye zorlar: Yalnızca kendimizi değil ama hem başkalarını hem de genel olarak gerçekliği içkin olarak "hikâyeleştirilmiş" olarak mı görüyoruz

gerçekten? Eğer böyleyse, bu ne anlama gelir, nasıl olur ve günlük temelde neye *benzer*?

Başkalarını Nasıl Hikâyeleştiririz

Penceremden aşağıdaki sokağa bakarken ne görüyorum? Bir yaya kitlesi, trafik sıkışıklığı, yapılar karmaşası görüyorum: "Hikâye" bunun neresinde? Ama yapıların içinde az çok bana benzeyen; yürümek, konuşmak, kararlar vermek, yemek hazırlamak ya da bebek bezi değiştirmek gibi bir dizi öngörülebilir faaliyette bulunan sayısız birey olduğunu biliyorum. Ama bunu kabul edince hikâye unsurunu devreye sokmuş oldum, çünkü bu adsız komşuların *şimdi* bir şey yapıyor olduklarını anladıktan sonra, daha *önce* yapmış olabileceklerini ya da *sonra* yapmaya devam edeceklerini tahmin etmek için fazla çaba gerekmez. Onlara bir hikâye yakıştırırım: Benim gibi yıldızı oldukları bir hayat sürdükleri hikâyesini. Onlara olası geçmişler, şimdiler ve gelecekler yakıştırırım: Girişler, gelişme bölümleri ve sonuçlar.

Örneğin kaldırımda hızlı hızlı yürüyen şu kadın: Bir süredir, belki istediğinden daha uzun süredir ve belki de ona kötü davranan bir adamla evliymiş gibi duruyor. Görüntüsünden kent merkezinde, belki bir büroda ya da mağazada çalıştığından şüphe duyuyorum. Gene de kararlı havası bazı planları olabileceğini düşündürüyor: Belki çocuklar evden ayrıldıktan sonra üniversiteye geri dönmek, uzun zamandır hayalini kurduğu gibi bir yazar ya da avukat olmak ya da daha yakın bir gelecekte bir sevgiliyle tanışmak... Ama şuradaki adam eski püskü paltosu ve botlarıyla bir park sırasına iki büklüm oturmuş: o kadar yalnız ve yenilmiş duruyor ki. Büyük ihtimalle kentin dışındaki uzak bir bölgeden, eleman azaltma, kapanma ya da içki sorunu nedeniyle işinden atıldığı köyünden geliyor. Ama şimdi geleceği belirsiz görünüyor: Çok geçmeden bir iş, bir sadaka ya da başının üstüne bir çatı bulamazsa, kimsenin tanımadığı unutulmuş biri olarak... ölecek.

Ne zaman başkalarının hayatlarının nasıl olduğunu açıklamaya, davranışlarını yorumlamaya ya da onlara nasıl davranacağıma karar vermeye çalışsam, er ya da geç anlatı tarzına kayıyorum. Bir tür *biyografik dürtüyle* karşılaşıyorum. Tappan ve Brown, "Başkalarının davranışlarını anlamak için bu davranışları bir anlatı bağ-

lamına yerleştirme eğiliminde oluruz" (185) diye yazıyor. Bunun bir doğal sonucu da, bize ne kadar yabancı olursa olsun, başka bir insanı "hissetmek" için onu "bir kitap gibi okumak" zorunda olmamdır (Nierenberg ve Calero, 1973). Daha önce kullandığım terimi kullanacak olursam, o insan hakkında bir "storyotype" oluştururum. Onun varoluşuna ait bir giriş, gelişme ve sonuç tasarlamam, ona biraz şans verilse bana anlatabileceği hikâyeyi tahmin edebilmem gerekir. Romancı John Steinbeck, kamp yaparken bir parkın bekçisiyle yaptığı konuşmayı dokunaklı anlatışında bu tür bir tahminden söz ediyor. "Cipiyle uzaklaştıktan sonra," deyip iç geçiriyor Steinbeck, "onun yerine onun hayatını yaşadım ve bu bana umutsuzluk verdi" (1972, 112). Bu tür tahminler bir oyun olarak kalabilir kuşkusuz –otomobilimizde oturup "zaman geçirirken" kaldırımdan gelip geçenlerle oynadığımız oyun gibi. En kötü olasılıkla, asılsız, kötü niyetli dedikodunun başlangıcı olabilir; en iyi olasılıkla da bir bireyler grubunu topluluğa dönüştüren o sayısız sevecenlik bağlarının kökeni, anlayışın başlangıcı olabilir. "Yakınlık" dediğimiz bu kendine özgü ilişkinin başlangıcı olabilir çoğunlukla. İster arkadaşlık isterse aşk ilişkisi olsun, yakınlık günlük hayatımızda çok merkezi bir rol oynadığından, gelişiminin dinamiğini kavramak önemlidir.

Yeni biriyle –geçici bir çekimden daha ötesini duyduğum biriyle– tanışınca genellikle hayatının hikâyesini merak ederim. İlk tutkunun heyecanıyla bu hikâye hakkında *her şeyi* bilmem gerektiğini hissedebilirim. Doğal olarak hobi ve alışkanlıklarını, düşünce ve tuhaflıklarını, değer ve inançlarını, "mizacını", "hayat birikimini" de bilmek isterim; ama bunlar onun "deneyimi"nden kaynaklandıkları için onun hikâyesini de bilmek isterim. İlle de buna gerek yok kuşkusuz: Bazı yakınlık biçimleri (diyelim trende bir yabancıyla) birbirimizin hikâyesi hakkında *fazla* şey bildiğimiz zaman değil, *az* şey bildiğimiz zaman en iyi şekilde yürür gibi görünür; May Sarton, "Derinlerde yaşamlarımızın gerçekleri hakkında değil, tabiatımızın özü hakkında bir anlayış" olduğu zaman diyor buna (1977, 15). Diğer bir deyişle, yeni, hikâyesiz bir ilişkiye başlamaya, "kişisel geçmişi silmeye" ve birbirimizi "ağırlık yapan düşünceler"den kurtarmaya çalışmak için söylenmesi gereken bir şey var. Gizemli olan için, gerilim unsuru için, "zor elde edilir" rolü oynamak için de söylenmesi gereken bir şey var. Çünkü aslında "âşık olduğumuz" –ya da hatta âşık olmak istedi-

ğimiz– şeyin *kişinin* kendisinden çok bir *hikâye*, bir hikâyenin yalnızca bir parçası ya da yalnızca bir hikâye vaadi olması da az görülen bir şey değildir: Anlatısal bir büyüyle kendi etrafına ördüğü –ya da daha doğrusu, nihai olarak onun değil benim olan bir hikâyede ondan bir "karakter" yaratırken belki düş gücümün derinliklerinden benim onun *için* ördüğüm– bir hikâye! Ama dediğim gibi, genellikle... Kaldı ki onun hayatı ve hikâyesi (basitçe değilse) yakından ilişkilidir. Onu tanımak, hikâyesini tanımak anlamına gelir.

Birincisi, onun dış hikâyesini, hayatının gerçeklerini bilmek istiyorum; saç rengi ve boyu gibi görebildiklerimi değil, ilk yıllarından itibaren hayatının ayrıntılarını, özellikle de eski ilişkileri gibi şu andaki gündemim için geçerli olanları. Glover'ın her yerde hazır ve nazır Tanrı'sı gibi bu ayrıntıların hepsini tümüyle bilemem, ama şu ana kadar hayatında neler olduğu –hiç değilse başlıca dönüm noktaları– konusunda işe yarar bir varsayım oluşturacak kadar şey bilebilirim. Ama bu tür ayrıntılar hakkında bilgi edinmek o kadar kolay değildir, çünkü bunlar geçmişe ait bilgilerdir. Fotoğraf albümlerini gözden geçirir, ev videolarını seyretmeye katlanır ya da sınıf fotoğraflarına bakar ve böylece mezuniyet gününde, doğduğu günde ya da bilinmeyen bir kumsalda yapılan piknik gününde hayatına ilişkin birkaç yüzeysel fikir edinirim, ama.. imgelerin arkasına asla bakamam ve şu ana kadarki varlığının gerçek olaylarına ortak olamam.

O halde az çok bilgilenmiş tahminlerimin ötesinde onun dış hikâyesi konusunda bana bilgi verebilecek tek şey, başkalarının (ana-baba, yakın arkadaşlar ya da eski eşler) onun hakkında dıştan-içe anlattığı hikâyelerdir. Bunlar ne kadar mahrem ya da "nesnel" olma iddiasında olurlarsa olsun –hükümet istatistikleri ya da ilk günden itibaren doktor kayıtları bile olsalar– elimdeki tek şey, bu insanların kendi gündemleri ya da düş güçleri, onunla paylaştıkları birikmiş geçmiş ya da ona yakıştırmak istedikleri belirli bir imge nedeniyle kaçınılmaz olarak taraflı ya da süslenmiş hikâyelerdir gene de. Örneğin ana-babası için o her zaman aile tarihinde özel bir karakter olarak görünecektir, bu da onu olduğu gibi görmekle aynı şey değildir. Son olarak, başkalarının algılayışımı bozacak dış-iç hikâyesi olmadan da, benim kendi "storyotype" oluşturma eğilimim var ve bu da onun bana başka birini –bir hayalet, bir epizot, geçmişimin dokunaklı bir dönemi– ha-

tırlatmasıyla iyice karmaşıklaşır. *Onun* hikâyesini ancak kendim aracılığıyla görebilirim.

Onun dış hikâyesi hakkındaki bilgim üzerinde bu kadar çok sınırlama varken, neden hepsini bir tarafa bırakıp bunun yerine doğrudan iç hikâyesine girmiyorum? Kuşkusuz en önemli olan budur: Onun yüreğinde neler olduğu! Davranışları ya da başarıları değil, ruhu. Dışı zengin ama içi yoksulsa, bizim için orada ne umut olabilir? Doğru, ama burada benim görevim çok kolay değil. Yüreğinin derinliklerinde *kendisi için* oluşturduğu bu geniş, çok yanlı, boyutlu hikâyenin ne kadarını bilmeyi gerçekten umut edebilirim? Çok fazlasını değil. Elbette ona içindekileri sorabilirim ve o da anlatabilir, ama elde ettiğim gene de iç hikâyenin kendisi olmaz, içinde hissettiği şeyler olmaz, yalnızca bana bu hikâyeden isteyerek ya da mimik, hareket ve sözleriyle içten dışa ifade ettikleri olur. Dolayısıyla, kendi dedektifliğimle, kısmi ve ikinci el olsa bile onun yaşamındaki olaylar hakkında bir şey, varoluşuyla ilgili bir şey çıkarabilirim, ama deneyimi hakkında çok az şey öğrenebilirim.

Yani dıştan içe okuduğum genel hayat hikâyesi –kendisinin okuduğuyla hiçbir zaman aynı değildir ve istisnasız çok daha kaba hatlıdır– aynı anda birçok hikâyenin sürekli değişen bir bileşimidir. Onun dış hikâyesi (her zaman başkalarından etkilenecek olan versiyonum, artı kendi geçmişimden ona yansıttığım bitmemiş işler) ve iç hikâyesinin (bu hikâyeyle ilgili sonuçlar çıkarabildiğim ölçüde) yanı sıra, en azından onun iç-dış hikâyesi vardır – yok mudur? Doğru, ama bu da sorunsaldır, çünkü bana ancak parçalar, bölümler ve özetler halinde sunulur –iki kez aynı şekilde çıkan şey azdır. Bu onun dünyasının, ailesinin, hayatının vb. *olduğu* haliyle değil; onun *gördüğü* haliyle hikâyesidir ve bugün gördüğü şey bir sonraki hafta gördüğü şeyden çok farklı olabilir.

Üstelik benim gibi o da bazı şeyleri gizli tutabilir. Aslında bu aramızdaki sürecin bir parçası olabilir: Hikâyelerimizi stratejik olarak, birer birer açığa vurmak; yakınlığımızın ön odasına çok dikkatli adımlarla girmek; öbür kişi yanlış bir izlenim edinip kendini geri çekmesin diye çok fazla şeyi çok çabuk ifşa etmemeye dikkat etmek; anlatmadan bıraktığımız hikâyeler nedeniyle ikimizin de koruduğu kontrole dikkat etmek. Dikkatimiz, ilişki özlemimizle, en azından bir öncekinden daha iyi bir ilişki özlemimizle orantılıdır. Örneğin belki o benimle, yeni bir insanla kendi-

sinin de yeni bir insan olabileceğini, hikâyesinin geçmişte başkalarıyla olduğundakinden daha farklı olabileceğini umut ediyor. O halde, amacı bana ille de hayatının doğru olmayan bir hikâyesini anlatmak değil; ama en azından daha iyi bir hikâye, daha taltif edici bir hikâye, daha ilginç bir hikâye, üzerinde daha fazla denetim kurduğu bir hikâye –aynı eski hikâye olmadığı sürece herhangi bir hikâye– anlatmaktır. Dolayısıyla, *benim* hikâyemi okuma şekline bağlı olarak sırları olabilir; başkalarıyla paylaştıklarını benden gizli tutabilir; ya da ancak beni daha iyi tanısaydı anlata*bileceği* hikâyeleri ima edebilir: "Bir gün sana bu hikâyeyi anlatmam gerekecek..." Bazen de bilerek ya da bilmeyerek yalan söyleyebilir.

Bu karmaşık yakınlık oyununun ortasında, onun bende sezdiği gibi ben de onda boşluklar sezeceğim elbette: Bana içten dışa itiraf ettikleriyle benim onda dıştan içe okuduklarım arasındaki boşluklar; bir arkadaşın onun hakkındaki dış-iç hikâyesiyle başka birininki arasındaki boşluklar; bana sözlerle anlattıklarıyla davranış ya da gözleriyle gösterdikleri arasındaki boşluklar. Bu boşluklar çok büyürse; tutarsızlıklar, yalanlar, uydurmalar sezersem; bana tüm hikâyenin anlatılmadığından, daha sonra bizi etkileyecek derin sırlar olduğundan şüphelenirsem, ilişkinin sürmesinin bedelini düşünmek zorunda kalabilirim. Bir noktada onu "çözemediğime" karar vererek yorulabilir ve pes edebilirim.

Ama hepsi bu kadar değil. Suları daha da bulandıran, her ikimizin de içine sıkıştığı öbür tüm hikâye, her ikimizin de içinde bulunduğu büyük hikâyedir: İlişkimizin ortaya çıkmakta olan hikâyesi, farklı yorumlansa –ve geliştiği bağlama bağlı olarak farklı yaşansa– da karşılıklı oluşturulmuş (sohbetler ve günlük etkileşim aracılığıyla) bir hikâye. Buna uygun olarak yüz yüzeyken birbirimize başka türlü, telefonda başka türlü, gönderdiğimiz mektuplarda gene başka türlü davranabiliriz. Bu bağlamların her biri, ikimize de, birbirinden biraz farklı bir ilişki biçimi sunar. Ama her durumda, "bir çift olmak öbür kişinin hikâyesine bağlı olarak yaşamayı zımni olarak kabul etmektir" (Bridges, 1980, 71) – ve ekleyebilirim ki o da benimkine bağlı olarak yaşar. Üstelik benim hikâyemin de, başkasının değil *onun* hikâyesine göre yaşamam nedeniyle ortaya çıkan ve pekiştirilen versiyonları olacaktır. Bu da demek oluyor ki, onunla bir hikâyeyi paylaşmak kendi öz yaratımımı benzersiz bir şekilde etkiler, tıpkı bir hikâyeyi benim-

le paylaşmasının onunkini benzersiz bir şekilde etkileyeceği gibi. Bu paylaşılan hikâye, bu hikâyeyi okumalarımız hiçbir zaman tam olarak paylaşılmasa ya da aynı derecede kesin olmasa (yani "o beni seviyor, o beni sevmiyor") bile, aramızdaki etkileşimde kuvvetli bir güç sahibidir. Bizi bir arada tutan şey olabilir: İkimizin de içine gömüldüğü, gitgide yoğunlaşan bir olay örgüsüne sahip, kendimizi iyice kaptırdığımız ve büyük sarsıntılar olmadan geri çekilemediğimiz, geriye dönüş noktasını geçerek beraberce oluşturduğumuz bir roman gibi.

Zaman geçtikçe benim hikâyemin nerede başladığı, onun hikâyesinin nerede bittiğini söylemek zorlaşır. İki kişi tek insan haline gelir; iyiye ya da kötüye doğru "birlikte gelişirler". İlişki ne kadar uzun sürerse, sınırlar o kadar belirsizleşir. Aramızdaki ortak hikâyenin karmaşık ağının aracılığı olmadan birbirimizi "görmemiz" daha da zor hale gelir; bu hikâye içinde –birbirimizin bireyselliğine açık olma çabalarımız dışında– rollerimiz giderek esnekliğini kaybeder. O halde hikâyemiz aramızda daha fazla yakınlığa bir engel haline gelir. Yolumuza çıkar. Bu hikâye içinde, birbirimizin şu an kim olduğu, geçmişte kim olduğu ve gelecekte kim olacağı konusunda "storyotype"lar geliştiririz. Tanıdıklarımız için geliştirdiklerimizden daha kapsamlı ve daha güncel olsalar da, bunların kafamızdan atılması gitgide zorlaşabilir. Dolayısıyla bunlar, birbirimizi nasıl algıladığımızı önemli ölçüde değiştirebilecek yeni bilgileri görmemizi engelleyen bir perde oluşturabilir. Ama her ikimizin de içine gömülü olduğu ve başımıza gelenleri yorumlama aracımız olan bu daha büyük hikâye de, sayısız başka hikâyelerle, yalnızca ailelerimizinkiyle değil; yakınlık duyduğumuz çeşitli örgüt ve toplulukların, kültür ve sınıfın hikâyeleriyle de biçimlenmiştir. Ve hikâye bu şekilde devam eder.

O halde ne kadar heyecan verici olursa olsun, "seni tanımak" basit bir süreçten çok öte bir şeydir. Aslında şiirsel bir süreçtir; olaylardan çok yorumlar, gerçeklerden çok izlenimler, olgulardan çok kurgular içerir. Üstelik arkadaşımın hayatının tüm hikâyesine, gerçek hikâyesine ya da doğru hikâyesine değil, ama en azından umut edebilirim ki, zaman içinde emin olabileceğim "gerçekler"e uyacak kadar iyi, tutarlı ve esnek bir hikâyeye yol açan bir süreçtir. Şiirsel olsun ya da olmasın, her zaman düzgün işleyen bir süreç değildir. Çoğunlukla, kültürümüzün geniş aşk

hikâyeleri ve dokunaklı şarkılar deposunun kanıtladığı gibi, sayısız hüsrana ve sonsuz çeşitlemelere gebedir.

Örneğin öbürünün yaptığı ya da söylediği bir şeyden yanlış bir izlenim edindiğimiz zaman, özellikle ilişkimizin başında, her birimizin barındırdığı sayısız hikâye hakkında yeterli bir fikir edinmemizden önce böyle bir şey olduğunda, ilişkimiz, acılı bir sürece girme eğiliminde olur. Bu durumda karşımdaki kişi, hayatımdaki bir olaya, benim kendi bakışımla ona yakıştırdığım hikâyeyle hiç bağlantısı olmayan bir hikâye yakıştırabilir. Bu, ihmal, dedikodu ya da önyargıya dayalı bir hikâye; ya da büyük ölçüde onun olan bir hikâye, kendi anı ve beklentilerinin bir yansıması, "storyotype"lar ya da taraflılıklar olabilir: Benimkinden çok *onun* hayatının hikâyesinin belirli bir çeşitlemesinin –ya da bir bölümünün– bir başka şekli. Bana göre olay zararsız, fazla önem vermediğim bir olaydır. Ona göre büyük önem taşıyan bir hikâyeyle, gerçek hikâyeyle, tüm geçmiş, şimdi ve geleceğimin bir özetiyle ilgilidir. Bana göre küçük bir yığın, ona göre bir dağdır. Bu hikâyenin karşı *tarafını* duyana ve hikâyeyi düzeltene kadar güvensizlik gelişebilir ve ilişki tümüyle yıkılmasa bile sarp bir yamaca tırmanabilir.

Sonunda, hikâyeleri ister düzgün anlayalım ister anlamayalım, birbirimiz hakkında oluşturduğumuz hikâyelerin birbirimizle ilişkimiz üzerinde derin bir etkisi vardır ve bu ilişki aracılığıyla öz yaratım süreçlerimizle ortaya koyduğumuz zenginlikleri de etkiler. Bir kez daha, hikâyeler masum değildir. Aslında hikâyelerdeki çeşitlemeler, yakın ilişki içindeki tek tek bireylerden bütün bir topluma kadar her düzeyde insani olaydaki en yaygın çatışma kaynaklarından birini oluşturur. Her çatışmada her taraf farklı bir hikâye anlatır. Quebec'de Oka bölgesinde yaşayan yerlilerle beyazlar arasındaki bir anlaşmazlıkla ilgili olarak bir gazetecinin gözlemlediği gibi: "Birçok açıdan bu anlaşmazlık İrokua tarihiyle ilgili farklı görüşlerle Avrupalıların Kuzey Amerika'ya gelmelerinden önceye giden yasalar arasındaki bir mücadeledir; her iki taraf da tarihin peşinden gittiklerini, değiştirmediklerini söylemektedir" (Platiel, 1990).

Öyleyse hikâye anlatma, hikâye paylaşma, hikâye tahmini, hikâye yaratma, hikâye mücadelesi, hikâye modeli süresi; bütün bunlar dürüstlük ve anlayış, kendini açma ve sakınma, güven ve sevgi gibi gündelik hayatın tanıdık özelliklerine yeni bir ışık getirir

(flaş ışığına benzese de). Bu ışık belki de, yakınlıktan umudu kesmemize yol açacak kadar parlaktır. Ama belki de, karmaşıklığıyla, derinliğiyle ve onu canlı tutma işinin karşımıza çıkardığı durmaksızın değişen güçlüklerle bizi yenileyebilecek bir ışıktır bu.

Şimdi tanıdıklarımızı nasıl hikâyeleştirdiğimiz sorusunun ötesine geçerek, dünyamızı nasıl hikâyeleştirdiğimiz ya da genel olarak bunu yapıp yapmadığımız sorusuna geçelim.

Eğretileme İçin İtici Güç

Bir şehir görüyorum. Yakından bakıldığında tam bir karmaşayı andırıyor, belirgin bir uyum ve mantıktan yoksun gibi. Uzaktan sessiz, cansız, ölü: Beton ve cam, tuğla ve tahta, asfalt ve çeliğin soğuk bir düzenlemesi. "Hikâye" bunun neresinde? Ama bir kez daha, hem uzaktan hem de yakından gördüklerimden bir hikâye çıkarmam için yalnızca biraz düş gücü yeter. Ne tür bir hikâye? Önemli bir dünya merkezinin, belirli bir geçmişi, bugünü ve geleceği olan, içinde ben de dahil sayısız karakter barındıran, kendine özgü bir metropolün hikâyesi; aslında hâlâ devam etmekte olan bir hikâye. Aynı zamanda, birbirinin içine oturan daha da büyük bir hikâyeler dizisinin (bir kasabanın, bir ülkenin, bir ülkeler topluluğunun, bir uygarlığın hikâyesi) alt olay örgülerinden sadece bir tanesi. Ne kadar sabit olursa olsun binalar, tuğlalar ve koşuşturma da bu büyük hikâyelerin bir parçası; bir anlamda hikâye yerinin bir parçası. Üstelik her zaman orada olmadıklarını, var olmadıkları bir "önce"si olduğunu ve var olmayabilecekleri bir "sonra"sı olacağını da biliyorum.

Hikâyeleri insan alanında görebildiğimizi düşünürsek, insan-dışı alanda da görebilir miyiz? Shakespeare olsa görebileceğimizde, "ağaçlarda dil, çağlayan ırmaklarda kitaplar, taşlarda uyarılar" olduğunda ısrar ederdi. Peki Shakespeare yanılıyor mu? Şehrin üstünde uçan bir kuş ya da arı için bile yaşanmakta olan bir hikâye çıkarma eğiliminde değil miyiz? Bay Kurbağa ve Bayan Kurbağa'nın türlerine özgü geçmişleri ve projeleri olduğunu; onların da, tüylü ve kürklü arkadaşlarının da birbirlerine bizim gibi aynı tutkuyla (aynı dille olmasa da) yaptıklarını anlattıklarını varsayma eğiliminde değil miyiz?

The Wind in the Willows'dan *Winnie the Pooh*'ya kadar hepimizin okuyarak büyüdüğü çocuk kitapları bu eğilimi teşvik eder,

böylece içkin görünen bir kapasiteyi harekete geçirir: Büyük ihtimalle doğrudan deneyim sahibi olamayacağımız dünyamızın özelliklerini insani sözcüklerle görme kapasitesini. Doğa Ana, Zaman Baba ve Ay Dede dememizi düşünün. Bütün bunlar çevremizi evcilleştirme, iyi ihtimalle kayıtsız, hatta belki düşmanca bir ortamda kendimize sıcak bir yuva kurma içgüdümüzü gösterir. Bu kapasiteye antropomorfizm adını veriyoruz, ama anlatılaştırma adını da verebilirdik pekâlâ; çünkü bu, insanlıkla *ya da* hikâyeyle belki hiç bağlantısı olmayan bir şeye bir insan *hikâyesi* yakıştırmaktır.

Ardıçkuşu ve tavşanların, kokarca ve sincapların, ağaç ve yıldızların tümüyle hikâyeleştirilmemiş hayatlar sürmeleri, birbirleriyle hiç konuşmamaları, kendilerine özgü bir kişiliklerinin olmaması ve onlar için hayal ettiklerimiz dışında karakterleri olmaması çok mümkün. Genel olarak dünyanın bir "gümbürtü, uğultu, karmaşa"dan başka bir şey olmaması da çok mümkün. Bununla birlikte bu dünyayı hikâyeleştirme itkisi, ikinci bir doğa, ruhumuz için şiirsel bir içgüdüdür. Bu, şair Stephen Spender'ın "eğretileme için itici güç" (Frye, 1963, 1vd) dediği şeydir: Hayatımızın daha geniş bağlamını da gene bir hikâye şeklinde düşünme zorunluluğu –kuşkusuz farklı bir düzende, farklı bir ölçekte, kodlanıp anlatıldığı farklı bir dilde, ama bu gene de bir hikâyedir, ilke olarak her gün okuduğumuz, seyrettiğimiz, duyduğumuz veya yaşadığımıza inandığımız hikâyelerden farklı değildir. Doğal olarak bu zorunluluğun bir kültürde –bir insanda olduğu gibi– ifade edilme şekli, başka bir kültürdekinden farklı olacaktır. Ama, dünyayı bir biçimde hikâyeleştirdiğimizden kuşku duymak zordur. Bu insan türünün *modus operandi*'sidir, hem de sadece sanat alanında değil, muhtemelen bilimde ve dinde de.

Örneğin, çeşitli çocuk gelişimi modellerinin temel yapısını çözümleyen psikologlar Kenneth ve Mary Gergen, "edebi görenekler bilim kuramlarının oluşmasına hizmet eder" (1986, 22; ayrıca bkz. Stainton Rogers ve Stainton Rogers, 1992) sonucuna varırlar. Diğer bir deyişle, kuramlar hikâyeler anlatır: Dünyanın nasıl olduğu, nereden geldiği, nereye gittiği ve dünyanın ortasında bizim kim olduğumuz hakkında. Kuramın anlattığı hikâye estetik olarak ne kadar doyurucu olursa, o kadar iyi bir kuram olarak görülür ve o kadar açıklama gücü taşır. Dinsel öğretiler de hikâyeler anlatır. Don Cupitt, Hıristiyanlık içindeki öğretileri

"büyük bir ana anlatı" (1991, 64), başından sonuna kadar tüm evrenin bir hikâyesi, "Tanrı'nın yaratısının gerçekleşme destanı ve her benlikte ve tüm dünyada kurtarıcı amaç" (63) olarak tanımlar. Bununla birlikte, bu hikâye yapısı yalnızca Hıristiyanlık için geçerli değildir. Her din, diye öne sürer Cupitt, "anlatıldıkları zaman, duygusal ve yorumsal tepkileri itibariyle uyumlulaşmış bireylerden oluşmuş bir toplum yaratan hikâyeler dizisidir –bu bireyler birbirinden farklılaşmıştır, ama aile benzeri bir yakınlığı paylaşırlar ve ortak bir yaşam sürebilirler" (61). Bilimsel ya da dinsel, bu tür hikâyeleştirme, o uzun evrimleşme yolunda bu kadar hızlı koşmamızın (bizi daha ağır gelişen bitki ve hayvan kuzenlerimizden ayıran şey) başlıca nedeni olabilir.

Hayatlarımızı, aşklarımızı, komşularımızı ve dünyamızı bu kadar yaygın şekilde hikâyeleştirdiğimizi görmek, hikâyenin neden bu kadar çekici ve bu kadar evrensel olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Ursula Le Guin, "Tekerleği kullanmayan büyük toplumlar oldu," diye yazıyor, "ama hikâye anlatmayan hiçbir toplum olmadı" (1989, 27). Dünyanın resimlerini hikâyelerimiz aracılığıyla çizer ve bu dünyanın ortasında nasıl davranacağımıza karar veririz. Aslında dünyamızı hikâyelerimiz aracılığıyla *yaratırız*: Bizi postmodernizmin göbeğine götüren bir içgörü. Tam olarak tanımlamak zor olsa da, postmodern perspektif, tarihsel, kültürel ya da siyasal "gerçekliği" temsil etme çabalarımızda gerçekle kurmaca arasındaki ince duvarı açıkça kabul etmemizle karakterize edilir (Hutcheon, 1989). Mary Rogers, postmodernizm "canlı bir kurmaca duygusu"yla (1991, 202), günlük dünyamızın "kurgusal kökleri"nin farkında olmayla (209), aslında "her şeyin kurmacalaştırılmasıyla, bütün gerçekliği yazınsal bir metne dönüştürme"yle (201) karakterize edildiğini söyler. Postmodernist gözlüklerle bakıldığında "böylece edebiyat yok olur" (201) ve onunla birlikte edebiyatla hayat arasındaki çizgi de kaybolur.

Bu kısımda, hikâyenin unsurlarını ve bu unsurların görmemizi sağladığı hikâyeyle hayat arasındaki ilişkileri inceleyerek bu genel hikâye bakışından daha özgül bir bakışa kayacağım.

C. HİKÂYEYLE HAYAT ARASINDAKİ İLİŞKİLER

Hayat nasıl hikâyeye benzer? Bu kitabın cevap vermeye çalıştığı soru bu. Karmaşık olmasına karşın, belki de yavaş yavaş bir cevap oluşuyor.

Bir hayatın hikâye gibi bir girişi, gelişme bölümü ve sonucu vardır. Bir hayat, hikâyede olduğu gibi bir şey yapan biri hakkındadır. Bir hayatın ortasında bir temel kişi vardır, bir hikâyede çoğunlukla olduğu gibi. Bir hayat çatışma içinde olabilir, bir dizi tekerrür eden tema sunuyor gibi görülebilir ve hatta belirli bölümlere bölünebilir; gene hikâyede olduğu gibi. Bir hayat, hikâye gibi, kendi içinde bir tür dünyadır. Son olarak, bir hayat hiçbir zaman verili değildir, her zaman kısmen oluşturulur, inşa edilir, yaratılır; tıpkı hikâye gibi, hatta "olgusal" olduğu düşünülen bir hikâye gibi.

Buraya kadar fazla derin olmasa da iyi; çünkü hayatla yolculuk, hayatla oyun vb. arasında karşılaştırma açısından kolay paralellikler kurulabilir. Kaldı ki bunları kurduktan sonra devam etmeye gerek kalır mı? Belki kalmaz, konuyu burada bırakmanın mutlu sona olabildiğince çabuk ulaşma çabasıyla hikâyenin gelişme bölümünü atlamaya benzemesi dışında tabii. Üstelik yüz sayfa okuyup da ancak yavan sözlerle karşılaşan okurlar rahatsız olur. Neyse ki hayatla hikâye arasındaki bağlantıları ete kemiğe büründürünce söylenecek daha fazla şey, çok daha fazla şey vardır. Burada söylemek istediklerim, daha önce değindiğimiz üç hikâye unsuruyla bağlantılı olarak düzenlendi: Olay örgüsü, karakter ve bakış açısı.

Ama bu unsurları birbirinden ayırmak kolay değildir. Bunlar aslında keyfi kavramlardır. Bunlara "unsurlar" adını vermek E.M. Forster'ın terimi "özellikler"le (1962) karşılaştırırsak; hikâyeolarak-hayat eğretilemesini somutlamak için bunları kullanırken temel bir düzeyde çalıştığım gerçeğinin altını çizer. Ne var ki "unsur" sözcüğü bizi yanlış yönlendirebilir. Fiziksel maddeler dünyasının hidrojen ve oksijene, daha da ileri giderek elektron ve proton, nötron ve kuvarklara ayrıştırılabildiği gibi bunların da bir hikâyenin ayrıştırılabileceği şeyler olduğunu düşünmemize yol açabilir. Bir hikâyeyi tema, olayın geçtiği yer ve üslubun yanı sıra olay örgüsü, karakter ve bakış açısına –bütün bunlar uzun süre önce "kitap özet"lerimizi organize ederken dikkate almak zorunda olduğumuz şeylerdi– ayrıştırma itkisi, Yeni Eleştiri çevrelerinde özel bir yoğunluğa sahiptir. Bu eleştirinin merkezi düşüncelerinden biri de, bir hikâyenin iç yapısının araştırma açısından yazarının niyetinden daha önemli olduğudur (Selden, 1989, 78). Metinlerin karmaşıklığına karşı duyarlılaşmamızı sağlaması açı-

sından değerli olmasına karşın, bu hareket, bir şeyi ancak bileşenlerine ayırarak kavrayabileceğimiz böl-ve-yönet varsayımıyla, beşeri bilimlerin bilimsel yöntem tarafından işgalini temsil etmiştir.

"Yeni bilim" olarak adlandırılan eğilimlerin tam tersi bir işgale –beşeri bilimlerin bilimi işgali– işaret etmesine karşın, indirgemeciliği hikâyeye uygulamak hayli sorunsaldır, çünkü bir hikâye başından sonuna kadar bütünsel bir yapıdır. İçinde tüm bir dünya olmakla kalmaz, tüm varlığımızı –duygusal, düşlemsel, zihinsel ve koltuğumuzun kenarına gözü yaşlı ve gergin şekilde kayarken fiziksel olarak– kendisine çekme potansiyeli de taşır. Üstelik hikâye her zaman parçalarının toplamından daha büyüktür. En sonunda bizzat okumalarını ısrarla söylemeden bir romanın anlamını aktarmanın ne kadar güç olduğunu düşünün. Aynı şekilde, bir şakanın açıklanması gerekirse, açıklama amaçlanan içgörüyü yakalamış olsa bile tümüyle şakanın anlamı değildir. Hikâyenin anlamı hikâye*dir*; hikâyenin içine gömülüdür ve orada cisimleşmiştir. Demek istediğim şu: En sonunda başka unsurlardan da söz etmeden ne olay örgüsü ne karakter ne de bakış açısından söz edebiliriz; bir hikâyenin iç işleyişini ele alırken ve hikâyeyle hayat arasındaki tuhaf sınırın iki yanında dolaşırken karşılaştığımız konular çok fazla iç içe geçmiştir.

Son olarak, genellikle belirli bir tür hikâyeye, yazılı kurmacaya ve bazı açılardan yazılı kurmacanın belirli bir türüne, romana –hem hikâyenin hem de hikâye anlatmanın en yoğun ve ayrıntılı ifadesine ulaştığı ve hayat hikâyesi eğretilemesinin bizi er ya da geç yönelttiği öne sürülen anlatı biçimine– uygulanan sınıflamaları kullandığımızı unutmamalıyız. "Öne sürülen" diyorum, ama romanın lehine olan bu argümanlar nelerdir?

Hayat-Olarak-Hikâye: Artılar ve Eksiler

Felsefeci Glover'a göre "öz yaratım, hayatı tek bir yazar tarafından yazılmış bir romana benzetme eğilimindedir" (1988, 152). Romancı Gustave Flaubert'e göre "herkesin hayatı bir roman olmayı hak eder" (Polster, 1987). Eleştirmen Leon Surmelian'a göre, "büyük bir roman," "sosyolog, psikolog, tarihçinin yapamayacağı" bir şekilde "yaşam biçimini yeniden yaratan benzersiz bir insan belgesidir" (1969, 2). Ama bu övgülere karşın hayat-olarak-hikâyenin bizi yalnızca bu araca yöneltmesi gerekir mi? Bir bire-

yin hayatının çok boyutluluğu –görülebilir, sayılabilir ve duyulabilir bir şey olarak, cisimleşmiş bir şey olarak– dikkate alınırsa, tanım gereği okunabilir (yani basılı, kitapla sınırlı) olan bir şey aslında en az tercih edeceğimiz anlatı biçimi olmaz mı?

Örneğin bir film ya da oyun çok daha uygun bir araç olarak görülebilir: Anılarımızın birçoğunun güçlü görsel bileşeni nedeniyle bir film; günlük hayatımızın teatral bileşeninden dolayı bir oyun (Goffman, 1959). Bir hayat, içine aldıklarından, içerdiği kişisel bilgi ansiklopedisinden ve aktardığı sonsuz ara sözlerden dolayı *İlyada* ya da *Odysseia* ölçeğinde epik bir şiire benzetilebilir. Bir hayat bir dizi kısa hikâyeyle de karşılaştırılabilir; aynı ana karakteri anlatmasalar ve aynı temaları ele almasalar da, bu hikâyelerin aynı insanın elinden çıktığı, birbiriyle az çok bağlantılı olduğu varsayılabilir. Bir hayat, hiçbir zaman kesin bir sona bağlanmaması itibariyle televizyondaki beyaz dizilere benzetilebilir. Beyaz diziler durmaksızın uzayıp giderler. En dramatik ayrıntılar dışında her şeyi dışarıda bırakarak her hikâyenin yaptığı gibi olayların gelişimini bizim için düzenlemelerine karşın, son duygusunu günlük yaşamda olduğu gibi bizden saklamayı başarırlar. Klasik bir trajedide ya da ortalama bir Hollywood filminde, hatta haftalık bir durum komedisinde bile olanların aksine, çok az şey tam olarak çözülür. Bir eleştirmenin yazdığı gibi, "Bir eylemin ille de bir şeyi zorunlu kılması gerekmez" (Leitch, 1986, 65). Mutlu evlilikler her zaman boşanmayla sonuçlanabilir; en iyi planlar genellikle bozulur; ve genel olarak hikâye –eğer *bir* hikâye varsa– "bütünün mantığını yeniden üreten belirli ve belirleyici bir sona doğru gelişmez" (65).

Bu araçların her biri günlük yaşamın reddedilemez bir özelliğini yansıtır: Drama, genişlik, bağlantısızlık, hiç sona ermeme. Bunların hepsi bir araya geldiğinde romanın hikâye-olarak-hayat kavramının bir uzantısı olduğu düşüncesini çürütmez mi? Göstermeyi umut ettiğim şekilde, tam olarak çürütmez; gene de, tercihimizi romandan yana yapmanın önümüze çıkardığı üç sorun daha var.

Bunlardan biri, genel olarak hikâye gibi romanın da yekpare bir sınıflama olmamasıdır. İdeal roman yoktur, yalnızca, karmaşıklık ve "sanatsallık" derecesi değişmek koşuluyla, yazılmış romanlardan ibaret sonsuz bir küme vardır. Bununla da kalmaz, aynı zamanda şaşırtıcı sayıda roman *türü* de vardır. Bunlar ara-

sında dedektif romanları, psikolojik romanlar, propaganda romanları, tarihsel romanlar, tutum romanları, bölgesel romanlar, gotik romanlar, mektup tarzı romanlar, ülke romanları, bilinç akışı romanları ve varoş romanları vardır. Bunlara ek olarak romanların tarihsel olarak yazılmaları açısından çok sayıda "tarz" da vardır; bu tarzların her biri romancının dönemindeki hayata ilişkin tavırlar, üsluplar ve edebiyat kurallarının yansıtıcısıdır. Bu tarzlar realizm, romantizm, izlenimcilik, dışavurumculuk ve doğalcılık adlarını alırlar (Thrall ve d., 1960, 324). Açık ki romanın ayrıntılı bir tarihiyle roman türü ve tarzlarının tüm sınıflaması burada konumun dışında. Kaldı ki "romanı sınıflama çabaları genellikle mantıksal bir hüsranla sonuçlanır" (323), çünkü bunu yapmak için kullanılması gereken ayrımlar arasında çok fazla çakışma vardır. Bu ayrımlar da her yeni romancı kuşağıyla birlikte değişmeye devam eder; bazıları romanın *öldüğünü* ilan etmenin uygun olduğunu söyleyecek kadar ileri giderler.

Bu durumda ikinci güçlük devreye girer. Felsefeci Ted Estess (1974) bunu çok iyi ifade etmiştir. "Bazı hümanistlerin, insan varoluşunun en derin konularını anlamanın bir yolu olarak hikâye eğretilemesini canlandırma çabası içine girmelerine karşın, birçok edebiyat sanatçısı romanın ölümünden ve hikâye biçimi üzerindeki umutsuzluktan söz ediyor" (416). Estess önemli bir noktanın altını çiziyor. Bugünkü edebiyat çevrelerinde romana karşı hatırı sayılır bir kararsızlık, hatta kuşku var. 1966 gibi erken bir tarihte Robert Scholes ve Robert Kellogg, "romanın dağılma sürecine girdiğini" (15) haber veriyor, hikâyenin doruk noktası olarak "romana duyduğumuz saygı hakkında" (5), "anlatı edebiyatına bakışımızın iflah olmaz roman merkezliliği" (8) hakkında bir şey yapma zorunluluğunu ısrarla vurguluyorlardı. Kısacası "romanı yerli yerine oturtmak" istiyorlardı (3). Romancı Milan Kundera'nın (1988) bu retçiler için kinayeli bir tavırla belirttiği gibi, "romanın ilerleme yolundan saparak kökten yeni bir geleceğe ve daha önce varolana hiç benzemeyen bir sanata yol verdiğini gördüler. Yoksulluk, yönetici sınıflar, modası geçmiş otomobiller ve kenarlı şapkalar gibi roman da tarihsel adalet adına gömülmek zorundaydı" (13).

Üçüncü, ölü ya da canlı, romanın hikâyenin doruk noktasını değil en alt noktasını temsil etmesi olasılığından kaynaklanır. Bu görüşü kuvvetle savunan felsefeci Walter Benjamin'e göre, "mo-

dern dönemlerin başında romanın yükselişi", "sonu hikâye anlatmanın düşüşü olan bir sürecin ilk belirtisi"ni oluşturur (1969, 87). Bu görüşün "tamamen nostaljik ve romantik, hatta ütopik ve gizemli bile diyebileceğimiz bir görüş" (Brooks, 1988, 288) olarak eleştirilmesine karşın, Benjamin, kendisinden önceki Platon gibi, sözlü yerine yazılı iletişime öncelik vermemizin olumlu bir gelişme olmadığını ileri sürer. Tam tersine bu öncelik insan topluluğunun dokusunun zayıflatılmasını temsil eder. Benjamin'e göre hikâye anlatma doğuştan ve fazlasıyla toplumsal bir durumdur. "Romanda... yazarın da okurun da yalnız bireyler" (Brooks, 1988, 289) olmasına karşın, "bir hikâye dinleyen insan hikâye anlatıcısıyla birliktedir" (Benjamin, 1969, 100). Hikâye anlatma, "her zaman hikâyeler tekrarlama sanatıdır ve hikâyeler zihinde tutulmaz olduğunda bu sanat kaybolur. Dinlenirken artık dokuma ve örme olmadığı için kaybolur" (Brooks, 1988, 288). Bu da "deneyimleri aktarma yeteneği"nin kaybolmasına yol açar (Benjamin, 1969, 83).

O halde ilk üç sorunla karşılaştırıldığında, dördüncüsü basittir. Sorun şudur: Ölü olsun ya da olmasın, hikâyenin soysuzlaşmış hali olsun ya da olmasın, roman okunmamaktadır, hiç değilse edebi roman okunmamaktadır. Roman yazma, roman basma ve roman satın alma elbette hayli canlıdır; ne var ki yeni bir okur araştırmasının ortaya koyduğu gibi, "Bir yıl içinde her türden ciddi edebiyat okuyan [Amerikalıların] oranı yetişkin nüfusun yaklaşık yüzde 7-12'sidir" (Zill ve Winglee, 1990, viii). Düşük olmasının yanı sıra bu rakam net bile değildir, "çünkü düzenli okur olduğunu iddia edenler, ne okudukları sorulduğunda çoğunlukla Saul Bellow ve Eudora Welty'nin değil, Stephen King ve Danielle Steel'ın düzenli okurları olduğunu itiraf ederler" (viii). Dolayısıyla, kafamdaki tür –"ucuz" dediğimiz şablon kurmacaya karşı ciddi, "edebi" kurmaca– insanların seçimlerine uygun değilken tartışmayı romanın çevresine kurmam sorunlu olur. Birçok insanın seçimi hikâyeler okumak değil, seyretmek: her beş dakikada bir, pillerin ve biranın, naylon çorap ve parfümlerin hayatı değiştirme gücüne övgüler düzen otuz saniyelik ahlak dersleriyle bölünen pembe dizilerde ve durum komedilerinde anlatılanları.

O halde romanın bir insan hayatının şiirsel inceliklerinin üstün bir benzetmesini sağlaması, çoktan yok olmuş bir sonuçtur. Ne var ki, romana bu karşı çıkışların gücüne rağmen romanı sa-

vunmak bana düşmez. Kaldı ki, burada eğretilemeyle uğraşıyoruz: Hayatın bir roman *olduğunu* söylemiyoruz, bir roman *gibi* düşünülebileceğini söylüyoruz; her atomun bir güneş sistemi *gibi* düşünülebilmesine benzer biçimde. Ben *kendi başına* romanı değil, romanın –bir hikâye biçimi olarak– öz yaratımın poetikasını keşfetmedeki yararını savunuyorum. Buna uygun olarak, en azından roman lehine konuşanları, romanı "hikâye anlatmanın en son ve en gelişmiş biçimi" (Gold, 1988, 252) olarak görenleri dinleyebilirim. Bu kişilerin içgörülerinde bir geçerlilik varsa, o halde roman da diğer anlatı biçimleri arasında ele alınmaya değerdir. Bunun için inanıyorum ki birçok iyi neden var.

Birincisi, birçok hikâye ve bildiğimiz kadarıyla hayat biçimi gibi, roman da dile bağımlıdır; hem de şiddetle: Birçok romanda resim az, sözcük çoktur. Günlük hayatın tümlüğünü yansıtamayacak kadar sözlü olduğu için romanı bir kenara bırakmak, birçok insan etkileşiminin sözcük merkezliliğini gözden kaçırmak olur. Hoşlanın ya da hoşlanmayın biz dil yaratıklarıyız, daha doğrusu aslında dilin yaratılarıyız. Gene de, temeli dilde olmasına karşın bir roman bizi yalnızca sözlü düzlemden daha çok etkiler. Bir romanı yalnızca okumayız; düş gücümüzde yarattığı dünyayı görür, duyar ve hissederiz de. Romanın bir oyun ya da filmden dramatik açıdan daha az canlı olduğu eleştirisine karşı, romanın "(esas olarak) dramatik anları olan bir anlatı biçimi değil, anlatısal bir çerçeve içine yerleştirilmiş dramatik bir biçim" (Dawson, 1970, 80) olduğu ileri sürülebilir. Romancı D.H. Lawrence'ın ifade ettiği gibi (bu hiç de şaşırtıcı değildir), roman "hayatın parlak kitabı"dır "Kitaplar hayat değil", yalnızca "öteki üzerindeki ürpertiler" olsa bile, "bir roman bir insanı tepeden tırnağa ürpertebilir" (Lodge, 1988, 134); nerede ne hissedeceğimizi bize söyleyen müzik olmasa birçok filmin başaramayacağı bir şey. Bir roman bir insanı ürpertebilir, çünkü sözler her zaman görsel ve fiziksel etkilere yol açar.

Roman, hem zaman hem de uzam içinde içerebileceği gerçeklik boyutuyla da onaylanmalıdır. Bir yandan birçok roman hayli uzundur; üstelik uzun zaman dönemlerini, hatta bazen kuşakları kapsayabilir. Okumanın uzun sürmesinin yanı sıra, hikâyeyi takip edecek ve anlayacaksak uzun bir süre hafızamızda birçok malzeme tutmamızı da gerektirir. Öte yandan, ortalama bir sahne oyunuyla karşılaştırıldığında, romanlar çok geniş bir yelpazede

ülkeler ve kültürlerin sahne ve ortamlarına yayılabilir. Romanlar hareket eder. Bunun sonucunda "roman kişinin gerçek yaşamının alanına şiir, oyun, müzik ya da heykelden daha çok yaklaşır. Romanın içerdiği zaman süresi ve yerlerin çeşitliliği öbür sanat biçimlerine göre daha geniş bir yelpaze sağlar" (Polster, 1987, 11).

Dahası, romanın bireysel yaşamların kaprisleriyle aşırı uğraştığı eleştirisinin karşısında, toplum hakkında bize çok şey anlatabileceği, "kolektif kaygılarımızı ve bunların etkilerini dışarı vurabileceğimiz bir araç" (Brooks, 1988, 285) olabileceği gerçeği vardır. Bu çifte boyutu Mary Rogers, "edebiyatın fenomenolojik sosyolojisi"ni dile getirme çabasında vurgular. Romanlar, yalnızca içlerinde anlatılan bireyleri değil; tüm çağları yeniden yaratabilir, tüm kültürlerin duygusunu aktarabilir, tüm dünyaların taslağını çizer. Rogers, "Roman bireyselliğin anlamını, insan ilişkilerinin zorluğunu ve insanların dünyalarının oluşumunu bütün sözlü geleneklerden ya da basılı metne dayalı tüm diğer kurumlardan daha çok sorgular" (1991, 82). Bu şekilde "roman sosyoloji, antropoloji, psikoloji, tarih ve araştırmacı gazetecilikte varolan, ama daha az kabul gören içgörüler sunar." Roman "benlikleri derin toplumsal yaratıklar olarak aydınlatır" (84).

Bir roman hayatın *kaotik* niteliğini de hakkıyla yansıtabilir. Bölümlere, alt olay örgüleri ve temalara bölünebilen roman, diye yazar edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin, "hayatın içkin çoksesliliğine hakkını verme gücüne sahip... tek büyük edebi biçimdir" (Lodge, 1988, 137). Bir roman düzgün değildir. Dolayısıyla "bir senaryo(nun) belirli bir yerde konuşulan bir diyalog" olmasına ve "bir oyun(un) kararlı bir biçimde bir sona doğru ilerlemesi"ne karşın, "bir roman, yani hayatımıza karşılık düşebilecek bir roman, irili ufaklı bir yığın sorunla maksatsızca gezinip durur gibi görünür" (Polster, 1987, 1). Bununla birlikte salt bir antoloji olacak kadar da amaçsız değildir. Her romanın parçaları, ne kadar zayıf olursa olsun, sürekli bir hikâye çizgisiyle birbirine bağlanır.

O halde yeterince söz dolu, yeterince dramatik, yeterince geniş, yeterince uzun, yeterince toplumsal, yeterince kaotik, gene de yeterince bağlantılı: Bu listeye yeterince *öznel*'i de ekleyebiliriz. Bir roman bizi karakterlerin zihinlerinin ve yüreklerinin içine film, oyun ya da pembe dizilerin yapamayacağı bir şekilde götürebilir –üçüncü kişi zamiriyle yazıldığı zaman bile– (*kendi* zihin ve yüreklerimiz açısından yapabileceğimizden çoğunlukla

daha fazla!). Roman, der Bruner, "modern insanın değişen, giderek daha da öznelleşen zihni"ne (1965, 54) uygundur. Mitin –"insan-dışı talepleri karşılamak için insanın ötesindeki itkilerle hareket eden, nesnel, transendental, zamansız" (52) bir anlatı biçimi– tersine "çağdaş roman özneldir, her yerde hazır ve nazırdır, zamanın içinde yaşar, insan eylemlerine yol açan insan itkileriyle canlanır" (52-3). Dolayısıyla "uygarlığımızın gelişmesinin bir parçası olan özbilinçte artışı yansıtır" (52) "Roman," diye ekler edebiyat eleştirmeni Barbara Hardy, "insan bilincinin anlatısal devinimlerini şiddetlendirir, yalıtır ve çözümler" (1968, 5). Bu açıdan otobiyografi dediğimiz özgül özbilinç tarzı "ayırt edilemeyecek kadar küçük bir dizi değişim aracılığıyla romanla birleşir" (Frye, 1966, 33). Bu iki tür arasındaki sınırı kavramak zor olabilir. Aslında "bütün ciddi çalışmalar temelde otobiyografiktir," diye yazar romancı Thomas Wolfe (1983, 19). Wolfe'un kendi yapıtları otobiyografiyi sanata dönüştürme –"olguyu, gerçek olarak gördüğü şey"e (viii) tercüme etme– itkisini temsil eder.

Sonuç olarak, romancı François Mauriac'ın bize hatırlattığı gibi, "bildiğimiz şekliyle insan hayatının kararsızlığını gerçekten ifade eden roman diye bir şey yoktur" (Booth, 1961, 22). Bu noktaya karşı çıkmak zor. Aynı zamanda, bu düşünürlerin iddiaları incelememizin çekirdeğini oluşturan "Neden roman?" sorusuna cevap vermeyi başaramasa bile, en azından bizi roman yönüne daha amaçlı olarak bakmaya teşvik eder. Bunun sonucunda, bundan sonra zaman zaman genel olarak hikâyeyi ele alacak olsam da –örneğin filme çekilmiş hikâyeler (bunların çoğunda roman başlangıçları vardır)– odak noktam hikâyenin roman biçimi olacak.

D. OLAY ÖRGÜSÜ UNSURU

Bir hikâyenin olay örgüsü nedir? Yunan tragedyasının unsurlarını incelerken, düşüncelerimizi olay örgüsünde yoğunlaştıran ilk kişi olan Aristoteles, olay örgüsüne birincil önemi verir. "Birinci ilke ve tragedya ruhu" adını verir (Fergusson, 1961, 63). Ruhla "ister insan ister hayvan isterse bitki olsun her tür canlıdaki şekil verici ilke"yi (15) kasteder. Olay örgüsü kavramı da dolayısıyla "organik"tir, çünkü Aristoteles olay örgüsünü "oyunun temel *biçimi* olarak" (14) görür. Yani "şairin başlangıçta küçük parçalar halinde görebildiği eylem, olay örgüsünü *sahici* bir tra-

gedyaya dönüştürene kadar, yalnızca potansiyel olarak tragedyadır" (15).

Olay örgüsünün bu tanımı, merak uyandırıcı olsa da, biraz soyut görünebilir. "Olay örgüsü"nün somut terimlerle ne olduğuna gelirsek, Aristoteles "olayların düzenlemesi" (62) olarak tanımlıyor: Yalnızca tragedyaya değil, her tür hikâyeye uygulanabilecek kadar basit bir tanım. Buradan devam edersek, bir hikâyenin olay örgüsünün hikâyede *olup bitenler* olduğu ilkel gözlemini yapabiliriz. Olay örgüsü, anlatıcının hikâye ettiği kişinin gerçekten yaptığı şeydir. Frye'ın sözcükleriyle, "hikâyenin rasyonel olarak iletilebilen duygusu"dur (Aichele, 1985, 26). Hikâyeyi özetlememizi ve ne hakkında olduğunu hatırlamamızı sağlayan şeydir. Bir hikâyenin mantığı, baş argümanı, merkezi hikâye çizgisidir.

Ama bu hikâye çizgisine bakmanın birden fazla yolu var. Yalnızca hikâyenin ruhu değil, daha durağan terimlerle "en az değişken unsuru" ya da iskeleti olarak görebiliriz (Scholes ve Kellogg, 1966, 238). Gerçekten de, Fransız edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida'nın çalışması ışığında bakarak, İngilizce *plot* (olay örgüsü, plan yapmak, entrika çevirmek) sözcüğü gerçekten oldukça muğlaktır, Derrida'nın "yapıçözüm"ünü yaptığı Yunanca *pharmakon* sözcüğü gibi (Johnson, 1981). Bir fiil olarak *plot* sözcüğü hem *yöneltmek* hem de *aldatmak* anlamına gelir; isim olarak hem *tasarımı* hem de *ölümü* ifade eder. Aynı muğlaklık, hatta belki kaypaklık, hikâye için de geçerlidir. Bir hikâyenin olay örgüsü, daha sonra göreceğimiz gibi, *iç*erdiğinden daha çok olayı *dış*lar. Dolayısıyla aynı anda hem hikâyenin gelişmesini *hem de* bozuluşunu, ruhunu ve iskeletini temsil eder. Ama bu kavramsal labirentte bu gibi çatallanmalardan daha uzak bir yolu tercih eden eleştirmen Peter Brooks (1985), bizi olay örgüsünü hem "karşılıklı bağlantılılık" hem de "niyet"in ilkesi olarak görmeye zorlar (5). Olay örgüsü "hikâyenin, geri kalanı destekleyen ve düzenleyen... dış hatları ya da zırhı"dır (11) Bizi hikâyede bir amaçla ilerlemeye iten, bundan sonra olacakları merak ettiren ve başından sonuna kadar takip edersek bir yerde merakımızı gidereceğimiz güvenini aşılayan da budur.

Olay örgüsünü tanımlama çabalarına bir not eklemeliyim: İster iskelet, ister ruh olsun, bir hikâyenin olay örgüsü farklı perspektiflerden farklı şeyler olacaktır; yani farklı *yaşanacaktır*. Karakterlerin perspektifinden her şey olduğu gibidir, birbiri ar-

dına sıralanan hep aynı şey: Bir anlamda, takip zorunda oldukları "kader" çizgisi. Anlatıcıya göre daha çok *eskiden* olduğu gibidir, çünkü birçok anlatı geçmiş zaman çekimlidir. Okur için, geleceğe doğru beklentiyle gidilen, ama nereye gittiği sonradan anlaşılan dolambaçlı yoldur (Brooks, 1985, 22-3). Yazara göre ise işlerin gitmesi *gerektiği* yerin, esneklik derecesi tasarımın ne ölçüde şablon, ne ölçüde serbest olduğuna bağlı olarak değişen planıdır. Ama bundan sonraki bölümlerde son iki perspektif, okur ve yazarın perspektifleri üzerinde yoğunlaşacağım. Ne yazık ki ne zaman olay örgüsünden söz etsek, yalnızca edebiyattaki olay örgüsüne değindiğimiz zaman bile, dört perspektifin aralarındaki sınırlar belirsizleşme eğilimindedir; baştan kabul etsek de önümüzdeki görevin zorluğunu azaltmaya yardımcı olmayan bir tehlike.

Olay örgüsünün karmaşıklığına bu ilk girişten sonra, edebiyatla hayat arasındaki bağlantılar hakkında ayrı ama birbiriyle bağlantılı üç konu kümesi ortaya çıktığına inanıyorum. "İnsan deneyiminin bir eğretilemesi" (Leitch, 1986, 148) olarak olay örgüsü, zaman, estetik ve bu incelemenin amaçları açısından verdiğim adla teolojiyle ilgili konular ortaya çıkarır. Bundan sonraki bölümde olay örgüsünün bu alanların her biriyle ilgili özelliklerini tanıtacağım: Öncelikle edebiyattaki biçimleriyle, sonra, daha temkinli bir düzeyde, hayata aktarılabilecekleri biçimde.

Zaman

Zaman konularıyla ilgili olarak bir olay örgüsü çözümlemesi en az üç kilit kavramı ortaya koyar: Akışkanlık (profluence), nedensellik ve *energeia*.

Giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle temel hikâye yapısının basitliğini görmüştük. Ama bu durağan değil dinamik, amaçlı, ileriye doğru hareket eden bir yapıdır. Bir hikâyeyi okurken olay örgüsü nedeniyle bu hikâyeyi "takip" ederiz, çünkü geleceğe dayanır ve bizi sürekli geleceğe doğru yöneltir. Bu geleceğe bakış, ileriye doğru hareket bir hikâyenin büyüsünün merkez noktasıdır. Romancı John Gardner'ın "akışkanlık" sözcüğüyle özetlenir. Akışkanlık "okurken 'bir yere doğru gitmekte olduğumuz' duygusu"dur (1985, 48). Gardner, "ciddi edebiyat yapıtları okurken 'bir şey yakaladığımız' duygusudur ve bu duygu ilgimizin güçlü bir parçasıdır" (49) der. "Tanım gereği ve –estetik

zorunluluk nedeniyle– bir hikâye akışkanlık içerir" (53). Akışkanlık, hikâyenin üzerimizdeki etkisi, çekiciliğinin özüdür. Gardner, "Geleneksel anlamda akışkanlık," diye belirtir, "keyfi olarak birbiriyle bağlantılı olaylar dizisidir." "Tüm geleneksel anlatının kökündeki ilgi unsuru" bu ardışıklıkta yatar: Okur, zihinsel ve duygusal olarak hikâyenin içine girdiği –yani ona ilgi duyduğu– için, ardışık adımlarla, adeta kaçınılmaz olarak, hiç yanlış adım atmadan ve gerekli adımlardan hiçbirini atlamadan, istikrarsız bir başlangıç noktasından nispeten istikrarlı bir bitiş noktasına doğru yöneltilir (55).

Akışkanlık etkili olmasına karşın tuhaf bir güçtür. Bizi ileriye doğru yönlendirirken tüm yol boyunca geriye de baktırır. Bir hikâyeyi bir şekilde okuruz, ama başka bir şekilde anlarız. Brooks buna "anlatının zorunlu geriye dönüklüğü" adını verir (1985, 22). Buna göre bir hikâyenin sonucu girişten de gelişmeden de daha fazla önem taşır; "anlatı işleminin çözümlemesine başlamak için mantıksal yer"dir (Leitch, 1986, 43). "Ancak sonuç anlamı kesin olarak belirleyebilir" (Brooks, 1985, 22) ve ancak sonuç duyguyu kesin olarak belirleyebilir. Dediğimiz gibi iyi *biten* her şey iyidir. Sonuç hikâyede birliği sağlar; "tüm gelişim(in)in çekim kutbu"dur (Ricoeur, 1981, 170). Bugün okuduğumuz ve geçmişte okumuş olduğumuz şeyleri nasıl yorumlayacağımızı belirleyen şey, sahip olduğumuz "son duygusu"dur (Kermode, 1966). "Sonuç girişi yazar ve gelişme bölümünü biçimlendirir" (Brooks, 1985, 22). Buna uygun olarak "anlaşılır sonucu olmayan bir hikâye... hikâye olmaz" (Leitch, 1986, 88). Bunun yarattığı birkaç sonucu açıklamak istiyorum.

Bir romanı açar açmaz düş gücüm hikâyenin nereye gideceğini –ve nasıl sonuçlanacağını– tahmin etmeye çalışmak üzere devreye girer. Sonuç zaten girişte bulunur, ilk satırdan itibaren uzun gölgesini düşürür. Bu sonun nasıl olacağını hiçbir zaman tam olarak bilmesem bile, okuduğum sürece, kitabın sonuna ilişkin çeşitli teorilere dayanarak, geçmiş ve şimdiki olayların anlamı üzerinde sessizce tahminlerde bulunurum: Kızın oğlanı elde edip etmeyeceği, oğlanın büyüyüp bir erkek olup olmayacağı ya da erkeğin başarılı olup olmayacağı gibi. Tahmin işimin yoğunluğu, sonucun tahmin edilmesini ne kadar kolay bulduğuma bağlı olarak değişecektir. Hikâyenin belirli bir tarzıyla kendimi rahat hissettiğim ve hikâyenin o tarzda olduğunu açık olarak gördü-

ğüm zaman tahmin işim en aza iner. Tanıdık bir alandayımdır. Bunun ne *tür* bir hikâye olduğunu bilirim; dolayısıyla, sonuca giden kesin aşamaları önceden bilmesem bile, bu tür bir hikâyenin genellikle nasıl gelişme eğiliminde olduğunu bilirim. Sonucun beklediğimden çok farklı olması durumunda yalnızca şaşırmakla kalmayıp biraz rahatsız olmam da sürpriz olmaz. Sanki kandırılmış gibi olurum. Aynı eski hikâye değil de yeni bir şey olmasından dolayı tatmin olsam da kendimi biraz aptal gibi hissederim: Olayların düzenlemesinin ardındaki gerçek neden hakkındaki sezgilerim anlaşılan yanlışmış.

Brooks okumanın bu kendine özgü, ileri-geri dinamiğine "geriye dönüklük beklentisi" adını veriyor. Bu, "anlatıdan anlam çıkarmak için temel aracımız, tuhaf mantığı içinde ana eğretileme"dir (1985, 23). Buna uygun olarak, "okunacak kısımların okunmuş olanların geçici anlamını yeniden yapılandıracağına dair bir güven ruhuyla ve bir bağımlılık durumunda okuruz" (25). Bu da olay örgüsünün en zihin karıştırıcı özelliklerinden birini işaret eder: Geçmiş zaman kipinde yazılmış bir hikâyenin şimdide oluyormuş gibi okunmasının amaçlanması. Brooks'a göre bir hikâyenin tuhaf mantığının bu özelliğinden dolayı, "geçmiş şimdi olarak okunmak zorundaysa, zaten bildiğimiz, uzanmamızı bekleyen bir geleceğe göre geçmişte kaldığını bildiğimiz, tuhaf bir şimdidir bu" (23).

O halde, geriye dönüklük beklentisi, olay örgüsünün ikinci bir özelliğini daha ortaya çıkarır. Olay örgüsü, olayları nihai olarak kronolojiye göre değil; nedenselliğe göre düzenler, sıralamaya göre değil, sonuca göre düzenler. Kurgudan aldığımız zevkin bir parçası da "bir şeyin başka bir şeye yol açması" ve bu anlamda anlamlı olması duygusudur. Bu da çocukları erken çağda hikâyelerle tanıştırmamızın nedenlerinden biridir (zaten başka şansımız da yoktur ya): Onlara neden-sonuç arasındaki bağlantıyı öğretmek. Forster'a göre nedensellik, olay örgüsünü "salt hikâye"den ayıran şeydir. En çok kabul gören gözlemlerinden birinde şöyle der: " 'Kral öldü, sonra kraliçe de öldü,' bir hikâyedir. 'Kral öldü, sonra kraliçe de üzüntüden öldü,' bir olay örgüsüdür." Kraliçenin ölümünü dikkate alırsak, "Bu bir hikâyede geçiyorsa, 'Peki sonra ne olmuş?' deriz." Ama "Olay örgüsünde geçiyorsa, 'Neden?' diye sorarız" (1962, 87).

Daha önce gördüğümüz gibi, hikâyeyle olay örgüsü arasındaki bu ayrım naiftir. Hiçbir anlatı, dramatik olmasa bile, olay örgüsünden, "olayların (bir şekilde) düzenlenmesi"nden yoksun değildir. Gene de Forster'ın olay örgüsünün nedensel bileşeniyle ilgili görüşleri, edebiyatla hayat arasındaki ilişkiler incelenirken büyük önem taşır. "Davranışlarımızı olay örgüleriyle açıklarız ve çoğunlukla başka hiçbir açıklama biçimi anlamlı cümleler üretemez" (Polkinghorne, 1988, 160). Neden? Eleştirmen Will Wright'ın görüşüne göre, çünkü "anlatılar değişimi açıklar." Bir hikâyedeki her olay, "ister bir nedenle ortaya çıkmış olsun, ister kendisi bir şeye neden olsun, isterse bir şeye neden olacak başka bir olayın temelini oluştursun... önemli bir değişikliği açıklayan bir anlatı dizisinin girişi, gelişme bölümü ya da sonucudur" (1989, 106). Bu durumda "hikâyeler, bir önemli olayın başka birine yol açtığını göstererek ve önemsiz olayları göz ardı ederek, yalnızca deneyimin anlamlı olduğunu değil, nasıl anlamlı olduğunu da ortaya koyarlar" (107). "Hayattaki olaylar(ın) önemli olarak yorumlanmaları gerekir"ken, diye devam eder Wright, "anlatıdaki olaylar kendiliğinden önemlidir." "Hayatta anlam sorunsal (olsa da), anlatıda değildir." Yani "bir deneyim başka deneyimlerle birlikte bir anlatı dizisine yerleştirilince deneyimler anlam kazanır." Dolayısıyla, "bir hikâyede her şey önemlidir." O halde hikâyenin biçimi "deneyimden anlam çıkarmak için birincil önem taşır... hayatın anlamını çıkarmak için bir paradigmadır" (106-7).

Aristoteles'in *energeia* dediği kavram nedensellikle ilişkilidir. *Energeia*, "hem karakterde hem de durumda varolan potansiyelin gerçekleştirilmesi"dir (Gardner, 1985, 47). Sözcüğün çağrıştırdığı gibi, enerjidir. Hikâyeyi ileriye doğru sürükleyen budur; Aristoteles'in ardından giden Maslow'a göre, "tam bireysellik ve kimliği, kişilik bütünlüğünü, kendiliğinden ifade gücünü, hep daha zengin bir varoluşu" arayan "zorunlu iç doğa"mız tarafından hayatımızın ileriye doğru yöneltilmesi gibi (1968, 155). Bu anlamda bir hikâyenin özcü bir boyutu, organik bir boyutu da var. Bu yadsınamaz. Çoğunlukla dedikleri gibi, bir hikâye "giderek açılır". Girişindeki *energeia* ne kadar büyük olursa –Henry James'ın verdiği adla olasılıklara gebe başlangıçtaki "hikâye tohumu" (Allen, 1949, 155)– hikâyenin bizim üzerimizdeki gücü de o kadar büyük olur: "değiştirilemez sürecin gücü" (Gardner, 1985, 166). Yazarın bu *energeia*'yı yoğunluştırma aracı yine geç-

miş zaman kipli anlatıdır. Böyle bir anlatı, "ileriye gidebilmek amacıyla... kendini geçmişe yerleştirir," sanki hikâyenin geleceği, onu yavaş yavaş içine çeken bir vakummuş gibi. "Anlatı ancak kendini geçmişin 'öbür ülkesi'ne yerleştirerek geleceğine, şimdiye gitme özgürlüğünü kazanır" (Le Guin, 1989a, 38).

O halde, hikâyenin *energeia*'sının bizi geriden ittiği, akışkanlığın ise ileriden çektiği, böylece bir yere gittiğimiz, vardığımız ya da yönlendirildiğimizi hissettirdiği bir durum var. Başka şekilde ifade edersek, sanki yazar bizden bir adım ileride bizi bekliyormuş, gitmiş olduğu yere bizi davet ediyormuş gibidir. Bu da *bütün* hikâyelerin paradoksal ama ortak bir özelliğini açıklar: Hikâyenin nasıl gelişeceğini hem beklenmedik hem de ileriden geriye bakıldığında "olması gerekir" bulma duygumuz. Olay örgüsü "yoğunlaştıkça daralır"; ta ki sayısı giderek azalan olası sonuçlardan yalnızca biri kalana kadar. Örneğin doruk noktası açısından "yalnızca ikna edici değil, ilginç de olması için [sonuç] hem kaçınılmaz hem de şaşırtıcı görünen bir şekilde ortaya çıkmalıdır" (Gardner, 1985, 172). "İyi kurulmuş energeic olay örgüsü"nde (166) kendine özgü dengeleme eylemidir bu: İfşaata karşı havada bırakma, sürprize karşı öngörülebilirlik. İki tarafta da çok fazla ağırlık olursa hikâye gerilimini ve bununla birlikte de okurun ilgisini/gerginliğini kaybeder. O zaman olay örgüsünün "zayıf" olduğu söylenir.

Demek ki bir hikâyeyi ileriye doğru okur, ama geriye doğru anlarız. İlk okuduğumuzda bizim için yeni olan ve yeriyle amacını o sırada kolay anlayamadığımız olayları gözden geçirirken, giderek artan bir zorunluluğa sahip olduklarının ortaya çıktığını keşfederiz. Artık o sırada bilemeyeceğimiz şeyi biliyoruz: B'nin de olması için A'nın olması gerektiğini biliyoruz. Hikâye böyle devam eder. Ama hikâye hayatta daha mı farklıdır? Olay örgüsündeki kaçınılmazlığın ve (zımni olarak) sonun önceden belirliliğinin yanı sıra nedensellikle ilgili gözlemler de hayatımızı yaşama biçimi hakkında kıyaslanabilir gözlemler yapmaya iter bizi. Ayrıca, zamanla ilgili konulardan teoloji alanına giren konulara geçmeye zorlar. Bu alana gireceğim, ama şimdilik şu soruyu soralım: Hayatın hikâyesi nasıl bir şeydir?

Hayatın da kabaca bir başı, ortası ve sonu vardır: Doğarız, acı çekeriz ve ölürüz. Üstelik hayatın kendi iniş-çıkışları, yükselme ve alçalmaları, doruk ve vadileri olduğu için; her gün ça-

lıştığımız, oyun oynadığımız, kalktığımız ve yattığımız için, acı çekerken çok sayıda daha küçük giriş, gelişme ve sonlar da yaşarız. Roquentin'in hayatta "hiçbir şey olmaması"ndan şikâyet etmesine karşın, katıksız bir tekdüzelik (tıpkı katıksız bir gerilim gibi) dayanılmaz olmasının yanı sıra hemen hemen olanaksızdır. Hayatta değişmeyen şey, değişimdir. Ne var ki, bu çeşitli girişler, gelişmeler ve sonuçlar arasındaki sınırların bulanıklığı açıktır. Bir koşullar kümesinin başlangıcını temsil eden bir olay, başka bir kümenin sonunu, gene bir başkasının ortasını temsil edebilir (Bridges, 1980). Farklı bir ifadeyle, hayatımızda, Üçüncü Bölüm bittiği zaman sayfanın üstüne Dördüncü Bölüm yazacak kimse olamaz. Bu anlamda hayat ve edebiyat birbirinden çok farklıdır.

Aynı zamanda edebi hikâyelerdeki bölümler de sandığımız kadar kesin olmak zorunda değildir. Üçüncü Bölüm "biter", evet, ama yalnızca geçici bir katarsis ortaya çıktığı ya da bir havada kalma durumu oluştuğu için. Diğer bir deyişle, sözsel spot ışığı sessizce baş kahramandan uzaklaştığı ve kahraman içine düştüğü kötü durumu düşünmek için kendi başına kaldığı zaman, gene de soluk almaya, yüzünde esintiyi hissetmeye ve belki sonunda düşünceleriyle birlikte başıboş dolanmaya –hepimizin yapabileceği gibi– devam edeceğine inanırız. Ancak yazar, Henry James'in "sanatın yüce ekonomisi" (Allen, 1949, 156) dediği şey adına bu usandırıcı ayrıntıları genellikle bir kenara bırakır. Bir sahneyle öbürü arasında kahramanın hayatının sürüp gittiğini varsaymak gibi olağanüstü bir yeteneğimiz olduğu için, böyle bir ekonomi mümkün hale gelir. Yani bir kısmımız, bunun, birinci bölümün sonundan yenisinin başına kadar yazarın bizde muhafaza ettiği dramatik gerilimin üzerimizde etkili olması için gereken sanatsal hilenin sonucu olduğunu kabul eder, çünkü ikisi arasındaki zaman geçişinin –yalnızca dakikalar değil saatler, aylar ya da yıllar içerebilir– tamamen iletilmesi olanaksızdır. Okurlar olarak bölümler arasındaki boşlukları doldururuz. Düş gücümüzde, teknik olarak hikâyenin tanımladığı geçici olarak parçalanmış dünyayı tutarlı bir bütün haline getiririz. "Boşlukları çeşitli nedenlerle sözü edilmeyen gerekli ya da olası olaylar, özellikler ve nesnelerle doldururuz" (Chatman, 1978, 29). Gerçekten de "makul ayrıntılar yaratma kapasite(miz) kelimenin tam anlamıyla sınırsızdır" (29). Böyle olması, hikâyeleştirme içgüdüsünün gücünün kanıtıdır.

İster sınırlı bir ilgi süremiz olduğu için isterse çok fazla gerçekliği kaldıramadığımız için olsun, bir kurmaca çalışması okurken periyodik bitişlere ihtiyaç duyarız; bölümlerin düzeninin kusursuz şekilde gidermeye uygun olduğu bir ihtiyaç. Ama bu ihtiyaç hayatta daha mı azdır? Önemli bir ilişki son bulduğunda danışman bizi "bitiş duygusu"nun, parçaları toplamak ve "hayatımıza devam etmek" için önkoşul olduğuna ikna eder. "Bittiği"ni net bir şekilde anlamadan gelişemeyiz. Kuşkusuz her zaman bu duyguyu elde edemeyebiliriz, ama sırf bu nedenle önemi bir kenara bırakılamaz. Dolayısıyla, bir romanın ve onu oluşturan bölümlerin düzgün bitişleri kendi deneyimimizin aynası olmasalar da ihtiyacımızı yansıtırlar. Çok iyi işlenmiş bir romanda yaratılabilen doyum duygusunu günlük hayatımızda ender yaşasak bile, başlangıcında içkin olan tüm potansiyel gerçekleştirildiği ve tüm simgesel bağlantılar düzgün şekilde kurulduğu zaman, bu tür bir doyum özlemi aynı ölçüde yoğun olabilir. Neden, diye sorarız, bu kadar çok insan otobiyografi yazma ihtiyacı duyar ve neden bu kadar çok insan, yetenek ya da zamanımız varsa yazmamız gerektiğine inanır?

Bu sorular bizi hikâye okumakla hayatımızı yaşamak arasındaki benzerlikleri daha derinden sorgulamaya yöneltir. Başlama yeri, açıktır ki başlangıçtır. Teknik olarak bu başlangıç bir romanı okumaya başladığımız yerdir. Ne var ki, daha önce de gördüğümüz gibi, bu şekilde içine atladığımız kurmaca dünya çoktan oluşmuştur ve gelişimini sürdürmektedir. Her tür hikâye için bir hikâye-öncesi, "bir zamanlar" olan zamandan daha önceki bir zaman; bizim aralarına katılmamızdan önce karakterlerin yaşadığı, geliştiği ve biz olmadan gayet iyi idare ettiği bir dünya varsayılır. Dolayısıyla, hayatta da edebiyatta olduğu gibidir: Ortadan başlarız. Heideggerci sözcüklerle ifade edersek, bilincimiz uyandıkça, seçim şansımız olmadan kendimizi var olmaya "itilmiş" buluruz: Belirli bir aile hikâyesinin, dünya hikâyesinin, evren hikâyesinin ortasına atılmış; hatırlayamadığımız bir başlangıçla düşünemediğimiz bir son arasında bir yerde asılı kalmış. Bu noktayı Donald Polkinghorne (1988) işler. Kişisel kimlik duygumuza "anlatı düzenlemesi yardımıyla" ulaşıldığını ve hayatımızı "gelişen ve değişen tek bir hikâyenin bir ifadesi olarak" anladığımızı öne süren Polkinghorne'a göre bizim açmazımız, "hikâyemizin *ortasında* olmamız ve ... yaşamımıza yeni olaylar eklendikçe olay

örgüsünü sürekli düzeltmek zorunda kalmamız"dır (150). Ama bunu "hikâyenin nasıl biteceğini bilmeden" yapmak zorundayız (69). "Olay örgüsünü düzeltme" ihtiyacı bizi meşgul eder kuşkusuz, çünkü hikâyemize eklenmesi gereken yeni olayların sonu yoktur. Fakat gerçekten de böyle mi yaparız? Hayatımızın "olay örgüsü"ne gerçekten de kafa yorar mıyız: Bugünde olan, geçmişe karışmış olan ve gelecekte gelişecek olan olay örgüsüne?

Daha önce gördüğümüz gibi doğamızın merkezinde, çevremizdeki dünyayı hikâyeleştirmeye, ona bir geçmiş, bir gelecek... ve bir bugün vererek kendimizi bu hikâyenin içine yerleştirmeye yönelik zorlayıcı bir iç itki vardır. Gene de bunu yapmak söylemesi kadar kolay değildir, çünkü bugün zaten içinde bulunduğumuz aşamadır. Burnumuzun ta dibinde, görülmeyecek kadar yakınımızdadır. Bu hikâyenin geçmişte bulunduğu ya da gelecekte gideceği yeri daha net bir bakış açısıyla anlayabiliriz. Örneğin, bu konuda istatistikler olsaydı, her gün hayatımızı anlatırken kullandığımız ifadelerin büyük kısmının "yapıyorum" yerine "yaptım" ya da "ben yapacağım" şeklinde olduğunu keşfederdik büyük olasılıkla. Bu olasılığı, ne zaman araba kullansak olanları hatırlayarak anlayabiliriz.

Bu en sıradan faaliyet sırasında ilgimizi nereye yöneltiriz? Önümüzdeki yola; gerçi güvenlik nedeniyle dikiz aynasından görüş alanımızda olmayan tepelere ve otoyola da ara sıra bakarız. Yani şimdiye değil, geleceğe ya da geçmişe odaklanırız. Şimdide yoğunlaşarak yol bulmaya çalışmak büyük bir aptallık olurdu. Hızla giden aracımızın iki yanından birine bakmak –belli belirsiz görünen kaldırıma, duraklara ya da gelip geçen arabalara– son derece korkunç bir risk olurdu. Bir yaya değilsek, Steinbeck'in hikâyesi *Gazap Üzümleri*'nde Ma'nın dediği gibi "yanımızdan akıp giden yol"a dikkat etmek bizi bir yere götürmezdi; en iyi olasılıkla çukur, en kötü olasılıkla ölüm dışında. Ancak gideceğimiz yerle daha önce bulunduğumuz yer arasında gidip gelerek yolculuk yaparız. Şimdi, önümüzdeki bulunan tüm yolların bizi oraya kadar getiren yollarla kesiştiği bir kesişme noktasıdır yalnızca. Bu içgüdüyü günlük hayatımıza uygularsak, şimdi, pratik düşüncemizin odak noktasından çok ya düşündüğümüz geleceğe göz attığımız ya da hatırladığımız geçmişe baktığımız mercektir. Bakış açımız iki yanda da ne kadar kısa görüşlü olursa olsun, her an gelip geçen şimdiye *tam olarak* bakma yeteneğine çok az sahibiz.

Böylece şanssızlığa geri döneriz. Polkinghorne benzer bir imge geliştirir. "Anlatıya gömülmüş olarak, geçmiş davranışlarımızın anlamlarını tekrar dikkate alıp değerlendirerek, gelecek projelerimizin sonuçlarını bekleyerek, kendimizi henüz tamamlanmamış çeşitli hikâyelerin kesişme noktasına yerleştirerek yaşadık," der (1988, 160).

Olay örgümüzün ortasını düşünmekten sonla ilişkimizi tekrar düşünmeye geçmek istiyorum. Yaşadığımız hikâyenin sonuyla aramızdaki ilişki nedir? Bu soruya cevap vermek için, okuduğumuz hikâyenin sonuyla olan ilişkimizden yola çıkarak paralellikler kurabiliriz.

Polkinghorne "henüz tamamlanmamış çeşitli hikâyelerin kesişme noktası"nda olduğumuzu söyler. Hayatımızı sürerken gidilmemiş bir yol, yaşanmamış bir deneyim, değerlendirilmemiş bir fırsat konusunda da benzer bir düşünce tarzı içinde olabiliriz. Çok azımız "eğer şöyle olsaydı ne olurdu" diye düşünmemiştir: Şimdi bildiklerimizi bilseydik; A yerine B ile evlenmiş olsaydık, M yerine N'ye taşınmış olsaydık, Y yerine X'te çalışmış olsaydık. Merak, rahatlama ve pişmanlık karışımıyla hissedilen bu tanıdık olgu, her gün potansiyel olarak yaşam değiştiren seçimler yapma özgürlüğümüze bağlı olarak belleğimizin aldığı tuhaf biçimdir. Böyle bir özgürlük varlığımızın hem lütfu hem felaketi, aynı anda hem merak hem terör kaynağı, aynı derecede hem endişe hem coşku kaynağıdır. Anlatmak istediğim şu: Yaşamlarımızı her zaman olduğundan farklı şekilde düşünebiliriz. Düşünebildiğimiz her bir farklı yaşam da, kendimizi yaşarken ya da yaşamışken görebildiğimiz bir hikâye biçimine bürünür; ilke olarak, sokakta gördüğümüz yabancılar için hayal ettiğimiz hikâyeler gibi.

Bu tamamlanmamış hayat hikâyeleri uzun ya da kısa olabilir. Masamda çalışırken, akşamımı geçirmek için düşündüğüm farklı planlara denk düşen, her biri az çok hoş, istenebilir ve yapılabilir iki-üç farklı kısa hikâyeyi hemen yaratabilirim. Ne var ki bu kısa hikâyelerden hiçbirinin, eğer yaşanırsa, önümdeki ayı, önümdeki yılı ya da önümdeki on yılı geçirmek için düşündüğüm daha uzun hikâyeler üzerinde büyük bir etkisi olmayabilir. Ama bazen, bunları yaşarken öngörülmeyen bir şey kendini göstererek –tanıştığım bir insan, ayarladığım bir randevu, verdiğim normalde zararsız bir karar– hayatımı tamamlamada genel olarak yeni olasılıklar açarsa, kısa hikâyeler uzun hikâyelere dönüşebilir. Tren-

deki yabancı karım olabilir ya da evde oturmaktansa gittiğim bir parti, tüm dünyamın değişmesiyle sonuçlanan bir iş anlaşmasına yol açabilir. Tam tersine uzun hikâyeler de birdenbire kısalabilir. Örneğin uzun zamandır kurduğum politikacı olma hayalim, başkanlık ettiğim ilk toplantıda yaşadığım korkunç deneyimle sarsılırsa, "politikacı-olarak-ben hikâyesi" listemden sessizce atılır.

Düş gücümde hem uzun hem kısa olası geleceklerin bu oyunu aslında sonsuzdur. "Bunu yaparsam," derim kendime, "bunun sonucu olarak şu insanla ilgilenmek, şu tehlikeyle karşılaşmak, şu bedeli ödemek zorunda kalacağım ya da şöyle bir kazanç sağlayacağım. Öte yandan şunu yaparsam, büyük olasılıkla şununla ve şununla uğraşacağım." Kendime hikâyeler anlatırım: Her birinin beklenen olay örgüsü, kendi sorunları, kendi gerilimleri ve sonuçları, hayali ya da gerçek kendi karakter oyuncuları olan hikâyeler. Kararlar verme süreci, defalarca ve defalarca, farklı büyüklükte hikâyeleri deneyerek her birinin artı ve eksilerini değerlendirme sorunudur. Hikâye yeni olduğu zaman, nasıl biteceği hakkında hiç fikrim olmadığı zaman, hikâyeyi takip ettiğim süre içinde, sahip olabileceği tek ve yalnızca tek sona kendimi hazırlamak için, tam bir sürpriz yaşamamak için kendime bir dizi hikâye anlatırım.

Bir hayatı da bir hikâye okur gibi yaşarken sürekli geleceğe yaslanır, vardığımız zaman geçmişe anlayışla bakabileceğimiz, birbirini izleyen olayların "ister istemez" o çizgide geliştiğini görebileceğimiz bir düzey umut ederiz. Bu, daha önce ele aldığımız geri-ileri dinamiğidir: Geriye dönük beklenti, yalnızca bir hikâyeden değil bir hayattan da anlam çıkarmak için başlıca aracımızdır. T.S. Eliot bu içgörüyü *The Confidential Clerk*'de oğulun yaptığı bir yorumda bizim için yakalamıştır. Babasının davranışını defalarca düşünen oğul, "babasının ne yapacağını hiç öngöremediğini, ama yaptıktan sonra anladığını" kavramıştır. Bu oğul gibi, hayatlarımızı okurken artgörünün hiçbir zaman yirmide yirmi olamayacağını bilmemize karşın, içimizde "henüz okunmamış olanın, okuduklarımızın geçici anlamını yeniden yapılandıracağı" (Brooks, 1985, 23) güveni yatar. Bu güven kişiden kişiye değişse de, her yeni günü yaşamamızı sağlayan da budur, tıpkı "nereye gideceğini bilmeden" yollara düşen Hz. İbrahim gibi (İbraniler 11:8). Şimdide yaşanandan anlam çıkaramadığımız zaman normalde içimize korku ve kafa karışıklığı dolduracak yerde yaşamaya devam etmemizi sağlayan budur. Kierkegaard'ın

Sartre'a karşı çıkarak dediği gibi, hayat "ileriye doğru yaşanmak zorundadır," ama "ancak geriye dönük olarak anlaşılabilir."

Bir hayatı yaşarken, tıpkı bir hikâye okurken olduğu gibi, "bir yere vardığımız", "bir şeyi kavradığımız", bugün bu kadar dağınık duran varlık parçalarımızın en sonunda yerlerini bulacağı inancına sıkı sıkı tutunma eğiliminde oluruz. Gelecek, bizi belirli bir doğrultuda ileriye doğru yöneltir. Ne var ki hiçbir zaman tek bir gelecek yoktur, birçok gelecek vardır. Düşünülebilir her gelecek bizi benzersiz bir şekilde ileriye yöneltir, içimizde geçmişe ilişkin kendi yorumlarını ya da yorum kümelerini yaratır. Kendim için hayal ettiğim geleceklerden birinde, beş yıl içinde şirketin başkanı olacaksam, bu gelecek beklentisi yalnızca bugün karşı karşıya kaldığım zorluklar karşısındaki davranışlarımı etkilemekle kalmayacak, beş yıl benden esirgenen terfiyi nasıl yorumladığımı da etkileyecektir. Bunu, beni zaten başkanlığa götüremeyecek olan o günkü yörüngemden sapmama yol açan tesadüfi bir engel olarak görebilirim. Dolayısıyla o dönemdeki şanssızlığım şimdi kılık değiştirmiş bir şans olarak görülebilir, çünkü bundan dersler çıkardım, bunun sayesinde bir "karakter" kazandım ve bunun sonucunda beş yıl sonra başkanlığı çok daha kesin hale getirecek mesleki ve bürokratik kavrayışlar edindim. Ama hayal ettiğim başka bir gelecekte, şimdi öngöremediğim bir şirket birleşmesi ya da ekonomik durgunluk yüzünden beş yıl içinde işten çıkarılmışsam, bugünü nasıl yaşadığım ve geçmişimi nasıl yorumladığım gene farklı olacaktır. Dolayısıyla, planlarım gibi endişelerim de beni kendime hikâyeler anlatmaya yöneltir.

Sonuç olarak, gerek giriş gerekse gelişme bölümüne ilişkin algılamamızı belirleyen, sonuç bölümüne ilişkin algılamamızdır. Bunun üçüncü bölümde değineceğimiz bağlaşığı, bir bütün olarak hikâyemize ilişkin algılamamızın ölümlülüğe ilişkin algılamamızla yan yana ortaya çıkmasıdır. Ölüm, der Walter Benjamin, "hikâye anlatıcısının anlatabileceği her şeyin onayıdır" (1969, 94). Hayal ettiğimiz geleceklerin her biri, tüm tamamlanmamış hikâyelerimiz, biliyoruz ki en sonunda ölümle sonuçlanmalıdır (ya da ölümden geçmelidir). Dahası, nasıl bir ölüm hayal ettiğimiz de –zengin ya da yoksul, rahat ya da acıyla, sevilen insanlarla birlikte ya da yalnız– ölüme *karşı* tavrımızda bir fark yaratacaktır. Örneğin ölüme "hoş karşılayan", "kabul eden", "erteleyen", "umutsuzluğa kapılan", "korkan"lar vb. olarak yaklaşabiliriz

(Birren, 1964, 274). Bunu yapmak kötü niyet olsa da "gözetleyenler" olarak da yaklaşabiliriz. Diğer bir deyişle, bazı okurların bir hikâyeden, nasıl sona erdiğini görmek için önce son sayfaya bakmadan keyif alamamaları gibi, bazılarımız da (belki birçoğumuz) hayali biyograficimizin gözleriyle bakmadan kendimizi hiçbir zaman tam olarak göremeyiz (Edel, 1959, 21, 30, 37); hayatımızın olaylarını eleyeceğine, önemsiz şeyler arasındaki olay örgüsünü ayırt edeceğine ve sonunda geldiğimiz yerin ışığında, başladığımız zamanki ve süreç içindeki halimizin ayrıntılarını yorumlayacağına güvendiğimiz bir biyografici. Aynı şekilde aramızda hikâyenin nasıl sona ereceğine hiç ilgi göstermeyen birçok insan da olabilir: Aslında hikâyenin sona ermesini *istemeyen* ve sona ermesi gerektiğini, sonun yakın olduğunu, eninde sonunda hayali arkadaşların arkadaşlığından vazgeçerek "gerçek hayat"ın can sıkıntısına dönmeleri gerektiğini kavrayınca tam bir depresyona girebilecek okurlar (ve yaşayıcılar?).

Yaşarken veya okurken, bunların hangisinin sonla kurulacak "en iyi" ilişki olduğunu söylemek olanaksızdır kuşkusuz; yani en sağlıklı ya da en dengeli anlamında en iyi. Ama bu bölümde değindiğim diğer konularda olduğu gibi bu konuda da varsayımlarda bulunmaya başlayarak, kendimizi nasıl yaşayacağımızı ve hayatlarımızı nasıl kuracağımızı belirleyen çeşitli "hikâyeleştirme stilleri"nden bir anlam çıkarmaya başlamamız gerekir. Bir sonraki bölümde bunları daha ayrıntıyla ele alacağım. Başlangıcımızla sonumuz arasında tüneyerek, bir ileriye bir geriye göz atarak, "deneyim" dediğimiz şeyin geçmişi olduğu kadar geleceği de içinde barındırdığını görebildiğimizi sanıyorum. Öğrenme (ya da öz yaratım) açısından, *geçmiş* deneyimin oynadığı rolün altını çizeceksek, *gelecek* deneyimin oynadığı rolü de göz ardı etmememiz gerekir.

Estetik

Estetiğe ilişkin konularla ilgili olarak olay örgüsünü ele almak, tutarlılık, seçme ve simgesel bağ kavramlarına bakmamızı gerektirir.

Bir hikâyenin olay örgüsü, başından sonuna kadar tutarlılığa sahip olmasını, birbirine bağlanmasını, bir arada tutulmasını sağlayan şeydir. Örneğin, çeşitli eylem ve ilişki, diyalog ve ortam katmanlarını iç içe geçmiş alt olay örgülerinden ibaret bir sis-

tem halinde düzenleyen şey, olay örgüsüdür. Bunu yapmasaydı hikâyenin malzemesi tek *bir* hikâye oluşturmazdı. Olay örgüsünün bu şekilde sağladığı tutarlılık, her hikâyenin diğer tüm hikâyelerle etkileşmesini ya da onlardan etkilenmesini engelleyen "içkin bağışıklık sistemi"ni sağlar (Bridges, 1980, 71). Örneğin *Moll Flanders* dünyasının *Robinson Crusoe* dünyasıyla ya da *Great Expectations* dünyasının (Büyük Umutlar) *The World According to Garp* (Garp'a Göre Dünya) dünyasıyla etkileşmesini hayal etmek zordur. Bir hikâyedeki karakterlerin başka birinin olay örgüsünde göründükleri bazı prime-time pembe dizileri dışta bırakırsak, her hikâye başlı başına bir dünyadır. "Çerçevesi çizilmiş (bir) dünya"dır (Aichele, 1985, 26). Bir Disney dünyasında çok fazla vakit geçirmemişsek, çoğumuz, gökkuşağının ötesindeki bir dünyaya, Cuma'nın Moll ile tenis oynadığı ya da Garp'ın Pip ile bara gittiği bir "hikâye ülkesine" inanmakta güçlük çekeriz.

Tutarlılığının garantisi olarak, bir hikâyenin olay örgüsü, hikâyenin belli bir bütünselliğe sahip olmasını sağlar, yani ortasından girersek ne *tür* bir hikâye olduğunu çıkarabiliriz. Geriye ve ileriye dönük tahminlerle hikâyenin ne anlattığını kestirmemizi mümkün kılan, olay örgüsüdür. Hikâyenin olaylarının içine oturduğu hâkim çerçeveyi bize olay örgüsü sağlar. Belirli bir hikâyeyi "aynı eski hikâye" olarak tespit etmemize olay örgüsü yardım eder; parçalar değişse ya da bir araçtan diğerine, diyelim romandan filme, filmden çizgi filme geçiş yapsak bile. Newfoundland'li adamın yerini Maine'li bir adam almış veya Pearly Gates'deki doktor ve avukatın yerine bir papaz ve bir haham geçmiş olsa bile, karşımızdakinin aynı saçma hikâye olduğunu anlamamızı sağlayan olay örgüsüdür. Hafta ortasında oynayan bir durum komedisi dizisinden uzun metrajlı bir filme, bir Viktoria dönemi romanına geçerken aynı temel motifle (örneğin sefaletten zenginliğe yükseliş, ejderhayı yok eden aziz ya da aşkın gücü) karşılaşacağımızı içgüdüsel olarak bilmemizi sağlayan olay örgüsüdür. Böylece, olay örgüsüyle Yunanca'daki karşılığı *mitos* –bunu "mit" olarak çeviriyoruz– arasındaki bağlantıya geliyoruz (Frye, 1988, 112). Daha sonraki kısımlarda bu kavrama geri döneceğim; ama önce, olay örgüsüne bir seçim ilkesi olarak bakmamız gerekiyor.

Paul Ricoeur'a göre, olay örgüsü, "herhangi bir hikâyede olaylar dizisini yöneten anlaşılır bütün(dür)... Bir hikâye, olay örgü-

sünü bir hikâye *haline getiren* olaylardan *yapılmıştır*" (1980, 167). Görmüş olduğumuz gibi, "olay" kavramının kendisi sorunsaldır. Bir olayla diğeri arasındaki sınır, birinin nerede başlayıp diğerinin nerede bittiği ne yazık ki açık olmaktan çok uzaktır. Üstelik, ne kadar ayrıntılı anlatılsalar da olaylar asla kendi adlarına konuşmazlar. Anlamları içlerinde hazır değildir; bir hikâyenin içine yerleştirilme yoluyla bu anlam onlara verilir, inşa edilir (Hutcheon, 1989, 66). Dolayısıyla, aynı olayı çok farklı şekillerde hikâyeleştirebiliriz. Örneğin dünya politikasında patlak veren bir skandalı *Globe* bir şekilde, *Planet* başka bir şekilde, *Sun* başka bir şekilde duyurur, *Star* ise bunda hiçbir haber değeri bulmaz. Aynı olay, farklı hikâye: Gündelik hayatın kafa karıştırıcı olsa da yaygın bir özelliği. Herkesin bildiğini serinkanlılıkla kendine mal eden bir araştırmacının sözleriyle, "Farklı insanlar, aynı fiziksel veriden yola çıkarak çok farklı anlatılar oluşturabilirler" (Chafe, 1990, 96).

Bu olgu tarih yazarken de geçerlidir. Collingwood, "Tarihçinin işi onaylanabilir hikâyeler anlatmaktır" sözüne inanır (Hutcheon, 1989, 67); olasi hikâyeler diyebiliriz bunlara. Dolayısıyla, geçmişin ham olayları dikkatle ayıklanır. "Bütün geçmiş 'olaylar' potansiyel tarihsel 'olgular' olsa da... sonunda olgu haline gelenler, anlatılmak üzere seçilenlerdir" (75). Hangisinin, geçmişin mi şimdinin mi önce geldiğini sorduğumuz zaman, cevap şimdi olur o halde, çünkü geçmiş tamamlanmıştır, hiçbir zaman değiştirilemez ve tam olarak orada değildir. Şimdinin içine yerleştirilerek inşa edilir, oluşturulur (72). Bu yüzden olay örgüsünün birbiriyle bağlantılı ve kasti özellikleri vardır (Brooks, 1985, 5), ama keyfi ve yapay özellikleri de vardır.

Biyografi yazarken de olaylar kendi adlarına konuşmazlar. Örneğin William Runyan (1982), bir biyograficinin karşılaştığı temel açmazın, öznesinin hayatındaki herhangi bir olaydan anlam çıkarmak –onu tutarlı bir bütün halinde dokumak– için anlatılabilecek olası hikâyelerin çokluğu olduğunu gösterir. "Van Gogh'un kulağını keserek bir fahişeye vermesi"nin en ünlü on üç "psikodinamik açıklaması"nı (41) özetleyen Runyan, başka birinin hayatını (ya da kendi hayatlarını) hikâye eden en iddialı anlatıcıları bile rahatsız edecek bir dizi soru sorar: "Bu alternatif açıklamaları nasıl yorumlamalıyız? Bunların hepsi doğru mudur, bazıları doğru bazıları yanlış mıdır ya da belki hiçbiri doğru

değil midir? Çeşitli açıklamalar birbiriyle çelişmekte midir, bunlardan birini seçtiğimizde bir diğerinin ya da birçoğunun reddedilmesi mi gerekir, yoksa bu açıklamalar birbirlerini destekler mi? Bütün bu olasılıkların yerine geçecek başka bir açıklama var mıdır?" (42).

Kurmaca yazarken de olaylar kesinlikle kendi adlarına konuşmazlar. Kurmaca bir "olay", olgusal bir olaydan daha kesin bir sınıflama değildir. Burada da seçim ilkesi yine olay örgüsüdür. Bir resim çerçevesinin bazı ayrıntıları içermesi ama geri kalan dünyayı dışta bırakması gibi, bir hikâyenin olay örgüsü de, şu olayların içerilmesi ve bunların dışta bırakılmasına karar veren şeydir. "İyi bir hikâyede... bütün dış gürültüler ya da parazitler dışta bırakılır" (Carr, 1986, 57). Bize yalnızca "olay örgüsünü ilerletmek" için gerekenler anlatılır. "Karakterlerin içinde olabileceği tüm olay ve eylemlerden bir seçme yapılır ve ancak küçük bir azınlık hikâyenin içine girebilir" (57-8).

Olay örgüsü, normalde anlatılmayan olaylara bir model dayatarak (ister önceden planlanarak ister kendiliğinden) seçme yapar. Bu olayları bir hikâyeye dönüştürür, bir olaya daha fazla başkasına daha az ağırlık verir, hangi olayların ana hangilerinin yan unsur, hangilerinin önde hangilerinin arkada, hangilerinin önemli hangilerinin önemsiz olduğuna karar verir. Dolayısıyla, on üç farklı romancıya aynı varsayımsal olaylar koleksiyonunu –yoldan geçen bir kedi, bakım evinde ağlayan yaşlı bir adam, dağlarda patlayan bir fırtına vb.– bir olay örgüsü içinde bir araya getirme görevini verirsek, kronolojik bağlantılar aynı olsa bile on üç farklı hikâye alırız. Bu, kurgusal alanla olgusal alan arasındaki ayrımı reddetmek değil. Açıktır ki, tarihsel ve biyografik "olaylar"ın inşasında, kurmaca olanlar için geçerli olmayan bir sınırlama söz konusudur: Kurmaca dünyanın kapalı olmasına karşın tarihsel dünya açıktır. *Savaş ve Barış*, ancak bir Tolstoy'un kurabileceği benzersiz bir dünya olsa da, ders kitaplarında ve haber programlarında İkinci Dünya Savaşı'nın sayısız hikâyeleştirilmesi ortak bir dünyaya değinmek zorundadır. Herhangi bir eski hikâye yetmez. Ortak bir olaylar kümesinin farklı anlatılışları birbirine benzer, çünkü "tüm eylemin içinde yer aldığı tek bir evren ya da başvuru çerçevesi vardır" (Plantinga, 1992, 106). Bununla birlikte, gerçek dünyadaki "olaylar" yine de oluşturulur; yalnızca rapor edilmez. Aynı şey gerçek hayat için de geçerlidir.

Hikâyeleştirme seçici bir süreçtir –ister medyada, tarihte, ister biyografide ya da kurmacada– ama yaşamak da daha az seçici değildir. Hayatta "her şeyin içeriye bırakıldığı; bütün parazitin orada olduğu" (Carr, 1986, 58) doğruysa da, kendi hayat *deneyim*imizde büyük bir kısım dışta bırakılır. Dikkat seçicidir. Bilinç seçicidir. Önemli olana odaklanırız. Ama "neyin önemli olduğu"nu belirleyen nedir? Birincisi, bağlamımız belirler. Hayatımız öfke, şiddet ve toplumsal çürümeyle düzenli olarak kuşatılıyorsa, o halde önemli olan, hayatta kalmak için dikkat etmemiz gerekenlerdir. Dolayısıyla önemli olan farklılık gösterir. Ama ilgilerimiz, öğrenme tarzımız, hâkim zekâmız (Gardner, 1990), kişilik tipimiz gibi şeyler bunu belirlemekte en başta gelenlerdir: Varoluşumuzda şuna değil de buna dikkat etmemizi, ilgi göstermemizi, değer vermemizi –"bunları yaşamamızı"– sağlayan etkenlerin bileşimi. Dahası, ifade düzeyinde de aynı ölçüde seçmeci davranır, deneyimimizden şunu değil bunu çıkarmayı, şu olayları ana bu olayları yan unsur olarak görmeyi, hikâyemizin bu parçasını önemli şu parçasını önemsiz ilan etmeyi seçeriz.

Ama "ana unsur"u tanımlayan nedir? "Önemli"yi tanımlayan nedir? "Ana" olay örgüsü olarak şunu "yan" olay örgüsü olarak bunu seçen, "merkezi" hikâye çizgisini belirleyen nedir? Bu tür sıfatlar en iyi olasılıkla güvenilmezdir. Bir ay ana unsur olan bir sonrakinde yan unsur olur; dünün dehşet hikâyesi bugünün trajedisi, o da yarının serüveni, serüven de gelecek yılın farsı haline gelir. Bir yıl önce hayatımızın ana olay örgüsü olan şey şimdi yalnızca bir alt olay örgüsü olmuştur. Gençliğimizde bir evi iyi bir fiyata satmak bize ne kadar önemli görünmüşse, hayatımızın son demlerinde bir gülü koklamak bize aynı derecede önemli görünebilir. Ayrıca bireyler arasında da büyük farklılıklar vardır. Bazıları hayatlarının büyük kısmının yavan olduğunu, "ana" ve "yan" olayların birbirine çok benzediğini düşünür. Bazıları içinse "önemli"yle "önemsiz"i birbirinden ayırmak zordur ve deneyimlerini değerlendirmek kronik bir problemdir. Bir gezgin yazarın açıkladığı gibi, bazıları da "bir market torbasında bir olay örgüsü bulabilme gücünde"dir (Jenkins, 1989). Bizlere ne kadar sıradan görünürse görünsün, bu gibi insanların hayatındaki her olay potansiyel olarak bir serüvendir –ya da daha kötüsü, bir melodram.

Bir kez daha ortaya çıkıyor ki, olay örgüsü, belirli bir hikâyenin ne hakkında olduğunu belirlememizi sağlar. Bu süreç, görülebilir

olan, karakterleri ve tipik durumlarını zaten bildiğimiz –örneğin en sevdiğimiz durum komedisi dizisi ya da pembe dizi– bir hikâye açısından olasılıkla en kolayıdır. Ama, karmaşık bir olay örgüsüne dayalı bir sinema filmiyle, örneğin bir casusluk hikâyesiyle ya da bir karakterin veya bir ilişkinin iç gelişimine odaklanmış bir hikâyeyle karşılaştığımızda bu süreç zorlaşır. Bir romanı ele alınca daha da zorlaşır. Kuramsal olarak, gerçek bir insanı ele aldığımızda en zor hale gelir.

Daha önce gördümüz gibi, işin ironik tarafı, yeni bir insanla tanıştığımda, bu insanın ne gibi bir hikâyeye sahip olduğunu daha şimdiden bildiğim fikrine kolayca kapılabilmemdir. Arka planı (ve ön-plan) hakkında hiçbir şey bilmediğim bir insan karşısında bile, en belirsiz ipuçlarından onun hakkında bilmem gereken her şeyi öğrenebileceğimi hissedebilirim: Bir bakış, bir dil sürçmesi; ağızdan kaçan bir ad, söylenen bir adres, kullanılan bir sıfat; saç kesimi, kravatın rengi. Bunlar beni yalnızca ne tür arkadaşlıklar kurduğu ve nerede yaşadığını tahmin etmeye değil; geçmiş ve gelecekte, tüm hayat-olay örgüsünün yörüngesini izlemeye de teşvik eder. Onu hayatım boyunca tanıdığım hissine kapılarak uzun zaman önce kaybettiğim bir arkadaşımı bulmuş gibi bağrıma basabilir; ya da hikâyesini kendime çok yabancı bularak onu sessizce kendimden uzaklaştırabilirim. Her iki durumda da, ilk izlenimin gücüyle onun hakkında bir "storyotype" oluştururum (onun da benim için yaptığı gibi). Genellikle bilinçsiz olarak, hayatının temsil ettiği janrı bildiğimi varsayarım. Bir romancının yaptığı gibi onu *tür*leştiririm. Somerset Maugham, "Yaşayan insanları aldım," diye itiraf eder, "ve onları karakterlerine uygun olarak trajik ya da komik durumların içine soktum. Onların kendi hikâyelerini icat ettiğini de söyleyebilirim" (Allen, 1949, 154). Maugham'ın sözleri, bundan sonraki kısımda tekrar döneceğim soruları ortaya çıkarır. Ama şimdilik, gelişen olay örgüsünün dayandığı söylenebilen simgesel bağlantılılığı ele alacağım.

"Bir hikâyeden anlam çıkarmada baş aracımız"a, Brooks'un dediği gibi "geriye dönük beklenti"ye değinmiştik. Birbirleriyle ve okumuş olduklarımızla bağlantılarını değerlendirmek ne kadar zor olsa da, şu anda okuduğumuz olay ve ayrıntıların zaman içinde uygun yerlerini almalarını ve bir anlam kazanmalarını bekleriz. Bütün bunların, kesin bir bitişe değilse de, en azından sonların insanda uyandırması gereken o çözüm ve tamamlanma

duygusuna doğru birlikte hareket etmiş olduğunu görmek isteriz. Dolayısıyla, "romanın sonunun yalnızca hikâyenin sona ermesi değil; hikâyenin gerçekleşmesi" olmasını bekleriz (Gardner, 1985, 194). Bu, hikâyenin gevşek uçlarının bağlanması, "okurun kafasında oluşan bütün meşru sorular"ın (4) cevaplanmasıdır. Buna uygun olarak, yazın çevrelerinde "ne kadar örtük olursa olsun... bir yapıtın bütün unsurları(nın) kendi kendilerini gerçekleştirmesi" bir belittir. Romanın gücü burada yatar. "Manzara"sı ne kadar geniş olursa olsun, anlattığı dünya ne kadar büyük olursa olsun, "dar bir referans sistemi" içerir, "her ayrıntı toplam resimde önem taşır" (Polster, 1987, 12). Dolayısıyla, bir yazarın işleyebileceği en büyük günah, "sonucu değiştirmesi gereken bir olay ya da fikrin tanıtılması, ama sonra unutulması ya da hiçbir zaman tam olarak açıklığa kavuşturulmamasıdır" (Gardner, 1985, 4). Örneğin, "bir hikâyede bize bir şerifin felsefe doktorası yaptığı söylenirse, felsefenin bir şekilde işini yapmasına yardımcı olacağı beklentisi uyandırılır. Hikâyede bir daha felsefeden söz edilmemişse ve hikâyenin dikkatle incelenmesi felsefeyle ilgili önemli bir bağlantı ortaya çıkarmamışsa, kendimizi rahatsız olmuş, tatmin olmamış hissederiz. Hikâyenin, deriz, açık bırakılmış uçları vardır" (4).

Bütün yazarlar hikâyelerinin açık uçlarını kapatma yükümlülüğünü yerine getirmede başarılı olamasalar da zaman içinde gelişen olayların, anlatılan ayrıntıların ve karakterlerin hayatlarına sokulan ayırt edici özelliklerin okurların zihinlerinde yarattığı düşünceleri bütünleştirme baskısı gene de kendini gösterir. Yazarın bu bütünleşmeyi –hem kendisi hem okurları için– sağlamakta kullandığı teknik süreç, Gardner'ın yazma zanaatı üzerine sonuç önerilerinin odak noktasıdır: "Hikâyeyi defalarca, en az yüz kere –gerçekten yüz kere– okuyarak örtük anlamları, bağlantıları, arızi tekrarları, psikolojik önemleri inceleyin. İncelenmemiş hiçbir şey –tek bir küçük ayrıntı bile– bırakmayın; bir imge ya da olayın sonuçlarını keşfettiğiniz zaman, bu sonuçları yüzeye çıkarın" (194). Bu öğütler ciddiye alınırsa roman "en büyük başarısı"na kavuşur, Gardner bununla "yankılayıcı bitişi"ni kastetmektedir. "Daha önce olup bitmiş her şey kapanış bölümünde hep bir ağızdan yankılanıp çınlarken, roman adeta bir senfoniye dönüşür"(184). Ama bizi etkileyen "yalnızca karakter, imge ve olayların bir özet ya da hatırlanma biçimine bürünmesi değildir: Şeylerin giderek

artan bağlantılığından, nihai olarak değerlerin bağlantılılığından etkileniriz" (192). Okurlar doyum yaşar, çünkü en sonunda "her şeyin simgesel olduğunu anlarlar." Genel bir ifadeyle, "hayat, ne kadar kısa ve istikrarsız olursa olsun, organize hale gelir; evren, bir an için bile olsa, sarsılmaz bir ahlaka sahipmiş gibi görünür; çeşitli karakterin eylemlerinin sonucu en sonunda kendini gösterir; ve özgür iradenin sorumluluğunu görürüz. Roman bu kapanış orkestrasyonu için vardır" (184).

Gardner, "İyi kurulmuş bir hikâyede her şey," diye vurgular, "temel olaylardan en önemsiz sözcüğe kadar, bir estetik ilgi sorunudur" (77). Hayatımızı yaşamada *tam olarak* böyle olmayabilir; ne var ki, hayatımızı yapabildiğimiz kadar oluşturmaya kendimizi adadığımız ölçüde, belki de *ideal olarak* böyledir. Şeylerin estetik olarak "uymasını" isteriz; açık uçların olabildiğince bağlanmasını isteriz. Seksenli yaşlarında yazan Jungcu analist Florida Scott-Maxwell, böyle bir bütünleşmenin gerçekten de olabileceğine duyduğu güveni ifade eder. "Kendinizi kendiniz kılmak için hayatınızın olaylarına sahip çıkmanız yeter," der. Yaptığınız ve olduğunuz her şeye gerçekten sahip olduğunuz zaman, ki bu biraz zaman alabilir, gerçeklikle dolu olursunuz" (1968, 42). Süreç gerçekten de "biraz zaman alsa" da, hiç değilse hepimizin içinde, hayatlarımızın "sanatsal birlik ve bütünleşmiş Form'u olan, anlam dolu bir baş yapıt" haline gelmesine yönelik küçük bir istek kesinlikle vardır" (Young, 1986, 208).

Bunu yapmaya çalışmanın bir yolu da, kabul ediyorum ki, hikâyemizi defalarca "okumak"tır; yalnızca günlük parçalarını değil, tüm bölümlerini ve bütününü okumak. Bu ne anlama gelir? "Örtük anlamlar, bağlantılar, arızi tekrarlar, psikolojik önem arama" anlamına gelir (Gardner, 1985, 194). Bu tür öz okumaların yoğunluğu doğal olarak bireyden bireye ve bir birey için de dönemden döneme farklılık gösterir. Örneğin bir evlilik arifesinde, bir boşanma öncesinde ya da ölümün karşısında (Birren, 1964, 274; Tarman, 1988, 187) hayatımızı bir bütün olarak görme isteği; eğitime başlama, bir meslekte kalıcılaşma ya da evlilikle ailenin gündelik görevlerine uyum sağlamada olduğundan daha fazla olma eğilimindedir. Gerçi içimdeki bir düzeyde sürecin tümüyle bilinçli değilse de devamlı olarak sürdüğünü varsaymak yanlış olmaz. Bu varsayım geçerliyse, o halde bu örtük, uçucu tezahürlerin açıklanmasına yardımcı olur, böylece bunu yapma

kararı vermeden de daha önce kurmadığım bir bağlantıyı birden kurabilirim. Ya da jeton düşer ve çocukluktan kalma bir alışkanlığın neden yetişkin ilişkilerimde de kendini tekrar etmekte ısrar ettiğini sonunda anlarım. Ya da bir ışık yanar ve kim bilir ne zamandan beri beni rahatsız eden bir sözün, tekrarlanan bir rüyanın ya da yıllardır peşimi bırakmayan bir şiir dizesinin anlamını sonunda kavrarım.

Dahası, yazarken bazı "kazalar" hikâyenin içine alınmayı talep eder (Steinbeck, 1970, 37); gerçekten de hikâyelerde hiçbir zaman kazalar *olamaz*, ancak olaylar olabilir, çünkü yazar kendi takdiriyle her şeye amaç verir. Ama aynı itkinin yaşarken de etkili olduğu ileri sürülebilir: Ne kadar insafsızca olsa da, kaderimizin ok ve yaylarını anlaşılabilir, tutarlı bir anlatı yapısıyla bütünleştirmek için uğraşırız. Bunları kurtarmak, yapabilirsek içlerinde bir anlam görmek, "kaza" (bu da bizi kör şansın gerçekliğini kabul etmeye zorlar) ya da "hata" (bu da bizi kendi başarısızlığımızın sorumluluğunu kabul etmeye zorlar, potansiyel olarak daha zorlayıcı bir görev) sınıflamasından kurtarmak için mücadele ederiz. Ne var ki, bunu yapmak için, hikâyemizin gerçekte ne tür bir hikâye olduğu konusundaki düşüncemizi bütünüyle değiştirmek zorunda kalabiliriz. Bunu söylemek yapmaktan daha kolay olabilir. Bundan sonraki bölümde, hayatlarımızı yeniden hikâyeleştirme sürecini ele alırken, böyle bir değişikliğin önümüze ne tür güçlükler çıkardığını inceleyeceğim. Şimdilik öz hikâyemizin sürekli yön değiştirdiğini kavramak yeterli olur. Yani en iyi kurulmuş yazarlık şemalarımız bile, hiç değilse her gün öz hikâyemizin içine girmesi gereken yeni olaylar nedeniyle "başı sonu belli olmayan" bir hale gelir.

Basite indirgersek, hikâyemizin kendine özgü bir hayatı vardır. Kendine özgü, yavaş yavaş gelişen bir iç mantığı vardır: Değiştirmemizin, yeniden hikâyeleştirmemizin neden bu kadar güç olduğunu açıklamaya yardımcı olan bir nokta. Bir terapist, "Her birimiz değişmeye direniriz," diye yazar, "çünkü bir hikâye kendi içinde tutarlı bir dünyadır" (Bridges, 1980, 71). Hikâyemiz inatçıdır. Üstelik her zaman hayatımızın hakiki ayrıntılarına düzgün şekilde denk düşmez. Bir insan kolay bir hayat sürüyormuş gibi görünebilir, ne var ki heyecanla trajik bir masal anlatır. Tam tersine, başkalarının gözünde trajik olan bir hayat, bunu yaşayan insan için harika bir serüven olabilir. Hillman bize hatırlatır: "Ha-

yatımın ve olay örgüsünün gelişimi iki ayrı şeydir" (1975a, 131). Dolayısıyla, romancı John Steinbeck'in belirttiği gibi, "olup bitenler ışığında, ikisi birleşsin diye geriye dönüp düzeltmeniz ya da değiştirmeniz gerekir" (1970, 43). Bizim için bu, öz hikâyemizin, iç hikâyemizin asla iki yıl, iki gün ya da yalnızca iki saat öncekiyle tıpatıp aynı olmadığı anlamına gelir. Dün, dünün olayları ya da dünün beklenen gelecekleri karşısında bir kaybedenin hikâyesi gibi görünebilir. Bugün, olaylar farklı bir yöne girdiği için ya da bu olayları farklı *gördüğümüz* için, bir kazananın hikâyesidir. Yarın, kim bilir?

Hayat hikâyemizi sürekli gözden geçirip değiştiririz. Roy Schafer (1980), bu incelemenin inceliklerini, analistle analiz edilen arasındaki etkileşim açısından analiz etmiştir. Schafer'ın düşünceleri psikanalistlere özgü yoğun yeniden hikâyeleştirmeyle ilgili olsa da, hepimizin içine gömülü olabileceği çok çeşitli öz incelemelere içgörüler getirir:

> yorumsal olarak insan zamansal bir daire içinde iş görür. Geçmişin analitik açıdan tutarlı ve yararlı bir açıklamasını yapmak, onu rafine etmek, düzeltmek, düzenlemek ve tamamlamak amacıyla otobiyografik bugün hakkında anlatılanlardan geriye doğru çalışır; açıklanması en önemli olan beklenen geleceği ve bugünü oluşturmak için geçmişin çeşitli anlatılışlarından ileriye doğru çalışır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin ayrıştırılabilir olduğu yolundaki geçici ve kuşkulu varsayımın ışığında, her zaman kesiti, diğerleri hakkında bir dizi soru sormak ve diğerlerinin sorduğu soruları cevaplandırmak için kullanılır. Ve bütün bu açıklamalar analitik diyalog sürdükçe değişmeye devam eder. (49)

Ama hayatımın bugünkü anlatılışı hem dününkinden hem de yarınınkinden farklı olsa da, bu, birden fazla –romanda olduğundan daha fazla– hikâyenin oluşmakta olduğu anlamına gelmek zorunda mıdır? "Oluşmakta" olması yalnızca zaten bildiklerimiz anlamına gelebilir: Son biçimi henüz belirli değildir, son satırları henüz yazılmamıştır. Ama bu son satırlar yazıldığı zaman, birçok alt olay örgüsü olsa ve birçok okur tarafından birçok düzeyde birçok yoruma maruz kalsa bile, hikâyenin hâlâ tek bir hikâye olduğunu düşünmek mantıklı olmaz mı? Dolayısıyla, bittiği zaman bile hem bir hem de birçok olamaz mı?

Bu sorular, son bölümde daha yoğun biçimde soracağım soruları sezdiriyor. Bu arada, tutarlı bir kişisel hikâye kurarken yal-

nızca "olaylar"a mı yer açmamız gerekir, yoksa "karakter"imizle de uğraşacak mıyız? Romancının yaptığı gibi "kaç olayın kaza olduğu, kaç olayın baş kahramanların naturalarıyla yaratıldığı ve zorlandığı" ile uğraşmamız gerekmez mi (Steinbeck, 1970, 37)? Öyleyse hikâye-olarak-hayat incelememizde çok geçmeden olay örgüsünden karaktere geçmemiz gerekecek. Ama bunu yapmadan önce olay örgüsünü, özellikle ortaya koyduğu teolojik nitelikteki konuları ele almaya devam edeceğim.

Teoloji

Gardner'ın, kendini ifşa eden evren, romanın sarsılmaz ahlaklılığı ve nihai "değerler bağlantılılığı" görüşü bizi karşı konulamaz şekilde bazı teolojik konulara iter. Ne var ki, "teolojik" derken, doktrinel ya da mezhepsel anlamda veya özgül bir ilahilik kuramıyla ilgili bir terimi kastetmiyorum. Anlam, ahlaklılık ve metafizik konularıyla ilgili olarak geniş bir anlamda ele alıyorum; yani hayatlarımızın yaşandığı nihai bağlam. Bu konuları anlatırken bir hikâyenin olay örgüsü büyük bir rol oynar.

Anlamla ilgili olarak, olay örgüsünün hikâyenin olaylarını yalnızca bir ipteki boncuklar gibi birbirine bağlamaktan daha büyük bir rol oynadığını görmüştük. Olay örgüsü, olayları inşa eder. Hem birbirleriyle hem hikâyenin bütünüyle bağlantılı olarak üstlendikleri rolden dolayı, onlara bir ilişkisellik kazandırarak rastgelelikten kurtarır. O halde, hikâye geleceğe doğru "gelişir"ken, yeni olayların daha öncekiler üzerindeki anlam potansiyeli artar. Yani, olay örgüsü "karmaşıklaşır." Belirli bir hikâyede anlamın nasıl dolayımlandığı sorusu daha geniştir kuşkusuz; bununla birlikte, olay örgüsünün önemi hakkında bir fikir edinmemiz için şimdilik bu kadarı yeter.

Peter Brooks, "kültürlerin olay örgüsü için doyurulmaz bir açlık geliştirmiş göründüğü... bazı tarihsel anlar vardır" gözleminde bulunur (1985, 5). On sekizinci yüzyılın ortasından yirminci yüzyılın ortasına kadar, Brooks'un "İlahi takdire" ya da "İlahi esin"e bağlı olay örgüleri –örneğin "Seçilmiş Halk, Kıyamet, İkinci Geliş"– dediği şeyden yavaş yavaş "uzaklaşıldığı" için, Batı toplumları "olay örgüsüne olağanüstü bir ihtiyaç ya da istek duyar görünürler." Dolayısıyla "Modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte olay örgüsüne yönelik bir kuşku dönemi gelmiş"se de, gene de "olay

örgüleri olmadan yapamayız" (7). Linda Hutcheon, "Ne kadar ironikleştirilmiş ya da parodileştirilmiş olursa olsun," der, "kurgulama eğilimimizde bir azalma yok"tur (1989, 49). Ama olay örgüsüne yönelik bu kararsızlığın nedenleri nedir?

Onyıllarca edebiyat eleştirisinin bizi teşvik etmesiyle "olay örgüsü için okuma"ya (Brooks, 1985, 4) düşük bir estetik etkinlik biçimi olarak bakar hale geldik; C.S. Lewis'in sözleriyle "salt anlatısal şehvet"le (1966, 103) ateşlenen bir etkinlik. Olay örgüsü, der Brooks, "yüksek sanatı en az belirleyen ve tanımlayan anlatı unsuru olarak görülüp aşağılandı; nitekim olay örgüsü, özellikle popüler kitlesel tüketim edebiyatını karakterize eden şeydir: Olay örgüsü Henry James'i değil de *Jaws*'ı okuma nedenimizdir" (1985, 4). Dolayısıyla, edebiyat çevrelerinde olay örgüsünün toptan bir kenara bırakılmış göründüğü yeni bir tür moda oldu. Meta kurmaca adı verilen bu tür, "hem üslup hem tema olarak kurmacayı sorgulayan" kurmacadır (Gardner, 1985, 86). "Yöntemlerine dikkat çeken ve okura okurken neler olduğunu gösteren bir hikâye"dir (87). Gardner'a göre, böyle bir kurmaca, okurun "canlı ve sürekli kurgusal rüyası"nı engelleyici etkisi nedeniyle, *kurmaca* olmayı başaramaz (97). Gardner'ın belirttiği gibi, "birden rüyadan sertçe çekilip alınır, yazarı ya da yazıyı düşünmeye zorlanırız." Meta kurmacanın "kurgusal üstgerçekçilik" diye tanımlanan bir uç biçminde, amaç yalnızca "gerçekliği sanatçı tarafından en küçük değişikliğe uğratmadan yansıtmak"tır. Dolayısıyla, "anlatının geleneksel olarak düzenlenmiş sahnelere bölünmesinden titizlikle kaçınılır; bir sezgi uyandırılmış ya da duygular harekete geçirilmişse, olgu herhangi bir başka olgu gibi yalnızca bildirilir" (135).

Yazma kurgusuna bu alışılmadık yaklaşımın bir gerekçelendirilmesi var. "Hayat amorftur," der yazar Françoise Sagan, "edebiyat ise formel" (1877, 306): Görmüş olduğumuz gibi çağdaşı ve yurttaşı Sartre ile paylaştığı bir gözlem. Bu tür yazarlar için hayat özü itibariyle hikâye biçiminde değildir, dolayısıyla hayatı hikâyeleştirilmiş biçimde sunmak onu çarpıtmak olur; her ikisi de bunu yapmak için hatırı sayılır bir enerji harcamış olsalar da (en ilginci, felsefi içgörülerinin çoğunu aktarmak için kurmacayı seçmiş olan Sartre). Ne var ki her ikisi de kritik bir noktayı gözden kaçırıyor: Ham, hikâyeleştirilmemiş varlığa başvurmanın olanaksız olduğunu. Bilincin kendisi, onu hem oluşturan hem aktaran

dil gibi, bunu engeller. Var oluşumuz hikâyeleştirilmese bile, varoluş deneyimimiz (ve dolayısıyla ifademiz) hikâyeleştirilir –ve eğer hikâyeleştiriliyorsa, kurgulanır. Bu nedenle, Brooks'un dediği gibi, "olay örgüsü olmadan yapamayız", yani "Harlequin romanslarını, televizyon dizilerini ve günlük çizgi bantları iştahla tüketmek(ten) ve kişilerin, haberlerin ve spor karşılaşmalarının sunumunda anlatı yaratmak(tan) ve talep etmek"ten kaçınamayız (7). Olay örgülerine ihtiyacımız var, çünkü bunlar edebiyatta ve hayatta anlamı akla getirir. Varlıklarıyla bize umutsuzca duymak istediğimiz şeyi söylerler, yani, bir yerde, bir şekilde, *dünyanın anlamlı olduğunu.*

Bir önceki kısımda postmodernizm adı verilen olguya değindim. Postmodern durum, der Fransız eleştirmen J-F. Lyotard, "bütün ana anlatıları parçalanmış olan insanların içinde bulunduğu durum"dur (Cupitt, 1991, 93). Böyle bir durumda, "artık kimse dünyayı düzenleyen ve açıklayan kutsal bir ana olay örgüsüne bakamadığı zaman... bireysel, toplumsal ya da kurumsal hayat hikâyesinin kurgulanması yeni bir aciliyet kazanır" (Brooks, 1985, 6). Hayat hikâyemizi kurgulamak, dünyamızı "düzenleme ve açıklama" yöntemimizdir, hem kronolojik hem nedensel olarak. Kurgulamak, diye hatırlatır bize Hillman, "'peki sonra ne oldu?' sorusundan 'neden bu oldu?' sorusuna geçmektir" (1975a, 130). İster edebiyatta ister hayatta olsun, "olay örgüleri bizim kuramlarımızdır. İnsan doğasının niyetlerini bir araya getirerek olaylar dizisi arasındaki nedeni anlayabilmenin yollarıdır" (130). Olay örgüsü için okumak ve olay örgüsünü *arayarak* yaşamak, artık her şeye egemen bir inançla güvence altına alınamayan bir dünyada hiç değilse bir parça anlamlılık yakalamaktır.

Ahlaklılık açısından, Hayden White'ın her tür "tam olarak gerçekleşmiş hikâye"de ve kuşkusuz her "tarih"te etkili olmuş ahlak kazandırma itkisiyle ilgili görüşlerini ve bu itkinin bu tarihin ardındaki sosyopolitik gerçeklikler tarafından, içinde yazıldığı kültürün ya da sınıfın çıkarları tarafından nasıl sağlamlaştırıldığını ve talep edildiğini görmüştük (1980, 13-14). Ama White'ın içgörüsü yalnızca tarihe değil genel olarak hikâyelere de uygulanabilir. Hikâyeler masum değildir; çoğunlukla zararsız ama asla masum değil. Hepsinin belirtilecek bir noktası, iletilecek bir mesajı, ortaya konulacak bir gündemi, satılacak bir müjdesi vardır. Yani, bir hikâye sadece kendi içinde bir evren değil aynı zamanda

ahlaki bir evrendir ve ahlaklılığı olay örgüsü aracılığıyla aktarılır. Üstelik, olayların birbirine bağlanmalarındaki nedensellik, ebedi olduğu varsayılan bir mücadeleye yönelik özel bir duruş üstlenir: "iyiyle kötü arasındaki dramatik çelişki" (Keen, 1988, 47). "Hayat İyi ve Kötü'yle ilgilenmez" (Faulkner, 1977, 138) denilebilse de, edebiyat ezeli olarak ilgilenir.[2] Her zaman savunulacak bir doğru ve yerilecek bir yanlış, aranacak bir iyilik ve kaçınılacak bir kötülük vardır; bunlar birbirlerinden ne kadar belirsiz şekilde ayrılırsa ayrılsın ya da bir geleneksel etik veya dinde kodlanmış şeylere ne kadar az benzerse benzesin. Bu şekilde olay örgüsü hikâyenin "anlam"ını yalnızca estetik değil etik bir düzeyde de aktarır. Diğer bir deyişle, olay örgüsünde yuvalanan çatışma, "karakter"in (kurulması ya da "inşa edilmesi" büyük olasılıkla her hikâyenin temel eksenini oluşturan şeyin) hazırlandığı potadır.

Doğal olarak, iyinin ve ona denk düşen kötünün kesin kimliği hikâyeden hikâyeye, yazardan yazara ve okurdan okura değişecektir. Bununla birlikte, doğruyla yanlış, gerçekle sahte, ahlaklılıkla ahlaksızlık arasındaki ayrım, en aptalca durum komedisinin ortalama bir dedektiflik dizisinin, korku hikâyesinin veya polisiye hikâyenin olay örgüsünde bile kendini gösterir. Ne kadar gizlice şifrelenmiş olursa olsun, her birinin kendine has bir mitolojisi, bir ahlakı, bir mesajı vardır. Böyle bir ahlak, her hikâyenin tanım gereği bir çözüme, bir bitişe, açık uçların ve gerilimlerin bağlanmasına ulaşması gerektiği gerçeğiyle güvence altına alınır. O halde bu tür gerilimler hakkında biraz daha söz söylemem gerekiyor.

Bir hikâyenin olay örgüsü, baştaki görece istikrarlı durumdan bir tür doruk noktası aracılığıyla finale kadar belirli sayıda aşamadan geçerek gelişir. Kimi zaman bu aşamalar arasında ileri-geri hareket edildiği de olur. Ne var ki, hikâyenin cazibesini ele alırken görmüş olduğumuz gibi, bu aşamalardan geçmek merkezi bir dinamiktir: Gerilim, "sorun" ya da çatışmanın yaratılması ve bunu çözmek için uğraşma. Bu çatışma çeşitli türlerde olabilse de, çözülecek bir şey yoksa, anlatılacak bir hikâye de yoktur. Aynı şey hayatlarımız için de geçerlidir: Çatışma yoksa, ne "karakter"imiz inşa edilebilir, ne de hatırlanacak bir şeyimiz olur. Deneyimimiz

2. "Elimin altında şekillenmek için uğraşan hikâyelerin çoğu," diye yazar James, "küçücük tek bir tohumdan kaynaklanmıştır... romancının düş gücünü sanki sivri bir şeyle dürtülmüş gibi sıçratan o yakalanmamış fikir, o kaçak sözcükler, o belli belirsiz yankı" (Allen, 1949, 156)

beklentilerimizle ne kadar az çelişirse o kadar az şey hatırlarız – ve üzerine o kadar az konuşuruz. Schank, "İnsanlar birbirlerine, komik ya da tuhaf görünen şeylere dayanarak hikâyeler anlatır," diye hatırlatır bize (1990, 21). Bu yüzden, beklentilere tam olarak uyan anlatılar aslında anlatı değildir" (Chafe, 1990, 83). Ama "varolan beklentilerimizle çelişen bir veri karşısında... öfke, heyecan ve saldırganlıkla... tepki gösteririz"; "bir şey yapmaya hazırlandığımız bir duruma gireriz" (82-3). Bu anlamda, "beklentilerimizle çelişen verilere karşı koymamızı sağlayan bir düzeneğimiz vardır... Tanıdık olmayanı reddetmek, en iyi yaptığımız şeydir" (83). Dolayısıyla, tanıdıklık unutmayı beslerken yenilik hatırlamayı sağlar. Örneğin cinayete kurban giden insan sayısı gitmeyenlerden çok daha azdır, gene de haber olan onların ölümleri, akılda kalan onların hikâyeleridir, "doğal yollarla" ölen çok sayıda insanınki değil.

Öyleyse, bunları ne kadar şevkle arasak da, *çatışma*dan ya da değişimden yoksun, tıkır tıkır işleyen, her şeyin kuralınca yürüdüğü bir hayat, sıkıcı bir hikâyeye (gerçi kabul etmek gerekir ki, yüzeydeki sükûnet çoğu zaman içerideki çatışmayı kamufle eder) yol açabilir. Hatırlanacak az şey, söyleyecek daha da az şey olunca, ortaya çıkaracak daha az içgörümüz, paylaşacak daha az deneyimimiz ve başkalarının deneyimini anlayacak ve bağlantı kuracak daha az şeyimiz –dolayısıyla onlar için daha az sevecenliğimiz– olur. Neyse ki, en sakin hayatta bile çatışmalar bol bol vardır, bunların yanında en karmaşık romandaki hayatlar bile derli toplu görünür. Aslında, bu tür çatışmalar gelişimimiz için gerekli olabilir. Carl Jung'un yazdığı gibi, "hayattaki ciddi sorunlar hiçbir zaman tam olarak çözülmez. Çözülmüş gibi görünseler bile mutlaka bir şeyin kaybolduğunun işaretidirler. Bir sorunun anlamı ve amacı çözümünde değil, hiç ara vermeden çözüm için uğraşmamızda yatar" (Sarton, 1977, 101).

Sorunlar ya da çatışmalar gerekli olsun ya da olmasın, çok az yaşamın bunlardan muaf olduğu –yani acıdan muaf olduğu– açıktır. Bu demek değil ki acı çekmek özünde iyidir; stoik bir tarzda *acı yoksa kazanım da yok*, demek değildir; kendi başına acıyı salık vermek değildir; otomatik olarak "bizi düşünmeye, bağlantılar kurmaya, neyin ne olduğunu anlamaya zorlayan... büyük öğretmen" (Sarton, 1986, 208) olduğunu iddia etmek değildir. Beğenelim ya da beğenmeyelim acı çekmenin hayatın bir parçası

olduğunu kabul etmektir yalnızca. Budizmin Birinci Soylu Hakikat'inin ileri sürdüğü gibi, dünyanın büyük hastalığı *dukkha*'dır: Acı çekmenin –ya da daha doğrusu engellenmenin– Sankritçe karşılığı. Dolayısıyla, "doğum dukkha'dır, çürüme dukkha'dır, hastalık dukkha'dır, ölüm dukkha'dır, acı çekme ve üzüntü de dukkha'dır... Hoşlanmadığımız şeylerle kuşatılmak ve hoşlandığımız şeylerden ayrı olmak, bunlar da dukkha'dır. İstediğimiz şeyleri elde edememek, bu da dukkha'dır" (Watts, 1957, 46).

Devam edersek, "bütün olay örgüleri," der Scholes ve Kellogg, "gerilim ve çözüme dayanır" (1966, 212). Gerçekten de, "yalnızca her bölümün ya da olayın değil her paragrafın ve her cümlenin de bir girişi, gelişmesi ve sonuç bölümü vardır." "Genel sisteme kendi katkısını yapan kendi küçük gerilim ve çözüm sistemi"yle her cümle bir olay örgüsüdür (239). Bunun sonucunda, "hikâyelerin insanlara çok uzun zamandan beri hitap etmesinin nedenlerinden biri de hikâyelerin düzgünlüğünde yatar." Yani, "bir anlatı okuru, okumasını bir denge durumuna –bir çeşit zihinsel huzura, duygusal bir boşalmaya– ulaşarak bitirmeyi bekleyebilir. Okur bu duyguyla okumasını bitirdiği sürece, o anlatının bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir" (212).

Görmüş olduğumuz gibi, ister tarihte ister kurmacada olsun, olay örgüsüne karşı güçlü bir postmodern kuşku vardır. Bu, "Hayatımızı bizim yerimize başka birinin kurguladığı, düzenlediği, denetlediği yolunda büyük bir korku"dan kaynaklanır (Hutcheon, 1989, 63). Bir olay örgüsünün hayatın çelişen unsurlarından yaratmayı başardığı bu derli toplu sona yönelik bir kinizmden, "parçalı ve tamamlanmamış olgular karışıklığı"na (67) dayattığı bitişe duyulan bir kuşkudan da kaynaklanır. Ne var ki bu kuşkunun bir kısmı feminist akademisyenlerden gelir, bunlar olay örgüsünün özünü gerilim-çözüm olarak görür ve dolayısıyla, genel olarak anlatının yıkıcı bir eleştirisini geliştirirler. Örneğin psikanaliz çerçevesinde çalışan film eleştirmeni Teresa de Lauretis, bu gerilim-çözümün "bir erkek olma psikoseksüel sürecinden ayrılamaz" olduğunu söyler. Ona göre, "kahramanın kayıp duygusunun yeni bir dünya görüşüyle yenilendiği, giriş, gelişme ve sonuç aşamalarından geçerek arzunun doyurulmasıyla sonuçlanan ilerleme, bir erkek paradigmasıdır" (Bogdan, 1990, 186). Bu "erkek paradigması" aynı anda sayısız ihtiyaç içerir: Tatmini yaşama ama gene de erteleme ihtiyacı; doyma ama gene de gerilimi

canlı tutma duygusu, "anlatı şehveti"ni koruma ihtiyacı; olayları bir hikâye *haline* getirme, bir şeyin olmasını sağlama, "oluşturma", sıcak takip içinde olma ihtiyacı. İşlerin nasıl gelişeceğini bilme, gene de bir şekilde bilmeme ihtiyacı; heyecan duyma, uyarılma ihtiyacı. Dolayısıyla, der bir yorumcu, "bir sonraki dönemeci görme heyecanı için okuruz; mağaraya geri dönmüşüzdür sanki, "Sonra ne olacak?" sorusunun cevabına yönelik ilkel merakımızı tatmin eden hikâye anlatıcısının dizlerinin dibinde oturmaktayızdır (Groen, 1990).

Ama belki de, gerilim-çözüm yapısının cazibesine kadınlar da erkeklerden daha bağışık değildir, edebiyatın mümkün kıldığı o zevki –tırmandırma, doruk ve rahatlama döngüsünü– onlar da erkekler kadar yaşayabilir. İleride neler olabileceğini, genel olarak bilincimizin nasıl yeniden oluşturulabileceğini, o zaman hangi yeni hikâyeleri kurabileceğimizi görmek için, belki de, Virginia Woolf'un bir zamanlar sözünü ettiği "kadın kullanımına uygun" cümlelerin ortaya çıkışını beklememiz gerekecek, böyle bir şey mümkünse eğer. Belki de olay örgüsünü de hikâyeyi de aşan, daha iyi, hepimizin deneyimine daha sadık bir şey ortaya çıkacaktır. Her şeye rağmen, feminist eleştiri temel nitelikte sorular gündeme getirir. Bunları akılda tutmak, edebiyat hikâyelerinin karmaşıklığıyla yaşadığımız hikâyelerinkileri birbirine bağlarken dürüst olmamızı sağlar.

Son olarak, metafizik açısından, Sibelius'un bir senfoni için söyledikleri bir hikâye için de söylenebilir: Hikâye tüm dünyayı kapsamalıdır. Daha doğru bir ifadeyle, hikâye tüm bir dünyayı *yaratır*. Bir eleştirmen, hikâyelerin "geliştirdikleri olay örgülerinden ziyade yansıttıkları dünyalar açısından tanımlandıklarını" öne sürecek kadar ileriye gider (Leitch, 1986, 119). Bunun düşündürdüğü iki şey var. Birincisine bir sonraki bölümde geri döneceğim. Her hikâyenin kendi atmosferini (çoğunlukla yazarın yapıtı aracılığıyla yeniden üretilen bir atmosfer) yaydığı olgusudur bu; Graham Greene'in her yeni romanıyla birlikte girilen "Green ülkesi" gibi (Lodge, 1988, 131). İkinci düşünce, her hikâyenin tüm bir kozmolojiyi varsaymasıdır. Bu kendi içinde bir dünyadır, yaratıdan sonuca, Büyük Oluşum'dan Büyük Parçalanma'ya kadar. Romanda olduğu gibi, olay örgüsü özelliği ne kadar yoğun olursa, bu kozmoloji de o kadar açık olacaktır. Gardner, "Bir tür olarak roman," der, "içkin bir metafiziğe sahiptir" (184). Bir romanı ele

almaya başlar başlamaz, hemen "ortasında" oluruz kuşkusuz, olay örgüsünün itici gücü olan, gelişen çatışmaya yakalanırız. Ama bir başlangıç duygusunun yanı sıra, bu çatışmanın çözüleceği bir sonuçlanma duygusu da bizi sarar: Tüm sorunların başlamasından önceki görece sakinlik dönemi –bir tür Cennet. Aklımızda bu iki duyguyla –bir bitiş ve bir başlangıç, sondaki tükenmişlik ve baştaki sakinlik– Northrop Frye'ın belirttiği gibi "tüm edebiyatın çerçevesi"nin ""kaybetme ve bulma" üzerine kurulu olduğunu anlayabiliriz: "İnsanların bir zamanlar bir altın çağda, bir Cennet Bahçesi'nde, Hesperides'te* ya da Atlantis'teki mutlu bir ada krallığında yaşadıklarını, sonra bu dünyanın yitirildiğini; ama günün birinde oraya geri dönebileceğimizi anlatan o tanıdık hikâye" (1963, 21, 20).

O halde şimdi, hikâyeyle hayat arasındaki ilişkileri ele alırken, anlam, ahlaklılık ve metafizik konuları çıldırtıcı derecede iç içe geçer. Daha önce olduğu gibi basit bir kabulle başlarız: Kabaca bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü olduğu sürece hikâye gibi hayat da bir olay örgüsü içerir: Doğarız, acı çekeriz ve ölürüz. Bu genel anlamda, "her insanın hayatı, yaşarken kendini anlatan bir hikâyedir" (Bridges, 1980, 71). Aynı şekilde, hikâye gibi hayat da boylamasına alt olay örgülerine ve enlemesine bölümlere ayrılabilir; gerçi bu ayrımlar başlangıç noktası ve bakış açısıyla bağlantılıdır. Yani bugün bir alt olay örgüsü gibi görünen şey yarının ana olay örgüsü olabilir ya da tam tersi olabilir. Ama bu benzerliklerin ötesinde, bir hikâyenin bilinçli olarak düzenlenmiş olayları olmasına karşın, sıradan bir hayatta olayların düzenlenmesinde böyle bir kastilik yoktur, hiç değilse belirgin olarak yoktur. Hayatın olaylarının çoğu –"olan şeyler" temel anlamında "olaylar"ının çoğu (Shimon-Renan, 1983, 15)– tam olarak böyledir: Olurlar. Onları biz seçmeyiz. Hayatımızın ortasında ve hayatımızın malzemeleri olarak ortaya çıkışları çoğunlukla tesadüfi görünür; "doğum kazası" denilen şey bunun iyi bir örneğidir. Bununla birlikte planlar da *yaparız*. Hayatlarımızı bir şekilde kurgularız. Koşullarımızı öyle düzenleriz ki, her şey umduğumuz gibi giderse, şu değil de bu yönde gelişirler, şu değil de bu sonuca yol açarlar. Hayatımızda bir hikâyenin olay örgüsünün kasıtlılığına koşut olan bir kasıtlılık vardır; derece olarak değilse de tür olarak. Ne var ki bu

* Hera'nın altın elma bahçeleri (ç.n.).

kurgulama yalnızca geleceğimizle değil geçmişimizle de ilgilidir. Geleceğimizi kurguladığımız gibi geçmişimizi de seçeriz. Olayların kendilerini ya da varoluştaki düzenlemelerini seçmeyebiliriz; ama deneyimleri oluştururken onlardan neler "çıkaracağımızı", bellekte ve düş gücünde onları nasıl düzenleyeceğimizi seçeriz.

Görmüş olduğumuz gibi, bir hikâyenin, onu gerçek bir hayattan en çok ayıran özelliği, olayların *kasıtlı* düzenlenmesidir. Yazarın denetleyici görüşünden dolayı, olay örgüsüne ya da alt olay örgülerine katkıda bulunmayan bütün olaylar ve ayrıntılar dışarıda bırakılır. Bu da gene sanatın "ekonomisi"dir (Surmelian, 1969, 19). Bir kaynağın belirttiği gibi, "olay örgüsü hayata düzen getirir": "Bir düzine duygudan yalnızca bir-ikisini, yüzlerce çatışmadan bir-ikisini, binlerce insandan iki-üçünü ve milyonlarca olası bölümden yarım düzinesini seçer. Bu anlamda hayatı odağa alır" (Thrall, Hibbard ve Holman, 1960, 358).

Ama hikâyelerde hayatın bu odaklanması, gerçek hayatlarda olandan çok mu farklıdır? Şimdide önemli olanlara odaklanırız. Geçmiş konusunda da seçici oluruz. Olmak zorundayız. Olanaksız olmasının yanı sıra, hayat içinde yaşadığımız bütün olayları, bütün kazaları, bütün durumları hatırlamamız anlamlı da olmaz. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak bazı olayların erişilebilir belleğimize girmesini seçeriz –bazıları aklımıza takılıp kalır– ama bütün amaç ve niyetler açısından diğerlerini gereksiz görürüz. Arka plana geçmelerine, geriye düşmelerine, unutulmalarına izin veririz. Dolayısıyla, bir hikâyenin yalnızca hikâye olmasına karşın, bir hayat bir hikâye içinde birçok hikâyedir, çünkü çok farklı yollarla kurgulanabilir; içkin bir olay örgüsüne sahip değildir, çoğul kurgulanabilirlik taşır, deyim yerindeyse. Anlatıdaki olaylar *içkin olarak* önemli (olsa da)... hayattaki olaylar önemli olarak *yorum*lanmalıdır" (Wright, 1989, 106). Buna uygun olarak, yalnızca on üç romancı değil on üç normal insan da, aynı olaylar karşısında on üç farklı olay örgüsü üretecektir. Bununla birlikte, hiçbir on üç kişi kendi yaşamlarında tam olarak aynı sırayla tam olarak aynı olaylarla karşılaşmayacağından, tam olarak aynı hikâyeyi anlatmaları olasılığı küçüktür. Her birimiz benzersiziz ve her hikâye gibi kendimize ait bir dünyamız var. Hikâyelerimiz türleştirilebilse bile, hiçbir zaman tam olarak aynı olmaz.

Bununla birlikte, bir hikâyenin tersine, bir hayata dış, yazarsal bir kaynaktan bir olay örgüsü dayatılmış gibi görünmediği için,

olay örgüsünü kendi başımıza aramak zorundayız. Hayatlarımızın birden çok biçimde kurgulanması mümkün olsa da, hayatlarımız olayların mantıksal ve arızi olarak düzenlendiği *içkin* bir olay örgüsüne sahip olmasa da, bu bilinçli ya da bilinçsiz olarak böyle bir olay örgüsü aramamızı engellemez. Hayatımızı bir "anlamsız olaylar silsilesi" olarak görmek yerine, çoğumuz bir yerlerde bunları düzenleyebilen, bir hikâyeye dönüştürerek uzun vadede "bir yere gitme"lerini sağlayan bir olay örgüsünün varlığına inanmakta ısrar ederiz. Kısa vadede bile, kendimizi "ortasında" gördüğümüz özel bir durumun nasıl "sonuç"lanacağını merak ederiz. X sorunundan –ister tıbbi, ister hukuki, zihinsel isterse romantik nitelikte olsun– kurtulmanın "bizi bir yere götüreceği"ni ve bu anlamda bir anlamı olduğunu hissetmek isteriz. Bunun sonucunda, hikâyemizi içten dışa *anlatmak* –küçük bir parçasını anlatsak bile– kurgulama unsurunu yansıtacaktır. Aslında, hikâyenin anlatılabilir hale gelmesi de, boğuşmakta olduğumuz sorunu ya da çatışmayı bir çözüme ulaştırmış olmamızı gerektirir (Plantinga, 1992, 75).

Ne var ki, bir bütün olarak hayatlarımızın hikâyesi için olay örgüsü arayışı ve buna denk mücadele (merkezi olay örgüsünü alt olay örgüsünden ayırma mücadelesi) bir otobiyografi oluşturma eyleminde belki en büyük yoğunlukla yapılır. Daha önce dediğim gibi, bu, ifade düzeyinde bir eylemdir. Bununla uğraşırken otobiyografici bir dizi zor soruyla karşı karşıyadır: İzleyicim kim, bakış açım ne; kendimi nasıl karakterize edeceğim; hangi temaları izleyeceğim; hangi çelişkileri ortaya koyacağım, hangi tonu benimseyeceğim vb. Gerçekte bunlar yazınsal sorulardır. "Bir otobiyografiye girişen herkes," diye yazar David Polonoff, "böyle bir girişimin hemen yazınsal hale geldiğini görebilir." Bu soruların en temeli, "olayları düzenler"ken kullanacağımız olay örgüsünün seçimiyle ilgilidir: "Bir başlangıç noktası seçilmeli, ara bağlantılarının izi sürülmesi gereken önemli olaylar seçilmeli, tüm dönemlerin ayrıntılı ara bağlantılarının yerine simgesel bölümler geçmeli, eşzamanlılık dizisel olarak, dizi de teleolojik olarak temsil edilmelidir" (1987, 46).

Böyle yazınsal bir girişimi gerçekleştirirken, hayatımızın olaylarına canımızın istediğini dayatmakta özgür olduğumuz varsayılır. Ama bu olay örgüleri nereden gelir? Bunları nereden alırız: Başka insanlardan, ana-babalardan, filmler ve romanlar-

dan, miras aldığımız cinsiyet, kültür, sınıf ya da inancın "ana hikâyeler"inden? Sonuç olarak neden şunları değil de bu olay örgülerini seçeriz? Aslında biz mi onları "seçeriz", yoksa onlar mı bizi? Bu tür sorunlarla boğuşmak psikolog, antropolog, teolog ve benzerlerinin –ki hepsi benlik duygumuzu oluşturmak için kullandığımız senaryolar, modeller ve mitlerle uğraşır– geleneksel alanı olmuştur. İçimizdeki olay örgülerinin etkileşimi daha sonraki kısımlarda ele aldığım konuların merkezinde yer alacağından, buna burada daha fazla değinmeyeceğim. Şimdi hikâyeyle hayat arasındaki başka bir teolojik bağlantıyı inceleyeceğim.

Yetişkin gelişimi araştırmasında, hayatı bir dizi safha ya da aşama olarak yaşadığımız nosyonuna alışkınız. Safha kuramları yaş ve gelişimsel görevlerle bağlantılıdır, aşama kuramları ise ego gelişimiyle, bilişsel ya da ahlaki gelişimle ilgili formel psikolojik kuramlarla ilgilidir (Cross, 1988, 168-85). Bu tür kuramlar gelişme dinamiklerini araştırmada yararlı olmalarına ve coşkuyla karşılanmalarına rağmen, çoğunlukla açıklayıcıdan çok reçete tarzında, insanları anlamaktan çok sınıflandırma aracı olarak kullanılır. Daha sonraki safhaların ya da yüksek aşamaların içkin olarak öncekilerden ya da düşük olanlardan daha iyi olduğu; insanların yaşlandıkça otomatik olarak daha olgun ve daha ahlaklı olacakları anlamında da yorumlanırlar. Felsefeci Clive Beck bizi bu tür sonuçlar çıkarmaya karşı uyarır: "Yaşarak öğrenmenin kümülatif etkisi nedeniyle, yetişkinlerin ortalama olarak çocuklardan ve ergenlerden ahlaki açıdan biraz daha üstün oldukları söylenebilir. Doğaya daha yakın olma ve toplumun daha az bozduğu bir vizyon ve duyarlılığa sahip olma nedeniyle, çocukların ve ergenlerin ortalama olarak ahlaki açıdan yetişkinlere biraz daha üstün olduğu da aynı derecede söylenebilir. Tarihsel olarak büyük düşünürler her iki konuma da sahip olmuştur" (1989, 184).

Hikâye-olarak-hayat eğretilemesinin sonuçlarını incelerken Beck'le aynı fikirde olmamak, gelişim kuramlarının bizi kolayca götürdüğü "yetişkin şovenizmi"yle ilgili kaygısını paylaşmamak zordur. Ne var ki, insanların yaşayan hikâyeler olduğu kavramıyla oynarken farklı fikirler ortaya çıkar. Aşama ya da safha açısından düşünmek yerine neden "bölümler" açısından düşünmüyoruz? Bu da diğerleri kadar metaforik bir kavramdır kuşkusuz, "aşama"nın evrimsel, "safha"nın mevsimsel bir modelden esinlendiği kadar bu da şiirsel bir modelden esinlenir. Gerçek-

ten de, bunların zaten özünde kurgusal yapılar olduğunu kabul ettiğimizde (Gergen ve Gergen, 1986; Sarbin, 1986) –bir eleştirmenin ısrarla vurguladığı gibi "cinsiyetçi kurgular" (Fisher, 1989, 138)– birinin diğeri üzerindeki önceliğini ileri sürmek zorlaşır. Ama bölümler nosyonunu kullanırsak, bir ömür içinde yaşanan değişimle ilgili görüşümüze nasıl bir sapma getiririz? Gündelik hayatta hikâyelerle ve dolayısıyla bölümler ve tefrikalar, parçalar ve dizilerle öyle kuşatılmışız ki, bir dizi aşama ya da safha olarak hayat nosyonunu kabul etmemizi mümkün kılan şey doğrudan bu deneyimin kendisi olabilir. Olabilir, ama bir bölüm başka bir hikâyedir.

En önemlisi bu nosyon, modern psikolojinin, hepimizin aşağı yukarı aynı adımları izleyerek geliştiği doğrultusundaki derin inancını devre dışı bırakır. Böyle bir gelişmenin olabileceğini yadsımadan, çoğunlukla farkında olduğumuz çok çeşitli bireysel farklılıklara izin verir. Örneğin bu William Bridges'ın (1980) kuramıdır. Yalnızca öngörülebilir kavşaklarda değil hayatımız boyunca, der Bridges, bir geçiş halindeyiz: Bir dönem ya da girişimin ya başında, ya ortasında ya da sonunda. Bir dönemin ne zaman bitip diğerinin ne zaman başladığını nasıl "bildiğimiz" ise hayli kişisel bir olay olabilir; yalnızca okulun bitirilmesi ya da bir çocuğun doğması gibi çok belirgin durumlarla değil, başkalarına son derece muğlak gelen ipuçlarıyla da bunun işaretini alırız: Hayal dünyamızdaki yeni bir tema, yakın bir arkadaşlığın havasında bir değişiklik, müzik ya da kitaplarla ilgili zevklerimizde bir farklılık. Bu geçişlerin her biri bütünüyle kendine özgü olduğundan, aşama ve safha yandaşlarının yapmak istediği gibi bunların üzerine birer numara kondurmak imkânsızdır. Örneğin bazılarımız hayatları boyunca dört ya da beş gibi az sayıda geniş dönem yaşar görünürken, bazıları her yeni yılda yeni bir tane yaşar gibidir; bunlar bazen o kadar dramatik, o kadar da süreksiz olur ki "bölümler" yerine "kısımlar" demek daha uygundur: Kısım 1, Kısım 2, Kısım 3 vb. Bu olasılığa bir sonraki bölümde yeniden hikâyeleştirmeyi ele aldığım zaman döneceğim.

Ne var ki, bölümler nosyonuna değer kazandıran bir başka nokta da, bu nosyonun, aşama ya da safhalar nosyonunda saklı olan "iyileşme" imasına karşı çıkmasıdır. Her yeni bölümle birlikte (bir hikâye içinde bir tür hikâye) hikâyenin olay örgüsünün

ille de iyileşmesi gerekmez. Yani, 12. bölüm 11. bölümden içsel olarak daha iyi değildir, tıpkı daha uzun olmasının gerekmediği gibi –gerçi belirli bir okura daha ilginç ya da daha iyi yazılmış gibi gelebilir. Hikâye genel olarak bundan dolayı daha iyiye gidiyor gibi görünse bile, bu aslında "iyileşme" anlamında değildir. Daha ziyade, kitabın hepsini okuyup okumama konusunda kararsız olduğumuz giriş bölümlerine kıyasla, hikâyede bizim için daha çok hareket, ilgimizi canlı tutacak daha çok şey, kendimizi içinde "kaybettiğimiz" daha çok şey olmasıdır. Dolayısıyla 12. bölüm 11. bölümden üstün değildir, 1. bölümden daha gelişkin de değildir, çünkü bu diğerlerinin her biri genele vazgeçilmez bir katkıda bulunmuştur. Daha ziyade, bunlarla kıyaslandığında, yalnızca daha fazlasını *üstlenir*, çünkü hikâye çizgisinde daha ileri bir noktadır. Kendisinden öncekilerden daha fazlasını içerir. Hikâyeye soktuğu her yeni olay, tanıttığı her yeni bölüm, katkıda bulunduğu her yeni karışıklık bu yüzden potansiyel anlam bakımından daha zengindir, çünkü oraya kadar okuduğumuz her şeyden içimizde birikmiş çağrışımlar yaratır. Bir bütün olarak hikâye dünyası daha iyi hale gelmez, yalnızca daha büyük, daha geniş, daha derin, daha karmaşıkça dokunmuş ve zenginleşmiş olur. Belleğin kendisi gibi "yoğunlaşır" (Casey, 1987, 262 vd.); içinde bulunduğu kitabın elden bırakılması da büyük olasılıkla aynı ölçüde güçleşir. O kadar ki bir devam kitabı talep edebilir. Romancı Margaret Drabble'ın *A Natural Curiosity*'nin başında belirttiği gibi: "[*The Radiant Way*]e bir devam kitabı yazmaya niyetli değildim, ama daha önceki romanın bir açıdan bitmediğini, cevaplamadığı sorular sormuş olduğunu ve konuşmasına pek izin verilmeyen insanları tanıttığını hissettim" (1989).

Ama bu kavramın hayatlarımızın hikâyesiyle ilgili olarak bir muadili yok mudur? Bir yerlerde ikinci bir şans elde edeceğimiz nosyonunu kaçımız tümüyle feda ettik: Hayatımızı tekrar yaşama, birkaç yanlışı düzeltme, birkaç sözü geri alma, bir karma oluşturma, yetenek ve becerilerimizi daha sorumlulukla geliştirme fırsatı. Bu hayattaki olay örgümüzü bütün çelişkileri ve yoğunluğuyla alıp başka bir hayata –"Randall II"– sonsuza-kadar-mutlu-yaşadılar bitişine; C.S. Lewis'in *The Chronicles of Narnia*'da dediği gibi "Büyük Hikâye"ye ["Yeryüzündeki kimse bunu okumamıştır: Sonsuza kadar sürer ve her bölüm bir öncekinden daha iyidir" (1964, 165)] taşıdığımız bir devam hikâyesi olacağına yönelik bir

inancı (çoğunlukla kayıtsızlığı ve edilgenliği teşvik etse de) kaçımız içimizde barındırmıyoruz?

"Bu hayattaki olay örgümüz" bize genellikle pek olay örgüsü gibi görünmez kuşkusuz, kesinlikle yazınsal olay örgülerine özgü net tırmanışı içerir gibi görünmez. Ne var ki, yazınsal olay örgüleri de mutlaka böyle bir tırmanış içermek zorunda değildir, hiç değilse yazar tarafından bu şekilde önceden programlanmaz. Örneğin romancı Nelson Algren, "olay örgülerini yalnızca geceler boyu, sayfalar boyu yazarak bulur" (Cowley, 1977, 9). "Bir kitabı bitirebilmenin ve bir olay örgüsü elde etmenin tek yolu," der Algren, "bir şey olana kadar kitabı uzattıkça uzatmaktı" (9). Ama "gerçek hayat"ta, özellikle daha muğlak uzatmalar sırasında da böyle olmaz mı: Bir şey olana kadar uzattıkça uzatırız; sonunda hikâyemizin birleşeceği; karanlıkta bir ışığın parlayacağı ve sonunda sayısız olayın iç bağlantılılığının açığa çıkacağı umuduyla asılmaya devam ederiz. Bazı insanlar için –örneğin çok yaşlılar– bu hayatta bir şeyin olacağı umudu sonraki yaşam için bir kenara bırakılabilir. Emily Dickinson, "Bu dünya sonuç değildir," diye yazar onların rüyalarını yankılayarak, "arkasında devamı vardır." Kültürümüz ne kadar seküler olursa olsun, öbür dünya nosyonları (ve/veya bu yaşamdan öncesiyle ilgili nosyonlar) biraz zor ölür gibi görünüyor. Bu tür nosyonlar insan gelişimini incelememiz açısından anlamlıdır. İnsanların hayatlarının hikâyesini nasıl düşündükleri hakkında öğrenebileceğimiz her şey –ister başka bir dünyada devam edecek olsun, isterse kendi başına, "arkada bırakılanların yüreklerinde yaşayacak" olsun– öz yaratımın poetikasını kavrayışımızı yalnızca artırabilir.

Bunlar, hayata yazınsal olay örgüsü gözlüğüyle baktığımız zaman yarattığımız ayartıcı birkaç sorudur. Kuşkusuz çok daha fazlası vardır. Ama bu kısmı tamamlamak için, bölümler kavramına geri dönmek istiyorum.

Edebiyat hikâyelerinde, çoğunlukla farklı *türde* bölümler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bir hikâyenin olay örgüsünün özet, ortam, sahne, diyalog ve eylemin (hikâyenin hızını, genişliğini ve gerilimini ayarlamak için stratejik olarak düzenlenen unsurların) bir karışımını içermesi gibi (Surmelian, 1968, 5-39), hikâyenin bazı bölümleri eylem yönelimliyken, öbürleri hemen tümüyle diyalogtan ibarettir. Aynı şekilde bazıları geriye dönük olurken bazıları içebakışlıdır. Bazıları da belirli bir ortamı açıkla-

yıcı ya da okurun hikâyeyi bir bütün olarak anlaması için yazarın gerekli gördüğü felsefe ya da bilgiyle dolu olabilir. Ama bir insanın hayatında böyle bir çeşitliliğin paraleli var mı? Ben olduğuna inanıyorum.

Hayatımızdaki bazı dönemler –ya yaşarken, ya anlatırken ya da ikisini birden yaparken– varoluşumuzun büyük şeması olarak algıladığımız olgu açısından diğerlerinden daha "yüklü" ya da belki daha önemli, daha anlamlı görünebilir kuşkusuz. Bazıları hiç yok olmayan bir gerilim ya da hiç bitmeyen bir terörle dolu olabilir; savaş yıllarımız örneğin. Bazıları temel olarak hep eylemdir ve hiç düşünce yoktur; örneğin çocuklu olmanın ilk yılları. Bazılarında içebakış ağır basar, bazılarında ortamın hazırlanması, bazılarında da ilişkiler. Bazıları ise sırf olayların gücüyle, bizi bilinçteki değişimlerden geçirerek diğer uçta ortaya çıkınca kendimizi bambaşka bir hikâyede hissetmemizi sağlar. Örneğin bir "perspektif dönüşümü" (Mezirow, 1978), bir "din değiştirme" ya da "kişisel mit"imizde bir değişiklikten (Feinstein, Krippner ve Granger, 1988) geçtiğimiz zaman böyle olur; sonraki bölümde daha ayrıntıyla inceleyeceğim öz anlayışımızdaki ayarlamalar.

Üstelik hayat hikâyemize dair bir anlatıştan diğerine geçerken rotamızı sık sık değiştiririz. Dolayısıyla, neler olduğuna, hangi zorluklarla karşılaştığımıza ya da hangi alt olay örgüsünün içinde olduğumuzu hissettiğimize bağlı olarak, hayatlarımızın bölümlerini bugün dün olduğundan daha farklı görürüz. Örneğin bugün üniversite yıllarımı belirgin bir başı ve sonu olan, net, kesin bir bölüm olarak görebilirim: Yönlendirme kursuyla başlamış, mezuniyet töreniyle bitmiştir. Ama yarın aynı dönemi kendi başına bir bölüm değil de, çok farklı bir bölümün içinde arka perdeyi oluşturan bir parça olarak görebilirim; Sharon'la ilişkim, aktör olarak kariyerim ya da şeker hastası olarak yaşamım hakkında bir bölüm. Bu, anlatırkenki bakış açıma ve anlatırkenki dönüm noktalarına, kısmen beni şekillendiren kültür(ler)in belirlediği seçimlere bağlıdır.

Bruner, hayat anlatıları, der, her zaman "kişinin kültürünün bir parçası olan 'olası hayatlar' hakkındaki hâkim kuramları yansıtır" (1987, 15). Dolayısıyla "kişinin kendisinin anlatıldığı anlatılar çok geniş bir içerikte ortak bir formel yapı ortaya koyabilir" (16-17). Bu yüzyılın ilk yarısında üst sınıf İngiltere'sinin kültüründe erkek olarak yetişmiş ve önce avukat sonra politikacı olmuşsam, kendi-

mi anlatmamın biçimi hayli öngörülebilir olacaktır. Otobiyografimin bölümleri, ben daha yazmadan önce bile kesin, belirlenmiş başlıklara sahiptir: Bebeklik, Eton, Oxford, Savaş, Westminster, Whitehall, Downing Sokağı. Çocuk arabasından iktidara kadar olay örgüsü verilidir; "bizatihi hayat"ımın olayları bu yapının ve bölümlerin içinde yer almalıdır, yoksa hiç yazılmamalıdır. Böyle bir toplumsal parantezde başka hiçbir hikâye anlatılmaya ya da okumaya değmez; kendim hakkında anlattığım hikâye kültürümün bana anlatabileceğimi *söylediği* hikâyeler repertuvarına uygun olmalıdır. Dolayısıyla hayat hikâyemin doğal olarak belirli sayıda öngörülebilir bölüme ayrıldığı varsayımı sarsak bir zeminde durur. Bu tür bölümleri nasıl belirleyeceğimiz hem kültüre bağımlıdır hem de olgudan sonra gelir. Hayatlarımızı ileriye dönük yaşar, ama geriye dönük anlarız; yaşamakla anlamak arasında inatçı bir mesafe vardır. Hillman'ın bize hatırlattığı gibi, olay örgülerimiz hayatlarımızla yan yana gelişmez (1975a, 131).

Karakter unsuruna geçmeden önce, sonraki bölümün gündemini belirtmek için son birkaç soruyu ele almak istiyorum. Örneğin, aslında bir hikâyeye *sahip* olduğumuzu ve bir hikâye *olduğumuzu* ve belirli sınırlar içinde, kendimize istediğimiz her şeyi anlatabileceğimizi hayatımızın hangi noktasında ilk kez fark eder, bu kavrayışla ilk kez uyum sağlarız? Ayrıca, bu hikâyeyi anlatışımız –başkalarına ve kendimize– zaman içinde nasıl değişme eğilimi gösterir? Yaş almakla birlikte nasıl değişir? Dahası, bu hikâyeyi anlatmanın ancak bizim yapabileceğimiz ve yapma hakkına sahip olduğumuz bir şey olduğunu fark edeceğimiz *minimum* yaş ne olabilir? Son olarak, bu minimum yaşın, fiziksel ya da psikolojik olarak değil; şiirsel olarak tanımlanan "yetişkinlik"le ilgisi nedir? " 'Otobiyografinin gelişimi'ni –kendimizi anlatma biçimimizin nasıl değiştiğini ve bu anlatıların yaşam biçimimizi nasıl denetim altına aldığını– inceleyen bir projeden daha önemli bir psikolojik araştırma projesi düşünemediği"ni söylerken Bruner'ın kafasında işte böyle ayartıcı sorular vardır (1987, 15).

Karakter Unsuru

Bir hikâyedeki bir *karakter* nedir? Kurmaca bir karakter gerçek bir insanla nasıl ilişkilidir? Karakterden bir *hayat* hikâyesi olarak söz etmek ne anlama gelir? Kurmacadaki karakterle ha-

yattaki karakter arasındaki, yani estetikle etik arasındaki bağlantı nedir?

Bunlar, bu bölümde boğuşacağım sorulardan bazıları. Hayatla hikâye arasındaki bağlantılara bakarken, daha önce göstermiş olduğum nedenlerden dolayı bu sorulardan kaçamayız. Birincisi, kendim hakkında sizinle ne zaman konuşursam, anlattığım anekdotun içinde kendimi otomatik olarak bir karakter haline getiririm, Mack'in yaptığı gibi: "Evet efendim, otomobilime baktırmak için tamirciye gittim, sonra postayı almak için buraya geldim..." Size yaptıklarını anlattığım "ben", anlatma işini yapan –sözü edilmeyen– "ben"den farklıdır. İkincisi bir anlatıcı, birincisi bir karakterdir. Kendi kendime konuşurken, kafamda geçmişte yaşamış olduklarım ya da gelecekte yaşamayı beklediklerim hakkında sözler ve resimlerle konuşurken bile, hatırladığım ya da düşündüğüm etkinlikler arasında bir aktör olarak görürüm kendimi. Kendimi karakterize ederim.

Hikâyeleştirme içgüdüsü nedeniyle yalnızca kendi hayatım hakkında değil; dıştan içe, karşılaştığım herhangi bir insanın hayatı hakkında da bir hikâye oluştururum. Onları "storyotype"laştırırım. Hayal gücümde kendileri olarak değil; damıtılmış halleriyle, çoğunlukla bozarak yeniden yaratırım onları: Tüm hikâyelerinin, bu hikâye her ne ise, yontulmuş bir versiyonu. Romancı Ivy Compton-Burnett'ın dediği gibi, "birbirimiz hakkında sandığımızdan çok daha az şey biliriz" (Allen, 1949, 204). Dolayısıyla, "insanın dünyayı birdenbire başka bir insanın gözleriyle görmesi büyük bir şoke olurdu. Birbirimiz hakkında bildiğimizi sandığımız şeyleri çoğunlukla hayal eder ve yorumlarız" (204). Hiç adil görünmese de ve önyargıdan hayli etkilenmiş olsa da, gündelik insan etkileşiminin büyük kısmı ancak bu karakterizasyon süreci sayesinde mümkün olabilir. Kurmacada insanlar bizim için birer karakterdir; gerçek hayatta da aynı şey büyük ölçüde geçerlidir, genellikle onlardan uzaklığımızla orantılı olarak. Bir eleştirmen, "Gerçek hayatta," diye hatırlatır bize, "yakından tanıdığımız insanlar sıradan tanışlarımızdan daha zor anlaşılabilir; her zaman keşfedilecek daha çok şey olduğunun farkında oluruz" (Bennett, 1964, 20-1). Aynı ayrım "ana" karakterlerle "önemsiz" karakterler arasında da yapılabilir. "Çok yakından tanımadığımız insanlar gerçek hayatta nasıl daha kolay tanımlanırsa, önemsiz karakterler de kurmacada böyledir." Arka plandaki

bu karakterleri, nispeten yabancı olduğumuz insanları gördüğünüz gibi görürüz, daha uzak bakış açısı ince gölgeleri, insan performansının sürekli değişen niteliğini bulanıklaştırır; görülen net dış hatlar, tipik görüntü ve davranıştır" (37). O halde, Sartre'ın "kötü niyet" konusundaki kaygılarına rağmen, kaba varoluşu ele alamayız, demek ki, bu "engelleyici düşüncelere" kapılmadan insanlara yaklaşamayız. Yani, olayları olay örgüsü biçimine dönüştürmekten, onlara bir geçmiş, bugün ve gelecek atfetmekten *kaçınamayacağımız* gibi, başkalarını (ve gördüğümüz gibi, kendimizi) karakterize etmekten de *kaçınamayız*. Olay örgüsü "insan deneyimi için bir eğretileme" ise, karakter de "insan kimliği için bir eğretileme"dir (Leitch, 1986, 149). Ama bu tam olarak nedir?

İlk bakışta karakter kavramı açıktır, gerçi "edebiyat tarihinde ve eleştiride hakkında ne kadar az şey söylendiği dikkate değer" (Chatman, 1978, 107). Çağdaş poetikada olay örgüsü çözümlemesine büyük ilgi gösterilmesine karşın, karaktere fazla dikkat edilmemiştir (Rimmon-Kenan, 1983, 29). Bu ihmalin toplumumuz –önceliklerimiz, en derin inançlarımız– hakkında söyleyebilecekleri ilginç ve belki rahatsız edici olabilir. Bununla birlikte, devam etmek için en azından şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Bir karakter, bir hikâyede karşılaştığımız bir insandır. Bunu söyledikten sonra hemen bir karakterin elbette gerçek bir insan olmadığını –hiç değilse bir romanda– ancak gerçek bir insanın *izlenimi* olduğunu eklememiz gerekir. Yazarın belirli bir fiziksel özellikler, düşünce ve duygular, ilişki ve hareketler kümesini açıklayan sözleriyle okurun düş gücünde yaratılan bir insanın makul suretidir. Dolayısıyla, bir kurmaca karakterin yaratılması sanatın en büyük mucizelerinden biridir; çünkü okurun uğraşmak zorunda olduğu sözcük sayısı çoğunlukla romandaki gibi çok değil, kısa bir hikâyedeki gibi azdır. Hemingway'in kahramanını bizim için var ederken ne kadar özlü, ne kadar az sayıda sıfat kullandığını düşünün; Hemingway öznesinin özünü en az fırça darbesiyle yakalayan empresyonist ressamla aynı şaşırtıcı "ekonomi"yi kullanır. Buna uygun olarak, karakter "hikâye anlatıcısının el çabukluğunun sonucudur" (Leitch, 1986, 162). Ama, fazla sözcük olduğu zaman bile, kurmaca karakter sayfada göründüğünden çok daha derinliklidir (gerçek bir insanda olduğu gibi): "İyi bir kurmaca karakter buzdağına benzer; onda dokuzu yüzeyin altında, derinlerdedir, Hemingway'in bir röportajda söylediği gibi. Ekonomisiz

sanat olmaz, düş gücüne bir şey bırakılmadığı zaman okur sıkılır" (Surmelian, 1969, 147).

Öyleyse karakterin yaratılmasında farklı değişkenler var. Bunların en önemlilerinden biri okurun düşgücüdür. O eski "ormanda bir ağaç devrilirse" bilmecesidir bu: Bir karakter, bir yazarla bir okur arasındaki değiş tokuş dışında "var" olamaz. Yazarın düş gücünde olup bitenlere (başlı başına bir mucize) kısaca bakacağız. Okurun düş gücünde olup bitenler ise bambaşka bir karmaşık hikâyedir.

Açık ki, yazarın aklında yazarken yalnızca tek bir karakter olmasına karşın, her okur okurken farklı bir karakter görecektir. Aynı sözcüklerle binlerce okurun kafasında binlerce karakter oluşur. Neden? Bunun bir nedeni her okurun aynı sözcük kümesine *sözcükler olarak* farklı bir tepki gösterecek olmasıdır. "Sevgilisinin sadakatsizliğine öfkelenen havai gönüllü kızıl saçlı karanlık gökyüzündeki takımyıldızlara küfretti." Bir kurmaca karakterin bu tanımında her kilit sözcük –havai, küfretti, takımyıldız, öfkelenen, sadakatsizlik– her okur için biraz farklı anlamlar ya da yanlış anlamlar taşıyacaktır. Dolayısıyla okur, *bir cümle olarak* da farklı bir cümle okuyacaktır. Üstelik her okur, "geçmiş deneyim"e –hem kurgusal kızıl saçlılarla hem de gerçek olanlarla ilgili– dayanarak buradaki sözcük kümesinin bütününe farklı bir tepki gösterecektir. Okurlar tüm hayat hikâyelerini her kurmaca hikâyeye sokarlar (Beach, 1990). Kendi hayat hikâyelerinde kurgusal karakterlerin sözlü tanımlarına "uyan" ya da onların kışkırttığı ne kadar çok şey varsa, karakterler onlar için o kadar zengin, o kadar çok katmanlı ve o kadar anlam yüklü olacak ve kendilerini onlara o kadar yakın hissedeceklerdir; aslında kendileri de dahil olmak üzere hayatlarındaki gerçek insanlara karşı hissettiklerinden belki daha yakın.

Karakterler ve Gerçek Kişiler

Bu, okurun zihninde gerçek kişinin kurgusal bir temsilinden gerçek bir kişinin nasıl yaratıldığını açıklar. Ama karşıt süreci, yani yazarın zihninde gerçek bir insandan kurgusal bir temsilin nasıl yaratıldığını açıklamakta yetersiz kalır.

Aspects of Novel'da E.M. Forster (1962) bu tuhaf dönüşümü anlamamıza yardım edebilecek bazı temel kavramlar tanıtır. Örneğin bir eleştirmenin bunu "berbat bir ayrım" (17) olarak gör-

mesine karşın Forster "düz" karakterlerle "yuvarlak" karakterler arasında bir ayrım gözetir. Düz karakterler "basit, iki boyutlu, çok az özellik bahşedilmiş, davranış açısından hayli öngörülebilir"dir (Prince, 1987, 12). Bunlara "şablon" karakterler deriz: Karakteristikleri hikâye boyunca değişmez, doğaları sabittir. Hikâyenin onları yerleştirdiği koşulları ne kadar değiştirirseniz değiştirin "gelişme" yoluna çok az saparlar. Bu özünde klasik anlayıştır (Henn, 1956, 17); bu anlayıştan bir kişinin "karakter"inin hayatı boyunca sabit kalacak sağlam değer ve erdemler çekirdeği olduğu düşüncesini devraldık. Öte yandan yuvarlak karakterler "karmaşık, çok boyutlu, şaşırtıcı davranış yeteneğinde"dir (Prince, 12). Bunların "karakter"i değişebilir. Olay örgüsü açıldıkça onlar da gelişir; duygusal, zihinsel, ahlaki, ruhsal olarak. Aslında yazınsal kurmaca büyük ölçüde onların gelişmeleriyle ilgilenir. "Bütün romanlar," der Virginia Woolf, "karakterle ilgilidir." Gerçekten de, "roman dediğimiz biçimin, bu kadar beceriksiz, laf kalabalığıyla dolu ve dramatik olmaktan uzak, bu kadar zengin, esnek ve canlı bir biçimin ortaya çıkışı karakteri ifade etmek içindir –doktrinler aşılamak, şarkılar söylemek ya da Britanya İmparatorluğu'nun görkemini kutlamak için değil" (1966, 193).

Forster, ister yuvarlak ister düz olsun, karakterlerin nihai olarak "sözcük kitleleri" (Forster, 55) olduğunu da söyler. Hikâyenin olay örgüsü gibi, olaylarının düzenlenmesi gibi, bu sözcük kitleleri yazarın bir ölçüde maksatlı yaratılarıdır, yazar "onlara adlar ve cinsiyet verir, alkışlanabilecek davranışlar yazar ve tırnak işaretlerini kullanarak konuşmalarını ve belki tutarlı davranmalarını sağlar." "Bu karakterlerin doğaları," diye hatırlatır bize, "[yazarın] başka insanlar hakkında ve kendisi hakkındaki tahminleriyle koşullanır." Daha sonra Forster, muzipçe, iki "müttefik tür"den söz eder: *Homo sapiens* ve *Homo fictus*. *Homo fictus* der, "kuzeninden daha zor anlaşılır... Genellikle rotasının dışına sürüklenir, sizi yüzüstü bırakıp ölebilir, çok az uyku ya da yiyecek ister, durup dinlenmeden insan ilişkileriyle ilgilenir. Ve –en önemlisi– onun hakkında hemcinslerimiz hakkında bildiklerimizden daha çok şey biliriz, çünkü yaratıcısı ve anlatıcısı aynı kişidir" (63-4). Bununla birlikte *Homo fictus*, sandığımız kadar yumuşak başlı bir tür değildir. Kurmaca karakterler –ve burada yuvarlak karakterlerden söz ediyoruz– kendilerine özgü hayatlar yaşarlar. "Çağrıldıkları zaman gelme"lerine karşın, "başkaldırı ruhuyla doludur-

lar. Çünkü bizim gibi insanlarla sayısız paralellikleri vardır," diye belirtir Forster; "kendi hayatlarını yaşamaya çalışırlar ve sık sık kitabın ana temasına karşı ihanet içinde olurlar." Forster bununla "bunların 'kaçak' oldukları, 'kontrolden çıktıkları'; bir yaratı içinde yaratılar oldukları ve çoğunlukla bu yaratıyla uyumlu olmadıklarını; tam özgürlük verilirse kitabı paramparça ettiklerini, bir denetim altında tutulurlarsa da ölerek öç aldıklarını ve kitabı içinden çürüterek yok ettikleri"ni kasteder (72).

Öte yandan, kurmaca karakterler ne kadar asi, yuvarlak ya da ikna edici olurlarsa olsunlar, gene de gerçek kişiler değillerdir. Hamlet yıllarca sahnede ya da kitapta düştüğü çıkmaza tanık olanların yüreklerinde yaşasa da, gerçek bir insan değildir. Shakespeare'in zihninde başta gerçek bir insana dayanmış olsa bile, gerçek prensler, Hamlet'in yüksek ahlaki karışıklığı içine girme eğiliminde değildir, aynı bastırılmış yoğunlukla ya da beş perdelik oyunun zaman çerçevesi içinde kesinlikle değildir. André Maurois, "Yaşayan insanlar," diye hatırlatır bize, "tehlikeli muammalardır" (1986, 4). Bir romandaki bir karakter karmaşık olabilse de, "bu karmaşıklık düzenli bir karmaşıklıktır ve bunu kavrayabiliriz" (4). Ama "bir romanın en karmaşık kahramanı [bile] en basit insandan sonsuz derecede daha az karmaşıktır" (6). "En yakından tanıdığımız insanları bile," diye katılır Somerset Maugham, "onları bir kitabın sayfalarına dönüştürecek ya da onlardan insanlar yapacak kadar tanımayız. İnsanlar kopya edilemeyecek kadar ele avuca sığmaz, gölgelidir; ve aynı zamanda da çok tutarsız ve çelişkilidir" (Allen, 1949, 203). Dediğimiz gibi, gerçek, kurmacadan daha tuhaftır.

Her şeyden önce, kurmaca karakterler gerçek insanlar gibi konuşma eğiliminde değildir. Bir yaratı içindeki yaratılar olmalarına karşın, söyledikleri genellikle konu üzerinedir; bir şeyin açıklamasıdır. Söyledikleri nadiren hikâyenin genel gelişimiyle bağlantısızdır. İkincisi, geri kalanlarımızın yaşamlarını karakterize edebilen ve eden aynı uzun, görece sıkıcı, dramatik olmayan, yayıldıkça yayılan sürelerle uğraşmazlar genellikle. Tam tersine daima bir şey yapıyor, bir şey keşfediyor, içinde bulundukları romanın havasına bir şekilde katkıda bulunuyor ya da bir sorunun (genellikle çözümsüz) ortaya çıkmasına veya çözülmesine yardımcı oluyorlardır. Bunları yapmıyorlarsa hikâyeden çıkarılırlar.

Bu ayrımları göz önüne alırsak, gerçek bir kişiyle kurmaca bir kişi arasındaki bağlantı nedir öyleyse? İkincinin çoğunlukla birinciden, yani romancının kısmen ya da tümüyle tanıdığı bir kişiden yola çıkarak oluşturulduğunu çok az yazar inkâr edecektir.[3] Louis L'Amour bolca seyahat ettiği hayatında karşılaştığı sayısız insan hakkında samimiyetle, "her birinin bir karakteri ve bir hikâyesi vardı" itirafında bulunur (1989, 82). Bununla birlikte her karakter gerçek bir ruh karşısında soluk kalır. İkincinin birincisine dönüşümünde hayatın gerçekliği büyük ölçüde dışta bırakılmalıdır. Ağırlıklardan kurtulma sürecini açıklayan Forster, bunu tamamlamada kullandığı stratejiyi itiraf eder: "Yararlı bir hile,...bir insana yarı kapalı gözlerle bakmak, bazı karakteristikleri tam olarak tanımlamaktır. Geriye bir insanın yaklaşık üçte biri kalınca çalışmaya başlayabilirim... Her şey yolunda giderse özgün malzeme çok geçmeden yok olur ve kitaba *ait olan* ve *başka bir yere ait olmayan bir karakter belirir*"(1977, 32-3; italikler benim).

Bu karakterin nasıl oluşturulduğunu açıklayabilir ama nedenini açıklamaz. Romancılar neden karakterler yaratırlar? Çabalarının ideal olarak sağlayacağı paranın dışında ellerine başka ne geçer? Motivasyonları nedir? Buraya kadar günlük hayatta hepimizin karakter yaratıcıları –kendimizin ve birbirimizin– olduğunu ve dolayısıyla romancılardan tür olarak değil, yalnızca derece olarak farklı olduğumuzu öne sürmüştüm. Ama romancıları bu yaratı sürecine bu kadar yoğunluk ve kendini adamayla girmeye *iten nedir*?

Romancıların yaratıcı insanlar olduğunu ve bunun onların işleri olduğunu söylemek yeterli bir cevap değildir. Herkes bir karakter yargıcıdır kuşkusuz (Woolf, 1966, 188); dünyada yolumuzu bulmak için olmak zorundayız. Bu anlamda hepimizin içinde bir romancı vardır. Ama gerçek romancılar geri kalan hepimizden farklıdır, "çünkü pratik amaçlarla hakkında yeterince şey öğrendikleri zaman karaktere duydukları ilgi sona ermez. Bizden bir adım ileriye giderler; karakterde kendi başına sürekli ilginç

3. Ya da romancının benliğinin içinde tanıdığı kişi ya da kişilerden. Romancılar, *hepimizin hayatımızın* olaylarını deneyimlere dönüştürerek belleğe ya da düş gücüne yedireceğimiz ya da bir kenara bırakacağımız sanat biçimi (yazınsal olarak) kapasitesini geliştirdikleri için romancıdırlar denebilir. Bu nedenle der, Annie Dillard, "birçok yazar küçük odalarda oturup gerçek dünyayı hatırlamaktan başka çok az şey yapar. Bu da birçok kitabın neden yazarın çocukluğunu anlattığını açıklar. Bir yazarın çocukluğu onun tek ilk elden deneyimi olabilir" (1989, 44).

bir şey olduğunu hissederler" (189). Dolayısıyla "karakterlerin incelenmesi onları içine çeken bir takip, karakteri anlatmak bir saplantı haline gelir" (189).

Romancılar karakterler yaratırlar, çünkü başka bir şey yapamazlar öyleyse. Woolf, "Erkekler ve kadınlar" der, "kendini onlara dayatan bir karakteri... yaratma işinin çekiciliğine kapıldıkları için roman yazarlar" (187). Başkalarının gerçek kişileri doğurdukları kadar doğal ve gerekli olarak kurmaca insanlar doğururlar. Ve onları doğurduktan, yetiştirdikten ve okurlara verdikten sonra, yenilerini doğurmaktan kendilerini alamaz –Tanrı bilir hangi gizemli kaynaktan ya da kendi ruhları içindeki hangi çapraşık ihtiyaçtan beslenerek– ya da aynı durumlarda aynı kişileri defalarca doğurmaya devam ederler. Bu nedenle John Updike, Rabbit Angstrom'un hayaleti peşinde dört uzun romanın labirent benzeri yollarında dolaşır durur.

Tartışmalı Fransız yazar Samuel Beckett de karakterlerle gerçek insanlar arasında ilişkilerle ilgilenmiştir; yalnızca nasıl ve nedeniyle değil olup olmadığıyla da: Hatta bunun mümkün olup olmadığıyla. Beckett'ın üslubu ve hikâyeleri, daha önce Sagan ve Sartre'da gördüğümüz aşırı bir kuşkuculuk biçimini, daha önce sözünü ettiğimiz postmodern olay örgüsü kuşkusunun ileri bir örneğini temsil eder (Leitch, 1986, 184). Beckett'ın çalışması baştan itibaren "roman türüne ve hikâye biçimine bir taciz" oluşturdu (Estess, 1974, 418). Özellikle daha sonraki kurmacaları "eskiden olanı ama artık olamayacağı yalnızca belli belirsiz yansıtan bir hikâye tefekkürü olarak görünür" (418). Buna göre, "karakterlerinin büyük kısmı 'olay örgüsü' diyebileceğimiz tutarlı ve bütünsel bir yapı dayatma ya da kendi deneyimleri içinde keşfetme olasılığını bile algılamayı başaramaz" (420). İkilemleri *The Unnameable*'ın son sayfalarında anlatıcının yorumlarında özetlenir: "Devam etmelisin, ben devam edemem, sen devam etmelisin, ben devam edeceğim, sözler söylemelisin, var olduğu sürece, onlar beni bulana kadar, onlar beni söyleyene kadar... belki çoktan yapılmıştır, belki beni çoktan söylemişlerdir; belki beni *hikâyemin eşiğine*, hikâyemi açan kapının önüne taşımışlardır, bu beni şaşırtırdı, kapı açılırsa, bu ben olacağım, sessizlik olacak" (414; italikler benim).

Beckett'ın karakterlerini sunuş tarzı bizi edebiyatla hayat arasındaki uçurumu görmeye iten güçlü bir etki yapar. Kurmaca ka-

rakterler gerçek insanlarla aynı değilse, kitaba aitlerse ve başka bir yere ait değillerse, "hikâyenin eşiği"nde değil de hikâyenin ev halkı içinde duruyorlarsa, o zaman, bazı romanlarda rastlayabileceğimiz, iyi adam-kötü adam türünden ayrımların da yanılsamalı bir boyutu vardır. "Hayat," der William Faulkner açıkça, "iyi ve kötüyle ilgilenmez" (1977, 138). Dolayısıyla her tür hikâyenin ahlaki yanı, düş gücümüze ya da dünyanın olmasını istediğimiz haline hitap edebilse bile, dünyayı olduğu gibi yansıtmayabilir; özellikle de, Hayden White ve diğerlerinin bize gösterdiği gibi, "ahlak" dünyayı olduğu gibi yansıtmayı başaramayan bir sistemi destekleyebiliyorsa. Bu bakış açısına göre, edebiyat yalnızca bir yanılsamadır. Ne hayatla ilgilenmemize ne de hayatın derinlerini görmemize yardımcı olur, ama –en iyi olasılıkla– kronik şekilde hayattan hayal kırıklığına uğramamıza ve –en kötü olasılıkla– ona boşvermemize yardım eder.

Bu, edebiyatla hayat arasındaki ilişkiyi tanımlamanın yollarından biridir ve etkileyici bir perspektiftir. İkisi arasındaki bağlantılar konusunun mezarına son çiviyi çakar görünür. Ama tüm hikâye bu kadar değil. Başka bir perspektifi Northrop Frye ortaya koyar. "Edebiyat hayatı yansıtmaz," der, "ama hayattan da kaçmaz ya da geri çekilmez: Hayatı yutar" (1963, 33). Böyle bir yorumun "karakter" kavramıyla ve bizi biz yapan hikâyelerle bağlantılı olarak anlamı nedir? Basit bir ifadeyle, kurmaca karakterler çoğunlukla olağandışı bir niteliğe sahiptir. Kitabı bıraktıktan ya da ekran kararıktan çok sonra –ve yazarı öldükten çok sonra– yüreklerimizde yaşayabilirler. Zihinlerimizdeki tüm psikolojik ve felsefi olasılıkları üstlenirler, kendilerinde toplarlar, içlerine alırlar, öyle ki kuşaklar boyu onların sayfadaki varlıkları karşısında kendimizi cüce hissederiz. Dolayısıyla bize birçok insandan daha gerçek, daha iletişim kurulabilir görünürler. Bu okurlar olarak bizim için geçerliyse, yazarlar için de daha az geçerli değildir.

Birçok yazar, hikâyeleri üzerindeki denetimlerinin hiç de o kadar sıkı olmadığını, kaçınılmazlık ve sürpriz unsurları arasında, gerekli olanla roman arasında, belirlenmiş olanla zaman içinde keşfedilecek olan arasında bir gerilim olduğunu öne sürmüştür. John Gardner'ın belirttiği gibi, yazar, "kurmaca sürecini kısmen kontrol eder, kısmen de bu süreçle kontrol edilir. Yazma sürecinde kendini defalarca yeni keşifler yapmaya zorunlu bulur" (1985, 67). Aslında iyi hikâyeler kendilerini yazarlar. Lawrence

Durrell'ın kendi hikâyelerini yazma süreciyle ilgili olarak itiraf ettiği gibi, "çok az bilinçli olay örgüsü" vardır. Tam tersine, "Her an bütün verileri fırlatıp atmaya ve olay örgüsüne kendi hayatını yaşama iznini vermeye hazır olurum," der (1977, 280). James Thurber'ın öne sürdüğü gibi, "Yazarın nereye gideceğini çok iyi bilmesi gerektiğine inanmıyorum" (1977, 87). Forster'ın kabul ettiği gibi, "karakterler sizinle birlikte kaçarlar" (1977, 28). Annie Dillard, "İdareyi ele alırlar" der ve muzipçe ekler, "güçlü yaramazlar, tanrıları ne yapsın?" (1989, 16). Ne var ki bir hikâye anlatıcısının hikâyesiyle kurabileceği bu kendine özgü ilişkiyi belki en iyi gösteren John Steinbeck'in yorumları olmuştur.

Cennet Yolu'nu yazarken yayımcısıyla her gün mektuplaşan Steinbeck, bir yazarın, hikâyenin gitmesi gereken yerle ilgili düşüncelerini hikâyenin kendi düşünceleriyle dengeleme mücadelesini canlı bir ifadeyle anlatır. "Bu çok dikbaşlı bir hikâye," der (1970, 43). Bununla, yaratma sürecinde karşılaştığı ana ikilemin "kaç olayın rastlantı olduğu, kaç olayın kahramanların kişilikleriyle yaratıldığı ve zorlandığı" ile ilgili olduğunu kasteder. Bu ikilemi "büyük ölçüde ikincilere yaslanarak" çözdüğünü söyler (37). Dolayısıyla, "bir hikâyenin kendine özgü bir hayatı vardır," sonucuna varır. "Hikâye çok fazla zorlanamaz. Zorlanırsa bu eğretilik göze çarpar ve hikâye doğal ve güvenli olmaz. Ve benim hikâyemin," der, "güvenli olması gerekir" (37).

Steinbeck'in yorumları bizi olay örgüsüyle karakter arasındaki içinden çıkılmaz etkileşimi değerlendirmeye iter. Bir hikâyedeki bazı olaylar, der Steinbeck, aslında "baş kahramanların kişilikleriyle yaratılır ve zorlanır." Buna karşılık, "olay örgüsünü oluşturmak... yazarın birinci ve önemli görevi olmalıdır" (1985, 56) diyen Gardner'a göre, "olay örgüsü karakteri yalnızca değiştirmekle kalmaz, karakteri yaratır" (46). Yani "örtük ayrıntılar karakterlerin yaşamlarını bilinçli aklın kavrayamayacağı kadar karmaşık yollarla değiştirir" (46). Karakterle olay örgüsünün bu alışverişi, bu karşılıklı etkisi, hikâyeyi ileriye götüren, sayfadan sayfaya sürükleyiciliğini koruyan motordur. İki unsur ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Belirli bir hikâyede biri daha fazla vurgulanıyor olsa da, birinin nerede bittiğine ve öbürünün nerede başladığına karar vermek zordur. Henry James'in sorduğu gibi, "karakter olayın belirlenmesinden başka nedir? Olay karakterin gösterilmesinden başka nedir?" (Lynch ve Rampton, 1992, 8).

Modern çağlarda, birçok romanın olay örgüleri olaylar dizisinden çok karakterlerin gelişimiyle ilgilendiği ölçüde, bu iki unsur arasındaki çizgiyi çizmek belki giderek zorlaştı. Annie Dillard, "Bir noktada," der, "romanlardaki insanlar kırda bayırda at koşturmaktan vazgeçti ve iskemlelerinde derin düşüncelere dalmaya başladı. Her şey psikolojikleşti ve içselleşti. Dış çelişkiler iç gerilim halini aldı... İstediğiniz kadar arayın, Virginia Woolf'un romanlarında tek bir at bile bulamazsınız" (1982, 46). Dillard'ın yorumları bizi Woolf'un öğrencisi Joan Bennett'ın yaptığı bir yoruma yöneltir. Woolf *Night and Day*'i yayımladıktan sonra, Bennett onun romanlarının "hikâyeler anlatmaktan vazgeçtiği"ni söyler. Yani, "olaylar dizisi artık doruğa götürmez ve son sayfalarda zor durum çözülmez." Bennett'ın belirttiği gibi, "bir hikâyeyle bir sonuca doğru giden birbiriyle bağlantılı olaylar dizisini kast ediyorsak, o halde... Woolf hiç hikâye anlatmaz" (1964, 42). Woolf "karakter çizimi geleneğini de terk etmiş"se de, olay örgüsü ve karakter unsurları açısından vurguyu ikinciye yaptığı açıktır. Yani, "söz ettiği olaylar her zaman kitaptaki başka olayların yakın nedenleri ya da sonuçları değildir. Bunların önemi yarattığı kişinin bilinçliliğindeki etkilerine bağlıdır, bir olay örgüsündeki işlevlerine değil" (42-3).

O halde Woolf olaylarını nasıl düzenler ve sahnelerini nasıl sıralar? Tarzı nedir? Bu tarz, der Bennett, "sonuçlarla değil olay dizileriyle oluşturulur" (51). Yani, "sahne sıralaması mantıksal iç bağlantılarından çok birbirleriyle olan duygusal bağlantılarına göre kurulur" (43). Buraya kadar hikâyeler ve olay örgüsünün büyük önemi hakkında söylediklerimizden yola çıkarak, Woolf'un yaklaşımının parlak olmasına karşın kesinlikle gelenek dışı olduğunu söyleyebiliriz. O halde bunun değeri nedir? Değeri, der Bennett, "'hikâye'nin ve dolayısıyla okurun 'bundan sonra ne olacak' merakının yok olmasının aşkın ritmik gelgitinin daha iyi iletilmesini sağlamasıdır" (60).

Olay örgüsü ve karakter –öyleyse belirli bir hikâyede bunlardan hangisi egemen olacaktır?. Bu soru en başından itibaren canlılığını korumuş bir soru gibi görünmektedir. Homeros'un *İlyada*'sında, hiç değilse modern "gelişmiş, karmaşık insanlar" anlamında, hiç karakter yoktu, diye belirtir Gardner, *Beowulf* ve *İlahi Komedya*'da da, Aristotelesçi "nedensellik zinciriyle birbirine bağlanmış olaylar dizisi" anlamında hiç olay örgüsü yoktu (1985,

82). Bir hikâyeden diğerine, aslında bir hayattan öbürüne soru şudur: Hangi unsur öbürüne egemen olacaktır ve neden? Örneğin Bennett'ın Woolf'un çalışmasına gönderme yapması, kadınların yazdığı hikâyeler karakterlerin (*hayat* hikâyeleri söz konusu olduğunda, kendi karakterlerinin ve eş ya da çocuklar gibi onlara yakın kişilerin karakterlerinin) gelişimiyle ilgilenme eğilimindeyken, erkeklerin hikâyelerinin eylem ve olay örgüsünü vurgulama eğiliminde olup olmadığını merak etmemize neden olur. Bu hassas bir soru olabileceği için şu anda şöyle bir değinmekten öteye geçmeyeceğim, ama bir sonraki bölümde anlatılmadan bıraktığımız hikâyeleri ele alırken bu konuya tekrar döneceğim.

Sonraki bölüme geçmeden önce, olay örgüsü aracılığıyla karakter gelişimi nosyonunun görece yeni bir olgu olduğunu hatırlamamız gerekiyor. Gerçekten de olay örgüsü modern romanla doruğa çıkmıştır. Roman "merkezi ilgisi [olarak]... geçici kararla karakterin gelişimi"ni alır (Teselle, 1975a, 123). Gardner da bu görüşe katılır. "Yazarın işi," diye yazar, "ikna edici insanlar oluşturmak ve yarattığı temel durumlar ve davranışlar aracılığıyla bu insanların kendilerini tanımalarını ve okura tanıtmalarını sağlamaktır" (1985, 15). Ne var ki karakterlerin kendilerini tanımaları için, yalnızca mücadele edecekleri bir çelişkiye değil, aynı zamanda bunu yapacak özgürlüğe de sahip olmaları gerekir; hiç değilse hikâye *içinde* özgürlük. "Temel karakter kendi amaçları için mücadele eden bir fail değil de başkalarının iradelerine boyun eğen bir kurbansa, hiçbir kurmacanın gerçek bir ilginçliği olamaz" (65). Dolayısıyla, Gardner, "kurmacanın nihai değeri ahlaklılığıdır" sonucuna varır, çünkü "kurmaca sorunlara gerçekmişler gibi tepki veririz: Sempati besler, düşünür ve yargılarız. İçinden geçtikleri güçlükleri onlarla birlikte yaşar ve belirli eylem tarzlarının başarı ve başarısızlıklarından, belirli tutum, görüş, iddia ve inanışlarından tıpkı kendi hayatımızdan çıkardığımız gibi dersler çıkarırız" (31).

O halde hikâyeyle hayat bir kez daha kesişir. Hepimiz kuşkusuz merak etmişizdir, hayat, yaşadığımız olaylardan sürekli karakterler çıkarmak, bunları varoluşumuzun zorunluluklarıyla sürekli sınamaktan başka nedir? "Karakter"imizin belirli, tutarlı bir çekirdek olmayıp kendi elimizle inşa edilebilen bir şey olup olmadığı da asıl sorudur elbette. Dahası, "karakter"imiz –"kişilik"imiz ile karşılaştırılınca– her zaman kısmen düş gücümüzün bir yara-

tısı, zihnimizdeki bir sözcükler yığını, hem başkalarına hem kendimize kim olduğumuz, nereden geldiğimiz ve nereye gideceğimiz konusunda anlattığımız ve yeniden anlattığımız bir hikâyeler kümesi değil de nedir, diye de sorabiliriz.

Kendi Hayat Hikâyemizdeki Karakterler Olarak Kendimiz

Bundan önceki bölümde kendi hayatımızın olay örgüsünde oynadığımız yazar rolü konusunda biraz fikir edindik. Şimdi hayatımızın içindeyken, "hikâyenin nasıl biteceğini bilmeden" (69) kendimizi karakterize etmede oynadığımız rolü ele alacağız. "Kendi hikâyelerimizin ortasındayız... hayatlarımıza yeni olaylar eklendikçe olay örgüsünü sürekli yenilemek zorunda kalıyoruz" (Polkinghorne, 1990, 150) varsayımından yola çıkarsak, biz ne tür bir karakteriz? Gerçekten kahraman mıyız? Eğer böyleyse ne tür bir kahramanız ve hem çevremizle hem de hayatımızda diğer karakterlerin oynayabileceği rollerle ne tür bir ilişkimiz var?

Bu sorulara, hikâyelerin *sayısının* sınırsız olmasına karşın *tür*'e ilişkin bir sınır olabileceğini kavrayarak yaklaşabiliriz: Her tür hikâyede olayları birbiriyle ilişkilendiren modellerin çeşitliliğini sınırlayan bir çizgi. Northrop Frye'ın bakışıyla, "bir hikâyeyi anlatmanın olası yollarının sayısı sınırlıdır" (1988, 54). Eleştiri amacıyla sınırı beş olarak belirler. Verdiği adla bu "kurmaca tarzları" arasında ayrım gözetirken Aristoteles'in izinden gitmektedir (Hamilton, 1990, 61). Buna göre Frye, hikâyelerin "kahramanın, bizimkinden daha büyük, daha küçük ya da kabaca aynı olabilen eylem gücüyle" sınıflanabileceğini ileri sürer. Buna göre:

1. Kahraman hem diğer insanlara hem de diğer insanların ortamına tür olarak üstünse, ilahi bir varlıktır ve onunla ilgili hikâye, bir tanrı hakkındaki bir hikâye anlamında bir *mit*tir.

2. Diğer insanlara ve ortamına derece olarak üstünse, kahraman tipik *romans* kahramanıdır; yaptıkları olağanüstüdür ama kendisi bir insan olarak tanımlanır.

3. Diğer insanlara derece olarak üstünse ama kendi doğal ortamına üstün değilse, kahraman bir liderdir ... Birçok destan ve *tragedyanın* ... kahramanıdır.

4. Ne diğer insanlara ne de kendi ortamına üstünse, kahraman bizden biridir ... Bu bize birçok *komedi* ve gerçekçi kurmacanın ... kahramanını verir.

5. Bir kölelik, beceriksizlik ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini uyandıracak kadar güçsüz ya da akıl açısından bizden aşağıdaysa, kahraman *ironik* tarza aittir. (Frye, 1966, 23-4).

Bu sınıflamaları "yeni yazın tarihi için bir sınıflama sistemi" (Hamilton, 62) olarak sunan Frye, "son on beş yüzyılda Avrupa kurmacasının ağırlık merkezini giderek listenin altına doğru kaydırdığını görebiliriz" (1966, 24) inancındadır. Özellikle, "son yüz yılda birçok ciddi kurmaca tarz olarak giderek daha ironik olma eğilimi göstermiştir" (25). Bu son tarzın çeşitlemelerini James Hillman tespit eder.

Hatırlayacağımız gibi Hillman deneyimimizin kendisinin bir tavırda modellendiğinde, türleştirildiğinde ısrar eder; burada bu iki terimi birbirinin yerine kullanabiliriz. Hillman'ın belirttiği gibi, "kendimize neler olduğunu anlatma tarzımız, olayların deneyimler haline geldiği türdür" (1875a, 146). Ne var ki Hillman, Frye'in beş maddelik listesine bir tarz daha ekleme ihtiyacı hisseder. Buna *picaresque* adını verir: Frye'a göre çoğu insanın gerçek-hayat durumunu yakalayan bir komedi-tragedya karışımı. "Bu tarzın merkezi figürü gelişmez (ya da bozulmaz), bunun yerine epizodik, süreksiz aşamalardan geçer. Anlatısı bir yere ulaşmadan birdenbire sona erer, çünkü bir amaç yoktur; dolayısıyla sonuç ne komedideki gibi çözüm ne de tragedyadaki gibi önüne geçilmez bir hata olabilir... Bir olay örgüsünü ileri götürmeyen (çünkü olay örgüsü yoktur) masal içinde masallar vardır" (1975a, 141).

İster beş ister altı olsun, bunlar çok geniş ve çok keyfi ayrımlardır kuşkusuz. Bunların her zaman saf biçimleriyle ortaya çıkmalarını beklersek yanılırız (Hamilton, 65). Tam tersine her edebiyat yapıtında –ve elbette her hayatta– bunlar tipik olarak bir arada bulunur. Ne var ki bunlarla hayat arasında ilişki kurduğumuz zaman, sahneler ya da aşamalar nosyonunu kullandığımız zaman karşılaştığımız tehlikeyle karşı karşıya kalırız: Bunları yalnızca beceriksizce kullanmakla kalmayıp, tanımlayıcı değil hükmedici şekilde kullanma tehlikesi. Bir psikoloğun itiraf ettiği gibi, "bu liste önemli bir psikolojik anlama aracıdır. İnsan neredeyse arkadaşlarını bile sınıflandırmaya başlayabilir" (Keen, 1986, 175). Gene de böyle bir listenin açıklama değeri kolayca bir kenara bırakılamaz. Hatta bu listeyi akılda tutmak, zaten ister

istemez girişeceğimiz karakteri "değerlendirme" işinde bize yardımcı olabilir, her gün birbirimiz için yaptığımız "storyotyping"i zenginleştirmemize yardım edebilir (kökünden söküp atmasa da). Bu açıdan erdemlerini dikkate aldığımızda, bu tür şemaların özellikle "kişisel gelişme" edebiyatında bu kadar revaçta olması şaşırtıcı değildir. Örneğin *The Hero Within*'de Jungcu psikolog Carol Pearson (1989), "kahramanın yolculuğu"nu bir dizi arketip yaşam tarzıyla –Frye'ın tespit ettiği yazınsal tarzlarla ilişkilerini kurmak büyüleyici olurdu– tanımlar. Bu yolculuğun "çizgisel değil daha çok dairesel ya da sarmal" olduğunu dikkate alırsak, der Pearson: "Masum'un tam güveniyle başlar, Yetim'in güvenlik özlemine, şehidin kendini feda etmesine, Gezgin'in keşiflerine, Savaşçı'nın rekabet ve zaferine, oradan da Sihirbaz'ın özgünlük ve bütünlüğüne geçer" (xxvi).

Bundan sonraki bölümde Pearson'ın modeline geri döneceğim. Şimdilik, *kendi* "karakter"imiz açısından bu tür sınıflamalarla ne yapabiliriz? Örneğin kendimizi temel olarak, felaketlerin peşini bırakmadığı, her an görünür ve görünmez kuvvetlerle kuşatılmış *trajik* bir kahraman olarak mı görürürüz; belki fundamentalist eğilimli birçok insan gibi, her şeyin boşa çıkacağı yolunda paranoid bir beklentiyle? (Keen, 1986) Yoksa Kutsal Kâse'yi bulmak ya da dünyayı fethetmek için defalarca bütün zorlukların üstesinden gelen *romantik* bir serüvenci gibi mi görürüz? Aptalca bir karışıklıktan diğerine kahkahalar atarak koşan *komik* bir kahramana ne dersiniz? İçine düştüğü durumlar her hafta değişen ama "natura"sı aynı kalan, hayat hikâyesi tutarlı bir romandan çok birbirine gevşekçe bağlanmış kısa hikâyelere benzeyen şablon televizyon dizisi karakterleri gibi *pikaresk* bir kahraman olarak mı görürüz kendimizi? Yoksa zamanımızın bir efsanesi, kendimizin yarattığı bir *mit*, kendimizden başka kimsenin görmediği bir yarı tanrı olarak mı?

Hangisinin bize en iyi uyduğunu düşünürsek düşünelim, farklılıklar vardır kuşkusuz; daha önce tanıttığım terimi kullanacak olursam "boşluklar". Örneğin bazı insanlar hayatlarındaki olayları –yani *gerçekten* yaşadıkları ve ifade *edebilecek*leri olayları– trajik türe uygun gibi görünen bir şekilde yaşar ve ifade ederler. Hayatları bize ne kadar normal ya da ciddi (hatta komik) görünürse görünsün, dışarıdan içeriye doğru bakınca bu hayatla ilgili anlattıkları hikâyeler sürekli çelişki doludur ve bu kişiler kronik biçimde kur-

bandır. Başkaları için, başka açılardan gerçek hayatları ne kadar acılı olursa olsun, bize anlattıkları ve görünüşte kendilerinin de hissettikleri, ya büyük bir serüven ya da görkemli bir komedidir –"tam bir karakter" dediğimiz insanların durumunda olduğu gibi. Burada önemli olan şu, gelişme ve olay örgüsü kurmada olduğu gibi, hayatımız ve bu hayatı hikâyeleştirme türümüz –olay bazında ya da genel olarak– her zaman birbirine uymaz. Üstelik bazen kendi öztürümüz değişir, bazı bunalımlar karşısında adeta *yeniden* türleşiriz. Hayatlarımızı "yeniden hikâyeleştirme"ye girdiğimiz zaman daha da ayrıntıyla göreceğimiz üzere, türler arasında değiş tokuş ve bileşimler, birbirine geçmeler ve değişiklikler sonsuz olabilir. Ama burada hayat hikâyemizde ne tür karakterler olabileceğimiz değil, ilk planda böyle bir karakter olmanın ne anlama geldiği geniş sorusu üzerinde durmak istiyorum. Diğer bir deyişle, kendimizden bir "kahraman" olarak söz etmek doğru mudur?

David Copperfield kişisel tarihinin başında şunları söyler: "Hayatımın kahramanı mı olacağım yoksa bu mevki başka birinin eline mi geçecek, bu sayfalar bunu gösterecek." Şimdiye kadar yalnızca arkasında erkek önyargısı olduğu için değil (Hook, 1943), ama hiç değilse Frye'a göre bir kahramanı olmayan bir roman yazmak mümkün olduğu için de –Thackeray ve ondan sonraki diğerleri için– "kahraman" sözcüğünden kaçınmaya çalıştım (1966, 24). Ama kabul etmek gerekir ki, ana karakter sözcüğünü kullanmakla kahraman nosyonundan tam olarak kaçınmış olmadım. Kaldı ki kaçımız karşıt terimi ("kötü adam") kendimiz için gönül rahatlığıyla kullanırdık? Başkalarını kötü adam yapmakta, hayat serüvenimizde onları düşmanlara ve dolayısıyla sorunlarımızın nedenine dönüştürmekte çok maharetli olabilsek de, kendimizi kendi hayat çelişkilerimizin olumsuz tarafına, muhalif olarak çok ender yerleştiririz. Doğrudur, denildiği gibi "kendimizin en kötü düşmanı" olduğumuz zamanlar vardır, ama bu genellikle kendimize kasıtlı olarak ayırdığımız bir rol değildir. Yaşanandan sonra, düşünerek kendimize karşı yaptığımız bir değerlendirmedir daha çok. Aynı şekilde başkalarıyla ilişkilerimizde "şeytanın avukatı" rolünü bilerek üstlendiğimiz zamanlar olabilir, ama burada da bu genellikle başkalarının göremediği bir tür yüce mantık ya da nedenin hizmetindedir. Kendimizi "kurban" gibi hissederken bile, başparmağının altında olduğumuz "muzaffer"e karşı hissettiğimiz ahlaki üstünlüğü açığa vururuz. Bunu yapma sana-

tında –kendilerini alçaltırken yüceltmek– en becerikli olanlara şehit diyoruz. Genel olarak ne zaman hikâyelerimizi anlatsak kendimizi tepeye çıkarma yollarını bulma konusunda çok yaratıcıyız. İster açıkça ifade edelim ister ima edelim, savunduğumuz *bizim* davamızdır, nihai olarak *doğru* yol olduğunu iddia ettiğimiz, sonunda doğruluğu kanıtlanacak olan *bizim* düşünme, algılama, davranma, karar verme, hissetme vb. yolumuzdur. Aynı zamanda bazılarımızın, kendimizi doğal olarak kusurlu, başkalarına borçlu hissedecek kadar bizden beklenenleri yerine getiremediğimiz için onlar tarafından cezalandırılmayı ya da reddedilmeyi hak ettiğimizi düşünecek kadar suçluluk duygularına gömülmüş olduğu da doğrudur. Hatta kendimizi bu şekilde görmeyi, kendimizi suçlu konumuna yerleştirmeyi gizlice *isteyebiliriz* ki, bu da kendimizi ahlaki anlamda ister kahraman ister suçlu olarak görelim, dramatik anlamda yine de kahraman olarak gördüğümüzü düşündürür. Yani biz, her şeyin ötesinde *bizim* hayat hikâyemizin merkezinde olan karakteriz.

Başka Sorular

Ama biz *her zaman* hayat hikâyemizin merkezinde miyiz? Örneğin başka birinin –eşimizin, çocuklarımızın, ana-babamızın, şirketimizin, partimizin ya da Tanrımızın– hikâyesinde yalnızca yan bir karakter olmamız –ya da hiç değilse böyleymişiz gibi davranmamız– mümkün değil mi? Böyle bir olasılığı, bir meslektaşım, bir keresinde dokuz yıllık evliliğinde *onun* hayat hikâyesindeki ana karakterin kendisi değil kocası olduğunu söylerken ima etmişti. Gerçekten de, nasıl oldukları sorulduğu zaman, bunu yapmaya koşullandıkları ya da bunu yapmaları öğretildiği için, benzer durumdaki kaç kadın birçok durumda merkezinde *kendisinin* değil çocuklarının ya da kocasının yer aldığı bir dizi olay sıralamaz? Bu ciddi bir sorudur. Birçok insan için rahatsız edici derecede ciddi bir sorudur: Hayatlarının büyük kısmını başka birinin dramında sessizce, fazlalık olmaktan birazcık fazla bir yer tutarak, başka birinin efsanesinde arka plan hayaletleri, başka birinin romanında dipnotlar olarak geçirenler örneğin (krş. Belenky ve d., 1986).

Dini bütün insanlar için bu şekilde hikâyelerine egemen olan bir eş, çocuk ya da başka bir *insan* varlığı değil; ama anlaşılan ilahi

bir varlıktır. Yaptıkları ve karar verdikleri her şeyde, ilk düşünceleri (böyle iddia ederler) Tanrı, "Tanrı'nın İradesi" ve Tanrı'nın istedikleri ya da yapmaları için yol gösterdikleridir. Dolayısıyla önemli olan kendi hayat hikâyeleri değil, Tanrı'dır. Kendi çevrelerindeki insanlar onları "inançlı" ya da "alçakgönüllü" olarak görür. Bunların dışında, bir suçla itham edilmelerine karşın hafif ceza alan insanlar olur bazen, çünkü avukatları mahkemeyi söz konusu eylem sırasında onların "kendilerinde olmadığı"na; bunu onlara şeytanın yaptırdığına; yalnızca "karakterlerine uygun olmayacak" şekilde davranmakla kalmayıp aslında akıllarını kaçırmış olduklarına –yani başka bir varlık tarafından ele geçirilmiş olduklarına– inandırmayı başarmıştır. Hukuksal açıdan bu tür vakalardan nasıl bir anlam çıkaracağız? Gerçekten de kendi hayat hikâyemizin "kahraman"ı mıyız ve dolayısıyla kendi eylemlerimizden sorumlu muyuz, yoksa kendi dışımızdaki güçlerin kurbanları, dünyanın acımasız oyununda bir rehine, hâkim toplumun dramında sömürülen fazlalıklar olduğumuzu iddia edebilir miyiz? Kendi hayat hikâyelerimizin kahramanları olduğumuz ısrarı tüm hukuksal sistemimizin temelini oluşturur görünse de, bir hikâye perspektifinden bakıldığında gerçekte nasıl görünür? Bu durumda, hikâyelerimizin öznesinin kim olduğu sorusu yalnızca estetik değil, etik ve hukuksal sorular da doğurur.

Kendi hayat hikâyemiz içinde ne tür karakter(ler) olduğumuz sorusuna farklı açılardan yaklaşabiliriz. Bazı bölümlerde ana karakter, bazılarında yalnızca ikincil karakterler miyiz; tıpkı bazılarında komik, bazılarında trajik olmamız gibi? "Düz" karakterler miyiz, "yuvarlak" mı? Hayat hikâyemizin bazı alt olay örgülerinde düz (bir çalışan olarak), bazılarında ise yuvarlak (bir âşık olarak) mıyız? Yani, basmakalıp televizyon dizilerindeki, kolayca burun kıvırdığımız şablon karakterlerden biri miyiz, yoksa bir dereceye kadar özgünlük, öngörülemezlik içeriyor muyuz? Genel olarak, rolümüzü toplumun sufle verdiği şekilde, hayattaki konumumuzun, yaptığımız mesleğin, uyum sağladığımız sınıf ya da kültürün belirlediği şekilde mi oynuyoruz; yoksa *kendi* tarzımızla mı? Bize söylendiği gibi mi anlatıyoruz, yoksa "olduğu gibi" mi?

Benzer soruları dile getiren edebiyat eleştirmeni Wayne Booth (1988), kendi hayatlarımızdan söz etmek için karakterin vazgeçilmez bir sözcük olmasına karşın, her birimizin yalnızca *tek* bir karaktere sahip olduğunu düşünmenin nihai olarak yanıltıcı ola-

cağını belirtir. Tam tersine, der, "toplumsal ruh"tan (246) –başka bir kaynağın "sahneler ve karakterlerle dolu özel bir tiyatro" (Keen ve Fox, 1974, 8) dediği şey– söz etmemiz gerekir. "Karakterlerle bir tür tiyatro oyunu oynamak" der Booth, "bir bakıma sahte karakterler yaratmak, kendi karakterimiz haline gelen şeyi oluşturmanın temel yollarından biridir." Bu anlamda, "karakterim, iyi ya da kötü, etkili şekilde oynayabildiğim bütün rollerin toplamıdır" (1988, 253). Daha kesin bir ifadeyle, "çok farklı rolleri üstlenen ve oynayan, süreç içindeki karakterleriz" (292). O halde, benliğimiz yalnızca bir karakterin değil, birçok karakterin evsahibidir: Bir kez daha, iyi bir hikâyeye fazlasıyla benzer şekilde. Üstelik –ve bu kritiktir– "hayatımdaki ardışık 'karakterler'i kucaklayan ve dışarı atan dönüm noktaları benzersiz derecede 'bana' özgü bir hayat hikâyesi üretir. Bu hikâyeyi çeşitli ve belki çelişkili rolleri oynarken 'anlatır'ım. Benzersizliği beni hâlâ ilgilendiren tek bireyselliği sağlar: Hikâyemin kendi olay örgüsü çizgisi vardır" (289). Dolayısıyla, Booth'a göre, "loş patikalarda yolumu bulmak, *daha iyi tarzlar arasında olacak bir hayat-'olay örgüsü'* kurmayı umut etmek hayatımın başlıca ve en zor görevi olacaktır" (268; italikler benim).

Booth "daha iyi" tarzla anlatmak istediği şeyin ne olduğunu tam olarak söylemiyor, ama Frye gibi hikâyeler sınıflandırmasını karakterlerin kaderlerine bağlıyor. Aradaki ayrım, onun savında söz konusu hikâyelerin, karakterlerin ve olay örgülerinin kurmacaya ait olmamasıdır. Bunlar bize aittir ve farklıdır. "Gerçi 'benim'in büyük kısmı daha önceki hikâye anlatıcılarına kadar geri gider ama," der, "rollerin kendilerine özgü sıralanışı benim, tümüyle benim olacaktır" (289). Aynı zamanda da, "hikâyelerimiz, benzersiz olmalarına karşın," "başka hayat olay örgüleriyle birçok benzerlik taşıyacak"tır. Buna göre, gene Frye gibi, "sayıca sınırsız olmadığı açık olan 'türler'in içine girerler" (289). Bu iddiadan kuşku duyuyorsak, der, aklımıza gelebilen bütün "hayat-olay örgüsü özetleri"nin bir listesini yapmamız yeter. Booth'un listesi şu şekildedir: "Büyük umutlar-mutluluk-mutsuzluk; hafif mutsuzluk-mutluluk-mutsuzluk; mutsuzluk-mutsuzluk-mutsuzluğun üst sınırı...; mutluluk-mutluluk-mutsuzluk; mutluluk-mutluluk-daha büyük mutluluk...; umutlar-umutlar-beklenmedik bir kazayla ölüm." (289).

Edebiyatla hayat arasındaki çizginin üzerinde duran Booth, bizi biz yapan hikâyeleri açıklamak için "karakter" sözcüğünün kullanılmasının, yalnızca yazılı hikâyelere değil, oynanan hikâyelere de uygulanması yüzünden kendine özgü bir karışıklığa sahip olduğunu belirtir. Goffmann'ın günlük hayatı bir tiyatro eseri, bizi de sonsuza kadar bir rol oynayan aktörler olarak çözümlemesini kolayca kabul ederek, "Dünya tümüyle bir sahnedir," deriz. Kendi bireysel sahnemizde oynanan hikâye gene de oluşmaya devam etmektedir, son satırları henüz yazılmamıştır ve dolayısıyla bizim karakterimizin nihai biçimi henüz gelişmekte olan olay örgümüzdeki –ki biz kendimiz her zaman olay örgüsünün kısmi mimarlarıyız– değişikliklerle henüz ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle, hikâyenin nerede bitip hayatın nerede başladığı açık bir soru olarak varlığını sürdürür. Bir yandan tiyatro ya da kurmaca karakterlerin sonunda gerçek insanlar olmadığını biliriz. Hamlet'i bir kez daha örnek olarak kullanırsak, Hamlet hiçbir zaman canlı bir insan değildi, hiç değilse Shakespeare'in onu sunduğu dramatik biçimde. Öte yandan, her yeni tiyatro seyircisi kuşağı için sahne üzerinde yaşadığı, çalım sattığı ve üzüldüğü ölçüde kendi hikâyesinin bağlarını çözüp atar; hikâyesi onu içinde tutamaz. Aynı şekilde, bütün büyük kurmaca karakterler "sayfaların dışında kendi başlarına var olurlar. Kovulmayı reddederler. Kitap kapaklarının arasına zorla sokulamazlar" (Home, 1989, 32). Bir hikâye yazma sürecinde bunun nasıl olduğunu görmüştük: Karakterler isyankâr olabilir. Ama canlı bir insan da böyle olamaz mı?

Onları hikâye *dışında* kendi başlarına bir hayat sürmeye iten bir yörüngede kendi olay örgülerinin sınırlarına karşı mücadele eder görünen kurmaca karakterler olması gibi, "gerçek hayat"ta da bir düzeyde kendilerini bir hikâyenin *içine* sokmaya çalışan insanların olması mümkün müdür? Sözgelimi, kendi devam eden pembe dizi, korku hikâyesi ya da ahlaklılık oyunlarında güçlü, görmezden gelinemez yıldızlar olarak kendilerini hayattan daha büyük görmekte ısrar eden şaşırtıcı, hatta bazen rahatsız edici insanlara ne demeli? Aynı şekilde, hepimiz bir noktada kendimizi kısmen bir kurmaca personanın –belki bir Virginia Slim kadını ya da bir Marlboro Man erkeği– vücut bulması olarak hayal etmez miyiz? Bu tür olasılıklar kolayca bir tarafa bırakılamaz. Bir roman ya da bir filmde bir karakterle karşılaştığımız zaman ara

sıra hepimizin hissettiği bağın yoğunluğunu başka nasıl açıklayabiliriz? Hepimizin ara sıra, belki bazılarımız için sürekli olarak, "hayat"ı bir kitabın sayfalarıyla sınırlı birinin yerine geçme isteğine kapılmasını başka nasıl açıklayabiliriz? Çocukluğumuz ya da ergenliğimiz sırasında (persona denemelerinin genellikle kabul edilebilir olduğu ve çoğunlukla teşvik edildiği yaşam aşamaları) büyük olasılıkla hepimizin yaşadığı, kahramanlara çılgınca hayranlığı başka nasıl açıklayabiliriz? Bu kahramanların tavırlarını, ifadelerini, moda ya da "tarz"larını taklit etme ihtiyacımızı başka nasıl açıklayabiliriz? Ya yaşlanma konusunda neler söyleyebiliriz? Bunun yaşlandıkça otomatik olarak azalması gerekir mi? Yani yıllarla birlikte, sırf gerçek insanların ne kadar bilinmez kalsalar da nihai olarak daha karmaşık ve daha ilginç oldukları görüşünün pekişmesi (dile getirilmemişse bile) yüzünden kurmaca insanlara daha mı az bel bağlarız? Bunu tersine çevirirsek, gerçek insanlarla yakınlık derecemiz azaldıkça kurmaca insanlardan etkilenmemiz daha mı kolaylaşır?

Hikâye ya da hayat: Hangisi daha tuhaftır? Hangisi daha gerçektir? Bu sorulara pek cevap veremeyiz, ama bu yüzden aptalca değillerdir. Aslında bir önceki bölümde hikâyenin gücünü ele alırken zaten bunları biraz eşelemiştik. Komedyen Woody Allen bunları coşkuyla ele alıp *The Purple Rose of Cairo* (Kahire'nin Mor Gülü) filminin ana motifi haline getirmişti. Filmin özeti, şimdiye kadarki düşüncemize eğlenceli bir boyut katar; çünkü yalnızca Forster'ın "kaçan" ve "hikâyeyi paramparça eden" karakterlerle ilgili görüşünün değil, daha geniş bir düzeyde hikâyenin ve gerçekliğin tuhaf yorumunun da bir anlatımıdır.

Cecilia, Büyük Bunalımın kötü günlerinde işsiz bir işçinin eziyet gören genç eşidir. New Jersey'nin küçük bir kasabasındaki bir kafede garsonluk yaparken bütün boş zamanlarını bölge sinemasına gelen her filmi defalarca izleyerek geçirir. Film sonrasında, çakmak çakmak gözlerle kız kardeşine her hikâyenin ne kadar harika, ne kadar arzu edilir, ne kadar gerçek ve yaşadığı sıkıcı gerçek dünyaya kesinlikle tercih edilebilir olduğunu kusturuncaya kadar anlatır. Bir gün "The Purple Rose of Cairo"yu seyrederken baş aktör izleyiciler arasında onu fark eder. Ancak filmlerde olacak bir şekilde, "Chicago Baxters'dan Tom Baxter" iki boyutlu, siyah-beyaz dünyasından ona seslenerek film kasabaya geldiğinden beri her gösterime gelip gelmediğini sorar. Afallayan Cecilia

kekeleyerek evet, geldim, der ve bir noktada kahraman perdeden salona inerek onu son derece komik olayların içine sokar.

Doğal olarak birçok insan bu ikisini kötü sonuçlanacak ilişkilerine son vermeye ve hayattaki yerlerine dönmeye ikna etmeye çalışır: Tom beyazperdeye, Cecilia berbat lokantasına. Aralarında hem olay örgüsünün ortasında kafası karışarak dolaşan öbür oyuncular hem de filmlerinin tüm ülke basınında böyle tuhaf bir nedenle yer almasından doğal olarak kaygı duyan film yetkilileri vardır. (Öyle görünüyor ki Cecilia'nınki Tom'un hikâyeden çıktığı tek kasaba değildir.) Kafası tümüyle karışmış bir tanesi ellerini açarak şikâyet eder: "Kurmaca insanlar hayatlarının gerçek olmasını istiyor," diye bağırır, "gerçek olanlar da kurmaca olmasını!" Kariyerinin berbat olacağından korkan Gil Shephard, yani Tom'u oynayan aktör, neler olduğunu bizzat öğrenmek için New Jersey'ye gelir. O da Cecilia'ya âşık olmuş görününce, olay örgüsü iyice karmaşıklaşır. En sonunda Tom perdeye, Gil Hollywood'a dönmeye ikna edilir ve ne yazık ki Cecilia'ya Coffee Row'un silik zevkleri kalır.

Sistematik sunuşa ne kadar direnmiş olsalar da, bu bölümde ele aldığımız konuların edebiyatla hayat arasındaki, *Homo fictus* ile *Homo sapiens* arasındaki, sanatla gerçeklik arasındaki, estetikle etik arasındaki ince çizginin önemini belirttiğine inanıyorum. Edebiyat hayata öykünüyorsa, tam tersi de aynı şekilde geçerlidir (Bruner, 1987, 13). Bu içgörü ne kadar akla uygun görünse de, kendi hayatımızın ortasında kendimizi nasıl gördüğümüz hakkında bize anlatabilecekleri açısından yeterince işlenmiş midir? "Kişilik tipleri" incelememizden yarar görmüşsek, "karakter tipleri" incelemesi daha az mı yararlı olurdu? Böyle bir incelemenin bizi yöneltebileceği yönleri daha önce gördük. Şimdi bakış açısına geçmek istiyorum.

E. BAKIŞ AÇISI UNSURU

Bir hikâyenin bakış açısı nedir? Bir hikâye "bir şey yapan biri hakkında (birine) bir şey anlatan bir kişi" ise, bakış açısı da anlatmayı yapan kişiyle ilgilidir. Bu noktayı gözden kaçırmamak gerekir: Hikâyeler hiçlikten çıkmazlar, her zaman biri *tarafından* anlatılırlar. Ve hikâyeyi kim anlatırsa anlatsın, bu hikâyenin üzerinde bir gücü vardır. Anlatı "iki karakteristik: Bir hikâyenin ve bir hikâye anlatanın varlığı ile ayırt edilir" (Scholes ve Kellogg,

1966, 4) ise, bakış açısıyla ilgili konu, hikâye anlatanla hikâye arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Yaşamakla anlatmak arasında her zaman bir boşluk olduğunu ve belki bu boşluğu kapatmak için "kendi eylemlerimiz bağlamında... anlatıcı konumunu elde etmek için sürekli uğraştığımızı" kabul edersek, bunun incelenmesi bizi biz yapan hikâyelerin incelenmesiyle yakından bağlantılıdır (Carr, 1986, 61). Ama hikâye anlatandan söz etmek hem bir hikâyenin yazarlığını hem de anlatılmasını düşündürür. Ne var ki bu ayrımı nadiren dikkate alırız.

Yazarlık ve Anlatı Yöntemi

Yazarlık ve anlatma işi birbiriyle yakından ilintilidir, ama temelde iki farklı işlev, iki farklı süreçtir. İki farklı zaman çerçevesinde ve iki farklı dünyada gerçekleşirler. Yazarın dünyası, belirli bir çalışma odası, belirli bir yazı masası, belirli bir not defteri ve kalem dünyasıdır: *Herhangi* bir *anda yazma sürecini*, iki sözcük arasında keserek bir saat, bir hafta, bir yıl ara verme özgürlüğünün olduğu bir dünya. Anlatıcının dünyası ise sözcüklerin kendisiyle sınırlıdır ve okur okuduğu sürece varlığını sürdürür. Benzer şekilde, yazarın hikâyesinin olaylarını istediği şekilde oluşturmakta özgür olmasına (hiç değilse seçtiği olay örgüsünün sınırları içinde) karşın, anlatıcının böyle bir seçimi yoktur, yazarın verdiği olaylar hangisiyse onlarla çalışmak zorundadır. Öte taraftan yazar da, daha büyük özgürlüğüne karşın, hikâyesinin bir hayatı olması için anlatıcıya bağımlıdır. Hikâyenin kaynağı o olabilir ve bu anlamda hikâyeyi anlatabilir; ama bunu ancak bir anlatıcı, bir hikâye anlatıcısı, belirli bir bakış açısı *sayesinde* yapabilir. Yazarın hayatıyla edebiyatı arasındaki bağlantıları istediğimiz gibi kuramlaştırabiliriz, ama hikâyesi anlatıcı aracılığıyla kanalize edilir.

Ne var ki, "kurmaca retoriği" incelemesinde öncülerden biri olan Wayne Booth'a göre, bakış açısını sınıflandırmakta kullandığımız alışılmış yöntemlerde "utandırıcı bir yetersizlik" vardır (1966, 273). Anlatıcıların hikâyelerini anlatırken kullandığı retorik aygıtların çeşitliliği, der, aslında çok karmaşıktır. Söz konusu değişkenler sadece kişi sorunuyla (birinci, üçüncü ve çok ender olarak ikinci tekil şahıs) değil; dramatizasyon, özbilinç, mesafe, güvenilebilirlik ve her şeyi bilme dereceleri gibi çeşitli derece konularıyla da ilgilidir.

Dramatizasyonla ilgili olarak Booth anlatı yöntemlerine üç temel yaklaşım arasında fark gözetir. Birincisi, "varsayılan yazar" yaklaşımı, okura "isterse bir sahne amiri, bir kuklacı, isterse tırnaklarını sessizce törpüleyen kayıtsız bir Tanrı olarak olsun, sahnenin arkasında duran bir yazarın varsayılan resmi"ni veren bir yaklaşımdır (275). Bu varsayılan yazar, diye vurgular Booth, hakiki yazarla –yazarken kendine kahve koymak, banyoyu kullanmak ya da kediyi dışarıya çıkarmak gibi insani özellikleri ve anlaşılabilir ihtiyaçlarıyla birlikte– hiçbir zaman aynı şey değildir, hatta hakiki yazarın çalışırken yarattığı "kendisinin üstün bir versiyonu", bir "ikinci benlik" de değildir. Hayatlarımızın hikâyelerinde bakış açısı konusunu ele alırken "hakiki yazarlarla yazarken yarattıkları benlikler arasındaki" (275) bu ayrım ikincil önemdedir. Booth'un bu ikisi arasındaki "görünürde basit ilişkilerin altında yatan incelikler"le ilgili uyarısını akılda tutmak gerekir. Bu sınıflamada ikinci yaklaşım, hikâyenin, hikâye eylemine girmeyen bir anlatıcının bilincinden geçtiği "dramatize edilmemiş" anlatı yöntemi yaklaşımıdır. Ne var ki okurlar olarak, bu dramatize edilmemiş anlatıcıya "kişisel özellikler verilmediği" için (276) hikâyenin bize dolayımlanmadan geldiğini düşünme hatasına düşmememiz gerekir. O halde üçüncü yaklaşım "dramatize edilmiş" anlatıcıdır. Bu tür anlatıcılar, der Booth, "bize anlattıkları karakterler kadar canlı bir karakter" (276) haline gelirler.

Booth özbilinç konusunda, hikâyenin aktarıcısı olduklarının farkında olan anlatıcılarla, yazdıklarının, düşündüklerinin ya da konuştuklarının farkında değilmiş gibi görünen, "kendi yazma işlerini hemen hiç ele almayan"lar arasında fark gözetir. Uzaklık konusunda hikâyedeki karakterlerden, okurdan ve varsayılan yazardan "az ya da çok uzak olabilecek" anlatıcılar arasında fark gözetir. Aynı şekilde, varsayılan yazar da okurdan ve karakterlerden az ya da çok uzak olabilir. Uzaklık dereceleri, o halde, güvenilirlik derecesiyle ilgilidir. Burada Booth "güvenilir" anlatıcılarla "güvenilmez" anlatıcılar arasında ayrım gözetir. Güvenilir anlatıcı "bir eylemi yazarının normlarına uygun şekilde değerlendirir", güvenilmez anlatıcı ise bunu yapmaz. Güvenilmez anlatıcının ille de yalan söylemesi gerekmez, diye belirtir Booth, ama "yanılır" ya da "kendisinin yazarın *ondan* esirgediği özelliklere sahip olduğuna inanır" (283). Örneğin Huckleberry Finn'de, "anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia eder, oysa yazar arkadan sessizce onun

erdemlerini över." Eleştirmen Frank Kermode, nihai olarak, sonucuna varır, kuşkusuz "*bütün* anlatıcılar güvenilmezdir", ama "bazıları öbürlerinden daha açık şekilde güvenilmezdir" (1980, 84-5).

Her şeyi bilme derecesi ya da "ayrıcalık" diyebileceğimiz olgu konusunda Booth, anlatıcıların, "ister bilinçli ister bilinçsiz, ister güvenilir ister güvenilmez olsunlar, ister yorum yapsın ister sessiz kalsınlar... ya tamamen doğal araçlarla öğrenilemeyecek şeyleri bilme ayrıcalığına sahip ya da gerçekçi bakış açısı ve sonuç çıkarmayla sınırlı" olduklarını söyler (284). Tam ayrıcalık, der, "genellikle her şeyi bilme dediğimiz şeydir"; okur olarak belirli bir karakterin iç dünyasına normal olarak kendimizinkine girebileceğimizden çok daha derinlemesine girmemizi sağlayan bir anlatı türüdür.

Booth'un çözümlemesi, yararlı olmasına karşın, büyük oranda hikâye *anlatıcısının* hikâyeyle ilişkisiyle sınırlıdır. Ne var ki hikâye anlatıcısınınkinin yanı sıra bir hikâyeyle ilişkili başka bakış açıları da vardır. Hayatımın hikâyesini düşünürken bu karmaşık durumu ele almamız gerekir.

Ana Karakter, Anlatıcı ve Okur Olarak Benlik

Scholes ve Kellogg, "Genel olarak konuşursak," der, ""her tür anlatıcı sanat örneğinde" üç bakış açısı işbaşındadır, "karakterlerin, anlatıcının ve izleyicinin bakış açıları" (1966, 240). Hikâye-olarak-hayat eğretilemesinde bir değer varsa, öz yaratıya dahil olan anlatı sanatında üç bakış açısı da etkili olacaktır. Daha önce gördüğümüz gibi, hayatımı anlatırken, anlatma işini yapan "ben", anlattığım "ben" de olduğum sürece, aynı anda hem anlatıcı hem de ana karakterim. Bu "çifte öznellik" diyor Sidonie Smith (1987, 17), otobiyograficinin karşılaştığı temel karışıklıktır. Ne var ki, aslında kendimi anlatan kendimi dinliyor olmam ölçüsünde hikâyemin izleyicisi ya da okuru da sayılacağımdan, burada bir *üçlü* öznellik söz konusudur. "Hayatım," diye yazar eğitimci Carol Witherell, "kendimin aynı anda karakter, hikâye anlatıcısı ve izleyici olduğu bir tür 'hikâye'dir" (1991, 75).

Kendimi aynı anda anlatıcı, ana karakter ve kendi hayat hikâyemin okuru olarak düşünmek, merak uyandırıcı olsa da, bildik özbilinç kavramına tuhaf komplikasyonlar ekler. (*Yazar*-ola-

rak-benlik kavramı aslında metafizik nitelikte komplikasyonlar ekler, bunları bir sonraki bölümde "Otobiyografik Dürtü" başlığı altında ele alacağım.) Kendi hayatımın hikâyesinde aslında nasıl bir bakış açısına sahip olduğum hakkında sorular ortaya koyar. Örneğin hikâyemde sahip olduğum "okur" bakış açısı, "anlatıcı" ya da "ana karakter" bakış açısından nasıl farklıdır? Her birimiz bir bakış açısına başka birine oranla daha fazla mı ağırlık veririz? Eğer böyleyse, hayatım boyunca bu bakış açısını korumakta ne kadar tutarlı davranabilirim? Ne tür etmenler bir değişiklik başlatabilir? Bu tür soruları ciddiye almak, bu işlevlerin her biri –okur, anlatıcı ya da ana karakter– aracılığıyla beni ben yapan hikâyeyle benzersiz bir ilişki kurma, bilgi ve bir açı sahibi olma olasılığımı düşünmektir. Kendi hikâyemin içine gömülme, bu hikâyeden uzaklaşma ve eskiden nerede olduğumu, şu anda nerede olduğumu ve nereye gideceğimi bilme derecemin bu işlevlerin her birine göre farklılık gösterdiğini akla getirir. Üstelik bu işlevlerin her biri aracılığıyla aslında farklı bir hikâyeyle uğraşabileceğimi de düşündürür. Bu olasılığı olay örgüsünü ele aldığımız zaman görmeye başlamıştık. Bir sonraki bölümde "hikâyeleştirme tarzları"nı ele aldığım zaman bu konuya geri döneceğim, ama şu anda kısaca bir göz atmak istiyorum.

Ana karakter olarak, temel olarak hikâyemin içindeyim, bugünü oynar ve yeniden oynarım, tüm hikâyeyi, hatta herhangi bir hikâyeyi göremem. Gerçekten de, ana karakter kipinde "hayatımın hikâyesi" düşüncesi benim için kavranması zor hale gelebilir. Kendi gelişen hikâyemin ortasında (ben böyle görmekte zorluk çekebilirim gerçi) işlerin daha önce nasıl olduğu ya da nereye gidecekleri konusunda çok az sezgim vardır, çünkü şu andaki duruma –eylem, acı– yakalanmış durumdayım. Refleksle hareket ederek hemen kararlar veririm. "Olayların seyrine ayak uydurma"ya kararlı şekilde, hayatımın olay örgüsünün daha büyük bir resmini elde etmeye yönelik çok az fırsatla (ve belki buna pek ihtiyaç duymadan) bir şeyler yapar ve söylerim. Neresinden bakarsak, olay örgüsü benim hayatımdır. Ham varoluşa olabileceği kadar –hiç değilse bir *insan* olarak olabileceği kadar, çünkü hâlâ varlığımın bilincindeyim ve dolayısıyla hâlâ seçme gücündeyim– yakınım. Yani hâlâ "önemli olan"a odaklanırım.

Ne var ki anlatıcı olarak, hikâyemle kurduğum ilişki farklıdır. Ana karakter kipiyle karşılaştırıldığında, (psikolojik) zaman ve

uzamda hikâyemin daha çok dışında, ondan daha uzağım, başkalarına ondan söz etme yeteneğim daha fazla. Bu anlamda bir hikâye *olarak* oluşumu üzerinde daha büyük denetimim var; bir geçmiş, şimdi ve gelecekle. Daha çok iç-dış düzeyinde yaşayarak kendimden daha fazla söz etme eğiliminde olurum, hangi tarz fantezime, ihtiyaçlarıma ya da izleyicilerime uygunsa ona göre karakterimi oluştururum. Genel olarak hikâye anlatmada daha iyi olduğum için, geçmişimdeki modelleri görme ve geleceğim için planlar yapma gücüm daha fazladır. "Kendini belgeleyen" (Blythe, 1980, 152) türde bir insan olarak, bir gözüm hep biyografimde olarak daha samimiyetsiz bir hayat sürerim.

Okur olarak, hayat hikâyemin daha da çok dışındayım, denetlemekten çok eleştiririm, değerlendiririm, takip ederim. Düzenli olarak ne tür bir hikâye olduğunu ve ne hakkında olduğunu çıkarmaya çalışırım; bir bu anlamda bir şu anlamda okurum; hangi olay örgüsüne sahip olabileceğini ve içindeki hangi karakterin ben olabileceğini çözümlerim; hikâyenin şu anda algıladığım halini daha önceki algılarımla karşılaştırır, ileride ne tür bir hikâyeye dönüşebileceği konusunda çeşitli tahminler yürütürüm. Ne var ki okur olarak gene de daha büyük bir hikâyenin sırayla hem ana karakteri hem de anlatıcısı olma konumundayım: İçinde "hayatımın hikâyesi"ni eleştirme, değerlendirme ve izlememin de yer aldığı hikâye. Roy Schafer, benliğin kendisine bir hikâye anlattığını söylemenin başka bir hikâyeyi akla getirdiğini öne sürer: Bu hikâyenin anlatılacağı, dinleyici konumundaki bir benliğin varlığını (1983, 218). Öz okumanın düzeyleri vardır: Edebiyat eleştirmenlerinin yalnızca yazarlarla anlatı*cılar* arasında değil, okurlarla anlatı*lanlar* arasında da koyduğu ayrıma yansıyan bir içgörü (Rimmon-Kenan, 1989, 86). Deneyimimin anlatısını eleştirdiğimi, değerlendirdiğimi ve izlediğimi kavrar kavramaz, eleştirme, değerlendirme ve izleme eylemi hikâyeme eklenecek bir olay daha haline gelir. Anbean temelinde bu kişisel hikâye anlatma sürecinin içerdiği bir şey olabilir: Her an, bir hikâyeden başka birine geçtiğim bir benlik aşımı anıdır. Dolayısıyla, hayatımın hikâyesi, hareket ettikçe daha büyük ve daha kapsayıcı bir hikâyeye doğru sürekli içinden çıktığım bir hikâyedir.

Hayatlarımızın bir aşamasından diğerine hareketimizi –yani "kişisel"den "kişiler arası"na ve "kurumsal"a– çözümlemesinde psikolog Robert Kegan, biz bir aşamada duygularımız, ilişkileri-

miz vb. *iken*, bir sonraki aşamada tam tersine bunlarla özdeşleşmişliğimizden öyle sıyrılırız ki bunlara *sahip* oluruz, der. Burada açık nokta, hayatımızı yaşarken hayatlarımıza bakışımızın sürekli değişmesidir. Ressam Anne Truitt'in öne sürdüğü gibi, hayatın bir aşamasından öbürüne kendimizi bilincimizde farklı "tutar"ız (1987, 160); kendimizi farklı görürüz ve dolayısıyla hikâyemizi farklı okuruz. Bu nedenle hikâyemiz hiçbir zaman bir aşamadan öbür aşamaya, bir bölümden öbür bölüme aynı kalmaz, yalnızca her yeni anlatışımızda bu hikâye kuramsal olarak biraz daha uzayacağı için değil, aynı zamanda hayatımız hakkındaki genel bakış açımız da değiştiği için. Hayat hikâyelerimize hiçbir zaman sığamayışımız, şairin ölümsüzleştirdiği sedefli deniz helezonunu akla getirir. Kendini aşması bu kadar görülebilir olduğu için bu kadar belirgin olan bu egzotik yaratık, ruhlarımız "daha görkemli malikâneler" haline gelirken hepimizin hayatında işbaşında olan açıklayıcı süreci yansıtır. "Öğrenmenin gerçek karakteri"ni yansıtır, böylece "bir kimlik yavaşça, bazen acıyla parçalanırken, her zaman elimizden kayıp giden bir diğeri yaratılır" (Thomas, 1985, 96).

"Hayatımın hikâyesi"ne ilişkin olarak bakış açısının incelikleri konusunda söylenecek daha çok şey olabilir kuşkusuz. Dediğim gibi, bundan sonraki bölümde bu inceliklerin çoğuna değineceğim. Ne var ki bu kitabın amacını işaret ettiği konuları tüketmek yerine asıl olarak öz yaratımın poetikasını tanıtmak olarak gördüğüm için, burada bu tür düşüncelerin iki açıdan karşımıza çıkardığı soruların birkaçıyla kendimi sınırlamak istiyorum: *fiil kipi* ve *ironi*.

Fiil Kipi

Bakış açısıyla ilgili tartışmalar yalnızca hikâyenin anlatıldığı şahısla (birinci ya da üçüncü tekil şahıs) değil, fiil kipiyle da ilgilidir. Alışılmış seçim şimdiki zamanla geçmiş zaman arasındadır. Genellikle bunlardan ikincisi ve zaman zaman da geçmiş *içinde* geçmiş zaman tercih edilir ki bu da hikâye anlatmada popüler bir araçtır. Yaşamda yaygın olmasına karşın gelecek zamanda anlatı edebiyatta az görülür, İncil'in parçaları gibi öngörüsel yazılar dışında (Rimmon-Kenan, 1983, 90). Olay örgüsünü incelerken fiil kipine (özellikle bir olay örgüsünü takip ederken ileri-geri di-

namiğine) daha önce değinmiş olsak da, edebiyat hikâyelerinin karmaşıklıklarıyla yaşanan hikâyelerinkiler arasında bağlantı kurma girişimlerimiz açısından burada bu konuyu daha ayrıntılı ele almak gerekiyor.

Sözgelimi Frieda Forman, insanların kendilerini zaman içinde yönlendirme yollarında temel farklılıklar, asıl olarak cinsiyete bağlı farklılıklar sergilediklerinde ısrarlıdır. Batı felsefesinin erkek egemen geleneklerinde sağlam yeri olan zaman görüşleri üzerine yorum yaparken, "eril zaman bilincinin önemli bir bileşeni ölümün farkında olmak"tır (1989, 6) der. Ama kadınların deneyimi farklıdır. Kadınlar için, diye iddia eder Forman, "zaman *verme*, yani doğum, zaman *alma*, yani ölümden önce gelir ve hem ontolojik hem dünyevi önceliğe sahiptir" (7; italikler benim). Forman'ın savı bize çok şey düşündürür: İnsanların hikâyeleri türleştirildiği gibi cinsiyetlendirilebilir de belki; en azından zaman içinde yöneldikleri yön açısından. Ne var ki "kişilik tipleri" üzerine daha yeni ve daha popüler çalışmalara ön ayak olan (örneğin Myers-Briggs), "zamanın psikotipolojisi" ile ilgili bir makalede, araştırmacılar Mann, Siegler ve Osmond (1972), zamansal yönelmenin cinsiyet bağımlı olduğunu ima eder.

Bu araştırmacıların incelemesinin ana noktası, insanları, hayatlarını sürerken, kendilerini yaşarken ve dünyadaki yerlerini görürken en doğal olarak yöneldikleri fiil kipine göre sınıflandırma şemasıdır. Carl Jung'un tespit ettiği dört temel tipi –hissetme, düşünme, anlama ve sezme– kullanan şemaları şu şekildedir:

Hissetme: Bu tip için "şimdi geçmişten türeyen bir şey olarak algılanabilir." Dolayısıyla bu tipler "büyük anı koleksiyoncularıdır." Başlıca ilgileri "hatıra eşyalar, günlükler, halkbilim, miras, gelenekler"dir. "Yeni bir şeyi alışılmışın dışında, benzersiz, ortaya çıkan bir şey olarak görmezler, ama çoğunlukla başarıyla bilinen, daha önce denenen ve tanıdık olanla bağlantı kurma girişiminde bulunurlar... Şunu söylemeleri büyük olasılıktır: Ha, evet, bu bana ... hatırlatıyor." Şeyleri "şimdide nasıl bir etkileri olacağı ya da gelecekte nereye götürecekleri açısından değil, geçmişte nasıl bir yer alacakları açısından" değerlendirirler. "Duyguların hatırlanmasına değer verdikleri" için "şeyler hiçbir zaman oldukları gibi değildir. Belleğin deposunda uzun zamandır korunan yankılarla renklenmişlerdir." Sonuç olarak, "hayatın hisseden bir tipe

sunabileceği en büyük trajedi, gençlik deneyimleriyle yetişkinliğin gerçeklikleri arasındaki sürekliliği görememek"tir (148-55).

Düşünme: Bu tip için "hiçbir özel [zaman] boyutu merkezi önemde değildir." Tam tersine zaman, "kesin bir hızla sürekli açılan uzun bir halı"dır. Bu tip "sürecin devamlılığı"yla ilgilenir. "Sürecin tamamlanmasını ve çizgiyi olabildiğince geçmişe ve düşünebildiğince geleceğe uzatmak" ister. Sonuç olarak, bu tip için, "geçmiş... hissetmenin kişisel geçmişi değil", "yabancılaşmış, tarihsel geçmiş"tir. Diğer bir deyişle, "her şeyin bir tarihi vardır, her şey bilinmeyen (ya da bilinemeyen) bir kökten çıkar ve her şey ancak belirli bir yöne yöneldiği ölçüde vardır." Öngörülebilir şekilde, "neşelerinin büyüklüğü her tür olay kümesinde bir an yakalanabilen geçmiş, şimdi ve geleceğin büyüklüğüyle doğrudan orantılıdır." Bu nedenle düşünen tipler özellikle "varsayımlar oluşturur, sonuçlar çıkarır ve öngörülerde bulunur, kısacası bilimsel olabilir." Genel olarak "ilkelere göre yaşama", bölümle değil süreçle ilgilenme ve "dünyadaki en büyük planlamacılar" olma eğilimindedirler (155-62).

Anlama: Anlayan tipler "zamanı akan bir şey olarak yaşamazlar"; tam tersine "iç deneyimleri zengin, tam, derinde ve her zaman orada olan bir şimdi"nin deneyimidir. Hisseden tiplerin tersine "geçmişle bağlantı zayıftır" ve "bir gelecek yoktur." Buna göre, "olaylar varoluşsal gerçeklikleri açısından ele alınır, nasıl bu şekilde olduklarıyla fazla ilgilenilmez. Hayat bir 'happening'tir; nereden geldiği ve nereye gideceği fazla önem taşımaz." "Öncelik kazanan" olaylar, "şu anda gerçekleşen, somut, görülebilir ve hissedilebilir olaylar"dır. Bu nedenle anlayan tipte "yeni durumları yaşamaya yönelik sürekli bir istek" vardır; "söylediklerinden çok yaptıklarıyla tanınır." Genel olarak anlayan tipler "şimdiye koşullanmışlardır"; dolayısıyla "şimdinin derinliklerini okuyabilirler" ve "diğer tiplere oranla" şimdide "çok daha fazla şey görebilirler". Onlar için "şimdi bütün hayattır" (162-9).

Sezme: Bu tip insanlar için "olacak olanlar olmakta olanlardan daha gerçektir." "'Olan' ya da 'olmuş olan'dan çok 'olacak olan'la daha rahat"tırlar. Bu açıdan süreksizlikleri anlayan tipinkine benzemez: "geçmişi gelecekle bütünleştirmede başarısızlık." Sonuç olarak, "deneysel dünyalarında... zamanın akışının yönü...

geriye doğrudur." Yani, "ilk algılanan gelecektir"; dolayısıyla, "bugünü kavramak için... gelecek görüşünden şimdinin başka, daha zayıf gerçekliğine geri döner"ler. Sezen tipler "genellikle zamanı öğrenmekte büyük zorluk çekerler." "Zamanın farkında olma, dakik olmak zorunda kalma, bir programa uymak zorunda kalma"yı "sıkıcı ve zor" bulurlar. Bu nedenle "başkalarına pratik olmayan, gerçekçi olmayan, kararsız kişiler olarak görünürler." Çünkü "sezen tipler hayatlarını bir sonrakine doğru koşmakla geçirir." Bunun olumlu yanı, "sezen tipler[in] başkalarına bir gelecek vizyonu esinlemesi"dir. Gerçekten de, "en büyük yetenekleri ve kişisel mutluluklarının kaynağı burada yatar" (169-75).

Bu inceleme öz yaratım poetikasıyla yakından ilgilidir. Belli başlı sonuçlarından biri de, "sağduyu ve geleneksel bilgelik bize hepimizin aynı olayı gördüğünü söylese de", aslında "farklı insanlar için aynı zamanda gerçekleşen 'aynı' olay... her biri için farklı bir olaydır" (176). Hisseden tipler olayı geçmişe yönelmiş; anlayan tipler şimdiye yönelmiş; sezen tipler geleceğe yönelmiş; düşünen tipler de bir şekilde aynı anda üç zamana yönelmiş hikâyeler olarak yaşar. Bu noktayı başka türlü de ifade edebiliriz. Satrançta bazı oyuncuların oyunun başında, bazılarının ortasında, bazılarının sonunda, bazılarının da oyunun tümünde –oyunu daha en baştan oynanıp bitmiş, tamamlanmış bir şey olarak görme gücünde olanlar, Mozart'ın senfonilerini görmesi gibi (1995, 45)– daha yetenekli olması gibi, hayat hikâyelerini büyük ölçüde geçmişte düşünen ve yaşayan, anılarla beslenen, sürekli eski durumları hatırlayan insanlar vardır. Öte yandan bazıları da "akıp giden yol"a daha çok odaklanmışlardır; onlar için bugün her şeydir. Bazıları içgüdüsel olarak hikâyelerinin en iyi (ya da en kötü) kısmının henüz yaşanmadığına; bir sonraki bölümün öncekilerden daha önemli olacağına; "önlerindeki yol"un koşmuş oldukları yola oranla daha tercih edilir ve daha güçlü olduğuna inanırlar. Ama hikâyelerini asıl olarak düşünürler şeklinde yaşayan bazıları için, en doğalı, hikâyelerinin bir bütün olarak daha yabancılaşmış, analitik anlamda akışıdır.

Bu hissetme-sezme şemasının yanı sıra bireyleri zamansal yönelimlerine göre sınıflandırmanın başka yolları da var. Psikolog Herbert Rappoport'a göre, "zamansal yönelim kendi başına önemli bir kişilik özelliği olarak görülmeli ve psikolojik bozuklukların gelişiminde ve devamında başlıca etken olarak anlaşıl-

malıdır" (1990, 143). Rappoport bu tür bozuklukları incelerken üç grubu ele aldı: Depresyondaki insanlar, bağımlılık geliştirmiş insanlar ve "A tipi", "işkolik" ya da "yuppie" olarak tanımladığı insanlar. Birinci grup, der, "kesinlikle geçmiş yönelimli"dir ve "geleceği umutsuz olarak" görür (91-2); ikinci tip şimdiye çok yakın, "anbean" yaşama eğilimindedir (87); üçüncüsü ise "kesinlikle gelecek yönelimli... zamanın sıkıştırılması olarak gördüğü şeyden rahatsız... yüksek amaç yönelimli ve hırslı"dır (91-2).

Kitle hareketleri psikolojisi üzerine klasik çözümlemesinde Eric Hoffer ise zamansal yönelimdeki bireysel farklılıkları ayrıntılandırmada farklı bir yöntem kullanır. Örneğin gericiliğe "gerçekten inanan bir kişi" (ister siyasal ister dinsel olsun), bugünü küçümseyerek geçmişi yeğler: "İstikrarlı ve sağlıklı bir toplum kurulacaksa geçmişin kanıtlanmış modellerini örnek almalıdır" (1955, 71). Öte yandan radikaller bugünü küçümseyerek geleceği yeğler. İkisinin arasında liberal kamptaki partizanlar bugünü "geçmişin meşru ürünü ve daha iyi bir geleceğe doğru sürekli gelişen ve büyüyen bir şey" olarak görürler, "bugüne zarar vermek geleceği sakatlamaktır" (71) . Önce hangisinin, psikolojinin mi, politikanın mı, mizacın mı teolojinin mi geldiği konusuna Hoffer cevap vermez. Ne var ki, bundan sonraki bölümde göreceğimiz gibi bir öz hikâye bir dünya hikâyesi de olduğu için –ve dolayısıyla bir dünya hikâyesi öz hikâye olduğu için– Hoffer'ın bu soruyla ilgili içgörülerini ele almak önemlidir.

Genel olarak, zamansal yönelimdeki bireysel farklılıkların çoğu yalnızca yaş temelinde açıklanabilir gibi görünebilir. Örneğin gençler için hikâyelerinin geleceğinin en kritik olmasını bekleriz, çünkü hayatlarının büyük kısmı henüz yaşanmamıştır. Gerçekten de "çocuğun zamansal gelişiminde gelecek yönelimli sözcükler her zaman geçmiş yönelimli sözcüklere oranla öncelik taşır" (Rifkin, 1987, 56). Ama orta yaşlılar için şimdinin daha merkezi bir yer tutmasını bekleriz, çünkü yarışta kalmak için günlük mücadele içine girmişlerdir. Yaşlılar için, son yaklaşmışken, daha çok geçmişte yaşamalarını bekleriz, çünkü hayatlarının büyük kısmı bitmiştir (yorumlama işi henüz başlamış olsa da). Ama bu döküm fazla basittir. Mann ve arkadaşlarının öne süreceği gibi, asıl değişken, yaş ya da aşama değil "tip"tir. İnsan gelişimine aşamaya bağımlı yaklaşımlar, diyeceklerdir, sorgulanmalıdır. Bu tür görüşleri sorgulayan William Brides da aynı fikir-

dedir. "Yaşlanma yolu," diye iddia eder, "bu yola giren herkes için benzersiz bir yolculuktur" (1980, 53). Ona göre, "kendi iç temalarına ve olay örgülerine göre yavaş yavaş açılan hikâyelere benzeriz" (73). Dolayısıyla, kalıp şemalardan kaçınılmalıdır, özellikle hepimizin otuzda doruğa çıkmayı, kırkta hayata başlamayı ya da elli de zirveye ulaşmayı vb. bekleyebileceğimiz yolunda görüşler satanlardan. Tam tersine, der Bridges, Schopenhauer'den alıntı yaparak, "her insanın karakteri hayatın belirli bir aşamasına en uygun görünür; böylece hayatın bu aşamasında en iyi halinde ortaya çıkar." Gerçekten de, "bizimki gençlik yönelimli bir kültür olmasına karşın, hayatımızın yarısı ya da dörtte üçü bitene kadar çoğumuz gençlik dönemimize girmiş olmayız" (53). Bu tür yorumlar hayat hikâyelerimizin ortasında zamansal yönelimimizi etkileyen başka bir değişkene –kültürel değişken– bir *pencere* açar.

Farklı bireylerin zamana farklı yönelimleri olması gibi, belki farklı kültürler de, kültürler *olarak* böyledir: İçlerindeki bireylerin yönelimini etkileyebilecek farklılıklar içerirler. Antropolog Edward Hall, zaman deneyimimizdeki büyük ayrımlara kafasını takmış, sayıları giderek artan akademisyenlerden biridir.[4] Amerikan-Avrupa (AA) kültürünü ABD'nin güneybatısındaki Hopi yerlilerinin kültürüyle kıyaslayan Hall, "geçmişe ve geleceğe çarpıtılmış ve yetersiz bakış açımız"ı eleştirir, bu bakış açısı geçmişi "akıldışılık mezarı olarak ölüme mahkûm eder ve mükemmelleştirilebilirlik vaadi olarak geleceği kutsar" (1984, 201-2). Bu kültürler arasındaki çelişkileri –biri "gelişmiş", öbürü "ilkel"– ve dilin bu kültürlerin korunmasındaki rolünü inceleyerek biz insanların girme gücünde olduğu yönelim çeşitliliğini günlük yaşamda görünmez bir keskinlikle gösterir. "Bütün AA dilleri, İngilizce de dahil olmak üzere, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölünmüş bir süreklilik olarak görür. Nasılsa zamanın geçişiyle ilgili imgelemimizi nesnelleştirmeyi ya da dışsallaştırmayı başarmışızdır, bu da zamanı yönetebileceğimizi, denetleyebileceğimizi, harcayabileceğimizi, koruyabileceğimizi ya da boşa harcayabi-

4. Zamanın kültürel kavramlaştırılmasına ilişkin farklılıkları inceleyen diğer bir ilginç inceleme de Anthony Aveni'nin *Empire of Time*'ıdır (1989). Bu kitapta Aveni modern Amerikan-Avrupa (AA) kültürlerini antik Aztek, Maya, İnka ve Çin kültürleriyle karşılaştırır. Zaman kavramlaştırmalarının AA kültürü içinde nasıl değişebildiğinin –örneğin kadranlı saatten dijital saatlere geçerken– incelemesi için bkz. Jeremy Rifkin'in provokatif çalışması *Time Wars* (1989).

leceğimizi düşünmemize neden olur... Hopi dili bunu *yapmaz*. Dillerinde fiil kipi olarak geçmiş, şimdi ya da gelecek yoktur. Hopilerde fiil kipi yoktur" (36). Dolayısıyla, "Hopi... zamanın sert bir patron olmadığını, AA insanlarının düşündüğü gibi paraya ya da ilerlemeye eşit olmadığını düşünür. AA insanları için zamanın bir birikme, unutmalarına izin vermeme özelliği vardır. Bu çok yorucu olabilir. Hopi'ye göre zaman deneyimi daha doğal olmalıdır; soluk alıp vermek gibi, hayatın ritmik bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, Hopi... zaman 'deneyimi' ya da zamanın niteliği hakkında felsefi düşünceler üretmekle asla uğraşmaz" (37).

Zamansal yönelimde kültürel ayrımların incelenmesi sınıf ayrımlarının incelenmesini de ortaya çıkarır (133). Yaptığımız iş, diye sorulabilir, para veya hayat mücadelesiyle ilgili kaygılarımız ya da oturup "hayatın anlamı" üzerine düşünmekten hoşlandığımız boş zamanlarımız –bu düşüncelerin hepsi sınıfımızla yakından ilintilidir–; bütün bunlar, yalnız "hayatımın hikâyesi"ni ne zaman düşüneceğimizi değil, bunu yaparken hangi zaman kipine ağırlık vereceğimizi nasıl etkiler? Kabaca söylersek, yoksullar (en azından çalışan yoksullar) genellikle şimdiye, bir sonraki maaşa ya da yemeğe ulaşma zorluğuna daha çok bağlı; orta sınıf geleceğe ve "ilerleme"ye daha çok yönelmiş; ve ellerinde daha çok zaman olan zenginler de geçmişin anlamı üzerine derin düşüncelere dalmakta –ya da genel olarak hikâyelerinin biçimiyle oynamak için terapiye para ödemekte– daha mı özgürdür?

Açıktır ki zamansal yönelimde kültürel ve sınıfsal ayrımlarla bunların bireysel ayrımlar üzerindeki etkilerini ayrıntılandırmak muazzam bir görev, benim buradaki çabalarımın çok ötesinde bir iştir. Ne var ki, hayat hikâyelerimizde bakış açısının oynadığı role ilişkin bir tartışmanın yerine oturtması ve koordine etmesi gereken şey (cinsiyetten, aşamadan ve tipten kaynaklananların yanı sıra) tam da bu tür farklılıklardır. "İnsan bilincinin yarattığı zamansal birliğin bir insandan öbürüne ve bir koşuldan diğerine değiştiği"ni (Campbell, 1986, 366) kabul ettiğimiz anda, zaman konusunun hayatlarımızı oluşturma –ve dolayısıyla yaşama duygumuz üzerinde derin sonuçları olacaktır. Bu arada, bakış açısını ele almak başka bir konuyu ortaya çıkarır. Bu konu ironi kavramıyla ilgilidir.

İroni

Scholes ve Kellogg, "Anlatı durumu," diye yazar, her biri hikâyeyi bilen anlatıcı, karakterler ve izleyiciler arasındaki "anlayış farklılığı" nedeniyle "kaçınılmaz şekilde ironik"tir (1966). Tipik bir ironi örneğinde, izleyici (ya da okur), anlatıcı ve belki karakterlerden biri, bir başka karakterin bilmediği bir şeyi bilir. Bunu hayat hikâyesi deneyimimizle bağlantılandırırsak, kendi özbilincimizin çok boyutlu doğasında içkin olan ironi potansiyeli nedir? Örneğin bazı insanlarda neden başkalarına oranla daha fazla ironi havası vardır, başkalarından daha çok kendilerinin farkındadırlar ya da olabilir ki kendilerinin farkında olduklarının daha çok farkındadırlar? Bu tür insanlar kendi hayat hikâyeleri karşısında anlatıcı ya da ana karakter kipi tarzı yerine okur kipinde daha mı rahat olurlar? Ya da okurlar *olarak*, anlatıcılar olarak güvenilmezliklerinin (kendi kadir-i mutlaklık sınırlarının) ya da ana karakter olarak inanılmazlıklarının –yani kendi yansıtılmış karakterlerinin ikna edici olmayan özelliklerinin– daha mı çok farkındadırlar (Goffman, 1959, 17-18)?

Örneğin psikosentez olarak bilinen bir benlik modeli perspektifinden bakılırsa, belki "kadir-i mutlak" bakış açısına sahip olma, "ben"de odaklanma, iç dünyalarını –iç karakterlerini– oluşturan çeşitli "alt kişilikler"den kendini ayırma ve aralarında gidip gelme yeteneklerinden dolayı mı bazı bireylerde daha fazla ironi havası vardır (Vargiu, 1978)? Dahası, ironiyle bazı insanların özellikle yatkın olduğu mizah –yani kendi kendiyle dalga geçen mizah– arasındaki ilişki nedir? Peki kendiyle dalga geçmeyle kendini aldatma arasındaki ilişki nedir? Özbilincin birçok gizemi arasında, hikâyemiz hakkında bildiklerimizin, ironik bir şekilde, bilmediklerimizle bağlandığı bir anlam var mıdır? Hikâyemiz hakkında bazı şeyleri –genel anlamını– anlatıcının ya da okurun bakış açısından mı biliyoruz ve bu durumda ana karakterin bakışı açısından körlük mü yaşıyoruz? Eğer böyleyse, kendimiz hakkında bilgilerimizdeki bu boşlukları kapatmak için ne yapıyoruz?

İroniyle ilgili bu sorular, ilgili konulara ancak yüzeysel olarak değinir. Bunlardan bazılarına daha sonra tekrar döneceğim ama şimdi, çocuk edebiyatından alınma eğlenceli bir örnekle, kişisel hikâyemiz karşısında yaşadığımız karmaşık üçlü öznelliğe ışık tutmak istiyorum. "Kendi Serüvenini Seç" olarak bilinen bir dizi hikâyeye değineceğim, bunlarda temel olarak kendi olay

örgümüzü seçebiliriz. Aslında olay örgüsü seçebileceğimiz tek şeydir; çünkü her kitap saf, giderek ortaya çıkan olay örgüsü dışında çok az şey içerir. Bir şey dışında: Hikâyenin gelişiminin her aşamasında ben, okur –aynı anda ana karakter de olan, rolümü (açıkçası hayli "yavan" bir performansla) geçmiş zamanda değil şimdide oynayan cinsiyetsiz okur-yazar–, olay örgüsünün belli yönlerinden birinin nasıl gelişeceğini seçme gücüne sahibim. Olay örgüsü saltanatını sürebilir ama belirli sınırlar içinde bu saltanat konusunda söyleyecek önemli sözlerim vardır: Bu anlamda aynı zamanda da anlatıcıyım. Örneğin yedinci sayfada Batı'nın Kara Şövalyesi ya da Kötü Cadısı'yla karşı karşıya kalmışsam ve onunla cesurca savaşmayı seçmişsem, hemen on ikinci sayfaya gider ve olay örgüsüne oradan devam ederim. Ama arkamı dönüp kaçmayı ve korkakça bir ağaca tırmanmayı seçmişsem, on dördüncü sayfaya gitmem gerekir. Hikâye böylece devam eder... Nihai olarak ve bu dizinin en büyük satış noktasıdır, "27 olası sondan birini seçme" şansına –hiç değilse bir örnekte (Packard, 1982)– sahibim! *The Magus*'un* ikinci baskısında romancı John Fowles'ın bana yalnızca iki olası son verildiği düşünülürse, kendimi şanslı saymamam zordur.

O halde bu tümüyle modern bir okuma; çoklu sonuçları, olay örgüsüyle oynamaları ve okura net bir takdir gücü vermesiyle hatta *postmodern* bir okumadır. Doğal olarak örnekte bırakın kurmaca olmayı, ciddi bir metakurmaca bile değildir. Aslında bir "okuma"dan pek öteye geçmez. Gene de bu tarz, alt edebiyat olabilse de, şimdiye kadar üzerinde durduğumuz paradoksun bir meselidir: Böylece hikâyeyi okurken (önceden belirlenmiş olası olay örgüleriyle sınırlı olsak da) hem yazarlığını yaparız hem de ana karakter olarak hikâyenin içinde rol alırız. Böyle bir paradoks denetim konusunu ortaya çıkarır.

Hikâyeyi biz mi denetleriz –yazar/anlatıcı ya da okur olarak– yoksa hikâye mi bizi denetler –karakter olarak? Gerçekten de bir denetimimiz var mı, yoksa yazarlığımız yalnızca sahte bir yazarlık, bir yaratının içindeki bir yaratıcının, bir hikâye içindeki bir hikâye anlatıcısının yazarlığı mı: Nihai olarak oluşturmadığımız, seçeceğimiz her yolun bizi götüreceği adımlar anlamında değil, sadece bitişe varmak için seçebileceğimiz yollar anlamında "seçenekler"e sahip olduğumuz bir hikâye? Edebiyatla hayat arasındaki ayrımlar bu denetim ve yazarlık/otorite konusunda en

* *Büyücü*, John Fowles, Çev. Meram Arvas, 5. bs. 2013, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

keskin biçimde ortaya çıkabilir. Polkinghorne'un bize hatırlattığı gibi, "edebiyatta ve tarihte anlatıcının hikâye üzerinde denetimi vardır ve neyi dahil edip neyi dışarıda tutacağına karar verir" (1988, 69). Ne var ki "hayat anlatısında benlik kendi hikâyesinin anlatıcısıdır. Ama kurmaca anlatıların yazarlarının aksine benlik elindeki malzemeyi bütünleştirmek zorundadır" (69). Buna karşın, diye ısrar eder Polkinghorne, "bu ayrımlarla bile... hayatla –pratik, gündelik deneyimlerimizin dünyasıyla– yazınsal ve tarihsel anlatının sanatsal oluşumu arasında keskin bir ayrım değil, bir süreklilik vardır" (69).

Ama denetim sorununun Polkinghorne'un gördüğünden daha karmaşık olması da mümkündür. Dennis Dennett'a göre, "kendimizi korumak, denetlemek ve tanımlamak için temel taktiğimiz hikâyeler anlatmak ve özellikle kim olduğumuz hakkında başkalarına –ve kendimize– anlattığımız hikâyeyi kurmak ve denetlemektir" (1991, 418). Ne var ki, profesyonel hikâye anlatıcıların tersine, "Anlatıcıların ne anlatacağını ve nasıl anlatacağını bilinçli ve bilerek hesaplamayız. Hikâyelerimiz eğirilir," der Dennett, "ama çoğunlukla biz eğirmeyiz; onlar bizi eğirir. Bilincimiz ve anlatısal benliğimiz onların ürünüdür, kaynağı değil" (418). Dolayısıyla bu canlı bir sorudur: Hangisi önce gelir ve hangisi hangisini denetler, biz mi hikâyemiz mi?

Gördüğümüz gibi, "hayat hikâyem" giderek daha da tuhaflaşıyor. Bundan sonraki kısımda farklı bakış açılarının otomatik olarak farklı versiyonlara yol açışını ele alacağım.

F. HAYATLARIMIZIN HİKÂYELERİ

Çoğumuzun içinde çok şey döner, yaşlandıkça bu daha da fazlalaşır. Romancı Alex Haley'in bu konuda etkili bir imgesi var. "Yaşlı bir insan öldüğü zaman," der, "bir kütüphane yanmış gibi olur" (Polster, 1987, 96). Herkesin kitaplığında kuşkusuz çeşitli bölümler vardır: Yemek ve muhasebe kitapları; mizah ve ev tamiratları; soybilim ve genel kültür; teoloji ve felsefe. Ama en büyük kısım kurmaca olabilir. Kendi içimizde de birçok hikâye var –ister uzun ister kısa, genel ya da belirli bir konuda, kamusal ya da özel olsun, kendi hayatlarımız hakkında hikâyeler" (Schank, 1990, 40). Kafamızın içindeki durmak bilmez anlatışı ya da en sıradan sohbetin akışını düşünün. İki kişi bir araya gelince neler ortaya çıkar? Olgular, felsefeler ya da istatistiklerden çok...

hikâyeler. Hava durumunu konuşabilir, dünyayı inceden inceye ele alabilir ya da "vitrinlerden konuşabiliriz", ama konuşmalarımızın temelinde hikâyeler –ne yaptığımız, nereye gittiğimiz ya da nereye gideceğimiz hakkında, ne kadar sıradan anlatılırsa anlatılsın, anlatılar, anekdotlar, masallar– vardır: "Bu bana şu zamanı hatırlatıyor"... ya da "Tam benim başıma gelen gibi"... ya da "Ben de bir gün bunu yapmayı umuyorum." Bunlar her birimizin taşıdığı geniş dükkân-evi, içimizde hayatımızı depoladığımız zengin hikâyeler kümesini (geçmişimiz, bugünümüz ve geleceğimiz hakkında) oluşturur; gerçi bazılarımız diğerlerine oranla buna daha kolay ulaşabilir ve anlatmada daha yetenekli görünür. Ne var ki bu içgörü ne kadar açık (ve keyifli) olsa da, rahatsız edici bir yanı da vardır.

Zaman zaman kendimizi gün içinde ilişki kurduğumuz insanlara kendimizi sunma yollarını kontrol ederken buluruz. Bazıları bu kontrolü düzenli olarak, başkaları ise nadiren yapar. Bazıları ancak büyük bir cesaret ve çabayla; bazıları da düşünmek ya da soluk alıp vermek gibi doğal olarak yapar. Doğal olsun ya da olmasın, bu iş tuhaf bir yönsüzlük, aslında utanca benzer bir şey yaratabilir; çünkü bizi "benlik"imizin her kalıba giren –hatta bukalemun– doğasıyla karşı karşıya getirir. Bu tür deneyimlerde ("gerçek ben lütfen ayağa kalk" dediğimiz zaman) hikâyemizin iki kez tıpatıp aynı şekilde ortaya çıkmayı reddettiğini görürüz. Yurttaş Kane filminde olduğu gibi, çeşitli versiyonlara bürünme yeteneğindedir. Anlarız ki, hayatımız bir tek değil, birçok, aslında tıka basa dolu hikâyeler, hem içimizdeki hem de bizim içinde olduğumuz hikâyedir. Bu çokluğu anlamaya çalışırken satırlar arasındaki gizli soru konusunda net olmamız gerekir: İçimizde dönüp durmakta olan bu sayısız hikâye aynı temel hikâyenin yalnızca farklı çeşitleri midir, yoksa aslında ruhumuzun "bölündüğü"nün bir işareti mi? Diğer bir deyişle, bu çeşitlilik bir istisna mı yoksa kural mıdır? Sosyolog Peter Berger, "Bakış açımız kadar çok hayata sahibiz" (1963, 57) dediği zaman telaşa mı kapılmamız gerekir, yoksa durumu kaçınılmaz, aslında normal bir hayat gerçeği olarak kabul etmemiz mi? Hayatın tadı nerede biter, patoloji nerede başlar?

Bir versiyon ve bakış açısı birbirinden ayırt edilemez. Bir versiyon, der Webster, "belirli bir bakış açısının açıklaması ya da tanımıdır, özellikle başka bir açıklamayla karşılaştırıldığında."

Dolayısıyla, Matta'nın İsa hikâyesi versiyonu Matta'nın bakış açısından, Markos'unki Markos'un bakış açısından vb. kaynaklanır. Gerçekten de tarihsel İsa hakkında hiçbir şey bilemeyiz, ancak onun bir versiyonunu bilebiliriz; çok açık olmasına karşın, çok miktarda mürekkep akıtılmasına (kandan ise hiç söz etmiyorum) neden olmuş bir olgu. Ama aynı şekilde "kendimiz hakkında da ancak kendi versiyonumuzu bilebiliriz" (Polonoff, 1987, 47). Bazen bu versiyonlar birbiriyle ortaklık kurar, bazen de çatışırlar. Bazen birbirlerine iltifat eder; bazen rekabet ederler. Bazı versiyonlar öbür versiyonları içerir; bazıları çelişir. Dahası, versiyonlar resmi ya da gayri resmi, sterilize ya da sansasyonel, aşırı abartılmış, çok küçültülmüş ya da hiç sansürlenmemiş olabilir. İster kendimize ister başkalarına hikâyemizin belirli bir özetini ya da kısmını anlatırken hangi versiyonun ya da versiyonlar bileşiminin egemen olacağına karar verirken kuşkusuz birçok değişken işbaşındadır. Bunlar aşağıdaki sınıflamalara göre gruplaştırılabilir: Biçim ve içerik, bağlam ve araçlar, motivasyon ve köken. Bu bölümün geri kalan kısmında tek tek her sınıflamanın gerektirdiklerini ele alacak, ilk ikisini kısaca, son ikisini daha ayrıntılı inceleyeceğim. Söyleyeceklerimin büyük kısmı ifade düzeyiyle ya da iç-dış hikâyeleştirme düzeyiyle ilgili olsa da, sona doğru, bu değişkenlerle versiyonların sürekli içinde olduğumuz iç hikâyeleştirmedeki etkileşimleriyle, yani deneyim düzeyiyle de ilgili olduğunu göstermeye çalışacağım.

Biçim ve İçerik, Bağlam ve Araç

Biçim: Her versiyon beni kurgulamanın, hayatımın olaylarını seçme, sıralama ve hatırlanan bir geçmişten yaşanmış bir şimdi aracılığıyla beklenen bir geleceğe doğru benim için bir yol çizmenin benzersiz bir biçimini yansıtır. "İyi günler"le "kötü günler" arasındaki ayrıma baktığımızda gördüğümüz gibi, her biri hayatımın eskiden nasıl olduğunun özel bir algılaması ve ileride ne olabileceğinin bir izdüşümüdür. Hayatımın ana olay örgüsünün ne olduğu ve yalnızca alt olay örgüleri olanların ne olduğuyla ilgili, tüm hikâyenin ne olduğu ve yalnızca bölümlerin ne olduğuyla ilgili bir yargıyı temsil eder. Her biri, ben olan bütün hikâye-dünyasının bir ipucunu verir. Her birinin beni karakterize etme, hikâyemin ortasında beni karakter haline getirme ve baştan sona

kadar gelişimimi anlatma yolu vardır. Her birinin içinde benim yanım sıra özel bir karakterler kümesi ya da bunların oynadığı roller vardır: Sevgililer, arkadaşlar, meslektaşlar ve çocuklar gibi. Hayat hikâyemin bazı versiyonları, annemin, akıl hocamın ya da en yakın arkadaşımın hikâyesini anlatmadan anlatılamaz.

Ayrıca her versiyon kendi benzersiz konu kümesini (Csikszentmihalyi ve Beattie, 1979; Kaufman, 1987), kendi tutarlı bütünlüğünü ortaya koyar ve başka versiyonların içine sızmasını önlemek için kendi bağışıklık sistemine sahiptir. Dolayısıyla, aralarında bir dereceye kadar rekabet bekleyebiliriz, özellikle de değişkenler listesine türü soktuğumuz zaman. Diğer bir deyişle, hayat hikâyemin bir parçasının ya da tümünün bazı versiyonları özellikle trajedi türündeyken, bazıları komedi türünde vb. olabilir. Hillman, "Bir parçam ruhun trajedide ölüme gittiğini bilse de," diye yazar, "bir diğeri pikaresk bir fantezide yaşar, bir üçüncüsü de kahramanvari bir ilerleme komedisine girer" (1989, 81). Son olarak, her versiyon cisimleşmiş bir etkinliktir, yalnızca zihinsel bir şey değil. Gösterilir ve yalnızca anlatılmaz (Schafer, 1980, 34), yaşanır ve yalnızca aktarılmaz. Dünyayla ilişkilerimin sayısız özelliğinde –kararlarım, tavırlarım, ilişkilerim, söz dağarcığım– ete kemiğe bürünür ve giysiler, otomobiller, kulüpler, renkler, sanat nesneleri, hobiler vb. de dahil olmak üzere dünyamı doldurduğum insanlar, eşyalar ve eğlencelerin belirli bir dizilişinde yansıtılır.

İçerik: Anlattığım her versiyon, içine dahil etmeyi seçtiğim olayların genişliğine göre değişecektir. Asıl olarak geçmişimin ya da geleceğimin bir versiyonu olabilir: Yapmış olduğumun, yapmak isteyeceğimin ya da her ikisinin bir karışımının bir versiyonu. Hayat hikâyemin bir bütün olarak ya da yalnızca bir parçasının bir özeti olabilir: Kısa ya da uzun bir hikâye. Üniversite yıllarım, ilk evliliğim ya da New York taksi şoförü olarak kısa mesleğim gibi belirli bir bölümün bir versiyonu olabilir. Ya da alerjileri olan biri, bir bisikletçi, bir sarışın ya da bir erkek olarak hayatımın iniş-çıkışları gibi süregelen alt olay örgüsünün bir versiyonu olabilir. Ya da tek bir bölümün bir versiyonu olabilir, mağaza hırsızlığından yanlışlıkla gözaltına alındığım ya da en yakın arkadaşımı yüz metre koşusunda geçtiğim zaman gibi. Gerçekten de, bunları sınıfladığım kategoriler ya da bunlarla içini doldurdu-

ğum konular kadar çok bölüm vardır. Örneğin "otomobil bozulması" hikâyeleri, "polis tarafından durdurulma" hikâyeleri, "hastanelerde başıma gelen tuhaf şeyler" hikâyeleri vb. koleksiyonuna sahibim. Bu bölümlerin versiyonlarının bir anlatmadan öbürüne değişme derecesi doğal olarak, hiç değilse kısmen, bunları yıllar *içinde ne* kadar cilaladığıma ya da "üzerinde oynadığıma" bağlıdır. Bu da karşılığında bölümlerin kendimi anlayışıma ne kadar merkezi göründüğüne bağlıdır. Ne kadar merkezi olursa, anlatmayı ne kadar çok ister ya da ihtiyaç duyarsam –ne kadar "imzalı" *hikâyeler olurlarsa diyebiliriz– bunları* anlatmam o kadar tutarlı ve içerik ve biçimce o kadar az tartışmalı olabilirler.

Bağlam: Anlattığım her versiyon, kendimi içinde bulduğum ortama göre değişecektir. *Bağlam konusu izleyici konusuyla il*gilidir; hikâyemi anlattığım kültür ya da ortamla ilgilidir. Bazı bağlamlar bazı hikâyelerimi öbürlerinden daha çok ortaya koyar. Yani bazı hikâyeler bazı bağlamlarda öbürlerinden daha geçerlidir. Dolayısıyla savaş hikâyelerimi dernekteki çocuklara, hokey hikâyelerimi soyunma odasına, kolej hikâyelerimi yıllık toplantıya ve dinsel hikâyelerimi de kilisedeki arkadaşlara ayırma eğiliminde olurum. Ama bunun bir başka tarafı daha var.

Anekdotlarımı, bürodaki su soğutucusunun yanında, işte olduğum ve dinleyicilerimin de, "arkadaş" olsalar da iş arkadaşlarım olduğu gerçeğine dikkat ederek –ve buna uygun sözcüklerle– anlatmayı seçerim. Dolayısıyla, yanlış kulaklara fazla kişisel şeyler fısıldarsam, anlattıklarım "yayılabilir" ve kurumdaki konumum, daha ben ne olduğunu anlayamadan eskisinden kötü hale gelebilir. Diğer bir deyişle, farklı bağlamlar farklı hikâyelerin ya da aynı hikâyelerin farklı şekillerde anlatılmasını hem sağlar *hem de yasaklar*. Bu da hikâye anlatmanın "doğal seçmesi"ni oluşturur, gerçi söz konusu seçme genel olarak hikâyelerin olduğundan daha az masum değildir. Anlatabileceğim hikâyelerin kendime *saklamam gerekenlere oranı* öz yaratımımın genişliğini ve yönünü derinden belirler. Bağlamın beni ben yapan hikâyeler üzerinde etkisi vardır.

Örneğin "herkesin herkes hakkında her şeyi bildiği" küçük *bir toplulukta, hikâye anlatırken, insanların kim* olduğum –geçmiş, şimdi ve gelecek– konusunda oluşturdukları izlenimlere dikkat etmeyi öğrenirim. Bana, arkadaşlarıma ve aileme dayattıkları

"storyotype"lara karşı tedbirli olmayı öğrenirim, çünkü onlar beni hem iyi hem de fazla iyi tanır. Bu şekilde beni öz yaratımımı engelleyecek ölçüde hikâyeleştirerek köşeye sıkıştırdıklarını keşfettiğim zaman, "bir an önce kaçıp kurtulmak istediğimi" hissedebilirim; hikâye anlamında sıfırdan başlayabileceğim başka bir bağlama kaçmak isteyebilirim. Böyle bir olasılığın keşfedilmesi, sosyal psikoloji araştırmaları için tüm bir gündemi temsil eder kuşkusuz. Şehir, banliyö ve kırsal toplumlar arasındaki –ya da genel olarak ailesel bağlamlarla yabancı bağlamlar arasındaki– ayrımlarla ilgili, kendimizi ve ilişkilerimizi yeniden oluşturmada hareketliliğin ve anonimliğin rolü açısından araştırma gerektirir: Hem öz yaratının hem toplumsal etkileşimin poetikasıyla ilgili araştırmalar.

Araç: Sözlü iletişimin yazılı iletişimden hem içerik hem de biçimce önemli farklar gösterebileceğini bir süredir biliyoruz (krş. Olson ve Torrance, 1991). Dolayısıyla, hayat hikâyemin bir parçasını ya da özetini yazmamın, doğal olarak konuşmaktan daha farklı bir versiyona yol açabileceği beklenebilir. Aynı şekilde bir günlüğe kendim için yazmak, bir ödevin parçası olarak bir profesöre sunmaktan daha farklı bir versiyon ortaya çıkarabilir. Herkesin okuyacağı resmi bir otobiyografi yayımlamak da başka bir versiyona yol açacaktır. Bu bizi bağlam ve izleyici konusuna geri döndürüyor. Araç aynı zamanda mesaj olduğu sürece bu farklılıklar yaşamsal önem taşır. Bundan sonraki bölümde bu konuya daha sonra döneceğim ama, hikâye-olarak-hayat eğretilemesiyle ilgili daha ayrıntılı bir araştırmanın bunları dikkatle tartması gerekir. Nihai olarak böyle bir araştırma buradaki incelememin ötesindedir, eğretilemenin her sonucunu ayrıntılandırmaktan çok, öğrenme tartışmasına yalnızca formel bir giriş yapmak olarak görüyorum bunu.

Motivasyon

Versiyonların izleyiciye göre değişmesi, motivasyonla ilgili çok sayıda değişkenden biridir. Neler bizi belirli bir versiyonu yeniden anlatmaya motive eder; yani o versiyonun belirli bir olayda öne çıkmasını teşvik eden nedir? Bu değişkeni tespit etmek öncekilere oranla daha zordur, çünkü bir versiyonun değil de öbürünün tetiklenmesine yol açan sürecin temeli yalnızca bilinç ala-

nında değil, olasılıkla bilinçaltında da bulunur; gerçi bu ikisi arasındaki sınırda olup bitenleri izlemek bu kitabın amaçlarından birini oluşturur. Motivasyon başlığı altında şunlardan söz etmek istiyorum: Gündem, izleyici, ruh hali ve başka hikâyelerin etkisi.

Gündem: Açıktır ki hikâyemin anlatmak için sahip olduğum gündemler kadar çok versiyonu vardır. Hikâyenin genel olarak hem öğretici hem eğlendirici olmasını sağlayan nedenleri incelerken bunu görmüştük. Örneğin hikâyelerimi kendimi başkalarına tanıtmak ve kim olduğum, nereden geldiğim ve nereye gittiğim hakkında bilgi vermek için anlatırım. Hikâyelerimi başkalarını etkilemek, kendimi övmek ya da normalde kendimi gördüğümden daha ilginç, akıllı ya da saygın gibi göstermek için de anlatırım. Hatta hikâyelerimi, Virginia Tarman'ın "masal anlatma" çözümlemesine koyduğu şekliyle "bir ömür kazanmak" amacıyla da anlattığım söylenebilir. Tarman'a göre yaşlılar birbirlerinin gözünde konum kazanmak için yarıştıklarından bu konuda çoğunlukla beceri sahibidir (1988). Gerçekten de bu gündem bazen o kadar güçlü olabilir ki, kendi başlarına keyifli ya da anlamlı oldukları için değil de bunlardan türemesini umduğum hikâye potansiyeli yüzünden bazı etkinliklere girmiş bulabilirim kendimi. Dolayısıyla, paraşütle atlama ya da dünyayı dolaşma, hatta savaşa gitmeyi, ilginç bulduğum ya da özverili olduğum için değil de bu şekilde torunlarımı keyiflendirecek, meslektaşlarımı eğlendirecek, arkadaşlarımı etkileyecek ya da son demlerimde kendimi eğlendirecek şaşırtıcı bir şeyim olsun diye seçebilirim.

Günlük hikâyelerimizin büyük kısmı örtük "etkileme yönetimi" sanatı sınıflamasına girer (Goffman, 1959, 208 vd.). Bu toplumsal olaylarda –sözgelimi partiler– açıkça görülür; bu tür yerlerde kendimi zamanın eskittiği tuhaf masallar ahırından otlanırken bulurum, zamanla bu konuda epeyce yol katederim: Defalarca işime "yarayan" hikâyeler; beni başkalarından ayırdığını düşünmekten hoşlandığım hikâyeler; sohbet ekonomisinde bana geçerlilik kazandıran, başkalarının gözünde değerimi artıran ve bende dıştan-içe okuduklarından emin oldukları hikâyeleri bir ölçüde denetleme olanağı sağlayan hikâyeler. Zaman zaman aynı hikâyeleri zaman doldurma dışında belirgin bir anlamı olmadan da anlatırım kuşkusuz.

Hikâyelerimi, öğretmek ya da teşvik etmek, ikna etmek ya da esinlemek ya da bir ana-baba veya öğretmen olarak mirasımı, kültürümü ya da ailemin birikimini devretmek amacıyla da anlatabilirim. Kendimi ifşa etmek, ilişkilerimi geliştirmek ve beni başkalarına bağlayan bağları sıkılaştırmak için anlatabilirim. Nasihat etmek ve itiraf etmek, uzlaşmak ve mutlu etmek, kendimi tanımak ve kendi sesimi duymak, böylece hayatım üzerinde bir gücüm, bir özüm, bir otoritem/yazarlığım olduğunu hissetmek için anlatabilirim. Övünmek, başkalarını kendi dinime sokmak, satmak ya da olaylara açıklık getirmek için anlatırım. Bu küçük parça karşılığında şunu alacağım umuduyla bilgi koparmak ya da ileride hikâyemin daha fazlasını anlatmanın güvenli olup olmayacağını sınamak için hikâyelerimi anlatırım. Hem tartışma başlatmak hem sona erdirmek, hem başkalarını bana yakınlaştırmak hem belirli bir mesafede tutmak, hem güvenlerini kazanmak hem yolun dışına atmak, hem yakınlıklarını sağlamak hem bireyselliğimi göstermek için anlatırım. Aldatmak –hem başkalarını hem de zaman zaman kendimi– için de anlatabilirim. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak aynı anda birçok gündemi başarmaya çalışabilirim: Kendimi haklı çıkarmak, başkalarının kafasını karıştırmak ya da üzerimdeki güçlere meydan okumak; gizlemek ve açığa vurmak; duvarları yıkmak ve dikmek; korkularımı dışa vurmak; sorunlarımı aktarmak ya da kendime umut aşılamak için.

İzleyici: Hiçbir romancının hikâyesinin içeriğini ve tonunu planlarken potansiyel okurlarının zevklerini göz ardı etme lüksüne sahip olmayışı gibi, kendimi anlatış şeklim de her zaman kısmen kendimi anlattığım kişiye göre belirlenir. İzleyicime karşı ne kadar duyarlıysam –sözcük dağarcıklarına, ilgilerine, dikkat sürelerine ve ruh hallerine– o kadar iyi bir hikâye anlatıcısı olurum. İzleyicimi ölçmek, günlük etkileşimde de resmi iletişimde olduğu kadar önemlidir; bütün iç konuşmalarıma sessizce kulak verdiğini hayal ettiğim kişi kim olursa olsun, ister kendimin dışında bir izleyici ya da içselleştirdiğim biri, yani iç ya da "hakiki" benliğim, ister babam, isterse de toplum ya da Tanrı gibi daha büyük ve genelleşmiş bir "öteki". Kendimi önünde sahnede bulduğum her insanla birlikte hikâyem (belli belirsiz de olsa) değişir: İster partide karşılaştıklarım, terapistler, hayran öğrenciler, yüce azizler, isterse trendeki yabancılar. Aramızda kurulmuş olan ya-

kınlığın, hoşumuza giden paylaşılmış hikâyenin, ortak geçmişin derecesi: Bütün bunların farkında olmam sözcüklerime verdiğim tonu, bu sözcüklerin seçimini, vurguladığım konuları, altını çizdiğim çelişkileri ve eklediğim ya da dışarıda tuttuğum olaylarla bilgileri etkiler. Örneğin bir iş başvurusu sırasında bir kurulun önünde oturmuşsam, büyük olasılıkla dinleyicilerimi bu işe alınmanın bütün hayallerimin doruk noktası olduğuna, şimdiye kadarki hayatımın her yanının beni hayran olunacak derecede buna hazırladığına ikna etmek için hikâyemi anlatırım. Potansiyel bir sevgiliye kur yapıyorsam, hikâyemi bir şairin, serserinin ya da *çapkınınki* –yüreğimin *arzusuna hangisinin* ulaşacağına inanıyorsam– şeklinde çizerim. Çocuklarıma itaatkâr olmanın önemi üzerine nutuk çekiyorsam, yalnızca söylediklerimi destekleyecek bölümleri vurgulayacak şekilde "sizin yaşınızdayken" hayat hikâyemi anlatmaya özen gösteririm. Bu böyle sürer gider.

Ruh hali: Hayat hikâyemin belirli bir özeti ya da parçasını anlatırken seçtiğim versiyon, kullandığım olay örgüsü çizgisi ve kendimi karakterize etme yöntemim kısmen o dönemdeki ruh halime bağlıdır. Ne var ki ruh hali muğlak bir tetikleyicidir. Ruh hallerinin köklerinin büyük oranda biyokimyasal olduğuna, dengesi hazım ya da hastalıktan etkilenen, günün, ayın ya da hayatın (ergenlik, menopoz, yaşlılık) aşamalarına bağlı olan bir bütün sistem içindeki dalgalanmalara dayandığına kuşku yok. Ama ruh hallerimizin kökleri kısmen şiirsel de olabilir.[5] Dolayısıyla, yalnızca versiyonların ruh halleriyle teşvik edileceğini değil, ama ruh hallerinin de versiyonlar tarafından teşvik edileceğini ileri sürüyorum.

Çoğumuz bir an harika bir ruh halindeyken bir an sonra kendimizi başka, daha az mutlu bir ruh haline kaymış bulmayı yaşamışızdır. Bu değişikliğin nedeni nedir? Belki sohbet sırasında eşimin yaptığı bir yorum, rahatsız edici bir bilginin gelmesi, normalde zararsız bir olay ya da kafamın içinden geçen bir düşünce

5. Martha Nussbaum'a göre (1989), "duygular, bir hikâye türünün kabulü, buna göre yaşamayı kabul etmektir" (218) –kendimiz, ilişkilerimiz, dünyamızla ilgili hikâyeler. Bundan çıkan bir sonuç da şudur: Belirli bir duygudan –öfke ya da kaygı, üzüntü ya da neşe– anlam çıkarmanın (ve dolayısıyla hâkimiyeti altına girmemenin) yolu, kendimize *buradaki hikâye nedir?* sorusunu sormaktır. Bundan sonraki soru hikâyeyi yanlış anlamış olup olmayacağımızdır ki, bu durumda "yazılmış hikâyenin geçersiz kılınması"yla ilgilenebiliriz (226).

neden olmuştur: Hayat hikâyemin başka bir genel versiyonunu bir an öncekinden farklı olarak harekete geçiren herhangi bir şey. Daha önce hayatımın hikâyesini diyelim başarılı bir insanınki gibi hissederken, metroda yolculuk yapan birinin boynuna asılı bir haçı gördüğüm anda başka bir versiyon ortaya çıkar. Başarılı insan hikâyesinin yerine bir günahkârın hikâyesi geçer, hayatımdaki olayların (yumuşatılmış köşeler, söylenen beyaz yalanlar, yapılmamış güzel işler) böyle bir hikâyeye uygun düşecek şekilde zihnimden hızla akmasına neden olan, kaçınmak istediğim (günahkâr, dönek, lanetlenmiş biri olarak) belirli bir karakterizasyonumun hikâyesi. Bir tarladan birdenbire uçuşa geçen bir kuş sürüsü, sararmış bir fotoğrafı şöyle bir görme, tanıdık bir ezginin belli belirsiz kulağa çalınması, uzun zaman önce unutulmuş bir adın söylenmesi, çürümüş yaprak kokusu ya da Proust'un keşfettiği gibi özel bir bisküvinin tadı gibi keyifli olayların ne tür versiyonları ortaya çıkarabileceğini ancak tahmin edebiliriz. Herhangi bir şey, herhangi bir zamanda, geçmişimden belirli bir dönemi tekrar canlandırabilir ya da hayat hikâyemin dokunaklı, eski bir bölümünü hatırlatabilir. Birden hangi bellek yoluna gönderileceğimi hiçbir zaman bilemem. Ama versiyonlar hayatımdaki daha büyük ve daha kalıcı olaylarla da ortaya çıkarılabilir: Bir nişan, bir terfi, bir boşanma; bir süre kim olduğumun ve hikâyemin ne hakkında olduğunun belirli bir versiyonunu yüreğimin ortasına yerleştirmeme neden olacak kadar güçlü olaylar.

Diğer öyküler: Kendi hayat hikâyemin versiyonundaki bir değişikliğe başka birinin –diyelim bir konuşma sırasında– kendi hayat hikâyesi versiyonu ya da bir film, haber, roman yol açabilir. Dış hikâyeler içteki hikâyeleri ortaya çıkarır, bu da tanıdık bir olguya yol açar: Başka bir insanın hikâyesiyle özdeşleşme, bu hikâyenin içine girme; bir anlamda kendimi ona uydurma. Bu da bizi edebiyatla hayat arasındaki bağlantıya götürür, hikâyenin cazibesine ve bizi bir arada tutan bağlara yaklaştırır. Sanki diğer insanın hikâyesinin olay örgüsü ve karakterizasyonu çevresinde benim içimdeki benzer hikâye çizgisiyle uyumlu bir titreşime giren bir enerji alanı varmış gibidir. Ya da tam tersi de olabilir. Son derece spekülatif olmakla birlikte, iç dünyamı bir atomun iç dünyası gibi görmeye direnmek zordur: "Hayatımın hikâyesi"nin sabit sayıda "resmi" versiyonları (eskiden elektron, proton ve nöt-

ronların olduğunu düşündüğümüz sabit "şeyler"e denk düşen) yerine belki de herhangi bir anda belli belirsiz var olabilen, ama hemen sonra içinden çıktıkları belirsiz kaosa geri dönen sınırsız sayıda "sanal" versiyonlar vardır içimde.

Köken

Köken açısından içimde barındırdığım ya da anlattığım hayat hikâyemin versiyonunun, kaynaklandığı en az beş farklı alana göre değişmesi beklenebilir: kişi içinde, kişiler arası, kişisel olmayan, kurumsal ve ideolojik. Bu alanların arasındaki sınırlar sabit olmaktan çok uzak olsa da, ilk üçünün kendi başlarına bir alt grup oluşturduğunu düşünüyorum, çünkü bunlar büyük oranda iç dünyamla bağlantılıdır. Oysa son ikisi daha çok dış dünyayla olan ilişkilerimle bağlantılıdır; yani kişisel hikâyemin içine gömülü olarak görülebileceği ve genel olarak ortak merkezli bir tarzda bu hikâyeyi kucaklayan çeşitli *daha büyük hikâyelerle*. Çünkü, kuşkusuz, hayatımı anlatısal bir boşlukta hikâye etmiyorum. Bu tür hikâyelere bir örnek: İki insanın kaçınılmaz olarak birbirlerini "karakterize" ettikleri ve "okudukları" çift hikâyesi. Diğer örnekler aile ya da klan hikâyesi, cemaat hikâyesi, şirket ya da kültür hikâyesidir. Ne var ki bu daha büyük hikâyeleri düşünürken, kişisel hikâyelerde etkili olan unsurlara –olay örgüsü, çatışma, karakter, tema, bakış açısı ve üslup gibi- denk düşen birer versiyonun bunların içinde de varlık gösterdiğini ve bunların da aynı düzeylerde –dış, iç, iç-dış, dış-iç– çözümlenebileceğini akılda tutmak gerekir.

Kişi içindeki versiyonlar: Kişisel hikâyemin bu versiyonları asıl olarak benim içimden kaynaklanır. İçimde dans eden bir dizi değişik bakış açısının fazla ayırdında olmamam, ama iç dünyamın bir şekilde bölünmez olduğu varsayımıyla hareket etmem olasıdır. Ne var ki, olgunluk ve kendimin farkında olmaya yönelik daha büyük bir kapasiteyle birlikte, çeşitli "yanlar"ımın daha fazla bilincine varmaya başlarım. Örneğin içimdeki "suratsız kişiyi", en iyi gününde hayat bardağını yarı boş gören, herhangi biri hakkında –ben de dahil olmak üzere– iyi bir şey söyleyemeyen ve günleri hep daha önceki bölümde üzerine konuştuğumuz kötü günler olan birini fark ederim. Ya da "şehit"i, hayat hikâyesi versiyonu

uzun bir düşmanlıktan, bitmek bilmez ama karşılık görmeyen bir cefakârlıktan, bana hiç aldırmayan ama gene de ayağının dibinde hizmete hazır durmamı bekleyen bir dünyadan ibaret olan birini fark ederim. Ya da hayatımın hikâyesi versiyonu bir hatalar komedisi, bir dizi beceriksizlik, muazzam bir şaka, güçlü ve gürültülü olsa da hiçbir şey ifade etmeyen bir şarkı ve dans olan "aptal"ı görürüm. Bu liste "aziz", "diktatör", "akademisyen", "uslu küçük oğlan", "çatlak" vb. de dahil olmak üzere sürer gider.

Psikosentez kuramı bağlamında, bu yanların her biri kendi gelişim tarihine, kendi duygusal gündemine, kendine özgü bir kişileştirme yöntemine, bir bütün olarak hayatımı hikâye etmenin, (alt) olay örgülerini kurmanın, yorumlamanın ve yaşamanın kendine özgü bir yoluna sahip ayrı bir alt kişiliktir. Her alt kişilik, "bazen işbirliği yaparak ama çoğunlukla yalıtılmış olarak ya da çatışma halinde kendi amaçlarını gerçekleştirmeye çalışır" (Vargiu, 1978, 2). Ne zaman kendimle konuşsam, sonuçta ortaya çıkan kakofoni, içimdeki karakterler arasındaki bir tür konferans şeklinde duyulabilir. Geçişsel Çözümleme kuramı bağlamında, bu yanlar farklı bir modele göre bölünür: "Ana-baba", "ergen" ve "çocuk". Bunların her biri içimde çeşitli olası "senaryolar"a (Steiner, 1979) göre içselleşmiştir ve öbür ikisiyle –ve aynı zamanda başka insanlardaki ana-baba, ergen ve çocukla– etkileşimde bulunur. Daha saygın kuramlardan, örneğin Freud, Jung ya da Adler'in kuramlarından haberdar olduğum ölçüde hayatımın hikâyesini aktarmak için seçtiğim versiyon da bu kuramların –bu "büyük anlatılar"ın– desteklediği, bir hayatı kurgulamaya yönelik özel yolu yansıtacaktır (Schafer, 1992, 144 vd.; Hillman, 1975a, 130 vd.). Açıktır ki, her birinin giriş, gelişme ve sonuçlarıma ilişkin kendi versiyonu vardır: Şu anda bulunduğum noktaya nasıl geldiğime, nereye gitmek istediğime ve hikâyemin ne olduğu ve ne anlam ifade ettiğine ilişkin.

Kişiler arası versiyonlar: Bu versiyonlar asıl olarak içimdedir, bununla birlikte kökleri başkalarıyla (ana-babalar, çocuklar, sevgililer, eşler, iş arkadaşları, tanıdıklar ya da arkadaşlar) ilişkilerimdedir. Yani kendimi her zaman kısmen başkalarının gözleriyle görürüm. Benim tanıdığım ya da beni tanıyan her insan kim olduğuma ilişkin kendine özgü bir versiyona –hiçbir zaman tamamen habersiz olmadığım ve kişiliğimin özel bir yanını orta-

ya koyan bir versiyon– sahiptir. Kendimi nasıl gördüğümün ve dolayısıyla nasıl davrandığımın bir kısmı, örneğin annemin, kardeşimin, kuzenimin ya da kedimin beni nasıl gördüğünü düşündüğümle iç içe geçmiştir. Ama kabul etmek gerekir ki, gerçekten elimde olan tek şey yalnızca onların versiyonu hakkındaki kendi versiyonum, onların algılamalarına ilişkin kendi algılamamdır, hiçbir zaman bu versiyonun ya da algılamanın kendisi değildir. Dahası, kendimi nasıl gördüğümün, kendi hikâyemi nasıl okuduğumun bir parçası, tek tek annemin ya da kardeşimin değil; bir bütün olarak ailemin versiyonu olarak algıladığım versiyonla ilişkilidir. Ailemin yıllar içinde benim hakkımda oluşturduğu resmi versiyonun, baş belası arabulucu, harika çocuk ya da geri zekâlı versiyonu olduğu inancını içselleştirmiş olabilirim, bu durumda kendime anlattığım hikâye her zaman bu versiyonu yansıtacaktır. Kuşkusuz bunun, ailemin benimle ilgili versiyonuyla hiç ilgisi olmayabilir (ailemin, mensuplarından biri hakkında *herhangi bir* ortaklaşa versiyonu varsa eğer) ama bu önemli değildir. Önemli olan perspektiftir. Belirli bir versiyon, ailemin –ya da bağlantılı olduğum bir grubun– hikâyemle ilgili olarak düşündüğünü sandığım resmi versiyonsa, bu versiyon kendi hikâyemi nasıl anlattığımı biçimleyecektir. İç dünyamı dolduran ve dış hayatımın biçimini etkileyen versiyonlar öbeği içinde yer alacaktır.

Kişisel olmayan versiyonlar: Bunlar kişiler arası versiyonlarla bağlantılıdır, gene de bunları ele almak bizi günlük hayatın "kurmaca kökleri"ne yaklaştırır (Rogers, 1991, 209). Hikâyemin kişisel olmayan bir versiyonu, ilişkilerime, faaliyetlerime ve ilgi alanlarıma bağlı olarak hayatımda oynadığım birçok genelleşmiş rolden birinden kaynaklanır. Bunlar arasında öğrenci, turist, arkadaş, doktor, avukat, yurttaş ya da tüketici vardır. Her birinin merkezinde hayat hikâyemin belirli bir versiyonu, hayatımı kurgulamanın ve her zaman hassas olduğum bir düzeyde kendimi karakterize etmenin özel bir yolu vardır. Örneğin başka birinin çalışanı olarak rolümle ilgili versiyon vardır. Bu versiyon mesleki gelişim konferanslarında, iş mevzuatıyla ilgili bir haber okurken ya da iş ve işçi bulma kurumunda bir danışmanla konuşurken kendini ortaya koyacaktır. Ne var ki, kişisel olmayan versiyonların birçoğu özel durumlarda ortaya çıkmaktan ziyade, benim tarafımdan istikrarlı bir şekilde canlı tutulur. Temel mesleki rolüm danışmanlık

ise, hayatımı kurgular ve kendimi hem kendime hem de başkalarına karakterize ederken, "Ben, Danışman" başlıklı hayat hikâyesi versiyonumu düzenli olarak aktarmam –ve özbilincimde en merkezi yere koymam– mümkündür. İzleyicim kim olursa olsun, hikâyemi, bu önemli iş için yetenekli olduğumu açıkça gösteren çocukluk deneyimlerimi vurgulayacak ve beni başkalarına hizmet etmeye hazırlamada yardımcı olmuş daha önceki iş, eğitim ve ilişkilerimin bu özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde anlatırım. Yalnızca bir danışman *versiyonuyla* değil, bir danışman *kompleksiyle* hareket ettiğim söylenebilir. Bulunduğum konumdan atıldıktan ve mesleğimi yapmam yasaklandıktan sonra, kendimi tanıtmam istendiğinde danışman versiyonunu anlatmakta ısrar ediyorsam, artık varolan duruma uygun düşmeyen bir hayat hikâyesi versiyonuyla aşırı özdeşleştiğim ve bu versiyonu ayakta tutmak için gereksiz bir enerji yatırımı yaptığım açıktır.

Kurumsal versiyonlar: Hayatım boyunca çok çeşitli kurumlarla ilişki kurar, onlar tarafından koşullanır, aslında onlar tarafından *yaratılırım*. Bunların arasında en önde geleni, içinde yetiştiğim ailedir kuşkusuz. Başka ne olabilirse olsun, ailem bir hikâyedir. Daha özele inersek, bir hikâyeler *koleksiyonu*dur – farklı aile bireylerince ne kadar farklı toplansa ve anlatılsa da– her birimiz kendimizi bunlar aracılığıyla görür, başkalarını yorumlar ve dünyamızdan anlam çıkarırız. Her birimizin varlığımızı deneyime dönüştürmek için kullandığı bir "kendini anlatma biçimleri" repertuvarıdır. Yazar Thomas Moore, "Aileden söz ettiğimiz zaman," diye yazar, "kimliklerimizi oluşturmak üzere iç içe geçen karakter ve temalardan söz ediyoruz." "O kadar somut görünen aile," der Moore ("poetikayı gündelik hayata uyarlama" çağrısında), "her zaman hayali bir oluşumdur" (1992, xix, 29, 32).

Ailemin dışında, içinde yaşadığım topluluklar, çalıştığım şirketler, gittiğim okullar ve bağlantılı olduğum –ister mesleki, ister eğlence için, ister siyasal ister dinsel) çeşitli kurumlar tarafından da yaratılırım. Bu kurumların ya da yapıların her biri moda deyimle kendi "kültür"üne sahip olmakla kalmaz, ailem gibi kendi hikâyesine de sahiptir; bir girişi (geçmiş), gelişme bölümü (şimdi) ve bir bitişi (gelecek) vardır. Örneğin şu anda yaptığım iş ne olursa olsun, *şirket* hikâyesinde bir karakterim: Kendi rolümü iyi oynarsam "son"a vardığımda bir altın saat bekleyebilirim.

Ama sosyolog David Flynn'ın cemaat kavramı çözümlemesinde ileri sürdüğü gibi, "hikâye-olarak-cemaat, cemaat kültüründen daha fazla bir şey değildir. Hikâye, kültürü düzene sokar, bir araya getirir, anlamla kuşatır" (1991, 24). Doğal olarak içinde yaşadığım cemaatin hikâyesi (semt, kasaba ya da şehir), kişisel hikâyemden çok daha büyük bir hikâyedir, ama bununla birlikte kişisel hikâyem gibi içinde karakterler vardır, alt olay örgüleriyle yüklüdür, çelişkilerle, temalarla, bilgilerle –içinde başarılı bir üye olmak için gerekli olan her şey hakkında bilgi– yüklüdür ve belirli bir ortam ve belirli bir zaman bakışına sahiptir (Zemke, 1990; Owen, 1987, 11-41). Ne de olsa, "Bizim anlatılarımızı bilmeyenler bizimle aynı dünyada yaşamazlar" (McGuire, 1990, 222). Ne var ki, bunu söyledikten sonra, bu cemaatin –ya da daha doğrusu ilişki kurduğum herhangi bir kurumun (ailem dışında)– hikâyesinin benim kişisel hikâyeme hiç değinmeden anlatılması da mümkündür (bunu kabul etmek egoma gurur kırıcı gelse de). Çünkü bu hikâye içinde en fazlası önemsiz bir karakter olabilirim ve kişisel iniş-çıkışlarım da hikâyeye hiçbir etkisi olmayan bir alt olay örgüsü olmaktan öteye geçemez.

Bu tür yapıları ve bunların hikâyelerini kabaca çok merkezli bir şekilde birbirinin içinde yuvalanmış olarak düşünebiliriz: Ulus hikâyesi, onun içinde şehir hikâyesi, onun içinde klan hikâyesi, onun içinde aile hikâyesi vb. Dolayısıyla her birinin nasıl gelişeceği öbürlerinin ve nihai olarak benim hikâyemin gelişimini etkilemeye mahkûmdur. Örneğin ulusal hikâyede bir deprem ya da ekonomik bunalım, devrim ya da kıtlık gibi belirli bir olayın kişisel hikâyem üzerinde muazzam bir etki yaratması, yalnızca hikâyemin ortasında en çok ortaya çıkan olayları değil bunlardan *çıkardıklarımı* da –yani bunları yorumlamakta ya da oluşturmakta kullandığım türler, temalar, çelişkiler ve ahlaklılık açısından– belirlemesi mümkündür. Dolayısıyla, içinde bulunduğum durum, tarihçi Ronald Blythe'ın, hatıralarını kayda geçirmeye çalıştığı yaşlı bir adamın hayatı hakkında söylediklerine benzer. Blythe bu adam için şunları yazar: "Savaş, bütün deneyim, tavır ve hayallerinin ahlaki ekseni olarak kalmıştır ve ne kadar yaşlanırsa siperler onu o kadar çok çağırır" (1980, 132). Başka bir ifadeyle, ulusal hikâyenin ne şekilde geliştiği (kuşkusuz genel olarak uygarlık hikâyesi içinde) içindeki sayısız daha küçük kurumun hikâyelerinin nasıl gelişeceğini de belirler; bürokratik

açıdan, mali açıdan vb. Ne var ki, küçük kurumların olay örgüsü gelişiminin büyük olanlarınkine bağımlı olması zaman zaman tuhaf bir hal alabilir.

Örneğin "ulusal acil durum" zamanlarında, özellikle ülkem süper güç konumundaysa, hikâyemin kaderi, liderinin başka bir lider konusunda vereceği kararla yakından ama rahatsız edici bir şekilde bağlantılı olabilir: İşgal etmek ya da etmemek, bombalamak ya da bombalamamak. Dolayısıyla, bu liderlerin her birinin *kişisel* hikâyelerinin nasıl geliştiği *ulusal* hikâyelerinin gelişimini de güçlü şekilde belirler; aralarındaki ilişkinin hikâyesinin nasıl geliştiği ve daha önemlisi, her birinin, bu hikâyenin geçmişte nasıl gelişmiş olduğuna ve gelecekte nasıl gelişmesi gerektiğine ilişkin algılamaları da öyle. Bu, hem kurumların hem de nihai olarak bu kurumların içindeki bireylerin öz yaratımına açık olasılıkları belirler (bu sınırların dışındaki sayısız diğer kurum ve bireyi hiç saymıyorum). Bu anlamda kendi hayat hikâyem, liderimin hayat hikâyesi *içinde* yaşanır ve bu hikâyeye rahatsız edici derecede bağlıdır, tıpkı bir çocuğun hikâyesinin (alt olay örgüsü olarak) anababanınki içinde yaşanması ve ona bağlı olması gibi.[6] Örneğin Maliye Bakanı otomobille işine giderken radyoda ona acı dolu ilk evliliğinin çözümlenmemiş yanlarını hatırlatan bir ezgi duyarsa, parlamenterlere yapacağı alışılmadık ölçüde coşkulu konuşma sayesinde alacağı oylar ve böylece yürürlüğe giren politika ben ve benim gibi milyonlarca vergi mükellefi için ekonomik bir yoksullukla sonuçlanabilir, hepimizi toprağımızın hikâyesinde yeni ve trajik bir bölüme sürükleyebilir. Aynı şekilde, yıkıp dökmeye meraklı bir Başkan'ın kendini kötü hissettiği bir günde büyük bir riski almaya karar vermesi de kolektif öz yaratımımızda patlayıcı bir etki yaratabilir. Hepimiz onun insafına, onun akıl sağlığına kalmışızdır.

6. Amerikalı mizahçı Garrison Keillor (1986), bir liderin hikâyesinde yaşama nosyonuna yararlı bir ek yapar. Ortabatılı hemşehrisi Ronald Reagan'ın benzersiz liderlik üslubunu çözümlerken, daha önceki başkanlarla kıyaslandığında "Reagan en iyi hikâye anlatıcısıydı" der. Yani "Amerika'yı bir masal ülkesi, çok çalışan, top oynayan ve kendi sorunlarını çözen altmış milyon Hıristiyan aileden ibaret küçük bir kasaba olarak gördü. Hikâyesine gerçekten inandı ve diğer, daha kasvetli vizyonlarla ilgilenmedi... Düşmanlar(ı)... bilime, deneyime ve yeterliliğe güvenen ciddi adamlardı, ama Reagan onların önemli bir kusurunu ortaya çıkardı: *Onların hikâyeleri yoktu ve hikâyesi olmayan bir insan, sunacak hiçbir doğrusu olmayan insandır* (xvii-xviii; italikler benim). Televizyon haberlerinin hikâyeleştirilme tarzında Reaganizmin etkisiyle ilgili bir perspektif için bkz. Daniel Haillin (1988, 34-41).

O halde bir kez daha, benim hikâyemin nerede başlayıp başkalarınınkinin nerede bittiği hiç açık değildir. Ama asıl nokta, büyük ya da küçük, herhangi bir kurumda bir karakter olduğum ölçüde, bu kurumun hikâyesinin kaçınılmaz olarak benimkinin belirli bir versiyonunu ortaya çıkaracak olmasıdır; bir Randall olarak hayatım, IBM'deki hayatım, Toronto'daki hayatım, Acme Üniversitesi'nde hoca olarak hayatım, bir Budist olarak hayatım vb. Bununla birlikte kurumlar kendi başlarına var olmazlar. Onlar da daha büyük kurumların içine yerleşmekle kalmaz, aynı zamanda çeşitli ideolojilerin aracı da olurlar ki, bu da bizi "hayatımın hikâyesi" versiyonlarının son geniş ailesine götürür.

İdeolojik versiyonlar: Hikâyemin bu versiyonları, maruz kaldığım ya da bağlılık duyduğum belirli ideolojilerden dolayı hayatımı kurgulama ve kendimi karakterize etme yollarımdır. İdeoloji, diye hatırlatır bir akademisyen, "kişiliğin en küçük hücresine kadar sızar" (Sampson, 1989, 13). Bunu nasıl yaptığı ilginç bir incelemedir.

Bir ideoloji, "bir toplumsal hareket, kurum, sınıf ya da büyük bir grubun doktrin, mit, simge vb. yapısı" (*Random House Dictionary*) olarak tanımlanabilir. Doğal olarak, çeşitli kurumlarda cisimleştiği ölçüde, her ideolojinin kendine özgü bir hikâyesi vardır; her birinin kendi benzersiz tarihi, kendi hatırlanan başlangıcı, yaşanan orta bölümü ve beklenen bir sonu bulunur. Ama genel olarak tarihin –"dünya tarihi"nin– bir yorumunu düşündürdüğü ölçüde, bir ideolojinin daha derin anlamda bir hikâyesi de vardır (Hall, 1982). Bunun en açık örnekleri kapitalizm, komünizm, Hıristiyanlık, hinduizm ve "bilimcilik" de dahil olmak üzere dünyanın diğer belli başlı inançlarıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, gerek din gerekse bilim, özleri itibariyle hikâyeleştime eğilimli hareketlerdir. Bana bunun ne tür bir dünya olduğu, nereden geldiği ve neler olacağıyla ilgili hikâyeler anlatarak dünya içinde beni bir yere yerleştirirler: *Bir zamanlar...* bir Bahçe, bir boşluk, bir teklik ya da bir Büyük Patlama vardı. Ama ideolojiler, içinde yaratıldıkları özgül kurumlar açısından, daha zor tanımlanan, daha karışık çeşitlemelerle de ortaya çıkar. Burada ateizm ya da hümanizm, şovenizm, cinsiyetçilik ya da militarizmi düşünebiliriz. Gerçekten her tür felsefe, sınıf ya da kültür, her tür cinsiyet, hatta ırk, kesinlikle her siyasi parti, yanında "hayat, evren ve her

şey" üzerine kendi bakış açısını da taşıdığı sürece, tespit etmesi ne kadar zor olsa da bir ideoloji taşır: Kendi doktrin ve mitleri, simgeleri, gelenekleri ve hikâyeleri.

Bunun karşılığında bu doktrin ve hikâyeler de, medyanın günün olaylarını bize iletme biçimini, neyin "önemli" olduğu, haberi "ne"yin oluşturduğu ve ekrana nelerin yansıyacağı konusundaki kararlarını etkileyen farklı ideolojilerle, bize "Haberler"le iletilen belirli hikâyeler kurar. Dolayısıyla, *Globe* bu haberi bu şekilde takip eder; *Sun* şu haberi şu şekilde takip eder; oysa Star ikisini de takip edemez –tabloid basın ise bambaşka bir gezegendedir! Aynı şekilde CBS madde madde bize bir dünya hikâyesi, CBC başka, CNN de bambaşka bir hikâye anlatır –anlatılmayan, takip edilmeyen, hiç haber olmayan, hiçbir dünya hikâyesine girmeyen maddelere ne olduğunu merak etmemize yol açan bir nokta. Bir yazar, "'Haber' nedir?" diye sorar ve "'gerçek olaylar' nedir?" Kostarika'da kaçırılan uçak hikâyesi haber oluyor da, Johnny['nin eve getirdiği] kurbağa neden olmuyor? Belki diye kendi kendine düşünür, "'tarihin sahici dramları' konusunda kafamız karışmıştır" (Berman, 1986, 270). "Tarihin sahici dramları", bundan çıkarabiliriz ki, ideolojik olarak belirlenir.

Aynı anda çok sayıda ideolojiye maruz kalmam ya da bağlanmam da mümkün kuşkusuz; bunlardan bazılarının, hayatımı ve dünyamı kurgulamak ve kendimi bu dünyanın ortasında karakterize etmek, içinde mücadele eden kilit çatışmaları tespit edip yorumlamak için sunduğu temel kurallar öbürlerinden daha açık ve daha saldırgandır. Örneğin güçlü feminist eğilimleri olan bir Marksist Hıristiyan olabilirim. Eğer böyleysem, bu karmaşık perspektifin hayat hikâyesi versiyonuma da aynı karmaşıklıkla yansımasını beklerim; kuşkusuz izleyicilerime bağlı olarak. Bu versiyonun Marksist yanından ötürü hikâyemi sınıflar arasındaki çatışmaya gömülmüş bir dünyada burjuvazinin bir mensubu olarak, ama gene de sınıfsız bir toplumun doğmasını bekleyen birinin hikâyesi şeklinde anlatırım. Hikâyemi anlatırken, hayatımda Marksizmin vazettiği ilerlemeci siyasal aydınlanma sürecini gösteren deneyimleri vurgularım. Bu versiyonun hıristiyan özelliğinden ötürü, hikâyemi, İyi ve Kötü arasındaki mücadeleyle paramparça olmuş bir dünyada günahkâr doğmuş, ama gene de Tanrı'nın söz verdiği Huzur ve Barış Krallığı'nı aktif şekilde arayan birinin hikâyesi olarak anlatırım. Hikâyemi anlatırken,

Hıristiyanlığın kutsadığı şekilde karanlıktan aydınlığa yaptığım kutsal yolculuğu kanıtlayan deyimleri vurgularım. Bu versiyonun feminist özelliğinden ötürü de hikâyemi, ataerkil sistemin ezdiği bir dünyada ayrıcalıklı ve erkek doğmuş, ama gene de kadınlarla erkeklerin karşılıklı saygı ortamında eşit güç sahibi olduğu yeni bir çağ yaratma mücadelesine katılan birinin hikâyesi olarak anlatırım. Bilincimi feminizmin benimsediği adalet tutkusuyla titreme noktasına getirene kadar verdiğim uzun ve yavaş mücadeleyi ortaya koyan deneyimleri vurgularım.

Bu ideolojilerin esinlediği üç hayat hikâyesi versiyonu birbiriyle şiddetli bir tarzda mücadele etmek zorunda değildir kuşkusuz. Ne var ki, her ideoloji, kendi başına, burada düşündüğüm bir aradalığı ender kılabilen bir perspektif yelpazesi içerir; gericilikten liberalliğe ve radikalliğe kadar. Örneğin fundemantalist Hıristiyan bakış açısıyla silahlandığımda (karşılaştığım her insanı dünyayı benim gibi ve yalnızca benim gibi hikâyeleştirmeye manipüle etmeye zorlar beni), yalnızca beyaz Anglosakson Proteston erkeklerden yana açık bir önyargı geliştirebilir ve böylece kendimi militan feminist bakış açısıyla –ki bu da tanım gereği Marksist olanlar bile dahil olmak üzere bütün erkekleri düşman, ataerkil yapılarından dolayı varolan tüm toplumsal ve ekonomik kurumları kurtarılamaz durumda görebilir– keskin bir çatışma içinde bulabilirim. Asıl nokta şudur: Belli bir ideoloji içinde doğal olarak çok sayıda alt hikâye, hayatımı kurgulamakta temel alacağım ve birbirini tamamlaması ille de gerekmeyen yollarla kendimi karakterize edeceğim hikâyeler, bir bütün olarak dünyayı tanımlayan hikâyeler işbaşında olacaktır.

Kısacası, bağlandığım her ideoloji, yanında ona eşlik eden bir benlik kavramı taşır. Her dünya görüşü ya da dünya hikâyesi zımni bir benlik hikâyesi, her benlik hikâyesi de zımni bir dünya hikâyesidir. Basit bir ifadeyle, hikâyenin bir yerinde kendime kim olduğumu (geçmişte, şimdide ve gelecekte) anlatırken, dünyamın nasıl olduğunu da dikkate almak zorundayım. Daha da önemlisi, dünya hikâyesi içinde sahip olduğumu düşündüğüm rolü nasıl oynayacağım, *onun* olay örgüsünün nasıl gelişeceğinin belirlenmesine de yardım eder: Hangi yollara sapacak, hangi temaların peşinden gidecek, alışılmış yolunu mu izleyecek, paramparça mı olacak? Bu temel tutumda kişisel olan her zaman politiktir; bireysel değişimler de zorunlu olarak toplumsal değişimlerdir.

Etkileşimde Bulunan Çeşitli Versiyonlar

"Hayatımın hikâyesi"nin karmaşıklığını deşmeye devam etmek için şimdi daha önce söz ettiklerimi kullanmak istiyorum. Ama bunu yukarıda sınıflandırdığım değişkenlerin hepsini (biçim, içerik vb.) ele alarak değil, kökene yoğunlaşarak yapacağım. Hayat hikâyemin çeşitli versiyonlarının –farklı alanlardan– nasıl etkileşimde bulunarak bir kişi olarak kimliğimi oluşturan ve dolayısıyla öz yaratım sürecimi belirli bir yöne "sevk eden" kendine özgü bir hikâye çizgileri bileşimi ürettiği üzerine varsayımlarda bulunmak istiyorum.

Çoğunlukla kim olduğumu yalnızca ben benim şeklinde düşünme eğilimindeyim. Belirli bir durum ya da ilişkiden rahatsız olana kadar, şimdiye dek üzerinde şevkle varsayımlar ürettiğimiz iç anlatı karmaşıklığı beni fazla ilgilendirmez gibi görünüyor. Ben yalnızca benim, böyle düşünmekten hoşlanırım; hikâyenin sonu. Ama bu "ben-hikâyesi", göründüğü kadar düz bir kimlik değildir. Daha büyük bir hikâyeler kümesi içinde yuvalandığını görmek mümkündür.

Öyle bir durum düşünün ki, ben-hikâyesi belirli bir mesleğin daha büyük hikâyesine bağlı olsun; sırf tartışma adına, benim mensubu olduğum bir meslek: Papazlık. Bir papaz olarak belirli bir cemaatin (kurumsal) hikâyesinde kilit bir karakter olmam mümkünse de, genel olarak papazların (kişisel olmayan) rolü üzerinde yoğunlaşalım isterseniz. Papazlar genel olarak belirli bir türde insanlar olarak görülür. Bir grup olarak etraflarında hayatlarının pek çok özelliğiyle ilgili bir yığın rivayet birikmiştir: Ettikleri düşünülen yeminler, almaları gereken eğitim, olmaları beklenen erdem timsali kişilik, içinden çıktıkları düşünülen güç ve dindarlık mirası, İlahi gizeme yakınlıkları ve İlahi zihinle ilgili içgörüleri, sahip oldukları düşünülen alışkanlık ve görüşler, sürmeleri gereken hayatlar, evlenmeleri için uygun görülen insanlar, tercih ettikleri düşünülen giysiler, söylemeleri varsayılan sözler, ihtiyaç karşısında istendiğinde göstermeleri beklenen duyarlılık ve hazır oluşları. Bu böyle devam eder. Ben-hikâyesine hiç değinilmeden anlatılabilecek genel bir "papaz-hikâyesi" vardır: En âlâsından bir "storyotype". Doğru ya da yanlış, bu papaz hikâyesinin içerdiklerini "herkes bilir"; dolayısıyla filmler, romanlar, fıkralar ve reklamlarda şablon karakterler olarak ruhban sınıfının popülerliği buradan kaynaklanır, bunlarda genellikle "düz olarak" nazik,

zarif ve iyi ama genellikle sönük, etkisiz ve konu dışı olarak karakterize edilirler. Bu papaz-hikâyesi başkalarının ben-hikâyesini anlatmasını biçimlemekle ve yanlış biçimlemekle –kısacası kurgulamakla– kalmaz (bu hikâyeyle ilgilenmeleri halinde tabii), benim anlattığım ben-hikâyesini de etkileyebilir. Sonuçta kendi benlik kavrayışım içinde ben-hikâyesinin bir "papaz versiyonu" ortaya çıkar. Her durumda, anlatan ister ben olayım ister başkaları papaz hikâyesinin ben-hikâyesini nasıl biçimlendirdiği elbette farklılık gösterir; ama *biçimlendirdiğ*ine kuşku yoktur.

Ne var ki belirli bir mesleğin mensubu olmanın yanı sıra aynı zamanda da erkeğim. Kültürde bir papaz-hikâyesinin bulunması gibi bir erkek-hikâyesi de vardır. Bununla birlikte kültürde erkeklerin sayısını papazların sayısıyla karşılaştırırsak erkek-hikâyesi papaz-hikâyesinden çok daha büyük olmakla kalmaz, aynı zamanda daha güçlü ve daha yaygındır ve bu nedenle bir araya getirilmesi daha zordur. Erkeklerin ne olduğu, ne yaptığı, nereden geldiği ve neden burada bulundukları, nereye gittiklerinin hikâyesidir bu. Bir erkek haline gelme ve "olma" sürecinde neler olduğu ve neler gerektiğinin hikâyesidir. Diğer şeylerin yanı sıra kadınlarla ilişkilerin, erk mücadelesinin, kendimizi ölümle uzlaştırmanın hikâyesidir. Radikal bir siyasal bilinçlilik noktasından anlatıldığında, tipik olarak, barıştan çok savaş, yumuşaklıktan çok sertlik, uzlaşmadan çok denetim, ilişki, işbirliği ve anlayıştan çok bireycilik, rekabet ve saldırganlıkla ilgili bir hikâye olmuştur. Her kültür ve yaşta, şu ya da bu biçimde, iyi ya da kötü kutsal kabul edilmiş, eski, çok eski bir hikâyedir kuşkusuz. Ne var ki insanların bu erkek-hikâyesini algılayışları hem ben-hikâyesini hem de ilginç yollarla papaz-hikâyesini anlatışlarını şekillendirecek, yanlış şekillendirecek, yapılandıracaktır; aslında kurgulayacaktır. Bunu nasıl yapacakları, hem erkeklerle hem de papazlarla hakiki ilişkilerine bağlıdır. Kadınların erkeklerle ilişkileri, erkeklerin erkeklerle ilişkilerinden büyük ölçüde farklı olacaktır. Her durumda erkek-hikâyesinin ben-hikâyesini –papaz-hikâyesini de– *nasıl* şekillendirdiği elbette farklılık gösterir; ama *şekillendirdiği* kuşku götürmez.

Demek ki hayatımın hikâyesi hem başkaları *hem de benim tarafımdan* tümüyle kendi başına değil –yani hayatımın kendine özgü ayrıntılarına uygun olarak değil– yanındaki çok sayıdaki öbür hikâyenin merceklerinden görülecektir. Bu tür hikâyeler

kendi başına ben-hikâyesinden daha büyüktür; ben-hikâyesinin içine gömüldüğü ve kuşatıldığı daha genel hikâyelerdir. Böyle olduğu için, "kültürümüzün bir parçası olan 'olası hayatlar' hakkındaki hâkim kuramları yansıtan" "kendini anlatma biçimleri" olurlar (Bruner, 1987, 15-16). Dolayısıyla yalnızca papazların ya da erkeklerin değil; diyelim denizcilerin, orta sınıftan insanların ya da tüm insan ırkının – nereye kadar gitmek istediğimize ve "kültür"ü tanımlamada dikkate aldığımız bileşimlere bağlı olarak– hikâyesini de içerirler. Bir insanın kültürü örneğin kiliseyse, kendini anlatma biçimi bundan belirgin biçimde etkilenecektir. Ve kilisede papazların hikâyesi ile erkeklerin hikâyesi geleneksel olarak birleştiği için sorunsal bir biçimde etkilenecektir: Papazlar nedense "sahici erkekler" değildir, sahici erkekler de papaz olmaz (Dittes, 1985).

Bütün bunlar, ben-hikâyesinin çeşitli versiyonlarının, öz olarak benim dışımdaki hikâyelerce nasıl şekillendiğini göstermeye hizmet eder. İçimdeki öbür hikâyeler tarafından nasıl şekillendirildiklerini göstermez; örneğin doğduğumdan beri kurmuş olduğum bir ilişki açısından anlatılan kişiler *arası* bir versiyon olan "annenin oğul-hikâyesi" ya da içimdeki belirli bir alt kişiliğin bakış açısından anlatılan kişi *içindeki* bir versiyon olan "mazlum-hikâyesi". Doğal olarak bu dış ve iç versiyonların sayısız yollarla birleşmeleri beklenebilir. Örneğin belirli bir durumda kişi-içi düzeydeki mazlum versiyonunun özelliklerinin kişiler arası düzeydeki annenin oğul versiyonuna, kişisel olmayan düzeydeki danışman versiyonuna, ideolojik düzeydeki Hıristiyan versiyonuna yaklaştığını ve bunlardan enerji aldığını düşünebiliriz. Ya da kişi içindeki "şımarık çocuk" versiyonu kişisel olmayan "tüketici" versiyonuyla, ideolojik "kapitalist" versiyonuyla vb. uyum sağlayabilir ve onlardan güç alabilir. Aslında, versiyon *sayısı* ne kadar çoksa versiyonların *bileşimleri* de o kadar çoktur; bu bileşimler ister birbirlerini tamamlar nitelikte olsunlar, isterse de çoğu zaman olduğu gibi birbirleriyle rekabet etsinler. Ortaya çıkan permütasyon ve kombinasyonlar büyük olasılıkla sonsuzdur, bu da hayatımın hikâyesinin sayısız anlatılışa açık olduğunu bir kez daha gösterir. Bir şekilde *bütün* hikâyelerin nihai olarak içimde buluşacağı, başka herkes gibi benim de evrenin merkezinde olduğum anlamına gelir. İçimdeki bir köşede varolan herhangi bir hikâyeye ilgi duyabilir ve onunla özdeşleşebilirim. Teolog Sal-

lia TeSelle'in belirttiği gibi, "her tür hikâye bizim hakkımızdadır" (1975b, 159).

Daha önce değindiğim gibi, belirli bir zamanda ortaya sürdüğüm hayat hikâyesi versiyonumun belirleyicisi olduğu söylenebilecek başka değişkenler de var. Anlattığım saat, hazım durumum, ruh halim ya da genel olarak hayatımda geldiğim gelişim aşaması gibi açık değişkenlerin yanı sıra kim olduğuma ilişkin "gerçek hikâye"yi anlatma isteğimin genel yoğunluğu da vardır. Ama bu "gerçek hikâye"nin inatçılık derecesinde ele geçmez olduğu, hikâyemin tek bir "onaylı versiyon"u olmadığı, sınırlı versiyonlarından ayrı olarak tek başına ayakta durabilen bir "sahici hikâyem" olmadığı giderek açıklığa kavuşuyor. Çoğumuz için bu çeşitli versiyonların özel bir bileşimi kendimizle ilgili hâkim perspektife damgasını vuruyor belki. Buna "hâkim versiyon"umuz diyebiliriz. Bir hâkim versiyon nasıl şekillenir, içimizde dönüp duran olası versiyonların yakınlaşmasından –ya da dönüşmesinden– nasıl bir araya gelir ve bir hâkim versiyonun yerine nasıl bir başkası geçer: Psikologlar ve psikanalistler bu tür sorularla boğuşmak için en uygun insanlar olsa gerek. Burada kesin olarak bunu yapacak konumda değilim. Kaldı ki benliğin "psikolojika"sından (Kegan, 1982, 114) çok "poetika"sı üzerinde yoğunlaşıyorum. Ama bundan sonraki bölümde "ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirme" sürecinin niteliğine ilişkin içgörüler sunmaya çalışacağım.

G. ÖZET

Hayat hikâyesine olay örgüsü, karakter ve bakış açısı mercekleriyle bakmak bizi alışılmadık ama düşündürücü bir imgeye götürür. İçinden kendimize yol açıp hayatlarımızın hiç sona ermeyen olaylar dizisinden bir anlam çıkarmaya çalışırken, sayfa sayfa açılan kendi romanımızın ortasında asılı kalmış, sürekli kendimizi kurgulayan ve karakterleştiren, kendimizi anlatan ve okuyan, kendi romanımızın aynı anda hem anlatıcısı hem baş kahramanı hem de okuru olarak kendi imgemizdir bu. Hayat hikâyesinin ikinci ve özellikle üçüncü düzeylerinde ortaya çıkanı yakalamaya çalışan bir imgedir: Deneyim ve ifade düzeyleri. Ortasında, hayatımızın yalnızca başımıza gelmediğini, ama kısmen bu hayatı sürekli "oluşturduğumuzu", belirgin şekilde bize ait olan bir şey "haline soktuğumuzu", kendi benzersiz hikâyemizi "bu hayattan

çıkardığımızı" söyleyen içgörü vardır. Bu nedenle yaratıcı bir süreç, estetik bir süreç, aslında *şiirsel* bir süreçtir. Sonraki bölümde bu imgenin genel olarak öğrenmenin poetikasını nasıl aydınlatabileceğini ele alacağım.

Ama böyle bir imgeyi korumak, büyüleyici olsa da, cevap verebileceğinden daha çok soru ortaya çıkarma eğilimindedir. Hayatla edebiyat arasındaki bağlantılara bakmak kaçınılmaz olarak yeni sorular olarak ortaya çıkarır. Sonraki bölümde göreceğimiz gibi birçok konu hâlâ göze çarpar. Ele almış olduğumuz, içimde dönüp durmakta olan hikâyemin birçok versiyonu konusunun yanı sıra, belki bu noktada asıl konu, bir bireyin yaşamının eğretilemesi olarak "hikâye"nin ne ölçüde uygun olduğuyla ilgilidir.

Hikâye tek bir tam birim, iki kapak arasına düzgünce sıkıştırılmış bir şey, herhangi bir zamanda okunabilen, aktarılabilen ya da anlatılabilen taşınabilir bir masalı akla getirebilir. Ama hayatımız bir hikâye ise, içinde pek çok başkasını barındıran bir hikâyedir; üstelik ölümün bu yanı, bitmemiş bir hikâye, devam etmekte olan bir hikâye, hâlâ oluşmakta olan bir hikâye, nihai yönü ve türü hakkında yorum yapmakta güçlük çektiğimiz, süregiden bir iştir. Aynı anda hem anlatıcısı hem baş kahramanı hem de okuru olarak bu hikâyenin tam "ortası"ndayız; yaşarken oluşturuyoruz; ileriye doğru gidiyor gene de geriye doğru anlıyoruz; ne tür bir hikâye olduğu, nereye gittiği, eskiden nerede durduğu konusundaki fikrimizi durmadan değiştiriyoruz; olay örgüsü olarak düşündüğümüz şeye kâh bir "kaza"yı, kâh bir "hata"yı, kâh başka bir şeyi ekliyoruz; beklenen gelecekle, hatırlanan geçmişle ya da şimdiyle oynuyoruz; farklı olaylar arasında nedensel ilişkiler kurmaya çalışıyoruz; yalnızca "şimdi ne gelecek?"i değil, "neden"i de merak ediyoruz... Ve bütün bunlar olurken "karakter"imiz, kendimizin kısmen yazarı olduğu gelişen bir "olay örgüsü"nün – kendisi de, içinde bulunduğu birçok daha büyük hikâyeninkilerle sürekli şekillenen bir olay örgüsü– zorunluluklarıyla açığa vuruluyor ve yeniden yaratılıyor.

O halde belki deneyimimizi en iyi karşılayan, *hikâye* eğretilemesi değil, hikâye-*leştirme* eğretilemesidir: İsim değil fiil, ürün değil süreç. Hikâyemizin olay örgüsünün nasıl sonuçlanacağıyla ilgilenmeyenimiz, bu hikâyeyi "güvenli" tutmak istemeyenimiz olduğunu düşünmek zor olsa da, asıl önemli olan, bu hikâyenin ne olduğunu hiçbir zaman tam olarak bilememizdir. Ne tür

bir hikâye olduğu bizim için süregelen bir gizemdir; bunu çözmek kendi başına bir serüvendir. Beckett'ın dediği gibi, hâlâ anlatılmamış bu kadar çok şey olduğu için biçimini hiçbir zaman tam olarak kavrayamadan hikâyemizin "eşiğinde" havada kalmışızdır. Üstelik anlatılan da aslında sonsuz sayıda çeşitlemeyle yeniden anlatılabilir; bu da hikâyelere ilgi duymamızın nedeni olabilir. Ursula Le Guin, "Kim olduğumuzu anlamak için kitap okuruz," der. Dolayısıyla, "hiç masal, mit, mesel ya da hikâye dinlememiş ya da okumamış bir insan kendi duygusal ve ruhsal derinlik ve yüksekliklerinden habersiz kalır, insan olmanın ne demek olduğunu tam olarak öğrenemezdi" (1989b).

III
Öğrenmenin Poetikası

Kendi sevgilerimiz, kendi hırsımız, kendi kıskançlığımız, kendi mutluluğumuz üzerine yeterince düşünebilsek karşımıza çıkacak olan o ince duygu nüanslarını bize hiçbir romancı ya da biyografici gösteremez.
André Maurois, "Biography as a Work of Art"

Hikâye canlı ve dinamiktir. Hikâyeler değiş tokuş edilmek üzere vardır. Hikâyeler insan gelişiminin temel taşıdır.
Jean Houston, *The Search for the Beloved*

A. GİRİŞ

Carl Jung bir keresinde psikiyatri hastalarını "kendi hikâyelerinden ayrılmış" olarak gördüğünü söylemişti. Bir düzeyde belki hepimiz aynı durumdayız: Ruhu arama adına kendi hikâyelerimizden ayrılmış, kendi deneyimimizle bağımızı koparmış. Eğer böyleyse, hem kendimiz hem de başkaları için bu ikilemin çözülmesine yardımcı olmanın hepimizin çağrılı olduğu bir görev olduğunu kabul ediyorum. Bu hepimizi, birbirimizi daha fazla eğitme görevi verilmiş "eğitimciler" haline getirir: Varoluşumuzun daha büyük bir bölümünü deneyim düzeyine katarak, deneyimlerimizin daha büyük bir bölümünü ifade edilebilir hale getirerek ve başkalarının bize dayattığı izlenimlerin kökenlerini ve gücünü daha iyi anlayarak.

Geleneksel anlamda da eğitimci olanlarımız sürekli hikâyelerle ilgilenir. Hikâyeleri öğretmek için kullanırız, hikâyeleri keyif ver-

mek için kullanırız; belirli disiplin ve kurumların, ders ve sınıfların sürekli gelişen hikâyeleri içinde çalışır, bunlarla sınırlanır ve bunlara katkıda bulunuruz; ve isteyerek ya da istemeyerek akıl hocaları ve motivasyon sağlayıcılar olarak öğrencilere kendi hayatlarının hikâyelerini anlatma ve yeniden anlatma yeteneğini kazandırmakla uğraşırız (Connelly ve Clandinin, 1990, 2). Bu da demektir ki aydın, siyasal ve etik olmanın yanı sıra, eğitimci olarak görevimiz –geleneksel anlamda da genel anlamda da– öz olarak *şiirsel*dir de. O halde, bu son bölümün amacı, öğrenmenin poetikası konusundaki düşüncelerimi ortaya koymak ve bunları olabildiğince pratik bir yöne doğru itmektir.

Birinci kısımda, "Otobiyografik Dürtü"de, hikâye ile kişisel kimlik arasındaki ilişkiyi otobiyografik bellek kavramı ışığında ele alacağım. Çocuklukla yetişkinlik arasındaki sınıra Beckett'ın hikâyenin "eşiği" nosyonu açısından bakıyorum. Bunlara ek olarak, "Hikâyelerimizin Yazarlığı/Otoritesi" başlıklı bir alt kısımda, öz yaratımla kendini yazma arasındaki ilişki konusunu da ele alacak, hayatlarımızın yazarlığını neden bu kadar sık çarçur ettiğimizi araştıracak, bu işi kendi egemenliğimize almanın nasıl mümkün olabileceğini göstereceğim.

İkinci kısımda, "Ruhlarımızı Yeniden Hikâyeleştirme"de, hayat hikâyelerimizin benzersizliğini; bu hikâyelerin karmaşıklığına uygun bir tür olarak romanı; ve bir romanın içinde olduğu gibi bir hayat içinde de bir hikâyeyle birçok hikâyenin nasıl birbirine yaklaştığı konusunu ele alacağım. Üçüncü kısım olan "Hayatlarımızın Romanlığı/Yeniliği"nde, kişisel gelişimimizdeki dönüm noktalarının, yani hayatlarımızın olaylarını kurgulamak için kullandığımız temel hikâyede büyük bir değişiklikten geçer gibi göründüğümüz zamanların dinamiklerine ışık tutacağım.

Dördüncü kısımda, "Anlatmadığımız Hikâyeler"de, gizlilik, unutkanlık ve kendini aldatma gibi kavramların öz yaratımın poetikasındaki önemini ele alacağım. Beşinci kısımda, "Hikâyeleştirme Üslupları"nda, hayatlarımızı hikâyeleştirme yollarımızdaki benzerlik ve farklılıkları açıklayabilen kuramsal bir şemanın kaba dış hatlarını sunacağım. Altıncı ve son kısımda, birinci bölümdeki tartışmalara geri dönerek "hayatımın hikâyesi" ile "yaşama sanatı" düşüncesi arasındaki ilişkiyi gözden geçireceğim.

Bekleyeceğimiz gibi, burada boğuştuğumuz konular çözülmez şekilde iç içe geçmiştir. Bunları ayırmaya çalışmak yalnızca gö-

revimize getirdiğimiz mantıkta değil dilde de bir zorluk yaratır; dolayısıyla bu bölümde yazarlık/otorite, yeniden hikâyeleştirme ve roman/yenilik gibi birçok başlıkta çift anlam kullanılmıştır. Bunun bir nedeni daha var: İlgi çekici olma ya da hatırda kalma isteği. Bu kitabın ana gündemi, edebiyatla hayat arasındaki bağların ortaya konulmasıdır. Böyle bir görevin birkaç örneği var. Edebiyatı çözümlerken psikolojik sınıflamaları kullanmaya alışkın olsak da, süreci tersine çevirmek ve psikolojiyi ve kaçınılmaz konusunu, hayatı çözümlerken yazınsal sınıflamalar kullanmak doğal değildir (Hillman, 1975a, 140). Bunu yapmak için yeni bir sözcük dağarcığı gerekebilir; aralarında köprü kurulması gereken iki bağlama adaletli davranacak kadar anlamca çift sözcükler içeren bir dağarcık.

B. OTOBİYOGRAFİK DÜRTÜ

Bu kitap boyunca, başkalarıyla ilişkilerimizde onlarda dıştan içe, genel olarak hayatları hakkında kabul edilebilir bir hikâye –geçmiş, şimdi ve gelecek– "okuduğumuz" görüşünü işledim. Bize yakın olurlarsa, ne kadar bilinçsiz ve kabaca da olsa onları ve onlarla birlikte, zımnen de olsa, ailelerini, geçmişlerini, köklerini "storyotype"laştırırız (tıpkı onların da bize yaptığı gibi). Bu süreç onları "anlamak" için merkezi bir önem taşır. Bu süreç olmadan davranış ve tepkilerini okumak, "doğa"larını kestirmek, "karakter"lerini yargılamak ya da sözlerinden, düşüncelerinden ve duygularından anlatılabilir (her zaman kuramsal olsa bile) bir bağlamda anlam çıkarmakta kullanacağımız temel varsayımlardan yoksun kalırız. Kişiler arası düzeyde, olgunluğumuzun işareti, onlar hakkında ya da onlardan gelen yeni bilgiler, yeni gözlenilmiş davranışlar, çeşitli "yanlar"ına ilişkin yeni içgörüler ve hatta kendi hayat hikâyemizin yeni içgörüleri ve onlarınkiyle belirgin benzerlikleri ya da farklılıkları ışığında onlardan edindiğimiz bu ilk izlenimin –bu hikâyenin– sürekli değiştirilmesine açık oluşumuzdur kuşkusuz. Bununla birlikte, onlar hakkındaki hikâyemiz bu şekilde genişleyip derinleşse, onları daha da geniş ve doğru olarak sunsa da, her zaman bir dış-iç hikâye olarak kalır, hiçbir zaman *tüm* hikâye, iç hikâye, kesinlikle *gerçek* hikâye olmaz.

Bir yerde bu itkiye "biyografik dürtü" adını verdim. Bunu yaparken, ilk olarak Immanuel Kant'ın ifade ettiği bir deyimle

oynuyordum. Kant, kendi yasa ve anlamlarımız ne kadar farklı olursa olsun, hepimizi bir ahlak yasasına, bir doğru ve yanlış anlamına tutunmaya zorlayan "kategorik dürtü"den söz eder. Ahlaki yaşam kategorik dürtü olmadan olanaksızsa, toplumsal yaşam da biyografik dürtü olmadan olanaksızdır. Bu kısımda ve aslında bu bölümün tümünde, kişisel hayatın –kendimizle ilişkilerimizin– "*oto*biyografik dürtü" olmadan neden olanaksız (algılanamazı söylemiyorum bile) olduğunu ele alacağım (Eakin, 1985, 277).

Kişisel Kimliğin Temeli: Beden mi, Bellek mi, Hikâye mi?

Hayatımın hikâyesini sürekli yeniden işleyerek yarattığım teziyle –yani dış, iç, iç-dış ve dış-iç düzeyler arasındaki karmaşık etkileşimler ağı– nihai olarak hayatımın "biyolojik değil biyografik bir başlangıcı" (Weintraub, 1975, 829) olduğunu varsayıyorum. "Bir kişi olmak anlatacak bir hikâyeye sahip olmaktır" (Keen ve Fox, 1973, 8-9), "benlik her zaman anlatısal bir yapıdır" (Schafer, 1992, xxvi) diyerek, "kişiliği ve psikolojiyi tanımlamanın yeni bir yolu"nu benimsiyorum. Dolayısıyla, geleneksel felsefi kişisel kimlik konusunda özel bir perspektif –ama asla bir çözüm değil– benimsiyorum. Bu yaklaşımı nöropsikolog Oliver Sacks ifade eder. "Biz, her birimiz," der, "bir hayat hikâyesine, bir iç anlatıya –sürekliliği, anlamı hayatlarımız olan– sahibiz... Bir insanı tanımak istiyorsak, 'hikâyesi nedir –hakiki, en iç hikâyesi?' diye sorarız –çünkü her birimiz bir biyografi, bir hikâyeyiz (1985, 105).

Kişisel kimlik sorusu, birbirimizle ilişkilerimiz büyük oranda bir yanıt önvarsaysa da, günlük hayatta nadiren sorduğumuz bir sorudur. Gene de geçerli bir sorudur. Birincisi, hukuksal nitelikte durumlarda, örneğin A kişisinin B kişisinin kimliğine bürünerek sahtekârlık yapmaya çalıştığı ya da daha önce gördüğümüz gibi C kişisinin suçu işlerken "kendinde" olmadığını iddia ettiği durumlarda geçerlidir. İkincisi, tıbbi-etik nitelikli durumlarda, örneğin D kişisinin Alzheimer hastalığına yakalandığı, E kişisinin kafasını çarparak en eski ve en pratik anılarından başka her şeyi unuttuğu, F kişisinin çoğul kişilik hastalığının kurbanı olduğu ya da G kişisinin on beş dakika ameliyat masasında teknik olarak ölü kaldıktan sonra diriltildiği durumlarda geçerlidir. Üçüncüsü, teolojik nitelikte durumlarda, örneğin H kişisinin "öbür tarafta" yeniden dirildiği –ameliyatta değil, cenazeden sonra– ve tüm hayatının

ilahi bir inceleme nesnesi haline geldiği durumda yüzyıllardır geçerli olmuştur. Bu örnekler alışılmadık görünebilir, ne var ki belirli bir insanın bir zamandan öbürüne olması gereken ya da olduğunu söylediği *aynı* kişi olup olmadığının ölçütünü belirlemek zorunda olduğumuz olası durumlardır hepsi de.

Terence Penelhum (1967), yaygın olarak oluşturulduğu şekliyle kişisel kimlik sorusuna iki karşıt cevaptan biri verilir, der: Bir kişinin kimliğini bedeninin kimliği olarak gören cevap; ve "sahip olduğu anılar kümesi" (95) olarak gören cevap. Penelhum'un kendisi ve/veya yoluna direnç gösterir. Tam tersine, "kişilerin değiştirilemez derecede psikofiziksel niteliği"nde ısrar eder, belleği "kimliğin tek zorunlu ya da yeterli" özelliği olarak görmeyi "saçma" bulur. Ona göre, "kişi kavramımızın vazgeçilmez bileşenleri hem bedensel ölçüt hem de bellek ölçütüdür." Dolayısıyla, "bedensel ölçüt(ü)... daha temel" olarak görse de, "bellek ölçütü, belleğin temel bilgibilimsel konumundan dolayı, kendi çapında vazgeçilmezdir" savında ısrarlıdır (106).

Penelhum'un "belleğin temel bilgibilimsel konumu"na değinmesini Sidney Shoemaker da yankılar (1975). Belleği en geniş anlamda, yani "bir insanın bildiği herhangi bir şeyi hatırlayacağı söylenebilir" anlamında alan Shoemaker, "herhangi bir bilgimiz varsa, bellek bilgimiz de vardır, meğer ki bilgi hiçbir zaman korunmamış olsun," sonucuna varır (273). Ona göre, bellek bu nedenle bilginin temelidir. Ama bellek bilginin temeliyse, aynı zamanda benlik bilgisinin de temelidir (Glover, 1988, 141). Dolayısıyla, bellek gücümüzün zayıflamasıyla kendimize ilişkin kavrayışımızın da zayıflaması beklenebilir. "Belleksiz yaşam," diye yazar Oliver Sacks, "yaşam değildir" (1985, 23). Belleği çıkarın, "sürekli değişen anlamsız bir ana takılıp kalırız" der Korsakov Sendromu incelemesinde, "bir 'Humean' varlığına indirgenir[iz]... hayal edilemez bir hızla birbirini takip eden farklı duyular... yığınından başka bir şey" olmayız (30). Anılar "kişiliklerimizin temeli"ni oluşturur (Benjamin, 1964, 171). Ronald Blythe'ın bellek kaybı ve yaşlanmayla ilgili olarak gözlemlediği gibi, "hatırlayamamak bazı durumlarda var olmamak anlamına gelir. Zaman, bir insanın temel deneyimlerinin büyük kodifikasyonu... beyinden çekip alınmıştır" (1980, 137).

Kişisel kimlik konusuna benim yaptığım katkı, Penelhum'un görüşüyle yakınlık taşır, ama Sacks, Glover ve diğerlerininkine

göre bir adım öteye gider. Bedenimin de belleğimin de ötesinde hikâyem vardır. Ben zamandaki bir noktadan diğerine benim, çünkü sürekli bir hayat hikâyesine sahibim, bunu anlatabilirim ya da bunun içinde yaşadığım söylenebilir. Hikâyem bedenimin içinde yaşar, bununla birlikte bedenimin etrafına ışık saçar. Bir edebiyat hikâyesi içinde bulunduğu kitapla ne kadar sınırlıysa, hikâyem de bedenimle o kadar sınırlıdır. Hem bu hikâye tarafından hem bu hikâyenin içinde yakalanmışızdır: Hikâyenin içindeyizdir. Hayatımızdan daha büyüktür. Kendi benzersiz dünyamın atmosferi, havasıdır, benden yayılan ve ben gittikten çok sonra da başkalarıyla kalabilecek olan cazibedir –bilimci Rupert Sheldrake'e göre hepimizin içinde yaşadığı "morfik alan" gibi (1989, 197-8). Bir biyograficinin sözleriyle, "hepimiz, suratlarımız kadar bize özgü bir atmosferle kuşatılmış olarak dünyadan geçiyoruz" (Malcolm, 1993, 94). Dolayısıyla hikâye-dünyam, benzersiz atmosferiyle, bedenimden daha fazla bir şeydir. Hem bedenimin içine gömülüdür hem de bedenimi sarıp sarmalar. Aynı şekilde belleğimden de daha fazladır, çünkü yalnızca geçmiş duyumu değil gelecek beklentimi de, yalnız geçmişte yaşanmış şeylerin "hatıralar"ını (Casey, 1987, 156-7) değil, yaşanabilecek olanlara ilişkin fantezilerimi (ve korkularımı) da içinde barındırır.

Bu içgörünün sonuçlarıyla oynamak için modern bir metafizikçinin sorabileceği bir soruyu ele almak istiyorum: Ne kadar "insansı" olursa olsun, bir bilgisayar bir "kişi" olarak görülebilir mi, kişiyle özdeşleştirilebilir mi? Bu soruyu sorduktan sonra, "hayır" cevabını veriyorum. Neden? Çünkü bir insan kendi hayat-hikâyesi olan, bu hikâyeye sahip olan ve bize bu hikâyeyi anlatabilen bir şeydir. Hikâye yoksa kişi de yoktur. İnsana benzer bir bilgisayar ne şekilde yapılırsa yapılsın, kendi hikâyesini, kendi benzersiz *hayat* hikâyesini –en azından *hakiki* bir insanın anlatabileceği şekilde– anlatamaz.

Uzay Yolu'nun hikâye-dünyasından ödünç alarak insan benzeri varsayımsal bilgisayarımızı "Data" adıyla vaftiz etmek istiyorum. Data'nın bir bedeni olduğuna kuşku yok: Dışta insan bedeniyle karşılaştırıldığında kusursuz, içte mekanik olarak hatasız. Aynı şekilde Data'nın bir zihni de var: Yani verileri çözümleme, bilgileri işleme, problemleri çözme ve sonuçları değerlendirme –kuşkusuz ustalıkla yerine getirdiği ve bellek gerektiren süreçler–

temel anlamında "düşünme" yeteneği. Data'nın bir belleği de var. Bilgiyi alma, ayırma, depolama, koruma ve ilgili problemleri çözmek için önceden programlanmış kuralları çağırma ve geçmişte benzer çözümleri inceleyerek bu problemlerin çözümlerini değerlendirme temel anlamında hatırlama kapasitesine sahip. Ne var ki bellekte bu karmaşık ama programlanabilir işlevlerden daha fazlası bulunur. O halde, Data'nın bir kişi olarak konumunu daha fazla ele almadan önce, o halde önce bellek sınıflamasına bakalım.

Otobiyografik Bellek

Bellek. İnsan psikolojisi incelememizde onca yol almış olmamıza karşın, günlük yaşamın bu kadar büyük bir özelliği hakkında şaşırtıcı derecede az şey biliyoruz. Çoğumuzun bir gün önce gibi yakın bir tarihte yaptığımızı, söylediğimizi, gördüğümüzü vb. kolayca hatırladığımız *özgül* (genel değil) şeylerin şaşırtıcı derecede kısa listesi, hatırlama sürecinin nasıl bir muamma olduğunu gözler önüne serer. Bilişim bilimcisi Ulrich Neisser'ın itiraf ettiği gibi, "belleğin gündelik yaşamın akışı içindeki işleyişi hakkında neredeyse hiç sistematik bilgimiz yok" (Casey, 1987, ix). "Kısacası, belleğin yapısı ve niteliği daha yeni yeni araştırılan alanlar arasındaki yerini koruyor" (Schank, 1990, 119).

Belleği –Data'nınki ya da bizimki– kişisel kimliğin, temeli olarak göreceksek, çeşitli bellek türleri arasında bazı ayrımlar yapılması gerekir, çünkü bellek iddia edildiği üzere tek parça olmaktan çok uzaktır. Yüzler ve adlar, yerler ve zamanlar için belleğimiz; olgular ve rakamlar ve sözcüklerin anlamları için belleğimiz; alışkanlık halini almış çok çeşitli görevler, toplumsal ritüeller ve özel rutinler için belleğimiz vardır. Bedenimiz bile bir tür belleğe sahiptir; çoğunlukla tekrarlaya tekrarlaya öğrenilen işlerin nasıl yapılacağı bilgisinin yanı sıra –bu bilgi olmadan gündelik etkinliklerimizin büyük kısmını yerine getirmek olanaksız olurdu– çoktan unutulmuş travmaların bilgisini de koruduğu söylenir. Hokey yıldızı ve yazar Ken Dryden buna "kas belleği" diyor. Dolayısıyla birkaç kaba ayrım yapmadan bu gizemli bellek evinde gezinmek kolayca boşa gidebilir. Neyse ki bu tür ayrımlar boldur.

En yaygınlarından biri, kısa süreli bellekle uzun süreli bellek arasındadır. Ne var ki bu ayrım, asıl olarak bellek türüyle değil

de dereceyle ilgilidir; çünkü her bellek türü kısa ya da uzun sürelerle korunabilir. Buradaki amacımıza Bertrand Russell'ın yaptığı "alışkanlık belleği"yle "sahici bellek" arasındaki ayrım ya da Norman Malcolm'un "olgusal bellek"le "kişisel bellek" arasında yaptığı ayrım belki daha yararlı olur (Shoemaker, 1967, 266). Konuyla ilgili incelemelerde en çok söz edilen ayrımlardan birini Endel Tulving ortaya koymuştur. "Anlambilimsel bellek"le "epizodik bellek" (Campbell, 1986, 304 vd.) arasındaki ayrımdır bu. Schank'ın "genel olay belleği" (1990, 122) ile kıyaslanabilecek birincisi sayesinde olgu ve rakamları, pratik iş görme yöntemlerini, çeşitli bilgi türlerini hatırlarız: Geçmişte bir noktada öğrenilmiş, ama bugün hatırlamak için ilk öğrenmeyi doğuran olayları hatırlamanın gerekli ve çoğunlukla mümkün olmadığı maddeler. Oysa epizodik bellek, "bir insanın kendi kimliğine ilişkin bilgisi çevresinde düzenlenir" (Campbell, 1986, 303). Ancak yetişkinlikte "tam yerine oturmuş, zengin biçimiyle" ortaya çıkan bu bellek doğrudan olaylarla bağlantılıdır. Bu olayların çevresinde, bellek kuramcısı Edward Casey'nin (1987) verdiği adla "bir yarı-anlatı yapısı" kurar. Bu tür bellekler, der Casey, "bir hikâye ya da bir hikâyenin bir parçasını oluşturuyor gibidir. Bir tür hikâye anlatılır." Bunlar "tespit edilebilir bir başlangıç noktasına sahiptir; daha sonra motif ya da temaların belirli bir gelişimi gerçekleşir ve hatta belirleyici bir sonuç bile olabilir" (43).

O halde, epizodik olarak hatırlanan şeyler soyut olarak değil, ancak hikâyelerini yeniden anlatarak hatırlanabilir. Kırmızı, turuncu ve sarının gökkuşağının ilk üç rengi olduğunu hatırlamak (anlambilimsel bellek), üçüncü sınıfta Bayan Prindle'ın renk tayfının sıralanışını öğrettiği günü hatırlamama yol açmaz. Bununla birlikte, ilk kez seviştiğim o belirli yaz akşamında (ne yazık ki üçüncü sınıfta değil) kırmızı, turuncu ve sarının görkemli bileşimini hatırlamak... ah, işte bunu çok iyi hatırlıyorum. Hem de bütün hikâyeyi.

Bazı epizodik bellekler, bu nedenle, hem olumlu hem olumsuz açıdan diğerlerinden daha "yüklü"dür (Glover, 1988, 142). Daha önce görmüş olduğumuz gibi bazıları öbürlerinden daha kolay pazarlanabilir, daha anlatılabilir şekildedir ve her seferinde büyük bir etkiyle sergilenebilir: Kendimizi dünyaya sunma eğiliminde (ve isteğinde) olduğumuz "imzalı hikâyeler". Oysa bazıları hiç pazarlanamaz. Bunları yorumlamak o kadar acı verir ya da

yoruma o kadar kapalıdır ki, anlatılmadan bıraktığımız şeylerin karanlık dehlizine kilitlemişizdir; oradan sistemimize kendilerine özgü bir zehir sızdırır, hayatlarımızı anlamak için kullandığımız hâkim hikâyeye uymalarına yönelik her tür çabayı sessizce sabote ederler. Bazı epizodik bellekler öbürlerinden daha yumuşak huyludur kuşkusuz, biçimleri –hatta içerikleri– üzerinde daha kolay uyuşulabilir. İzleyicilerimize, gündemimize vb. bağlı olarak ne şekilde istersek (makul olması koşuluyla) dile getirilebilir ve hikâyeleştirilebilir. Bazıları öbürlerinden daha güvenilirdir, her anlatılışta bileşimlerini inatla korurlar; oysa bazılarının bir gün yanlış olduğunu keşfedebiliriz: Bizi uzun süre boşuna uğraştırmış yanılsamalar; bilerek ya da (çoğunlukla) bilmeyerek uydurduğumuz anekdotlar; başkalarından ödünç aldığımız ama kendimizin olduğuna inandığımız anılar.

Anlambilimsel bellekle epizodik bellek arasındaki çizgi, gerçekte, Tulving'in şemasının düşündürdüğü kadar keskin değildir. Epizodik bellekler, bellek bankamızın raflarında, tek tek geçmiş olayların tertemiz külçeleri gibi düzgün oturmazlar. Çoğunlukla, Neisser'ın (1986) öne sürdüğü gibi, ikincisinden birincisine bir geçiş vardır: "Ne kadar çok uçak yolculuğu yaparsak, genel olarak uçaklar hakkında o kadar çok şey biliriz ve belirli bir yolculuğu o kadar az hatırlarız. Bazen bütün tek tek olayları unutur ve yalnızca sabit özellikleri koruruz. Ne var ki, birkaç olayın ulaşılabilir kalmasına daha sık rastlanır" (79). Bununla birlikte bu tür anılar "Tulving'in ikiliğinin iki yanına rahatça uymazlar: Tümüyle epizodik değillerdir, ama öyle görünürler." Bu yüzden Neisser, anlambilimsel anılarla epizodik anılar arasına *repizodik* denilen bir anılar sınıfı sokar. Bu tür anıları, "yaptığım şey" olarak değil, "eskiden yaptığım *türden* şeyler" biçiminde hatırlanan anılar olarak düşünebiliriz. Bu, "aynı derecede 'temsilci' ya da 'simgesel' anılar olarak da anılabilmeleri demektir. Freud'un 'seçici bellek' kavramı da burada geçerlidir: Bir seçici bellek yalnızca tek ve önemsiz bir çocukluk dönemini tanımlar görünür ama aslında daha derin bir şeyi temsil eder... 'flaş anılar' da bu anlamda *repizodik*'tir: Kennedy'nin vurulduğunu ilk duyduğum anı hatırlarım, çünkü tarihsel bir olayla bağlantılıdır" (69).

Demek ki bir *repizodik* bellekle epizodik bellek arasındaki ilişki, bir romandaki özet bölümüyle tanıttığı sahne arasındaki ilişki gibidir. Ya da bir hikâyenin "bir zamanlar" kısmıyla, asıl hikâyeyi

başlatan belirli bir olayda söylenen "bir gün" arasındaki ilişki gibidir. Ya da gündelik hatırlamalarda "ben eskiden..."in "hatırlıyorum da bir keresinde ben..."le ilişkisi gibidir. Her durumda birincisi genele, alışkanlık halini almış olana, kurala; ikincisi özele, kuraldışına, istisnaya işaret eder. Yaşlı Bessie'yi sağdığım yüzlerce "olaysız" zamanı değil de, dişime çifte atıp koşarak uzaklaştığı o tek tuhaf olayı hatırlarım; gerçi normal süt sağmanın bütün anlamı arka planda, "orada değilse", hikâyeme canlılık katmıyorsa, ikincisini anlatmak çok şey kaybeder.

Bu noktada Schank da (1983) Neisser'ı yankılar; ona göre korunabilen anılar ancak "senaryo"muza –hayat senaryomuz (Steiner, 1979) değil, "dişçi muayenehanesi senaryomuz" ya da "restoran senaryomuz" vb.– göre *gelişmeyen* olaylar olma eğilimindedir. Dolayısıyla, daha önce gördüğümüz gibi, "en kolay hatırlanan şeyler beklenmedik olanlardır" (1983, editörün notu, 30). Ne kadar alışılmadık olurlarsa, normla ne kadar çelişirlerse, onları anlatma isteğimiz o kadar güçlenir. İnanılmaz bir olayı bir dinleyiciye, hatta tamamen yabancı birine anlatırkenki coşkuya bir bakın: "Başıma neler geldiğini asla tahmin edemezsin! Sana anlatmam gerek!" Unutamadığımız şeyi hatırlarız ve hikâyeleştirmek zorundayız.

Malcolm'un "kişisel bellek" kavramı, Tulving'in "epizodik bellek" kavramı ve şimdi de Neisser'ın "*repizodik* bellek" kavramı bizi, sayıları giderek artan bellek kuramcılarının odak noktası olan bir bellek türüne getirir: Otobiyografik bellek. Otobiyografik bellek, bir tür süper bellektir. Kendine özgü bellek türlerinden biri daha, listedeki diğerlerine eklenen bir tür değil, *bütün* anılarımızı içeren bir türdür. "Bütün bir ömre ait bellek"tir (Rubin, 1986, 69). Dahası, sıradan becerilere, kişisel olmayan istatistiklere ya da genel bilgilere ilişkin anılarımız bile nihayet *bizim* anılarımızdır, yani otobiyografik bellek, "[bizim] hayatlarımız hakkında [bizim] bilgi[miz]in toplamı[dır] ve böyle olduğu için bir benlik kavramının temelidir" (69). Her sözümüzün ya da düşüncemizin ardında (ne kadar soyut olursa olsun), her eylemimizin ya da duygumuzun ardında, her hareketimizin ya da yüz ifademizin ardında birikmiş anılarımızın tümü vardır. Yaşlandıkça hayat hikâyemiz daha da karmaşıklaşır ve bu anılar kitlesi aynı ölçüde kalınlaşır; direkt bilinç ışığının kolayca sızamadığı bir derinliğe sahip... katmanlar arasına çöreklenmiş... ve tarihsel bir derinliğe sahip" (Casey, 1987, 262 vd.).

Ne yazık ki otobiyografik bellek, "insan belleği incelemesinin en az gelişmiş alanlarından biridir" (Rubin, 1986, 25), "bellek kuramcılarının çoğu olguyu açıklamaya çalışırken rahatça göz ardı edebileceği" sorunlar çıkarır (69). Bütün bir ömre ilişkin bellek olduğundan, "anılar, değişmek, bozulmak ve yeniden kurulmak için normalden çok daha uzun sürelere sahiptir." Üstelik "bu uzun zaman dilimi, hatırlayanın gelişimiyle birlikte daha da karmaşıklaşır, öyle ki bir üniversite öğrencisinden altı yaşındayken kodlanmış bir olayı hatırlaması istenebilir"; (69) bizi otobiyografik belleğin kendine özgü kurmaca boyutunu ele almaya iten bir nokta.

Otobiyografik Eylem: Olgudan Yapıta

Benlik bilgisi ile otobiyografik bellek (iç hikâyenin hepsi değilse de büyük bir parçası) arasındaki bağlantıların gücünü kavradıkça, edebiyat eleştirmeni Paul John Eakin'in neden "otobiyografik *dürtü*"den söz ettiğini anlayabiliriz (1985, 277). Bu dürtü benlik duygumuz için elzemdir. Otobiyografik belleğimizin bozulması için nedenler olduğu zaman, kişiliğimiz (personhood) de bozulur. Bir iç hikâyeye *ihtiyaç* duyarız, der Glover (1988, 152) ve bu hikâyeye eylem ve ilişkilerimizin, deneyim ve yaşantılarımızın olabildiğince büyük kısmını sığdırmak isteriz. Gerçekten de, "hayatımızı tutarlı hale getirme, bundan bir hikâye çıkarma ihtiyacı büyük olasılıkla o kadar temeldir ki, öneminin farkına varmayız" (Mancusco, 1986, 101).

Bu demek değil ki hikâyemizi formel bir otobiyografi oluşturma anlamında gerçekten *yazmalıyız*. Aramızda böyle bir işi açıkça üstlenecek zamana ya da yeteneğe –belki delice cesarete– sahip az kişi var. Bununla birlikte, "otobiyografik eylem," diye öne sürer Eakin, evrenseldir. Kâğıt üzerinde olsun ya da olmasın sürekli kendimizi oluşturuyor, sürekli kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi, nereye gidiyor olabileceğimizi kendimize anlatıyor ve prova ediyoruz. Bu süregelen eylem, "önce yaşarken uygulanan ve ancak sonunda –bazen– yazıyla biçimlenen bir kendini keşfetme tarzıdır" (9). Dolayısıyla, "bu yapıldığında,... özbilincin tarihinde erken çocuklukta dille birlikte başlayan, sonra çocukluk ve ergenlik dönemi boyunca, bireyin bir benlik olarak kendine ilişkin ayrı ve belirgin bir bilinç kazanmasını sağlayan, daha derin,

ikinci düzey bir deneyim düzeniyle devam eden sürecin üçüncü ve son aşaması gerçekleşmiş olur" (8).

Otobiyografik eylem şekillendiğinde, yapay özelliği daha da belirginleşir kuşkusuz. Daha önce gördüğümüz gibi, bütün kararlar neyin korunacağı, neyin çıkarılacağı ve korunanın nasıl kurulacağına göre verilmelidir. Sonuçta ortaya bir edebiyat parçası çıkar. Bu, yakalamak üzere yola çıkmış olabileceği "hayat" değil, ama en iyi olasılıkla küçük bir parçasıdır yalnızca (TeSelle, 1985a, 145). David Polonoff'un belirttiği gibi, "İfade sürecinin kendisi aracılığıyla hikâyenin bütünü anlatısal sınırlamalara maruz kalır, yaşanırken hayatı oluşturan olaylar akışından başka bir şey haline gelir" (1987, 46). Lewis Thomas, kendi otobiyografisini ("olayların lineer olarak birbirini izleyişi" anlamında bir otobiyografi) oluştururken karşılaşmayı beklediği zorluklar üzerine kafa yorarken, bu şiirsel seçme sürecine ilginç bir tanım getirir:

> Benim durumumda bu yetmiş yıldan fazla bir süreyi kapsayacaktır, belki yetmişten, uykuyla geçen yirmi beşi çıkararak kırk beş yılı temel alabiliriz. Bu durumda bile, bütün olaylar hatırlanacak ve gözler önüne serilecekse çok fazla zaman gerekir.
>
> Ama bundan pek bir şey yapmadan –gazeteleri okumak, boş kâğıtlara gözünü dikip bakmak, bir odadan öbürüne geçmek, bir yığın önemsiz şey söylemek ve daha da fazlasına kulak vermek, olacak şeyleri beklemek vb.– geçirdiğim 16.500 günü, yani 264.000 saati de çıkarın. Geçersiz her şeyi çıkarın, sonra geriye kalanı hile yapmadan peş peşe sıralayın. Yaşanan dörtte üçten kurtulmuş, geriye yalnızca on bir yıl ya da 4.000 gün ya da 64.000 saat kalmış bir otobiyografi var şimdi elinizde. Hatırlanacak fazla bir şey yok, ama gene de yazılacak çok şey var.
>
> Ama şimdi bütün bulanık anıları, zihniniz tarafından sizin istediğiniz biçime sokulduğundan kuşkulandığınız bütün hatıraları çıkarın, geriye yalnızca kafanızdan atamadığınız olaylar, hiç durmadan aklınıza gelen nosyonlar, takılıp kaldığınız düşünceler, kendinizi kurtaramadığınız imgeler (onlarsız da yapabilecekleriniz de dahil olmak üzere) kalsın. Bunların üzerinden 64.000 saati yaklaşık otuz dakikaya indirecek şekilde geçin, işte anılarınız. (1987, 127-8)

Thomas'ınkinden destek alan Eakin'in görüşleri, bu durumda, belleği "geçmişin sonraki herhangi bir zamanda geriye dönük olarak incelenmeye hazır, dokunulmadan korunduğu bir ambar" olarak gören geleneksel görüşten ayrılır (5). Belleğin bu şekilde ele alınmasına *pasiflik* adı verilebilir –bu görüşte bellek, hatırla-

mak, gelen izlenimleri kaydetmek ve depolamaktan ibaret edilgin bir sürece indirgenmiştir" (Casey, 1987, 15). Göründüğü kadarıyla, Wilder Penfield'ın öncü nitelikteki çalışması da bu tür bir görüşten yola çıkmıştır.

Penfield, bir beyin ameliyatı yaparken, "hastanın daha önceki deneyimleri sırasında elde edilmiş dizisel bir bilinç kaydını" harekete geçirmek için elektrot kullanmıştır. "Hasta, bu geçmiş dönemde farkında olduğu her şeyi bir filmdeki 'flashback' gibi 'tekrar yaşamıştır' " (Talbot, 1992, 12). Böylece Penfield, "yaşadığımız her şeyin, kalabalığın içinde bir an gördüğümüz her yabancı yüzden çocukken baktığımız her örümcek ağına kadar, beynimize kaydedildiği" sonucuna varmıştır. Her şey oradadır: "Belleğimiz gündelik deneyimlerimizin en sıradanını bile tamı tamına kaydeder" (12)

Burada "bilinçlilik" ve "farkında olmak" gibi terimlerin kullanılması, "olaylar"ın değil "deneyimler"in kullanılması çok önemlidir. Bu, Penfield'ın bellek perspektifinin göründüğü kadar pasifist olmadığı anlamına gelir. Penfield bize dış hikâyemiz değil, bütün genişliğiyle iç hikâyemiz hakkında bir şeyler anlatıyor. Varlığımızın "hakiki olayları"nın hepsi aynı şekilde tekrar yaratılamaz –fark edelim ya da etmeyelim, görüş açımızda olsun ya da olmasın– ancak "*yaşanmış* olaylar" yaratılabilir (Neisser, 1986, 75). Birincisiyle ikincisi arasındaki ilişki "hakiki nesne"yle "estetik nesne" arasındaki ilişki gibidir (Chatman, 1978, 26-7); "ampirik olgular"ın "yaratılan eserler"le ilişkisi gibidir (Renza, 1980, 269). Öyleyse Eakin'in dile getirdiği görüşler bizi belleğin daha *aktivist* bir algılamasına doğru götürür, bu algılayışa "göre bellek, imgelerde içselleştirilmiş suretlerden ya da kopya olarak oluşturulmuş izlerden çok deneyimin yaratıcı dönüşümünü içerir" (Casey, 1987, 15). Pasifizmin temsilci bir bellek kuramı olmasına karşın, aktivizm konstrüktivist bir kuramdır. Birincisinde tek tek anılar fotoğraflar olarak algılanır, ikincisinde ise kurmacalar olarak.

Demek ki bellek *dış* hikâyemizin bir kaydı değil, *içeride* geçmişimizden alıp işlediğimiz incidir (ne kadar kaba olsa da). Olayların değil hikâyelerin bir koleksiyonudur (Schank, 1990, 16). Hiçbir zaman yalnızca ham olayları alarak benlik duygumuzun içine dokunulmadan tıkmayız. Yalnızca, nedeni ne olursa olsun, katıldığımız, gözümüzle ya da kulağımızla, aklımızla ya da yüre-

ğimizle yakaladığımız ve bir anlamda "seçtiğimiz" olayları alırız. Daha sonra bunları kurgu, karakterizasyon ve türleştirmenin bir bileşimine göre dönüştürür, böylece deneyimler haline getiririz. Bu şekilde onları "oluşturur"uz. Bu, der Eakin otobiyografici William Maxwell'den alıntı yaparak, belleği, "akılda sürekli devam eden ve çoğunlukla anlatmayla birlikte değişen, aslında bir hikâye anlatma biçimi" haline getirir (1985, 6).

André Maurois'in bize hatırlattığı gibi, bellek "büyük bir sanatçı"dır (1956, 157). Geçmişin pasif bir deposundan çok şimdide gerçekleşen aktif bir süreç, estetik, hatta şiirsel bir süreçtir. Merkezinde "benliğin anlatılanmasına yönelik itki" (Eakin, 1985, 6), hayat malzememizden kabul edilebilir bir hikâye çıkarma ihtiyacı ve isteği bulunur. Otobiyografik eylem, gerçekten yazılı bir ürünle sonuçlansın ya da sonuçlanmasın, *kurmaca* bir süreçtir, "çünkü otobiyografici bize "asıl" hikâyeyi değil "bir" hikâyeyi anlatır ve bunu 'şu' değil 'bu' yolla yapar" (Smith, 1987, 46). Dolayısıyla yalnızca bir eylem değil bir sanattır: "hem bir bellek sanatı hem de bir düşlem sanatı" (Eakin, 1985, 5-6). Bu "kurmaca oluşturma süreci", "yaşandığı biçimiyle her hayatın gerçekliğini oluşturan temel bileşenlerden biri"dir (5).

Ne var ki otobiyografik dürtü bizi yalnızca ergenlikte değil, ne kadar dağınık da olsa çocuklukta da etkiler; tıpkı belirli bir romanın ilk birkaç satırını tereddütle okuduktan sonra bile nereye gideceğini öğrenme ihtiyacı duymamız gibi. "Konuşmayı öğrenmek," der Ursula Le Guin, "hikâye anlatmayı öğrenmektir" (1989a, 39). "Bir insan her zaman hayatı bir hikâye olarak kurmakla meşguldur" (Cupitt, 1991, 67). Bunun tuhaf ama gene de güçlü bir örneğini Sacks (1987) verir: Thompson adlı bir hastası, Korsakov Sendromu'ndan mustariptir. Thompson her gün Sacks'ı koğuşta kim olduğuna ilişkin farklı bir hikâyeyle karşılar ve her karşılaştıklarında, hikâye birkaç dakika geçtikten sonra ciddi şekilde değişir. Böyle bir hastada otobiyografik bellek bozulması o kadar ciddi boyuttadır ki, Sacks, "kendisini (ve dünyasını) her an yeniden oluşturması gerektiği" sonucuna varır (110). "Süreklilikten, sakin ve sürekli bir iç anlatıdan yoksun kalınca bir tür anlatısal deliliğe sürüklenmiştir; hiç bitmeyen masalları, sohbetleri, mitomaniası buradan kaynaklanmaktadır" (111). Ama bizi biz yapan hikâyeleri ele alırken, Thompson'ın takıntılı kurmacalaştırmasının, bizimkinden tür olarak değil; yalnızca derece

olarak farklı olduğunu bir kez daha görebiliriz. Gerçekten de hepimiz biraz *Bin Bir Gece Masalları*'nın "hayatının devam etmesi için masallar anlatan" Şehrazat'ına benzeriz (Cupitt, 1990, 67). Kendimizi hikâyeleştirmenin ardında bir aciliyet vardır, çünkü hiçbir şey kesin değildir: "Kendi hayatlarımız hakkında anlatabileceğimiz hikâyeler... sürekli parçalanma ve anlamsızlaşma tehditi içerir. Tarihimizi doğaçlamak, dikmek ve yamamak, ekler koymak zorundayız" (67).

Otobiyografik belleğin kurmaca sanat-eylemi üzerine bir düşüncem daha var. Bellek *benlik* bilgisinin ayrılmaz bir parçasıysa, pasifist kuramların söylediği gibi basit bir olgu-belleği tarzında bir ilişki değildir bu. Daha çok, onu *hikâye* bilgisinin ayrılmaz bir parçası yapan ilişkiye benzer bir ilişkidir, diye öne sürüyorum. Bir hikâyenin ortasında asılı kalmış durumdayken (tıpkı bir hayatın ortasında asılı kalmış olduğumuz gibi) hikâyeyi bir bütün olarak algılamamız –temaları, çatışmaları, karakterleri ve onların kaderleri, atmosferi, simgesel bağlantılılıkları, tutarlılığı ve anlamıyla– ancak "aklımızda her şeyi doğru tutma" kapasitemiz sayesinde olasıdır. Bu hikâyeyi ancak olay örgüsündeki geçmiş gelişmelerin önemini hem bugünkülerle hem de gelecekte planlanmış beklentilerimizle ilişkili olarak kavrama yeteneğimiz sayesinde "takip" ederiz (Forster, 1962, 88-9). Gerçekten de, "kitaptaki yolculuğu[muz] sürekli böyle ayarlamalar içerir. Karakterler ve olaylardan hatırladıklarımıza dayanarak bazı beklentileri aklımızda tutarız, ama bu beklentiler sürekli değişir ve hatırlananlar metni okurken dönüşür" (Selden, 1989, 120). Bu süreç ve bu dönüşümün kendi hayatlarımızı okuma yönteminde de karşılıkları vardır. Edward Casey'in sözleriyle "geçmiş gelişir"; olay örgüsü gibi "karmaşıklaşır" (1987, 275, 262-3).

Genel olarak okumak, yazmaktan hiç de geri kalmayan, zorlu bir görevdir, yalnızca hayal gücümüzü değil, belleğimizi de işe çağırır. Bununla birlikte en basit anlatıyı anlamak için bile gereklidir. Üstelik her zaman doğru anlamayız. Bellek zayıflıkları, tıpkı hayal gücününkiler gibi, farklı okurların aynı hikâyeyi çok çeşitli biçimlerde okumalarını açıklar. Hikâyelerin *eksik* okunmalarını (Kermode, 1980, 84) ve kuşkusuz *yanlış* okumaları da açıklar; gerçi bir hikâyenin tam anlamıyla doğru bir okunuşu olmayacağı gibi tam anlamıyla yanlış bir okunuşu da olamaz. Kendini okuma buna çok benzer; kendini anlamada "hakikat" konusunu günde-

me getirir: Bundan sonraki sayfalarda döneceğim bir konu. Ama android Data'ya geri dönmeden önce kendini okumada yaşla değişebilen çeşitlemelere bakmak istiyorum.

Hikâyenin Eşiği

Çocukların da hikâyelerden en az yetişkinler kadar, hatta çoğunlukla daha fazla zevk aldıklarını söyleyebiliriz. "Dil anının" eşiğinde duran iki yaşındaki çocuklar bile, "bütün metinsel verileri kavrama çabalarında anlatı yapısını korur görünürler" (Mancusco, 1986, 102). Hikâyelerle öğrenirler de, yalnızca "ahlaki kurallar"ı değil, nedenle sonuç arasındaki varsayılan bağlantıyı da öğrenirler. Biz yetişkinler bu bağlantının görülmesinin çok önemli olduğunu varsayarız. Hikâyelerin çocuk gelişimini kolaylaştırmasını inceleyen araştırmacı Gail Tompkins, genel "hayatımın hikâyesi" düşüncesinin erken yaşlardan itibaren süreklilik kazandığını ima eder: "Bir hikâye, bir çocuk bunu simgesel olarak kullanabildiği zaman, kişisel keşif ve ustalığa yönelik bir adım, *çocuklar büyüdükçe daha çok yönlü biçimlerde devam eden bu kimlik arayışının* başlangıcı olabilir" (1982, 720; italikler benim).

Ne var ki "kimlik arayışı"nın belirli bir noktasında çoğumuz kim olduğumuz sorusuyla özellikle bilinçli düzeyde –Kartezyen sözcüklerle, *raccontio ergo sum*'un farkındaymış gibi– boğuşmak zorunda kalırız. Yalnızca belirli klan ya da kültürümüzün hikâyesi olan "kökler"imizi değil, kendi özel benliğimizin hikâyesini de düşünmeye itiliriz (gerçi her birine yönelik merakımız iç içe geçmiş durumdadır). Bunun nedeni, bir düzeyde, hikâyemizi saptamanın ve anlamanın –dışarıya çıkarmanın (yani içten dışa) ve bir bütün haline getirmenin– hayatta kalmamız, akıl sağlığımız için vazgeçilmez olduğunu; sonunda gerçekten bize kalan tek şeyin hikâyemiz olduğunu; hayatımızı bu hikâyede ve bu hikâye aracılığıyla yaşadığımızı ve nihai olarak hikâyenin bizi biz yapan şey olduğunu hissetmeye başlarız. Daha özel bir ifadeyle, "bir hikâyemiz olmadan yaşama[nın] geçmişimizle ve geleceğimizle bağımızı koparmak" olduğunu hissetmeye başlarız. "Bir hikâye olmadan içinde yaşadığımız anla sınırlıyızdır ve tek tek anların geçişiyle kendi kimliğimizin gerçekliğini tam olarak kavrama şansını sonsuza kadar yitiririz" (Winquist, 1974, 103).

Otobiyografik dürtüye tepkimiz sayısız biçimde ortaya çıkabilir. Özel anılar en belirgini olsa da, sıradan sohbetler de böyledir. Boş konuşma diye bir şey yoktur. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, bunun büyük kısmı karmaşık, amaç yönelimli bir hikâye anlatma sürecidir: Kendimiz, komşularımız, dünyamız hakkında. Bu bizi dedikodu konusuna geri götürür. "Birinin ya da bir şeyin aleyhinde konuşmak" şeklinde olduğu zaman dedikoduda açıkça olumsuz ya da yıkıcı bir yan olsa da, "hakkında konuşmak" şeklinde olduğu zaman olumlu, bilgilendirici bir yan da vardır: Çevrede neler olduğu ya da –erkeklerdeki "haber" ihtiyacı açısından– daha geniş dünyada neler olduğu hakkında (Tannen, 1990, 96-122). Her iki durumda da dedikodu doğal ve gerekli bir işlevi yerine getirerek bir topluluk içinde bizi birbirimize bağlar; alternatifi olan sessizliğin çok zor gerçekleştireceği bir işlev.

Pennebaker (1990) temel konuşma ihtiyacımız üzerine yazarken, hepimizde temel bir "itiraf dürtüsü"nün işbaşında olduğunu öne sürer (13). Bizi dinleyecek, gerçekten dinleyecek birine yönelik arayışımız, der, nadiren sona erer; özellikle de ortalama dinleyici deneyimimiz, bize "storyotype"lar yakıştırmakla çok meşgul oldukları, bizi kendi hayat hikâyelerindeki karakterlere dönüştürmeye çok meraklı oldukları için kendi hikâyemizin ortaya çıkmasına pek az katkıda bulundukları biçimindeyse. Profesyonel dinleyicilerin popülerliğinin devam etmesi bu yüzdendir: Papazlar, terapistler ve analistler, bizi dinlemesi için seve seve para ödediğimiz herkes. Okumanın kalıcı çekiciliği de bu yüzdendir; bekleyebileceğimiz gibi yalnızca biyografi ve otobiyografinin değil, romanın da. Okumanın bir sonucu, normalde yankılanmayan deneyimlerimizin zımni olarak doğrulanmasıdır. Bu yüzden kim olduğumuzu anlamak için kitaplar okuruz. Yalnızca okumak değil, ama açıktır ki her tür yazma da (gerçek otobiyografi dışında) otobiyografik dürtüye bir tepki gösterme yoludur. Rüyaları kaydetmek, mektuplar yazmak, şiirler yazmak, özgeçmiş hikâyeleri biriktirmek, resim ya da gazete kesikleri yapıştırmak için defterler tutmak, hatta yaptığımız ya da yapmayı umduğumuz şeylerin listesini çıkarmak bile hikâyemizi bir araya getirmenin; hepimize açık yollarıdır.

Bu tür etkinlikler arasında bir günlüğe düşünce ve duygularımızı kaydetmek, itiraf etme itkisine yanıt vermenin en zengin yollarından biridir; gerçi şimdiye kadar erkeklerden çok kadın-

ların tercih eder göründüğü bir yol. Böyle bir proje "öz yaratımın temel bir projesi" (Van Daele, 1990, 251), "bir insanın hayat hikâyesindeki sözcükleri biçimleme" yolu (158), [bir insanın] kendi hayat hikâyesindeki bir karakter olarak [kendi] benliğini doğurma" aracı (256) olabilir. Günlük, hikâyemizi güvenli tutacak bir yer, Anaïs Nin'in "öz yaratım için güvenli bir sözcük dükkânı" (Friedman, 1988, 44) olarak gördüğü yer haline gelir. Hâlâ ifade düzeyinde olmasına karşın, iç hikâyemize, deneyimi düzeyine, olabildiğince yakındır. Hırslı gazetecilerin onaylayacağı gibi, otobiyografik dürtüye bu tür araçlarla tepki vermek son derece ruhsal bir nitelik taşıyabilir. Otobiyografici Alfred Kazin'in sözleriyle, "doğrudan doğruya, bir kurtuluş yolu bulma, kişinin deneyimini doğru anlatma çabası"dır (1981, 35). Dolayısıyla "dinsel" de diyebiliriz; hiç değilse romancı John Updike'ın öne sürdüğü geniş, her şeyi kucaklayan tanıma göre. Dinsellik, der Updike, "hayatımızın bir modeli, ahlakı ve kaçınılmazlığı olan bir hikâye olduğunu hissetmekteki ısrarımız"dır (1989, 239). *Dünyamızın* da bir hikâye olduğunu hissetmekteki ısrarımız da dinseldir, diye ekleme yapıyorum.

Görmüş olduğumuz gibi, bir benlik hikâyesiyle bir dünya hikâyesi arayışı birbirinin içine geçmiştir. Dünyamızın nasıl bir arada durduğu –geçmiş, şimdi ve gelecek– üzerine bir kuram oluşturmak, tanım gereği, hayatımızın bu dünya içinde nasıl bir arada durduğu üzerine bir kuram oluşturmaktır. Çevremizdeki dünyada dönüp duran daha büyük hikâyeler bizim kendi hikâyelerimizi biçimlendirir. Bu hikâyelerin olay örgüsü çizgileri gözeneklerimizden içeri işler, onların bakış açıları, çelişkileri, ahlaklılıkları, öz karakterizasyon tarzları, temaları, atmosferleri. "Her şeyi özümseme" –benliğimizi, dünyamızı– ihtiyacımız ne kadar geniş ve yoğun olursa o kadar felsefi, o kadar bilimsel, o kadar "dinsel" olarak görülebiliriz, hatta hiçbir "kutsal ana olay örgüsü"nün bütün hikâyeyi anlatamayacağını kabul ettiğimiz zaman bile. Bu şekilde kişisel olan bizim için felsefi, felsefi olan da kozmolojik haline gelir. İçimizdeki otobiyografik zorunluluk ne kadar güçlüyse, görmeye çalıştığımız resim de o kadar büyük olur: Büyük Birleşmiş Kuram (BBK) değil, Büyük Birleşmiş Hikâye (BBH).

Ama böyle bir "dinsel" bilince ulaştığımız (eğer ulaşırsak) o gizemli nokta hakkında ne söyleyebiliriz? Hikâyemizin –hiç de-

ğilse bir hikâye *duygu*suna yönelik ihtiyacımızın– farkına vardığımız, "otobiyografik dürtü"yü hissetmeye başladığımız o ana, "otobiyografik zorunluluk"un hissedilmeye başladığı ana ne ad verebiliriz? Belki, Beckett'tan ödünç alarak "hikâyenin eşiği" diyebiliriz. Bence hikâyenin eşiği, normalde keyfi olan "yetişkinlik" ve "çocukluk" kavramlarını birbirinden ayıran o tuhaf çizgidir; bize başlı başına bir inceleme alanı sunacak kadar belirgin olduğu düşünülen bir çizgi: Yetişkin eğitimi. Bu nokta, gelişim sürecimiz içinde, "bir hikâyeye sahip olduğumuz yolundaki şaşırtıcı fikrin tüm çıplaklığıyla kafamıza dank ettiği" noktadır (Johnston, 1993, 1). Elbette ki bireyden bireye değişecek bir noktadır; ama yine de bir son, bir ölümlülük duygusunun ortaya çıkışına denk düştüğünü varsayabiliriz: Daha ergenlik çağındayken yüzümüze çarpabileceği gibi, ömür boyu karşımıza çıkmaması da mümkün olan bir duygu. Arkamızda biriken kendi geçmişimizi, bunu sindirme, ayırma, anlam çıkarma ve hepsini içine sığdıracak kadar büyük bir çerçeve bulmanın ağırlığını hissetmeye başladığımız noktadır. Hayatımızın yolunda manevra yaparken başarımızın hayatımızın hikâyesiyle –ana olayları, olay örgüsü ve alt olay örgüleri, başlıca temaları ve üstlendiği benlik karakterizyonları; hem içeriği hem biçimiyle– uzlaşmamıza bağlı olduğunu görmeye başladığımız noktadır. Hayatımızın (dış, iç vb.) çeşitli hikâyelerini, aralarındaki uzaklıkları, hayatımızın birçok hikâyesiyle tek bir tanesi arasındaki ilişkiyi hissetmeye başladığımız noktadır.

Data'ya Geri Dönüş

Otobiyografik bellek, gördüğümüz gibi, bir psikoloğun "faction"* adını verdiği özel bir kurmaca biçimidir (Steele, 1986, 260). Üstelik otobiyografinin "oto"su verili, değişmez bir başvuru merkezi değil; sürekli yeniden icat ettiğimiz bir şeydir (Eakin, 1988). Dolayısıyla, bir anlatıştan öbürüne hikâyemiz aynı değildir, biz de aynı değiliz. Kişisel hikâyenin bu özelliği, Data rahatsız olma eğiliminde olsaydı onu rahatsız ederdi, çünkü "o" *ne* olduğu konusunda kesin bir fikre sahip olacaktır. ("Kim" demeyi reddetmeme dikkat edin.) Anlatacağı hikâye en ince ayrıntısına kadar doğru olabilir, ama özellikle iyi ya da sürükleyici bir hikâye olmaz, çünkü deneyimlerin değil olayların anlatılışı olacaktır. Bu

* Faction: Hizip, bölüntü, ihtilaf. Fiction (Kurmaca) sözcüğüyle olan benzerliğinden yararlanılmış. (ç.n.)

ancak *dış* hikâyenin anlatılışı olacaktır, çünkü Data'nın bildiğimiz anlamda bir içi, bir ruhu yoktur. Data'nın hikâyesinde yalnızca "olgular" ve "gerçek" (en azından bir bakıma) olacaktır, bu da Platon'un çok rahatsız edici bulduğu "kurmacanın yalanı" olmayacağı anlamına gelir. Bununla birlikte, Data'nın hem dış hem de hatta iç çalışmalarının tarihini (programcıları bunları ne kadar "soft" yapmış olsalar da) teknik açıdan kusursuz rapor edişinde, geri kalanlarımız için kişisel hikâyeyi oluşturan –dinlemesi çok ilginç, ama her seferinde aynı şekilde anlatması çok zor– boşluk ve delikler, sapmalar ve süslemeler, duygular ve başarısızlık bulunamaz. Bellek açısından Data, *par excellence* (en üst düzeyde) bir pasifisttir. Dolayısıyla hikâyesi iyi olamayacak kadar doğru ve dolayısıyla insani olamayacak kadar iyi (doğru) olacaktır; hayatının olgularını doğru hatırlamasına rağmen bir benlik duygusundan ne yazık ki mahrum olan "beyinsiz vahşi" gibi (Treffert, 1989, 30 vd.).

Gerçek sorun Data değildir kuşkusuz. Gerçek sorun, şu an bazı karatahtalarda (belki Schank'ınkinde bile) boy gösterdiği söylenen; hissedebilen, arkadaş edinebilen, onlara akıl veren ve şakalar anlatabilen (bu da akıl vermekle aynı şey olabilir) göz korkutucu karakterdir: Hikâye anlatabilen ve hatta –bu da doğrusu çok rahatlatıcıdır– kavga edebilen bir bilgisayar. Data'nın Oğlu ya da II. Data'dan söz ediyorum. Ama II. Data'nınki bile biraz ehlileştirilmiş bir masal olacaktır. *Unutma* yeteneği kazanmadığı sürece onu bir "kişi" olarak göremeyiz. Neden? Çünkü otobiyografik belleği otobiyografik bellek yapan unutmaktır. Ama unutmak nedir ve hatırlamada yeri nedir?

Schank'ın (1990) ileri sürdüğü gibi, yalnızca ona katıldığımız zaman; dikkatimizi çektiği zaman, standart rutin işlerimizden farklılık gösterdiği zaman bir olayı "hatırlayabilir" ve bir tür hikâyeye, o hikâye haline gelecek ilkel düşünceye dönüştürebiliriz. Ne var ki, hayatlarımızdaki olayların çoğu ya belirli bir anda dikkat odağımızdan çok uzakta gerçekleştikleri ya da fazla küçük oldukları için hiç hikâye edilemez durumdadır. Beynin kıvrımlarında *bir yerde* dosyalanabilirler, ama bu durumda bile rahatça oradan alınmaktan çok uzaktırlar. Zaman zaman da olsa soluk alıp verişimin bilincinde olabilirim, ama ne kadar çabalasam da, tek tek hava moleküllerinin soluk aldığım her seferde akciğerlerim tarafından parçalandığı anlık kimyasal sürecin farkına vara-

mam (ve farkına varmış olarak kalamam). Bu tür süreçler beceriksiz bilincimin fazla bir şey çıkaramayacağı kadar küçüktür. Hiç amaçlamadan onlara hayatımın şemasında önemsizlik konumu veririm. Mikro düzeyde gerçekleşen aynı otomatik sıralama ve dolayısıyla unutma, makro düzeyde de gerçekleşir.

Bu ille de kötü bir şey demek değildir. "Unutma olmadan," diye yazar Nietzsche, "*yaşamak* tam anlamıyla olanaksızdır" (Langer, 1991, 40). Varlığımın her düzeyinde her olaya bilincimin tüm odak noktasıyla yaklaşsaydım, işlev göremez olurdum. Deneyimim çok kalabalık olurdu. Düşünmem de öyle: Çok fazla ayrıntı ve çok az genelleştirmeyle, hayatımın geniş şemaları, ilişkilerim, dünyam hakkında çok yetersiz bir sezgiyle sakatlanmış olurdu. Belki Glover'ın kadir-i mutlak Tanrısı böyle bir yığınla başa çıkabilir, ama ben ayrıntılara gömülür, kaybolur, bunalırdım. Varlığımın büyük bir kısmının yok olması –bilinç, deneyim, bellek için yok olması– iyidir, çünkü hikâyedeki fil gibi hiç unutmazsam asla kalıcı olmazdım: Hiç ölüm olmasaydı dünyanın asla sürmeyeceği gibi –her bir yaşam biçimi, zamanı gelince yokluğa karışarak sürekli başka birine yer açar. (Ölümün engellemediği tek bir *E. koli* bakterisinin, her yirmi dakikada bir bölünerek tek bir günde tüm gezegene büyüklük ve ağırlık olarak eşit bir süper koloni haline geleceği hesaplanmıştır!) Unutmak hayat için vazgeçilmezdir ve kendi kendine gerçekleşmeyi başaramadığı zamanlar çoğunlukla biz zorlar, kendimize ve başkalarına "unut gitsin," "bağışla ve unut", geçmişte bırak öğütleri veririz. Unutma olmadan hayatımız korkunç ya da en azından tuhaf –Rus psikolog A.R. Luria'nın (1987) yöntemlerini titizlikle incelediği bellek güçlendirme bilimcilerininki kadar tuhaf– olurdu. "S"nin hiçbir "çocukluk amnezi"si (xxiv) olmadığı gibi, "bellek kapasitesinin belirgin sınırları da yoktu... hem kapasitesi... hem de zihnine yerleştirdiği izlerin saklanma süresi sınırsızdı" (11). Luria temkinle şu sonuca varır: "Böyle bir insan başkalarıyla aynı şekilde olgunlaşamayacağı gibi, iç dünyası, hayat hikâyesi de başkalarınınkine benzemeyecektir" (151).

Son olarak, unutmak hayat, düşünce ve deneyim için zorunlu olduğu kadar, sanat ve yaratıcılık için de zorunlu olabilir. Unutma olmaksızın yeni düşüncelerden kaynaklanabilecek çok az şey olur. "Bir romancı," diye yazar Graham Greene, "birçok insandan daha büyük bir unutma yeteneğine sahiptir." Aslında "ro-

mancı ya unutacak ya da kısırlaşacaktır. Unuttuğu şey, imgeleminin gübresi olur" (1973, 160). Sanatçı, unutarak olguyu gerçeğe dönüştürebilir (Wolfe, 1983, viii).

Ne var ki, Data açısından söz konusu olan bu unutma değildir. Otobiyografik belleği karakterize eden ve hepimizin bildiği kurmacalaştırma ve uydurmayı gerekli kılan unutma, geçmişimiz hakkında sıradan bir ayrıntının yitirilmesinden daha öte bir şeydir. Bu rastgele unutma kolayca programlanabilir. Diyelim ki her Data'nın oğlu her 4000 olgudan birini yanlış algılıyor, hatta tamamen "kaybediyor". Ya da her 400 ya da her 40 ya da her 4'ten birini. İstediğiniz gibi seçin. Belki burada ayrıntılandırılamaycak kadar çapraşık bir unutma formülü bu. Önemli değil. Asıl önemli olan şudur: Ne kadar çok yanılırsa hayata –"insan" hayatına, "kişisel" hayata– o kadar yakındır. Teknik kusursuzluktan yoksun olmak gibi büyük bir bedel karşılığında, şiirsel cazibe incisini alırız.

Ama bir şeyi unutuyoruz. Bizim için hatırlamak, bildiğimiz şekliyle kişisel hikâyenin temeli, o kadar deneme yanılmalı, o kadar belirsiz bir olaydır ki, onu tam olarak çoğaltabilecek bir program düşünmek zordur. ("Bilgisayar belleklerinin insanların kişisel olayları hatırlama tarzına yaklaşabileceğinden kuşkuluyum," diye yazar Tulving, çünkü bu kişisel olaylar "bir benlik duygusuyla tıka basa yüklü"dür. Bilgisayar ise, "kişisel geçmişinde zaman içinde düzenlenmiş özgün deneyimlerden değil, sözcüklerden bahsediyor olacaktır" (Campbell, 1986, 307-8). Burada sözünü ettiğim programlanmış rastgele unutkanlık mantıksal ve teknik bir olanaksızlıktır, çünkü devre sürekli kesintilidir. Öbür üçü sağlam dururken her dördüncü olgu unutulmaz, dördü birden kısmen bir unutkanlığa maruz kalır. Üstelik her şey delirtici ölçüde birbirinin içine geçer. Yani unutkanlık nicelikten çok nitelikle ilgili bir konudur. Hatırlarken her şey her zaman biraz eksik, her zaman biraz pusludur ve süreç içinde uyulan kurallar ("kurallar" varsa tabii) utanç verici derecede belirsizdir. Dolayısıyla, hatırlarken nasılsa günbegün yaşarken de öyledir: Her zaman bir şeyler kaybolur.

Ama aynı zamanda bir şey de kazanılır. Buradaki ikilem, hem Data hem de II.- Data'nın bizim unuttuğumuz gibi unutabilseler, hayli zavallı makineler olacakları, hatta belki makine olmaktan çıkacaklarıdır. Ne var ki, olasılıkla zengin kişiler olabilirler. Zen-

gin, çünkü kendilerini kendilerine özgü bir kişisel perspektiften, benzersiz bir ironi ve saçmalık duygusuyla ve her zaman (ne yazık ki) bir parça cinnetle görebilirler. Zengin, çünkü yalnızca şimdide değil gelecekte ya da geçmişte yaşamayı da seçebilirler. Zengin, çünkü otobiyografik dürtü yüzünden hikâyeler anlatmak, bu hikâyeleri unutulmaktan kurtarmak, deneyimlerini doğru olarak korumak *zorunda* kalırlar; bu da geri kalan hepimizi, aynı ihtiyacın pençesinde olan bizleri anlayabilmeleri anlamına gelir. Zengin, çünkü yalnızca fıkra anlatmakla kalmaz, sık sık da kötü anlatırlar ve daha önemlisi kendilerini ve hayatlarının hikâyesini her zaman yalnızca küçük bir şaka –hatta belki karamsar günlerinde, bir aptalın anlattığı bir masal– gibi görebilirler...

Uzun süredir varolan (aynı yaştaki herhangi bir kişi kadar uzun) dünyanın bütün Data'ları deneyimce kısa, hayatça hafif, ruhça düşüktür. Ama iyi düşünürler oldukları için kişiler gibi düşünecek –davranacak, hissedecek, olacak– kadar dikkatsiz değildirler. Gene de artık bizim gibi "virüsler"e yakalanabilmeleri, en sonunda, tepesinde bizim olduğumuz varsayılan evrim merdiveninin ilk titrek basamağına ulaşmış olabileceklerini düşündürür (Kelly, 1991, 16-17).

Hikâyelerimizin Yazarlığı/Otoritesi

Açıktır ki farklı kişiler otobiyografik dürtüye farklı tepkiler verirler: Bilinçlilik, bütünleştirme, ustalık, özgünlük ve deyim yerindeyse otorite derecesi kişiden kişiye farklılık gösterir. Bekleyeceğimiz gibi değişkenler bu kişilerin cinsiyet, sınıf, kültür, yaş, ırk, inanç vb.'dir; okuryazarlık düzeyleri, içe dönüklükleri, ilgileri, hayal güçleri, "zekâ"ları ve özgüvenleridir. Bu değişkenlerden birçoğunu "Hikâyeleştirme üslupları" başlığı altında ele alacağım. Şimdilik öz-yazarlık kavramına eğilmek istiyorum.

Görmüş olduğumuz gibi, bir hikâyenin yazarlığıyla anlatılışı iki farklı işlevdir. Ne var ki bir hayat hikâyesi durumunda yazar ve anlatıcı –ve karakter– tek bir kişiymiş gibi görünür. Size hayat hikâyemin bir parçasını ya da özetini anlattığım zaman, aynı anda üçü birden olurum; hikâyenin yıldızıyım, hikâyeyi anlatırım ve süreç içinde hikâyenin içerdiği olayları *inşa ederim*. Ama yalan söylemediğim ya da kendimi kandırmadığım sürece bunları yoktan oluşturmam. Gerçekten olduğu varsayılan olaylara dayana-

rak bellekte, düş gücünde ve dilde *yeniden* oluştururum yalnızca. Bunları bir hikâye "haline getiririm" –ve şu yerine bu hikâye "haline" – ama temel bir anlamda "oluşturmam". Bu olaylar verilidir.

Böyle olsa da, gene de karar verirken ve dolayısıyla hayatımın dizginlerini elime alırken olduğu gibi, "olaylara benim yön verdiğimi" söylemenin uygun olduğu zamanlar da vardır. Ne var ki, bir kez daha, "yön vermek" *ex nihilo* (hiçten, hiç yoktan) değildir; tersine zaten varolan koşul ya da güçlerin yeniden düzenlenmesidir, böylece şu şekilde değil de bu şekilde olurlar. Diğer bir deyişle, ne olursa olsun bir şey olacaktır. Doktordan randevu alarak ve dolayısıyla bazı testlerin yapılması sürecini başlatarak, bir şeylerin olmasını *sağlamış* görünebilirim. Üstelik, bu testlerin sonuçlarına bağlı olarak, başkası değil de şu eylem yolu gelişecektir. Ne var ki, hiç randevu almazsam gene de bir şeyler –bir şey, bir tür olay– olacaktır. Randevuyu almayarak genel olarak tıp sisteminin daha az çalışmasına neden olsam da, gene de hemşireler işlerine gidecek, doktor benim dışımda öbür hastalara bakacak, laboratuvar işlemeye devam edecek ve ben de evde hararetle yazmaya devam edeceğim.

Terimin dar anlamıyla, hayatımın yazarı değilim. Başından sonuna kadar olay örgüsünü keyfi olarak tasarlamam; kendim için ne tür bir karakter oluşturacağıma nadiren bilinçli karar veririm. Gene de yalnızca hayatımı anlatmakla kalmam. Hayatımın hikâyesiyle ilgili yazarlığım/otoritem bu ikisi arasında bir yerdedir. Yani hayatımın olaylarının "olması"nı "sağlar"ım, hiç değilse biraz önce gördüğümüz sınırlı anlamda. Bu açıdan, toplum, doğa, kader, Tanrı, nihai gerçeklik veya felsefi eğilimlerim beni hangi adı vermeye iterse itsin, başka bir yazar/otoriter faille ortak olarak –tıpkı "yaratı içindeki yaratılar" (Forster, 1977, 72) olarak bir roman içinde kendi hayatlarını süren karakterlerin yaptığı gibi– bu olayların yazarlarından biriyim. Üstelik hayatımın olaylarını yalnızca *anlatırken* bile, "bunları oluşturma" sürecine dahilim; olaylar asla kendi başlarına konuşamazlar. Deneyimlere dönüştürürken bunları istediğim gibi yorumlamakta, şu ya da bu şekilde daha büyük hikâyelere katmakta ve bunlara istediğim önemi vermekte büyük bir özgürlüğe sahibim (hem kendimin hem başkalarının öz yaratımında bu yeniden hikâyeleştirme sürecinin bütün etkileriyle birlikte). O halde elimizde, bundan önceki bölümde görmüş olduğumuz kendi-serüvenini-kendin-seç

durumu vardır. "Hikâyeyi yazmıyor olabilirim, ama bir karakter olarak içinde yer aldığım hikâyeyi seçerim" (Carr, 1986, 93-4). Ve bunun göz ardı edilmemesi gereken bir şey olduğu eklenebilir: Hikâyeler masum değildir.

Bu, hayat hikâyelerimiz üzerinde bir derece "yazarlık/otorite" sahibi olduğumuz yolunda bir kavrayışın kısmen belirmesini sağlar. Kendimin yazarı olmam, anlatımımın o ana kadar izlediği olay örgüsü çizgilerini eleştirmeye başlayacak özbilince ulaştığım ve o zamana kadar olayları deneyimlere, dolayısıyla ruhumun malzemesine dönüştürürken kullandığım tarzı (trajik, komik vb.) sorgulayabildiğim zaman gerçekleşir (Hillman, 1975a, 67). Kendimi *nasıl* anlattığımı, şimdiye dek hayatımın olaylarını nasıl hikâyeleştirdiğimi duyabildiğim zaman; hayatımla hikâyemin başka şeyler olduğunu, aralarında estetik bir boşluk olduğunu kavradığım zaman gerçekleşir. Bu kavrayışa ulaştığım zaman, doğrudan hayatımın olaylarını değilse de (en azından başlangıçta) bunları hikâyeme dönüştürmekte kullandığım olay örgülerini yeniden inşa edebilecek bir konumdayımdır. Yeni bir olay örgüsü yeni bir hikâye anlamına gelir ve yeni bir hikâye de yeni bir yaşama yol açar. Dolayısıyla, hikâyemin daha önce yaşandığı ve anlatıldığı *eski* olay örgülerini ve deneyimi *yenileriyle* eleştirirken, hayatımın yazarlığını/otoritesini üstlenmiş olurum.

Doğal olarak bu açıdan insanlar farklılık gösterir. Bazıları belki başından itibaren öz yaratım konusunda pasiftir; bazıları ise aktif. Bazıları kendi hayat-olay örgülerini oluşturmaktansa ailelerinin ya da klanlarının, meslek ya da kültürlerinin, din ya da kültlerinin onlara sunduğu paket olay örgülerinden birini benimsemeye eğilimlidir. Bazıları bu tür modellerden hararetle kaçınarak "kendi tarzlarında yapmayı" tercih ederler. Bazıları genel olarak hayatın, hayatlarında özel deneyimler haline gelecek olayları seçmesine izin verirler; bazıları kendi olaylarını yaşamak istedikleri hikâye, tür, olay örgüsü ya da karakterizasyona göre seçerler. Yani bir uçta hikâyelerini hayatlarının olaylarına uyarlayanlar, öte uçta olayları hikâyelere uyacak şekilde değiştirenler, ikisinin arasında da çeşitli dereceler vardır. "Bazen hikâyeyi olaylara uyacak şekilde değiştirmek zorundayız," diyor David Carr, "bazen de olayları... hikâyeye uyacak şekilde değiştiririz" (1986, 61).

Çoğunlukla insanlar "yazarlıklarını çarçur ederler" (Polster, 1987, 7). Genellikle farkında olmadan sorumluluğu ailemizden

başlayarak başkalarına ve çevremizdeki dünyada bulunan diğer güç ve etkenlere yükleriz. "Aile üyeleri yıllar boyu her gün, belirli bir şekilde, belki kimseyi tatmin etmeyen bir şekilde –fazla yakın, fazla uzak, sıkıcı, boğucu– biçimlenmiş aile dramlarıyla yataklarına yatar ve ertesi sabah aynı rolleri, aynı ilişkileri, aynı olay örgüsünü, aynı sahneyi, aynı kurbanları yeniden icat ederler" (Jourard, 1971, 104). Üstelik, en büyük ilgi odağını çoğunlukla tek bir insanın (genellikle ana ya da baba, bazen bir bebek!) hayat çizgisinin oluşturduğu aynı yazarlık/otorite yapısını da yeniden icat ederler, öyle ki bu insanın kişisel hikâyesi hem kendi zihinlerinde hem de aile üyelerinin zihinlerinde aile hikâyesiyle eşanlamlı hale gelir. Bu hikâye diğer insanlarınkinden, hatta bir bütün olarak aile hikâyesinden bile daha çok anlatılır, bu yüzden yazarlığı/otoritesi hepsinden fazladır. Diğer herkes bu hikâyenin içinde bir yan karakterden, hayran (ya da tutsak) izleyicilerden ya da sahnenin yan tarafındaki sessiz çalılardan başka bir şey değildir. Bir ülkenin yurttaşlarının liderlerinin hayat hikâyesi içinde yaşayabilmesi gibi, aile üyeleri olarak da kendi hayat hikâyemizden çok "evin reisi"nin hikâyesinde yaşayabiliriz. Hayat hikâyemiz bizim değildir. Bir psikolog, bu üzücü bir durumdur, der, çünkü "başka birinin hikâyesini yaşıyor[sak] toplumumuza kendi benzersiz yeteneklerimizi katamıyoruz demektir" (Napier, 1993, 146). Bir psikoterapist bu trajik ama yaygın ikilemi "aile olay örgüsünde yanlış karakterizasyon" olarak tanımlar: "Çoğunlukla, çocuklar olarak, kendimizden başka bir şey olmaya çalışmamız istenir. Kendimize ait olmayan bir karakteri üstlenmemiz, başkasının yazdığı bir hayat hikâyesini yaşamamız istenir. Olay örgüsü çizgisi bellidir. Doğaçlamalar kabul edilemez ve yönlendirme diktatörlüğe yakın bir ezme biçimidir" (Kopp, 1987, 4).

Ne var ki, hikâyenin eşiğine yaklaştıkça bu durumdan giderek daha çok rahatsız oluruz, ta ki "evden ayrılma"nın mümkün olan her yoluyla ailenin yazarlığı/otoritesine isyan ederek kendi hikâyemizin komutanı olana kadar. Bu mücadelede, eskiden ailenin kahramanı olan kişi baş düşmanımız haline gelir. Ama kendimizi yeterince ortaya koyarsak biz kendi kahramanımız oluruz; yazar-yazılan ilişkisi içinde değil de, her ilişkinin ideal olarak olması gerektiği gibi, birbirimizin öz yaratımında eşit etkiye sahip bir ortak yazarlık ilişkisi içinde. Dolayısıyla, Carr'la birlikte, "benlik kendini yazmasa" bile, "zamansal tutarsızlığın kaotik ge-

cesinden *ex nihilo* kendini yaratmasa" bile, "bir hayat hikâyesinin anlatı tutarlılığı gene de bir mücadele ve başka kimsenin o hayatı yaşayanın omuzlarından tam olarak alamayacağı bir sorumluluktur," sonucuna varabiliriz (1986, 96).

Çağımız ne kadar hoşgörülü olursa olsun, gene de kendimiz hakkındaki hikâyeleri ana-babamız, papazlar, politikacılar, halk kahramanları ya da herhangi bir gücün anlatmamızı *söylediği* şekilde anlatma eğilimindeyiz; bizim bu eğilimimiz ne kadar güçlüyse onların yazarlığı/otoriterliği de o kadar güçlüdür. Bruner'ın dediği gibi, "bir insanın kültürünün bir parçası olan 'olası hayatlar' hakkında hâkim kuramları yansıtan" bazı "kendini anlatma biçimleri" vardır (1987, 15). Bruner'ın "olası hayatlar hakkında kuramlar" dediği şeye ben versiyonlar, bu durumda kişisel olmayan, kurumsal ya da ideolojik cinsten versiyonlar adını veriyorum. O halde, kendimizin otoritesi olmak, bu versiyonların kendimizi anlatma biçimini nasıl biçimlendirdiğinin, hikâyelerimize nasıl yazarlık yaptıklarının ve olayları deneyimlere dönüştürme, sindirme ya da "oluşturma" tarzımızı nasıl etkilediklerinin farkına varmak ve eleştirmek anlamına gelir. Bruner'ın belirttiği gibi, "anlatma yöntemleri ve bunlara uygun kavramlaştırma yöntemleri o kadar alışkanlık halini alır ki, sonunda deneyimin kendisini yapılaştırmak için, belleğe çıkan rotayı göstermek için, yalnızca hayat anlatısını şimdiye yönlendirmek için değil, geleceğe yönlendirmek için de reçeteler haline gelir" (1987, 31).

Bizi yazarlığımızı çarçur etmekten vazgeçmeye iten şey nedir? Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, birçok şey: Yoksulluk, işsizlik, mesleki düşüşler, boşanma; bizi üzen ya da hayal kırıklığına uğratan her tür olay kümesi; kişisel hikâyelerimizin uyum sağlamaya zorlandığı, davranış ve tepkilerimizin kukla gibi onlara göre düzenlendiği daha büyük hikâyelerin olay örgüsü çizgilerini eleştirel gözle sorgulamamızı sağlayan her tür şey. Resmi eğitim de bunu başarabilir (gerçi başaramayabilir de), dünyanın hali hakkındaki değerli varsayımlarımızı bozar, davranış ve inanışlarımızın aslında "toplum" tarafından yazıldığını/onandığını bize gösterir. Görmüş olduğumuz gibi, bir zamanlar dünyanın büyük dinlerinin üzerimizde sahip olduğu otoritenin yavaş yavaş erimesi de, bunlara eşlik eden mitlerle birlikte, kendi yazarlığımızı/otoriteyi daha fazla üstlenmeye iter bizi.

Örneğin bir zamanlar dünya nüfusunun önemli bir kısmı, Hıristiyanlığın insan hayatının her cephesi üzerinde tutarlılık sağlayabileceğine inanır görünüyordu. Hıristiyanlığın gücünün merkezinde Kutsal Kitap ve bundan türeyen öğretiler vardı. Don Cupitt'in dediği gibi, "benlik, Kitap ve evren, hepsi aynı biçimdeydi –ve bu bir anlatı biçimiydi" (1991, 63). Ne var ki bu şeklin sağlamlığına duyulan inançta ortaya çıkan uzun süreli bir kriz dünyayı kendi kaynaklarına giderek daha çok güvenmeye, "yetişkinliğe geçmeye" (Bonhoeffer, 1972, 326-9) zorladı. Ama büyük "*seküler* kurtuluş mitleri"nin maskesinin düşmesi de buna katkıda bulundu. Bununla, bilimin iyiliğine, demokrasinin güzelliğine ya da ilerlemenin kaçınılmazlığına inanmayı teşvik ederek "insan ırkının büyük kısmına... geleceğin geçmişten daha iyi olacağına inanmayı öğreten" (Cupitt, 1990, 172); ve "genel-olarak-dünya-tarihinin çok büyük ama sımsıkı kurulmuş bir anlatıya benzediğini, bu anlatıda bütün olayların yazar tarafından tüm olay örgüsünün sonlanmasına yönelik bir katkı olacak şekilde tasarlandığı"nı öğreten yapı ve sistemleri kastediyorum. O halde bu mitler uyarınca, "hayatımın bir anlamı olduğuna inanmam demek, yaptıklarımın önceden tasarlanmış mutlu bir sonu olan büyük ve süregelen bir anlatının zorunlu parçaları olduğuna inanmam demekti" (172).

Ne var ki, şimdi, bırakın bu hikâyenin ne olduğu ya da böyle bir hikâyenin var olup olmadığını, "dünya hikâyesini kimin yazdığı" konusunda bu tür bir fikir birliği yoktur (Hall, 1982). Yirmi yıl önce bu uzlaşma eksikliği "Tanrı'nın ölümü" olarak görüldü. O günlerde bir yazar, "hikâyeler anlatmak işlevsel olarak Tanrı'ya inanmakla aynı şey" olduğu ölçüde diye yazdı, " 'Tanrı'nın ölümü', modern insanın, insan hayatının ancak bir hikâyeyle bütünleştirilerek anlamlı kılınacağına inanma yeteneksizliği olarak anlaşılmalıdır" (Keen, 1970, 86). Bu yeteneksizliğin sonucu olarak, "bireysel, toplumsal ya da kurumsal hayat hikâyesinin kurgulanması yeni bir aciliyet kazanır" (Brooks, 1985, 6). Neden? Çünkü, tecrübeli günlükçü Anaïs Nin'in dediğine göre, "herkes için tek bir büyük kozmik anlam yoktur." Tam tersine, "bireysel bir roman, her kişi için bir kitap gibi, her birimizin hayata verdiği bir anlam, bireysel bir anlam, bireysel bir olay örgüsü vardır yalnızca" (Rainer, 1978, 268). Dolayısıyla, "hepimiz 'hangi hikâyelere göre yaşayacağımızı' soruyor"sak, "bu soruya cevap vermeye baş-

lamanın bir yolu da kendi hikâyelerimizi anlatmaya başlamaktır" (Keen, 1993, 30).

Hem kendi hem dünya hikâyelerimizi nasıl kurgulayacağımız konusunda fikir birliğinin olmayışı, herkesin yasını tuttuğu bir şey değildir kuşkusuz. Birçok insan bunu, bizim için hayatımızı kurgulayan, düzenleyen, kontrol eden –biz değil de– aslında başka biri olduğu" yolundaki kendine özgü postmodern paranoya nedeniyle memnuniyetle karşılar (Hutcheon, 1989, 63). Bununla birlikte, artık yazarlığımızı/otoritemizi böyle bir "büyük anlatı" uğruna çarçur etme ihtiyacında olmasak bile, kendimizi yeniden hikâyeleştirmekte, kendi-serüvenimizi-seçmekte ne kadar özgürüz? Nin'in ima ettiği gibi, hayatımız gelişen bir romansa, üzerinde değişen bir yazarlık/otoriteye sahip olduğumuz bir romansa, ne yazık ki, çoğumuzun bu romanın içindeki varlığımızın ve onu yeniden kurgulama gücümüzün farkına vardığı aşamada zaten yarısına kadar yazılmış olan bir romandır. Ama kuşaklar boyu analistler ve danışmanlar, bu durumun bizi yıldırmaması gerektiğini iddia ettiler. Naif olsun ya da olmasın aynı eski hikâyeyi yaşamaya ve anlatmaya mahkûm olmadığımızı; yazarlığımızı "kutsal bir büyük olay örgüsü"ne (en azından ciddi ölçüde) feda etmeden de ruhlarımızı yeniden hikâye etmenin mümkün olduğunu müjdelediler. Örneğin Carol Pearson (1989), "hayatlarımızı yöneten mitleri açığa çıkarma gücü"ne övgüler düzer (xx). "Onlara ad verdiğimiz zaman," der, "tepkimiz konusunda bir seçime sahip oluruz" ve "istenmeyen mitlerden kendimizi kurtarabiliriz ... ve/veya... hayatlarımız üzerinde denetim kuran arketip modele saygı duyar ve verdiği dersi öğrenebiliriz" (xx). Yoksa "onların tutsağı olur ve sonuna kadar onların olay örgülerini yaşamaktan başka bir şey yapamayız" (xx).

Bütün bunlar birkaç soruyu cevaplamadan bırakır, bunlardan biri de otobiyografik dürtünün otomatik olarak iyi olup olmadığıdır. Açık ki Hitler de bu dürtüden nasibini almıştı: *Kavgam*'ı yazdı. "Hayatımın hikâyesi"ni ifade etme tutkusu, benlik bilgisi tutkusuna eşdeğer değildir, gerçek tutkusuna ise hiç değildir. Bu da demektir ki, hem yazabileceğimiz özgün çalışma hem de içimizde yazılmadan kalan çok daha büyük ama informel *opus* açısından otobiyografide "gerçek" konusuyla yüz yüze geliriz. Başka bir soru da gene denetimle ilgilidir: Hatırladıklarımız, hayal et-

tiklerimiz, unuttuklarımız üzerinde; olayları deneyimlere dönüştürme tarzımız üzerinde; hayat hikâyemizin malzemeleri olarak kalan ve atılanlar üzerinde sahip olabileceğimiz, sahip olmayı bekleyebileceğimiz ya da sahip olmak isteyeceğimiz denetimin sınırları var mı? Başka bir soru da, her ifade tarzının deneyimimiz üzerindeki benzersiz geri besleme etkisiyle –yani kendimiz için günlük tutmanın bizi bir sevgiliye samimi bir mektup yazmaktan, bir iş görüşmesinde kendimizi bir işverene pazarlamaktan ya da hayat hikâyemizi bir terapist ya da arkadaşa anlatmaktan daha farklı nasıl yeniden yarattığıyla– ilgilidir. Son soru da teolojiktir. "Evren hikâyesi"nin (Swimme ve Berry, 1992) bileşimiyle, postmodern kuşkunun ille de geçersiz kılmadığı bir soruyla ilgilidir. Bu soruyu zaten ele almıştım ve daha sonra tekrar döneceğim, çünkü öz yaratımın poetikasını deşerken göz ardı edilemez. "İlahi" yazarlık/otorite akla sığan bir şeyse, bir romanın yazarlığı/otoritesi analojisiyle düşünülebileceğini öne sürüyorum, ki bu durumda iki seçeneğimiz var. Ya ucuz serüven yazarının uyguladığı yazarlık türüdür (buna göre bütün olaylar ve ayrıntılar önceden dikkatle hesaplanır) ya da "gerçek" (Collingwood, 1958) edebiyat yazarının işidir (buna göre ne olay örgüsünün yönü ne de karakterlerin gelişimi önceden bilinir, her ikisi de önceden kaderi belirlenmemiş ama birden ortaya çıkan, gelişen, açık bir tasarıma göre gelişir).

Bu tür soruları bir yana bırakırsak, bizi biz yapan hikâyeler üzerine bir kitap özünde güçlendiricidir. Hayat hikâyemiz yalnızca verilmez; kuramsal olarak onu istediğimiz şekilde oluşturabiliriz. Onu dilediğimiz kadar sıra dışı kılabiliriz. Ama kendi öz yaratımımız üzerinde yazarlık/otorite üstlenmek, düşündüğümüz kadar kolay bir iş değildir. Büyük cesaret ve cesaretlendirme gerektirir, dikkat ve farkındalık gerektirir. "Hayatlarımızı yöneten" mitlerin ya da olay örgülerinin farkında olmak –hayatımızın olay örgülerinin ve kendi karakterizasyonumuzun çoğunlukla önceden hazırlanmış ve öngörülmüş olarak içinde yer aldığı daha büyük hikâyelerin farkında olmak– bunun önemli bir parçasıdır, şimdi ruhlarımızın yeniden hikâyeleştirilmesine dönerken bunu göstereceğim.

C. RUHLARIMIZIN YENİDEN HİKÂYELEŞTİRİLMESİ

İnsanlar değişir. Fiziksel olarak değişir, psikolojik olarak değişir. Dışlarında ve içlerinde değişir. Başkalarının gözlerinde ve kendi gözlerinde değişir. Bu bölümde kişisel değişimin *poetika*'sını ele almak istiyorum.

"Benlik"imizin birçok açıdan kurmaca bir yapı olduğunu görmüştük: Geçmişimiz, bugünümüz ve geleceğimiz hakkında kendimize anlattığımız ve/veya başkalarından alıp içselleştirdiğimiz bir hikâyeler ağı, bir anekdotlar evi, bir masallar yumağı. Bu hikâyeler değiştikçe biz de değişiriz. Benliklerimizi nasıl hikâyeleştirdiğimiz bizle ilgili her şeyi etkiler; en yüzeysel ilişkilerimizden en yakın ilişkilerimize, en gevşek ilgilerimizden en kutsal inançlarımıza, zaman zaman yaşadığımız ruh hallerinden hâkim mizacımıza ya da eğilimimize kadar. Tüm yaşamımızın yöneldiği yönü ve tavrı etkiler. Öz yaratımımızı etkiler. "Yaşanmakta olan hayat, anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz" (Bruner, 1987, 31) ölçüsünde. O halde farklı bir hikâye oluşturabilirsek, farklı bir hayat yaratabiliriz.

Burada odak noktam, ruhlarımızı nasıl yeniden hikâyeleştirdiğimiz. Dinsel bir gündemden yola çıkarak değil (gerçi insanın aklına Yirmi Üçüncü Mezmur geliyor), ama bir noktada –öz yaratım noktası, aslında *kutsal* bir nokta– dinsel düşünceler hem psikoloji hem de poetika düşüncelerine yaklaştığı için "ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirme" diyorum. Psikoloji *pscyhe*'yi, Yunanca "ruh" sözcüğünü inceler: "Anlamı olası kılan, olayları deneyimlere dönüştüren meçhul bileşen" (Hillman, 1975b, x). Poetika, *poiesis*'in incelenmesi, Yunanca "hayal gücünü sözcüklere dökerek yaratma"dır (Hillman, 1975a, 124). O halde odak noktam, hayal gücümüzün derinliklerinde kim olduğumuz, nereden geldiğimiz ve nereye gittiğimizle ilgili içimizdeki hikâyeler aracılığıyla, ruhlarımızı nasıl oluşturduğumuz ve yeniden oluşturduğumuz –ve dolayısıyla hayatlarımızı "kurduğumuz"dur.

Bu yeniden hikâyeleştirmenin birkaç gerçekleşme yolu var. Çeşitli bileşimleri olabilse de, geniş anlamda, doğal ya da kasıtlı olup olmadıklarına göre sınıflandırılabilirler: Yani, yaşamanın olağan bir parçası olarak gerçekleşenler ve bizim bilinçli olarak aradıklarımız. Bunların her biri de tedrici ya da dramatik olup olmadıklarına; çeşitli yollarla, "günbegün" mü yoksa travmatik

bir biçimde, bir anda mı ortaya çıktıklarına göre kendi içlerinde sınıflandırılabilir.

Doğal Yeniden Hikâyeleştirme: Tedrici

Bir bakıma, "ruh yaratma vadisi"nde yaşamadığımız tek bir an yoktur, çünkü ruhlarımızı sürekli yeniden hikâyeleştiririz. Hikâyelerimiz hiçbir zaman aynı olmaz. Benim hikâyem seninkinden farklı olmakla kalmaz, ama teknik olarak on yıl, bir gün ya da yalnızca bir saat önceki hikâyeden de farklıdır. Hikâyelerimiz değişir. Başka bir nedeni yoksa bile geçen her yıl ya da her saatle birlikte uzadıkları için değişirler, bu da *içlerinde* gerçekte daha çok olay –ya da hiç değilse potansiyel olarak *içlerine eklenecek* daha çok olay– olması anlamına gelir. Yalnızca var olma ya da dış hikâye düzeyinde değil; deneyim, iç hikâye düzeyinde de daha çok olay vardır. Sindirdiğimiz, dönüştürdüğümüz ya da yaratıcı bir süreçle deneyimler "haline getirdiğimiz" daha çok olay vardır.

Okuduğumuz bir romanın dünyasında neler olduğunu düşünerek hikâyelerimizin doğal olarak nasıl değiştiğini hayalimizde yaratabiliriz. Romana sadece daha fazla olay eklenmemiş, aynı zamanda yeni karakterler sokulmuş, ana olay örgüsüne daha çok alt olay örgüsü yerleştirilmiş, yeni temalar ortaya çıkmış, eskilerine tekrar değinilmiş, daha çok olası anlam katmanı gerçekleşmiş ve görmeyi bilen gözler için daha çok simgesel bağlantı oluşmuştur. Okyanusa yaklaşan büyük bir ırmak gibi, hikâye dünyası da genişler, derinleşir, yoğunlaşır, karşıt akımlarla karmaşıklaşır ve daha büyük canlılık kazanır. Ve bütün bunlar o kadar yavaş olur ki, pek farkına varmayız. Ama olmak zorundadır, çünkü ırmak akmak zorundadır; hikâye durağan kalamaz. Aynı şey hayat için de geçerlidir.

Büyürken, kardeşlerimiz ve ana-babalarımızın karşı çıkışlarıyla davranışlarımız belirli bir yöne doğru güdülür, değerlerimiz aşılanır, öz kavramımız (ve dolayısıyla bakış açımız) yavaş yavaş biçimlenir. Üstelik hayatlarımız giderek karmaşıklaşır. Her biri geleceğe doğru bir çizgiyi temsil eden bir dizi ilgi ve hobi geliştiririz. Model trenlerle oynarken mühendis olma hayali kurarız; Barbie'yi giydirirken manken olmayı umut ederiz. Okula gönderilince, haftanın yarısını, dünyanın nereden geldiğini, nereye gittiğini ve bu dünyanın ortasında bizim kim olduğumuzu an-

lamanın çeşitli yollarını öğrenerek geçiririz: Ekonomi dersinde tüketiciler, yurttaşlık bilgisinde yurttaşlar, biyolojide etoburlar, kimyada ve fizikte molekül kompleksleri. Rızamız alınmadan belirli bir inanca bağlanarak dünya hikâyesinin ve dolayısıyla bir öz hikâyenin bambaşka bir versiyonuna, kendine özgü, "dinsel" bir hikâyeye yavaş yavaş gireriz: Olumlu açıdan Tanrı'nın bir çocuğu, olumsuz açıdan özgün bir günahkâr.

Ayrıca bizi dünyanın nasıl çalıştığına ilişkin kafamızdaki resmi yavaşça ama kesin olarak değiştirmeye, insanların aslında nasıl olduğunu fark etmeye zorlayan binlerce günlük olay vardır. Okuyarak, konuşarak, sorular sorarak, izlenimler oluşturarak, bilgi toplayarak bu resim sürekli olarak genişler, ufkumuzu genişletir ve alanımızı büyütür. Belirli bir iş ya da meslek aracılığıyla özelliklerimiz, karakterimiz, dünya görüşümüz, öz imgemiz, içinde bulunduğumuz sistemin kurallarıyla örtük ama kesin bir şekilde biçimlenir.

Aşk ilişkisi ya da evlilikte özel bir insanın hayat hikâyesinin içine gireriz: Hayatımızın olay örgüsü onlarınkinin bir alt olay örgüsü, onlarınki de bizimkinin alt olay örgüsü; temamız onların temaları; çelişkileri bizim çelişkilerimiz haline gelir. Çocuklar ve dolayısıyla hikâyemize koyacak daha çok karakter (bir yaratı içinde daha çok yaratı) oldukça, ortak olay örgümüz daha da yoğunlaşır. Gerçekten de, herhangi birini tanımak ve bizi tanımasına izin vermekte her zaman karmaşık bir süreç, aslında bir dedektiflik süreci işler: Birbirimizin dış ve iç hikâyelerini tahmin etmek, bize sundukları iç-dış hikâyenin ve bizim onlar için oluşturduğumuz dış-iç hikâyenin doğruluğunu ölçmek. Bu karışık, metinler arası uygulama yalnızca bir kalıcılığı ve derinliği olan ilişkilerde değil, potansiyel olarak en keyfi sohbetlerimizde bile gerçekleşir. "Konuşmak," diyor Glover, "öz yaratımı etkiler": "Karşılıklı konuştuğumuz zaman, sizin çoğunlukla benimkinden farklı olan dünyayı görme yönteminizden bir şeyler öğrenirim. Size kendi bakış açımı anlattığım zaman ise, yalnızca çoktan tamamlanmış tepkilerimi açıklamam. Ben ifade etmeye çalışırken ve sizinkilerle kıyaslarken görme biçimlerim açık şekilde ortaya çıkabilir. Bu şekilde birbirimizin iç hikâyesini anlatmayı ve böylece kendimizi ve birbirimizi yaratmayı paylaşabiliriz" (1988, 153).

Dolayısıyla, bebeklikten yaşlılığa kadar hayatımızın tümü "biyografik tablo[muz]daki sürekli değişiklikler ve ayarlamalar"dan

ibarettir (Berger, 1963, 61). Henüz çok az incelenmiş olmakla birlikte, hayatlarımızı ve dünyalarımızı hikâye etme yollarımızdaki tek bir uzun değişiklikler dizisidir (Bruner, 1987, 15).

Doğal Yeniden Hikâyeleştirme: Dramatik

Ama sıradan yaşamın ellerinde gerçekleşen yeniden hikâyeleştirme, doğal olmasına karşın, her zaman düzgün değildir. Bir otomobil kazası, bir kalp krizi, bir test sonucu, bir ihanet: Göz açıp kapayıncaya kadar, tüm varlığımızın biçimi tanınmayacak ölçüde değişir. Yeniden başlamak zorundayız; yeni bir hayat, yeni bir hikâye. Ama doğal yeniden hikâyeleştirmenin daha olağan araçları da dramatik değişikliklere aracılık edebilir.

Orta yaşta okula geri dönmek, yeni düşüncelere, yeni görüşlere, eski inanışlara karşı yeni saldırılara maruz kalmak, yalnızca belirli bir kitap okumak –bu tür etkinlikler hakkında, bunların tam anlamıyla ve birden "hayatımı değiştirdiği"ni, bizi hayatın bir olay örgüsünden çıkarıp başka birine soktuğunu söyleyebiliriz. Bunlar her zamanki gerçeklik yorumumuzu "tanıdık olmaktan çıkarırlar" (Greene, 1990). Tedrici büyüme çizgisinden daha keskin biçimde dünyanın nasıl olduğuna dair oluşturduğumuz resmi bizden çekip alırlar. Bizi "yanılsamadan kurtarırlar", "gizli çocukluk varsayımlarını acılı bir süreçle terk etmeye" zorlarlar (Gould, 1978, 335). Bir mesleğe girmek de benzer bir hızlı değişikliğe yol açabilir, özellikle de mesleğe girmek için gereken eğitim, yaşanan gündelik rutinler, içine girmemiz gereken çevreler vb. ile perspektifimizin ne kadar derinden dönüştürüleceğini önceden bilmiyorsak.

Bekârlıktan çıkıp uzun süreli ilişkiye girmek de bizi yeniden hikâyeleştirir ve tutkuyla hikâyeleştirir. Bir gece içinde hayat hikâyemiz bizim olmaktan çıkar. Kaderimizi bir eşinkiyle –ve dolayısıyla eşin akrabaları, çocuklar, torunlar, komşularınkiyle– birleştirmekle hikâyemiz rızamız olsun ya da olmasın bizden uzaklaşır. Kaldı ki, başkalarının hayat hikâyelerine yakın olmakta, onlarınki büyük bir değişiklikten geçtiğinde kendi hikâyemizi de değiştirmek zorunda kalmakta bir risk var. Biri kronik ya da kalıcı bir hastalığa yakalanınca aile hikâyemiz büyük bir kesintiye uğrar. Oyuncularından biri ya tamamen hikâye dışı kalır (*Kahire'nin Mor Gülü*'ndeki Tom gibi) ya da içinde kalsa bile ar-

tık aynı "karakter" olmaz, yani artık alışılmış rolünü oynamaz, tanıdık dizelerini söylemez, her zamanki alt olay örgüsü, çatışma ve tema katkısında bulunmaz. Geriye kalanlarımız ortaya çıkar ve –bir aile ve bireyler olarak– rollerimizi yeniden kurarak, dizelerimizi yeniden yazarak, kendi "karakterler"imizi yeniden yaratarak yeniden hikâyeleştiririz. Eskiden herkesin nefret etmeye bayıldığı aile zorbası büyükanne şimdi bir düşkünler evinde ya da bir tabutta bağışlanabilir, zayıf bir hayaletse, o halde biz kimiz? Ya da birimiz hakkında yeni bir bilgi öğrenir ve şoke oluruz. Hayatlarımız bir yalan üzerine kurulmuştur: Bir metresi var; evlatlık alınmış; bir alkolik; çoğul kişilik bozukluğu var; HIV pozitif; tecavüze uğramış ya da taciz edilmiş veya bir UFO tarafından kaçırılmış. Aile hikâyesi yeterince büyükse, yeterince esnekse, yeterince açıksa herkes buna "uyum sağlar". Yoksa ayrı düşeriz ya da uyum sağlarmış gibi görünürken, tüm sistemimizi yeniden hikâyeleştirmek için gereken enerji kaçınılmaz patlama gerçekleşene kadar yüzeyin altında sessizce birikir.

Hastalığın getirdiği çalkantılara ve yakın aile yaşamındaki kaçınılmaz değişikliklere ek olarak, birdenbire konumumuzun alçaltılmasının ya da işten çıkarılmanın getirdiği rahatsız edici değişiklikler de vardır: Artık kendimizi şirket hikâyesinde vazgeçilmez bir karakter olarak göremeyiz. Hayatta oynadığımız rollerin çoğundan doğal olarak, hatta isteyerek çıkmamıza karşın, bir gecede birinden yoksun kalırız ve onunla birlikte çevresinde dikkatle oluşturduğumuz öz-dünya-hikâyesinin sevdiğimiz versiyonundan da yoksun kalırız. Ayrıca içinde yaşadığımız daha da büyük hikâyelerde de zaman zaman büyük çalkantılar olur: Bir piyasanın çökmesi, bir devrim, bir deprem. Yalnızca bizimki değil, herkesin rolü, herkesin yeri, yaşamının olay örgüsü, öz karakterizasyonu sorgulamaya açık olur: Biz kimiz? Kime güvenebiliriz? Hakikat nedir? Denetim kimde? Bu tür olaylar o kadar patlayıcı olabilir ki, daha ne olduğunu anlayamadan, hayatlarımızda bir hikâyeleştirme yolundan çekip alarak başka birinin ortasına atarlar bizi. Asla bilemeyiz. Hayatlarımızdan anlam çıkarmak için kullandığımız eski hikâyeye ne kadar inatla yapışırsak yapışalım, bizi tekmeleyip çığlıklarla yeni bir hikâyeye sürüklerler. Artık aynı insan olmadığımızdan (felsefi değilse deneysel olarak), hayatlarımız "bir hikâye yazma amacında olduğumuz ama başka

bir hikâye yazmak zorunda kaldığımız bir günlük" (Allen, 1978, 79) haline gelir.

Ama olayların kendilerinin zorladığı yeniden hikâyeleştirme türü kasıtlı *olmayan* türdendir. Normalde ruhlarımızın böyle ani, yönetilemez bir şekilde yeniden oluşturulmasını kendimiz istemeyiz. Gene de kasıtlı olmayan yeniden hikâyeleştirme olumsuz kadar olumlu olaylar aracılığıyla da gerçekleşebilir. Boşanmanın yanı sıra nişan, ölümün yanı sıra doğum, başarısızlığın yanı sıra başarı, işini kaybetmenin yanı sıra piyango kazanmakla hayatımızı hikâyeleştirmenin yeni bir tarzına geçmek durumunda kalabiliriz.

Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Ortak Özellikler

Şimdiye kadar doğal olarak yeniden hikâyeleştirme yollarını ele aldık. Çoğunlukla bunlar görülemeyecek kadar tedricidir, ama bazen de dramatik olur. Gene hiçbir zaman bilemeyiz. Yeniden hikâyeleştirme herhangi bir zamanda, biz istesek de istemesek de, harekete geçirilebilir. Ama şimdi kasıtlı olarak ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirme yollarını ele almak istiyorum.

Birinci olarak, bizim dışımızda herkes için kasıtlı olan kasıtlı yeniden hikâyeleştirme biçimleri vardır. Bir göçmen kampına ya da sokağa atılmış, hipnotize edilmiş, beyni yıkanmış ya da hapsedilmiş, kaçırılmış olmakla, normalde kaçınabileceğimiz ve daha sonra bize yaptıklarını telafi etmek için çok enerji harcamamız gereken kişiler ya da güçler bizi yeniden hikâyeleştirmek –aslında doğrudan hikâyesizleştirmek zorunda bırakır. Aynı şekilde, bazı mesleklere –tıp, ordu ya da papazlık gibi– isteyerek girerken bile, kendi dünya hikâyemizin eskiden onaylamamış olabileceğimiz yönlerde dönüşmek zorunda kaldığını görebiliriz.

Bu ani, başka amaçlı yeniden hikâyeleştirmeler gerçekleşebilseler ve gerçekleşseler bile bunlar pek yaygın değildir ve buradaki odak noktamı oluşturmazlar. O halde, ister tedrici ister dramatik, ister bilinçli ister bilinçsiz olarak kendi başımıza kasıtlı yeniden hikâyeleştirme yoluna girmek üzere olduğumuzu haber veren bazı ipuçlarından söz etmek istiyorum.

Yolculuğumuz, uykudan uyanınca hissettiğimiz belli belirsiz bir huzursuzluktan daha kesin olmayan bir şeyle başlayabilir: Bu haliyle hayatla ilgili hafif bir kafa karışıklığı, işlerin gidişatı

konusunda mızmız bir bezginlik, ilişkilerimizde, tenimizde yeni bir şey için, dünyada bulunmanın yeni bir yolu için sessiz ama şiddetli bir açlık. Kendimizden bezerek yalnızca bir değişiklik ya da mola, rutinden bir kopuş değil; gerçek bir sarsılma, karakterimizden, ilişkideki rolümüzden, ailedeki rolümüzden, şirketteki yerimizden, toplumdaki senaryomuzdan fırlayıp çıkma özlemi duyarız. Yavaş yavaş bu huzursuzluk, bir şeylerin yolunda gitmediğine ilişkin daha da keskin bir hisse dönüşür: Kendimizi görmenin başka bir yolu olduğuna; kendimizi "fazla dar tanımlamış" olduğumuza (Crichton, 1988, 184); dünya resmimizin, içindeki hakiki etkinliklerimizi açıklayabilecek kadar geniş ya da ayrıntılı olmadığına.

Kendi dünya hikâyemizin fazla küçük olduğuna dair bir kuşkudur bu; üstelik bizim hikâyemiz olmadığına dair de bir kuşkudur. Başka birinin bu hikâye üzerinde yazarlığı/otoritesi vardır – ana-baba, eş, herhangi bir güç– ve bunu tekrar kazanmak için mücadele etmemiz gerekir. Başkalarının bizimle ilgili hikâyelerinin ancak bu kadar olduğuna dair kinik bir sezgidir bu: Hikâyeler – izlenimler, kim olduğumuza ilişkin keyfi yapılar; hakikatler değil "kurmacalar", hatta doğru bile olmayan, kendi kafamızdakilerle giderek çelişen kurmacalar. İçinde kişisel hikâyemizin yuvalandığı daha büyük hikâyelerin –aile hikâyesi, şirket hikâyesi vb.– kendi hikâyemizin gelişmesine giderek daha az yardımcı olduğu duygusudur. Yani onların olay örgüsü çizgileri çok sıkıdır, bize verdikleri roller çok sıradandır, değer verdikleri temalar bizim temalarımız değildir, çatışmaları (ve ahlaki değerleri) bizimkiler değildir. Dolayısıyla bu hikâyelere uymayı başaramayız. Yalnızca başkaları tarafından nasıl görüldüğümüzle kendimizi görme biçimimiz arasında değil, kendimizi nasıl yansıttığımızla gerçekten nasıl "olduğumuz" arasında da rahatsız edici boşluklar olduğunu kavramaktır aynı zamanda: Dış hikâyemizle iç hikâyemiz arasındaki vb... boşluklar. Gerçekten de "bu benim hayatımın hikâ-yesi" diyebilmek, hayatımızla aramıza, onu yeniden hikâyeleştirmenin mümkün olduğunu anlamamıza yetecek uzaklığı sonunda soktuğumuz anlamına elebilir.

Demek ki, otobiyografik dürtü içimizde doruğa çıkar ve hikâyemiz bağlamında, hayatımızın olaylarını kendi ellerimize alma, kendimizin kılma kararını veririz. Başkaları kendimizi "bulmaya" çalıştığımızı söyleyerek bizi ciddiye almasa da hikâyenin

eşiğine ne kadar tutkuyla yaklaşırsak, onların dikenli telleri bizi o kadar az etkiler.

Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Tedrici

Yeniden hikâyeleştirme isteği içimizde yükselince, bunu yapmanın yollarını ne kadar bilinçli olarak aradığımız sorusu ortaya çıkar. Hayatlarımızın terkibini değiştirme yönündeki gizli gündemimizin farkında olmadan başvurduğumuz birçok kasıtlı yeniden hikâyeleştirme yolu vardır. Zamanla bunlar bizi değiştirir, gene de normal olarak bunları aramayabiliriz.

Görmüş olduğumuz gibi, "evi terk etmek", öç alma duygusuyla yapıldığı zaman, otoriteyi yeniden ele geçirmenin yaygın bir yolu olabilir. Bir diğeri de kendimizi eski arkadaşlardan uzaklaştırmaktır. Bu arkadaşlar rutin olarak belirli bir yüzümüzü öne çıkarmış, hikâyemizin belli bir versiyonuna ağırlık vermiş olabilirler ve biz, artık bu yanımızın pekişmesini istemeyebiliriz. Yani onların hayat hikâyelerinde hep aynı karakteri oynamayı ne kadar az istersek, hayatlarımız ortak bir hikâyeyi paylaşmamıza ne kadar az izin verirse, o kadar ayrı düşeriz. Dolayısıyla en yakın arkadaşlar eski arkadaşlar haline gelir. Farklı çevrelere girmeye, farklı eğilimleri olan farklı kişilerle ilişki kurmaya başlarız. Kurduğumuz yeni arkadaşlıklar kendimizi yepyeni şekilde hikâyeleştirmeye davet eder bizi. Ya da boşanırız ve evliliğin bizi içine tıktığı eski hikâyeden kurtulma ihtiyacı duyarız. Ya da işimizden ayrılır ve bir dünya turuna çıkarak farklı bir kültürde yaşayıp çalışmaya, farklı bir dil konuşmaya, dünya kavrayışımızı farklı bir yolla solumaya başlarız. Sosyolog Peter Berger'ın sözleriyle, "bir toplumsal dünyadan diğerine geçerken dünya görüşlerimizi (ve dolayısıyla biyografimizin yorumlarını ve yeniden yorumlamalarını) değiştiririz" (1963, 64).

Ya da yeni bir hobi ve yeni bir vücut geliştirir, yeni bir eğlence seçer, uzun zaman önce gömdüğümüz yeteneklerimize geri döner, böylece yeni, daha yaratıcı bir aşamaya gireriz. Ama yaratıcılığımızı bu şekilde tekrar canlandırmak yalnızca eski hikâyede yeni bir bölüm açmaz; bu hikâyeyi tümüyle altüst edebilir. Kendimizi o ana kadar nasıl hikâyeleştirdiğimizin taşa yazılı olmadığını keşfederiz; bu da yeniden yaratılabilir. Bir günlük tutmak bu değişikliğin bir parçası olabilir. Otobiyografik dürtüden etkilenerek, nedenini tam olarak bilmeden içimize döneriz.

Kasıtlı Yeniden Hikâyeleştirme: Dramatik

Ama ne yaptığımızın ve neden yaptığımızın bilincine daha çok vardıkça, nasıl yapacağımız konusunda bize yardım edecek kaynakları daha kasıtlı olarak arayabiliriz.

Yönelebileceğimiz en az dört yön vardır: Eğitim, din, terapi ve terapinin bugünlerde "kişisel mitoloji" olarak bilinen özel bir dalı. İlk ikisinin, onlara kasıtlı olarak başvurmadan da bizi tedrici olarak yeniden hikâyeleştirebildiğini görmüştük. Dolayısıyla bu kasıtlı başvurularla başlamak istiyorum. Ama önce ne tür bir yeniden hikâyeleştirmeden söz ettiğimizi açıklığa kavuşturmamız gerekiyor.

Bir hikâye uzadıkça hikâyenin ille de farklılaşması gerekmez, aynı şekilde olay örgüsünün yoğunlaşması da bunu gerektirmez. Yalnızca aynı şeyden biraz daha fazla vardır. Aynı şey hayat için de geçerlidir. Birbirini tekrarlayan ilişkilere saplanıp kalmış insanlar bir bağlantıdan diğerine geçerken aynı hikâyeyi yaşar, aynı temaları tekrarlar, aynı olay örgüsünü oynar. Yalnızca ortamlar ve karakterler değişir. Ne var ki farklı bir hayat hikâyesi, *yeniden* hikâyeleştirilmiş bir hayat hikâyesi, olayları deneyimlere dönüştüğümüz hâkim olay örgüsünün farklı bir türe büründüğü bir hikâyedir: Trajedi yerine komedi, kurban yerine zafer kazanmış bir insanın hikâyesi; kaybeden değil kazananın hikâyesi; aptal yerine savaşçının, ruhaniyet yolcusunun ya da bir evren çocuğunun hikâyesi. İsterseniz, tıpkı içindeki tek tek olaylarla ilgili algılarımız gibi derinden ve özel şekilde yeniden çerçevelenen, yeniden türleştirilmiş bir hayat hikâyesidir diyebiliriz. Örneğin dün gece otoyolda yaşadığımız dehşet yavaş yavaş yarının trajedisi, önümüzdeki haftanın heyecan verici serüveni, bir sonraki ayın eğlendirici anekdotu ve yaşlılıkta hayatın ironisinin göstergesi olur.

Psikolog James Fowler bu hâkim olay örgülerine "ana hikâyeler" diyor, gerçi bunları Cupitt'in "ana anlatı", Brooks'un "kutsal ana olay örgüleri" dediği geniş kültürel ve inançsal formüllerle karıştırmamamız gerekir. Bunlar, *bireysel* düzeyde "karakterlerimiz ve inanç yönelimlerimizi biçimleyen" hikâyelerdir (Fowler, 1981, 277). Hillman'la aynı doğrultuda düşünen Fowler, bunların "kendimize anlattığımız ve hayatlarımıza damgasını vuran olayları yorumlamada ve tepki göstermede kullandığımız" hikâyeler olduğunu söylüyor. Bunlar "hayatlarımızın nihai anlamını açığa çıkaran eylem-halindeki-güç modellerinin

karakterizasyonları"dır (277). Dolayısıyla, "bir oyun yazarı-avukat bana biz ve evren hakkındaki temel hakikatin 'her şeyin zayıflayıp tükenmesi' olduğunu söylediği zaman, benimle ana hikâyesini hayli sıkıştırılmış biçimiyle paylaşmaktadır. Bayan T iş görüşmesinde bize 'her insanın içinde bir Tanrı vardır,' der ve bu görüşün hayatın anlamı konusundaki temel öncülü olduğunu söylerse, bize ana hikâyesini anlatmaktadır" (277).

Genel hayat türümüz, yani Fowler'ın "ana hikâye" dediği şey, bir yıl, bir gün ya da bir saat öncekiyle temel olarak aynıysa, hikâyemiz uzunluk ve kalınlık açısından farklı olsa da tür olarak aynı olacaktır: Orta kısmı ne kadar egzotik olursa olsun ya da temel ezgi üzerindeki doğaçlamaları ne kadar tanınmaz olursa olsun, aynı basit melodiyle başlayıp biten bir caz parçası gibi. O halde, benim burada ele aldığım yeniden hikâyeleştirme, bizzat hayatlarımızdaki *olaylarda* değil, ama türde, kurmaca tarzında, hâkim versiyonda, ana hikâyede, hayatın olay örgüsünde bir değişiklikle ilgilidir; bunlarla olayları *yorumlar*, deneyimlere dönüştürür ve anılar olarak bir kenara koyarız. Bu tür bir değişiklik olduğu zaman hayatımızda bir reformasyon yapmış oluruz; çünkü hayat hikâyelerimizin içeriğinden çok biçimi, kristallerin kendisinden çok onu bir arada tutan şema değişmiştir.

Dolayısıyla, geçmiş, şimdi ve gelecek hikâyemizi –öz hikâyemizi, dünya hikâyemizi– yeniden işlemek için "kasti, tümüyle bilinçli ve zihinsel olarak bütünsel bir etkinlik"in bir parçası olarak değerlendireceğim araçları ele alacağım şimdi (Berger, 1963, 61). Ama bundan önce bütün bunların yan unsuru olan bir şey var.

Olayları yorumlamada, iç hikâyemizin bir parçası olan deneyimlere dönüştürmede kullandığımız türün, bir versiyondan içimizde dönüp durmakta olan sayısız versiyondan başka birine büyük farklılıklar göstermesi beklenebilir. Bir versiyonda bir olaya atfedilen anlam, bir başka versiyondakiyle aynı olmayabilir. Potansiyel olarak herhangi bir olaydan, tıpkı içine yerleştireceğim versiyonların ya da bakış açısı düzeylerinin sayısı kadar çok deneyim çıkarabilirim. Örneğin bir otobüsü yakalamaya çalışırken düşmek ve bacağımı kırmak, kişisel bir düzeyde ne kadar aptal ya da sarsak olduğumun bir göstergesi olarak; siyasal düzeyde ulaşım sisteminin yetersizliğinin bir göstergesi olarak; dinsel düzeyde böyle günahkâr bir hayat sürmemden ötürü Tanrı'nın beni

cezalandırmasının bir işareti olarak; kozmik düzeyde evrenin acımasız bir şaka olduğunun kanıtlarından biri olarak; ya da aşırı bir hayal gücüyle aynı anda bütün düzeylerde birden yorumlanabilir. Üstelik bu düzeyler ve versiyonlar daha önce gördüğümüz bütün biçimlerde etkileşimde bulunabilir ve birleşebilir, hayatımızın herhangi bir olayından ya da bütün olaylarından çıkarabileceklerimin ya da yorumlayabileceklerimin kuramsal olarak sınırı yoktur. İç hikâyemizin dünyası sonu olmayan bir dünya, tıpkı içinde yaşadığı evren gibi kendine dönük bir evrendir.

Eğitim: Eğitim dediğimiz şeyin büyük kısmı, kuşkusuz ruhumuzun yeniden hikâyeleştirilmesini değil, hikâyesizleştirilmesini etkiler. Gerçekten de eğitim sistemimizin başarısızlıkları fazlasıyla yerden yere vurulmuştur. Belirli bir bilgi kümesinin edilgin şekilde bekleyen beyinlerimize isteyelim ya da istemeyelim aktarımı olarak algıladığımız ve yaşadığımız zaman, eğitim merakımızı perdeleyebilir, yaratıcılığımızı öldürebilir ve bizi öğrenme aşkına bağışıklık kazanmış hale getirebilir. Aynı zamanda, hayatlarımızı kuşatan birçok büyük hikâyenin yazarlığı/otoritesini eleştirme gücü vermek yerine, bize ilettikleri değerlere sorgusuz sualsiz bağlılığımızı daha da güçlendirebilir: Çıkarlarına hizmet ettiğimiz kurulu düzene bağlılığımızı artırır, azaltmaz. Ne var ki, bazı çevrelerde eğitim, kökten reformasyon, hakiki yeniden türleştirme beklentisine izin verecek şekilde uygulanır ve sözde bu amaca ulaşır. Bu tür eğitime birçok ad verilmiştir. Örneğin Brezilyalı eğitimci Paulo Freire'nin öne sürdüğü bir terimle "bilinçlendirme" (conscientization)* denilir. "Perspektif dönüşümü" kavramı da bununla yakından bağlantılıdır. Bu kavramın aydınlatılmasında en çok emeği geçen akademisyen, yetişkin eğitimi uzmanı Jack Mezirow'dur (1978; 1990).

Mezirow, normal olarak uğraştığımız dört öğrenme biçimi olduğunu söyler. Biri, der, "bir şeyi yapmayı öğrenmektir. İkincisi, bir şeyin nasıl çalıştığını, başka bir şeyle nasıl bağlantılı olduğunu, parçaların birbirine nasıl uyduğunu öğrenmektir. Üçüncüsünün başkalarının benden beklediklerini, onların tepkilerini tahmin etmekle ve başkalarıyla nasıl geçineceğimi öğrenmekle ilgisi var-

* Brezilyalı eğitimci Paulo Freire tarafından ortaya atılmış önemli bir terim. Freire'nin sözleriyle, "bu bir bilinç oluşturma işidir; ama burada sözü edilen bilinç, gerçekliği dönüştürme gücüne sahip bir bilinçtir." (ç.n.)

dır. Dördüncü öğrenme türü, önemli bulduğum bazı değerlere sahip bir kişi olarak kendime ait gelişen bir kavram oluşturmaktır" (1978, 100-1). Daha önce, öz *kavram* yerine öz *hikâye* demeyi tercih ettim; çünkü bu terim durağan bir şey akla getirebilir, halbuki kendimize bakışınız her zaman bir başı, ortası ve sonu olan zamansal nitelikte bir şeydir. Yani, "geçmiş deneyimlere ve bu deneyimin öğrenen tarafından nasıl yorumlandığına ve değer verildiğine bağlı" (Brundage ve MacKeracher, 1980, 97) olmasına karşın, geleceğe ve öğrenenin hayatının gelecekteki biçimi konusundaki beklentileriyle ilgili bir dizi olası yola da yönelmiştir. O halde, Mezirow'un beşinci öğrenme türü, böyle bir öz hikâyenin nasıl oluşturulacağını öğrenmeyle ilgilidir, ama bunun da ötesine geçer. Mezirow buna "dönüştürücü öğrenme" (1990, 1) adını verir. Aslında bir tür meta-öğrenme, bir tür seküler din değiştirme olan bu tür, "kendi tarihimizin içinde nasıl kısılı kaldığımızı ve bundan nasıl kurtulacağımızı öğrenmek" ve "içselleştirdiği[miz] şimdiye kadar sorgulanmamış kültürel mitlerin farkına varmak"la ilgilidir (102). Bu tür öğrenmenin özü, "kendimizi ve ilişkilerimizi görme ve hayatlarımızı kurma biçimimizi etkilemiş olan kültürel ve psikolojik varsayımların eleştirel olarak farkına varmayı öğrenmek"tir (101).

Mezirow'a göre, dönüştürücü öğrenme, kendi "anlam perspektifleri"mizi öğrenmek anlamına gelir. Daha önce değindim gibi, bir anlam perspektifinin iki boyutu vardır. Hem "kendimizi ve ilişkilerimizi anlamak için kişisel bir paradigma" hem de yeni deneyimin geçmiş deneyime uyarlandığı –ve onun tarafından dönüştürüldüğü– kültürel varsayımlar yapısı"dır (101). Öz yaratımın poetikası açısından bir anlam perspektifi hem bir öz hikâye hem de bir dünya hikâyesidir. Ne var ki, bazı öğrenenlerde belirli bir noktada hâkim anlam perspektifi büyük bir değişimden, Thomas Kuhn'un (1970) formüle ettiği bir ifadeyi kullanırsak, bir tür "paradigma kayması"ndan geçer. "Bir anlam perspektifi yeni bir durumdaki anomalilerle artık rahatça başa çıkamadığı zaman, bir dönüşüm gerçekleşebilir" (Mezirow, 1978, 104). Özel olarak, "anlam perspektifindeki dönüşümü hareket geçiren şey, hayatın yalnızca daha fazla bilgi edinerek, problem çözme becerilerini artırarak ya da yeni uzmanlıklar kazanarak çözülemeyecek ikilemleridir" (108).

Mezirow'un anlam perspektifi dediği şeyi, hayatlarımızı kurgulamakta ve olayları deneyimlere dönüştürmekte kullandığımız hâkim anlatı çerçevesi, çevremizdeki daha büyük hikâyelerden ödünç alabileceğimiz; ama ruhumuzun derinliklerine kadar sızmış bir çerçeve olarak görebiliriz. Bunu eleştirmek, "eleştirel düşünce"ye başvurmak (Mezirow, 1990; Brookfield, 1989), gündelik dünyamızın bu yapılarındaki "kurmaca" boyutunu görmektir (Rogers, 1991). Daha basit bir ifadeyle, öz hikâyelerimizin gerçekten de birer hikâyeden ibaret olduğunu görmek ve sonra nasıl bu şekilde hikâyeleştirildiklerini, dolayısıyla nasıl yeniden hikâyeleştirilebileceklerini düşünmektir. Bu tür eleştiri, resmi bir eğitim programına ihtiyaç duymaz. Tam tersine her birimizin hâkim güçlere karşı zaman zaman giriştiğimiz kişisel isyanda sessizce devam edebilir. Ya da gene resmiyet dışı ama daha dramatik bir şekilde, Robert Pirsig'in Batı uygarlığı dediğimiz yapının tamamına karşı yaptığı gibi, hayatımızı sınırlayan varsayımlar kümesini tek bir hareketle toptan reddetme biçiminde ortaya çıkabilir. Pirsig'in kült klasiği *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nda haykırdığı gibi, "mitos akıldışıdır" (1975, 346).

Din: Perspektif dönüşümü, din değiştirmeyle de (Welton, 1991, 6, 20) ilgilidir, burada din derken bir öğreti sisteminden çok bir değişim aracını kast ediyorum. Din değiştirme, hayat hikâyesi incelememiz ışığında yeni bir anlam kazanır. Dünya hakkında dışavurulmuş bir hikâyeler kümesi olarak (Cupitt, 1991, 61), ilahi takdiri yansıttığı düşünülen bir hikâyeler kümesi olarak din, herhangi bir din, ruhun yeniden hikâyeleştirilmesi için zengin bir kaynak ve kuvvetli bir güçtür. Bir dine bağlanmak demek açık bir yeniden yapılandırma programına bağlanmak demektir, sadece geçmişimiz değil bugünümüz ve yarınımızla. Yavaş ya da hızlı, her şey değişir. Unutulan şey şimdi hatırlanır; eskiden ön planda olan şimdi arka plandadır; bir zamanlar umutsuzluğun olduğu yerde şimdi umut vardır. Öyle görünüyor ki yeni bir perspektif, yeni bir doğayla ortaya çıkarız: Yeniden hikâyeleştirilmiş, yenilenmiş, yeniden doğmuş olarak.

Muhafazakâr Hıristiyan biçiminde karikatürize edildiği gibi, din değiştirmek "ışığı görme"yi içerir. Bir anilik, bir gecede altüst oluş, görmez gözlerimizden perdenin düşmesi vardır. Bizimle ilgili ve içimizdeki her şey yepyeni bir şekilde aydınlanır. Hayat-

larımızın denetimini bilinçli olarak daha yüksek bir güce teslim etme, hikâyelerimizin yazarlığı/otoritesini kendi dışımızdaki bir varlığa vermeyi içerir. Bu varlığın mesajı, tüm dünyanın tek bir hikâyesine uyumun kılı kılına dayatıldığı, kesin bir olay örgüsüne, ana karakterlere ve merkezi bir çatışmaya sahip bir cemaat ya da bir kült tarafından iletilir: Başlangıçta bir bahçe, ortada bir haç, doruk noktada bir vahiy ve sonunda bir ödül olan o "eski, bildik hikâye". Böyle muhafazakâr bir bağlamda, din değiştirme, yazarlığımızı çarçur ettiğimiz –ve başkalarını da aynı şeyi yapmaya zorladığımız– bir yol daha olabilir.

Bunu köktendinciliğin aşırı biçimlerinde görürüz; bunlarda inançlı kişi, öz yazarlığını feda ederek hayatının olaylarını yaşamak için belirli bir olay örgüsü çizgisini kabul etmeye ve genel olarak hayatının gelişimini yorumlamak için bir yol gösterici olarak görmeye teşvik edilir. "Dolayısıyla din değiştiren kişi, o güne kadarki hayatının tamamını, gözlerinin önündeki perdenin kalktığı o ana doğru Tanrı'nın takdiriyle ilerleyen bir akış olarak anlayabilir artık" (Berger, 1963, 61). Böyle bir olay örgüsü çizgisi, seküler bağlamlarda yaygın olan "kahraman, fatih" ya da "kendini yaratmış kadın/erkek" vb. motiflerden çok "Tanrı'nın-bulduğu-arayan", "inayetle-kurtarılan-günahkâr" ya da daha serti "kanla-kurtarılmış-sefil" şeklindedir. Ama ne kadar sert olursa olsun, bütün bunlar Frye'ın "bütün edebiyatın çerçevesi" olarak gördüğü şeyin varyasyonları olarak görülebilir: "Kimliğin kaybedilmesi ve tekrar kazanılması"nın hikâyesi (1963, 21) –Frye'ın Hıristiyanlığa bağladığı bir hikâye. "Yazınsal bakış açısından," diye öne sürer, Hıristiyanlık hikâyesi "bir komedi"dir (1988, 122). Ünlü bir şarkının dediği gibi, "Bir zamanlar kördüm ama artık görüyorum / kayıptım ama artık bulundum." Hatta, der John Gardner (1985), kendi başına hikâyenin biçimi de, "düzenli başı, ortası ve sonuyla bir hıristiyan metafiziğini ima edebilir" (88).

Bu olay örgüsü çizgisi bizi yeniden hikâyeleştirmeye –geçmişi, şimdiyi ve geleceği– ne kadar zorlarsa, hayat hikâyemizin birçok versiyonunun tek bir versiyonda bir araya gelmesini, conversiyonu* sağlamamız o kadar beklenebilir. Ama bunun olumsuz tarafı aynı zamanda dışarıya daha kapalı ve daha otoriter olmasıdır,

* İngilizce conversion'ı burada din değiştirme şeklinde çevirdim. Yazar burada conversion ile version (versiyon) sözcükleri arasında bir kelime oyunu yapmaktadır. (ç.n.)

dolayısıyla her tür çelişkili, isyankâr versiyonu bastırma eğilimimiz daha güçlü olabilir. Üstelik, din değiştirmeden *önceki* hayat hikâyemize güven duyulmaması gerektiği; geçmiş deneyim türümüzü sonuçsuz, aslında olumsuz sonuçlu olarak kötülememiz gerektiği, artık "hakikat"in bizi özgür bıraktığı konusunda daha çok şey öğretilecektir (açıkça ya da başka yollarla). Dolayısıyla, Tanrı'ya duyulan güvene kendimize karşı güvensizlik –ve dünyaya karşı paranoya– eşlik edecektir (Keen, 1986).

Geçmişimizin hâkim versiyonunu iç zenginliğe değil, iç kaosa yol açmışsa, bu bastırma ve güvensizlik sürecini iyi karşılamamız mümkündür. Kendimiz için oluşturduğumuz geçmiş yeterince olumsuz, suçluluk, iğrenme ya da can sıkıntısı kaynağıysa, Hoffer'ın "gerçek inanan"ı (1951) gibi, bundan vazgeçmekten ve yerine daha iyi bir model, daha iyi bir hikâye geçirmekten memnun oluruz. Dolayısıyla kendilerini liberal bir ortamda bulan muhafazakârlar, karşılarında düzgün, yeni bir hikâye (hem öz hikâyeleri hem dünya hikâyeleri) olmadığı zaman; neye inanacakları açıkça öğretilmediği zaman; kendi yorumlamalarına çok şey –özellikle kendileri hakkında– bırakıldığı zaman hayli altüst olabilirler. Onlar için, öbür tarikatların sunduğu sıkı sıkıya anlatılan, hazır hikâyeler *–sen tek umudu İsa olan bir günahkârsın–* büyük bir lütuf, din değiştirdikleri anda eleştirmek istemedikleri bir lütuf olarak görünecektir. Varoluştan kendi başlarına anlam çıkarma yükünden kurtulmuş, Tanrı'yla Şeytan arasındaki savaşta kazananın tarafında olduğuna inanmış biri olarak içleri huzur duygusuyla dolacaktır: *Sonunda güvenlikteyim; kim olduğumu biliyorum; yuvama geldim. Hakikat burada yatıyor.*

Ne var ki, böyle bir hikâyenin yazarlığı/otoritesini sorgulamazsak bir bedel öderiz; çünkü kendi isyankâr iç versiyonlarımız, dikkatle denetlediğimiz yüzeyin altında yavaş yavaş bir araya gelerek bir karşıt hikâyeye dönüşecektir. Kısa bir süre sonra göreceğimiz gibi bu karşıt hikâyede daha sonra yeniden din değiştirmenin tohumları yatar. Bazıları için, bu yüzden hiçbir hikâyenin tüm hikâye –ne öz hikâyenin ne de dünya hikâyesinin– olmadığını kavramak müthiş özgürleştirici olacaktır. Olabileceklerinin hiçbir sınırı olmadığı gerçeğini sevinçle kucaklayacaklardır. Bazıları içinse, aynı gerçek "bir insanın olası varlığının sınırsızca üst üste binen ufukları karşısında metafizik bir agorafobiyi" (Berger, 1963, 63) harekete geçirecek ve savunmacılık ve şevkte buna eşlik

eden bir artış yaratacaktır. Diğer bir deyişle, "şu ya da bu dine geçmenin son din değiştirme olmayabileceğinin, kişinin defalarca din değiştirebileceğinin kafaya dank etmesi, zihnin sahip olabileceği en dehşete düşürücü düşüncelerden biridir" (63).

Hava geçirmez ya da açık, sert ya da esnek, dayatılmış ya da kendiliğinden ortaya çıkmış, muhafazakâr ya da liberal, dinin gerektirdiği ya da esinlediği "biyografik yeniden yorumlama" (61), yüzyıllardır ruhlarımızı kasıtlı olarak yeniden hikâyeleştirmek için baş aracı olmuştur. Ne var ki kendi hikâyeleştirilmiş doğasını ve hikâyeleştirmenin üslubunu anlayabilmesi ve kendi bakış açısının otoritesini daha esnek şekilde ele alarak işlev görebilmesi için dinin kendisini yeniden hikâyeleştirmek; hangi çizgide olursa olsun her inananın giderek daha fazla üstlenmesi gereken bir görevdir. Bu şekilde yaratıcılığımızı ve ruhsallığımızı (ki ikisi aynı şey olabilir) gerçekten besleyen din biçimleri geliştirmeye devam edebiliriz, çünkü bu biçimler gerçek konusunda daha az saplantılı ve güvene daha açık olurlar.

Terapi: Ama birçoğumuzun nihai olarak ya çekildiği ya da itildiği bir kasıtlı yeniden hikâyeleştirme biçimi vardır –yani hayatın doğal yeniden hikâyeleştirmesinin fazla acılı ya da ona karşı direnişimizin fazla güçlü hale geldiği zaman; ya da aile hikâyemizin, çift hikâyemizin ya da kişisel hikâyemizin birinin ya da öbürünün artık işe yaramadığı zaman. Buna "ruh terapisi" ya da daha yaygın olarak psikoterapi deniliyor. Bu biçimde geniş din ve psikoloji görüşleri birbirine yaklaşır. Carl Jung'un itiraf ettiği gibi, "hayatın ikinci yarısındaki bütün hastalarım arasında... problemi son çare olarak dinsel bir hayat görüşü bulmak olmayan tek bir kişi yoktu" (Storr, 1988, 192). Kısacası, "psikanaliz bir kurtuluş biçimi vaat eder" (2).

Terapi, der Hillman, "hayatımızın bir yeniden hikâyeleştirilmesidir" (1975a, 168). "Deneyimin yeniden hikâyeleştirilmesi"dir (White ve Epston, 1990, 14). O halde, gerçekten (bizi dine çeken yem) ziyade hayatlarımızı nasıl hikâyeleştirdiğimizle, yorumla ilgilidir. Bu da terapiyi arkeolojiden çok tefsirle ilgili bir uygulama haline getirir: Hayatımızın "daha çelişkiden uzak ve doğurgan bir anlatısını kurma"ya (Bruner, 1986a, 9) yardımcı olması itibariyle. "Şeylere ve olaylara verdiği[miz] anlamlar"ı değiştirir ve dolayısıyla "dünya[mızı] yeniden kurar" (Jourard, 1971,

99). Böyle bir perspektif, hastanın "kendi tarihinin değil, bu tarihi içine koymuş olduğu hikâyenin bir kurbanı" (Hillman, 1989, 79) –varlığının değil deneyiminin kurbanı– olduğunu akla getirir. Dolayısıyla tedavi gerektiren kişi değil, hikâyedir. "Başarılı terapi," der Hillman, "hikâyeyi yeniden düzenleyerek daha zeki, daha yaratıcı bir olay örgüsüne kavuşturmak"tır (80). İşleyiş prensibi, "tarihi değiştirmek istiyorsan, tarihçi ol öyleyse" şakasından güç alır. İnsanlar, asıl olarak hayatları değil de hikâyeleri onlar için işlevsel olmaktan çıktığı zaman; deneyimlerini 'hikâyeleştirdikleri' ve/veya başkalarının 'hikâyeleştirdiği' anlatılar yaşanmış deneyimlerini yeterince yansıtmadığı ve... yaşanmış deneyimlerinin önemli özellikleri... bu hâkim anlatılarla çeliştiği zaman terapiye başvururlar" (White ve Epston, 1990, 14-15).

Terapide hayatımızın hikâyesini alışılmadık bir derinlik ve yoğunlaşmayla anlamaya çalışırız; özellikle de benlik duygumuzun merkezindeki hikâyeleri. Başkalarının bizimle ilgili izlenimlerini düzenlemekte kullandığımız parti hikâyeleri değil yalnızca, ama çoğunlukla anlatması en zor olan, özümüze ait hikâyeler. Hikâyelerimiz hakkında bazı kilit sorular sorarak bunu yapmaya çalışırız. "Kişisel çözümleme," der Schafer, "bir insanın kendi hayat hikâyesine ve diğer önemli kişilerinkine yönelttiği başlıca soruları değiştirir" (1983. 219). Bu haliyle terapinin çekiciliği "bir yanıt duygusu"nda (Schafer, 1989) yatar: Orada bir yerde ödülün yattığı duygusu –hayatlarımızın tüm hikâyesi, hakiki *hikâye*; bir gün hikâyemizi doğru anlayacağımız duygusu. Bu kendini sorgulama aslında "belleğin bağlamını değiştirir", böylece "tek tek hikâyelerimizi genişletilmiş bir ufuk altında tekrar toplarız" (Winquist, 1980, 50-1).

Benim gördüğüm şekliyle, terapötik süreç, üst üste binen üç aşamadan geçer, her aşamanın terapist için kendi kilit sorusu ve buna denk düşen bir rolü vardır. Kabul etmek gerekir ki, bu aşamalar, herhangi bir verili terapist ve hastanın yapacağı karmaşık ve çoğunlukla uzun çalışmanın bir basitleştirilmesini temsil eder. Bununla birlikte, "ruhun bakımı"nda (Moore, 1992) varolan şiirsel dinamiğin belki kaba hatlı ama doğru bir resmini –yalnızca terapide değil, böyle bir bakımın gerçekleştiği her tür bağlamda, derslik, destek grubu ya da günlük tutma gibi öz bakımda ve kuşkusuz mahrem ilişkilerde ve dostlukta– sağlarlar. Gerçekten de iyi arkadaşlıklarda insanlar hep birbirlerine özen gösterir, tıpkı

aile mensupları, iş arkadaşları, hatta birbirine tamamen yabancı kişilerin –bazen tüm bir cemaat ya da kültürün– yapabileceği gibi.

Birinci aşama, hayatımın hikâyesini *anlatma* aşamasıdır; bu da yalnızca, daha önce hiç yaşamamış olabileceğim bir yoğunluk ve dürüstlükle anlatma, dışarıya çıkarma, salıverme anlamına gelir. Yekpare bir bütün olarak çıkmayabilir kuşkusuz; tam tersine belirli olaylarla ilgili anekdotlar, belirli anların natürmortları, yıllar boyu birikmiş acıların dökülmesi ve izlenim parçaları olarak çıkabilir. Ama birçoğunun ardında tek bir hikâye pusuya yatmıştır: Hastaların kullandığı birçok hikâye... hayatlarının hikâyesini aktarma çabalarıdır" (Kennedy, 1977, 105). "İlk *hikâyeler*," diye onu yankılar Frederick Wyatt, "ve sonra da anlatılmak için zorlayan az çok tutarlı *hikâye*" (1986, 205). Bu zorlamaya tepki vermekle (ben bu zorlamaya otobiyografik dürtü adını vermiştim) ve böylece hikâyemi kendi dışıma çıkarmakla, bir anlamda onu ruhumdan kovmuş olurum: Yüklü olduğu hikâyeyi anlatarak, der Somerset Maugham, böylece "ondan kurtulan" (Allen, 1949, 233) romancı gibi. Yazar Michael Crichton'ın önemli deneyimleri yazma hakkında dediği gibi, hayatınızı anlatmak, "deneyimi [nasıl] kendinizin kıldığınız, sizin için anlamını nasıl keşfettiğiniz, nasıl sahiplendiğiniz ve sonunda nasıl serbest bıraktığınız"dır (1988, x).

Bu aşamada yol gösterici soru, *Benim hikâyem nedir?* sorusudur. Ne var ki, böyle bir anlatış, yalnızca aynı eski hikâyeyi anlatıyor olduğum anlamına gelmez. Bunu yoğun ve ayrıntıyla anlatmak, yeni bir şeyin hayatıma girdiği; farklı bir *öz yaratım* derecesinin gerçekleştiği anlamına gelir. Bir danışman, "Basit bir ifadeyle, eskisinden daha fazlayızdır," der (Winquist. 1980, 60). Yeniden hikâyeleştirmenin bu aşamasında terapist asıl olarak bir *dinleyicidir*; ama geçmişte ender karşılaşmış olabileceğim, açık, destekçi, yargılamayan türde (Schafer, 1983, 3-4), beni gerçekten ilginç bulan ve dolayısıyla yeniliğimi onaylayan türde bir dinleyici (Polster, 1987, ix). Hepsinden önemlisi, danışman hikâyemi güvenle koruyan biridir. Buna ek olarak duyduğu hikâyelerin (ve hikâyelerin ardındaki hikâyelerin, anlatılmayanların) yalnız içeriğine değil, biçimlerine, *nasıl* anlatıldıklarına da dikkat eder. Psikiyatri ihtisası sırasında bir hocasının Robert Coles'a öğütlediği dinleme biçimidir bu. "İyi bir dinleyici olmaya zorladı beni," diye

yazar Coles, "bir hikâyenin gerektirdiği özel yolla: Sunuş tarzına; olay örgüsünün, karakterin gelişimine; yeni dramatik sekansların eklenmesine; anlatış sırasında bir figüre ya da başkasına yapılan vurguya; ve anlatıcının anlatışına yüklediği coşku, tutarlılık derecesine dikkat et" (1989, 23).

Yeniden hikâyeleştirme sürecinde ikinci aşama, hayat hikâyemin *okunması* aşamasıdır; yani anlattıktan sonra daha önce hiç yaşamamış olabileceğim bir dürüstlükle inceleme, değerlendirme ve eleştirme. Burada kilit sorum, *Benim hikâyem ne* tür *bir hikâyedir? Hangi türde bir hikâye anlattım?* şeklindedir. Bu aşamada temel ya da "baskın hikâyeler"imin bazılarına yakından bakarak hangi temaları ortaya çıkardıklarını, bunları nasıl kurguladığımı ve kendimi nasıl (ne tür bir "kahraman" olarak) karakterize ettiğimi ve başka bir bakış açısından anlatsam nasıl görüneceklerini değerlendiririm. Bu edebiyat öğretmenlerinin öğrencilerin zihinlerinde yeni içgörüler uyandırmak için kullandığı bir stratejidir: Örneğin anlatıcı perspektifinden değil de ana karakterin, ikincil bir karakterin ya da okurun perspektifinden anlatılsa, X hikâyesi nasıl farklı olurdu?[1]

Bu aşama, hayat hikâyemden bir uzaklaşma, bir adım geriye çekilmedir. Kasıtlı hikâyesizleştirme aşamasıdır, bu da *oluşturulduğu şekliyle* hayatım hakkındaki her şeyin ilke olarak incelemeye açık olduğu göreli hikâyesizlik aşamasına bilerek girmek anlamına gelir. Bu genellikle aile hikâyemin ya da daha doğrusu belki "aile miti"min (Napier, 1993; Keen, 1993; Moore, 1992, 25-6) yakından incelenmesini içerir: Temaları, çatışmaları, karakterleri, yazarlık/otoritesi, olay örgüsü çizgisi, türü vb. Ama hayatımı çevreleyen daha büyük hikâyelerin –kişisel olmayan, kurumsal, ideolojik vb.– temalarını, karakterlerini vb. sorgulamak anlamına da gelebilir; bu durumda, görmüş olduğumuz gibi, kişisel olan siyasal olana yol açar. Diğer bir deyişle, bu aşamada büyük bir güç vardır: "Kişiler kendi hikâyelerinden ayrıldıkça bir kişisel etkenlik duygusu yaşayabilirler" (White ve Epston, 1990, 16). Ne var ki, dünyada bulunmamın yolunu sorguladıkça ve deneyimimin bel-

1. "Kew Gardens" adlı hikâyesinde Virginia Woolf daha da iyisini yapar. Hikâyesini küçük bir karakterin perspektifinden anlatmak yerine, hikâyenin geçtiği doğal ortamın perspektifinden anlatır. Hikâyenin temel olay örgüsü bahçedeki bir sümüklüböceğin dikkatli ilerleyişinden ibarettir ve Woolf, insan hayatının bu sümüklüböceğe ne kadar alışılmadık ve anlamsız görünebileceği üzerinde kafa yormakta kararlı gibidir.

ki uzun süre önce gömdüğüm parçalarına –gizli parçalar, kutsal parçalar– göz attıkça büyük bir zayıflık da olur. Terapistin rolü de aynı ölçüde hassastır. Ama bu yine de "hikâye[mi] *değiştirmek*" olmayabilir, "çünkü bu inkâr etmektir; tam tersine hikâyeyi *genişletmek* ve *derinleştirmek*, dolayısıyla içinde kapalı kalmış enerjiyi dışarı çıkarmaktır" (Houston, 1987, 99).

O halde, hem anlatırken hem de okurken, başka bir kilit soru beni motive eder: *Okuduktan ve dolayısıyla aslında ne tür bir hikâye olduğu kafamda daha büyük açıklık kazandıktan sonra hikâyemi nasıl değiştirebilirim; nasıl* yeniden türleştirebilir/*yaratabilir*, yeniden yazarı olabilirim? Daha özel bir ifadeyle, *hayatımın büyük kısmının bana olabildiğince tutarlı bir bütün olarak görünebilmesi için hayatımın olaylarını açıklayacak, barındıracak ve hatırlayacak kadar büyük*, geniş *ufuklu bir hikâyeyi nasıl bulabilirim?* Bu soruyu sormaya başlarken terapötik sürecin üçüncü temel aşamasına, "o ana kadarki iç hikâyeyi yeniden yazma"ya (Glover, 1988, 153) girerim. Bu, ruhumu yeniden hikâyeleştirmenin özellikle mümkün olduğu aşamadır, çünkü danışmanımdan öğüt alarak yalnızca başkalarıyla ilişkilerimde yeni davranış ve tepki yolları değil, hayatımın olaylarını çerçevelemek için yeni bir yol da denerim; örneğin neler olduğunu ve benim kim olduğumu kendime anlatmak için kendimi daha çok onayladığım bir sözcük dağarcığı. Bu haliyle, hayatımı "yeniden anlatma" aşamasıdır (Schafer, 1992).

Bu aşamaların arasında gidip gelirken, birini bitirip diğerine geçme tarzında içlerinden geçmeyiz, çünkü bu aşamalar sıkı sıkıya iç içe geçmiştir. Charles Winquist'in sözleriyle, "bir hikâyeyi, bir hikâye bulmak için anlatırız" (1980, 43). Ama bu örtük sürecin tamamında terapist nedir? Bizi "storyotype" etmesini değil, bizi bağlama sokarak dinlemesini, *gerçekten* dinlemesini beklediğimiz ve bunun için para ödediğimiz kişidir kuşkusuz: Diğer ilişkilerimizde az gördüğümüz adil bir tanık olmasını beklediğimiz kişi. Hikâye açısından bakarsak, terapist ilk aşamada açık ve tarafsız bir dinleyicidir. İkincide "yardım eden bir editör" olur (Bruner, 1990, 13). Üçüncüsünde yazarlardan biridir (Schafer, 1992, xv) ve iki anlamda yazardır: Hem *bizim* yazarlarımızdan biri hem de karşılığında bizim *tarafımızdan* yazılan biri, çünkü tedavi sürecinde o da "yeniden hikâyeleştirilir".

Robert Kegan (1982), terapisti, kasıtlı olarak yeniden hikâyeleştirilen kişi yepyeni bir hayat-hikâyesi oluşturduğu sırada bir "koruyucu ortam" olarak görmekle, terapinin anlamına ilişkin algımızı zenginleştirir. Terapist, kişinin içinde gelişeceği bir kültürdür (276), Kegan buna "içine gömülme kültürü" adını verir. Böyle bir kültür üç işlevi yerine getirir. Birincisi onaylamadır. Yeniden hikâyeleştiren kişi açıklamalarda bulunurken ve dışa vururken, koruyucu-ortam-olarak-terapist "beklemede kalır" (121). Anlatmanın içeriğinden ya da gücünden etkilenmeyi reddederek hem onaylar hem de bekler. İkinci işlev, çelişkidir. Yeniden hikâyeleştiren kişi kendi hayat hikâyesini eleştirmeye, ondan uzaklaşmaya başladıkça, terapist de "oluruna bırakmalı" (121), geri çekilip hastayla birlikte bunun ne *tür* bir hikâye olduğunu sormalıdır. Üçüncü ve son işlev, sürekliliktir. Yeniden hikâyeleştiren kişi yeni bir anlatma *ve yaşama* yolunu denerken terapist de bunun gündelik hayatın dokusuyla "bütünleştirilebilmesi için orada bulunur" (121).

Doğal olarak her terapi okulunun, hangi tanı hikâyesinin bu yorum görevi için yeterli olacak ölçüde her şeyi kucakladığı –yani bir insanın "yaşanmış deneyimi"ni "yeterli ölçüde temsil ettiği"– konusunda kendi özel inanışları olacaktır (White ve Epston, 14). Klasik Freudcular Odipus mitine; Jungcular, Adlerciler vb. kendi kuramlarına uyan "kurmacalar"a (Hillman, 1975a) bağlı kalacaklardır. Ama burada bir okuldan yana çıkmayacağım, çünkü buradaki odak noktam yeniden hikâyeleştirmenin özgül içeriğinden çok genel *form*, genel olarak süreç biçimi. Dolayısıyla şimdi, başkalarının bizim için yazdıkları yerine *kendi* yol gösterici hikâyelerimizi seçme –ya da oluşturma– gücü veren özel bir terapötik stratejiye bakmak istiyorum. Bu strateji, günümüz danışmanlık çevrelerinde ilgi çekici bir popülerlik kazanmış bir kavramla bağlantılıdır: Kişisel mitoloji.

Kişisel mitoloji: "Kişisel mitler," diye yazar psikolog-teolog Sam Keen, "zaman zaman incelenip düzeltilmedikçe sıkıcı ve sınırlayıcı olurlar"[2] Dolayısıyla, "kendimizi sürekli yeniden icat

2. Bugünkü popülerliği nedeniyle "mit"i öz yaratımın poetikası incelemesinde rahatlıkla kullanmak ve mitle hikâyenin rahatlıkla birbirinin yerine kullanılabileceğini varsaymak cazip geliyor. Bu varsayımın eleştirilmesi gerekir. Bruner'ın bir mitle romanı kıyaslarken dile getirdiği noktanın (1965, 52-3) yanı sıra, Frank Kermode'un

etmek zorundayız," der, "hayat anlatılarımıza yeni temalar dokumak, geçmişimizi hatırlamak, geleceğimizi revize etmek, *yaşamak için kullandığımız miti yeniden yazmak/onay vermek zorundayız*" (1988, 45; italikler benim).

Çağdaş kültürde, der araştırmacılar Feinstein, Krippner ve Granger (1988), kendimiz için kişisel bir mitoloji oluşturma ihtiyacımız da kapasitemiz de, "tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar" büyüktür (1988, 24). Bu saptamanın nedenleri, Brooks, Cupitt ve diğerleri gibi, dünyanın "kutsal ana olay örgüleri" ve "ana anlatıları"nın terk edilmesine ilişkin çözümlemelerinde yatar. Joseph Campbell'in öncü yapıtından yola çıkarak[3] kişisel miti "bir düşünceler, imgeler ve duygular takımı" (27) olarak tanımlarlar. Bu takım aracılığıyla, derler, "duyularımızın deneyimini yorumlar, yeni bilgiye bir düzen getirir, esin kaynağı ve yön bulur ve kendimizi evrende kavrayışımızın ötesinde bulunan güçlere yönlendiririz." Mitler, "insanların iç hayatlarını kodlama ve organize etme yolu"dur (27), hayatlarının olaylarını deneyimlere dönüştürürken başvurdukları hâkim anlatı modelleridir.

Burada kullandığım biçimiyle "mit" "tür"den farklıdır; çünkü tür (janr), her mevcut mitin içinde olduğu cinsken mit yalnızca bir biyolojik türdür. Örneğin trajedi türü –ki bütün kurmaca tarzları gibi hiçbir zaman saf haliyle bulunmaz (Frye, 1966, 28)– içinde bulunan *hiçbir şeyde başarılı olamıyorum*, belirli bir insanın hayatında yer alabilecek mitsel bir formülasyondur. *Kimse beni sevmiyor ve hiç sevmeyecek* de başka bir formülasyondur. Buna göre, bir insanın mitini değiştirmesi; ama gene de aynı tür içinde kalması mümkündür.

"Mit yaratma" süreci, diye devam eder Feinstein ve arkadaşları, "insanların hayatta kendi yollarını bulmak için kullandıkları temel, ama çoğunlukla pek algılanmayan psikolojik bir mekanizmadır" (24). Bilincinde olalım ya da olmayalım bu süreç sürekli devam eder. "Bir bireyin hayatı boyunca" diye öne sürerler, "kişisel gerçekliği düzenleyen yol gösterici mitler, yeni deneyim-

miti genel olarak kurmacalarla kıyaslarken dile getirdiği nokta da var. "Mitler," diyor, "istikrar unsurlarıdır; kurmacalar ise değişim unsurları" (Crossan, 1975, 56).

3. Campbell'ın kişisel mitolojinin doğası ve işlevini algılamamıza yaptığı önemli katkının (1973; Campbell ve Moyers, 1988) yanı sıra, çok sayıda başka bilimci de aynı yönde ilerlemektedir. Bunlar arasında Carol Pearson (1989), Stephen Larsen (1990), Jean Shinoda Bolen (1984; 1989), Sam Keen (1991) ve en yeni olarak Clarissa Pinkola Estés (1992) vardır.

lerle karşılaşıldıkça sürekli tehditlerle karşılaşır" (30). Diğer bir deyişle, "insanlar varolan mitlere denk düşmeyen deneyimlerle karşılaştıkları zaman, genellikle bu çelişkileri verileri bozarak ya da miti değiştirerek çözerler" (31). Hâkim mitimizle çelişen yeterince deneyimle karşılaşınca, bilinçaltı düzeyde bir karşı mit gelişir; karşı mitler kütlesi "çoğunlukla rüyalar, fanteziler, yeni düşünceler ya da acemi bir 'alt kişilik'in ortaya çıkışıyla patlayarak bilince çıkana" dek deneyimler burada "kabul edilir ve depolanır" (32). Her kişisel mit, "kendi içinde, sonunda ortaya çıkarak bu mite meydan okuyacak bir karşı mitin tohumlarını barındırır" (34).

Bu tür içgörüler temelinde, kişisel mitlerimizi değiştirmek için beş aşamalı bir strateji geliştirirler. Birinci aşama, varolan miti tespit etmek ve içindeki çatışmayı kabul etmektir: Biçimlenmekte olan karşı mit (39). İkincisi, iki miti odak noktasına koymaktır (41). Üçüncüsü, aralarında bir uzlaşma aramaktır (41-2). Dördüncüsü, her ikisinin kurtarılabilecek boyutlarını içeren daha büyük bir miti tespit etmektir (42). Beşinci ve son aşama ise, bu büyük ya da yenilenmiş miti günlük hayatımızla birleştirmektir (43-4). Böyle yenilenmiş bir mit, böyle yeni bir öz-dünya-hikâyesi aşağıdakileri yapabildikleri ölçüde değerini kanıtlayacaktır, derler:

– bireyin gerçek ihtiyaç, sınırlama ve yetenekleriyle uyumlu [olmak];

– olanak ve güçleri vurgulamak, kişiyi hem iç hem dış kaynaklara karşı duyarlı kılmak;

– kişiliğin az gelişmiş yanlarını onaylamak ve desteklemek;

– kutuplaşmalar, çelişkiler ve paradoksları yatıştırmak;

– çevre kültürlerinin mitlerinin yanı sıra erken kişisel deneyimlerin sınırlayıcı etkilerinden de özerklik kazanmak;

– bilginin arketip ve kişisel ötesi kaynaklarıyla uyum geliştirmek. (47)

Bu beş aşamalı model aslında daha önce ele aldığımız üç aşamalı olanın daha işlenmiş halidir yalnızca. Benim gördüğüm kadarıyla temel çizgileri aynıdır. Hegel geleneğinde şu şekilde görünürler:

YENİDEN HİKÂYELEŞTİRMENİN AŞAMALARI

TEZ
Bir Hayatı Anlatmak
Hasta hikâyesini dışarı vurur
Hasta varolan miti tespit eder
Terapistin işlevi: *Onay*

ANTİTEZ
Bir Hayatı Okumak
Hasta hikâyeden bir adım geri atar
Hasta çelişen miti tespit eder
Terapistin işlevi: *Çelişki*

SENTEZ
Bir Hayatı Yeniden Anlatmak
Hasta daha büyük bir hikâye geliştirir
Hasta yeni miti tespit eder ve bununla bütünleşir
Terapistin işlevi: *Süreklilik*

Yeniden Hikâyeleştirmeye Direnme

İster kişisel bir mit, hâkim bir versiyon isterse yol gösterici bir hayat-olay-örgüsü açısından konuşalım, bunu bir amaçla eleştirmek ve yeniden yaratmak için gereken formel terapi hem para hem de zaman gerektirir. Bu nedenle çok az insana açıktır. Ne var ki, informel terapi –doğal yeniden hikâyeleştirme– birçok insana açıktır. Neyse ki bunun birçok biçimi var. "Neyse ki," diyor Karen Horney, "hayatın kendisi de çok etkili bir terapisttir" (Kennedy, 1976, 124). Görmüş olduğumuz gibi, terapinin bilinçli olarak çözdüğü şey konusunda hayat kendi başına işe girişmek için harika bir yola sahiptir; işe girişmek, ama her zaman ulaşmak değil. O halde, ister doğal ister kasıtlı olsun, yeniden hikâyeleştirmenin aynı zamanda kolay olduğunu düşünmeyelim diye, kendimize çok sık karşılaştığı direnci hatırlatmamız gerekiyor; gerçi burada "direnç"i gündelik anlamda kullanıyorum, klasik psikanalitik anlamda değil.

Birincisi, başkalarından gelen dirençler olacaktır. Baba ormanda davul çalarak erkek ruhsallığını keşfetmeye kalkıştığında herkes bunun çok harika bir fikir olduğunu düşünmeyebilir. Anne, babanın birdenbire sergilediği aşırı duyarlılığa sinirlenebilir, onun ihtiyaçlarını daha çok fark etmesine memnun olur, ama

sahte nezaketinden rahatsız olabilir. Çocuklar babanın erkeksi huysuzluklarının azalmasına sevinebilir, ama gene de "babanın artık aynı insan olmayışı" hoşlarına gitmeyebilir. Yani yeniden hikâyeleştirdiğimiz zaman, çizginin dışına çıkarız. Daha önce kendi rolümüzü oynadığımız senaryonun yazarlık/otoritesini zayıflatır, karakterlerimizin bütünlüğüne karşı çıkarız. O zamana kadar sürdüğümüz elma arabasını devirir: Evlilik, aile, semt, klik, kulüp, şirket, ülke. Hikâyemizin diğer aktörleri ve diğer yazarları bundan hoşlanmayabilir; bizim mitoslarımızın çılgınca olduğunu düşünebilirler. Bu yüzden bizi kendimizi açıklama çabalarından uzaklaştırmaya çalışırlar, yeniden hikâyeleştirmenin ilk aşamasına (bilerek ya da bilmeyerek) girerken bizi dinlemeyi reddederler. Bunu yapmak, o ana kadar bize karşı oluşturdukları "storyotype"ı bir kenara bırakmaları, dolayısıyla kendi karakterlerinin sevdikleri bir versiyonundan vazgeçmeleri anlamına gelirdi. O halde, yaratı içinde bir yaratı olarak kişisel isyanımız; ortak büyük hikâyemizin olay örgüsünü paramparça etmemiz çevreden alkış almayabilir.

İkincisi, kendimizden gelen dirençler olacaktır. Hikâyelerimizi bir gecede derinden değiştiremeyeceğimizi biliriz: Belki eşlerimizi, görüşlerimizi, hatta ruh hallerimizi değiştirebiliriz ama hikâyelerimizi değil. Kaldı ki bizi biz yapan hikâyelere alışkın olarak büyüyoruz. İçlerinde kendimizi rahat hissederiz; bizi güvenli kılmalarını isteriz. O zamana kadar bize iyi hizmet etmişlerdir. Onlar yardımıyla, bize birçok güzel çizgi kazandırmış bir imge yaratmışızdır. Tanıdık olan, başka bir şey değilse bile, tanıdıktır. Kaldı ki, başka hikâyelerin içlerine sızmasına direnen içimizdeki dünyalardır bunlar. Dolayısıyla kendilerinin yeniden hikâyeleştirmesine engel olurlar, biz de bunların içinde iyice sıkışıp kalırız. Gerçekten de, der Jean Houston, nevrotiği tanımlayan da budur: "Nevrotikler hikâyelerinin ötesine geçemez, daha geniş bağlamlara ve daha derin formülasyonlara doğru ilerleyemez görünürler" (1987, 99). Hikâyelerimizi yeniden kurmanın gerekli olduğunu açıkça görebildiğimiz zaman bile, bunu gerçekleştirmek için ne kadar çaba ve cesaret gerektiğini biliriz; bunu yapabileceğimizden ve sürdürebileceğimizden emin olamayız. Yüzleşmemiz gereken çok fazla malzeme, artık göz ardı edemeyeceğimiz çok fazla rüya, artık bastıramayacağımız acılı anılar, toplayıp kendimizin kılacağımız büyük bölümler olacaktır; yeni

bir hikâyeyi yerine yerleştirmeden önce bizi bekleyen hikâyesizlik alanının vahşiliğinde dolanmaktan ise hiç söz etmiyorum. Ayrıca, biz ruhumuzun karanlık gecesinde dönüp dururken sakin sakin uyuyan başkalarının, dalga etkisi her ilişkimizden geçtikçe kendilerini yeniden hikâyeleştirmek zorunda kalacakları korkusu var. Onları acıdan korumayı, kendi öz yaratımımızı kendimize saklamayı tercih edebiliriz; sanki bunu yapabilirmişiz gibi. Ya da "keçi gibi inatçı" olduğumuz için, "değişiklikten nefret" ettiğimiz için ya da "korunaklı bir hayat sürdüğümüz" için direniriz ve bu yüzden, biz kendi başımıza adım atmadıkça o derli toplu hikâye-dünyamızın kendini paramparça edebileceğini ya da iyi günlerde bile bir aptalın anlattığı hikâye gibi okunabilen daha geniş bir dünyanın ağırlığı altında ezilebileceğini görmeyiz.

Yeniden Hikâyeleştirmenin Sınırları

Kolay olsun ya da olmasın, yeniden hikâyeleştirme kavramı bazı soruları ortaya çıkarır.

Yeniden hikâyeleştirme otomatik olarak daha iyiye mi yöneliktir? Örneğin çok sık yeniden hikâyeleştirmek, hayata yaklaşımımızda aşırı dönek tabiatlı olmak mümkün müdür (Lifton, 1970, 37 vd.)? Çok büyük olan, içine çok şey almaya çalışan ve kendi ağırlığı ve genişliği altında sendeleyerek çok şeyi riske atan bir öz hikâye ya da bir dünya hikâyesi aramak mümkün müdür? Radikal yeniden hikâyeleştirmenin ne zaman olgunluk, ne zaman istikrarsızlık ya da delilik işareti olduğunu nasıl biliriz? Bazılarının yeniden hikâyeleştirmeyle bu kadar sık, bu kadar düşünerek ve bu kadar şiddetle ilgilenmesine karşın bazılarının buna "deli gibi" direnmesine yol açan nedir? Benlik duygumuzun düzenli olarak gözden geçirilmesinin kabul edilebilir olduğu –ergenlik örneğin– ama sonrasında radikal yeniden hikâyeleştirmenin durması gereken –kendimizi "bulmuş" olmamız gereken yetişkinlik örneğin– bir aşama var mıdır? Yeterli ne zaman yeterli olur?

Bazı insanlarda yeniden hikâyeleştirme eşiği başkalarından daha mı yüksektir, her şeyi olduğu gibi kabul etmeye daha mı yatkındırlar? Neden bazıları hayatın kendi dramatik yeniden hikâyeleştirmesine dayanmayı başarırken, başkaları karşılaştıkları anda çökerler? Bunun fazla küçük olmakla kalmayıp fazla kırılgan da olan bir öz-dünya-hikâyesine sahip olmakla ilgisi var

mıdır? Bazıları kendi hikâyelerine yapışıp kalırken başkalarının kolayca vazgeçebilmelerine, parçalanmadan işlev görmelerine yol açan nedir? Bazıları iki hikâye arasında kalmaya başkalarından daha mı dayanıklıdır? İçsel ve kişiler arası olarak hikâyelerinin ne olduğunu tam olarak bilmemek onları daha az mı korkutur? Böyle bir boşluğun "temel güven" ya da "inanç"la ilgisi nedir?

Başkalarında teşvik etmemiz gereken yeniden hikâyeleştirmenin bir sınırı var mıdır? Hem kendileri hem de başkaları için inanılmaz bir acı çekme riski olduğu zaman birini yeniden hikâyeleştirmeye teşvik ederken etik dışı mı davranmış oluruz? Bazen, açıklamak için bir istek göstermeden önce başkalarının hikâyelerini onlardan zorla almaya çalışır, nedense bu hikâyelerin yenilenmesi gerektiğine inanır mıyız? Bu hassas süreçte rolümüz ve sorumluluğumuz nedir? Aslında ilk planda, bazıları direnirken bazılarını başka insanların kendilerini yeniden hikâyeleştirmesine "açık" kılan nedir; yani kendi hayat hikâyemizle hangi ilişki (gevşek? eleştirel? kabul eder?) başka birinin hayat-hikâyesinin etkili dinleyicileri olmamızı sağlar? Dahası, başkalarının ruhlarını yeniden hikâyeleştirmeye zorlamalı mıyız, yoksa buna onlar mı karar vermeli? Yeniden hikâyeleştirmelerinde bizim müdahalemize ne zaman gerçekten ihtiyaç duyulduğunu, hayatı kendi akışına bırakmanın ne zaman en iyisi olduğunu nasıl biliriz?

Yeniden hikâyeleştirmenin hukuksal sonuçları nelerdir? Felsefi sonuçları? Teolojik sonuçları? Peki ya standartlar? Yeniden hikâyeleştirmede yeni olduğu, eskisinden daha büyük ve daha iyi göründüğü sürece herhangi bir hikâye yeterli olur mu? Bir hayat hikâyesini iyi, sağlıklı kılan nedir? Radikal yeniden hikâyeleştirmeye ulaştığımızı nasıl biliriz, yalnızca ulaşmış gibi *göründüğü* zamanı nasıl biliriz; yani aslında farklı bir görünüşe bürünen aynı eski hikâye olduğu zamanı? Yeniden hikâyeleştirmenin bizi otomatik olarak daha iyiye götürdüğüne, otobiyografik dürtü için olduğundan daha fazla emin olabilir miyiz?

Herkes bilerek ve hiç ara vermeden ruhlarını yeniden hikâyeleştirmeye çalışır ve dolayısıyla sürekli toplumun ya da ailenin kendisinin büyük hikâyesini sorgularsa, bırakın bir aileyi, bir toplum hayatta kalmak için fazla istikrarsız –ya da fazla sağlıklı– olabilir mi? Yeniden hikâyeleştirmeye olan inancımız, bağlılığımız ve bunu gerçekleştirmek için bunca seçeneğe sahip oluşumuz bir toplum olarak bizim hakkımızda neler söyler? Yenilik

bağımlısı olduğumuzu mu (Ross, 1992, 91)? Bağımlıysak bu iyi midir, kötü müdür? Kültürler, mensuplarını teşvik ettikleri ya da göz yumdukları yeniden hikâyeleştirme türü açısından, yani zamanlamayı ve yeniden yapılandırma biçimini kurallara bağlamaları (geçiş ritüelleri vs. aracılığıyla) açısından nasıl farklılık gösterir? Kültürlerin tümü, toplumların tümü yeniden hikâyeleştirilebilir mi? Hikâyeleştirilebilirse nasıl: Doğal (hem tedrici hem dramatik) olarak mı, yoksa kasıtlı olarak mı – tarihçilerin, "hakiki", "gerçek", "bütün" hikâye konusundaki her yeni fikir değişikliğiyle birlikte kolektif geçmişimizi ve geleceğimizi tekrar tekrar anlatmasıyla mı?

Bütün bu sorular, kişisel değişimde şiirsel bir perspektifin sınanmamış niteliğini gösterir. Ne var ki bu kitap bu perspektifi dile getirmeye ve gündelik hayatın sayısız örtük özelliğine uyarlanmasını ele almaya yönelik bir girişimdir. Bundan sonraki bölümde, insanların birbirine ne kadar benzediğini anlamaya yönelik akademik çabalarımızda sıkça gözden kaçırdığımız bir özelliğe bakmak istiyorum. Her birimizin sonuç olarak benzersiz olduğumuza ilişkin içimize işlemiş duygudur bu.

D. HAYATLARIMIZIN ROMANLIĞI/YENİLİĞİ

Hayatla hikâye arasında ilişki kurulabileceğini –bir hayatın bir hikâyeye *benzetilebileceğini*– kabul edersek, soru ne tür bir hikâye haline gelir. Çizgi bant mı? Pembe dizi mi? Masal mı? Üç perdelik bir oyun mu? Herhangi bir eski hikâye yeterli olur mu?

Daha önce birçok hikâye biçimi arasında, son yanıt olmasa da, edebi romanın hayat-hikâye bağlantısını geliştirmek için pek çok avantajlı yönü olduğunu görmüştük. Uzunluğunun yanı sıra romanın genişliği, çok sözcüklülüğü, multimedyası, çok katmanlılığı ve gündelik hayatın hem öznel hem de toplumsal yanlarını yakalama yeteneği vardır. Gelecek kurmaca biçimleri bunu aşabilirler belki, ama roman hem dünyanın genişliğini hem de benliğin gizemini hikâyeleştirmek için bugüne kadar en yaygın aracı temsil etmiştir. Kundera, "Her çağa ilişkin bütün romanlar benliğin muammasıyla ilgilidir," diye yazar. "Hayali bir varlık, bir karakter yaratır yaratmaz, otomatik olarak şu soruyla karşı karşıya kalırsınız: Benlik nedir? Benlik nasıl kavranabilir? Bu, romanın roman olarak dayandığı temel sorulardan biridir" (1988, 23).

Bu kısımda hikâye-olarak-hayat eğretilemesini roman-olarak-hayata doğru genişletmeye devam etmek istiyorum: Hayat-

larımızın romanlığı/yeniliğine. Yenilik nosyonu hayatlarımızın hikâyeleştirilmiş yanlarını hem kendi (öz) yaratıcılığımız hem de benzersizliğimizle yan yana getirir. Her insan, denir, bazı açılardan diğer *her* insan gibidir, bazı açılardan *bazı* insanlar gibidir, bazı açılardan da diğer insanların *hiçbirine* benzemez (Hunt, 1987, 37). Felsefeci Martin Buber, "Bu dünyaya gelen her insan," diye yazar, "yeni bir şeyi, daha önce var olmamış bir şeyi, özgün ve benzersiz bir şeyi temsil eder" (Moustakas, 1967, 27). Hayat hikâyemiz sonunda sınırlı tarzlardan ya da hayat-olay örgülerinden birine girse bile (Frye, 1988, 54), gene de diğerlerinden ayırt edilebilir. Her edebiyat hikâyesi gibi, kendi başına bir dünyadır.

Bu durumun iki yanı var. İyi yanı gurur, kendi özümüzü ve derinliğimizi, özgünlüğümüzü, benzersizliğimizi arttıran duygudur: Bu benim hayatım, başkasının değil; *Bunu benden başka kimse yaşayamazdı.* Böyle bir özsaygıyla motivasyonumuz (yoğunluk derecesi değişse de) romancınınkinden farklı değildir: "İnsan ruhunun malzemelerinden daha önce var olmayan bir şey yaratmak" (Faulkner, 1968, i). Olumsuz yanı ise yalnızlık, sanatçının yalnızlığı, "benzersizliğin sonsuz yalnızlığı"dır (Moustakas, 1961). Hayatlarımız başka insanlarla ne kadar dolu olursa olsun, ruh oluşturma vadisinde kendi başımıza yürümek zorundayız. Bu yolu kimse bizim adımıza yürüyemez. Ama ister olumlu ister olumsuz olsun, romanlar hakkında bildiklerimizden yola çıkarak hayatlarımız hakkında ne söyleyebiliriz?

Romanın Dünyası

Bu kitap, bazı romanların diğerlerine göre "hayata daha yakın" olup olmadığı ya da bir anlatı biçimi olarak romanın tarihi hakkında değildir. İnsan deneyiminin ve insan etkileşiminin anlatısal doğası hakkındadır, ki bunun için roman zengin (hatta tümüyle kapsayıcı) bir analoji sunar. Belirli bir romanın belirgin bir özelliği de, kendi kendine yeterli bir dünya olmasıdır; bir bütün olarak evren gibi: Sonlu ama gene de sınırsız. Roman aynı zamanda bir dünya *yaratır* ya da daha doğrusu okurlar olarak hayal gücümüzde bir dünya ortaya çıkarır. Bize, bu romanın karakterleri ve olaylarıyla özdeşleşerek dışa yansıyan tüm bir olasılıklar dünyasını –bizi "boşlukları doldurma"ya ve kendi başımı-

za tamamlamaya yönelten birkaç sözlü ipucu (şurada bir sıfat, burada bir benzetme) dışında büyük ölçüde görünmez bir dünya– görebileceğimiz ya da varsayabileceğimiz bir duruş noktası verir. Bu, kurmacanın "mutlaklaştırıcı" boyutudur (Hutcheon, 1989, 62-3).

Romancılar gibi biz de dünyalar yaratırız. "Her birimiz," der Maupassant, "kendisine bir dünya yanılsaması –doğasına göre şiirsel, duygusal, neşeli, melankolik, çirkin ya da kasvetli– yaratır" (Allen, 1949, 126). "Yanılsama" yerinde bir sözcük olmayabilir, çünkü tekrar hikâyeleştirene ve geriye çekilerek onun *içinden* görene kadar bu bizim dünyamız*dır*, bildiğimiz tek dünyadır. Gerçekten de bildiğimiz her şeyi *içermelidir*; içermedikleri bizi fazla ilgilendirmez. Bu olmadan kaybolur, zamanda ve uzamda sürükleniriz. Hikâyesizleştirilince, kabuksuz bir kaplumbağa gibi çıplak kalınca gidecek bir evimiz olmaz. Ama çevremizde yarattığımız hikâye-*dünyası* üst üste binen en az üç özellik açısından başkasınınkinden farklıdır: Atmosferi, açıklığı ve bütünselliği. Bunlar hikâyelerle hayatlar arasındaki ortak zemini keşfetmek ve daha sonra hikâyeleştirme tarzlarındaki farklılıklarla oynamak için uygun işaretlerdir.

Atmosfer: John Cowper Powys'in ([1929] 1964) *Wolf Solent* romanında, ana karakter, Wolf, karşılıksız aşkı Christie'yi ziyaret eder. Kadının çevresinde bir sürü yarı okunmuş felsefe metni görünce, onu metinlerdeki düşünceleri daha büyük gayretle ele almadığı için azarlar. Christie umursamaz bir tavırla, "Okuduklarımın yarısını bile anlamıyorum," diye itiraf eder. "Bildiğim tek şey, bu eski kitaplardaki her şeyin benim için kendi atmosferine sahip olduğu." Daha fazla sorgulanınca açıklar: "Her felsefeyi 'hakikat' olarak değil, içinde gezebileceğim kendine özgü bir ülke –kendilerine özgü bir ışığı, gotik binaları, çıkıntılı çatıları, ağaçlı caddeleri olan bir ülke– olarak görüyorum" (90-1) Felsefe ya da kurmaca, deneyim aynı olabilir.

Graham Green'in romanlarını sevenler, sonuçlardan çok her kitabın onları götürdüğü kendine özgü ülkenin –Green ülkesi– atmosferinden hoşlanıyor olabilir. Bu ülkenin uyandırdığı "his," o cazibe, o ruh o kadar tanıdıktır ki, şu söz onlar için doğrudur: Birini okumuşsanız, hepsini okumuşsunuzdur. Bu tür okurlar, bu hissi doyasıya tadana kadar bir sonrakine geçme isteğini duy-

madan, her seferinde bir yazarın dünyasındaki bütün kitapları oburcasına yutma eğiliminde olabilir.

Yazarların –ne tür bir hikâye olursa olsun: romanlar kısa hikâyeler vb.– karakteristik bir atmosferi nasıl yaratabildikleri ya da sözcüklerinin bu atmosferi okurların zihinlerinde nasıl yarattığı, "üslup"un gizemidir. Kullandıkları sözcük seçiminden girdikleri konulara kadar; tanıttıkları düş dünyasından özet ve sahnelerin, diyalog ve betimlemenin sıralamasına kadar aynı anda birkaç etkenin bir fonksiyonudur üslup. Oluşturdukları özel roman tipinin –dedektif, korku, psikolojik, felsefi– ve genel türün (yergi, romans vb.) bir fonksiyonudur kuşkusuz. Ve olay örgüsünün de bir fonksiyonudur.

Olay örgüleri, deriz, geliştikçe yoğunlaşır ve onlarla birlikte çoğunlukla içinde bulundukları atmosfer de yoğunlaşır. Olay örgüsü ne kadar yoğunlaşırsa, karakterler ne kadar yuvarlaklaşırsa, temalar ne kadar incelirse, her şey o kadar pusa gömülür, hikâyenin öne sürdüğü anlamlar o kadar artar. Satır aralarında o kadar çok şey yatar. Olay örgüsü ne kadar gevşerse, alt örgüler arasındaki ilişkiler ne kadar az karmaşık ve içerdiği çatışmalar ne kadar belirgin ya da basit olursa, atmosfer de o kadar açık, hikâyenin ne "hakkında" olduğunu görebilmemiz o kadar kolay olur. Danielle Steel'in bir romanının pek rağbet gören zayıf olay örgüsü ve düz karakterleri, buna denk düşen uçucu bir atmosfer oluşturur; bununla neler olacağını tahmin etmek kolaydır ve kitap bittiğinde hemen kaybolur. Hiç çekiciliği olmadığı ya da okur üzerinde belli bir etki yapmadığı için değil, ama açıktır ki Drabble ya da Durrell'ın romanlarından farklı bir atmosfere sahiptir. Drabble ya da Durrell'ın romanlarında, Venüs gibi pus o kadar ağırdır ki, sanki sağlam zemini gizlemek ister. Gerçekten de bazı romanlarda böyle bir zemin çok azdır, yalnızca sıcak gazlar uçuşur.

İnsanlar da böyledir. Randall ülkesinin atmosferi Green ülkesinin sisine ya da Bronte ülkesinin fırtınalarına sahip olmayabilir, ama gene de her parçasıyla farklıdır; Smith ülkesi, Wong ülkesi, Khan ülkesi ve benzerlerinin olduğu gibi. Benzersiz bir hikâyeye sahip olmanın yanı sıra, aslında sahip olduğu için, karşılaştığımız her insanın kesin tanımlı bir alanı, ayırt edilebilir bir varlığı vardır. Bunu giyim tarzlarında, konuştukları sözcüklerde, yaptıkları hareketlerde sezeriz. Seslerinde duyabiliriz, duruşlarında gözlem-

leyebiliriz, gözlerinde görebiliriz. Onların alanına girmek, "kendine özgü bir ülke"ye, başka bir dünyaya göz atmak gibidir: Bir durumda gotik bir romans, bir diğerinde bir Yunan trajedisi, bir komedi dizisi, bir yergi ya da serüvenli bir hikâye. İnsanlar yalnızca farklı görünmez ya da farklı yürümez: aynı zamanda farklı bir "hava" taşırlar. Yaptıkları ya da söyledikleri her şeyde, onları başkalarından ayıran bir hava vardır: Endişeli ya da sakin, sıcak ya da soğuk, puslu ya da açık. Romancıların betimlemek için büyük zahmetlere girdiği (yenilmiş, heyecanlı, sorgulayan vb.) ve karakterlerin ruh halleriyle birlikte değişen de, bu örtük ama hissedilebilir niteliktir. Bu havanın büyük kısmını, kendi hikâyemize ya da onlara uygun gördüğümüz "storyotype"ların inatçılığına bağlı olarak, onlara dıştan-içe atfederiz kuşkusuz, gene de büyük kısmı dışarıya sızar, çünkü bunu başkaları da sezer. Onları kuşatan, önlerinden giden, arkalarından takip eden *alan*dır; "uzama yayılan ve zaman içinde süregelen maddi olmayan etki bölgesi" (Sheldrake, 1989, xviii). Geri kalan hepimize yaptıkları büyüdür. Şimdiki ve geçmişteki koşullarını bilmeden bile bunu "okumak"ta ne kadar iyi olursak, içindeki değişikliklere o kadar duyarlı olur ve genel olarak yörüngelerine ya daha çok girer ya da daha çok uzaklaşırız.

Çoğunlukla altındaki hikâyeyi soruşturma merakımızı uyandıran ya da yok eden de bu atmosferdir. Havalarını koklar ve hikâyelerini tahmin ederiz, gerçi bazen de yanılırız. Yalnızca bir insan fazla gülümsediği için, "dostça"' bir havası olduğunu söyleyebiliriz, ne var ki bunun dostluktan değil de takma dişlerinin ağzına uymamasından kaynaklandığı ortaya çıkar. "Ama bazılarımızın başkalarından daha yoğun bir atmosferi vardır ve çok az kişide hikâyeyi gözlerden tümüyle saklayan bir geçirmezlik atmosferi bulunur; atmosferimizden başka bir şey değilizdir sanki" (Malcolm, 1993, 94). Üstelik hayatta da, edebiyatta olduğundan daha az olmamak üzere, ortam sık sık sahte olabilir. Bir parça süet, bir sigara ve taş gibi bir sessizlikle "Marlboro Erkeği" kolayca yaratılır: Dağlı dayanaklılığı, sert bireycilik, ayakları yere basan erkeksilik. Ama alıcıyı uyaralım: Gördüğünüz şey kaya değil, yalnızca tersine çevrilmiş bir buzdağı olabilir: Onda biri gerçek, onda dokuzu görüntü: "Cool" süsü verilmiş martaval.

Canlı bir hikâye, ete kemiğe bürünmüş bir roman –benzersiz sözcük dağarcığı (sade ya da süslü), olay örgüsü (yoğun ya da za-

yıf), karakterizasyonu (düz ya da yuvarlak) ve bakış açısıyla (geçmiş, şimdi ya da gelecek yönelimli)– olarak her insan farklı bir atmosferi dışarıya sızdırır. Bazıları için bu o kadar yoğundur ki, tavşanın nereden çıkacağını asla bilemeyiz; bazıları için de o kadar zayıftır ki, "hemen içini görebiliriz" –ya da sağlam zemini görebiliriz. Savunmasız, riyasız olan bu ikinci tür kişiler "orada"dır, şeffaf ama mevcut. Katman yok, hava yok: Gördüğümüz ve duyduğumuz şeyler büyük oranda elde ettiklerimizdir. Bu tür insanlara "açık" diye*biliriz*.

Açıklık: Belirli bir romanın benzersiz atmosferinin yaratılmasına, dünyasının sergilediği açıklık derecesi yardım eder. Gerçi açıklık atmosferden daha zor tanımlanır bir etkendir ama, ben bunu en az iki unsurun bir işlevi olarak görüyorum: Birincisi sınırların, ikincisi ortaya atılan konuların –ve dolayısıyla, sonlandırma yöntemlerinin.

Bir kurmaca yapıtı olarak bir roman tanım gereği kapalı bir dünyadır. Gerçekçi olabilse de, otobiyografik olabilse de, "sahici dünya"yı ya da olguları anlatıyormuş gibi yapamaz. Üstelik bazı olaylar içine girerken bazılarının dışarıda kalması anlamında sınırları da vardır. Bununla birlikte bazı romanlar diğerlerine göre daha kapalıdır, sınırları daha sıkıca mühürlenmiştir. Bazıları saf fantezidir. Alegorik ilişkiler dışında, bunların sahici dünyadaki bir şeyle ilişki kurmalarını beklemeyiz. Bu anlamda (ama belki yalnızca bu anlamda) kapalı kitaplardır. Bununla birlikte, sırf mikrodalga fırınlara ve Manhattan'a değiniyorlar diye başka romanların "gerçekçi" olduğunu söylemek yeterli olmaz; böyle bir şey olsaydı Robert Ludlum'un bir romanı Jane Austen'ınkinden daha "açık" olurdu.

Benim değindiğim açıklık, yalnızca fiziksel coğrafya değil; duygusal alan açısından da içine almaya çalıştığı dünyanın büyüklüğünün bir fonksiyonudur. Bu anlamda, Manhattan'dan Malavi'ye kadar uzanan bir roman, tek bir kasabanın içinde geçen bir romandan çok daha dar bir dünyayı kapsayabilir. Gerçekten de, der Hermann Hesse, "bir roman dünya tarihinin en görkemli malzemesini ele alarak değersiz olabilir, öte yandan dünyanın en önemsiz şeyini, kaybolmuş bir iğneyi ya da yanmış bir çorbayı ele alır ve büyük bir edebiyat yapıtı olabilir" (1978, 203). Ruhların inceliklerini ve aralarındaki ilişkileri keşfeden bu ikinci tip

roman yüzeyde gezinmez, yüzeyin altındaki derinliklere dalarak bizi daha çok düzeyde, daha derin ve daha çeşitli duygular yaşamaya davet eder.

Açıklık, hikâyenin okurlar olarak bizim için ortaya koyduğu sorunların sayı ve niteliğinin ve bizi bunları çözmeye ittiği yönün de bir fonksiyonudur. Kim, ne zaman ve neden yaptının dışında hiçbir gerçek konu ortaya konulmamışsa, roman kapalı bir kitap demektir. Birçok konu ortaya atılmışsa –etik, felsefi, teolojik– ama hepsi vaazda bulunur gibi bir anlatıcı tarafından düzgün şekilde cevaplandırılmışsa, yine aynı şeyi söyleyebiliriz. Ne var ki, birçok konu ortaya atılmış ama çok azı çözülmüşse, cevaplar için romanın *dışına* yöneltiliriz. Bu tür bir roman bize tartışılacak çok şey verir; "anlam"ı, bir anlam varsa, kolay ele geçmez, aynı anda birden çok düzeyde yorumlanabilir ve benzer konularla oynayan başka romancıların romanlarındakilerle karşılaştırılabilir. Bu şekilde Green ülkesi, Woolf ülkesi, Drabble ülkesi, Dostoyevski ülkesi, vb. üst üste biner. Halbuki diğer tip tartışmayı keser. Sonunun düzgünlüğü tartışmayı gereksiz kılar. Her şeyin nasıl "sonuçlandığı"nı biliriz. Geriye yalnızca "sonsuza kadar mutlu" yaşama sıkıcı işi kalır. Tahmin edilecek az şey, satır aralarında az şey, yüzeyin altında az şey vardır. Çözülmesi gereken bir sembolizm, üzerinde oynanacak olasılıklar, açılacak puslar ve yapılacak özlü kıyaslamalar yoktur: Ludlum ülkesi, Steel ülkesi, Harlequin ülkesi ve benzerleri. Bütün sorulara verilecek bütün cevaplar kitabın *içinde*dir; ancak çok aptallar bunları kaçırabilir.

Bu beni kapanış unsuruna kısaca değinmeye itiyor. Kapanış konusu, bir hikâyenin sonunun *türüyle* ilgilidir, *sayısıyla* değil. İster iki, ister yirmi yedi olsun, çoklu bitişler kendi başlarına bir hikâyeyi daha açık hale getirmez: Niceliksel anlamda evet, ama niteliksel anlamda hayır. Bir hikâye dünyasının sahip olduğu açıklık derecesi, bitişinin sahip olduğu türün bir fonksiyonudur. Fazla düzgün, fazla öngörülebilirse, okurlar sıkılır; fazla belirsiz ya da fazla donuksa, okurlar rahatsız olur. Hikâyenin beklenen tutarlılığı eksiktir; okumak sanıldığından daha fazla dikkat gerektirir. Ne var ki ikisinin arasında bir yerde bizi düşünmeye iten hikâye vardır; ne aklımıza hakaret edecek kadar düzgün ne bizi yıldırıp uzaklaştıracak kadar çapraşık.

Edebiyattaki hikâye-dünyalardan yaşanan hikâye-dünyalara geçerken, bu açıklık konusunun "insan doğası"ndaki farklarla il-

gili gündelik gözlemlerimize yeni bir odak noktası sağlayacağına inanıyorum.

Birincisi, bir *hayat* hikâyesinin de sınırları vardır. Şu olaylar deneyimlere dönüştürülür, bunlar değil ve şu şekilde, bu şekilde değil. Edebiyattaki hikâye gibi onun da "çerçevelenmiş bir dünya"sı (Aichele, 1985, 25) vardır. Ne var ki bazılarında çerçeve öbürlerine oranla daha az ayırt edilebilir. Resmin nerede bittiği, duvarın nerede başladığı zaman zaman net olmaz. Hayatının "açık bir kitap" olduğunu iddia eden bir kişi, anlattıklarının ne kadar hassas, bizim ona ne kadar yabancı olduğumuza bakmadan, ha deyince bize hayatının hikâyesini tüm ayrıntılarıyla anlatabilir. Onun *fazla* açık olduğunu hissederek utanırız; sınırları fazla korunmasızdır. Hikâyesi içinden dışarı taşar, odayı doldurur ve kendini anlatma dürtüsünde her ikimizi de boğar: Otobiyografik dürtü zıvanadan çıkmıştır. Birazını kendine sakla, demek isteriz. Bir-iki sırrı koru. Biraz çekiciliğin olsun.

Başkalarıyla çok kolayca özdeşleşme derecesinde açık, sınırları gelen trafiğe fazla açık kişiler de vardır. İlkinin *dışarıya* fazla boşaltmasına karşılık, bu da başkalarından *gelen* akışa her iki anlamda da fazla açıktır. Birincisi, başkalarının dertlerini üstlenir: Onların hikâyeleriyle çok fazla ve kendisinkilerle çok az kuşatılması anlamında. Ya da ikincisi, başkalarının karakteristiklerini üstlenir: Birlikte olduğu insana bilinçaltından onların aksanlarını ya da tavırlarını –hatta onların öz karakterizasyonlarını, bakış açılarını ve zamanla hayat hikâyelerini kurgulama tarzlarını bile– taklit edecek kadar uyum sağlama anlamında. Böyle bir insan, benlik duygusunu sağlamlaştırma normal sürecinde başkalarının öz hikâyelerini sırayla deneyen bir yeniyetme ya da daha aşırı boyutlarda Oliver Sacks'ın betimlediği "herkes haline gelen, kendi benliğini kaybederek hiç kimse olmayan" (1985, 123) süper Touretter gibidir.

Bu örnekler açıklık yelpazesinin bir ucunu temsil ediyor. Ama öbür ucunda, ruhu –hikâyesi– yüksek bir taş duvarla çevrilmiş bir şehir-devlet gibi olan kişi vardır. İçeriye çok az şey girer, çok az şey çıkar. Onun hakkında "kendi küçük dünyasında yaşar" diyerek birçok şeyi kastedebiliriz: Kendi gündemiyle ilgilenen bir megalomanyaktır. Başlı başına bir efsane olduğunu düşünür. Ya da belirli bir ilgi alanıyla fazla özdeşleşmiştir. "Tüm hayatı kedileridir," deriz ya da bahçesi, kocası, mesleği, "dava"sı, herhangi bir

şeyi. Ya da hayatını sürdürürken kullandığı hikâyenin ona göre *asıl* hikâye olduğunu (muhtemelen dinsel) kastedebiliriz; başka kimseninki hikâye değildir. Ya da acı verecek derecede içine kapanık, çok utangaçtır. Ya da çok az insanın tahmin edebileceği bir fantezi ya da dehşet yaşıyordur. Hangisi olursa olsun, hikâye-dünyasının kapıları içeriye doğru açılır, dışarıya değil.

Bu iki aşırı uç arasında, ifşaat ile gizlilik arasında, fazla aleniyetle fazla mahremiyet arasında bir şekilde denge kurmuş olanlar vardır. Kendi kendimize, ondan hoşlanıyorum, diye düşünürüz. Çok açık bir insan; bununla, engeller olmasına karşın aşılabileceğini kastederiz. Yan yana olmak kolay: Konuksever, alıcı, güvenilir. Kendi hikâye-dünyamızdan onunkine rahatça geçip geri dönebiliriz: Az sınır kontrolleri, sorulan az soru, üretilmesi gereken az kimlik kartı. Karşılıklı kendini dışa vurmalar doğal olarak yapılır ve sonuçta ortaya yakınlık, öz yaratım çıkar.

Her edebiyat hikâyesi gibi, her hayat hikâyesi de çözülmesi gereken konular ortaya çıkarır. Hepimiz içimizde sorduğumuz sorular, boğuştuğumuz çatışmalar, sürekli döndüğümüz temalar koleksiyonunu taşırız. Ama bazı insanlar koleksiyonlarının daha fazla farkındadır. Farkında olmayan o talihli kişileri okumak daha kolay görünür: Hikâyeleri dümdüzdür, satırlar arasında fazla bir şey yokmuş gibi durur. Masumlukları yüzünden sorgulanmaya kapalıdırlar. Ne var ki bazıları farkında olmakla kalmaz, huzursuzdur da. Belirsizlik eşikleri düşüktür; net, acil cevaplar bulmak isterler; olasılıkla bir yazar/otoriter sistemin *içinde*, örneğin saldırgan bir ideoloji ya da bunları dağıtmakta uzmanlaşmış bir din gibi. Bunlar samimi inançlılardır. Bazıları ise koleksiyonlarının farkındadır, ama heyecan duyarlar. Sorular cevaplardan, gizemler gerçeklerden daha heyecan vericidir. Sorularının onları öldürmeyeceğine, yalnızca daha da genişleyen bir benlik ve dünya duygusuna doğru dışarıya çağıracağına güvenir gözükürler. Samimi inançlılar bulan durumundayken, bunlar arayanlardır; öbürünün dünyası darken bunlarınki geniştir.

Açıklık bir karmaşıklığın işleviymiş gibi görünebilir: Bir kişinin hayatı –ve hayat hikâyesi– ne kadar karmaşıksa, kuşkusuz o kadar sevecen olacak, başkalarının deneyimlerini o kadar anlayacaktır. Bununla birlikte karmaşıklık bir hayat hikâyesinde, bir porno filmde gösterilen bir orji hikâyesinde olduğundan daha çok açıklık güvencesi olmaz. Sürüyle karakter ve bol bol aksiyon (ama

az olay örgüsü) varken aktörlerin az konu ve belki izleyicilerin daha da az konu bulma olasılığı büyüktür. Aynı anda ortaya çıkan birçok olay örgüsünün içinde sıkışıp kalmış, "ilişkilerin içine batmış" (Gilligan, 1982, 156) bir kişinin elbette karmaşık bir hayatı vardır; ama yalnızca *dışta*. Bununla birlikte o anki varlığıyla o kadar meşgul olabilir, iç deneyiminin (temaları, çatışmaları, alt olay örgüleri vb.) inceliklerine kafasını o kadar takmış ya da ifade etmek için bir dinleyici ihtiyacı içinde olabilir ki, aşırı derecede kendine yönelmiştir, hem kendi hikâyesine hem de başkalarının hikâyesine kapanmıştır; birçokları gibi kötü bir dinleyici. Aynı zamanda, hayat hikâyesinde az karakter ve az drama olan yalnız bir kişi, hiç değilse *dışta*, müthiş açık olabilir. İç hikâye-dünyası olabildiğince geniş olsa da, başkalarının hikâyelerinin sevecen bir dinleyicisi ve destekleyicisi olabilir, kendi sindirdiği deneyimlerinin gücüyle başkalarının ne düşündüğünü ve ne hissettiğini hayal edebilir.

Peki elimizde ne var? Hem edebiyatta hem hayatta tanımlaması zor bir terim var. Bana açık görünen biri başka birine kapalı gelebilir. Birçok şey gibi açıklık da (atmosfer gibi) bakana göre değişir. Üstelik monopol oynamaya "açık" olan kişi bir şiiri tartışmaya ya da üzücü hikâyemi dinlemeye kapalı olabilir. Her şeye açık olmak zordur. Yerine "açık fikirlilik"i koyabiliriz, ama bunu tanımlaması da daha kolay değildir (Hare, 1979). Açık fikirlilik açıklıkla ilgilidir, ama başka şeyleri de ifade edebilir. Açık fikirli diyeceğimiz herkese açık da diyemeyiz. Bir insan felsefe tartışmasında açık fikirli; ama kendi hayat hikâyesini anlatmada dudakları kilitli –ve sabit fikirli– ve benim hikâyemi dinlerken iğneleyici ya da beceriksiz olabilir.

Gene de bundan kaçamayız. Bunu hissedebiliriz: Bazı insanlar başkalarından daha "açık"tır. Daha "akıllı" olduklarını da söyleyebiliriz. Zekâlarını IQ'larıyla değil de, Schank'a hak vererek, hikâye anlatma (ve dinleme) yetenekleriyle; kendi hikâyelerini içlerinde nasıl tuttuklarıyla; yalnızca kendi hayat hikâyelerinin değil başkalarınkilerinin de karmaşık sistemi konusundaki özfarkındalık düzeyleriyle tanımlamaya açık olmamız koşuluyla tabii. Nihai olarak, neyin açık olduğu açık bir sorudur, bununla birlikte hikâye-olarak-hayat modeli ele alınırken göz ardı edilemeyecek bir sorudur. Bu arada hiç değilse bu kadarını önerebiliriz. "Açıklık" derecemiz, karmaşıklığımızdan çok *sevecenliğimizin*

yani duygusal coğrafyamızın genişliğinin; *merakımızın* yani kendi varlığımızın dışında cevaplar ve içgörüler arama isteğimizin; ve –nasıl demeli?– *çocuksuluğumuzun* yani gevşek uçlarla, yanıtlanmamış sorularla, gizemle birlikte yaşama yeteneğimizin bir fonksiyonudur.

Bütünsellik: Bir roman hiçbir zaman göründüğü gibi tek bir hikâye değildir. Merkezi bir hikâye çizgisine sahipmiş gibi görünmesine karşın, böyle bir "merkez"i yoktur. Her zaman tek bir hikâyenin çevresinde dönüp duran birçok hikâyedir; "birçok ipliğin bir arada dokunması" (Beardslee, 1990, 172). Bir romanda, bu romanın anlatıldığı ve yorumlandığı bakış açısı kadar çok iplik ya da hikâye vardır. Her bölümde bulunan ya da her alt örgüyle aktarılan bir bütün olarak eserin içine yuvalanan hikâye vardır. Yazarın romanı fiilen oluşturmasından önce, oluşturması sırasında ya da sonrasında dönebileceği; ama süreç içinde "kaçırmış" olabileceği aklındaki hikâye –ya da hikâyeler– vardır. Anlatıcının ya da anlatıcıların hikâyesi vardır. Her karakterin, konuşacak konumda olsalardı bir sahneden ya da bölümden diğerine algılayacağı hikâye; ya da aralarındaki diyaloglar böyle bir konuya yönelseydi her *bileşim* ya da karakterin belirleyebileceği hikâye vardır. Bazı karakterlerin aynı zamanda anlatıcı rolünü üstlenmesi durumunda da yine başka bir versiyonlar kümesi ortaya çıkar.

Son olarak, romanı eline alan, okudukça ya da roman konusunda başka okurlarla konuştukça ve konuştuğu zaman hikâyenin aslında ne tür olduğu ve ne "anlama geldiği" konusunda kuramlar geliştiren her insanın romanın içinde ve dışında okuduğu hikâye vardır. Bu tür kuramlar da, romanın içindeki her karakter ya da karakterler bileşimi hakkında kendileri henüz anlatılmamış ama içe doğabilecek hikâyeler (geçmiş, şimdi ve gelecek) üzerine sürekli değişen spekülasyonlardır; çoğunlukla okuduktan sonra da kalabilen izler. Beslendiğimiz masal ne kadar yazınsal olursa, sindirecek o kadar çok şey vardır; hikâye-dünyası ne kadar açık olursa, hikâyenin "hakkında" olduğu o kadar çok şey vardır ve tekrar okuma ihtiyacını o kadar sık duyarız. Özetlersek, "bir okurun bir romanla ilgilendiği her seferinde roman değişecektir; okur romanı ne tüketebilir ne de tümüyle kavrayabilir. Ama bu da dünyanın heyecan verici tamamlanmamışlığına... uygundur" (Greene, 1990, 265).

Ne var ki, içinde birçok hikâye olmasına karşın, bir roman gene de yalnızca tek bir hikâyedir. Kapağının içinde birçok hikâye barındıran tek bir hikâyedir. Bir hikâyeyle birçok hikâyenin bir birleşmesi/dönüşmesi; aracılık edebileceği ve onu oluşturabilen olası hikâyelerin canlı, açık uçlu bir bütünleşmesidir. Diyebiliriz ki, her roman kendi içinde bir evrendir ve kapalı da değil açık bir evrendir, çünkü yalnızca taslağını çizdiği ve varsaydığı tüm dünyaya açılmakla kalmaz, aracı olduğu sayısız versiyon bütün diğer olası hikâyeler evreniyle etkileşimde bulunur, bu evrenden kaynaklanır ve bu evrenle bağlantılıdır. Her romanda, iç hikâyeler evreni dış hikâyeler evrenine yaklaşır. Böyle bir içgörüyü benlik gizemiyle ilişkili olarak değerlendirmek, kişiler olarak *olgunluğumuzun* bir işareti olabilir; bunu biraz sonra daha da açacağım.

Peki bütün bunlar bizimle ilgili ne söylüyor? Bütünsellik güçlü bir sözcük; karakter, erdem ve olgunlukla aynı yüksek ligde. Ne var ki hikâye açısından bütünsellik etikten çok estetik bir kavram. Bütünleşme anlamına gelir. "Hikâye ne kadar tamamsa, benlik de o kadar bütünleşmiştir" (Crites, 1986, 163).

Hayatımızda hem içte hem de dışta çok şey olur, bazılarında diğerlerine oranla daha çok şey olur. Açıklığı ele aldığımızda hepimizin nasıl benzersiz bir çatışmalar, sorular, konular kümesine sahip olduğunu gördük. "Hayatlarımızın Hikâyeleri"ni ele aldığımızda, hepimizin içte yatanların herhangi bir bölümü ya da özetinin farklı versiyonlarına ve farklı "yanlar"ına sahip olduğunu gördük. Olay örgüsünü ele aldığımızda, hepimizin farklı alt olay örgüleri ve bölümlere sahip olduğunu gördük. Kişisel mitolojiyi ele aldığımızda, hepimizin nasıl hâkim mitlere ve karşı mitlere sahip olduğunu gördük. Açık ya da kapalı, yoğun ya da zayıf, tek ya da bağlantılı, hepimizin karmaşıklığı var. Bunun ne kadar farkında olduğumuz ve "bir arada" tuttuğumuz, bütünselliğimizin ölçüsüdür.

Olasılıklar yelpazesinin bir ucunda, bir kez daha, otobiyografik dürtü yüzünden hayatlarını sımsıkı göğüslerinde tutanlar var; hayatlarında kaldıramayacakları bir deneyime yol açacak sindiremeyecekleri bir olay daha olmamasını tercih edenler. Bunlar olay örgülerini teker teker, sırayla yaşamayı tercih ederler ve olabildiğince sıkı örülmüş olmasını, gevşek ya da dolambaçlı olmamasını, yan yollara olabildiğince az sapmasını isterler; her seferinde tek bir bölüm yaşanır ve bir girişim başlamadan önce diğeri

tamamen kapatılır. Öte uçta, "haritanın her köşesine yayılmış" insan vardır, gerek içinde gerek dışında ayıklayabildiğinden daha çok şey olup biter. Birincisinin dünyası düzenli bir İngiliz bahçesiyse, ikincisininki karışık ama hayat dolu bir cangıldır. Birincisinin izlediği yol düz ve darken –bir pazar öğleden sonrası beyaz badanalı köy kaldırımı– ikincisinin yolu işe gidiş geliş saatlerinde altı şeritli bir otoyoldur: Yıkıma yol açabilecek geniş bir cadde.

Her iki ucun da zayıf ve güçlü yanları var kuşkusuz. Ama ikisinin ortasında, sapmayı barındırsa da yönünü koruyan insanlar bulunur. Bir şekilde eylemle düşünce, karmaşıklıkla odaklanma, birçokla bir arasında bir denge kurarlar: "Bir hayat ne kadar bütünleşmişse," der Michael Novak, "içindeki her şey de tek (belki anlaşılabilir) bir yöne o kadar çok yönelir. Bir hayat ne kadar zenginse, hikâyenin içerdiği alt örgüler de o kadar çok olur. İlginç insanlar çelişkilerle doludur... Çok farklı eğilimlerden bir bütünlük yaratmak, büyük bir ruhun işaretidir..." (1971, 49).

Roman/Yenilik ve Olgunluk

Burası bir kavram olarak "olgunluk" tarihinin izini sürme yeri değil. Bu geniş bir kavramdır, geçmişteki bilgelik kavramı gibi. Gene de bir tanımla işe başlayabiliriz. Olgunluk, diye yazar Mezirow, "yetişkinlik yıllarında giderek daha kapsayıcı, ayrımcı ve deneyimle daha iyi bütünleşebilen anlam perspektiflerine doğru bir gelişim süreci" ile ilgilidir (1978, 106). Dolayısıyla, "olgunluk, yaşlanmanın gerçekten de daha bilge olma anlamına gelebileceği sözünü verir, çünkü bilgelik gerçekliği daha yüksek bir perspektiften yorumlamak anlamına gelebilir." Mezirow'un görüşleri, burada öz yaratımın poetikası ve hayatlarımızın romanı/yeniliği hakkında ileri sürdüğüm görüşleri yansıtır. Buna göre, başka ne olursa olsun, olgunluk, hayatlarımızdaki olayların olabildiğince büyük bir kısmını –gerçekleştiği sırada ne kadar acılı ya da anlamsız (yani hikâye edilemez) olursa olsun– açıklayabilen ve bunları deneyimlere dönüştürebilen bir iç hikâyeye doğru sonsuza kadar çabaladığımız süreçtir. Bu da, bu deneyimleri, varlığımızın bütün özellikleri ve olguları arasında "simgesel bir bağlantılılık –bir tutarlılık– gösteren bir yolla bir araya getirecek kadar büyük bir hikâye anlamına gelir. Olgunluk, yanlışlıktan, tutarsızlıktan ve kendini aldatmaktan, başkalarının hikâyelerine eleştirmeden

uymaktan ve bu hikâyelerin iznini almaktan arınmış bir hikâye oluşturmak (ve yaşamak) için verdiğimiz sürekli mücadeledir: Bizim *hikâyemizi*, *tüm* hikâyemizi ve *yalnız ve yalnız* kendi hikâyemizi anlatma mücadelesi.

O halde bir amaç olarak olgunluğa ulaşılamaz. Bir süreç olarak olgunluk hiç bitmez. Hayatlarımızı hikâyeleştirme görevini asla tam olarak yerine getiremeyiz. Hayatımızı sürekli eksik okuruz. Deneyimlere dönüştürmemiz gereken çok fazla olay, kolayca tek parçada birleştiremeyeceğimiz kadar çok versiyon vardır her zaman. Hayatımızı kurgulamak hiçbir zaman gelişiminin hızına ulaşamaz (Hillman, 1975a, 131; White ve Epston, 1990, 11-12). Aşağıdaki örnek bunun neden böyle olduğunu açıklar.

Diyelim yakın bir ilişkide özellikle şaşırtıcı ya da rahatsız edici bir olayın (bir kavga, ihanet, hatta dikkatsiz bir yorum) "anlam"ını kavramak için, üzerinde kafa yoracak, kuruntulanacak, harekete geçirdiği açık bir dizi ruh halinin önemini sindirecek zamana ihtiyaç duyarım. Bu ruh hallerinin her biri olayın belirli bir kurgulanma yoluna denk düşer: *Beni seviyor*, *beni sevmiyor, beni seviyor*. En sonunda olayı, kafamı karıştırma gücünün yok olmasına; beni mahvetme ya da dalgınlaştırma gücünün azalmasına yetecek kadar farklı bakış açılarından görürüm; yani yaşarım. Sonunda, unutmasam da hiç değilse –şimdilik– kendi haline bırakmaya yetecek kadar farklı yollarla onu yeniden hikâyeleştiririm. Doğal olarak, bunu yapmak için gereken zaman süresi, olayın *potansiyel olarak* ne kadar önemli olduğuna bağlıdır. May Sarton tam anlamını belirtmeden, "Deneyim ne kadar derin olursa," diye yazar, "çözmek için o kadar çok zaman gerekir" (1986, 1973). "Tam anlamını belirtmeden" diyorum, çünkü yaşanmış bir olayın "derinlik"i hikâyenin yorumlandığı genişlikle belirlenir. Sonunda onu, genel olarak ilişkimin ve genel olarak hayatımın bir hikâyesine uydurarak, geçici de olsa "resmi bir versiyon" haline getiririm, ki bu da öfke, suçluluk ya da üzüntüme takılıp kalmadan hayatıma devam etmemi sağlayacak kadar geniştir.

Bu yalnızca tek bir olay. Hayatlarımız birçoğu aynı ölçüde etkili olaylarla dolu olduğu zaman, hepsini "olgun şekilde" sindirme ve böylece ortak ve tutarlı bir hikâye yapısıyla bütünleştirme görevi hiç sona ermez. Ne var ki böyle bir yapı özlemi, kişiler olarak gelişmemizde merkezi bir yer tutar. Bu, otobiyografik dürtü, psikoterapist Erving Polster'ın belirttiği gibi, "bütün

olaylara getirdikleri ve sonunda bu olayları tanınabilir bir bütüne doğru büken temel bir akıl olduğu" yolunda "birçok insanın benimsediği [yarı dinsel] inanç"tır (1987, 55). Bu bizi Jonathan Glover'ın görüşüne geri döndürüyor. Öz yaratım, der Glover, terimi olgunluğun eşanlamlısı olarak kullanarak, "bir hayatı tek bir yazarın elinden çıkmış bir roman haline getirme eğilimindedir" (1988, 152).

Bir hayatı tek bir yazarın yazdığı bir roman kılma eğilimi, belki her yaşam biçiminden, her zekâ düzeyinden ve ne kadar kuşkucu olsa da her tür felsefî yönelimden insanlar arasında yaygın bir şekilde gözlenir. Bu, *şeyleri* hayatlarımızın olaylarıyla *ilişkilendirme* ve içlerindeki gizli anlamları bulup çıkarma eğilimidir, Viktor Frankl'ın dediği gibi "insanın anlam arayışı". Önceki bölümde, bir romanın olay örgüsünün bizi romanın "simgesel bağlantılılığı"nı aramaya ittiğini görmüştük. O halde, kendi hayatımızda bu tür anlamları ve bağlantıları görme isteğimizin yoğunluğu, bunlarla ilişki derecemizin nitelik olarak yazınsal –yani şiirsel– olduğunu gösterir: Bir ara nasılsa estetik olarak tutarlı bir bütün haline gelmesi gereken geniş, gelişen tek bir roman oluşturan olaylar olarak düşünme derecesi. "Ölene kadar," der yazar Alice Munro, "hayatınızdan anlaşılabilir bir öykü çıkarmaya çalışırsınız" (Marchand, 1991, 2).

Bu anlam oluşturma eğiliminin bilinçli olarak teşvik edildiği en az üç bağlam var: Terapötik bağlam, tinsel ya da psişik bağlam ve daha önce görmüş olduğumuz gibi açıkça dinsel bağlam. Çoğunlukla herhangi bir insanın ruh oluşturma sürecinde bu üçüne karşı duyarlılığı birbirine karışır. Bununla birlikte her biri belli ölçüde irdelenmeyi hak eder. Önce terapiye döneceğim.

Terapötik Perspektif

Hayatın bir yeniden hikâyeleştirmesi olarak terapi, "bir yorumlama bilimidir, gözlem bilimi değildir" (Winquist, 1980, 51). Din değiştirme ya da "geçmiş yaşamın toptan yeniden değerlendirilmesi"ni içeren başka süreçler gibi, bize "biyografi[miz]in tek tek parçalarını anlamlı bir bütünde düzenleme yöntemi" sağlar (Berger, 1963, 62). Görmüş olduğumuz gibi bu yöntem en az üç aşama içerir: Anlatma, okuma ve yeniden anlatma. Terapistin bu aşamalara denk düşen en az üç rolü var-

dır: Denetçi/dinleyici, editör/eleştirmen ve ortak yazar. Erving Polster'a göre bu roller birleşerek tek bir rol haline gelir. Terapist, diye ileri sürer, bir romancının işlevini görür ve "romancının perspektifi terapötik yönteme dönüştürülebilir" (1987, x).

Polster'a göre, terapistin çalışmasının kilit bir özelliği, insanlara "kendi hayatlarındaki dramayı tanımaları"nda, kendi hikâye potansiyellerini görmelerinde, "kimsenin ilginç olmaktan kaçamayacağı"nı kavramalarında yardımcı olmaktır (1, 3). Gerçekten nasıl ilginç olduğumuzu, romanın nasıl ilginç olduğunu değerlendirebilmek, kendini kabul etme, özsaygı, bütünlüğe doğru kritik bir adımdır. Terapistlerle romancılar güçlerini bu şekilde birleştirir: "Romancılar sıradanı önemliye dönüştürmekte", "birçok insanın kişisel farkındalıklarının dışına attığı deneyimleri betimlemekte sanatçıların en önde gelenidir" (9). Ne var ki, "olağanüstü," der Polster, "bir esin gücünün ortaya çıkması için sıradanın arka planında beklemektir yalnızca" (8). Çok iyi yazılan bir romanda, "olan her şey önemlidir", her sözcük gereklidir ve her ayrıntı "ortama, anlayışa, o anın gerilimine katkıda bulunur" (10). Bir terapi seansında, "olan her şey... benzer bir potansiyele sahiptir" (10) Yani, "romancıyla aynı yaratıcı seçme sürecini kullanan terapist kilit deneyimleri vurgular ve ortaya çıkan dramalar için bir itici güç sağlar" (10). Dolayısıyla, "terapist, her olayı yalnızca kendi başına değil, daha geniş bir perspektifteki anlamı içinde ele alarak, gerçek olaylardan seçilmiş küçük bir derlemeden büyük bir şey çıkarmada romancıya katılır" (10, 14).

Bu açıdan terapist yalnızca, "olayların derin, gizli anlamlarını anlamaya" çalışan bir romancı olarak değil, Guy de Maupassant'ın dediği gibi (Allen, 1949, 124), bir eğitimci olarak da işlev görür; burada eğitim "sıradan deneyimde içkin olasılıkların gelişmesine zihinsel olarak yönelmiş" olarak tanımlanır (Dewey, [1938] 1969, 89). Birçok insan, hayatlarının ayrıntılarında yatan olasılıkları ve dramayı görmek için fazla yardıma ihtiyaç duymaz. Hatta bazıları çok fazla şey görür, onu da yanlış renkli gözlüklerle görür. Paranoyak, tek bir taşı çevirmeden bırakmayı reddederek hayatı başkaları için çekilmez hale getirip kendisi içinse bir cehenneme dönüştürerek her şeyin içinde bir anlam okuma eğilimindedir. Böyle bir öz okumayı Polster ne tanımlar (*de-scribe*) ne de salık verir (*pre-scribe*). Bir romanda "her şey önemli" (14) olsa da, "gündelik yaşamda böyle bir olasılık yoktur": "Eski arkadaşlarla

rastlaşmalar, yapı marketlere gidişler, kaybedilen otomobil anahtarları ve unutulan randevular sıradan insanın bilincinden kayabilir de kaymayabilir de" (14). Bununla birlikte, ısrarla der ki, "uzman romancının ya da psikoterapistin ellerinde bu olaylardan herhangi biri büyülü bir hikâyenin ya da başarılı bir terapinin odak noktası olabilir" (14).

Terapi kuramsal bir boşlukta ilerlemez kuşkusuz. Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, Freudcu terapistler hastalarını hayatlarının hikâyelerini Jungculardan daha farklı yollarla okumaya teşvik ederler vb. Her terapi okulu bir hayatı benzersiz bir tavırla yeniden hikâyeleştirmeye, belirli bir çerçeveye göre yeniden kurgulamaya çalışır. Üstelik, her okulun içinde birden fazla çerçeve vardır. Roy Schafer, "Freudcu perspektifin Freudcu versiyonları vardır," der, "ve bunlar benimkilerden farklıdır" (1989, 200). Aynı şekilde, psikanaliz edilen kişi analize yalnızca tek bir hikâyeyle değil, tüm hayatının ya da bir kısmının çeşitli versiyonlarıyla donanmış olarak gelir. O halde, "psikanalistin analiz edilene, tercih edilen analitik kuramların sağladığı *hikâye çizgileri* açısından yeniden anlatılması gereken *bir dizi hikâye* olarak yaklaştığı" bir durum var elimizde (193). Psikanalistin hikâye çerçevesinin analiz edileninkilere karşıt olduğu durumlarda, terapi her zaman "bir hikâyeler savaşı"dır (Hillman, 1975a, 139).

Burada amacım, bazı okulların savunduğu anlama-okuma stratejilerini tartışmak değil. Terapötik hareketin genel olarak anlama-okuma itkisine ilişkin kilit bir aracı olduğu gerçeğine dikkat çekmek yalnızca. Bu aracılığın etkisini birçok yetişkinin yaşamında görebiliriz. Gerçekten de, "analiz çağı"nın mensupları ya da çocukları olarak, hepimiz ruhlarımızın gizlerini çözen dedektifler olmaya davet edildik: Bu ruhların yeniden hikâyeleştirilebileceği daha geniş romanların ortak editörleri ve ortak yazarları olmaya –terapiyle ya da terapisiz.

Tinsel Perspektif

Hayatlarımızın olaylarına bir anlam kazandırma ihtiyacı, ikinci bir genel bağlamda da doğaldır. Buna tinsel ya da psişik bağlam ya da "derinlik psikoloji"si denilen dalın bağlamı diyebiliriz. Böyle bir bağlamın karakteristikleri "kader"e, hâkim bir "plan"a, kaderimizi önceden belirleyen, hikâye çizgilerimizi önceden kuran

kozmik bir şemaya duyulan yarı dinsel inançtır. Etty Hillesum'un açıkladığı gibi, çok yakında bir toplama kampına gönderileceğimden emin olsam da, "olayların anlamlı biçimde birbirini izlediği bir kadere sahip olduğum" inancıdır (1985, 91). Romancı Henry Miller'ın sözleriyle, "her insan kendi kaderine sahiptir" ve "onu nereye götürürse götürsün izlenmesi, kabul edilmesi gereken tek zorunluluktur" yolundaki inançtır (1955, 180; 1977, 179). Derinlik psikoloğu ve uzman gazeteci Ira Progoff'un (1975) belirttiği gibi, "hayatımızın bütün olay ve ilişkilerinin bize ne için olduklarını, hayatlarımızdaki amaçlarının ne olduğunu ve geleceğimiz hakkında bize ne anlatmak istediklerini gösterebilecekleri" inancıdır. Dolayısıyla, yönü konusunda ne kadar kör olursak olalım, kendimiz buna ne kadar yardımcı olmamış olursak olalım", hayatımızın bir yere gittiğini yavaş yavaş keşfederiz (11).

Böyle bir inancın varlığı, ileri, modern olduğunu düşündüğümüz toplumumuzda bile, sandığımızdan daha yaygın olabilir. Bir düzeyde, özellikle "boş inan" düzeyinde, "paranormal"e, gündelik dünyamızın sahnelerinin arkasındaki bilinmeyen güçler nosyonuna ya da çay yaprakları, tarot kartları, el falı, astroloji, kristal küreler veya ispritizma gibi bir ilahiliğe (gizlice ya da açıkça) ilgi duyduğumuz her yerde kendini gösterir. Ama başka ve daha genel bir düzeyde, olayların belirli bir dizilişinin bir şeyin "işaret"i olduğu, "böyle olması gerektiği", "bir nedenle" böyle olduğu yolunda belirsiz, ama ısrarlı bir duyguyu ne zaman hissetsek bu inancı buluruz.

Bu inancı gündeme getiren yazarlardan biri de, psikiyatrist Jean Shinoda Bolen'dır. *The Tao of Psychology*'de, tartışmalı "eşzamanlılık" kavramı üzerine Carl Jung'un düşüncesine açıklık getirir. Jung, eşzamanlılığın "anlamlı rastlantılar aracılığıyla kendini gösteren, nedensellik dışı bir birleştirici ilke" olduğuna inanıyordu (1979, 6). Bu tür rastlantılar, "kendilerinden daha derin anlamlar içerir görünen olaylar, rüyalar ve görüşmeler"dir (xi). Dış dünyadaki gelişmeler iç dünyadakileri simgeler gibi görünür. Bu tür eşzamanlı olaylar "böyle olması kaçınılmazdı" (53) biçimde bir duygu iletir. Bu olayların ortasındayken "uyanıkken rüya" gördüğümüzü hisseder (37-8) ve "her yeni eklemeyle artan" ve "bir şeyin (bize) bir şey söylemeye çalıştığı" (30) duygusunu, "yalnız olmadığımız" (95) duygusunu yaşarız. Bu "bir şey" Benlik'tir; 1. bölümde ele aldığımız kavram.

Eşzamanlılığa inancın yol açtığı daha çekici nosyonlardan biri de, der Bolen, yazar Richard Bach tarafından ifade edilmiştir: "Hayatınızdaki her insan, tüm olaylar, siz onları oraya çektiğiniz için oradadır" (Bolen, 60). Bunlara "açık" olursak, tam doğru zamanda başımıza bazı şeyler gelir, insanlar hayatımıza girer: *Öğrenci hazır olduğu zaman öğretmen çıkagelir*. Aslında bu, rastlantının sonu anlamına gelir. "Olaylar ve insanlar, biz onları buraya çektiğimiz için buradaysalar," der Bolen, "o halde, hayatlarımızda şans ya da kader eseri olmuş görünen şeyler aslında rastlantı değildir" (61). Yolumuz tuhaf derecede kutsanmış görünür.

Bolen, genel olarak eşzamanlılık kavramının aynı anda birçok alan arasındaki boşluğu kapattığına inanır: Doğu ve Batı felsefesi, bilim ve din, fizik ve psikoloji, madde ve zihin, bilinç ve bilinçaltı. Ona göre, "bireyin bütünlükle ilişkisini kuran Taocu psikoloji"dir bu (7). Buna uyum sağladığımız ölçüde, yaşama sanatının anahtarını elimizde tutarız: "Kişisel olarak eşzamanlılığın hayatımızda etkili olduğunu kavrarsak, başkalarından yalıtılmış ve yabancılaşmış olmak yerine bağlantılı hissederiz; kendimizi ilahi, dinamik, iç bağlantılılığı olan bir evrenin parçası olarak hissederiz. Eşzamanlı olaylar, psikolojik ve ruhsal gelişimde yararlı olabilecek algılar sunar ve sezgisel bilgi aracılığıyla, bize hayatımızın bir anlamı olduğunu gösterebilir" (7).

Dinsel Perspektif

Bolen'in Taocu psikolojiyle özdeşleşmesi, anlam oluşturmanın teşvik edildiği üçüncü temel bağlamı işaret eder: Açıkça dinsel ruhsallık; en azından, sorgulamasız doktrinel uyumun ne dayatıldığı ne de teşvik edildiği yumuşak, fundamentalizm dışı çeşitlerinde. Burada da bir geleneğin diğerine göre üstünlüklerini öne sürmeye değil, herhangi bir gelenekte insanların hayatlarının olaylarını hayatlarının hikâyelerine dönüştürme yollarında etkili olan bazı dinamikleri tanımlamaya çalışacağım. Hıristiyan bir geçmişten geldiğim için kendimi bu gelenekle sınırlayacağım, ama başkalarıyla da paralellikler kurulabilir.

Hıristiyan ruhsallığı tartışmalarında er ya da geç yüzeye çıkan bir terim de "ilahi takdir"dir. İlahi takdire inanış iki türde olur: Genel ve özel. Genel ilahi takdire inanış, dünyanın genel olarak ilahi bir Yaradan –"her olayın ve her hayatın önemini güvence

altına alan kozmik bir sanatçı ya da hikâye anlatıcısı" (Haught, 1984, 104)– tarafından yaratıldığı ve gözetildiği inancıdır. Özel ilahi takdire inanış, genel ilahi takdir inancı üstüne kurulur ve Yaradan'ın kendini adayan, dua eden ve güvenen inançlı bireylere bir biçimde "yol gösterdiği" ve "elinden tutup götürdüğü" görüşünü savunur. Özel ilahi takdire inanış, ki buradaki odak noktamdır, bu tür bireyleri yalnızca "her şeyin hep birlikte iyiye hizmet ettiği"ne ya da "her karanlığın arkasında bir ışık olduğu"na değil; hayatlarındaki hiçbir olayın tümüyle rastlantı olmadığına da ikna eder. Nihai olarak uzun vadeli maddi ve manevi refahları için hâkim bir "plan"ın parçası olduğundan her olayın önemli olduğuna ikna eder.

Birçok insan için böyle bir inanç rahatlık ve güç kaynağıdır. Hayatın ani ve çoğunlukla anlamsız çalkantıları ortasında, ne kadar gizemli yollarla olursa olsun, "Tanrı'nın iradesi"nin felaketi mutluluğa, acılarını gelişme potansiyeline dönüştürmekle meşgul olduğu inancından büyük bir huzur duyarlar. Ama bu tür insanlar ilahiliği yalnızca hayatın trajedilerinde bulmazlar. En sıradan ayrıntılarda da ilahi takdirin elinin "Tanrı'nın güzel bulduğu şekilde çalıştığı"nı da sezerler. Teolog John Powell'ın şu duası yüreğinde bu inancı duyan birçok insanı etkiler:

> Bu dünyayı yaratmayı seçtiğin zaman hayatımın tasarımını ve şemasını biliyordun: Ana rahmine düştüğüm anı, doğacağım gün ve saati. Ebediyetten gözlerimin rengini gördün ve sesimi duydun. Hangi yeteneklere sahip olacağımı ve hangilerine sahip olmayacağımı biliyordun. Ölüm anımı ve koşullarımı da biliyordun. Bu seçimlerin hepsi benim için iradenin bir parçasıdır. Bana vermiş olduğun bu malzemeyle bir sevgi ve övgü yapısı kurmaya çalışacağım, sevgiyle. Ben, senin bana verdiğin bir armağanım. Sana vereceğim bir armağan olacağım. (1984, 153)

Ama ilahi takdire duyulan inanç her zaman böyle zararsız cümlelerle ifade edilmez ya da masum işlerde bulunmaz. Aslında suiistimalleri yaygın olarak belgelenmiştir. Örneğin Protestan ya da Katolik olsun, fundemantalist çevrelerde, her tür ahlakçılık ve militarizm, ırkçılık ya da otoritecilik bu inanç adına meşrulaşmıştır; kadınların ezilmesine hoşgörüyle bakılır; sayısız bireyin yaşamda karşılaştığı zorluklar ilahi ceza ya da şeytan işi olarak yorumlanır ve bu tür yorumlar zayıflatıcı suçluluk duygularına, kendini aşağılamaya yol açar. Aynı şekilde, inancın bütün ifade-

leri de ille de bu kadar yıkıcı –ya da bu kadar şeytani– olmaz. Tinsel çevrelerde, varoluşumuzun ayrıntılarının ne kadar derinden saygı gördüğüne, sıradanlıklıklarımıza ne kadar içten değer verildiğine ve ilahi gerçekliğin insan gerçekliğimizin hata ve kusurlarına ne kadar sevecen yaklaştığının düşünüldüğüne bağlı olarak, kimi daha sağlıklı kimi daha sağlıksız bir dizi ifade biçimi vardır.

Spirituality and the Gentle Life'da papaz-psikoterapist Adrian Van Kaam (1974), okurlarına itidal niteliğini geliştirmelerini tavsiye eder. "İtidal" der, Peder Van Kaam, "kendimi ve başkalarını ve hayatımda olan her şeyi dinlemenin özel bir yoludur" (35). "Her yeni durumda, bununla bağlantılı insan ve koşullardaki küçük değişiklikler nedeniyle birleşen örtük nüansları duymama yardım eder" (33-40). Ne var ki böyle bir itidal salt edilginlikten öte bir şeydir. "Rahatlama ve teslim olmadan daha ötedir; mücadele, çalışma ve hırsın karşıtından daha ötedir" (33). Bu özel bir tür etkinlik, hatta kendini gösterme, ama bir yandan da barışçıllık, kabul ve güvenle karakterize edilen bir şeydir. "Yaptığım her şeye anlamlı bir şekilde dokunan her şeye" karşı etkin bir itidaldir (33). "Mutedil olduğum zaman," der Van Kaam, "durumu Tanrı'nın izin verdiği haliyle dinlerim. Uysalca onunla birlikte akarım. Kendimi sessizce ona teslim ederim" (34). Süreç içinde hayatımın her ayrıntısında "gündelik anlam"dan daha fazlasını görürüm: "Dünyayı mutedil bir dinleyiş bana onun ifşaatını yepyeni haliyle işitme fırsatı verir... İnsanlar, olaylar ve şeyler ruhsal hayatımı beslemeye başlar. Yüreğimi Tanrı'ya yaklaştırır" (34).

İlahi takdir deneyimini ele alan yazarlardan biri de şimdi Trapist* keşiş Thomas Merton'dır. Elliler ve altmışlarda yazdığı savaş karşıtı aktivist yazılarla ve Doğu ve Batı tinsel gelenekleri arasındaki bağları ortaya koymasıyla ünlü olan Merton, Van Kaam'la benzer tarzda yazar. *Seeds of Contemplation*'da (1972), gündelik hayatımızın her ayrıntısının içkin bir kutsallık taşıdığına dair inancını anlatır. "Dünya yüzündeki her insanın hayatının her anı ve her olayı," der, "ruhuna bir şey eker... muazzam bir hasatla bir gün yeşerecek olan [Tanrı'nın] hayat tohumları" (12, 14). Dolayısıyla her şey ruhsal değirmenin hububatlarıdır, tıpkı kurmaca değirmen için olduğu gibi: "Sokakta bir an görülen bir yüzden," der Somerset Maugham, "uygar dünyayı şiddetle sarsan bir sa-

* Çok sıkı kuralları olan ve konuşmayı bile yasaklayan Katolik manastırı mensubu (ç.n.)

vaşa kadar, bir gülün kokusundan bir arkadaşın ölümüne kadar" (Allen, 1949, 233).

Merton'a göre bir öğrenme türü olmazsa olmaz koşuldur: "Tanrı sevgisinin her durumda bizi aradığını kavramayı öğrenmemiz gerekir," der, "ve iyiliğimizi aradığını. Tanrı'nın gizemli sevgisi bizim uyanışımızı arar" (13). Ne var ki, Merton'ın Tanrı sevgisinin aradığına inandığı türde uyanış, Powell'ın görüşünün düşündürebileceği gibi, olgunlaşmaya hazır şekilde gerçekleşmeyi bekleyen bir öz benliğe uyanış değildir. Özcülüğün Hıristiyan çevrelerde uzun bir geçmişi olmasına karşın, Kierkegaard, Heidegger ya da Sartre gibi varoluşçuların etkisiyle geçen yüzyılda birçok karşı çıkışa maruz kalmıştır (Macquarrie, 1973). Teolog Moltmann'ın bir insanın "özü ona bitmiş bir ürün olarak verilmez ama bir görev olarak verilir" (1975, 20) içgörüsü gibi, Merton da kendi varoluşçuluk biçimiyle, benlik sürecini kesinlikle yaratıcı bir süreç olarak görmesine yol açan bir biçimle yola çıkar. Dolayısıyla, "görevimiz yalnızca olmak değil, ama kendi hayatımızın, kendi kimliğimizin, kendi kaderimizin yaratılmasında Tanrı'yla birlikte çalışmaktır," der (25). Hayatlarımızın yaratılması –ya da hayatlarımızın Tanrı'yla birlikte ortak yaratılması– Van Kaam'ın da düşündüğü gibi, dünyaya edilgin bir boyun eğişi değil, etkin bir uğraşıyı gerektirir. Sonuçları da tam anlamıyla önceden belirlenmiş değildir; tam tersine açık uçlu, öngörülemez, özgürdür. Ona göre, "Tanrı'daki kimliğimiz üzerinde çalışmak, ki Kutsal Kitap buna 'kurtuluşumuz üzerinde çalışmak' der, özveri ve üzüntü, risk ve çokça gözyaşı gerektiren bir emektir. Tanrı her yeni durumun gizeminde kendini anlaşılmayacak şekilde ifşa ederken, her an gerçekliğe büyük dikkat göstermeyi ve Tanrı'ya büyük bir sadakati gerektirir. Bu çalışmanın sonucunun ne olacağını önceden tam olarak bilemeyiz" (26).

Teolog John Haught (1984) da inanca başka türlü yaklaşmıştır. Süreç felsefesi perspektifi üzerine yazarken (bkz. "Öz Yaratım Kavramı") ve dolayısıyla teolojik sınıflamalardan çok estetiği kullanırken Haugh bireyin hayatının olaylarını anlamlandırma mücadelesini, evrenin bir bütün olarak yaratıcı gelişimi bağlamına yerleştirir: "Evrenimizin yaratıcı ilerlemesi resme daha da çok yenilik soktukça," der, "geçmişteki olaylar sürekli yeni ve önceden görülmeyen bir önem kazanır. Kozmosu oluşturan olaylar denizi genişleyip derinleştikçe, her bireyin anlamı da yoğunlaşır ve bü-

yür. *Dolayısıyla, son anlamı, sınırlı perspektifiyle, sonuna kadar okumadan bir romanın baş bölümlerinin anlamını belirleyebileceğimizden daha çok belirlenemez*" (104; italikler benim).

Powell gibi daha muhafazakâr ilahi takdir inancı formülasyoncularının tersine, Van Kaam, Merton ve Haught transandantal değil her yerde hazır ve nazır, doğaüstü değil doğal, kaderi önceden belirlenmiş değil kendiliğinden ortaya çıkan ve ataerkil değil kişisel bir ilahi niyet görüşünden yanadır. Merton'ın sözleriyle, "hayatın her durumunda 'Tanrı iradesi' yalnızca kişisel olmayan yasanın dışsal bir dayatması olarak değil, her şeyden önce kişisel sevginin içsel daveti olarak gelir" (12).

İster her yerde hazır ve nazır ister transandantal biçimde olsun, bireysel hayatlardaki özel olaylara ilahi bir iradenin bir amaç güderek dahil olduğu yolundaki inanç, Batı tarihinde hep çekici gelmiştir. Üstelik Tanrı'yla dünya arasındaki ilişkiyi düşünmeye kendilerini adayan her yeni teolog kuşağıyla birlikte sürekli yenilenmektedir. Geniş anlamda eğitimciler olarak ve öz yaratım poetikasının öğrencileri olarak, iki seçimimiz var. Bir yanda, böyle bir inancı temelsiz boş inan ya da dinsel kaçış yolu olarak bir kenara bırakabilir ve onunla birlikte bu inancın birçok insanın hayatından anlam çıkarma süreci hakkında bize söyleyebileceklerini göz ardı edebiliriz. Öte yanda, tutarlı, estetik bir bütün olarak hayatlarımızın gelişen olaylarını okuma ihtiyacının kökeni ve doğasını hiç değilse biraz gösterebilen bir değeri olduğunu kabul edebiliriz.

Burada ilahi takdirin yalnızca Hıristiyan biçimleri ve ironik olarak, Katolik biçimleri üzerinde yoğunlaştım; Katoliklik otoriter yapısından dolayı en çok eleştirilen gelenektir. Ama genel olarak Hıristiyanlık içinde Protestan inanç dışavurumları Katoliklerden, liberal dışavurumlar muhafazakârlardan ve bir mezhebinkiler öbürlerininkinden farklıdır. Hıristiyanlık dışındaki diğer büyük dinlerin her birinde benzer inançlar benzer bir çeşitlilikle kendini gösterir. Ne var ki benim buradaki amacım belirli geleneklerin anlama-okuma stratejilerini ayrıntılandırmak ya da hangisinin "daha iyi" olduğuna karar vermek değil, çünkü bu biçimden çok bir içerik sorunu. Anlama-okuma itkisinin bir kaynağının da resmi doktrinlerin yorumladığı ve güçlendirdiği şekliyle formel din maneviyatı olduğu ve öz yaratımını ele aldığımız birçok yetişkin için böyle bir kaynağın davranış ve düşüncelerinin sahne arkasın-

da inatla iş başında olduğu gerçeğine dikkat çekiyorum yalnızca. Yani bu insanların hayat hikâyeleri, yetişkinlikte gerçekleştirilmiş bir din değiştirme ya da herhangi birinin lehinde veya karşısında bilinçli bir karar olmaksızın ilk andan itibaren içine itildikleri ya da çekildikleri inançların daha büyük hikâyeleri tarafından derinden oluşturulmaya (kurgulanmaya) devam eder.

Roman/Yenilik: Başka Düşünceler

Öz okumanın teşvik edildiği bu üç bağlamın ortak yanı, hayatlarımızdaki olayların hiçbirinin tümüyle rastgele –yani anlamsız, boş yere, yitik, ziyan edilmiş– olmadığı inancıdır. Terapötik bağlamda bu inanç, gündelik hayatlarımızın ayrıntılarının, doğru okunduğunda, onları anlamlı şekilde birbirine bağlayan özel bir psikolojik ipi açığa vurduğu biçimini alır. Bu ipi izlersek, ilişki ve kaderimizin bundan böyle gelişme eğiliminde olduğu dinamik, altta yatan modeli kavrarız. Günlükçü Tristine Rainer'ın (1978) sözleriyle "bilinçaltımızın zaman içinde ağır ağır yarattığı hayat kurgumuzu" (265) görürüz. Kişisel mitimizi görürüz, bunu daha çok eleştirebilecek duruma geliriz ve eğer istersek bu mitin ötesine geçeriz.

Hem psişik ya da tinsel bağlamda hem de açıkça dinsel bağlamda, ip kendimizin içinde bitmez. Tam tersine, bizim aracılığımızla işleyen; ama aslında bizim ötemizde olan güçlere bağlıdır. Bu bağlamlarda hayatın amacı, gündelik hayatımızda mümkün olan yerlerde bu ipi kavramaktır: Hillesum'un "hayatımdan, gerçekliğimden sürekli bir çizgi gibi geçen" (1985, 113) diye açıkladığı ya da Progoff'un "hayatımızın yüzeyi altında oluşan, varlığımıza yerleşmeye çalışan anlamı taşıyan" (1975, 11) diye tanımladığı şeyi. Amaç bu ipi görmek ve "her ruhun gizli imzası" olarak onurlandırmaktır (Lewis, 1970, 146). Bunu yapmak, belirli bir disiplin türünün gelişmesini gerektirir. Bir roman okurken gerektiği gibi, böyle bir disiplin bir bütün olarak hikâyenin olay örgüsünün (bu olay örgüsü ne olursa olsun) işlenmesinde her olayın rolüne karşı tetikte olur, bu olay örgüsünün gelişmesine önemli bir boyut katışına ve sonucuna, "baş görkem"ine, kaderine katkıda bulunuşuna karşı tetikte olur. Bu tür bağlamlarda "görmesini bilen gözlerimiz" olsaydı, hayatımızdaki olayların her birini daha büyük, daha "yazar/otoriter" bir gerçeklik hareketinin benzersiz

ifşaatı olarak görebilirdik, görüşünü geliştiririz. Bu hareket içinde olaylar nihai kaynağını (ne ad verilirse verilsin: Tao, Kişisel ötesi, Bilinçaltı, Yüksek Benlik, İlahi Takdir ya da Tanrı) bulur.

Hayatımızın her olayının anlam potansiyeli konusunda bu ortak inanç, özgür irade ve determinizm sorununu ortaya çıkardığı ölçüde –şeytan sorunundan ve aslında gene "olay"ın kendisinin tanımından ise hiç söz etmiyorum!– Fingarette'le (Kegan, 1982, 11) birlikte, önemli bir kavrayışla karşı karşıya olduğumuza inanıyorum: Öz yaratımla kendini hikâyeleştirme arasındaki ilişkinin yalnızca psikoloji ve/veya yazın kuramı alanında tam olarak açıklanması nihai olarak olanaksızdır. Bir aşamada metafizik ve teolojinin geleneksel olarak elinde tuttuğu alana doğru genişlemelidir. Hiç değilse *bazı* insanların kişisel hikâyelerinin başarılı gelişmesinin, hayatlarının nihai yazar/otoritesi, ana anlatıcısı, "kozmik hikâye anlatıcısı" olarak gördükleri olguyla kurdukları işbirliği ilişkisine (dua, meditasyon vb. aracılığıyla) bağlı olduğuna inanmalarının öğrenme sürecine ilişkin kavrayışımız açısından ne gibi sonuçlar doğurduğunu sorgulamalıyız. Bu insanlar bu büyük hikâye içinde yaşadıklarına, hareket ettiklerine ve var olduklarına inanırlar.

Bazı insanlar buna inanır kuşkusuz, gene de belki çok insan inanmayabilir. Birçok insan için –muhtemelen çoğumuz için– durum bu kadar açık değildir. Böyle bir inancın yalnızca belirsiz bir izi kalmıştır, gene de bunun cevap oluşturduğu soru yok olmayı reddeder. Teolog John Dunne (1973) "Ne tür bir hikâyenin içindeyiz?" diye yazar: Soru budur. "Bir hikâyede karakterler olsaydık ve hikâyeyi anlatan sormamıza izin verseydi," der, bu soruyu "sorabilirdik" (2) –*Godot'yu Beklerken* ile Samuel Beckett ve *Altı Karakter Yazarını Arıyor* ile Luigi Pirandello gibi hikâye anlatıcıların bu yüzyılda belki kimsenin yapamadığı bir çarpıcılıkla ortaya attığı bir soru. Ama sonunda, hayatlarımızın hikâyelerini asıl olarak dinsel, psikolojik veya tinsel ya da üçünün bileşiminden oluşan gözlüklerle okuyup okumadığımız, bir tür kasıtlı öz okumanın hayatta bir anlam arayışı içine girmenin ayrılmaz bir parçası oluşundan daha önemli olmayabilir.

Roman-olarak-hayat nosyonu konusunda iki dipnot var. Birincisi, şimdiye kadar söylediklerimden çıkarılabilecek, hayatlarımızın hikâyesinin kökten yeniden hikâyeleştirilebileceği –olayların deneyimlere dönüştüğü türde önemli bir değişiklik anlamın-

da– gene de nasılsa aynı hikâye olarak kaldığı varsayımıyla ilgilidir. Sağduyu bize, bu kökten yolla yeniden türleştirilen /yaratılan bir romanın biraz kırık dökük bir kitap olacağını söyler. Ne var ki burada son üründen söz etmiyorum; gelişen bir süreçten, bilinçli yazarlığını ancak yeni üstlenmiş olabileceğimiz bir süreçten söz ediyorum. Aslında ürün hiçbir zaman bitmez, son satırlar hiçbir zaman yazılmaz. Yani bir bakıma hepimiz yazarız ve hâlâ yazma sürecinin *içindeyiz*. Bu durumda, süregelen görevimiz, bunu kavramışsak, şimdiye kadar yaşadığımız olayları ya da daha doğrusu bu olayları dönüştürdüğümüz deneyimleri alarak daha da bütünsel hale getirmek, aralarında daha simgesel iç bağlantılar kurmayı başardığımız bir hayat hikâyesi yaratmaktır. Dolayısıyla süreç içinde sürekli bu olayları yeniden *okuruz*; bu da daha önceki okumaları *yıkarak* yenilerini kurmak anlamına gelir (Rubin, 1986, 69). Böylece iç hikâyemiz giderek daha az "hatıralar kolajı" (Bruner için editörün notu, 1988, 574) ve daha çok tutarlı, kurmaca bir bütün haline gelir.

İkinci dipnot, bütünsellik konusuyla olduğu kadar birincisiyle de ilgilidir. Kişisel kimlikteki bir ve birçok arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bir yanda "tek bir hikâye anlatma, tutarlı bir karakter oluşturma, bir kimlik kurma" (Keen ve Fox, 1974, 9) konusunda özel bir psikolojik saplantımız var. Öte yanda, benliğimizin içkin çokluğuna ilişkin postmodern bilincimiz var, buna göre "benlik bir anlatıdan ayrı durmaz, bilinçaltı düzeyinde bile toplumdaki anlatı gelenekleriyle oluşturulur" (Beardslee, 1990, 170). Dolayısıyla, "genellikle bilinçli olarak yalnızca bir ya da birkaç hikâye anlatmasına karşın", benlik, "her zaman birçok hikâyeye katılır" (172). Bu iki perspektif arasında büyük bir boşluk yatar. Üstelik ikincisinin *olasılığının* bilgisi bile birincideki naif inanca geri dönmemizi önler.

Ne var ki hayatlarımızın *romanı/yeniliği* nosyonu, tek bir kimliğe duyulan gereksinimin bir başka biçimi gibi görünmesine karşın, bize fazladan bir avantaj sunar. Ne kadar karmaşık olursa olsun "birlik olarak çeşitlilik" ve "bir olarak birçok" imgesini sağlar: Bizim aynı anda hem yazarı hem anlatıcısı hem de okuru olduğumuz; yalnızca bir değil birkaç "karakter" olduğumuz; çeşitli versiyonları yapılabilecek ve sonsuz sayıda yeniden hikâyeleştirilebilecek bir roman. Ama burada söz konusu olan teklik, bizim *içimizde* olmaktan çok bizim onun *içinde* olmamız

şeklindedir; bir romanı oluşturan sayısız hikâyenin roman *içinde* olması gibi. Dennis Dennett, "Hikâyelerimiz eğirilir," diye hatırlatır, "ama çoğunlukla onları biz eğirmeyiz, onlar bizi eğirir" (1991, 418). Hayat hikâyemizin bizim içimizde yaşamasından çok, biz onun içinde yaşarız.

Bu, kavrayışta önemli bir farklılık, "kişiliği ve psikolojiyi tanımlamanın yeni bir yolu"dur (Keen ve Fox, 1974, 9). "Dünyaya karşı tutarlı bir görüntü sergilemek için [bir tür] tekrar zorunluluğu, bir gizli faaliyet" olarak görülebilecek *kimlik* ile uğraşmaktansa, "bir bireysel kimlik kaybı"na yardım etmekle ve dolayısıyla her zamanki yaklaşımı (ki varlığımızın "gerçekleşmiş olanlardan çok *ihmal edilmiş* olasılıklarla tanımlanması"na yol açar) tersine çevirmekle uğraşabiliriz (9-10). Böyle bir perspektif bizi doğal olarak anlatmadan bıraktığımız hikâyeleri ele almaya götürür.

E. ANLATMADIĞIMIZ HİKÂYELER

Büyük ilgi uyandıran çalışması Secrets'da Sissela Bok, "bir bireyin ölümü"nü "yok olan bir evren"e benzetir (1984, 21). İnsanlar, der, "hiçbir zaman tümüyle anlaşılamaz, aynı anda her perspektiften teşhir edilemez, ne kendilerine ne başkalarına tümüyle şeffaf olabilir. Benzersiz olmakla kalmazlar, kavranmaları da imkânsızdır" (21).

Bok'un görüşleri benimkilere uyuyor. Her birimizin içinde yalnızca bir hikâyeler kütüphanesi (hem hayatlarımızın birçok hikâyesi hem de tek bir hikâye) değil, bütün diğer hikâyeleri içeren bir ambar, bir hikâyeler evreni yatar, çünkü bir şekilde kendimizle bağlantılandıramayacağımız çok az hikâye vardır. Gene de *kendimiz* hakkında anlatabileceğimiz sayısız hikâyeden görece azını anlatırız. "Yaşanmış deneyimler depomuzun büyük kısmı hikâyeleştirilmeden kalır... organizasyonsuz ve şekilsiz olarak amorf kalır" (White ve Epston, 1990, 12). Bundan hiçbir şey yapmayız. Burada sessiz bir trajedi var. Polster'ın dediği gibi, "Hikâyeler için hammadde her zaman biçimlenir. Bir insanın hayatındaki her an sınırsız sayıda olaya ev sahipliği yapar. Bu hazinenin bolluğunu dikkate alırsak, görece az hikâye ortaya çıkar" (21).

Bu bölümün amacı, hikâyelerin nesini, nasıl ve neden anlatmadan bıraktığımızı –ve bunun neden önem taşıdığını– ele almaktır. Bunu yapmanın yararını şu basit sözcüklerle açıklayabilirim: Anlatılmayan hikâye, yaşanmamış hayattır. Ne kadar çok

hikâyeleştirilmemiş varoluşu deneyime dönüştürürsek ve anlatılmamış ne kadar çok deneyimi ifade edebilirsek, öz yaratımımız o kadar güçlü ve derin gelişebilir: Hayatlarımızı hikâyeleştirme ve yeniden hikâyeleştirme üzerinde o kadar çok yazarlığımız/otoritemiz olur. Böyle bir içgörüye çeşitli kaynaklarda değinilmiştir.

Sidney Jourard, "İnsan hayatı, hayatın *deneyimi* ise," diye öne sürer, "daha çok, daha büyük yoğunlukla deneyen kişi daha çok yaşar" (1971, 93). "Öz yaratım hayatı tek bir yazarın yazdığı bir roman haline getirme eğiliminde," ise diye öne sürer Jonathan Glover, bu romanın dünyası da genişler, kendi deneyimlerimiz de zenginleşir: Hayatımız daha "derinden yaşanır" (Nin, 1981). "Yaşanan bir hayat anlatılan bir hayattan ayrılamaz" ise der Jerome Bruner, ne kadar çok anlatırsak o kadar canlı olabiliriz: Ne kadar özlü ve merkezli olursak, o kadar "gerçeklikle dolarız" (Scott-Maxwell, 1968, 42). Son olarak, Don Cupitt'in önerdiği gibi, "kendi hayatım hakkında anlatabileceğim hikâye" isem, "anlatabileceğim hikâye sanatsal açıdan ne kadar bütünlüklü ve etik açıdan doyurucu olursa, kendimi duygusal açıdan o kadar doyumlu hissederim" (1991, 67).

Ne var ki, bütün bunlar hikâyemizi ille de *başkalarına* anlatmamız gerektiği anlamına gelmez. Kendimize saklamaya karar verebiliriz. Bununla birlikte, hikâyeleştirdikten sonra saklamak üzere bizim olur en azından. Diğer bir deyişle, bizi biz yapan hikâyelerin ne kadar çok farkında olursak, başkalarıyla ilişkilerimizde o kadar çok gücümüz olur. Bununla şunu anlatmak istiyorum: Başkalarının bize dayattığı "storyotype"larla ne kadar iyi başa çıkabilirsek, kendimizi anlatma biçimlerinin kaynaklandığı daha büyük hikâyeleri o kadar güvenle eleştirebiliriz; ve sevecenliğimiz, başkalarını anlama kapasitemiz ve genel olarak hikâye dünyasıyla –hem yazınsal hem yaşanan hikâyeler dünyasıyla– düşlemsel ve duyarlı özdeşleşme yeteneğimiz o kadar artar.

Bir roman okurken, anlatılmamış hikâyelere ilişkin sezgimiz anlatılanı anlamamız için çok önemlidir (Connelly ve Clandinin, 1990, 10). Birçoğumuzun "eksik okuma"kta oluşuna karşın, satırlar arasında yatanlarla oynamak –Kermode buna "anlatı sırları" (1980, 79 vd.) diyor– satırlar *tarafından* işaret edilen tüm olasılıklar yelpazesini hissetmemiz için önemlidir. Hikâyenin çekiciliğini artırır, atmosferini zenginleştirir, dünyasını yoğunlaştırır. Bizim için de böyledir.

Hepimizin sırları vardır –ve olmasına ihtiyaç duyarız. Bunlar bizi tanımlar, bize öz, atmosfer, çekicilik verir. Duygularını belli eden bir insansak, hikâyelerimiz de sürekli dudağımızın ucunda olur, mezara hiçbir hikâye götürmemişsek, her şeyin ön planda olduğu, arka planda hiçbir şey bulunmayan resimler gibi oluruz. En basit insan bile arka planlarla doludur. Anlatılmamış deneyimlerle ifade kazanmış yüz hatlarımız bunun kanıtıdır: Güvenilir bir ruha açılmayı bekleyerek gözlerimizin ardında duran sımsıkı bir yay gibi. Bu hikâye potansiyeli bizi enerjik, ilginç bir tür haline getirir ki, kesinlikle öyleyiz. Elbette *her şeyi* anlatmak istemeyiz ve neyse ki bu zaten nihai olarak olanaksızdır. Hem başkalarına hem de kendimize anlatmayı ne kadar çok öğrenirsek, anlatacak o kadar çok şey olduğunu keşfederiz: Günlük tutmaya başlayan herkesi bekleyen bir keşif. Kuyunun ne kadar dibine inersek, o kadar çok su buluruz.

Burada denge –tedbirli olmakla ifşaat arasında– sorununu ele alıyoruz. Tedbirliliğin mahremiyetimizin bir parçası olması gibi, anlatılmamış hikâyelerimiz de öz yaratımımızın poetikasında söylenmemiş; ama inkâr edilemez bir parça oluşturur. Hayatımızın hikâyesinin geniş manzarasını değerlendirmek, zaman zaman göz atmalar dışında olanaksızdır, Margaret Atwood buna "hiç dile getirilmemiş şeylerin, sıradan konuşmaların altında suyun altındaki tepeler gibi yatan yarı gömülü manzarası" (1988, 341) der. Bu manzaraya göz atmadan önce, üç noktayı açıklığa kavuşturmak istiyorum.

Aydınlatmalar

Birincisi, anlatmadan bıraktığımız hikâyeleri ele alırken, dinlediğimiz, güldüğümüz ve hemen ardından unuttuğumuz bütün fıkralardan söz etmiyorum. Başkaları hakkında duyduğumuz, ama aklımızdan sessizce kayıp giden dedikodulardan da söz etmiyorum (gerçi bu tür dedikoduların dikkate değer bir yapışma özelliği vardır). Okuduğumuz ya da her gün haberlerde duyduğumuz, ama insan belleğinde olasılıkla kalamayacak sayısız hikâyeden de söz etmiyorum. *Bizi* ilgilendiren hikâyelerden söz ediyorum: "*Benim* hayatımın hikâyesi"nden söz ederken işaret ya da ima ettiğimiz, sürekli gelişen bir yaratımı oluşturan tek tek bölümler ve deneyimler, alt olay örgüleri ve dönemler, durumlar ve sahnelerin hikâyeleri.

İkincisi, belleğimden söz ederken, otobiyografik bellekten söz etmiş oluyorum. Ne var ki, kendimiz hakkında anlattığımız (ya da anlatabileceğimiz) hikâyelerin yalnızca geçmişin yansımaları değil, geleceğe yönelik projeksiyonlar, belki provalar olduğunu da dikkate alırsak, yalnızca bellekten de söz etmiyorum. Umut ve korkular, merak ve endişeler, pişmanlıklar ve rüyalardan söz ediyorum. Öğrenmenin poetikasıyla yalnızca geçmiş deneyimin vakayinameleri ilgili değildir, gelecek deneyimin beklentileri de ilgilidir. White ve Epston'ın deneyimi hikâyeleştirme konusunu ele alırken açıkladıkları gibi, "bütün hikâyelerin bir girişi (ya da bir tarihi), bir gelişme bölümü (ya da bugünü) ve bir sonuç bölümü (ya da bir geleceği) olduğundan, şimdi yaşanan olayların yorumu, geçmiş tarafından belirlendiği kadar gelecek tarafından da biçimlenecektir" (1990, 10).

Üçüncüsü, burada en az iki anlatılmamış hikâye düzeyiyle ilgileniyorum. Bir yanda deneyim düzeyinde anlatmadan bıraktığımız hikâyeler var, yani kendimize anlatmadan bıraktığımız hikâyeler. Varoluşumuzun tümü yaşanamaz; görece konuşursak, bunun çok azı yaşanır. Stephen Crites: "Başıma gelen pek çok şeyi herhangi bir hikâyeyle bütünleştirmeyi başaramam ve bunu yapamadığım ölçüde bu şeyler yaşanmamış sayılır" (1986, 160). Öte yanda ise ifade düzeyinde anlatmadan bıraktığımız hikâyeler var, yani kendimize anlatabileceğimiz; ama başkalarına anlatmadığımız hikâyeler. Elbette dudaklarımızdan dökülmeyen hikâyeleri bakışlarımızla ele verebiliriz, gözlerimizle haykırabiliriz, gene de deneyimimizin nihai olarak hepsi ifade edilemez. Görece konuşursak, çok azı ifade edilir. Hepimiz olasılıkla yaşayabileceğimizden daha çok varoluşa ve olasılıkla ifade edebileceğimizden daha çok deneyime sahibiz. Hikâyeleştirilmemiş varlığımızın bizi *kuşatması* gibi, anlatılmamış deneyimimiz de *içimizde* kilitli kalır.

Bununla birlikte bu iki düzey arasındaki sınır net değildir. Birinin nerede başladığı öbürünün nerede bittiği ve hangi durumda hangisinin önce geldiği hiçbir zaman çok açık olmaz. Bir düzeydeki hikâyeler öbür düzeydeki hikâyelerle iç içe geçer. Bir de bakmışız ki daha kendimize anlatmayı başaramadan başka birine (bir terapist, papaz ya da arkadaş) anlattığımız hikâyeler olabilir. İç hikâyemizi dış hikâyemizden ve iç-dış hikâyelerimizi iç hikâyemizden çıkararak işlemek; bu iki süreç sürekli etkileşim

içindedir. Bu etkileşim, sürekli ruhumuzu oluşturduğumuz şiirsel girişimin merkezinde yer alır.

Öz Hikâyeleştirmenin Doğal Sınırları

Bu son aydınlatma bizi, anlatmadığımız hikâyeler için çok sayıda doğal neden olduğu noktasına getirir. Daha sonra kafanızın karışmaması için bunlardan birkaçını açıklayacağım.

Birincisi, hepimiz kendi bebekliğimizin hikâye potansiyeline kayıtsızız; hiç değilse o sırada. Çok azımız doğumumuzu hatırlarız. Sonrasında bir süre için varlığımızın büyük kısmını ne hatırlayabilir ne de anlatabiliriz; hiç değilse gerekli zihinsel becerileri, benlikle başkasını ayırt etme yeteneğini ve elbette bunu yapacak söz dağarcığını –her tür öz hikâyeleştirmenin dayandığı, kültürce şekillenen biçimlerin yanı sıra– edinene kadar. Bu mutlu erken cahillik döneminden özbilinçli yaratıklar olarak çıkmamızın zamanlaması kişiden kişiye değişse de, bu tür "çocukluk amnezisi" kaçınılmazdır. Ama bu otomatik olarak olumsuz bir şey değildir, unutmanın kendisinden daha olumsuz değildir.

İkincisi, ilk seferinde fark edemediğimiz şeyi hikâyeleştirmekte güçlük çekeriz. "Yani herhangi bir durumda, fark edilebilecek sınırsıza yakın sayıda şey varken, ancak acil amaçlarımız için önemli olanları fark ederiz. Geri kalanı göz ardı ederiz" (Berger, 1963, 56-7). Acil amaçlarımız çok sayıda etkene göre değişir. Asıl olarak "öğrenmesi görsel olan insanlar"dansak, büyük ölçüde gördüklerimizi hikâyeleştiririz; hiç değilse dünyayla ilişkimizde başka bir duyu öne çıkmış olsaydı yapacağımızdan daha fazla. Anlatırken görüntüler kalır ama sesler solar, kokular ise zaten çok az fark edilmiştir. Aynı şekilde, "çoğul zekâlar" (Gardner, 1990) kuramına göre, hâkim düşünüş tarzımız bizi varlığımızın mantıksal-matematiksel, müziksel, dilsel ya da uzamsal olasılıklarına odaklanmaya itiyorsa, bunları çoğaltacağızdır. Hayat hikâyemizi anlarken bu çerçeve hayatımızdaki olayları renklendirecek –ve oluşturacaktır. Entelektüel otobiyografici düşüncelerle kurduğu ilişkinin tarihini aydınlatacaktır; müziksel olan ezgilerle olanı; vs. Hâkim "öğrenme tarzı"mız, "kişilik tipi"miz konusunda da aynı model beklenebilir; bunların her biri bakış açımızı, öz karakterizasyonumuzu ve öz olay örgümüzü etkileyecektir: Bilinçaltından deneyimler için seçtiklerimizi ve reddettiklerimizi.

Üçüncü olarak, hayatın bir yandan düzenli bir yeniden hikâyeleştirmeyi, bir yandan da düzenli bir hikâyesizleştirmeyi (gelecekle bağlantılı bir ayma, hayal kırıklığı) içermesi yüzünden kendimizi hikâyeleştirmemiz sınırlıdır. Her aşamada, olay örgüsü şuna değil de bu yöne saparken hikâyenin nasıl sona ereceği konusunda A kuramından vazgeçerek B kuramını seçmesi gereken okurlara benzeriz. Umduğumuz iş bize hiç önerilmediği zaman, bu maaşı alma ve bu şehirde yaşama düşüncesinden vazgeçmek zorunda kalırız. Nişanımız bozulduğunda, o özel eşle o özel evin çevresindeki çit hayalini üzülerek bırakırız. Üstelik hayatlarımızı başkalarına feda ederek bir aileye bakma yükünü taşımak, kendi gözümüzde bizi *hikâye*sizleştirmezse, sessizce *değer*sizleştirebilir. Erdemleri ve içeriği açısından kendi hikâyemizle bağımızı kaybederiz.

Dördüncü olarak, bebeklikten başlayan hayat çizgisinin öbür ucunda yaşlılık vardır. Kendi doğumumuz konusundaki körlüğümüz öz hikâyeleştirmemizi sınırlıyorsa, ölüme doğru yaklaşmamız da daha az sınırlamaz. Ölüm büyük hikâyesizleştiricidir. Gençlik yıllarımıza eşlik eden hayat-olay örgüsü yoğunlaşması, yavaş yavaş, bizi şaşmaz adımlarla sona götüren o daralan yola girer. "Bir anlatının sonunun kapanışı, hikâyeye katılmamış anlamları büyük ölçüde dışlar" (Beardslee, 1990, 171). Forster'ın bize hatırlattığı gibi, "neredeyse tüm romanlar sonunda takatsiz kalır. Çünkü olay örgüsü sonuçlanmayı gerektirir" (1962, 93-4). Sonuca çok yakın oluşları –dolayısıyla okurun ilgisini kaybetmeleri– bir anlamda çözülmeleri, sonuçlanmaları, sökülmeleridir. Hayatta bu takatsizlik, bu çözülme, hüsranla at başı gidebilir: Otobiyografik dürtüyü yoğunlaşmış bulurken aynı zamanda da buna cevap verecek –hayatlarından anlam çıkaracak, sahiplenecek– zaman ve enerjinin azaldığını gören yaşlılar için hüsran. Hayatları çoğunlukla hikâyelerinden daha uzun sürerken onları çaresizce seyretmekten başka bir şey yapamayan aileleri için de hüsran. Romancı Kurt Vonnegut'un belirttiği gibi, "Bir insan altmış ya da daha fazla yıllık sıradan bir ömür sürmüşse, biçimli bir hikâye olarak hayatının sona ermiş ve yaşanmak için geriye yalnızca sonsözün kalmış olma olasılığı büyüktür. Hayat değil ama hikâye bitmiştir" (Schiebe, 1986, 143).

Hikâyelerimizi Kendimize Saklamak

Hikâyeleştirmiş olmamıza rağmen gene de anlatmamayı seçtiğimiz pek çok şey vardır. Bunun nedenleri bence iki geniş sınıfa giriyor: *Korktuğumuz* şeyler ve *yoksun* olduğumuz şeyler.

Birinci kategoride kişisel gücümüzü yitirme genel korkusu vardır. Herhangi bir hikâyeyi izlerken yaşadığımız gerilim duygusundan bildiğimiz gibi, önümüzde duran ama anlatılmamış o parçada büyük bir güç vardır. Ne var ki hikâye geliştikçe ve "anlatı şehveti"miz (Lewis, 1966, 103) doyum noktasına ulaştıkça, bütün olarak hikâyenin çekiciliği –üzerimizdeki gücü– azalır. *Kişisel* hikâyemizi açığa vururken gücümüzü kaybetme korkusu, bizi bu hikâyeyi kendimize saklamaya itebilir. Sloganımız, "Ağzını kapalı tutup aptal sanılmak, açıp da bunu kesinleştirmekten daha iyidir" şeklindedir. O halde hepimizin derinlerinde belki bir Don Juan vardır. "Tüm kişisel tarihi silmek en iyisi," diyordu Don Juan, "çünkü bu bizi başka insanların engelleyici düşüncelerinden kurtarırdı" (Castenada, 1975, 30). Başkalarının düşünceleri, cehalet, dedidoku ve önyargının haşin gerçekliği yüzünden yolumuzu keser kuşkusuz. Hikâyemizin bir parçası ya da özeti, bir kez ifade edildiğinde, hemen başkalarının "storyotyping"ine, dedikodu değirmeninde öğütülmeye, çarpıtılmaya, yanlış yorumlanmaya, tersten okunmaya maruz kalır; dolayısıyla sahip olduğumuzu düşünmelerini istediğimiz itibar ya da şöhretin kaybına yol açar. Bu yüzden, hikâyemizi korumak için birçoğumuz yeni bir kasabaya taşınarak ya da yeni bir kültüre giderek yeni bir hayata ya da eskisini yeniden hikâyeleştirmeye başlamanın akıllıca olacağını düşünürüz. Ya da dediğim gibi, suskun kalırız.

Geleneksel olarak "güçlü, sessiz tip", erki olan bir kişi olarak görülmüştür. Genellikle erkek olan bu kişi, hayat hikâyesinden o kadar az şey açıklar ki, yalnızca anlaması zor olarak değil, "derin" –ve dolayısıyla istenebilir: gizemli ve çekici– bir insan olarak da görülür. Ne var ki bütün sessiz tipler güçlü olarak görülmez, bu yüzden kişisel tarihi silmek, hikâyemizi gizli tutmak bazen geri tepebilir. Sessiz *kadın* tipi toplumca hiç de derin bulunmayabilir, "soğuk ve yalnız güzel bir sanat eseri" olarak değil, sesi gibi değeri de olmayan bir "aptal" olarak görülebilir.

Ayrıca bir misilleme korkusu da vardır. Hikâyemizi ya da bir kısmını, bir versiyonunu anlatmanın, ilahi ya da insan başka biri tarafından cezalandırılma riski taşıdığından korkarız. Taciz kur-

banı için, tacizcisinin ve "iş patlarsa" neler yapacağının gözlerinin önünden gitmeyen hayaleti, hikâyesini gizli tutmayı zorunlu hale getirir. Gizli lezbiyen ya da gay olanlar, cinsel tercihleriyle ilgili hikâye dolaptan çıkınca, yalnızca genel olarak toplumun misillemesinden değil, onlara hep çok yakın olmuş kişilerin alayından ve reddetmesinden de korku duyar. Bu tür insanlar hayatları boyunca hikâyelerini gizli tutmayı öğrenmişlerdir; öğrenmek *zorunda* kalmışlardır: Çoğunlukla o kadar gizli, o kadar derine gömülü ki, kendilerini aldatır hale gelirler. Aynı şekilde okuryazar bir toplumda okuması yazması olmayan kişi, bir hastalığı olan kişi, yasadışı bir yabancı, kaçak, dolandırıcı, iki kişiyle aynı anda evli olan kişi, kaypak politikacı, yakalanmamış suçlu ya da eski bir suçlu için –saklayacak bir şeyi olan, "ikili bir hayat" süren herkes için– hikâyelerini kendilerine saklamak büyük bir zorunluluk haline alacaktır.

Ağzımızdan kaçan hikâyelerin belki bir mahkemede değil ama günlük ilişkilerimizde bize karşı kullanılabileceği korkusu da vardır. Yakınlık kurmanın hikâye açısından ne kadar hassas bir süreç olduğunu görmüştük: Birbirimize anlattığımız, birbirimizden sakladığımız ve birbirimizde okuduğumuz hikâyelerde ne çok şey vardır; birbirimizi olduğumuz gibi değil de yansıttığımız gibi karakterleştirme, hatta karikatürleştirme. Aynı yansıtma yüzeysel ilişkilerimizde de daha az olmaz. Bu yüzden dinleyicilerimiz yanlış bir izlenim edinerek bizi gizlice ama kesin olarak uzaklaştırmasınlar diye "baklayı ağzımızdan çıkarmama"ya dikkat etmemiz gerekir. Bu, izlenim yönetimidir. Örneğin karşılaştığım her yeni insanla sohbetimde hemen ortaya çıkarmak yerine papazlık hikâyelerimi kendime saklayabilirim; cenaze törenine giderken başıma gelen komik şeyler vb. Bunu bu anekdotlardan utandığım için değil, insanların bir grup olarak papazlarla ilgili "storyotype"larını harekete geçireceği için yaparım. Kişisel olarak benim hakkımda az şey bildikleri ya da hiç bilmedikleri için insanlar benim kim olduğum, nereden geldiğim ve nereye gittiğim konusunda adil olmayan varsayımlara koşarlar. Bu süreç içinde, kefaretini ödemedikleri suç, dünyadaki acıya karşı çözemedikleri öfke ya da ilahi güçle birleşme özlemlerini bana hemen açarlar. Bu hikâyelerin güvenle açılabileceği çok az insan vardır.

Bazılarımız için başkalarının misillemesi, reddetmesi, ihaneti ya da onları kızdırma korkusu değil, onları incitme korkusu

vardır. Bazı hikâyeleri kendimize saklar, hatta yalan söyleriz; çünkü –örneğin *onların* hikâyelerini "bastırarak"– onları güçsüzleştirmek istemeyiz. Ya da onları korumak, biz ya da kendileri hakkında gereksiz bir kafa karışıklığı ya da kuşkuya kapılmalarını önlemek isteriz. Bu yüzden öğrenmenin onlar için önemsiz olduğuna inandığımızdan değil, ama onları hayal kırıklığına uğratacağını, sırf bizim değil kendilerinin, ailelerinin, dünyalarının şimdiki sevgili versiyonunu ellerinden alacağını bildiğimiz için tüm hikâyeyi onlara anlatmayız. Üstelik yeniden hikâyeleştirene kadar peşini bırakmamaya ihtiyaç duydukları kültür ortamı olmayı istemeyiz ya da kendimizi buna yeterli bulmayız. Onların yazarlığı/otoritesi bizimkinin önünü kestiği zaman, ifşaatımızın *kendi* üzerimizde yaratacağı etkilerden de korkabiliriz, çünkü hikâyemiz onlarınkiyle açıkça çelişir. Bütün bunlar olup biterken, bu konulardaki sessizliğimizi samimiyetsizlik değil gizlilik olarak, kandırma (ya da korkaklık) değil sevecenlik olarak savunabiliriz kuşkusuz.

Son olarak, bazılarımız için şiddetle bastırılacak kadar kötü anılara –belki tüm bir bölüme– gömülme korkusu vardır. Yalnızca anlatmaya hazır olmadığımız değil –çünkü anlatacak sözlerden yoksunuz ya da "anlam"ları konusunda kafamızı toplayamıyoruz–, ama anlatmaya hiçbir zaman hazır olmayabileceğimiz hikâyeler vardır. Yahudi Soykırımı'ndan kurtulan Elie Wiesel, "Her şeyi hatırlasaydım aklımı kaybederdim," diyor (1988, 254). Bu sınıflamada, savaşta yaptığımız ya da katlandığımız şeylere ait anıların yanı sıra özel aşağılanma, dehşet, kaçırılma, taciz anıları da vardır; en gizli anılarımız, geçmişimizin tam göbeğinde kara bir delik gibi duran o sözü edilemez olay, bütün öz hikâyeleştirmelerimizin çevresinden dolanması gereken o sessiz merkez. Ya da herhangi belirli bir şeye ait olmayan anıları içerebilir: Başkalarına karşı tek bir sözcük, bir iç çekiş, "zor zamanlar" gibi tek bir etiketle geçiştirdiğimiz soğuk onyıllar gibi. Evelyn Waugh'un *Brideshead Revisited*'teki kahramanı da hayatını ve uzun zaman önce kaybettiği sevgilisini böyle basit bir cümleyle özetler: "Onun da ölü yılları olmuştu" (1962, 293). Hangi türde olursa olsun, anlatılmamış hikâyelerimizin ruhlarımızı sabote etme potansiyeli göz önüne alınırsa, bazı anılar o kadar derinden bastırılabilir ki, yalnızca kendini aldatma değil; delilik de mümkün olur. Sırlarımız ne kadar gerekli olsa da, karanlık olanları

mahvımızın nedeni olabilir; gün ışığına çıkarılana, hayat-olay örgümüz içinde öz yaratımımızın genişliğini sınırlama ve yönünü saptırma gücünü yok ederek onlarla başa çıkana kadar.

Dinleme Eksikliği

İkinci geniş kategoride, *yoksun* olduğumuz şeyler, hikâyelerimizi anlatmadan bırakmamızın diğer bir neden kümesidir. Bunların en belirginlerinden biri, başkalarına ve başkalarıyla –özellikle bunları değerlendirebilecek, kıyaslanabilir bir bağlamdan gelmiş olan başkaları– hikâye anlatma fırsatlarından yoksunluktur. "Anlatılmayan hikâyeler için bir dinleyici bulmaya, doğuştan bizim olan hikâyeleri anlatma izni"ne ihtiyaç duyarız. Yoksa durumumuz ormanda düşen ağacınkine benzer. Yani "kim olduğunuzu dinleyen biri yoksa anlatamazsınız" (Keen ve Fox, 1974, 9). Bu tutuklunun, göçmenin ya da hastanın –ve çoğunlukla yaşlıların da– açmazıdır. Zavallı Mary Teyze, tek arkadaşı bir televizyon, çaydanlık ve bir kedi, hikâyesini anlatacak birine sahip olma durumunu nadiren yaşar. Olduğu zaman da giderek daha az insan –ya da giderek daha az türde insan– onu dinleyecek sabra sahip olabilir, özellikle de konuşma ya da işitme yeteneği azalmışken. Dolayısıyla anlatabileceği sayısız hikâye sessizce yıpranarak ölür. Ne yazık ki "büyük hikâyeler[in büyük kısmı] hiçbir zaman anlatılmaz: Mezarlık taşlarının altında yatarlar veya toz ya da kuma dönüşmüşlerdir" (Surmelian, 1969, 92).

Başkalarının hikâyeleri bizimkilerin anlatılmasını teşvik ettiği ölçüde, sıradan sohbet açlığı çekmek de hikâyelerimizin anlatılmadan kalmasına yol açar. Basit bir ifadeyle, kimse bizden bunları anlatmamızı *istemez*. Ama böyle bir dinleyiciden yoksun olduğumuz için değil, çünkü aynı eski hikâyeleri defalarca anlatmamıza neden olan –ya da anlatmamıza izin veren– bir dinleyici bize iyilik yapmıyor olabilir. Örneğin toplumsal çevremiz yaşamları bizimkine benzeyen insanlarla sınırlı olduğu, hayat hikâyeleri içerik ve biçim açısından benzer olduğu zaman, belki izin verilecek ya da ortaya çıkarılacak başka hikâyemiz yoktur, bu durumda da yeni bağlamlara ihtiyaç duyarız. Destekleyici ama tarafsız, anlatmaya daha alışık olduğumuz ya da teşvik edildiklerimizden –savaşla, boşanmayla ilgili hikâyeler ya da yolda bizi boğanın kovalaması hakkında hikâye– daha farklı hikâyeler anlatmaya bizi

davet eden ya da kışkırtan dinleyicilere ihtiyaç duyarız: Üstelik, hikâyelerimizin birini ya da hepsini genel olarak ruhumuzu yeniden hikâyeleştimek için gereken eleştirel farkındalıkla "okuma" alanı sunan dinleyiciler.

Trajiktir, normalde bize derin bir yakınlık duyan insanlar yanımızda olduğu zaman bile, bu tür bir dinleyici; alay edilme, misilleme ya da yanlış anlaşılma korkusu olmadan anlatılmamış hikâyelerimizi anlatmak için gereken türde bir dinleyici bulamayabiliriz. Çoğunlukla ana-babalar bunu sağlayamaz; çünkü görmüş olduğumuz gibi, kendimizi onlara anlatma biçimimiz, *onların* hikâyemiz hakkındaki versiyonuna ilişkin *kendi* versiyonumuz tarafından çarpıtılır. Üstelik onların versiyonları da tam güncel olmayabilir, geçmişte donup kalmış olabilir. Arkadaşlar ya da sevgililer bir süre bu açıdan yeterli olabilir, ama sonunda onlarla bile, aramızda kurduğumuz ortak hikâye bizim hikâyemizi gölgeleyebilir; ve serbest kalma, hikâyemizi yeni birine yeni bir şekilde anlatmaya başlama isteği karşı konulmaz olabilir. Ya böyledir ya da ana-babamızla olduğu gibi, karşı tarafın kullandığı versiyon o kadar tanıdık hale gelir ya da onların bizimle algılarına o kadar egemen olur ki, yalnızca yeni hikâyeleri değil ama eski, anlatılmamış hikâyeleri anlatmamızı da engeller.

Buna farklı bir perspektiften bakarsak, en çok güvendiğimiz insanlar, hikâyelerimizi güvenle koruyacaklarına, hikâyelerimizi emin ellerde tutacaklarına inandığımız kişilerdir. Bunlar çoğunlukla sevgililer olur, ama her zaman da olmaz. Eşlerin hikâyelerimizin büyük kısmını koruduğu doğruysa da (Pennebaker, 1990, 109), bazen bunu güvenli biçimde ya da en azından doğru biçimde yapmazlar. Yani kendimiz hakkında bizim gibi onlar da yanlış bellek sendromuna maruz kalmış olabilirler. Hayatımızdaki X olayının gerçekte olduğundan çok başka biçimde gerçekleştiğini söyleyebilirler. Onların yazarlığı/otoritesine başvurduğumuz sürece onların versiyonunu doğru kabul edebiliriz. Bununla birlikte onlar bizimle ilgili başkalarının bilmediği şeyler –geçmiş, şimdi ve gelecek– bilirler, belki kendimizin unutacağı şeyleri doğru hatırlayabilirler. Örneğin hayatımızın büyük bölümünü yalnız geçirdiğimiz için hayatımızı bizimle birlikte hikâye edecek birine, süsleme ya da çıkarma eğilimimizi dizginleyecek birine sahip değilsek, bu durum kolayca başımıza gelebilir. O halde, ne kadar çarpıtılmış da olsa, onların bizimle ilgili hikâyeleri

hiç doğru olmayan bir sürü hikâyeden ya da hiç hikâye olmamasından daha iyidir.

Üstelik eşlerle benzersiz "çift hikâyeleri", her konuşmamızda çekici hale sokabileceğimiz örtük referanslar paylaşabiliriz. Bu tür anekdotlar çoğunlukla toplumsal satış depomuzdur: *Canım, neden Colorado'da kamp yapmaya gidişimizi anlatmıyorsun? Bu hikâyeyi o kadar iyi anlatıyorsun ki!* Öyleyse, bu insanlar, en keyifli sırlarımızın birçoğunu taşımanın yanı sıra, yetişkin hayatlarımızın en önemli olaylarından bazılarını da paylaşırlar; bunları kendi içlerinde ne hale getirdikleri ya da başkalarına içten-dışa nasıl ifade ettikleri bizimkilerden çok farklı olabilse de. Şu ya da bu nedenle bizi terk ettikleri zaman, hayat hikâyemizin bir parçasını –bir bölümünü– da yanlarında götürürler. Bir şekilde, büyük ya da küçük, gidişleri bizi hikâyesizleştirir.

Yeniden yaşlılara dönersek, böyle bir hikâyesizleştirme, hayatın acı bir gerçeği olabilir. Hikâyelerini bilen (yalnızca dıştan içe olsa da) daha az arkadaşın onları ziyaret etmesiyle ve hayat hikâyelerinde bir karakter olarak yer aldıkları sevilen daha az insanın hayatta kalmasıyla giderek yönsüz kalabilirler. İçinde yer aldıkları daha büyük hikâyeler –aile, semt, kültür– yetişemedikleri bir hız ya da yönde geliştiği zaman bu yönsüzlük de artar kuşkusuz. Ama hikâyelerini güvenle saklayan yalnızca başka insanlar değildir; alışkanlıkları, çevreleri ve eşyaları da böyledir. İnsanlar gibi bu eşyalar da onlar için bir "koruyucu ortam" oluşturur, onları onaylar ve hayatlarındaki birçok değişikliği yaşarken onlara devamlılık kazandırır. Dolayısıyla, bu insanları kurumlara yerleştirmemiz gerektiğinde –arkadaş niyetine yabancılarla ve kim olduklarını hatırlasınlar diye bir kutu dolusu ıvır-zıvır ve fotoğrafla birlikte küçük odalara hapsettiğimizde– onlara ne yaptığımızın farkında olmalıyız. Onların hikâyelerini alıyoruz. Onlara başka türlü bakma olanağından yoksun olsak da, yaşlılığın zihinleri üzerindeki etkisi kendini göstermiş olsa da, hikâye açısından neyin tehlikede olduğunu kavramalıyız.

Demek ki, hikâyemizin yepyeni biçimlerde anlatılabileceği trendeki yabancılarla karşılaşmanın dışında, belki de hikâyemizi istediğimiz kadar özgürce ve ihtiyacımız olduğu kadar tam olarak anlatabileceğimiz tek durum, terapidir. Bununla aslında *ideal* terapötik durumu –hiçbir özel olay örgüsünün bize yansıtılmadığı (Schafer, 1983, 5-13), birinin hikâyemize yargılamayan bir

tavırla açık olduğu ve bizi onaylayan, bizimle çelişen ve yeniden hikâyeleştirmenin yalnız yolunda bizimle birlikte ilerleyen kültür ortamı olmayı isteyen bir terapötik durum– kast ediyorum kuşkusuz. Ama ne yazık ki böyle ideal dinleme az görülür. Ne var ki, dünyanın dinsel hikâyeleştirilmesiyle güçlü bir özdeşlik kuran insanların zihinlerinde bu yalnızca mümkün olmakla kalmaz, gerçek olduğunu da söyleyeceklerdir. Kişisel bir Tanrı kavramına, karşısında hiçbir hikâyenin itiraf edilemeyecek kadar karanlık ya da anlaşılmayacak kadar yoğun olmadığına inandıkları birine odaklanmışlardır. Hayatlarının dış hikâyesini bilen, iç hikâyeyi anlayan ve hem iç-dış hikâyeleri hem de dış-iç hikâyeleri görebilen –aynı anda dört düzeyde birden dinleyen– birinin varlığına inanmak onlara bir sağlamlık ve istikrar duygusu sağlar. Hayat hikâyelerinin şaşırtıcı, sürekli değişen çokluluğunu, Tanrı'nın her şeyi bilen otoritesi içinde, sonunda birçok değil bir oldukları düşüncesiyle rahatlayarak kabul etmelerini sağlar.

Olaylar ve Deneyimler

Diğer bir yoksunluk da deneyim yoksunluğudur. Hayatlarımız, çok fazla ya da çok az olay içerdikleri için deneyimlerden yoksundur.

Çok fazla olaya sahip insanlar, olaylarla dolu ama görece deneyimden yoksun hayatlar sürer. Hayatlarını incelemek için gereken zamana, yeteneğe veya hayatları hakkında başkalarıyla konuşma fırsatına sahip olmadıkları için bu olayları uygun şekilde sindirerek deneyimlere dönüştüremezler. Bu durum da olaylara –yani diyetlerindeki deneyim eksikliğini telafi edecek kadar olaya– karşı *iştahlarını* artırabilir. Dolayısıyla gözleri midelerinden daha büyük hale gelir. Ünlü biyografici James Boswell'ın "bir çiftçinin toplayabileceğinden daha fazla ürün yetiştirmemesi gerektiği gibi bir insan da kaydedebileceğinden daha çok şey yaşamamalıdır" (Clifford, 1962, 32) dediği zaman değindiği türde insanlar haline gelirler. Böyle bir insanın karakteristikleri huzursuzluk, yüzeysellik ve –ne kadar meşgul olurlarsa olsun, ne kadar çok etkinlik "içinde" olurlarsa olsunlar, ne kadar çok yolculuk yaparlarsa yapsınlar ya da ne kadar çok ürün tüketirlerse tüketsinler– kronik bir sıkıcılık olabilir. Yani "hep var olmak ve hiç (deneyim) yaşamamak Jack'i sıkıcı bir çocuk yapar". Ama Hill-

man, "Daha çok deneyimimiz olsaydı," der, "daha az olaya ihtiyaç olacaktı", çünkü "deneyim olayları pıhtılaştırır... sindirim iştahı eğitir" (1975a, 150).

Çok az olaya sahip olmak, yalnızca hasta ve yaşlıların değil, olay diyetleri tam olmasına karşın çeşit olarak sınırlı olanların da başına gelir. Bu durum birçok nedenden kaynaklanır: Gündelik hayatlarının (seçilmiş ya da dayatılmış) tekdüzeliği, bedensel ya da zorlayıcı olmayan işin kendini tekrarlaması ya da işsizlik, yoksulluk veya yalnızca zayıf hayal gücü nedeniyle gündelik varoluşlarını tanımlayan dar ritüeller.

Deneyim eksikliğiyle zamansızlık da ilintilidir. Nedeni ne olursa olsun, birçoğumuz o kadar hızlı yaşar, olaylarla o kadar dolu oluruz ki, yaptıklarımızın ya da başımıza gelenlerin ancak küçük bir parçasıyla ilgili hikâyeler anlatmamız mümkün olur. Daha önce belirtmiş olduğum gibi, hayatın incelenmesi zaman gerektirir. Olayları deneyimlere dönüştürmek için bir sindirim dönemi zorunludur. İç hikâyemizde deneyime dönüştürmeye çalıştığımız olay sayısının çok fazla ve zamanımızın çok az olması, şiirsel hazımsızlığa, kabızlığa ve hatta belki bulantıya yol açar. Paradoksal olarak, ruhsal kötü beslenmeye, ruh açlığına da neden olabilir ki, bu da insan ırkının hızının artmasıyla sonuçlanır. Ama daha fazla deneyimle daha az olaya ihtiyaç duyardık ve "zamanın hızlı akışı son bulurdu" (Hillman, 1975a, 150).

Söz Dağarcığı ve Ses

Anlatmadan bıraktığımız hikâyelerle iki eksiklik daha ilgilidir: Söz dağarcığı ve ses eksikliği. Birincisi okuryazarlığın yaygınlığıyla ilgilenenlerin odak noktasıdır. Dil olmadan, görmüş olduğumuz gibi, yorum bilgisi düzeyinde öz yaratım otomatik olarak sınırlı olur. Dil, deneyimlere ad vermek ve sahip çıkmak, denenebilir ve dolayısıyla ifade edilebilir kılmak için baş araçtır. Felsefeci Wittgenstein, "Dilimin sınırları," der, "dünyamın sınırlarıdır." Dil, düşünce ve hayat arasındaki bağları onyıllar boyu incelemek bizi böyle bir içgörüye açık hale getirdi, birçok açıdan "benlik"in kendisinin dilsel bir yapı olduğunu kabul etmemizi sağladı. "Biz süreç boyunca sözcüklerden oluşuruz" (Cupitt, 1990, 163, 166). Dolayısıyla, hayatımızın gerçekliklerini yansıtacak sözcüklerden yoksun olmak, dış hikâyenin içe, olayın deneyime ve varoluşu-

muzun malzemesinin hayatımızın hikâyelerine dönüştürüldüğü şiirsel süreci perdeleyebilir. Hikâye edemediğimiz şeyi anlatamayız ve hikâyeleştirecek *sözcükler*den yoksun olduğumuz şeyi hikâyeleştiremeyiz. Edward Bruner'ın iddia ettiği gibi, "bazı deneyimler tamamlanmamış kalır, ya deneyimler hikâye edilebilir olmadığı ya performans ve anlatı kaynaklarından yoksun olduğumuz ya da söz dağarcığı eksik olduğu için ne yaşadığımızı anlayamayız" (White ve Epston, 1990, 13).

Ne var ki salt dile sahip olmak yeterli değildir, çünkü herhangi bir dil içinde yeterlilik dereceleri vardır. Örneğin kullandığım söz dağarcığındaki sözcüklerin gerçek sayısı ile ilgilidir. Daha fazla sözcük, varoluşumun daha büyük bölümünün anlatılır hale gelebileceği anlamına gelir –gerçi ille de bu anlama gelmesi gerekmez. Hemingway hayli sınırlı bir söz dağarcığıyla bize insan hikâyesi hakkında çok şey anlatmayı başardı. Yeterlilik, sözcüklerimin türü, karmaşıklığı ve inceliğiyle de ilgilidir: Sözcükler ne kadar karmaşık, ne kadar ince olursa ifade edebileceğim deneyimimin özellikleri de o kadar karmaşık, o kadar incelikli hale gelebilir (ama gelmeyebilir de). Davranış ya da düşüncelerime sürekli "aptal", "aptalca" ya da "ahmak" yaftası takılan bir ailede yetişmek, hayatımdan anlam çıkarmak için gereken dilsel kaynaklarımı sınırlar. "Meraklı", "özgür ruhlu" ya da "yaratıcı" gibi daha diplomatik sözcükler öz kavramımı çok farklı kurmama yardımcı olabilir.

Yeterlilik, içine girdiğim çevrelerden aldığım ve gündelik konuşmamda kulandığım klişe ve argo ifadelerle de ilgilidir. Ne var ki, ne kadar canlı ve renkli olsalar da, bunları yerli yersiz kullanmam, deneyimimle ilgili ifade edebileceğim çok değil az şeye sahip olduğum anlamına gelebilir. Konuşmayı rahatlıkla yapabilirim, ama kendimi başkalarına kabul ettirmemin bedeli, kendi kendimi anlamaktan aciz kalmamdır. Tanıdıkların çokluğu ruhumun yoksulluğuyla uyuşur. Yeterlilik kendi dilim dışındaki dillerin sözcük ve ifadelerine aşinalığımla da ilgilidir. İngilizce ile sınırlı olmak, dostluk için on beş, kar için yirmi beş karşılığı olan bir dile erişebilseydim öğreneceğim nüansları yakalamama –yaşamama ve ifade etmeme– izin vermez.

Söz dağarcığı eksikliğiyle, bağlantılı olan bir şey de ses eksikliğidir. Bu eksikliğe dikkat çekmek, dile ulaşma yolları fazla, ama güce erişme yolları az olan insanların çıkmazıyla ilgilenenlerin

odak noktasıdır. Bunlar arasında azınlığa mensup olanlar, ırk ya da sınıf yüzünden ana akımdan dışlanmış insanlar ve taciz ilişkilerine kısılıp kalmış kadınlar ve erkekler vardır. Bunların hikâyeleri o kadar şiddetle ve sistematik olarak susturulur ki, özünde var olmaktan çıkarlar (Belenky ve ark., 1986, 21-34). Örneğin birçok kadın için iki eksikliğin, ses ve söz dağarcığı eksikliğinin birleşmesi, birçok açıdan erkek yapımı bir dille yaşamalarının dolaysız sonucudur. Hem biyografi, hem otobiyografi hem de kurmaca yazan Carolyn Heilbrun, "kadınlar kadınların hikâyelerini yalnızca erkek diliyle nasıl yaratabilirler?" diye soruyor (1988, 40). Aynı şekilde, Carolyn Burke, "Bir kadın yazarak ya da konuşarak kendini var ederken, yabancı bir dille, kişisel olarak kendini rahat hissetmeyebileceği bir dille konuşmaya zorlanır," der (Smith, 1987, 57). Formel ya da informel olsun, hayatını bir otobiyografik eylem biçiminde oluşturan kadın, bu yüzden bir tür "kültürel vantrologluk"a itilir: "Bir erkek gibi konuşmasını gerektiren kişisellik dışı bir tavır" (57). Bu konuya birazdan tekrar döneceğim.

Olay Örgüsü Yoksulluğu

Benzer bir eksiklik, belki en derini, hayatımızdaki olayları hikâyeleştirecek –yani gelişmemizi kurgulayacak– olay örgüsü çizgilerinden yoksun olmamızdır; hatta teknik olarak söz dağarcığına ve sese sahip olduğumuz zaman bile. Olay örgüsü, diye hatırlatır Ricoeur, "olayları hikâye haline getiren" şeydir (1980, 167). Hem iç hikâyelerimizi oluşturma hem iç-dış hikâyelerimizi aktarma tarzımız, bunu yapmak için sahip olduğumuz olay örgüsü çizgilerinin çeşitliliğine bağımlı olarak görülebilir bu yüzden. Olay örgüsü çizgileri tanım gereği seçici olduğu için, birinin dışta bıraktığı bir olayı, bir diğeri içerecektir.

Aynı şekilde, dünyanın bütün hikâyeleri içimizde birleşirse, olasılıkla bütün olası olay örgüsü çizgileri de içimizde birleşir. Ne kadar alışılmadık bulursak bulalım, herhangi bir hikâyenin hiç değilse bir düzeyde bizi nasıl rahatlıkla meşgul edebildiğini düşünün. Ne var ki, bazı olay örgüsü çizgileri içimizde diğerlerinden daha derine inmiştir, öyle ki hayat hikâyemizin hangi parçasını ya da özetini anlatırsak anlatalım, öngörülebilir yollardan biriyle ifade edilecektir. Hangisinin en derine gömüleceğine karar vermede en büyük etken çocukluk koşullanmamızdır. Bununla be-

lirli bir aile sisteminde hayatlarımızın kritik ilk yıllarında kurulan ilişki ve olayları yorumlama modellerini –ya da aile hikâyesini– kastediyorum.

"Hayatın erken dönemlerinde... hayatlarımız hakkında nasıl konuşacağımızı öğreniriz... Aile çevresinde öğreniriz... Aile türünü öğreniriz: Konuları, üslup gereklerini, sözlüğü... meşrulaştırma ve gerekçelendirme yöntemlerini ve geri kalanları" (Bruner ve Weisser, 1991, 141). Bunlar o kadar alışkanlık halini alır ki, "deneyimin kendisini kurma, belleğe çıkan yolları oluşturma, hayat anlatısını yalnızca bugüne götürme değil geleceğe de yöneltme reçeteleri" (Bruner, 1987, 31) olurlar. Dolayısıyla aile türü, bireysel türü; yani "olayları deneyimlere dönüştürmekte kullanılan tür"ü (Hillman, 1975a, 146) güçlü bir şekilde etkiler. Bu kuşkusuz ele almış olduklarımızdan daha şaşırtıcı bir nosyon değildir; yani kişisel hikâyelerimizin, hayatlarımızın içinde yer aldığı daha büyük hikâyeler tarafından güçlü şekilde biçimlenmesi nosyonundan. Bununla birlikte, büyük türün küçüğü üzerindeki etkisi düşündüğümüz zaman normal olsa bile, öz yaratımın poetikası açısından hayli sorunsal olabilir. Örneğin aile türü bizi öyle boğabilir ki, varoluşumuzun o sırada kişisel olarak serüven ya da hatta komik fırsatlar sunabilecek olan büyük parçaları ya zihnimizde trajik bir kanalda kısılıp kalmıştır ya da hikâyeleştirilememiştir.

Aile türünden söz ederken *çift* türünden de tekrar söz etmemiz gerekir. Kültürümüzde birçok insan için, çekirdek ailede hayat başka bir insanla (ya da bir dizi insanla) ve nihai olarak çocuklarla yakın ilişki içinde geçirilen bir hayata yol açar. Bu çift bağlamında, aile bağlamında olduğu gibi, her insanın hayatı başka biri tarafından özel yollarla hikâyeleştirilir. Eşimle ilişkimi geliştirdikçe, eşim benim hayat hikâyemde bir karakter olmakla kalmaz, ben de onunkinde bir karakter olurum. Buna uygun olarak, eşimin hayatımı hikâyeleştirme türü –bana nadiren açıklasa da– onunla ve kendimle olan ilişkimde hayatımın olaylarının hangi biçimde hikâyeleştirilebileceğini ve hangi biçimde hikâyeleştirilemeyeceğini örtük olarak belirleyen bir dizi olay örgü çizgisi öngörür. White ve Epston'ın belirttiği gibi, "deneyimimizden yola çıkarak, bizim ve başkalarının bizim hakkımızda sahip olduğu hâkim hikâyelere uymayan olayları budarız" (1990, 11-12). Diğer bir deyişle, eşim beni belirli bir şekilde görür ya da benimle ilgili belirli bir dış-iç hikâye oluşturur ve bu benim

kendimi hem *görme* hem de *görmeme* tarzımı her zaman etkiler. Kendimi görme tarzım az çok onunkine denk düştüğü zaman (ve yakın ilişki kavramı böyle bir denkliği düşündürür), ilişki içinde olmak, anlatılmamış hikâyelerimin sayısının, büyük olasılıkla, kendi başıma olsaydım anlatmadan bırakacaklarımdan daha *fazla* olmayacağı anlamına gelir. Gerçekten de, bir hikâye perspektifinden benimle daha az uyuşan biriyle ilişkide olduğumdan daha az hikâyeyi anlatmadan bırakmış olabilirim. Bu denklik olmadığı zaman ilişki ciddi bir çözülmeye uğrayabilir. *Benim* kendimle ilgili hikâyem *onun* benimle ilgili hikâyesinden önemli ölçüde farklılık gösteriyorsa (ya da tam tersi), yanlış anlamalar çoğalabilir, güvensizlik artabilir ve çift hikâyemizin bütünselliği sonunda bozulabilir.

Amerikan-Avrupa kültürümüzde günlük temelde çevremizdeki hikâye –ya da *farklı* hikâyeler– kıtlığı yüzünden hepimiz hayatlarımızı hikâyeleştirmekte kullanılacak olay örgüsü çizgilerinin yokluğunu çekeriz. Bu tür hikâyelerin niceliği çok olsa da türü değildir. Günlük diyetimizi oluşturan hikâyeler, üzücü derecede dar bir mönüde toplanır: Harlequin romansları, casus öyküleri, aksiyon hikâyeleri, durum komedisi dizileri, pembe diziler... ve bir maçı da bir hikâye sayacaksak beyzbol, futbol, hokey ve golf (Cawelti, 1989, 115-16; Eco, 1989, 128-9; Frye, 1988, 110). "Karakterimiz ... büyük oranda düşsel diyetimizin sonucu olarak değişir, büyür ve azalır"sa (Booth, 1988, 257), yavan bir yemekle yetiniriz. Bunların çoğu, giriş bölümünden gelişme ve sonuca gidecek sınırlı yolları yansıtan aynı eski hikâyedir. Bize verdikleri kıt diyetle beslenmenin öz yaratımımız üzerindeki uzun vadeli etkilerini düşünmek bile bunaltıcı; şiirsel (etik değil) bir perspektiften henüz çok az incelenmiş olsalar da.

En yaygını Hollywoodlaştırılmış olay örgüleri olan hikâyelerdir, bunlarda "her şey sona ulaşmak için uğraşır" (Connelly ve Clandinin, 1990, 10). Ortalama bir durum komedisinde günlük hayatımızın karmaşıklığını öyle basitleştirirler ki, "otuz dakikalık bir bölümde (reklamları çıkarırsak on sekiz ile yirmi iki dakika arası) aile sorunları tespit edilir, tanımlanır ve çözülür" (Brookfield, 1990, 236). Örneğin Harlequin Şirketi'nin yazar adaylarına verdiği kılavuzda, popüler "Romans" dizisinde bir kitabın olay örgüsünü oluştururken "meşru, gerilim yaratan ve çözülebilir bir çatışmanın olması zorunludur. Olay örgüsü haşin gerçekliklere

dayanmamalıdır; geleneksel romanslarda bir parça fanteziye, bir parça düş tatminine gerek duyulur, ama bunlar akla yakın olmalıdır" kuralını öğütler. Böyle bir olay örgüsünde genellikle sınırlı bir ahlaklılık da bulunur, çatışmayı kurmak ve çözmek için belirli yollar, iyi ve kötü adamların, kazananlarla kaybedenlerin öngörülebilir bir düzenlemesini sunar. Ama sınırlı olmasının yanı sıra bir erkek ahlaklılığı olarak da görülebilir.

Kadınlar sürekli bu tür hikâyelere maruz kalırlarsa, kendi hikâyelerinin çoğu anlatılmadan kalabilir, çünkü popüler kültürün aracılık ettiği olay örgüsü çizgileri onların kendi hayatlarının birçok olayından çok az şey çıkarmalarına izin verir. Örneğin kadın otobiyograficilerin karşı karşıya kaldığı ikilemi çözümlerken Sidonie Smith (1987), "Bir kadının hayatının tipik ve model senaryosu büyük ölçüde, ataerkil kültürün ürettiği bir anlaşmadır, kadın otobiyograficilerin uymak zorunda olduğu ve uyduğu bir anlaşma" (10) der. Kadının kendini hikâyeleştirmesinin tarihsel gelişimini izlerken, geç ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde "kadınlara açık dört hâkim hayat senaryosu" görür. Bunlar "rahibe, kraliçe, eş ve fahişe"dir (31), bunların her biri dönemimizin medyalaştırılmış/aktarılmış hikâyelerinde bol bol bulunur. Heilbrun, Smith'in yapıtındaki ruhu *Writing a Woman's Life*'da genişletir; cinsiyet, iktidar ve hikâye arasındaki bağları ele alır. Onun tezine göre, "kadınlar, kendi hayatları üzerinde iktidar kurabilecekleri –denetim kurabilecekleri– anlatı, metin, olay örgüsü ya da örneklerden yoksundur" (1988, 17).

Geçmişte, hatta daha aydınlanmış olduğu söylenen bugünde bile, der Heilbrun, "kadınların hayatları yapay olmuştur" (18). 1970'ten önce, "yalnızca erkek yazgısına kendini adamış kadın hayatı anlatılıyordu" (26). Ama kadın, diye ısrar eder, "kendi hikâyelerine sahip olma hakkı"na sahiptir (17). Yoksa "çıldırır", bu da "nihai anonimliğe –hikâyesizliğe"– mahkûm edildiği anlamına gelir (12). Belenky ve arkadaşlarının incelediği "sessiz" kadınlar gibi, bu kadın da "benliğe ilişkin anlatısal bir anlam; geçmiş ve gelecek" geliştiremez (1986, 136). Dolayısıyla, Heilbrun kadınların enerjilerini "kendi hikâyelerini arama"ya, "kadınların hayatlarını yazmak için yeni yollar" bulma arayışına adamaları gerektiğine inanır (18). Heilbrun ve Smith'in amacı, bir hikâyeye sahip olmakla bir kişi olmak arasındaki bağlantının önemini vurgulamaktır. Kendi açılarından yaşanan ve anlatılan kendi hikâyeleri

olmadan, derler, kadınlar ne kendi hayatlarına sahip olabilir, ne kendi sesleri olabilir ne de kendi istedikleri kişiler olabilir. Bunu, dünyamızı dolduran hikâyelerin anlatılması ve biçimlenmesinde erkeklerin tarihsel hâkimiyetinin dolaysız bir sonucu olarak görürler. Bir kaynağın belirttiği gibi, "Erkekler hikâyeler anlattılar ve kültürel kuralları oluşturdular; bu hikâyeleri okuyan ve bu kurallarla sınırlanan kadınlar da çoğunlukla kendi hikâyelerini anlatmak ve yaşamak yerine erkeklerin hikâyelerini yaşarken buldular kendilerini" (Frye, 1986, i).[4]

Kendi hikâyesine sahip olmamak, derler, genellikle erkeklerden çok kadınlar için geçerli olmuştur. Kadınların otobiyografilerinin ve biyografilerinin azlığını düşünün –son zamanlara kadar yani. Kadınların yaşamında günlük tutmayı inceleyen Krista Van Daele, bu durumun değişmekte olabileceğini öne sürer. "Şimdi," der, "kültür bir kadının gelişmesini ve ilerlemesini destekleyen, yaratıcı şekilde anlatılmış hikâyelerle dolu" (1990, 281). Ama erkeklerin kullanımına açık model ve olay örgülerinin, kadınlar için ataerkil tarzda modelleştirilmiş olanlardan daha mı hayata yakın olduğunu sormak gerekir; erkeklerin hikâyeleri genel olarak Batı dünyasındaki "ana hikâye" içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olsa da. Diğer bir deyişle, erkeklere açık olay örgüsü çizgileri –erkek hikâyeleri– sayı olarak daha çok olsa bile, kadınlara açık olanlardan daha az mı aptallaştırıcıdır? Bu önemli bir soru; "maço miti"ni yalanlayan ve erkek kurtuluşunu savunan –erkekler tarafından yazılmış– kitaplar furyasının çok yakında yok olmayacağını düşündüren bir soru.

Bir bireyin hayatında anlatılmamış hikâyelerin önemi, bu hikâyelerin genel olarak dünyadaki önemleriyle koşuttur. Öz yaratımın öz hikâyeye bağlı olduğu ilkesi de geçerlidir. Belirli bir uygarlığın iç hikâyesi –yani kendi yorumcuları tarafından yazılmış (içten dışa) tarihi– dış hikâyesinin giderek daha büyük kısmını barındırdıkça, açıkladıkça ve ele aldıkça, o uygarlığın öz kavramı da değişmelidir (süreç ne kadar yavaş, bedel ne kadar büyük olsa da). Daha özel bir ifadeyle, Batı toplumunun genel öz hikâyesi

4. Hikâye yazarları olarak erkeklerin geleneksel olarak daha fazla olmalarına karşın, der bir rapor, okur olarak kadınlar önde olmuştur. Zill ve Winglee (1990), "Bugün ABD'de tipik bir edebiyat okurunun portresini çizersek," der, "bir Batı ya da Ortabatı kentinin banliyösünde oturan orta yaşlı beyaz bir kadın olurdu. Üniversite eğitimi almış, geçimini yazınsal etkinlikle sağlamayan, orta ile üst gelir grubundan biri olurdu" (ix).

yoksulların, çeşitli azınlıkların ya da kadınların daha önce anlatılmamış hikâyelerini –kuşkusuz kendi bakış açılarından anlatılmış (ve her grup içinde birçok bakış açısı olacaktır)– içerecek şekilde açılırsa, aynı toplum kendini yeni biçimlerde yaratır. Eski önyargılara karşı çıkılır, yeni politikalar yürürlüğe sokulur ve yeni tutumlar uygulanır, dolayısıyla toplumun gelişme yönü değişir. Üstelik toplum hikâyem bu şekilde genişlerken kendi hikâyem de genişlemek için zımni bir izin alır. Bu şekilde politik olan kişisel hale gelir. Örneğin tek bir kadın ya da siyah olarak, kişisel hikâyemin giderek onaylandığını ve kabul edildiğini görürüm. Bunu genel olarak kadınların ya da siyahların artık anlatıl*ma*mış *olmayan* hikâyesiyle özdeşleştirdikçe, bu hikâye de benim içimde önem ve güç açısından büyür.

Bu gözlemlerin açık bir sonucu da, maruz kaldığımız hikâye çeşitleri –hem kadınlar hem erkekler tarafından yazılmış– ne kadar çok olursa, ruhumuzu hikâyeleştirmek ve yeniden hikâyeleştirmek için bize açık olan olay örgüsü çizgisi (karakterizasyonlar ve bakış açıları olarak) çeşitlerinin de o kadar çok olmasıdır. Dolayısıyla, potansiyel olarak, hayatımızda alıp deneyimlere dönüştürebileceğimiz ne kadar çok olay olursa, bu tür deneyimlerde ne kadar çok nüans fark eder ve değer verirsek, ifade edebileceğimiz deneyimlerin çeşitliliği de o kadar genişler. Bu, öz yaratım poetikasının incelenmesini, yalnızca daha fazla okuryazarlık için değil, daha fazla *yazınsal* okuryazarlık için de mutlak bir gereklilik haline getirir (Bogdan, 1990b). Northrop Frye'ın sözleriyle "hayal gücünün kendini gördüğü şekliyle genişliğini ve çeşitliliğini bize ancak edebiyat verir" (1963, 42). Yani, "kendi deneyimimizi, sözler üzerindeki iktidarımızın sınırları dışında dile getiremez, düşünemez ya da kavrayamayız ve bu sınırlar bizim için büyük yazarlarımız tarafından belirlenmiştir" (43). Öyleyse, "edebiyat bir insan vahyi, insanın insana ifşaatıdır" (44).

Tekrar Unutmak

Bu sonucu kabul etmek, bizi bir kez daha, sıradan unutmanın anlatmadan bıraktığımız hikâyeler üzerindeki rolünü düşünmeye yöneltir. Unutmanın ardındaki nedenler, bütün eğitimcilerin, özellikle yetişkin eğitimcilerinin ilgi nesnesi olmalı. Öğrencinin tarihi hatırlamaya yönelik bir kafası olmadığını söyleyerek nok-

tayı koymak yeterli olabilir. Ne var ki, kendine ait olan tarihi hatırlamaya yönelik bir kafası olmadığını söylemek: Bu yeterli değildir. Bir öğrencinin kendi geçmişi ve geleceğiyle ilgili duygusunun belirli bir eğitsel deneyimle ilgili kavrayışını, katılımını ve değerlendirmesini etkilediğini düşünürsek, hatırlama ve unutma konusunu ciddiyetle ele almamız gerekir.

Bir noktada hepimiz neden hayatımızdaki bazı olaylar öne çıkarken diğerlerinin geride kaldığını, neden bazıları bilincimizin yüzeyinde serbestçe dolaşırken diğerlerinin dibe battığını merak etmişizdir. Hepimiz neden yaşarken *asla* unutmayacağımızı sandığımız bazı olayları unuttuğumuza, ama bazılarını hatırladığımıza şaşırmışızdır; tersine neden bazı olaylar yaşanırken hiç hatırlanmayacakmış gibi görünürken daha sonra aklımıza takılıp kalmışlardır? Bazı olaylar hem yaşarken öne çıkıp hem sonradan aklımızda kalmış olsa da, hangisinin akılda kalıp hangisinin kalmayacağını önceden bilmek genellikle zordur, neyi hatırlayacağımızı ve neyi unutacağımızı önceden öngörmek zordur. Bunun bu olaylardan ne "çıkardığımız"la ilgisi olduğunu varsayabiliriz.

Kuramsal olarak belirli bir olaydan çıkarabileceklerimizin sınırı yoktur, bu da hayatımızdaki olayların daha önemlilerinden "anlam" çıkarmak için neden çoğunlukla hatırı sayılır bir zamana ihtiyaç duyduğumuzu açıklamaya yardımcı olur. Bazı olayların diğerlerinden daha "önemli" olduğu, eğer doğruysa, basit bir şey değildir kuşkusuz. İçkin olarak önemli değildir. Belirli bir olaya atfedilen önem, bu olayla ne yaptığımıza bağlıdır. Bir şey yapmıyorsak, ondan bir şey çıkarmıyorsak, sadece bir olaydır, daha öte bir şey değildir. İç hikâyemize girmez; bir deneyim haline gelmez; hatırlanamaz. İki insan aynı basit iş için aynı anda aynı yerde olabilir. Bu anlamda ikisinin de hayatında bir "olay"dır. Ama her biri bunu tamamen farklı yollarla yaşayabilir. Biri için bu olay, genelleştirilmiş olay belleğinin dipsiz kuyusu içinde neredeyse hemen kaybolurken, (Schank, 1990), öbürü için daha sonra etrafında binlerce keyifli nüans oluşacak bir şeye dönüşür. C.S. Lewis *The Problem of Pain*'de böyle bir duruma değinir: "Bütün hayatınız boyunca baktığınız şeyin cisimleşmiş hali gibi duran bir manzaranın önünde durdunuz; sonra sizin gördüklerinizi görür gibi duran yanınızdaki arkadaşınıza döndünüz –ama ilk sözcüklerle aranızda bir uçurum oluşur, bu manzaranın onun için tümüyle farklı bir anlam taşıdığını, yabancı bir bakış açısıyla baktığını, sizi

alıp götüren tarifsiz duyguya hiç aldırmadığını anlarsınız" (1970, 145-6).

Roger Schank, "iyi bir zihin kuramı... yeni hikâyeleri nasıl ve neden yarattığımız ve hikâyeler olarak kodlanmamış deneyimlere neler olduğuna ilişkin bir model içermelidir" der (1990, 16-17). Olayların (Schank'ın "deneyimler"i) hikâyeler olarak kodlanması ve kodlanmamasının çok çeşitli dereceleri ve bunların yorumlanması ya da yorumlanmaması konusunda çeşitli düzeyler vardır kuşkusuz. Bir düzeyde bir hikâyeye dönüştürebildiğim, ama başka bir düzeyde dönüştüremediğim olaylar vardır: Yalnız bölümler –hikâyecikler– olarak kalan, daha büyük bir hikâyeyle bütünleştirilemedikleri ya da içinde yer alamadıkları için az çok kendi başlarına duran, deneyime dönüştürülmüş olaylar. Bunlar, belleğimden sonsuza kadar çıktıkları için değil, bunlarla daha uzun hikâyenin öbür bölümleri arasında bağ kuracak hikâye çizgisinden şu an yoksun olduğum için anlatmadan bıraktığım hikâyelerdir (gerçi belki geçmişte böyle bir hikâye çizgim vardı). Ruhumu oluşturan "hikâyeler ambarı" içinde yer alır, ama gene de "tarihimin molozu"nun bir parçasıdır (Truitt, 1987, 209). Yeni hayatımın daha sonra filizlenebileceği gübre yığını haline gelirler: Bir yazarın, bir romandan geriye kalmış ama yenisinde kullanılacak zengin hikâye malzemesi deposu gibi. "Yaşanmış deneyimin hâkim hikâyenin dışına düşen özellikleri," der psikologlar White ve Epston, "alternatif hikâyelerin yaratılması ya da yeniden yaratılması için zengin ve verimli bir kaynak sağlar" (1990, 15).

Ne var ki, önceki bölümde ruh halini ele alırken görmüş olduğumuz gibi, doğru tetik çekilir ya da doğru soru sorulursa bu tür hikâyeler zaman zaman tekrar ortaya çıkabilir. Örneğin damdan düşer gibi, bir şakanın hedefi olduğum, çok öfkeli ya da umutsuzca âşık olduğum bir durumu hatırlamam benden istendiğinde birden uzun zaman önce kaybolmuş bir bölümü hatırlayabilirim. Doğru soru sorulunca, görünürde bellekten çıkmış sayısız bölüm koşa koşa zihnime geri dönebilir.[5] Geçici olarak unutulmalarına

5. Bu dâhice fikir, David Fisher ve Patty Brown'ın basit bir kitabından, "bugüne keyif getirmek için geçmişin anılarını kullanma"da bize yardımcı olmak için yazılmış *The Book of Memories*'den alınmadır. Bizi hatırlamaya zorlayan bir sorular listesinden oluşur: "Sen ve arkadaşların oyun oynamak için genellikle hangi eve giderdiniz?" ya da "Ana-babana en çok ne zaman kızdırmıştın?" Kitabın öncülü, "Biz deneyimlerimizin toplamıyız ve hayatta yaşadığımız her deneyim zihnimizde sonsuza dek depolanmıştır" şeklindedir (5).

karşın teknik olarak yok olmamışlardır. "Orada"dırlar, bilince çıkmak için yalnızca gerekli tetiği bekliyorlardır. Ne var ki, daha ciddi bakıldığında, bazı bölümleri hatırlayamamak ya kendini aldatmanın (biraz sonra bunu ele alacağım) ya da otobiyografik belleğimizdeki önemli bir bozukluğun örneği olabilir.

Yaşarken ne kadar canlı durmuş olsalar da başımıza gelen birçok şeyi unutmamızın çok anlaşılır nedenleri vardır çoğu zaman: Çarpma, bayılma ya da çok fazla içki ya da uyuşturucu yüzünden çok fazla beyin hücresinin ölmesi. Bütün bu durumlar otobiyografik belleğin zayıflamasına yol açar, ama ille de bozukluğa yol açmaz. Nicelik açısından değişimlere yol açar, ama ille de nitelik değişimlerine yol açmaz. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, otobiyografik belleğin iki özelliği önemlidir: "Tüm bir ömür için" bellek ve "benlik için" bellektir (Rubin, 1986, 69). Benlik ya da zaman duygumuzdaki bir bozulma bu yüzden otobiyografik belleğimizde de bir bozukluğa yol açar; gerçi hangi bozukluğun tavuk hangisinin yumurta olduğu tartışmaya açıktır.

Bazı bellek hastalıklarında her iki bozukluk birleşir. Bir çarpma ya da darbenin, Alzheimer hastalığı ya da Korsakov Sendromu gibi hastalıkların kurbanları önemli unutma semptomları yaşarlar. Ne var ki amnezinin en tuhaf biçimlerinden biri de çoğul kişilik bozukluğuyla(MPD) ile ilgilidir. Otobiyografik belleklerinin böyle aşırı bir bozukluğunu yaşayan insanlar için merkezi bir "hayat-olay örgüsü" yokmuş gibidir (Booth, 1988, 268, 289), çünkü tüm bir ömür boyunca anıları bir arada tutan merkezi, tek bir "benlik" ya da benlikler dizisi değil; yalnızca çok sayıda tek tek, çoğul benlikler vardır. Örneğin MPD tanısı konulmadan önce Truddi Chase (1987) yalnızca "zamanla ilgili sorun" yaşıyor olarak tanımlandı (3). Geçirdiği terapiyi anlattığı otobiyografisi *When Rabbit Howls*'da Chase, bir noktada "tüm bir ömür için beş anı ve geri kalanı için bölük pörçük parçalar"dan fazla bir şeye sahip olmadığını yazar (201). Kitap boyunca yalnızca "kadın" olarak bilinen –merkezi anlatıcı kişiliğe diğer doksan iki benliğin (Tabur'un) verdiği ad– Chase, "çeşitli Tabur üyeleri için zaman kavramı çok farklı olabilir," diye yazıyor. "Kadın ve diğerlerinin her birinin bilincinde önemli zaman süreleri kayıptır: Birkaç dakikadan günlerceye kadar değişebilen süreler. Belirli bir benliğin var olmadığı süreler boyunca ne kadar zamanın geçtiğini ya da hangi olayların

olduğunu bilmek güçtür. Var olmayan benlik için o zaman dilimi mevcut değildir" (xxii).

Bu tür unutma normun çok dışında olsa da, hepimizin zaman zaman maruz kaldığı daha yumuşak kişilik çözülmesi biçimleri olabilir. İçimizde etkili olduğuna inandığı "alt kişilikler" üzerinde dururken Roberto Assagioli'nin ifade ettiği gibi, "sıradan insanlar birinden diğerine tam olarak farkında olmadan geçerler ve onları birbirine ancak ince bir bellek ipliği bağlar; ama bütün pratik amaçlar açısından farklı varlıklardır, farklı davranırlar, çok farklı özellikler gösterirler" (1987, 75). Böyle bir kişilik çözülmesinin yaygın adı, kendini aldatmaktır.

Kendini Aldatma

Kendini aldatma soyut bir metafizik kavram ya da yalnızca felsefecilerin ele aldığı bir konu değildir. Hepimizi ilgilendiren bir konudur. "Deneyime estetik tutarlılık verirken kullandığı[mız] hayali kaynaklar"la ilgilidir (Crites, 1979, 107). Öğrenmenin poetikasını değerlendirirken göz ardı edilemez. Kendini aldatma öz yaratımı etkiler.

Yaygın tanımıyla kendini aldatma, benlik ve ilgili konularda hikâyelerin "birbirine uymaması"dır (Polonoff, 1987, 45). Kendime anlattığım hikâyeyle başkalarının beni yaşarken gördüğü hikâye arasındaki farklılıktır. Buradaki konumuzla ilgili olarak, hayatımın iç hikâyesiyle ya dış hikâye ya da iç-dış hikâye veya her ikisi arasındaki bir boşluktur; yani özellikle sorunlu bir boşluk, çünkü *hiç* boşluk olmaması zaten mümkün değildir. Bu tür boşlukların niteliği ve genişliği kuşkusuz çeşitli forumların tartışma konusudur: Mahkeme salonu, günah çıkarma hücresi, danışmanlık bürosu ve Dedikodu Sokağı'ndaki kafe. Ne var ki bütün bu ortamlarda, –ve zaman zaman, yüreğimin mahremiyetinde– David Polonoff, "kendime anlattığım hayat hikâyem(in) hayatımın gerçek hikâyesiyle, gerçekten yaşadığım hayatla yan yana konulma" eğiliminde olduğunu söyler. "Eşitsizlikler ve farklar uzun bir denklikler kâğıdına not edilir. Bu yanlış öneriler, çıkarmalar ve gözden kaçmış bağlantılar muhasebesinde bazıları masum, bazıları suçlu olarak yargılanır. Suçlu olanlar kendini kandırmaya yönelik olanlardır" (45).

Ne yazık ki kendini aldatmayı bu şekilde belirlemek, söylemesi yapmasından daha kolay bir iştir. Görmüş olduğumuz gibi,

"hayatımın gerçek hikâyesi, gerçekten yaşadığım hayat" benim erişimim dışındadır; sindirilmemiş, yorumlanmamış biçimiyle, bir bütün olarak ona ulaşmam imkânsızdır. Ancak bu hikâye hakkında uydurduğum ve bir bütün olarak iç hikâyemi oluşturan sayısız hikâye aracılığıyla ulaşılabilir. Dolayısıyla, kendimi aldatmamın boyutundan emin olmaya çalışırken görünürde olanaksız bir soruyla karşı karşıya gelirim: "Kendimiz hakkında bilebileceğimiz her şey hikâyeyse, bir hikâyenin başka birine üstün olduğunu söylemek nasıl olabilir? Bunun denk düşmesi gereken, bağımsız olarak varolan olgular yoksa ya da aynı olgu kümesi herhangi sayıda hikâyeye denk düşüyorsa, bir hikâyenin doğruluğunu nasıl saptayabiliriz?" (47) Hayat hikâyemin bir parçasının ya da özetinin belirli bir versiyonunun doğruluğunu saptamak, der Polonoff, "gerçek hikâye"nin yokluğu yüzünden zor olmasına karşın, gene de üç temel ölçütle yapılabilir: Tutarlılık, inanılabilirlik ve ampirik yeterlilik.

Tutarlılık açısından hikâye kendi içinde bir bütün oluşturmalıdır. İç düzeyde eşit şiddette hem tarih öğretmeni hem Siyam'ın ölmüş kralı olduğuma inanıyorsam büyük olasılıkla akıl sağlığım yerinde değil. İçimde iki hikâye birbiriyle uyuşmuyor; bilincimin ikiye bölündüğünü gösteriyor. Ama tutarlılık, der Polonoff, yeterli bir ölçüt değildir. İç hikâyemin kendi içinde harika derecede tutarlı olması mümkündür (kralın bir öğretmen *kılığına girmiş reenkarnasyonu* olduğum), gene de bunu içten-dışa anlattığım zaman benden dıştan-içe anlam çıkarmaya çalışan kulaklara çok tutarsız gelir. Sahici kimliğim olduğuna inandığım şey üzerindeki günlük meditasyonum yüzünden, iç hikâyemin her ayrıntısı zihnimde kral olmamın ayrıntılarına kusursuzca uyar ve gene de öğrencilerim günler boyu koridorlarda dolanarak kendisine tuhaf şeyler mırıldanan dalgın bir profesör görürler yalnızca. Hikâyem, hiç değilse benim gözümde iyi olabilir, ama ne yazık ki doğru olmaktan çok uzaktır. 1992 Amerikan seçimlerinin göstermelik adayı Ross Perot'nunki gibi. Perot "dikkatle oluşturulmuş bir hikâye"ye sahip olarak tanımlandı; onu birçok Amerikalının yüreğine yerleştiren bir yoksulluktan zenginliğe "mit"i. Ne var ki, bu mitin bazı parçaları "sonradan uydurulmuş gibi görünmek"le suçlandı; aslında "hikâyenin büyük kısmı tartışmaya açıktır" (Church, 1992, 17-18). Bu noktayı daha da açarsak, "iyi bir gün"de kendime anlattığım "iyi hikâye" pekâlâ çok yanlış

bir hikâye olabilir. Beni tanıyanların gözünde kendimi kandırıyorumdur. Büyük hataları kabul etmek yerine cilalıyorumdur, kendimi ve başkalarını "iyi hikâye"nin "gerçek hikâye"den başka bir şey olmadığına ikna etmek amacıyla geçmişte yaptığım, gördüğüm ve olduğum (ya da olmadığım) şeyleri unutuyorumdur; süreç içinde başka herkesin gününü kötü hale getiriyorumdur.

Dolayısıyla, kendimi aldatıp aldatmadığımı saptamanın ikinci ölçütü, hikâyemin inanılabilirliğidir. "İnanılabilir olmak için," der Polonoff, "kendini anlatan kişi yalnızca iç tutarlılık sergilemekle kalmamalı, dış tutarlılığı da olmalıdır. Yani bir kişinin hayat hikâyesi bir dereceye kadar hem başkalarının kendileriyle ilgili versiyonlarına hem de başkalarının onun hakkında oluşturduğu versiyonlara uygun olmalıdır" (50). Dolayısıyla, der Polonoff, inanılabilirliğin önemli bir özelliği de yaşanabilirliktir. Kendini aldatan damgasını yemek istemiyorsam, çoktan ölmüş bir Doğu kralının gizli öz imgesiyle bile olsa, yaşanabilir bir hayat, bir yere giden ya da Polster'ın sözleriyle "yönelen" bir hayat, oluşturabileceğimi ve sürebileceğimi göstermek zorundayım (1987, 32). Bunu yapamazsam, haklı olarak kendini aldatan kişi olarak sınıflandırılabilirim. Ama bunu yapabiliyor ve bir yandan da iç hikâyemi korumaya devam ediyorsam, teknik olarak, en azından bu ölçütlere göre kendimi aldatmış olmam. Bunun sonucunda başka bir ölçütün uygulanması gerektiği ortaya çıkar: Ampirik yeterlilik; şunu belirtmeliyim ki doğruluk değil, yeterlilik.

Yaşadığım ya da yaptığım şeyler yorumlanmamış biçimiyle mevcut değilse bile, der Polonoff, "her tür anlatı versiyonuna uyarlanması gereken dik kafalı ve yola gelmez bir 'ilkel' deneyimler kümesi mevcuttur" (52). Bu "ilkel" deneyimler –Booth bunlara "birincil deneyimler" (1988, 15) adını verir– "atomik anlatı birimleri"ni oluşturur ve "belirli bir düzeni dayatmasalar da doğru düzen olarak hesaba katılabileceklere sınırlar koyar" (Polonoff, 52). Kısacası, "bu kümeyle doğru versiyonlar uyuşmalıdır; daha iyi versiyonlar, bütün kümeyi daha büyük bir tutarlılıkla organize edebilenlerdir" (52). Böyle bir perspektif, modern psikanalizin büyük kısmının amacına uygundur: "Hastanın hayatını arkeolojik olarak yeniden kurmak değil de, çelişkiden daha çok arınmış bir anlatı oluşturmasında yardımcı olmak" (Campbell, 1989, 369). Hayat hikâyesinin düzeyleri açısından, iç hikâye ve ifade edilmesini sağlayan iç-dış hikâye nihai olarak dış hikâyeye

karşı sorumludur. Bu hikâyenin tümünü hiçbir zaman barındıramasa da –onun, "bir camın ardından belli belirsiz" görünen tek bir versiyonu da olsa– daima hesap vermek durumundadır. Yani kendimi oluşturmakta özgür olabilirim, ama *kendimi uydurmakta* tümüyle özgür değilim (Polonoff, 53). Herhangi bir eski işimi görmez.

Tutarlılık, inanılabilirlik/yaşayabilirlik, ampirik yeterlilik; böyle ölçütlerle, der Polonoff, "benliğin bazı versiyonlarını yanlış olarak tanımlamak için çok net bir temel"imiz var (53). Bunlar gene de "doğru" versiyonu belirlemese de, bize "bir doğruluk çeşitliliği ve alternatifleri değerlendirmek için bir yol" sağlar. Polonoff'un tezinin etkisi, inanıyorum ki, olabildiğince çok "atomik anlatı birimi"ni eşgüdümlendirmemi ve barındırmamı sağlayacak ya da deneyime dönüştürdüğüm hikâyeleştirilmemiş varlığımın miktarını en çoğa çıkartarak beni ben yapan roman dünyasını genişletip derinleştirecek versiyonları arama ihtiyacımı vurgulamaktır. Bu tür versiyonlar arayışı etikçi Stanley Hauerwas'ın odak noktasıdır.

Hauerwas, "Benzersiz biçimde bizim olan ve benliği oluşturan tarihimizin çeşitliliğine tutarlık kazandırmak için", der, "her birimiz bir kimlik duygusu oluşturma ihtiyacı duyarız" (1977, 87). Dolayısıyla kendini aldatma, otobiyografik dürtünün kaçınılmaz bir bileşenidir: Birlik, bütünlük ihtiyacımızın. "O zamana kadar kimliğimizi güvenceye almış olan hikâyeyi korumak amacıyla sistematik olarak kendimizi kandırırız," der. Dolayısıyla "kendimizi kandırmamızın boyutu kim ve ne olduğumuzla ilgili oluşturduğumuz hikâye tipine denk düşer" (88). Örneğin hayatımdaki belirli bölümler kendime kim olduğum, nereden geldiğim ve nereye gittiğimle ilgili anlattığım hâkim hikâyeye uymadığı zaman kendini aldatma ortaya çıkar. Diyelim ki "büyük şehirde tutunmak için tüm güçlüklere rağmen mücadele eden, çalışkan, dürüst, geleneksel değerlere bağlı bir insan"ın hikâyesi olsun bu. Dolayısıyla, son ödeme tarihi geçmiş bir fatura nedeniyle ensemde boza pişiren bir alacaklı, iki yıl önce vergiden kesmek için yapılmış karanlık bir iş, geçen ay sekreterimle yaşadığım evlilik dışı ilişki ya da bir meslektaşımla, bir erkekle duygusal açıdan yoğun bir ilişki; bunlar yalnızca başkalarına değil kendime de anlatmakta güçlük çekebileceğim olaylardır. Beni ben yapan resmi versiyonla çelişirler. Düzenlenmeleri, "unutulma"ları, bastırılmaları gerekebilir.

Ne var ki, bu tür hikâyeler yeterince birikirse, bir karşı mit olarak o versiyonun üstüne çıkabilirler. Bu olursa, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendimi, geçmiş, şimdi ve geleceğimi anlamak için yeni bir rehber hikâye arayışına girerim; bulduktan sonra hatırı sayılır bir iç kargaşadan geçmek zorunda kalsam bile.

Bununla birlikte, böyle bir rehber hikâyeyi, eskisiyle çelişen işleri açıklayacak kadar büyük bir hikâyeyi bulmaya ne kadar açıksam, o kadar olgun olarak görülebilirim. Olgunluk, der Mezirow, "giderek daha kapsayıcı, ayrımcı ve deneyimle daha iyi bütünleşebilen anlam perspektifleri"ne doğru bir gelişim sürecidir (1978, 106). "Anlam perspektifi" yerine "hikâye"yi koyarsak, olgunluk, hikâyeden hikâyeye az çok bilinçli bir geçiştir: O zamana kadar kullandığım hâkim hikâyenin otoritesini zayıflatan hayat özelliklerimi, bu hayatın içindeki bölüm ve ilişkileri açıklayabilen bir hikâye yönünde. Hauerwas'ın sözleriyle, "deneyimimiz aracılığıyla hayat hikâyemizin sınırı hakkında sürekli yeni dersler öğrenir, yeni içgörüler ediniriz" (95). Bu harekete direnmekte, belirli bölümleri içinde barındıramayan, onları kurgulayamayan ya da bütüne uyduramayan, onlardan "hiçbir şey yapamayan" bir hikâyeye yapışıp kalmakta ısrar edebilirim kuşkusuz. Ne var ki bu arada bu bölümler yığıldıkça yığılır, hâkim mitim üzerinde gittikçe daha çok baskı kurarak bu miti daha da kırılgan ve daha da yabancı uslamlamalar ve daha katı savunmalar gerektirir hale sokar. Bu parçalanmasa bile o kadar derme çatma, o kadar desteklenme ihtiyacı içinde olur ki, hem benim için hem çevremdekiler için hayata katlanmak giderek olanaksızlaşır.

Bu kendini aldatma çözümlemesi bizi, her zaman dramatik bir olgu olduğu yolunda yanıltıcı bir nosyona götürebilir. Değildir. Genel olarak hayat hikâyem ya da içindeki belirli bir bölüm ya da kısım açısından değil, hikâyemin *herhangi* bir parçasını anlatma tarzım açısından kendini aldatmanın çok çeşitli biçimlerine başvururum. Böyle bir kendini aldatma, ne anlattığımdan çok nasıl anlattığımla ilgilidir. Kendime ve başkalarına, tam anlamıyla doğru da yanlış da olmamayı başaran bir hikâyeyi maharetle anlatmayla ilgilidir. İlle de herhangi birini değiştirmeden ya da bir kenara bırakmadan, hikâyeyi biraz farklı kurgulamak, vurguyu farklı hecelere yapmakla ilgilidir. Stephen Crites, "Ampirik teste tutulan 'olgular'ın hiçbirini ille de çürütmeden," diyor, "bir dizi olayın kafamdaki asıl anlamını ve kendi eylem tarzımın gerçek

nedenlerini sistematik olarak çarpıtan bir hikâye, bir senaryo ya da bir imge dokuyabilirim" (1979, 125).

Bu açıdan kendini aldatma egzotik, tek başına bir olgu değil, "gündelik hayatın normal patolojisi"dir (110). Hayatımın bir özetini ya da parçasını ne zaman kendime ya da başkalarına anlatsam, kaçınılmaz olarak ben de bu hikâyenin içine girerim. Herhangi bir olayı anlatmada, ne kadar küçük ya da masum olursa olsun, "gerçekten olandan" uzaklaşmak kaçınılmazdır: Olgudan kurmacaya sessiz ama ayırt edilebilir bir ilerleme. Gerçekten de, böyle bir kurmacalaştırma olmaksızın bildiğimiz haliyle bilinç olanaksız olabilir. Bruner ve Weisser'ın belirttiği gibi, "yalan söylemek bilincin kökenidir"; yani "gerçekten 'olmuş' olanla bunun nasıl aktarıldığı ve başka nasıl yorumlanabileceği arasındaki ayrım görülünce ortaya çıkan bilinç" (1991, 132). Hayatlarımız böyle bir yalan üzerine kurulur, çünkü "insan belirli bir 'versiyon'a bağlanır bağlanmaz, geçmiş o versiyon haline gelir ya da o versiyona doğru eğilir" (132). Carolyn Heilbrun'un sözleriyle, "kendimize geçmişimizden hikâyeler anlatır, bundan kurmacalar ya da hikâyeler çıkarırız ve bu anlatılar geçmiş, hayatımızın yüzeyde kalmış olan tek parçası *haline gelir*" (1988, 51). Kısacası "benliğin anlamını kurmacalarımızla tanımlar ve oluştururuz" (Bruner, 1985, 36).

Öyle görünüyor ki hiçbirimiz kendimizi aldatmaktan kaçamayız öyleyse. "Var olmak, kendini aldatmada kök salmaktır" (Hauerwas, 95). "Deneyimin dinamiğinde saklı olan sürekli bir olasılık"tır (Crites, 1979, 128). Kendimizi aldatmamız, kendi dramamızda aynı anda hem oyuncu hem izleyici olmamızla güvence altına alınır (Goffman, 1959, 80-1) –ya da kendi hikâyemizin anlatıcısı, baş kahramanı ve okuru (Sarbin, 1986, xvii, 16-19) oluşumuzla. Ne var ki, bunu en aza indirme kararlılığımız olgunluğumuzun ve cesaretimizin ölçüsüdür. Bu perspektife göre, kendini aldatmanın üstesinden gelmek, hayatımızı yaşarken ve olayları deneyimlere dönüştürürken kullandığımız hâkim versiyonu sürekli eleştirmeyi –rehber hikâyeden geri adım atmayı– gerektirdiğinden, yeniden hikâyeleştirme sürecinin her aşamasında bir anlamda hikâyesiz yaşamak zorunda kalacağız. Bir süreliğine hikâyesiz olacağız.

Hikâyesizlik taşıması kolay bir yük değildir; bazıları için delilik anlamına gelir. Ne var ki belirli bir zamanda bir rehber

hikâye hayatımızın olaylarından tam bir anlam çıkaramadığı ölçüde, çoğumuz sandığımızdan daha fazla bir hikâyesizlik –"iki hikâye arasında" olma (Berry, 1987, 187)– durumunda yaşarız. Yani hayatımızın kurgulanması her zaman gelişiminin gerisinde kalır –gerçi birçoğumuz için bu baş edilebilir bir gecikmedir ve hayatla hayat hikâyesi arasındaki boşluk bizi kökten biçimde yeniden hikâyeleştirmeye zorlayacak kadar büyük değildir. Önemli olan nokta, hikâyesizliğin kendi başına kötü olmadığı, otomatik olarak delilik işareti olmadığıdır. Gerçekten de, Alfred Adler'ın bize hatırlattığı gibi, yalnızca "nevrotikler ve psikotik bireyler... tümüyle kendi kurmacaları içinde yaşayarak gitgide karmaşıklaşan delilik sistemleri yaratırlar" (Frick, 1982, 45). Sağlıklı kişiler kendi öz hikâyelerinin içine bu kadar kolay gömülmezler. Tam tersine, "daha tam, daha yaratıcı yaşamak ve gerçekliği dönüştürürken kendilerini daha iyi dışavurmak amacıyla kurmacalarını kullanırlar" (45). Erving Polster'ın belirttiği gibi, "hepimiz şimdiyle sonrası arasındaki bir geçiş noktasında yaşıyoruz. İnsanlar bu devinim aracılığıyla yenilenirler ve hayatlarımızın hikâyeleri bu devinim aracılığıyla büyür" (1987, 67). Yani biraz hikâyesizlik unsuru olmaksızın, "daha büyük ve daha iyi" olan bir hayat hikâyesi arayışımıza devam etmek için elimizde çok az teşvik olur.

Özetlersek, bir parça kendini aldatma hayatlarımızın bir olgusudur; bir parça gizlilik, ironi, unutkanlık, kafa karışıklığı ya da öz deneyimimizin bizi biz yapan hikâyelerin düzeyleri (dış, iç vb.) arasındaki kaçınılmaz boşluklardan kaynaklanan herhangi bir özelliği gibi.[6] Ne var ki, kendini aldatma konusunda yüreklerimizi gözlemleyerek bu tür boşlukları kapatma görevi, benliğimizin yazarlığı/otoritesini ve ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirmeyi ne kadar çok üstlenirsek hem "sanatsal açıdan tutarlı [hem] etik açıdan doyurucu" (Cupitt, 1991, 67) bir hayat hikâyesine o kadar çok ulaşacağımızı bilinçli olarak varsaymamız gereken bir görevdir. Çoğumuzun bilebileceği gibi bu hiç de küçük bir görev değildir, çünkü yeniden hikâyeleştirmeye direniş güçlüdür. "İçkin bağışıklık sistemi"yle (Bridges, 1980, 71) eski hikâyemiz inatla aynı kalmak için uğraşır. Ne kadar yıkıcı olabilirse olsun, ken-

6. "Çok okuyan" diye tanımlayacağımız kişilerde gözlenebilen bir tür kafa karışıklığı da bu listeye eklenebilir. Kaldırabileceklerinden daha zengin bir hikâye diyetiyle beslenen okurlara; bunları sindirmek –yani kendi hayatlarıyla bağlantısını kurmak– için yeterli zamanı, fırsatı ya da belki zekâsı olmayan okurlara değiniyorum.

dini hikâye olmaktan çıkarmayı kabul etmez. Bununla birlikte, sağlığımız ve gelişmemiz bunun olmasına bağlıdır, tıpkı olgunluk gibi. Hayat hikâyemizin tamamının ya da bir bölümünün sayısız versiyonunu tespit etme, çözümleme ve bütünleştirme; bu hiç bitmeyen uğraşın –şiirsel uğraşın– ayrılmaz bir parçasıdır ki, bu da öz yaratımın merkezindedir.

F. HİKÂYELEŞTİRME ÜSLUPLARININ ÇEŞİTLİLİĞİ

İnsanlar birbirinden farklıdır. Bazıları kadın bazıları erkektir; bazıları uzun bazıları kısadır; bazıları ince bazıları tıknazdır. Bazıları atletik bazıları sanatsaldır; bazıları hızlı ve gürültücü bazıları yavaş ve sessizdir; bazıları neşeli ve rahat bazıları sıkıntılı ve kasvetlidir; ve kuşkusuz bazıları do-ma-tes bazıları ise to-ma-tes der. Ama farklılıklarımızı yalnızca bu görece belirgin yollarla –yürüme, konuşma, çayımızı karıştırma yollarıyla– değil, daha az ayırt edilebilir yollarla da gösteririz: Görüşlerimiz, farkında olmadan içimizden sızan varlık ve duygularımızla ilişkilerimizi karakterize eden model ve özellikler. Bu farklılıkların her biri, belirgin olsun ya da olmasın, bizi biz yapan benzersiz bireylere katkıda bulunur; aslında oluşturur.

Bu kitapta benzersizliğimizin dayandığı bir farklılık daha formüle ediyorum. Genlerimiz, çevremiz ve günlük temelde varlığımızı oluşturan etki, olay ve karşılaşmaların sürekli akışının hammaddesinden kendimiz için nasıl bir hayat oluşturduğumuz açısından farklılıktır bu. Bu etkileri yorumlama ve bu olayları sindirerek onlardan az çok bütünleşmiş bir tüm yaratma tarzımızdaki farklılıktır. Hayatımızın, ilişkilerimizin ve dünyamızın ortasında var olma tarzımızdaki farklılıktır. Kişisel "üslup"umuzdaki farktır; açıklanamayacak ve her şeyin üzerinden geçen belirli bir şey bir Degas'yı bir Monet'den, bir Vivaldi'yi bir Bach'tan, bir Atwood'u bir Green'den ve sizi benden ayırır. Sonuç olarak bu, *hikâyeleştirme* üslubumuzdaki farktır.

Hikâyeleştirme Üslubu Kavramı

Bu kısımda amacım, hikâyeleştirme üsluplarının insandan insana nasıl değiştiğini incelerken ele alacağımız birkaç etkeni açıklamak. Bunların çoğunu zaten ayrıntıyla anlattım, birkaçına da değindim; burada bunları ele almak gereksiz olur. Ne var ki

hızlı bir özet açısından, hikâyeleştirme üslubu kavramının deneyimlerimizi olay örgülerine dönüştürdüğümüz (yoğun ya da zayıf vb.), kendimizi karakterleştirdiğimiz (düz ya da yuvarlak vb.) ve hayatlarımıza baktığımız (geçmiş, şimdi ya da gelecek açısından vb.) kendine özgü yolları içerir. Varoluşumuzun olaylarını sindirdiğimiz, bunları deneyimlerimize dönüştürdüğümüz ve bunlardan genel olarak hayatımızın hikâyesini oluşturduğumuz özel türleri içerir; ayrıca kim olduğumuz, nereden geldiğimiz ve nereye gittiğimiz konusundaki hâkim mitleri de içerir. Tüm hikâyemizin ya da bir bölümünün sohbet sırasında en sık ortaya çıkan versiyonlarını içerir: Artlarındaki motivasyonlar, kökeni ve aralarındaki bileşimler. Bunlara ek olarak, otobiyografik dürtü karşısında hissettme ve tepki verme yoğunluğunu; hayatımızın birçok hikâyesiyle tek bir hikâye arasındaki dengeyi; hayatlarımızın yazarlığı/otoritesini üstlenme derecesini; ve yeniden hikâyeleştirmedeki farkındalık ve amaçlılık düzeyimizi de içerir. Hayatlarımızın çeşitli düzeylerine (dış, iç, iç-dış ve dış-iç) ve özbilincimizin çeşitli tarzlarına (yazar/anlatıcı, baş kahraman ve okur) verdiğimiz ağırlık kümelenmesini de içerir. Son olarak, hikâye-dünyamızı başkalarınınkinden ayıran özel atmosfer, açıklık ve bütünlük niteliğini içerir.

İnsan doğasındaki benzerlikler ve farklılıkları anlamanın yolu, bir dizi psikanalitik kuramdan çoğul zekâlar, kişilik tipleri, öğrenme biçimleri vb. gibi kuramlara kadar birçok değerli sistemle kaplıdır kuşkusuz. Üzerine bir sistem katmanı daha koymak yolculuğumuzu daha az engebeli hale getirmez, varış noktamızı daha iyi görmemizi de sağlamaz. Bir şey yaparsa, genel olarak sistemlerle ilgili kinizmimizi daha da artırır. Ama düşünme işi, benim algıladığım şekilde, tanımlayıcı olmak kadar ilginç olmakla da ilgilidir ve hikâyeleştirme üslupları düşüncesinin ilginç olmadığını söylemek çok zordur. Aynı zamanda da, *yalnızca* ilginç değildir. Hem başkalarıyla hem de kendimizle ilişkimizin *estetik* bir boyutu olması, hayatlarımızın ve dünyalarımızın hazır almaktan çok oluşturulduğu ve bu oluşumun büyük ölçüde bizim onlar hakkında kendimize anlattığımız hikâyelerden kaynaklandığını kabul ettiğimiz anda, hikâyeleştirme üslupları düşüncesi de ilginç olmakla kalmaz, ciddi biçimde irdelenmeyi de hak eder.

Hayatlarımızın estetik boyutunun yanı sıra, zamansal boyutunu değerlendirmemizi de sağlar. Hikâyeleştirme üslupları yal-

nızca kendimizin (öz kavramımızın) durağan resimleriyle değil, genel potansiyelimizle ya da ölçülebilir kapasitelerimizle (kişilik tipimiz, öğrenme tarzı vb.) değil, ama zaman içinde hayatımızın üç temel boyutuyla ilişki olarak kendimizi *kendimiz olarak* nasıl yerleştireceğimizle ilgilidir: Hatırlanan geçmişimiz, yaşadığımız şimdi ve beklediğimiz gelecek. Dolayısıyla, kendimizi *zaman içinde* oluşturma yollarına izin verdiği için, hikâyeleştirme üslubu kavramı hayatlarımızın gerçek romanlığı/yeniliğini değerlendirebilir. Oliver Sacks, "Biyolojik olarak, fizyolojik olarak," der, "birbirimizden o kadar da farklı değiliz; tarihsel anlatılar olarak –her birimiz benzersiziz" (1985, 111).

Aynı zamanda, iki kişi asla aynı yaşam romanını paylaşmıyorsa, bireyselliğimiz nihai olarak, Dewey'in bize hatırlattığı gibi, kişisel tarihimizden kaynaklanıyorsa, hikâyeleştirme üsluplarını tipolojileştirmeye çalışmak da, yalnızca kendimizi kişisellikten çıkardığımız ve güçsüzleştirdiğimiz bir açıyı daha temsil edebilir; teknolojileşmiş, bilimleşmiş çağımızda insanlığımızdan çok şey alıp götüren bir şey. Gene de, edebiyat kuramcılarının edebiyat hikâyelerini sınıflandırmaya çalışmaları gibi, yaşanan hikâyelerin çeşitliliğini ele almakta da bir yarar vardır. Kaldı ki hayatlarımızı hikâyeleştirme tarzımızın benliğimizi nasıl yarattığımız ve başkalarıyla nasıl ilişki kurduğumuz üzerinde dolaysız bir etkisi varsa, o halde bu yalnızca akademik bir egzersiz değil, çok pratik bir uygulamadır kesinlikle. Yalnızca estetik değil etik, yalnızca poetika değil politika alanlarıyla ilgili bir araştırmadır.

Hikâyeleştirme Üsluplarının İncelenmesi

Hayatlarımızı hikâyeleştirme yollarını değerlendirmek için hangi etkenleri dikkate almalıyız? Daha önceki bölümlerin ışığında, bazı çok belirgin olanların bir rol oynamalarını bekleyebiliriz. Cinsiyet, yaş ve hayat aşamasının (ya da döneminin) yanı sıra, gelişim –ahlaki, bilişsel ve psikocinsel olarak– düzeyimizi; resmi ve gayri resmi eğitim düzeyimizi ve türünü; ve "zekâ" düzeyimizi (Schank'ın öne sürdüğü gibi, IQ'dan çok hikâyelerimizi oluşturma ve değiş tokuş etme becerilerimizde çok yönlüleşme açısından ölçülebilecek bir şey) de içerir. Edindiğimiz okuryazarlık düzeyi ve bu anlamda yazınsal okuryazarlık düzeyini de içerir. Kuşku yok ki çekirdek ailemiz, bu ailedeki doğum sıramız,

ailenin çevresindeki mitler ve doğumda bize verdiği olay örgüsü de vardır. Dahası sınıf, inanç ve ırk ve her ikisini barındıran hikâyeleştirme modellerinin yanı sıra ana kültürümüz (şehirli, banliyö ya da kırsal) de vardır. Şimdiki siyasal ve fiziksel yaşam bağlamımızın genel istikrarı ve dolayısıyla aniden dramatik bir yeniden hikâyeleştirmeye dalma olasılığımızın derecesi de vardır. O halde, bütün bu etkenlerin ve bunların öz hikâyeleştirmenin içeriği ve biçimi üzerindeki etkilerinin tam bir karşılaştırmalı değerlendirmesi gerekli olmasına karşın, bu kitabın alanı dışındadır kuşkusuz. Ama kaçınılmaz etkilerini dikkate alırsak, bireysel mizaçlarımızda hikâye açısından gözlenen farklılıklar konusunda "veri" edinebileceğimiz bir araştırma stratejisinin biçimini önermek istiyorum.

Bruner ve arkadaşlarının (1987; 1990) ortaya koyduğu çizgilere uygun olarak iki aşamalı bir görüşme formatı düşünüyorum. Birincisinde, görüşülen kişiler sınırlı bir zaman süresinde –diyelim bir saat– hayatlarının "hikâye"sini istedikleri gibi anlatmaya davet edilir. Bu süre zarfında görüşmeyi yapan kişi hikâyelerin *nasıl* anlatıldığının yanı sıra *ne* içerdiklerini, içeriğin yanı sıra biçimi, malzemenin yanı sıra üslubu da dinlemeye çalışır. İkinci aşamada, görüşülen kişilerin hayatlarını giderek artan bir karmaşıklık derecesiyle anlatmalarını sağlayacak (diyelim, aşağıdaki kümelerden seçilmiş) özel sorular belirli bir düzen içinde sorulur. Soruların çoğu kabul etmeli ki hilelidir; araştırdıkları konuyla doludur... gözlemleyenin gözlemlenen şeyi belirlediği ve aradığı şeyi çoğunlukla bulduğu birçok araştırmada olduğu gibi. Bununla birlikte, çoğumuzun hayat hikâyemizin bir hikâye olarak niteliği ve yönüne yönelik hiç değilse hafif bir ilgimizin olduğu varsayılırsa, bu tür sorular büyük olasılıkla iyi karşılanır, süreç içinde –uygun şekilde "kodlanmış" ve yorumlanmış olduğu zaman– ruhumuzun poetikasını kavramamızı zenginleştirebilen malzemeler üretir.

1. Şimdi hikâyenizin ne *tür* bir hikâye olduğu ya da başkalarına ne tür gelebildiği konusunda bir şey söylemek ister miydiniz? Bir aşk hikâyesi, üzücü bir hikâye, serüven hikâyesi, korku hikâyesi, pembe dizi, komedi, trajedi, masal, "bir aptalın anlattığı bir hikâye", tam bir roman, bir dizi kısa hikâye ya da bir "anlamsız olaylar silsilesi" mi? Hikâyenizin ana teması, ne "hakkında" olduğu konusunda bir sezginiz var mı? Hikâyenizin başka insanların hikâyelerine nasıl ben-

zediğini düşünüyorsunuz? Nasıl farklı? Ailenizin hikâyesine nasıl uyduğunu düşünüyorsunuz? Ülkenizin? Dünyanızın? Hayatınızın hikâyesine ilişkin duygunuzu açıklığa kavuşturmaya ne tür şeyler yardımcı olur? Örneğin resim albümlerini karıştırmak, ana-babanızla, çocuklarla ya da arkadaşlarla eski günleri konuşmak mı? Çok sarsıcı bir olayla karşı karşıya kalmak mı? Terapi mi? Din mi?

2. Hayatınızın hikâyesini hiç değilse özet biçiminde ne sıklıkta anlatırsınız? Her seferinde aynı eski hikâye mi, yoksa belirgin farklı versiyonlar mı? Bana anlatma tarzınızla başka zamanlarda ve başka durumlarda başkalarına anlatış tarzınızı nasıl kıyaslarsınız? Genel olarak, hikâyenizi anlatmak size ne kadar keyifli geliyor? Başkaları için nasıl ilginç sizce? Bir anlatıştan diğerine bazı özellikleri ya da bölümleri vurgularken diğerlerini bir kenara bırakma eğiliminde misiniz? Eğer böyleyse, bundan ne anlam çıkarırsınız? Hayatınızın tüm hikâyesini, doğru hikâyeyi, sansürsüz hikâyeyi bilen birinin olduğunu düşünüyor musunuz? Bu konuda ne hissediyorsunuz? Seçme şansınız olsaydı, resmi biyograficinizin kim olmasını isterdiniz? Neden? İşlerini hakkıyla yapmaları için sizin hakkınızda ne bilmeleri gerekirdi? Birden bir ölüm kalım meselesinin ortasına düşseniz ve tüm hayat hikâyenizin bir görüntüsü önünüzden geçse, bu hikâyenin hangi versiyonunu görürdünüz? Hangi olayları ya da imgeleri içerirdi?
3. Kendinizi konuşurken duydukça hikâyenizin içinde kendinize ne tür bir "karakter" biçtiğinizi düşünüyorsunuz? Hikâyenizde varsa başka hangi karakterler var? Gerçekten de her zaman ana karakter –kendi hikâyenizin kahramanı– olduğunuzu hissediyor musunuz? Filmlerde ya da kitaplarda gizlice örnek almaya çalıştığınız belirli kahramanlar var mı? Neden? Sizin için "karakter dışı" olacak şekilde davrandığınız ya da karar verdiğiniz herhangi bir durum, ilişki ya da hayatınızda bir güçlük aklınıza geliyor mu? O sırada içinizde neler oluyordu? Bundan sonra hikâyenizi anlama yolunuzu etkilediğini düşünüyor musunuz? Sizi yanlış sunan, yani sizin hakkınızda "yanlış" olarak gördüğünüz bir hikâyeye sahip olan ya da anlatan birinin farkına vardığınız bir durum hatırlayabilir musunuz? O sırada neler hissettiniz? Bunun hayatınızı nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz? Hikâyeniz ve gelişimi üzerinde ne kadar denetiminiz olduğunu söylersiniz? Baş yazar sizce kim?
4. Tam bir otobiyografi yazacak olsaydınız, yapısını nasıl kurardınız? Hangi başlığı verirdiniz? Dış olayları mı iç olayları mı vurgulama eğiliminde olurdunuz? Otobiyografinizi farklı kısımlara ya da "bölümler"e ayıracak olsaydınız, bunlar neler olurdu? Bir ana olay örgüsüne ve çeşitli alt olay örgülerine sahip olacağını düşünseydiniz, bunlar neler olabilirdi? Hayatınızda sürekli tekrarlanan ya da merkezi çatışmalar neler oldu? Hiç değilse hayatınızın şimdiye kadar olan kısmında kritik bir dönüm noktası –diyelim bir

"doruk noktası" ya da "bir son"– gibi görünen bir hikâye parçası gösterebilir misiniz? Anlatmayı, dinlemeyi en ilginç bulduğunuz parçalar hangileri? Hayatınızın aynı temel olaylarını başka bir tarzda kurgulamayı zihninizde canlandırabilir misiniz? Bu farklı kurgulama ne tür bir hikâyeye yol açardı? Hangi tonu vermeye çalışırdınız? Otobiyografinizi hangi tür izleyicilere yöneltirdiniz? Hangi bölümler üzerinde yoğunlaşır, hangilerini çıkarırdınız? Bu seçimin ölçütü ne olurdu? Hangi mesajı ve kimin yararına vermeyi umardınız? Hikâyenizin ne kadar bütünlüklü olduğunu düşünüyorsunuz? Hikâyeniz bir gün biyografinizin anlatabileceği hayat hikâyesinden ne kadar farklı olurdu?

5. Önünüzde yaşayacak çok yıl olduğunu düşünürsek, hikâyenizin nasıl değişeceğini düşünüyorsunuz? Nasıl değiştirmek isterdiniz? Nasıl sona ereceğini düşünüyorsunuz? Nasıl sona ermesini isterdiniz? Hayatınızın hikâyesini baştan sona kadar yeniden yazabilseydiniz, nasıl yazardınız? Neden? Ne zaman bir insan ölse bir kitaplık yanmış gibi olur denir. Böyle bir cümleden ne anlam çıkarırsınız? Ne tür hikâyeleri anlatmadan bırakabilirsiniz? Bu konuda ne hissederdiniz? Hikâyeniz bir şekilde "devam edecek" olsaydı –sözün gelişi başka birinin hayatında bir dizi olarak– hangi yöne sapacağını düşünür ya da umut edersiniz?

Bu soruların sayısı hayli kabarık olsa da, insanların hayatlarını nasıl farklı hikâyeleştirdiklerini belirlemek için kuşkusuz başka sorular da sorulabilir. Ne var ki bu koleksiyonun daha kritik değişkenler arasındaki iç ilişkiyi göstermeye yeterli olduğuna inanıyorum. Görüşülen kişilere deneyimlerinin zenginliğini kavrama fırsatı ve hayatları üzerinde daha fazla yazarlık/otorite üstlenmeye, kasıtlı yeniden hikâyeleştirmelere yönelik üstü örtülü bir davet sunmanın yanı sıra, çok sayıda kuramsal konuyu değerlendirme fırsatı da sunar. Diğer konuların yanı sıra kişisel hikâyede olgu ve kurmaca arasındaki ilişki; kendini kurgulama, öz karakterizasyon ve kendini aldatma arasındaki ilişki; ve genel olarak öz hikâyeleştirmeyle öz yaratım arasındaki ilişkiyi daha ayrıntıyla araştırma yolunu açar. Resmi tartışma arenasına, görüşmeyi yapan kişilerin görüşme sürecinde oynadıkları işlev (etik) konusunu da sokar; yani daha önce hiç ortaya çıkmamış versiyonları ortaya çıkararak ve görüşülen kişi belki bilinçsiz olarak yeni birini sınarken onaylayan, çelişen ve devam eden kültür ortamı işlevi görerek, görüşülen kişilerin hayat hikâyesinin yalnızca "nesnel" araştırmacıları değil, ortak yazarları olarak.

Bütün bunların bizi yönelttiği merak uyandırıcı bir konu da, hikâye-olarak-hayat *bakış açısı* gözlükleriyle –yani herhangi bir edebiyat hikâyesini anlatırken etkili olan üç ana perspektiften: Anlatıcı, ana karakter ve okur perspektifinden– görüldüğü zaman yapılabilecek sınıflandırma türüyle ilgilidir. Bu kısımda aslan payını şimdi bu üçlüye vermek istiyorum. Bunu yaparken, bakış açısı konusunun bir hikâyeleştirme sisteminin platformundaki birçok dayanaktan yalnızca biri olduğunun farkındayım. Ama karşılaştığımız insanlar hakkında bizi genellikle ilk etkileyen şey (sözcüklere dökülse de dökülmese de) bakış açılarıdır; görüşleri (politik vs. değil), kendi hayatlarına yönelik bakış açıları ve duruş noktaları.

Ana Karakterler, Anlatıcılar ve Okurlar

Özbilincin karmaşıklığı dikkate alınırsa, hepimiz hayat hikâyelerimizi üç perspektifin hepsi açısından anlatırız kuşkusuz. Bununla birlikte, genel olarak, bazıları asıl olarak anlatıcılar, bazıları ana karakterler bazıları da okurlar olarak anlatabilir. Bu gözlemin henüz destekleyici bir "verisi" yoksa da, düşündürebileceği olasılıklarla oynamama izin verin. Kendimizle ilişkimizin en temeli olarak görülen tarzla, ana karakter tarzıyla başlayacağım.

Ana karakter tarzında insanlar en çok var olma ve eylemeyle, hayatlarını gündelik bir temelde sürdürmeyle ilgilenirler. Ana karakterler eyleyenlerdir. Eylemler sergilerler, o halde vardırlar. Bir noktada bebek olduğumuz için, hepimiz ana karakter tarzında en azından bir süre geçiririz. Bir bebek temel olarak tümüyle eylemdir. Bir bebeğin çıkardığı sesler normal anlamda "konuşma" değildir –gerçi tümüyle bağımlı oldukları yetişkinlerin dikkatini çekerek konuşma işlevini yerine getirebilirler. Konuşmadan çok eylemdirler. Bebeklerin sahip olabileceği düşünceler, dilleri (hem iç hem de dış) olmadığı için, bunların düşünce olduğu sonucuna varamayacağımız kadar belirsiz ya da pusludur. Hayat hikâyelerini asıl olarak bu ana karakter tarzında anlatan yetişkinler de, genellikle önce davranıp sonra konuşurlar –ve en son düşünürler. Aşırı uçta kendilerini hayatın içine öylesine yoğun ve tümüyle atarlar ki, ne yaparlarsa yapsınlar hayatın bir hikâye olabileceği ya da bir hikâye olarak düşünülebileceği yolundaki sezgileri yok denecek kadar zayıf olur. Hikâye eşiğinden uzaktır-

lar, otobiyografik dürtüleri zayıf, yeniden hikâyeleştirme arayışına girme olasılıkları düşüktür. Yani kendi hikâyelerinin tümüyle *içinde*dirler, bir hikâye *olmakla* bir hikâyeye *sahip olmak* aynı şeydir. Ne var ki kendi hikâyelerinin farkında oldukları ölçüde bunu sadece dış hikâyeyle, sadece varoluş düzeyiyle, hayatlarının gerçek olaylarının ancak minimal olarak sindirilmiş bir tarihiyle özdeşleştirme eğiliminde olabilirler.

Anlatıcı tarzını kullanan insanlar da hayatlarıyla ana karakter tarzındakiler kadar aktif bir ilişki içinde olsalar da, belki de hayatlarını en doğal olarak anlatma eğiliminde olurlar. Anlatıcılar, konuşanlardır. Anlatırlar, o halde vardırlar. Aşırı uçta, hayatları üzerine konuşurken, hayatları hakkında hikâyeler anlatırken en etkin olurlar. Önce konuşur, sonra davranırlar. Anlatıcılar dışadönüklerdir. Hikâyelerini anlatmak için bir dinleyiciye ihtiyaç duyarlar. Terapi alırlarsa birinci aşamayı geçmekte zorluk çekebilirler. Bazı anlatıcılar hikâyelerini o kadar çekici anlatabilirler, o kadar büyük bir "vakayinameleştirme yeteneği"ne sahip olabilirler ki (Edel, 1973, ix), dinleyicileri onları *ad nauseam* (bıktıracak derecede) dinleyecektir: Hayatlarını bu kadar dramatik anlatabilmelerine hayranlık duyarak, anlatışlarına hâkim oluşlarından etkilenerek, bu kadar küçük bir şeyden bu kadar büyük bir şey yaratma yeteneklerine şaşırarak, tekrar tekrar anlatabildikleri ayrıntılı epizotlara (*re*pizotlara değil) ilgi duyarak. Gerçekten de hikâyelerle dolu görünürler, konuşmaya ister keyiflendirmek ister öğretmek için yeni bir hikâye katmaktan nadiren geri kalırlar. Anlatıcılar bizi Henry James'in gözlemine inanmaya itebilirler; James, hikâyelerin onları nasıl anlatacağını bilen insanların başına geldiğini söyler. Gerçekten de hikâyeleştirilmiş hayatlar sürer görünürler –her yerde, yalnızca kendi yaşamlarında değil başkalarının yaşamlarında da hikâyeler görürler. Anlatıcılar çok iyi dedikodu yaparlar. Ama başkalarının hayatlarını onlar *için* hikâyeleştirmede usta olmalarına karşın, öznelerinin dış-iç versiyonlarının içte olanlara ancak belli belirsiz denk düştüğünü (o da denk düşerse) görmeyi çoğunlukla başaramazlar. Kendi hikâye depolarıyla kuşatılmış oldukları için (sayı ya da derinlikçe ne kadar sınırlı olursa olsun), başkalarının; özellikle başka anlatıcıların hikâyelerine iyi dinleyici olamayabilirler.

Anlatma yetenekleri ne kadar gelişirse, bencillikleri ne kadar yoğun olursa, anlatıcıların hayatlarındaki olayların bir çizelgesini

tutma ya da bu hayatları tanımladığını düşündükleri serüven ve işlerin anılarını yazma olasılığı o kadar büyük olur. Ana karakterle karşılaştırıldığında anlatıcı, eylemin ve var olmanın içine daha az gömüldüğü için, hayatının hikâyesi –ya da hiç değilse hikâyeleri– konusunda daha büyük bir sezgiye sahiptir. Ne var ki "hayatının hikâye"sini asıl olarak hayatının birçok farklı iç-dış hikâyesiyle, yani ifade düzeyiyle özdeşleştirecektir. Anlatıcılar için tehlike, kendi hikâyelerinden kolayca etkilenebilmeleri, "güvenilmez" noktasına gelebilmeleri, hayatlarının iç-dış hikâyesini iç hikâyeyle, hatta dış hikâyeyle, yani tüm hikâyeyle karıştırabilmeleridir.

Bazı konuşmacılar, ne kadar konuşurlarsa konuşsunlar, hayatlarından, ana karakterinkinden pek farklı olmayan bir özfarkındalık düzeyinde söz edebilirler. Kendileri hakkında çok konuşmalarına karşın, deneyimden çok varoluş düzeyinde konuşurlar. Deneyimlerden çok hayatlarındaki olaylardan söz ederler. Hakkında konuşabileceğimiz her tür olayın bir dereceye kadar şiirsel olarak işlenmiş ve dolayısıyla yaşanmış olduğunu verili alırsak, bazı olaylar diğerlerinden daha çok yaşanır. Burada sözünü ettiğim anlatıcı türü hayatının olaylarını ham olarak, yani en az üzerinde düşünmeyle anlatır. Daha sindirilmemiş durumdayken kusar. Konuşurken hayatını oyun-ardına-oyun şeklinde aktarır, tıpkı bir hikâyeyi bütün ayrıntılarıyla, bolca eylem yüklü; ama kurgudan yoksun olarak tekrar tekrar anlatan on yaşındaki çocuk gibi: *Dün şunu yaptım, bugün bunu yapıyorum, yarın şunu da bunu da yapacağım.* Aslında bir adımı kaçırıyor, bir aşamayı es geçiyor, bir düzey sıçrıyordur. Konuşmadan önce düşünecek yerde, varoluşunun olaylarını onları daha yaşamadan ifade ediyor gibidir. Düşünceler ve nüanslar mevcut görünmez; satırlar arasında az şey yatar. Konuşarak dışına çıkarmak yerine –bir sınıflama yolu olarak– yalnızca... konuşur. Dolayısıyla, söyleyecek çok az özlü şeyi varmış gibi görünebilir. Olayları deneyimlere dönüştürme yönteminin asıl olarak dışsal olması mümkündür kuşkusuz. Kendi içinde konuşmak yerine, başkalarıyla konuşur. Bununla birlikte hayatlarının olayları üzerine hiç geviş getirmeyen anlatıcılar olabilir, bunlar psikolojik hazımsızlık için kusursuz adaylar olurlar.

Son olarak, asıl olarak okur tarzında faaliyet gösteren insanlar vardır; hayatları içindeki etkinlikleri ya da hayatları üzerine

konuşma hevesleri daha az olmasa da, bunlar en doğal olarak hayatları üzerinde düşünme eğiliminde olurlar. Okurlar düşünürlerdir. Düşünürler, o halde vardırlar. Anlatıcıların dışarı uzattığı yerde okurlar geri çekerler, hikâyelerini kendilerine saklama eğilimleri daha fazladır. Önce düşünür, sonra konuşurlar ve bazı durumlarda hiç davranmazlar –Annie Dillard'ın dediği gibi "küçük odalarda oturup sahici dünyayı hatırlamaktan başka az şey yapan" (1989, 44) bazı yazarlar gibi biraz. Aşırı uçta, hayatlarında en etkin oldukları nokta hayatları üzerine düşünürken, istiareye yatarken, evirip çevirirkendir; belki yaşanmamış hayatlarının incelenmeye değmeyecek hale geldiği noktaya kadar. (Hep deneyim [yaşamak] hiç var olmamak da Jack'i sıkıcı bir çocuk yapar.) Terapi görürlerse, okurlar yeniden hikâyeleştirme sürecinin ikinci aşamasını geçmekte ve yeni bir hayat anlatısına girmekte zorluk çekebilirler.

Anlatıcıların dışadönük olmalarına karşın okurlar içedönüktür. İç konuşma alanında üçünün en gelişmişi olan okurların dinleyicileri içselleşmiştir. Roman kurtları gibi sürekli (gene aşırı uçta) kendi hayatlarının satır aralarını okurlar, başlarına gelenleri işler ve yeniden işlerler, kendi anlatısal gizlerini ararlar. Hayatlarındaki her olayın ne anlama gelebileceğini, genel olarak hikâyelerinin akışında ve parçalar arasında nasıl bir yer tutabileceğini, hangi bağlantıların kurulabileceğini, hangi modellerin ortaya çıkabileceğini ve hangi olay örgüsünün oluşturulabileceğini çözümlerler. Okurlar anlatı tarzında olduğu zaman daha çok yönlü, daha nüanslı hikâyeler anlatabilirler, olaylarla ilişkilerini daha az dolaysız, daha dolayımlı yansıtabilirler.

Anlatıcılarla karşılaştırıldığında okurlar bir bütün olarak hikâyelerinin anlamını –hiç değilse potansiyel olarak birçok değil bir hikâye olarak– daha iyi kavrarlar, daha ilgilidirler, hatta saplantılı olmuşlardır. Birçok hikâye arasındaki farklılıklara karşı daha tetiktedirler, birçok hikâyeyi tek hale getirmekle daha çok ilgilidirler ve genel olarak hayatlarının romanlığı/yeniliğini algılamaya daha meraklıdırlar. Bu açıdan ana karakterlerin hayatlarıyla en çok ilgili olduğu yerde okurlar ondan en uzak olanlardır–gerçek bir okurun sonunda bir romanın dışında olması gibi hayatlarının dışındadırlar. Sartre'cı kötü niyet için belki anlatıcılardan da daha ciddi olarak, baş adaylardır. Robert Kegan'ın diyebileceği gibi, okurlar tümüyle hikâyelerinin "içine" gömülmezler;

tam tersine bu hikâyeye "sahip"tirler (1982). Hikâye *olmaktan* çok hikâyeye *sahip* oldukları için, hikâyelerini eleştirmekte ve ne tür hikâyeler olduklarını sormakta anlatıcılardan bile (anlatıcılar kendi hikâyeleriyle hayatları arasındaki tuhaf çizgide dengede dururlar) daha yeteneklidirler. Başkalarının hayat hikâyelerini de daha iyi okuyabilirler. Yani daha iyi dinleyiciler –ve çevrelerindeki büyük hikâyelerin daha iyi okurları ya da eleştiricileri– olabilirler. Ama kendi hikâyelerinin benzersizliğine bir saygı hissi duymak yerine, başkalarının hayat hikâyelerinin büyüsüne daha kolay kapılabilirler, onlarla bütünleşebilirler. Başkalarının hikâyelerinin ortak yazarları olmak yerine onların etkisi altına girerler. Diğer bir deyişle, daha önce açıklık üzerine konuşurken ima ettiğimiz gibi, okurların sınırlarla ilgili sorunları olabilir.

Öz okuma konusundaki yetenekleri ne kadar yüksek, bir bütün olarak hikâyelerinin anlamını kavrama istekleri ne kadar yoğun olursa, okurların olayların çizelgesini bir deneyim günlüğü gibi tutmaları ve dış hayatlarının anılarını değil de iç hayatlarının bir otobiyografisini yazmaları o kadar mümkündür. (Bir akademisyenin önerdiği gibi, birincisinde vurgu "olaylar dünyası"na, ikincide ise "karakter, kişilik, öz kavramı"na yapılır (Weintraub, 1975, 823-4).) O halde iç hikâye düzeyleri açısından okurlar kendilerini iç düzeyinde daha rahat anlatırlar, gerçekten de içlerinde "daha çok şey olur" görünebilir ve başkalarına da aynı düzeyde, içten içe anlatma eğiliminde olabilirler –ya da anlatmaya çalışırlar. Ne var ki, içten-dışa ve dıştan-içe düzeyinde daha hâkim bir etkileşim modeli olduğunu düşünürsek, çabalarında çoğunlukla hayal kırıklığına uğrayabilirler. Üstelik başkalarının onlar hakkında sahip oldukları dış-iç hikâyelere karşı anlatıcılardan daha duyarlı ve geleneksel olarak kendileri hakkında iletmeleri gereken çeşitli iç-dış hikâyelerin bütünlüğü ve özgünlüğüne karşı daha kuşkucu olma eğilimindedirler.

Uyarıcı Yorumlar

Ana karakter, anlatıcı, okur; kabul etmek gerekir ki bu ayrımlar bulanıktır, çünkü günlük hayatta bu tarzlar benim burada karikatürleştirdiğim kadar açık seçik değildir. Gerçekten de hepimiz çeşitli hayat aşamalarında ya da bölümlerinde çeşitli oranlarda kendi hayatlarımızın ana karakterleri, anlatıcıları ve

okurları oluruz. Dolayısıyla, böyle bir şema, dünyayı kayıtsızlıkla bölebileceğimiz geniş insan sınıfları –yani eyleyenler, konuşanlar ve düşünürler– üzerine, oturduğumuz yerden yaptığımız spekülasyonlar gibi görünebilir. Bununla birlikte, daha bilimsel nitelikli çözümlemelerde sürekli göz ardı edilen bazı insani özellikleri düşünme yolunu da açar. "Yolu açmak", bunun değerine ilişkin olumlu bir ifadedir; "Pandora'nın kutusunu açmak" daha gerçekçi bir ifade olabilir. Bizi götürdüğü çok çeşitli varsasyonlar, permütasyonlar ve kombinasyonları barındırmak için çok ince bir ayar gerekir.

Örneğin bazı insanlar hep konuşur hiç davranmaz gibi görünürler, ama kimse dinlemediği zaman hatırı sayılır ölçüde düşünürler. Tam tersine, bazıları hep davranır hiç konuşmaz görünürler, ama kimse bakmadığında hatırı sayılır ölçüde düşünürler. Bu kısmen kendilerini nasıl karakterize etmeye çalıştıklarına bağlıdır. Hiç değilse erkekler için eylemin ve konuşmanın en değer verilen tarzlar olduğu bir çağda, birçok insan doğal içedönüklük özelliklerini gizleyebilir ya da inkâr edebilir. Aynı şekilde erkekler geleneksel olarak dünya sahnesinde hem baş aktör hem baş konuşmacı olmaya alışmış ve teşvik edilmişken, başından itibaren orantısız bir sahne ve diyalog payına sahip olmuş ve dil onların lehine gelişmişken, yüzyıllar boyunca kadınlar kendi hayatlarının yaşayanları ve anlatıcılarından çok erkeklerin okurları –dinleyicileri, izleyicileri, tanıkları, eleştirmenleri– olmaya itilmiş olabilir. Birçok kadın doğaları ya da seçimleri yüzünden değil, koşullar dolayısıyla okurdur: İçkin yönelimlerini bastıran (ama bazen de belirleyen) iktidar dengesizliği yüzünden. Üstelik, sistematik ve sürekli olarak başkalarının egemen olduğu durumlarda bulunan kadınlar (ya da aslında her tür marjinal grup mensubu) kendilerini ezenlerin hikâyelerinde "bundan sonra ne olacak?" sorusuna o kadar büyük bir uyum geliştirmeye ve bunların her hareketini ve ruh halini çözümlemek için o kadar büyük bir dikkat geliştirmeye zorlanabilirler ki, kendi hikâyeleri hakkında "neden?" sorusunu sormak için gereken zaman ve enerji önemli ölçüde azalır. Kadın ya da erkek olsun bazı insanların –terapistler ve sosyal görevliler örneğin– kendilerininkinden çok başkalarının hikâyelerini okumaya daha açık ve daha uzman olma olasılığı da bu konuyla ilgilidir. Bu da bir hâkim tarzın insanlarının hem birbirleriyle hem de farklı tarzdan insanlarla nasıl etkileşim kurdukları –konuşurken,

yakın ilişkide ya da terapide– sorusunu ortaya çıkarır: Örneğin konuşucular konuşucularla, konuşucular okurlarla, okurlar eyleyenlerle, eyleyenler eyleyenlerle vb.

Aynı şekilde, önerdiğim şema, anlatıcılar olarak anlattığımız hikâyeyle nasıl bir ilişki kurduğumuza, yani her şeyi bilirlik, özbilinç, güvenilebilirlik, ironi, yabancılaşma vb. açısından (Booth, 1996); ya da romanlardaki anlatıcılar gibi diyaloğu eyleme, özeti sahneye vb. tercih edip etmediğimiz açısından ne gibi ince ayrımlar sergilediğimize işaret eder. Diğer bir deyişle, kendimizi anlatma *retoriğinde* işbaşında olan karmaşık olasılıkları ima eder: Söz dağarcığımız ve ses tonumuz, karakteristik hareketlerimiz, görece drama yeteneğimiz ve hikâyelerimizi kullanma eğiliminde olduğumuz yollar; öğretmek, neşelendirmek, merak uyandırmak, uzaklaştırmak vb. Dahası bizi, başkalarından bütün bunları nasıl öğrendiğimiz, içselleştirdiğimiz ya da taklit ettiğimiz, bunun bir anlatıdan diğerine nasıl değiştiği (neden ve değişip değişmediği sorularının yanı sıra) ve bunların her birinin başkalarının gözlerinde ve kulaklarında çevremizdeki atmosferi ne doğrultuda değiştirdiği sorularını sormaya davet eder. Bu üç tarzın her biriyle, Mann ve arkadaşlarının (1972) göstermiş olduğu dört temel zaman yönelimi arasındaki korelasyonları aydınlatmamızın yolunu da açar. Örneğin ana karakterlerin "anlayan", şimdiye yönelmiş tipler olmasına karşılık, okurların ya "hisseden", yani geçmişe yönelmiş ya da aynı anda üç fiil kipine birden ihtiyaç duyan "sezen" tipler olduğunu ileri sürmeye iter bizi. Ek olarak, ana karakterin kendi hayat hikâyesinde, hem içinde yer alan öbür karakterler hem de bunların çevresinde gördüğü ortam karşısındaki gücü açısından farklı davranma yollarını ele almaya da iter (Frye, 1966, 23-4).

Bu şemanın bizi irdelemeye ittiği diğer bir şey de, genel olarak okurla hikâye arasındaki bağlantının karmaşıklığı ve okurun hikâyenin varlığı açısından vazgeçilmezliğidir. Eleştirmenlerin okurların ilk planda okuma nedenleri –"mesaj *yönelimli*", "bilgi *yönelimli*" ya da "hikâye *yönelimli*" (Beach, 1990, 217); ya da olay örgüsü *yönelimli*, karakter yönelimli, konu yönelimli, atmosfer yönelimli vb. olup olmadıkları– arasında tespit ettikleri farklılıkların sonuçlarını düşünmeye iter bizi. Örneğin kendilerini asıl olarak olay örgüsü yönelimiyle okuyan insanlar hayatlarındaki *olayların* önemine onların içindeki *karakterlerin* ya da ilişkilerin

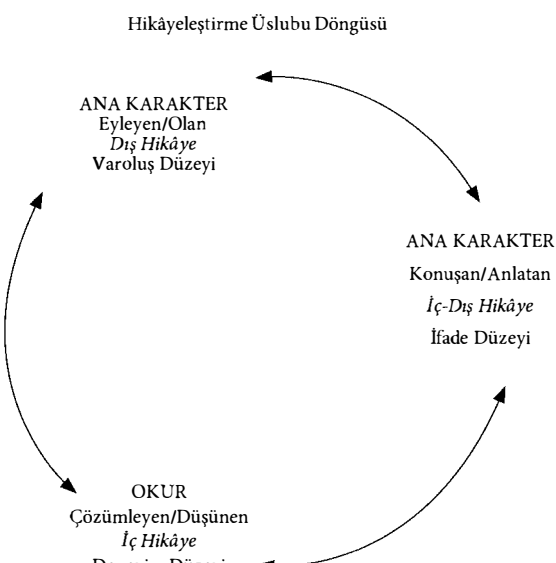
öneminden daha fazla ilgi gösterebilir ve dolayısıyla kendilerini anlatırken olaylara daha fazla vurgu yapabilirler mi? Dahası "gerçek okurlar", "varsayılan okurlar" ve "anlatılanlar" (Rimmon-Kenan, 1983, 80) –ve herhangi bir metinle ilişkili olarak okurların *kendiliğinden* oynadıkları çeşitli roller– için sonuçları da düşünmeye zorlanırız: "Planlamacılar", "besteciler", "editörler" ya da "gözlemciler" (Tierney ve Gee, 1990, 198) olup olmadıklarını. Öz okumanın oluşma boyutu ve derinliğindeki çeşitliliği değerlendirmemize de yardımcı olur. Diğer bir deyişle, bazıları hayatlarını yoğun ama ille de geniş olmadan, merakla ama eleştirmeden okur; bazıları da yalnızca eleştirel değil aşırı eleştirel olarak okur –ya da bazı açılardan kendilerini eksik, başkalarını *fazla* okur.

Son olarak, bu şema, iyi kurmaca okurları olan insanların (mensuplarının genellikle az okuduğu bir kültürde) sırf okumaktan hoşlandıkları için burada amaçlanan anlamda iyi "okurlar" olup olmadığı sorusunu ortaya atar. Bu tür insanların "canlı ve sürekli kurmaca rüya"dan (Gardner, 1985, 97) büyülenerek sahici dünyayı enerji ve düş gücü ayırmaya daha az değer buldukları olasılığını ortaya çıkarır; bu durumda *kendi* hayallerini gerçekleştirme işini bir kenara bırakabilirler. Edebiyat "insanın insana ifşaatı" ise, bu tür okurlar bu ifşaata, onlar için aydınlatması gereken gerçeklikten daha çok kapılma riski altındadır; tıpkı bazı dindarların din adına dine kapılmaları ve dinin kendilerine sevdirmesi gereken dünyayı gözden kaçırmaları gibi. İyi kurmaca okurlarının, kurmaca dışı okurlara ya da hiç okur olmayanlara –ya da daha doğrusu kurmacalarını kitaplar aracılığıyla değil televizyon ya da sinema aracılığıyla tüketenlere– oranla kendi hayatlarının "daha iyi" hikâyecileri olup olmadığı sorusunu [ki biblioterapinin arkasında cevaplanmamış olarak bekler (Gold, 1990; Coles, 1989)] da ortaya çıkarır.

Kendini Hikâyeleştirme Döngüsü mü?

Bu şema, deneysel olmasına karşın, insan gelişimi psikolojisinden çok poetikadan kaynaklanan bir yaklaşımın bizi biz yapan hikâyelerde etkili olan inceliklerin ilgi çekici bir incelemesini sağlayabileceğini gösterir. Gene de bu üç tarz arasındaki ilişki burada çizilenden daha karmaşık olmakla kalmaz, olasılıkla önceden hazırlanmış olmaktan çok kümülatif, parçalı olmaktan çok sürek-

li ve çizgisel olmaktan çok döngüseldir. Dolayısıyla, bu şemayı kavramak için önerdiğim model, sarmal bir modeldir. Buna uygun olarak, hayat hikâyemizin "en ortası"na gömüldüğümüz asıl olarak ana karakter tarzından; hayatımızın hikâyesini başkalarına ve kendimize anlatmak için bir sese sahip olduğumuz asıl olarak anlatıcı tarzına; ne tür bir hikâye olduğunu sorabileceğimiz ve kendilerine özgü bir yolla kendimizi oluşturmamıza yardımcı olan çevremizdeki daha büyük hikâyeleri eleştirebileceğimiz asıl olarak okur moduna geçeriz. Bu durumda, ana karakter tarzına yepyeni bir şekilde ve daha büyük bir özbilinçle yeniden giriş yapmayı hayal edebiliriz: Yine baş oyuncu (aslında kahraman) olarak hikâyenin ortasında olduğumuz, ama bunu farkında olmadan yapmadığımız bir düzeyde. Hem hikâyemize *sahip* olur hem de *hikâyemiz oluruz;* ikisinin arasındaki uçurum kapanmıştır. Hikâyemizi o kadar iyi okumuş ve kompozisyonunu o kadar eleştirel sorgulamışızdır ki, aslında onu yeniden *hikâye*leştirmişizdir. Dolayısıyla, yalnızca yeni ve daha yazar/otoriter bir tavırla yaşamaya değil, hikâyemizi yepyeni bir düzeyde –ruhlarımızı en baştan yeniden hikâyeleştirmeye açık olabileceğimiz bir düzeyde– konuşmaya ve okumaya da hazır olarak öbür tarafına geçmiş oluruz. Benim düşündüğüm döngü aşağıdaki şekilde çizilebilir.



Bu, öz yaratım poetikasının bizi formüle etmeye teşvik ettiği birçok şemadan biridir yalnızca. Bir anlamda en temelidir. Hikâyeleştirme üslupları arasındaki diğer büyük farklılıkları anlatmak için, her biri yeni bir sorular koleksiyonuna sahip ek şemaların tasarımlanması ve eşgüdümlenmesi gerekir. Sürekli değindiğim bu tür farklılıklardan biri de, hayatımızın olaylarını deneyimlere dönüştürdüğümüz ve başından sonuna kadar hayat hikâyemizin gelişimini yorumladığımız temel türle ilgilidir.

Türle İlgili Sorular

Frye'ın "tarzlar"ı genellikle saf biçimleriyle ortaya çıkmasalar da, bazılarımızın hayatlarını ve dünyasını asıl olarak trajik tarzda yaşaması mümkün mü: Sürekli yalnızlık çekerek, olumsuzu vurgulayarak, günlük olaylarda yalnızca umutsuz olasılıkları görerek? Örneğin paranoyak kişiliği incelemesinde Ernest Keen (1986), "hayatımı ve deneyimimi yorumlamak için komik, ironik ve romantik (ve diğer) olasılıklar yok olur," der (178). Hayatımın olay örgüsüne ilişkin duygum "fevkalade trajik" hale gelir. İçinde yaşadığımız bazı büyük hikâyeler, diye devam eder Keen, aynı trajik paranoyak ya da "*cataclysmic*" (188) türden etkilenir –ister kültürel hikâyeler ister dinsel hikâyeler olsun– bazı fundamentalizm biçimlerinin cehennem ve öbür dünya saplantılarında yansıttıkları gibi. Öte yandan şöyle de sorabiliriz: Bir kısmımızın da tam tersine hayatını özünde komik bir şekilde oluşturması mümkün mü: Sürekli hayatlarındaki olayları hayatın aptalca ama sevimli yanının, kurtarılabilecek yanının onaylanmaları şeklinde görerek; en korkunç olanlarını bile (ameliyat, boşanma, ekonomik bunalım, savaş) bilgiç bir gülümseme ya da iyi bir kahkaha malzemesine dönüştürerek? Hayatlarını büyük oranda romantik, ironik ya da hatta mitik türe göre yaşayanlar da var mıdır? Dahası, aile türümüzün ya da ailedeki hâkim yazar/otorite figürünün tercih ettiğimiz kişisel tür üzerindeki etkisi nedir? Dünyayı her zaman trajik görmüşse ve her fırsatta bu görüşü bize de aşılamış ya da savunmuşsa, ruhumuzdaki serüven yöneliminin yaşama şansı nedir? Bir türden diğerine geçerken, Booth'un biraz üzeri kapalı bir şekilde dediği gibi "daha iyi türlerden biri"ne (1988, 268) geçerken neler olur?

Diğer bir soru kümesi ise, hayatlarımızın olaylarını türleştirme yolumuzun "mizaç"ımızın ya da "eğilimimiz"in sabit bir

özelliği mi olduğu, yoksa hayatın bir "mevsim"inden öbürüne geçerken (yavaş da olsa) otomatik olarak mı değiştiğiyle ilgilidir. Örneğin Levinson ve arkadaşları (1978), bir insanın yaşamında orta yaş mevsiminin, özellikle Yok Olma/Yaratma karşıtlığıyla boğuşurken (208), "trajik bir hayat hissi"ne ulaşma olasılığı içerdiğini öne sürer. Böyle bir duygu, derler, "büyük şanssızlıklar ve başarısızlıkların yalnızca dışarıdan dayatılmadığını, ama büyük oranda kendi trajik kusurlarının sonucu olduğunu kavramaktan" kaynaklanır (225). Çocukken çekirdek ailemizde etkili olan hâkim türün dışında en doğal biçimde hayatı komik gözlüklerden; yeniyetmeler ve genç yetişkinlerken romantik-serüvenci gözlüklerden, orta yaşlı yetişkinlerken ironik gözlüklerden; ve yaşlıyken trajik gözlüklerden görmeye eğilimli olup olmadığımız sorusu da vardır. (Burada Rubin'in "bir üniversite ikinci sınıf öğrencisine altı yaşındayken kodlanmış bir olayı hatırlaması söylendiği" zaman öz hikâyeleştirmede kendini gösteren değişme ilgili sorusunu hatırlarız (1986, 69).) Peki hayat aşamasıyla hayat türü arasında genel olarak hikâyeleri oluşturma, anlatma, takip etme ve değiş tokuş etme becerilerimizin gelişmesi ve temel hikâye kurallarında yetkinleşmemiz ve eleştirel biçimde bunların farkında olmamızla ilişki olabilecek bağlantı nedir (bkz. Gardner, 1981; Mancusco, 1986; Tompkins, 1982)?

Aynı şekilde, hayatlarımızı türleştirme tarzımızın yalnızca bir insan, aile ya da hayat aşamasıyla değil kültürle de değişebileceğini incelemek çekicidir. Kültürde büyük hikâyelerin benzersiz kümelenmeleri (kurumsal, ideolojik, dinsel, siyasal vb. olarak) yerli yerindedir, her birinin kendilerine özgü olay örgüleri ve alt olay örgüleri, çatışmaları ve ahlakları, büyük ve küçük karakterleri, bakış açıları, konuları ve türleri vardır. Bazı kültürler özünde trajikken, öbürleri romantik, komik ya da ironik midir? Kulağa naif geliyorsa da bu geçerli bir sorudur ve bunu ele alan ilk kişi ben değilim.

Öz anlatılar araştırmasına yaptığı katkıda Karl Scheibe, Amerikalıların yaygın olarak tükettiği edebi hikâye türlerinin işaret ettiği "ABD'nin serüven açlığı"ndan (1986, 142) ve bu açlığın, hayatın amacını düşünme biçimleri üzerindeki etkilerinden söz eder. Örneğin Surmelian, "modern Amerikan edebiyatında daha çok aksiyon var," der. "Sahne, drama bu ülkeye doğal geliyor. Amerikalılar aksiyon insanı." Oysa "Avrupa edebiyatı daha çok

deneme formuna eğilimlidir" (1969, 37). Annie Dillard'ın belirttiği gibi, "Virginia Woolf'un romanlarında boş yere tek bir at ararız" (1982, 46). Benzer şekilde Elie Wiesel de (1988), Yahudi Soykırımı sonrası bir Yahudi olarak "hayat sözcüğün mutlak anlamında mutlu bir olay değildir," diye ısrar eder. "Tanımı gereği her zaman bir trajedidir. Kısadır. Hiçlikten gelir; hiçliğe gideriz" (259). Ya da psikoterapist Sheldon Kopp'un sözleriyle, "İsrail Çocukları tarihsel olarak kendilerine ve acılarına ilişkin trajik ve hamasi bir vizyona bağlılık duymuştur" (1987, 5).

Kuşkusuz kültürel türle ilgili bu soruyu sırf ele almak bile – ulusal "karakter" gibi– bizi tuzaklarla dolu entelektüel sulara götürür, burada da bizi oluşturmaya teşvik ettiği sarp genelleştirmeler zeminine kolayca girebiliriz. Gene de bir öz yaratım poetikası bunu göz ardı edemez. İhtiyatı bir kenara bırakırsak, kişisel hikâyelerimizin nasıl yeniden türleştirildiği sorusu vardır: Örneğin, Vietnam sonrası Amerikan kültürünün, ne kadar küçük olursa olsun, egemen *muzaffer* (serüvenci) mentalitesinden daha kurban (trajik) yönelimli bir mentaliteye ya da Avrupa kültürlerinin son zamanlarda daha yılgın, *ironik* bir mentaliteye kayması gibi. Ya da diyelim Hıristiyanlığın (en azından liberal biçimlerinin) bir galibiyet perspektifinden bir siper savaşı perspektifine geçişi gibi: Zengin ve güçlünün yanından olmaktan yoksul ve güçsüzle birlikte mücadeleye. Dahası, tür tercihi ve karakteristik bir zaman yöneliminin (Hall, 1984) yanı sıra, farklı kültürler, bir kültür olarak, benzersiz tarihleri ve anadilleriyle birlikte ayırt edici bir bakış açısına yönelmezler mi? Bazı kültürler –bazı bireyler, aileler, klikler, hatta dinler– asıl olarak ana karakter tipiyken (eylem yönelimli), bazıları okur tipi (çözümleme yönelimli), bazıları da anlatıcı tipi (konuşma yönelimli) midir; yani, anlatmak için eğitildikleri hikâye üslubu ne olursa olsun, mensuplarının doğuştan itibaren canlı bir sözlü geleneğin içinde olduğu hikâye anlatıcı kültürler?

Son olarak, hep merak ettiğim gibi, kendimizi hikâyeleştirme türümüz cinsiyetimizle nasıl bağlantılıdır? Örneğin kadınlar hayatlarındaki olayları, çoğunlukla hazır olarak dayatılan bir tür kümesi açısından dönüştürmeye koşullanırken, erkeklere, gün batarken tek başına atla giden kahraman adayları olarak, başka bir kümeyle dönüştürmeleri mi öğretilir? Carol Pearson (1989) da, daha önce değinmiş olduğum "yaşadığımız altı arketip" açı-

sından insan gelişiminin haritasında bunu önerir: Masum, Yetim, Gezgin, Savaşçı, Şehit ve Sihirbaz. Savaşçının hayatı, diye öne sürer, tipik erkek gelişim modelidir. "Erkekler," diye yazar, "daha kim olduklarını öğrenmeden hayatlarının üzerinde denetim ve başkaları üzerinde erk sahibi olmaya, Savaşçı olmaya itilir. Savaşçı aşamasına çabuk gelirler, ama orada takılıp kalırlar" (7). "Olay örgüsünün komik mi yoksa trajik mi olduğunu geleneksel olarak belirleyen şey hikâyenin sonu olduğu için, Savaşçı'nın yaşamı da "yalnız ve nihai olarak trajik"tir (9). Oysa kadınların hayatlarına "Şehit arketipi aşırı derecede egemen olma eğilimindedir" (7)

Öne Çıkan Konular

Açıktır ki, hikâyeleştirme üslubu çeşitlerini hangi yöntemle ele alırsak alalım, Pearson ve diğerlerinin öne sürdüğü cinsiyetleştirilmiş perspektifi hesaba katmamız gerekir: Şimdiye kadar söylenen her şeyde karşılamaya çalıştığım bir zorunluluk. Gene de kitap boyunca birçok ek farklılık ya yüzeyde ya da yüzeyin altında ele alınmadan kaldı. Tamamlamak için şunlar açısından da farklı olduğumuzu hatırlatarak madde madde bazılarını dile getirmeme izin verin:

- hikâyelerimiz içinde sahip olduğumuz genel zamansal yönelim –asıl olarak giriş bölümüne mi, gelişme bölümüne mi yoksa sonuç bölümüne mi (yani geçmişe mi şimdiye mi geleceğe mi) yöneldiğimiz– ve bu yönelimin kültür, sınıf, kişilik tipi ya da hayat aşamamız vb. ile birlikte nasıl değiştiği; örneğin yaşlılar, sırf yaşlı oldukları için otomatik olarak geçmiş yönelimli olurlar mı?
- genel olarak yalnızca okuduğumuz, seyrettiğimiz ve duyduklarımızın değil ama genel olarak kendi hayat hikâyemizin *bitişi* ile ilgili duygumuz; yani asıl olarak kabul edenler, tepeden bakanlar, erteleyenler, bekleyenler, direnenler, göz atanlar vb. olup olmadığımız ve düzgün bitişleri mi tercih mi ettiğimiz yoksa gevşek olanlara da katlanıp katlanamadığımız
- hikâyeleştirme üsluplarımızın aşamadan aşamaya –ya da bölümden bölüme– nasıl değiştiği ve yol boyunca aradığımız ya da maruz kaldığımız katlandığımız yeniden hikâyeleştirmenin (yeniden türleştirme) hızı ve genişliği

- hayat hikâyelerimizin başka bir hayatta ya da hayattan devam edebileceği duygusu ve bunun bugün hayatlarımızdaki olayları okuma biçimimize etki derecesi; örneğin gelecek olanla kıyaslandığında gerçek değil, "sadece bir rüya" olarak ya da yalnızca "gizem yüzeyinde belli belirsiz bir iz" olarak (Dillard, 1975, 9)
- hayat hikâyelerimizle ilişkili olarak uyguladığımız yazarlık/otorite türü (edilgin ya da etkin); bu yazarlığın ne kadar bilincinde olduğumuz ve ne kadarını kaybettiğimiz (ayrıca neden ve kime); ve sırayla "gerçek yazar", "varsayılan yazar" ve "anlatıcı"yı temsil eden yanlarımız arasında gerçekleşen etkileşim (Booth, 1966, 277-8)
- James'in "hikâyeler onları anlatabilen insanların başına gelir" gözleminin (Bruner, 1987, 14) ışığında, ilk planda hikâyeler, özellikle de kendi hikâyelerimizi anlatma –yani hayatlarımızın olaylarını hikâyeler aracılığıyla deneyime dönüştürme– işindeki ustalığımız; ve hikâyelerimizi kullanma yollarımız (bu kullanımların ardındaki çeşitli nedenler), hikâyelerimizin içerdiği konu tipleri ve bunların kendimize ve başkalarına ilişkin ne tür karakterizasyonlar yansıttığı
- başkalarına ilişkin "storyotype"larımızın niteliği ve boyutu, onları nasıl karakterize ettiğimiz, türleştirdiğimiz, onlar için hayatlarını nasıl kurguladığımız vb.; hikâyeyi bozarak, önyargı nedeniyle mi, yoksa yüce gönüllülükle onların hayatlarında kendilerinin görebileceğinden daha çok erdem ya da değer görerek mi; ve bu eğilimlerin yetiştiğimiz aile ya da kültürden nasıl etkilendiği
- onayladığımız, kabul ettiğimiz ya da kendi hayat hikâyemizin karakterleri arasına sokmaya çalıştığımız ya da sokma ihtiyacı duyduğumuz bizden başka "karakterler"in sayısı ve çeşitliliği; örneğin çocuklar, meslektaşlar, eşler vb. (ayrıca alt kişilikler)
- genellikle bize çekici gelen hikâye türleri (yani romantik, trajik, komik, ironik ya da pikaresk, ayrıca "iyi haberler" ya da "kötü haberler") ve yalnızca romanlarda ve filmlerde değil; biyografilerde, otobiyografilerde, tanıdıklıklarda, kurumlarda ve ideolojilerde de açık ya da örtük olarak yöneldiğimiz olay örgüsü çizgileri
- hayatlarımızdaki olayların gelişimini bilinçli olarak kurgulamaya çalışıp çalışmadığımız ya da bunu ne ölçüde gerekli gördüğümüz

- hayatlarımızın "ana olay örgüsü"ne katabileceğimiz "alt olay örgüleri"nin sayısı ve aralarındaki ilişkinin niteliği ve değişme derecesi
- hayatlarımızda gerilim ya da sorun, mücadele ya da askıya alma, karmaşıklık ya da bunalım, "acı" ya da çatışmadan kaçınma, hoşgörü ya da ihtiyaç düzeyi: İster iç ister dış çatışma; ister dış hikâye ister iç hikâye düzeyinde, ister durumsal ister psikolojik, kişiler arası ya da kişi içinde olsun.
- gördüğümüz ve okuduğumuz çeşitli hikâyelerin, kendi iç ve iç-dış hikâyelerimizin, bizim başkalarına ilişkin ya da onların bize ilişkin dış-iç hikâyelerinin çekiciliğine kapılmaya –büyülenmeye– olan yatkınlığımız
- hayatlarımızın olaylarını "okuyabileceğimiz" (ya da okumaya çalışacağımız), onlarla ilgili olarak yalnızca "şimdi ne olacak?" diye değil "neden?" diye de sorabileceğimiz ve aralarındaki simgesel iç bağlantıyı görebileceğimiz düzeylerin sayısı ve bu yeteneği etkileyen değişkenler
- iç hikâyemiz, dış hikâyemiz ve çeşitli iç-dış hikâyelerimiz arasındaki uyuşabilirliği –ya da boşlukları– algılama derecesi ve bu algılamanın yol açtığı gizlilik, kendini aldatma, kendini aşağılama ve ironi derecesi
- bir bütün olarak hikâyemizi "kendimize" saklama ihtiyacının gücü ve bunun kurduğumuz ilişkilerdeki etkisi; örneğin bizi hayatlarımızı (ya da hiç değilse belirli bir versiyonu) ancak bizi onaylayanlara ya da tersine bizle çelişenlere ve dolayısıyla bize "en derin düzeyde" meydan okuyanlara açmaya yöneltmesi (Sarton, 1977, 131); ve son olarak
- hikâyemizin nasıl gelişeceğine karar verirken karakter *karşısında* olay örgüsünün göreli gücü ve birincinin, ikincinin oluşumuna karşı bizi ne ölçüde kabullenici ya da isyankâr kıldığı

Bu bölüm, mümkün olan her fırsatta doğanın işleyişine ilişkin modeller yaratan bilimsel zorunluluğa karşı bir tür taviz oldu. *İnsan* doğasına odaklanarak, hayatlarımızı oluşturduğumuz çok çeşitli modelleri açıklayabilecek bir şemanın dış çizgilerini çizmeye çalıştım. Ama bu yalnızca bir başlangıç. Ne kadar büyüleyici olursa olsun, söz konusu sayısız değişkeni eşgüdümlendirme görevi çok büyük. Ne var ki, böyle bir giriş yapmakla, hikâye-olarak-hayat eğretilemesinin önemini ve sonuçlarını, öz kavramı

ve öz yaratımı kavrayışımızda oynadığı büyük rolü değerlendirme yolunda hatırı sayılır bir mesafeyi katettiğimize inanıyorum. Son kısımda buraya kadar yaptığımız yolculuğu özetleyecek ve bu yolculuk ışığında "yaşama sanatı" incelemesine daha neler eklememiz gerektiği üzerinde duracağım.

G. BİR KEZ DAHA, YAŞAMA SANATI

Bir son bölüm, sırf sona bu kadar yaklaştığı için büyük bir yük taşır. Okurlar bu bölümün kitabı "yankılanan bir bitişe" götürmesini, şimdiye kadar söylenmiş her şeyin üstüne son bir taçlandırıcı söz eklemesini bekler. Yazarlar, bu bölümün, kitap boyunca gizlice dışarıda bırakılmış olabilecek birçok kavramsal günahı okurların gözünden saklamaya yetecek merasimle ortaya çıkmasını umut eder. *Bu* son kısım için aklımda mütevazı umutlar, özellikle iki umut var: Birincisi şimdiye kadar yaptığımız soruşturma hamlesini biraz daha açıklığa kavuşturmak, ikincisi hayatlarımızın doğasına ve amacına nasıl baktığımızla ilgili geniş sonuçlarından birkaçına –ama yalnızca birkaçına– işaret etmek. Birincisini, öz yaratım poetikasının geniş bir özetini vererek değil, ama yalnızca bu kavramın çevresinde döndüğü bazı temel önermeleri aydınlatarak çözeceğim. İkincisi için gerçek romanlarla hayatlarımızın hikâyeleri arasındaki bağlantılar üzerine açık uçlu üç düşünce önereceğim.

Temel Önermeler

1. Şimdi öne çıkması gereken bir düşünce varsa o da şudur: Benliklerimizle yaşamlarımız arasında kendine özgü, ama kaçınılmaz bir *uçurum* var. Bu uçurumu çok çeşitli karşıtlıklar açısından algılıyorum. Varlığımızla deneyimimiz ve deneyimimizle ifademiz arasındaki bir boşluktur bu. Hayatın olgularıyla bunlardan belleğimizde ve hayal gücümüzde oluşturduğumuz yapıtlar arasındaki bir boşluktur. Yaşamayla anlatma, biyolojiyle biyografi, gelişmeyle kurgulama, doğayla karakter ve hayatla hayat hikâyesi arasındaki bir boşluktur. Yeryüzünü paylaştığımız, dili olmayan bütün hayat biçimlerinden bizi nihai olarak ayıran bir boşluktur.

Bu boşlukla baş etmeye –köprü kurmaya, kapatmaya, kullanmaya, göz ardı etmeye– çalışırken bize neler olduğunu ya da bizden dolayı neler olduğunu açıklamakta kullanılabilecek pek çok

ifade düşünülebilir. Burada bu ifadelerden öz yaratım, öz kültür, kendini aldatma, otobiyografik dürtü ve "hayatımın hikâyesi"ni ele aldım; ayrıca zamanının geldiğini düşündüğüm bir terimi, "yaşama sanatı" gibi saf bir kavramı. Bu ifadelerden her biri, yaşamanın hiçbir zaman dümdüz bir girişim olmadığı; her zaman *estetik* bir girişim olduğu temel noktasının altını çizer. Aramızdaki en sınırlılar için bile, bir hayatı yaşamak, ister istemez gelişmesine izin vermek değil; bilinçli ya da bilinçsiz bu hayatla bir şey yapmaya çalışmaktır: Bir üsluba göre, şu değil de bu sanat eseri türü olarak bir şekle sokmak. Hayatlarımız belirli bir şekilde "bir yola gir"mez; biz o yola girmesine yardım ederiz. Tümüyle edilgin bir tavırla yaşamayız, gelişmelerinde etkin bir rol oynarız. Benliklerimizi yalnızca kabul etmez, keşfetmez ya da gerçekleştirmeyiz; onları yaratırız da, burada "yaratmak" temel "yapmak" anlamındadır. Kararlar veririz, seçimler yaparız, planlar yaparız, hatalar yaparız, anlam çıkarırız ve şanslıysak "başarırız"; burada "başarı" hangi anlamda alınırsa alınsın. Sonuç olarak hiçbirimiz bir bütün olarak hayatımızdan "bir şey" yapma zorunluluğundan kaçamayız. Ama kendimizi daha örtük, daha içsel ve belki de daha kayda değer yollarla –yorumbilimsel yollar diyebiliriz– yaparız. Yani kendimizi kendi yüreğimiz ve zihnimizde hayatlarımızın olaylarından anlam çıkaracak şekilde yaparız: Yani bu olayları kendimize yorumlayacak ve benzersiz "benlik"imizin iç dünyasını oluşturan deneyimlere dönüştürecek şekilde.

2. Ama bu "benlik"in sayısız hikâyeler koleksiyonundan ayrılamayacağı ileri sürülebilir –ve burada böyle bir tezin izini sürmekteyim: Diğer bir deyişle olayları deneyimlere, bunlardan anlatılabilir hikâyeler dokuyarak dönüştürdüğümüz düşünülür. Hillman, "Olayların anlatılması sayesinde," der, "ruh rastgele imgeler ve olaylar alarak bunları özel yaşanmış deneyimler haline getirir" (1975a, 143). Bu hikâye anlatma eğilimi –bu otobiyografik eylem– aslında bir kurmacalaştırma biçimi, bu metin ne kadar zımni ya da açık olursa olsun, "hayatı metne dönüştüren" (Bruner ve Weisser, 1991, 136) bir biçimdir. Aslında "bir insan hayatını ancak metinleştirmeyle 'bilebilir'" (136), yani "psikolojik açıdan 'hayatın kendisi' diye bir şey yoktur" (Bruner, 1987, 13). Sartre'ın diyeceği gibi, hayatlarımızı hikâyelerimiz *aracılığıyla* yaşar ve kendimizi, başkalarını ve dünyamızı bunlar açısından anlarız.

Örneğin uzun ve kısa hikâyelerim, kesin ve bulanık hikâyelerim, aleni ve mahrem hikâyelerim var. Kendim hakkında, başkaları hakkında ve dünyam hakkında hikâyelerim; geçmişim, bugünüm ve geleceğimle ilgili hikâyelerim var. Hikâyeler içinde hikâyelerim, tek tek olayların hikâyeleri ve tüm alt olay örgülerinin ya da bölümlerin hikâyeleri var. Bazı hikâyelerim doğal olarak diğerlerinden daha çok hatırlanabilir, bazıları yalnızca sınırlı bir süre için hatırlanabilir, bazıları da ilke olarak hatırlanabilir olsalar da, anlatılsa bile nadiren anlatılır –ya da anlatılırsa ancak "*eskiden* yaptığım türde bir şey" gibi genel bir biçimde. Ne var ki –hatırlanabilirlik derecesi ve anlatılma sıklığı değişen– bu sayısız hikâyenin toplamı, benim "hayatımın hikâyesi" dediğim olguyu oluşturur.

3. Ama tek başına "hayatımın hikâyesi" net bir kavram değildir. En az dört yoldan biriyle ya da birden fazlasıyla anlaşılabilir: Birincisi, dış hikâye olarak, varlığımın "hayatımın kendisi"nin "olguları"nın tüm hikâyesi; sindirilmemiş ve yorumlanmamış olarak. İkincisi, iç hikâye olarak, yani içimdeki dış hikâyeden *oluşturduğum* ve dolayısıyla yalnızca benim tarafımdan bilinen (gerçi başkalarına kendimi açarken ortaya çıkarırım) hikâye: "Kişisel, pratik bilgi"min ya da "deneyim"imin toplamı. Üçüncüsü, iç-dış hikâye olarak, başkalarına bir parçasını ya da özetini ifade ederken (ister sözlü isterse sözsüz olarak, ister bilinçli isterse bilinçsiz olarak) kullandığım ve her türlü etkileşimde kuruluşu ve iletilişi ruh halime, nedenime, dinleyicilerime vb. bağlı olan iç hikâyem. Dördüncüsü, dış-iç hikâye olarak, başkalarının benim hakkımda oluşturdukları ve bana dayattıkları, hayat hikâyemin kaba versiyonu, ne yazık ki üzerinde çok az denetim sahibi olduğum, ama gene de öz yaratımımın alanını ve biçimini derinden etkileyebilen versiyon. Ama böyle bir şemaya dört kısa nokta daha eklemem gerekir.

Birincisi, dış hikâye, iç hikâye vb. zihnimde iç içe geçmiştir. Hayatımın "hikâye"sini düşündüğüm zaman aynı anda birçok şeyin bir karışımını düşünürüm: Hayatımın olguları, bu olguları kendime ve başkalarına yorumlama biçimim ve başkalarının onlar hakkında bana yaptığı yorumlar. Ne var ki, en çok özdeşleştiğim düzeyler ve aralarındaki boşlukları fark etme derecemle birlikte "hayatımın hikâyesi"nin benim için iç-dış hikâye spektrumunda tam olarak bulunduğu yer, günlük hayatımda akademik

olarak çoğunlukla göz ardı edilen özellikleri (mizah gücü, ironi, dürüstlük, alaycılık ve şefkat gibi) dışa vurma biçimimi belirler.

İkincisi, iç-dış hikâyemin, bu hikâyeyi benden ortaya çıkaran insanlar ya da durumlar kadar çok versiyonu vardır. Ayrıca dış-iç hikâyenin de kim olduğum, nereden geldiğim ve nereye gittiğimle ilgili bir perspektife (kişisel ya da kişisel olmayan) sahip insanlar ve güçler kadar çok versiyonu vardır. Bu versiyonların bazıları (örneğin terapist, ana-baba, eşin versiyonları) o kadar açık, otoriter olabilir ve o kadar düzenli olarak pekiştirilir ki, bunları tereddütsüz "doğru" kabul eder ve "karakter"imi onların gerektirdiği şekilde oynamaya çalışabilirim.

Üçüncüsü, her bölüm ya da özetin her versiyonu, yalnızca geçmişin bir hikâyesi değildir. Bir düzeyde her zaman geleceğe bir yansıtmadır; en azından, bu hikâyeyi anlatır ya da içimde barındırırken *ne zaman ne olabileceği* ya da *eğer şöyle olsaydı ne olabileceği* konusundaki bilincim ya da merakım anlamında. Hayatı her zaman "en ortasında", daha önce geçmiş olanlarla önümde olanların arasına sıkışmış şekilde yaşarım. Hâlâ gelişmekte olan, henüz "sona ermemiş" bir olayın ya da durumun ortasındaysam, bu olayı yorumlar ve anlatırken başlangıcıyla henüz belirli olmayan sonu arasındaki sürekli değişen ilişkiye asla kayıtsız olamam.

Dördüncüsü ve çok önemlisi, hayatımı bir boşlukta hikâye etmem. Kendimi anlatma biçimleri çevremdeki dünyadan okuma, dinleme ve gözleme aracılığıyla tükettiğim hikâyeler ve olay örgüsü çizgilerinden zorunlu olarak etkilenir. Belirli bir aile, belirli ilişkiler, belirli toplumlar, kültürler, sınıflar ve inançlar –ve belirli bir ırk ve cinsiyet– içinde yer almam yüzünden yaşadığım çeşitli *daha büyük* hikâyelerin biçim ve üslubundan etkilenir ve derinden etkilenir. Bu büyük hikâyeler kişisel iç ve dış hikâyemi oluştururken kullanmak zorunda kaldığım kendini anlatma biçimlerini sağlamıştır bana.

4. Özellikle iç hikâyem –"deneyim"im ya da "ruh"um– açısından, onu oluşturan tek tek hikâyelerin toplam sayısı sürekli artar. Bunları anlamak için kullandığım versiyonların ya da bakış açılarının sayısı ya da bunları daha büyük, daha kucaklayıcı bir hikâyeye hep birlikte kurgulayarak sokma yollarımın sayısı da artar. Ne var ki, bunları bir hikâyeye katma itkisi –zaman içinde iç dünyamın bütünlüğünü ve iç bağlantılılığını kavrama isteği– naturam için merkezi olarak görülebilir: "Akıl sağlığım"ın kaynağı

ve işareti. Bu, otobiyografik dürtüdür. Bu dürtünün beni ittiği daha büyük, birleşmiş hikâye, hayatımın romanı olarak düşünülebilir. Bu romanda hayatımın birçok hikâyesi tek bir hikâyede birleşir –gerçi bu birlik genellikle gözümden kaçar, çünkü sürekli bunların ortasında yaşarım.

Edebiyattaki roman gibi hayatımızın romanı da olay örgüsü, karakter ve bakış açısı gibi tipik hikâye sınıflamaları açısından eleştirilebilir. Hayat hikâyelerini çözümlemek için bu sınıflamaları kullanmak, edebiyat sınıflamalarını çözümlemek için psikolojik sınıflamaları kullanma biçimindeki yaygın yaklaşımın tersine çevrilmişidir, gene de psikolojik perspektiflerin göz ardı edebileceği öz yaratım özelliklerini aydınlatır. Örneğin olay örgüsü sınıflaması sayesinde bizi biz yapan hikâyeleri oluştururken yapılan seçmeyi aydınlatır: Deneyimlerle bütünleştirmek ve deneyimimiz olarak şunları değil de bu olayları, şu itkileri değil de bunları seçmemiz (bilinçli ya da bilinçsiz). Zaman içinde kendimizle ilgili duygumuzun kendine özgü özelliklerini aydınlatır: bir bitiş duygumuz, geriye dönük beklentimiz, hayatımızı ileriye dönük yaşama; ama geriye dönük anlama eğilimimiz. Hayatımızda çatışmanın, *çelişkinin* –Michael Novak'ın verdiği adla "hayatın yasası"nın (1971, 73)– oynadığı kaçınılmaz ama potansiyel olarak olumlu rolü de aydınlatır; bundan bir parça da olsa mevcut değilse, hikâyemizin, her tür hikâye gibi, gidecek bir yeri ve oraya gidecek yolu olmaz. Enerjisi, motoru ve amacı olmaz. Karakter sınıflaması sayesinde kurmacayla gerçeklik arasındaki ince çizgiyi aydınlatır ve "insan doğasının kurmaca yanı"nın (Hillman, 1975a, 128) oluşturulmasında etkili olan kendine özgü dinamiklerin incelenmesini sağlar. Bakış açısı sınıflaması sayesinde, gelişmekte olan romanımızın aynı anda hem ortak yazarı/anlatıcısı hem ana karakteri hem de okuru olduğumuz yolundaki çekici ama karmaşık nosyonu tanıtarak, özbilincimizin örtük ve sürekli değişen karmaşıklığını aydınlatır. Son olarak, genel olarak hayatlarımızı hikâyeleştirirken kullandığımız çok çeşitli olası üslupları aydınlatır.

5. Ne var ki, ister "hayatın kendisi"nin sıradan olayları, ister ani bunalımlar aracılığıyla olsun, hayatımın birçok hikâyesi sürekli içimde yeniden işlenir, sürekli birbirleriyle yeniden birleşir ve sayısız bakış açısı ya da versiyonların şu ya da bu bileşimiyle kendime ve başkalarına sürekli yeniden anlatılır. Hikâyem taş

gibi hareketsiz değildir. O değiştikçe ben de değişirim, algılama ve düşüncelerim, inanç ve davranışlarım, rutin işlerim ve ilişkilerim de değişir. Dolayısıyla, hayatımı hikâyeleştirme yolum bu hikâyeyi nasıl yaşadığımı etkiler; öz yaratımımın alanını ve yönünü etkiler. Üstelik başkalarının hayat hikâyelerinde de her zaman bir karakter olduğumdan (tıpkı onların da benimkinde olduğu gibi), onların öz yaratımlarını da etkiler. O halde öz yaratımı düşünmek yalnızca estetik değil etik alanıyla da ilgili bir görevdir. Hayatımla hikâyem arasındaki bu yakın bağ, pratik açıdan bir hikâyeye *sahip* olmakla bir hikâye *olmayı* birbirinden ayırt etmenin güç olduğu anlamına gelir.

Ne var ki bazen geçmiş ve gelecek hayat hikâyemizi kasıtlı olarak yeniden işlemeye koyuluruz. Terapi, din ve eğitim toplumdaki, belirtilen gündemleri bize bu işte yardım etmek olan –ya da olabilen– üç toplumsal araçtır. Her biri hikâyelerimizi yeniden türleştirmemiz, ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirmemiz ve bazı durumlarda bu yeniden hikâyeleştirme üzerinde daha fazla yazarlık/otorite üstlenmemiz için belirli stratejiler ve hikâye çizgileri önerir. Hiç değilse Kuzey Amerika toplumunda bu araçların etkisi yaygındır. Hayatımızı yaşamak için bir yerde ve bir şekilde "daha iyi bir yol", "hayat olay örgü"müzü üzerine kuracağımız "daha iyi bir tür" (Booth, 1988, 268), dünyadan geçerken kullanmak için daha iyi bir mit olduğu ve bu üç aracın biri ya da bir bileşiminin bunu bulmanın anahtarını elinde tuttuğu duygusundan çok azımız kaçabilir.

Genel olarak her aracın, hayatlarımızın çok ve çeşitli yönlerini anlatacak kadar geniş bir hikâyeye ulaşmamızda bize yardımcı olmak için tercih ettiği bir yaklaşım vardır kuşkusuz. Her birinin, bizi biz yapan çeşitli hikâyeleri içinde bir araya getirebileceğimiz –bunların dönüşümünü sağlayabileceğimiz– bir hâkim hikâye oluşturmak için kendi formülü vardır. Örneğin terapistlerin savunduğu çeşitli ana hikâyeler, din adamlarının ya da eğitimcilerin savunduklarıyla kolayca bağdaşmayabilir. Bununla birlikte, bu araçlar yardım etsin ya da etmesin, hayatlarımızı yeniden hikâyeleştirmeye her şeyi içine alan bir tavırla ne derece açık olduğumuz, olumsuz tarafıyla deliliğimizin ve kendimizi aldatmanın, olumlu yanıyla bilgelik ve olgunluğumuzun derecesidir.

Genel olarak bu açıklık, hayatlarımızı inceleme, bunların içindeki belirli olayların birçok anlam ve olası yorumları üzerine

düşünme ve içine gömülü olduğumuz çeşitli büyük hikâyelerin bu yorumlar üzerindeki etkisini eleştirme isteğimizin bir fonksiyonudur. Bizi biz yapan hikâyeleri *okuma* isteğimizin bir fonksiyondur. Bunu yaptığımız her seferde, hayatımızı bilincimizde farklı biçimde tutarız ve içinde çeşitli hikâyelerin ortak bir odak noktası ve ortak bir yön bulabileceği romanın ufkunu genişletiriz; yoğunlaştırır ve zenginleştiririz. Dolayısıyla, bir öz yaratım poetikası, gündelik hayata daha düşünce dolu bir yaklaşım geliştirmemiz için dolaylı bir çağrıdır. Bütünlük ve açıklık için; varlığımızın olaylarının daha iyi sindirilmesi için; hayatlarımızdan daha çok şey çıkarmak ve kompozisyonları üzerinde daha fazla yazarlık/otorite üstlenmek için dolaylı bir çağrıdır. Ruhlarımızı genişletmek için bir çağrı ve dolayısıyla inanıyorum ki daha büyük (öz) yaratıcılık için bir reçetedir.

Romancı-Olarak-Benlik: Sanat mı Zanaat mı Sorunu

İlk düşüncem, iki ana unsur bağlamında romanların birbirinden nasıl ayrıldığıyla ilgili: Gelenek ve icat. "Gelenekler," diye yazar eleştirmen John Cawelti (1989), "hem yaratıcının hem de dinleyicisinin önceden bildiği unsurlardır; tercih edilen olay örgüleri, klişeleşmiş karakterler, kabul edilmiş düşünceler, yaygın olarak bilinen eğretilemeler ve diğer dilsel aygıtlar vb. gibi şeylerden oluşur" (89). Öte yandan "icatlar, yaratıcının benzersiz şekilde hayal ettiği unsurlardır; yeni tür karakterler, düşünceler ya da dil biçimleri gibi" (87). "Birçok sanat biçimi," der Cawelti, "gelenek ve icatın bir karışımını içerir" (88). Bu demektir ki, ne kadar edebi olursa olsun hiçbir roman geleneklerden yoksun değildir. Hiçbir roman *tümüyle* yeni değildir, bir biçimde belirli bir türün içine sokulamayacak, bir düzeyde "şu bildiğimiz hikâye" sayılamayacak roman yoktur. Bunun gibi, ne kadar öngörülebilir de olsa her ucuz aşk romanı, hiç değilse biraz icat unsuru, karakterlerinin gelişmesinde (bir gelişme varsa) biraz farklı bir sapma getirmekten geri kalmaz. Bununla birlikte, her tür mevcut roman, gelenek-icat ölçeğinde iki uçtan birine eğilimli olacaktır.

Romanlarda böyleyse romancılarda da böyledir: Gelenek ucunda yazmayı seçen ve yazmayı asıl olarak *kariyer* (Rogers, 1991, 29vd.) –ve zanaat– olarak gören romancılar vardır. Başka romancılar icat ucunu seçer ve yazmayı meslek (22vd) –ve sanat–

olarak görür. Birincisi, hem yazma sürecinin –örneğin gün başına bir sözcük kotası ve yıl başına birçok satar kotası koyarak– hem de ürünün daha fazla denetlenmesi yüzünden nihai olarak daha az yaratıcıdır. Ama ürünlerinin "büyük sanat olamaması"nın nedeni, "çok fazla öngörülebilir olması ve kendi geleneklerine çok fazla bağlı olmasıdır. Bir formüle, bir pazara göre yazılmıştır. Bunları satın aldığımız zaman, beklentilerimizin karşılıksız kalmayacağı yolunda örtük bir anlayış vardır. Bulmak istediğimiz sonu bulacağımızı biliriz" (Cupitt, 1991, 25).

Oysa ikinci romancılar, buraya kadar defalarca ele aldığımız türde romancılardır: Joyce Carol Oates'in kendi romanları için söylediği gibi, karakterleri "kendilerini dayatan" (Rogers, 27) türde; D.H. Lawrence gibi, "yaşamak için yazmak zorunda" (24) olan türde romancılardır. Daha gelenekçi meslektaşlarının tersine, onların yapıtı –sanat olarak– "her zaman biraz zor, biraz mütecavizdir. Beklentilerimize uymaz, kafamızdaki biçim nosyonuna meydan okur ve böylece hayatı zenginleştirir" (Cupitt, 1991, 25). Bu tür romancıları yazmaya iten şey "sadece para, ün ve güvenlik arzusu değildir" (25). Onlar için yazmak bir çağrıdır. Gerçekten de yazmak kendilerini ifade etmelerinin baş aracıdır. Bu onların "estetik belit"e bağlanmalarına neden olur, böylece "sanatınıza kendinizden ne kadar çok verebilirseniz, sanatınız o kadar güçlü olacaktır" (Huddle, 1990, 31). (Ya da romancı Thomas Wolfe'un belirttiği gibi, "bütün ciddi yaratıcı yapıtlar özünde otobiyografik olmalı", "önemli bir değere sahip" bir şey yaratılacaksa "(romancının) kendi hayatının malzemesini ve deneyimini kullanmalıdır" (1983, 19). Sonuç olarak, bu tür romancılar yazmanın "yalnızlığı pekiştirdiğini, delirme riski içerdiğini" (Huddle, 24), "kaygı, kendinden kuşku duyma ve benzer acılara maruz kalma olasılığını yükselttiği"ni (26) ve bunun onları "saplantılı, gayretkeş insanlar" haline getirdiğini görebilirler; John Gardner'ın "gerçek sanatçılar" (1985, xx) diye adlandırdığı insan türü. Tuhaftır, çoğunlukla kendi yaratılarının kendilerini gölgede bıraktığını; romanlarının kendi yaşamlarından –başkalarına ve hatta kendilerine– daha büyük hale geldiğini de görebilirler. "Büyük romanlar," der Milan Kundera, "her zaman yazarlarından biraz daha akıllıdır" (1998, 158).

Edebiyatta olduğu gibi hayatta da böyledir: Gelenekle icat arasında keskin bir çizgi yoktur. Aslında her iki unsur da gerek-

lidir: "Birey çok sayıda gelenekleştirilmiş deneyim ve durumla karşılaşmazsa, süreklilik ve kimlik duygusu üzerindeki gerginlik büyük gerilimlere ve hatta nevrotik çöküşlere yol açacaktır. Öte yandan, dünyası hakkında yeni bilgi olmazsa, birey bu dünyayla giderek başa çıkamaz hale gelecek ve bazı insanların hayattan uzaklaşarak kendilerini dedektif hikâyeleri okumaya adamaları gibi bir gelenekler maniasının ardına çekilecektir" (Cawelti, 1989, 87). Bununla birlikte, romanlar gibi insanların hayatı da, hangi uca, geleneğe mi icada mı yöneldiklerine göre değişecektir. Gene romancılar gibi insanların da hayatlarının oluşumunu meslek ya da kariyer, sanat ya da zanaat olarak görmelerine göre değişecektir. O halde, gelenek-kariyer-zanaat mı, icat-meslek-sanat mı: Ne kadar zayıf olsalar da, bu sınıflamalar sahici bir hayatın "sanatlılığını" değerlendirmek için bir kaba ölçüt kümesi oluşturabilir mi?

Bazı romancılar için yazmanın özünde bir zanaat olması gibi, bazı bireyler de hayatlarını yaşarken böyle olabilir. Her sapakta yaratıcı olmayan yola, düşük yola, en az direniş yoluna girer görünürler. Toplumun onlara atfettiği klişe rolleri, bir şarkıdan aldıkları konuşma, düşünme ve davranış klişelerini, doğa ve yaşamın amacıyla ilgili ana-babalarından devraldıkları ve başkalarından edindikleri varsayımları, içinde yaşadıkları büyük hikâyelerde saklı olan kendini anlatma biçimlerini çok az sorgular görünürler. Yazarlıklarını çarçur etmek için iyi bir neden bulur, böylece kendi öz yaratımlarına ve dünyaya yapabilecekleri benzersiz katkıyı azaltırlar. Bu demek değil ki yaşamlarında hiç bütünlük yoktur ya da bazı durumlarda cesaret gösteremezler. Ama Paul Tillich'in "var olma cesareti" dediği daha büyük, daha kapsamlı cesaret türüyle ilgili bir yoksunluğa işaret edebilir.

Aynı şekilde, diğer romancıların yazılarının büyük ölçüde bir sanat (bu anlamda doğaçlamacı), karakterlerin olay örgüsüyle boğuştuğu, onu değiştirdiği ve böylece kendilerini yarattığı, kesinlikten uzak bir gelişim süreci olması gibi, bazı insanlar için de yaşamak böyle olabilir. Daha gelenek yanlısı eşdeğerlerinin tersine hayat yolunu böyle görürler: Bir yol, bir yolculuk, bir serüven. Hayatı yeni bir zemine açılma, yeni fırsatlar ortaya koyma, yeni sorular sorma, "deneyimlerini taşıyacak yeni biçimler araştırma" (Jourard, 1971, 63), hayatlarının hammaddesinden "daha önce var olmamış bir şey" (Faulkner, 1968) yapma –ya da James Joyce'un ifadesiyle, "ruh[larının] demirhanesinde ırk[lar]

ının yaratılmamış vicdanını dövme"– çağrısına ömür boyu verilen bir yanıt olarak görürler. Kısacası, bir insan hayata ne kadar çok bir kendini icat çabası (ya da hiç değilse kullanacağı kendini icat gelenekleri arasında daha bilinçli seçim yapma çabası) olarak yaklaşırsa; bu çabaya sadık kalmayı hayatının amacı olarak ne kadar çok görürse; ve amacını sanatsal açıdan tutarlı, etik açıdan doyurucu bir hayata ulaşmak olarak ne kadar çok görürse, hayatı da "sanat eseri" etiketine o kadar layık olmaz mı?

Roman-Olarak-Hayat: Doğruluk Sorusu

İkinci düşüncem, birinciyle ilintili bir noktayı devam ettirir: Bir insanın hayat hikâyesinin, onu yaşarken kendisine "sadık" kalması ölçüsünde bir sanat yapıtı olduğu. Bu tanıdık bir düşünce çizgisi, ama artık görmemiz gerektiği gibi, kendi sorunlarından da muaf değildir. İçimizde bir yerlerde, keşfedilmeyi, kabul edilmeyi ya da gerçekleşmeyi bekleyen tek bir "sahici benlik" –"halihazırda biz olan" ama paradoksal şekilde hâlâ olmamız gereken bir kişi– bulunduğu düşüncesi, psikolojide, dinde ve günlük hayatta ne kadar sık kabul görse de, yanlış değilse bile en azından eleştirilebilen bir özcülük yansıtır. Aslında bunu eleştirmek, öz *yaratımın* poetikasına –yani bir benliği almaktan çok oluşturmaya– adanmış olan bu kitapta yapmaya çalıştığım şeylerden biri oldu.

Sahici benlik kavramını sorgularken Wayne Booth (1998),[7] "karakterlerle ve karakteristiklerle bir tür tiyatro oyunu oynayarak," bir bakıma "sahte karakterlere" bürünerek "kendi karakterimizi inşa ettiğimizi" söyler (252). Dolayısıyla, kurmacaya maruzluğumuz ve kurmaca karakterlerle "yakınlığımız" aracılığıyla özel ama olumlu bir tür "ikiyüzlülük" içinde oluruz, der Booth, bu olmadan karakterimizin gelişimi sınırlı olur: "Yazarlar karakterler yaratarak, okurlar ve izleyiciler de onları yeniden yaratarak, ikiyüzlülükle/eleştirerek (hypo-critically) rollerini oynarlar" (252).

7. Booth şunları söyler: "Aydınlanma'dan bu yana insanlar kendi temel doğalarını ... içimize baktığımızda bulabileceğimiz bir şey –bir "hakiki benlik"– olarak görür olmuşlardır. Karmaşık nedenlerden ötürü, "birey"e, o bölünmez merkeze ilişkin modern düşüncenin büyük bölümü, içimdeki çekirdek "ben"i, sahici benliği aramak üzere içe bakma sürecine ağırlık vermiştir. Bu arayışta kişi, benliği benzersiz, kendine özgü hedef'inden saptırabilen yabancı, samimiyetsiz, gerçekdışı etkileri ayıklayacaktır.

Buna uygun olarak, "sahici benlik" nosyonundan bir "toplumsal psişe" (246) nosyonuna geçmemiz gerekir. Diğer bir deyişle, "bir şekilde hem içimde hem dışımda olan diğerleriyle, diğerlerinin 'içinde' olduğu 'ben' arasında net sınırlar yoktur" (239). İç-dış ile dış-iç arasındaki bağlantı, kurmacayla gerçeklik arasındaki belirsizlik ve birbirimizin hayat hikâyesinde nasıl "storyotypical" karakterler olduğumuzla ilgili düşüncelerimden dolayı, Booth'a sempati duyuyorum. Ama "sahici benlik"imiz nosyonuna bu kadar kolay karşı çıkılabiliyorsa, "sahici hikâye"miz nosyonu nasıldır?

Hayatlarımızın yalnızca bir değil birçok hikâyeden oluştuğunu görmüştük. Hayatlarımızın iç hikâyesi aslında bir hikâyeler koleksiyonudur, onları kullanarak başkaları için oluşturduğumuz hikâyeler ise kurgulama, karakterizasyon ve bakış açısı açısından sonsuz çeşitlilik gösteren sayısız hikâyedir. Üstelik, herhangi bir olay için, yalnızca bir şekilde "olduğu" varsayılmasına karşın, yorumlanabileceği ve anlatabileceği birçok yol, dönüştürülebileceği birçok "deneyim" ve yol açabileceği birçok hikâye vardır. Dolayısıyla Bruner ve Weisser (1991), "insan kendi hayatından birçok otobiyografi anlatabilir," der, "içine farklı malzemeler sokabilir, (belli sınırlar içinde kalmak koşuluyla) farklı konular çevresinde düzenleyebilir, farklı ruh halleriyle eşleştirebilir, farklı dinleyicilere göre farklı anlatabilir vb" (135). Ne var ki, kendimiz hakkında anlatabileceğimiz ve anlattığımız çok sayıda hikâyenin yanı sıra, ele almış olduğum nedenlerle anlatmadan bıraktığımız çok sayıda hikâye de vardır. Bunlar, dikkatimizi yöneltmemiz, hayal gücümüz aracılığıyla hikâye biçimine dönüştürmemiz gereken olayların baş edemeyeceğimiz kadar hızla (ve çok sayıda farklı düzlemden) üzerimize hücum etmesi nedeniyle çerçeve dışına düşen sayısız olası hikâyedir. Varlığımızın hatırı sayılır bir bölümü hiç hikâyeleştirilmez. Yani, hayatımın "asıl hikâyesi"nden ikna edici şekilde söz etmek, "sahici benlik"imden söz etmekten de büyük bir inanç sıçraması gerektirir.

Ayrıca bu iki terimin, sıfat ve ismin bileşimi de ilginçtir. Aslında "doğru bir hikâye" nedir? Bir hikâye nasıl hem "doğru" hem de hâlâ bir "hikâye" olabilir? Nasıl hem bir "hikâye" hem de hâlâ "doğru" olabilir?

Bir hikâye iki açıdan doğru olabilir. Birincisi, "olgular" alanında gerçekten vuku bulmuş şeylerin bir kaydı olarak: Bu bir tarih

metninin ya da bir biyografinin peşine düştüğü gerçektir, dıştan-içe belirlenen ve anlatılan gerçektir. İkincisi, insan ruhu alanında gerçekten olup bitenlerin –duygusal, etik, ruhsal olarak– bir yansıması olarak: Bu bir resim ya da bir şiirin peşine düştüğü gerçektir, içten-dışa belirlenen ve anlatılan gerçektir.

İkincisini ele alırsak, doğruluk teknik değil estetik bir kavramdır. Böyle olduğu için, kurmaca bir kahramanla ilgili büyük bir roman, sahici bir kahramanın resmi bir biyografisinden daha doğru ve daha "ibret verici" olabilir. Kurmaca olgudan çok daha doğru (gerçi çok daha tuhaf) olabilir. Aslında olgudan hiçbir hikâye çıkarılmıyorsa (muhabirler, tarihçiler ya da kendileri tarafından), olgunun anlatacak böyle bir doğrusu yoktur. *Salt* bir olgudur. Yani iyi bir hikâye, yaratılmış olmasına karşın bizi etkiler, sarsar ve öz yaratımımızı inanılmaz şekillerde etkiler: Shakespeare'in oyunları ya da İsa'nın mesellerinin kalıcı gücünü düşünün.

Birincisini ele alırsak, "gerçekten olmuş" şeyleri kaydetmek, doğru olsa bile, sıkıcıdır: Hiç yorum olmadan bütün düzeylerde bütün olası "olay" ya da "olgular"ın birbiri ardına sıralanması. Tarih (daha doğrusu tarih felsefesi) bize bir şey öğretmişse, o da böyle "olgular"ın var olmadığıdır. Böyle bir kayıt yalnızca sıkıcı değil, ama teknik olarak da olanaksızdır. Belirli bir hikâyenin "doğru" sayılan hikâyesinin ardında anlatılmayı bekleyen başka bir hikâye yatar. Dolayısıyla, tarihçi, bilimci, teologların işi –dedektifler, hukukçular ve gazetecilerinki gibi– hiçbir zaman bitmez. Cupitt'in belirttiği gibi, doğru yalnızca "şu anda en üstte olan hikâye"dir (1991, 20). Ya da Berger'ın sözleriyle, "geçmişimize ilişkin doğru kavrayış bir bakış açısı sorunudur... Bugünün 'içgörü'sü yarının 'uslamlaması' ya da tam tersi olur" (1963, 59).

O halde "hayatımın hikâyesi"ni ele alırsak, aktardığım ham olayların yalnızca bildiricisi değil, baş yorumcusu da (ki çoğunlukla baş çarpıtıcı ve süsleyici anlamına gelir) olduğum için –aynı yorumların baş okuru, eleştirmeni ve düzeltmeni olmaktan hiç söz etmiyorum– *doğru* hikâye kavramı hep sorunsaldır. Ama burada vurgulamak istediğim nokta şu ki, hayat hikâyesi açısından iki tür doğru birbirinden tümüyle ayrı değildir. Aslında, yazarın kurmacalaştırması hayatın olgularını etkilediğinden şimdiye dek yazılmış olan her otobiyografide birbirlerine yakınlaşırlar. Belirli bir otobiyografinin "doğruluğu" ne tümüyle olgusal/teknik ne de tümüyle kurmaca/estetiktir, ama genellikle ikisi birden ol-

maya çalışır ve başarırsa eleştirmenlerce değerli bulunur: Hem "hakikat"ı hem "gerçek"i bize anlatıyorsa; zengin ve ünlülerin (ya da zengin oldukları *için* ünlenenlerin) samimi itiraflarında bulduklarımız gibi yalnızca aynı eski hikâye değil de yeni bir şeyse; hayat hikâyesi hayattan daha kalıcıysa; ardındaki ruhun bize salt olayları ve başarıları sıralamanın ötesinde söyleyecek bir şeyi varsa: Bir mesaj, bir inci, bir mesel. İki doğru, inanıyorum ki, her gün hepimizin yaşadığı –varlığımızın deneyimini ne zaman ifade etmeye kalksak– bütün küçük, informel, yazılmamış otobiyografik eylemde de yakınlaşır.

O halde hayat hikâyesiyle olan ilişkisi içinde "doğruluk" nosyonunda hangi anlamı koruyabiliriz? Bırakın bu doğruyu *bilmeyi*, hayatlarımız ya da içindeki herhangi bir olay hakkında doğruyu *anlatmaktan* bile umutsuzluğa mı kapılmalıyız? Birçoğu bu soruyu sormaktan uzun zaman önce vazgeçmiştir kuşkusuz: İster bilinçli, özbilincin metinsel karmaşıklığıyla ilgili bir mantık yürütmeyle; ister bilinçsiz, ya ilgisizlik ya da umutsuzluktan gündelik hayatın ikiyüzlülüğüne kendilerini teslim ederek. Ama doğru konusundaki çaresizlik bir cevap değildir. İnanıyorum ki doğruyla doğruluk arasındaki ayrımda bir cevap yatar (gerçi bu ikisi çoğunlukla birbirine karıştırılır). Doğrunun kolay yakalanamaz olmasına karşın, doğru*luk* ulaşabileceğimiz yerdedir.

Sissela Bok (1989), yalan söylemenin niteliğini ve sonuçlarını çeşitli açılardan (etik, hukuksal ve bilgibilimsel) ele alırken bu ayrımın altını çizer. "Tüm doğruya erişilmez. Ama bu olgunun yalan söyleme ya da dürüst konuşma, söylenecekler ve söylenmeyeceklerle ilgili seçimlerimizle fazla bir ilgisi yoktur" (4). Dolayısıyla, der, "hayatta yanlış bilgilenerek yaptığımız sayısız hata içinde... *yanıltma amacıyla* yapılanları doğruyu yakalama niyetiyle yapılmış sayısız girişimden ayırmamız gerekir" (8). Bok'un doğruyla doğruluk arasında yaptığı ayrımı, ürünle süreç arasındaki ayrıma bağlıyorum. Hayatımın doğru hikâyesine ulaşamam, ama *daha doğru* hikâyesine ulaşabilirim. Buna uygun olarak, doğruluk sorusunu hayatımızın hiçbir zaman dokumayı bitirmediğimiz ürününden çok, bir kez daha süreç açısından sormamız gerekir. Bu şekilde bakarsak, hayatlarımızı hikâyeleştirme sürecinde kendimizi aldatma olasılığına karşı uyanık olursak, başkalarından içselleştirdiğimiz ya da çevremizdeki kültürden alıp oluşturduğumuz hikâyeleri okumaya ve eleştirmeye açık olursak ve hayatla-

rımızın sahici olaylarından daha çoğunu içimizde barındırmaya ve anlatmaya çalışırsak, en azından dikkat ve niyetimiz açısından, "sahici" olmaz mıyız –"sahici benlik"imize değilse bile otobiyografik dürtüye, öz yaratım çağrısına, genel olarak hayatın çekiciliğine daha sadık olmaz mıyız?

Öz Yaratıcılık: Denetim Konusu

Romancı-olarak-benlik ve roman-olarak-hayat: Bunlar hikâye-olarak-hayat eğretilemesinin ayartıcı uzantılarıdır. O halde son düşünce noktam bunlardan devam eder ve her romanın sonunda nasıl kendisine ait bir hayata *sahip* ya da hayat *olduğu* ile ilgilidir.

Dar anlamda hiç kimsenin bir roman üzerinde denetimi yoktur. Bir kez oluşturulup dağıtıma verildiğinde kimsenin malı değildir, herkese açıktır. Beethoven'ın bir senfonisi ya da Blake'in bir şiiri gibi "dolaşımda"dır. Yani, bir bakıma, kimse hikâyeye aldırmaz. Ortaya çıkmasını sağlayan kişi yazar da olsa, denetimini yalnızca düşüncelere ve nihai olarak okur ve eleştirmenlere değil; romanı oluşturma *sırasında* karakterlere ve aralarındaki büyük oranda öngörülemez etkileşime ve bu karakterleri yerleştirdiği olay örgüsüne de teslim eder. Bunun karşılığında da anlatıcının (ya da anlatıcıların) sahip olabileceği bu denetim, yazarınkinden daha sıkı olsa da, hikâyeye daha yakın olsa da, serbestçe biçimlenmesine karşın gene de yazarın genel planıyla sınırlıdır. Gerçi ana karakterin, bir yaratı içinde yaratı, bir hikâye içinde hikâye anlatıcı olarak, hikâyenin nasıl gelişeceği konusunda bir denetimi olduğu söylenebilse de –Tom Baxter'ın *Kahire'nin Mor Gülü*'nden çıkmasında gördüğümüz gibi– teknik açıdan denetimi hikâye *üzerinde* değil, hikâye *içindedir*. O zaman bile başka karakterlerle, hepsinin içinde bulunduğu olay örgüsündeki beklenmedik olaylarla sınırlıdır.

O halde belki hikâye üzerinde olay örgüsünün denetimi vardır. Ne var ki, olay örgüsü karakterlere –anlatıcı ve yazardan hiç söz etmiyorum– bağımlı olduğu ölçüde bu da fazla işe yaramaz. Peki ya okur? Edebiyat eleştirisinde son eğilimler, okurun hikâye üzerindeki denetiminin geçmişte sanıldığından çok daha büyük olduğunu gösterir [eskiden daha eski ve daha yazar merkezli (daha otoriter) bir paradigma ağırlığını hissettirirdi]; okurların

her zaman okudukları bir hikâyenin ortak yazarları olduğunu gösterir. Bununla birlikte, romandan istedikleri hikâyeyi çıkarma konusunda özgür olmalarına karşın, okurlar da nihai olarak sayfa üzerindeki sözcüklerle sınırlıdır. Her okur ve her okuma er ya da geç metnin kendisine karşı sorumludur. İyi okuma metne özenle yaklaşır; kötü okuma bunu yapmaz. Belki bu metnin kendisinin hikâye üzerinde denetimi olduğu anlamına gelir; anlamı ve yaşayabilirliğinin son karar mercii olma anlamında. Ama çok geçmeden bu nosyonun da ne kadar kırılgan olduğunu görürüz, çünkü bir okur ve onun hikâye yapıcı hayal gücü olmadan, metin kesinlikle... ölüdür.

Bir keresinde Einstein, atomu çözümlemek çocuk oyunlarını çözümlemekle kıyaslandığında çocuk oyunudur, demişti. Aynı şey hikâye çözümlemesi için de söylenebilir; içeriğinden çok biçimi konusunda. Hikâye tuhaf bir şeydir. En basit hikâye bile basit olmaktan çok uzaktır. Her birimiz hem yazar/anlatıcılarından biri hem kahramanı hem de okuru olduğumuz bir hikâye *olduğumuz* için ve bu hikâye hâlâ gelişmekte olduğu ve yanı sıra sayısız başka hikâyeden –içimizde ve çevremizde dönüp duran hikâyeler, her saat sayısı artan hikâyeler ve sayısız yollarla birbiriyle birleşebilecek hikâyeler– oluştuğu için, biz de biraz tuhafız. Yani romanız: Benzersiz ve anlaşılmaz. Nihai olarak hiçbirimizin hikâyemiz üzerinde denetimi yok –bu hikâyenin *içinde* yaşadığımız, büyük kısmını başkalarının bizim için oluşturduğu ölçüde; hatta kendimiz üzerinde. "Hikâyelerimiz eğirilir", diye hatırlatır bize Dennett, "ama çoğunlukla onları eğiren biz olmayız, onlar bizi eğirir" (1991, 418). Büyük romanların onları oluşturanlar için olduğu gibi, hiç değilse zihinlerimizde hikâyelerimiz de hayatlarımızdan çoğunlukla daha büyüktür ve hatta (hiç değilse başkalarının zihinlerinde) hayatlarımızdan daha kalıcı olabilir. Bu noktanın ışığında –ve James'in bir hikâyenin "tohum"u (Allen, 1949, 155) ve Aristoteles'in bir hikâyenin *energeia*'sı ve arka planda kendini gösteren ilk organik "biçimi" nosyonlarıyla birlikte– hayat-romanımızın kendine özgü bir hayatı olduğunu; işlenecek benzersiz bir "yazgı"sı (Merton, 1972, 12), peşinden gidilecek bir "mutluluk"u (Campbell ve Moyars, 1988, 155), keşfedilecek bir "mesaj"ı (Van Kaam, 1972, 92) ya da yetiştirilecek bir "ruh"u (Moore, 1992) olduğunu inkâr etmek belki güç olur. Eğer böyleyse, arka kapıdan –ya da bilinçaltının kapağından– da olsa

bir miktar özcülüğü düşünce sistemimize kabul etmemiz gerektiği anlamına gelir bu. Bu çok gerçek olasılığın kaderci havasına karşın, hikâyelerimizin nasıl anlatıldığı ve nasıl geliştiği gene de, şimdiye kadar kavramış olabileceğimizden de fazla kendi gündemimize bağımlıdır. Kendi hayal gücümüze, kendimizi yaratma kapasitemize bağımlıdır.

Birinci bölümde yaratıcılığın asıl olarak üç genel sınıflamada ele alındığını görmüştük: İnsanlar, süreçler ve ürünler. Öz yaratımda bu sınıflamalar tuhaf bir şekilde yakınlaşır: Benlik kendi yaratısının aynı anda hem aktörü hem eylemi hem de başarısıdır. Kendini yaratan benlik, hem yaratmayı yapan benlik hem de kendini yaratma sürecidir. İnanıyorum ki benliği –ruhu– ortasında tuhaf biçimde asılı durduğumuz karmaşık, sürekli yoğunlaşan bir roman nosyonuyla ilişkilendirebildğimiz ölçüde, kişi, süreç ve ürünün bu yakınlığı daha da açık şekilde görülebilir. Bu romanla ilgili olarak, yazar/anlatıcılarından biri, ana karakteri ve okuru olmanın yanı sıra aynı zamanda hem anlatanı hem anlatılışı hem de anlatılanlarız.

Bir yandan, her birimizin içindeki bu yakınlaşmalar, benlikle ilgili olarak devraldığımız Kartezyen metafiziği ablukaya almış olan ve şu anda çok eleştirilen özne-nesne ayrımının üstesinden gelmenin iyi bir yolunu temsil edebilir. Öte yandan bizi biz yapan dinamikleri kavramaya yönelik bilimsel sayılan girişimlerimiz üzerinde ölüm öpücüğünü de temsil edebilir; başkasının öz sürecinin estetik tutarlılığını belirleme çabalarımızda kendimizin şifrenin bir parçası olduğumuzdan başka bir nedenle değilse bile. Booth, "Anlatı evrensel olduğu için," der, "başkaları üzerindeki etkileri hiç tahrip etmeden inceleyecek kadar anlatısız ömürler yaşayan dokunulmamış ruhlardan oluşan bir 'kontrol grubu' olamaz" (1988, 41). Ne var ki böyle bir ikilem için, *ne yapalım öyle olsun* dememiz gerekir. "Belirsizlik ilkesi" bir yerde uygulanacaksa, kesinlikle burada uygulanmalıdır. Belki benlik. yaratısı ve öğrenmesi çözülemeyecek kadar isyankâr bir sorun, çözülemeyecek kadar çapraşık bir hikâye ve ifade edilmek üzere yakalanamayacak bir gizem oluşturuyordur. Belki de sonunda ancak şairin görebileceği bir bilmeceyle karşı karşıyayızdır:

> Ah kestane ağacı, büyük köklü tomurcukveren,
> Sen yaprak mısın, tomurcuk mu, gövde mi?

Ah müzikle dans eden gövde, ah parıltılı bakış
Nasıl ayırt edebiliriz dansçıyı danstan?

H. ÖZET

Öz yaratımı öğrenmenin eşanlamlısı sayabilirsek, bu kitap boyunca, sayısız alışılmadık yollara saparak öğrenmenin poetikasını keşfetmeye çalıştım. Bu son bölümde yetişkinlere danışmanlık, bakım ya da eğitim hizmeti verenler için bu yolların birleşerek çıkardığı sonuçları ele alıyorum.

Bu sonuçlardan bazıları pratik niteliktedir. Örneğin öğrenmeyle edebiyat arasındaki bağlar, genel olarak edebiyatın çekiciliği ve hayatlarımızın olaylarından anlam çıkarmakta kullanılan daha büyük hikâye biçimi stokunu genişletmenin bir aracı olarak yazınsal okur-yazarlığın kişisel değeriyle ilgilidir. Hem günlük hayatta hem de destek grupları, bilinç yükseltme ve kalitatif araştırma gibi özgül bağlamlarda genel olarak hikâye anlatmanın niteliği ve önemiyle ilgilidir. İlk planda yetişkinliği çocukluktan ayırt etme tanımıyla ilgilidir. Buna göre, yetişkinler "hikâyenin eşiği"nde duran ya da bu eşiği geçmeye çalışan, bir düzeyde asıl olarak hayatlarının ne tür hikâyeler olduğu, nereden geldiği ve nereye gittiğiyle ilgilenen kişilerdir. Ne var ki genel olarak temel sonuçlar pratikten çok kuramsaldır. Yetişkin eğitimini nasıl yaptığımızdan çok yetişkin gelişimini nasıl anladığımızla; öğrenme çevresinin dış inşasından çok, öğrenenin iç karmaşıklığıyla; özgül bir ders programının tasarımından çok öz yaratımın dinamiğiyle ilgilidir.

İster pratik ister kuramsal olsun, bunları ciddiye aldığımız ölçüde, kendimizi, yaşamayı nihai olarak bir zanaat değil bir sanat ve tuhaf derecede yazınsal bir sanat olarak gören bir düşünce tarzına oturturuz, çünkü hayatlarımızın malzemesini hiç sona ermeyen hikâyeleştirme ve yeniden hikâyeleştirme süreciyle ilgisi vardır bunun. Bir sanat olarak "kesinlikten uzak bir gelişim süreci", bir yorumlama, doğaçlama ve icat girişimidir. Düzenle kaos, biçimle içerik arasında; istekle belirsizlik, eylemle düşünce, bütünlükle açıklık arasında; gelenekle icat, niyetle müdahale, sürekliliklikle değişim arasında; eskiyle yeni, anlatılanla anlatılmayan, tanıdıkla önceden görülmeyen arasında; dışla iç, ormanla ağaçlar, birle birçok arasında dinamik bir denge kurmaya çalışmanın sürekli ve öngörülemez sürecini içerir.

Böyle bir dengeleme eylemini başarmak zor bir iştir. Her harekette ayrıntıya dikkat etmeyi gerektirir. Hayatlarımızın olaylarının birçok anlamı üzerine romancının hayal gücünden, eleştirmenin kaygısından, terapistin özeninden ve azizin kendini adamışlığından –ve zaman zaman da aptalın berraklığından– bir şeyler alarak kafa yormayı gerektirir. Her bir ruhun, hepsinden önemlisi de kendimizinkinin anlaşılmaz benzersizliğiyle –romanlığı/yeniliğiyle– ilgili olarak bir inanç, bir merak, hatta bir anlamda kutlama gerektirir. Her birimizin "bir varoluş serüvenini cisimlendirdiği" ve "yaşama sanatı bu serüvenin yol göstericisidir," (Whitehead [1929]/1967, 39) duygusunu gerektirir. Hayatlarımız normalde ne kadar yoksul olursa olsun, bu sanatta ne kadar ustalaşırsak, tam bir romanın bütünlük içinde bir araya gelen zengin çeşitliliğine, açıklık ve doğruluğuna ne kadar katılırlarsa, dünyanın zenginliğine o kadar katkıda bulunabilirler. Annie Dillard'ın teşvik edici şekilde yazdığı gibi, "çatı katındaki bir bavulun içindeki bitmiş bir roman, evren düzeninin tümüne eklenmiş bir düzendir. Süregiden hikâyedeki payını yeniden üretir" (1982, 174).

Sonsöz

Üç adam yürüyordu yolda
O yürürken yol boyu:
Olduğu adam,
Arkadaşların gördüğü adam,
Olmak istediği adam
Kaynak bilinmiyor[1]

Şiirin gösterdiği gibi, kendimize ilişkin farkındalığımız en iyi olasılıkla sorunsaldır. Aslında tümüyle karmaşık bir iştir: Birçok düzeyli, çok yüzlü ve sürekli değişen. Bu kitapta bu karmaşıklığı hayli sıradan bir eğretilemenin sıra dışı sonuçlarıyla oynayarak incelemeye çalıştım: "Hayatımın hikâyesi". Öğrenmenin gizemi, öz yaratımın gizemi konusunda son çare eğretileme olabileceği için bunu yapmayı seçtim. Gene de eğretileme evinde birçok güzel oda vardır: Savaş-olarak-hayat, bilmece-olarak-hayat, yolculuk-olarak-hayat (Kenyon, 1991). Hikâye-olarak-hayat özel bir konumda olduğunu iddia edemez. Ayrıca her *tür* eğretileme gibi onun da sınırları vardır, bunları görmüş olduğumuza güveniyorum. Ne var ki, bu eğretilemeyi didikleyerek, insan olmanın merkezinde yer alan anlam çıkarma mekanizmalarını anlamak için çekici olasılıklar sunan bir düzeneği harekete geçirdiğimize inanıyorum.

1. Anonim olarak bilinmekle birlikte, psikolog Raymond Catell bu dizeleri şair John Masefield'e atfeder (Catell'in biyografi yazarı John Gillis'le yaptığı görüşmede).

Açık ki incelemem tamamlanmış olmaktan çok uzak. Bu yalnızca ilk aşama, bir başlangıç, gelecekteki daha dikkatli bir proje için bir yapı iskelesi. Kendisi de bir hikâye –bugüne kadarki düşüncelerimin hikâyesi– olduğu için, biraz dolambaçlı bir masal, çözdüğünden çok soru ortaya çıkaran ve ortalama bir roman gibi kendisiyle birlikte tüm bir "kaygı çıkını"nı (Polster, 1987, 1) taşıyan bir hikâyedir. Bu anlamda bu kitabın ne "hakkında" olduğunu açıkça ortaya koymakta isteksiz, yeni araştırmalar için belirlediği gündemi net, muğlak olmayan sözcüklerle anlatmakta tereddütlü buldum kendimi. Bir hikâye bu şekilde olmaz. Başından sonuna kadar hayal gücümüzü uğraştırması için nüans ve imalara, açılmamış alt olay örgülerine, bağlanmadan bırakılmış açık uçlara dayanmalıdır. Hikâye ne kadar iyi ya da ne kadar sanatsal olursa, o kadar açık kalır, geriye o kadar çok açık uç bırakır. Her tür tavsiye ya da sonuç listesi yersiz, amacın dışında, estetik açıdan kaba görünür. Bunu söyledikten sonra belki gene de birkaç "sonuçlandırıcı" yorumda bulunabilirim. Ne var ki bunları normal sonuçlar biçiminde değil de (bir önceki bölümün pragmatik tarzında devam ederek) çeşitli alanlardaki profesyonellerin düşünmek isteyebileceği birkaç başka konu biçiminde ele alacağım; bir öz yaratım poetikası çerçevesinde tabii, çünkü bunlar, bırakın çözümlemeyi, başka çerçevelerin daha zor ele alabileceği konulardır.

Diğer Konular

Hukuk: "Doğru" görmüş olduğumuz kadar ele geçmez bir şeyse, sayısız davayla onun peşinden koştuğu varsayılan o pahalı, karmaşık aygıtın amacı olarak neyi anlayacağız? Ortalama duruşmanın belleğin kurmacalaştırılması ve hikâyeler savaşı haline geldiğini düşünürsek, –katılanların doğru*luğunun* dışında– "özgün olayın kırılması için" bu kadar çok fırsat varken, "kuşkuya yer bırakmayacak biçimde" belirlenebilecek olan ne vardır: Olayın ilk oluşuyla tanık, tanıkla avukat, avukatla yargıç, yargıçla jüri ve jüri üyelerinin arasındaki etkileşimde (Marshall, 1969, 103)?

Üstelik, bütün ifadelerin kaçınılmaz kurmaca boyutunu dikkate alırsak, çeşitli oyuncuların "delilik" ya da "neden"in olmayışı savunmaları yapması nasıl olur? Ya her bireyi kendi hayat hikâyesinin "kahramanı" olarak varsayan hukuk önünde kişisel

sorumluluk kavramı? Siyasal ve ekonomik çıkarlardan kaçınılmaz olarak ortaya çıkan "hukuk" düzeninin kendisi, daha büyük hikâyelerin –yani kültür ve sınıf, ülke ve uygarlık– içinde yer alan doğru ve insan doğasıyla ilgili varsayımlar?

Son olarak, adaleti sağlamanın alternatif yöntemleri neler olabilir? Örneğin Rupert Ross'un (1992) tanımladığı bir kızılderili adaletinde, bizim "Batı" adaletindeki gibi bir tarafın hikâyesi hiçbir zaman diğerininkine karşı düşmanca kışkırtılmaz. Tam tersine, öğüt verilir ve katılımcıların "doğru"yu bulmak –kimin ve neden yaptığını belirlemek– için değil de suçtan zarar gören toplumu iyileştirmek için kullandıkları mesel tarzı, örtük bir hikâye anlatma sistemi aracılığıyla cezalar kesilir. Toplum olarak böyle bir modele bir santim yaklaşmış olsaydık, düşünce sistemimiz ve iç ilişkilerimizde nasıl bir değişiklik olurdu?

Din: Bilim gibi belirli bir din de bize aslında dünyanın –nereden geldiği, nereye gittiği, ortasında kimler olduğu; içindeki ana çatışmaları ve yaratılan konularıyla– tek bir özel *hikâyesi* olduğunu söylüyorsa, hiç değilse fundamentalist çevrelerde, "doğru"nun ne pahasına olursa olsun savunulması ve yayılması, ruhun yaşamayı sürdürmesinin ancak tek bir yolla ışığı görmekte yattığı inancına ne olur? "Doğru" nihai olarak bir hikâyeyse, herhangi bir eski hikâye yeter mi? Yani hangi ölçütlerle bir dünya hikâyesinin (ve dolayısıyla salık verdiği öz hikâyenin) diğerinden "daha iyi" olduğunu belirleriz? Onu oluşturmakta ve açığa vurmakta kullanılan türe ne ölçüde bağımlıdır?

Örneğin Hıristiyan hikâyesinin bir trajedi (Henn, 1956, 282), bir komedi (Frye, 1988) ya da bir serüven (Haught, 1984; Tournier, 1965; Kelsey, 1980) –farklı kültürlere uyarlanabilmesini sağlayan, ama gene de inançlar arası "diyalog"u tam bir hikâyeler savaşı haline getiren bir çeşitlilik– olduğu düşünülürse, bunlardan hangisi zorunlu olarak "daha iyi bir tür"dür ve neden? "Daha iyi" değerlendirmesi belirli bir türün –belli bir bağlamda ve belli bir kişilik tipi için– potansiyel müritlerin imgelemlerini ele geçirme ya da umutlarını ateşlemedeki başarısı sorunu mudur? Din değiştirenin daha önceki hayat hikâyesini (hayatını değilse) değersizleştirmesi, hikâyesizleştirmesiyle din değiştirme kavramı ne olur?

Arka planda böyle büyük sorular varken, papazlar, hamamlar ve pederler insanların çözmesine yardım ettikleri "anlam" ara-

yışındaki rollerini nasıl görmeliler? Kolaylaştırdıkları yeniden hikâyeleştirmede? Verdikleri danışmanlık ve günah çıkarma hizmetlerinde? Verdikleri sır tutma hizmetinde? Ayrıca, mensuplarının bu rolü çoğunlukla çok farklı okudukları; ek olarak kendi kişisel ve komünal hikâyelerini yaşadıkları; ve herhangi bir cemaatin mensupları gibi yalnızca hikâye *anlatmakla* değil, hikâyeyi *klişeleştirerek* de –yani yalnızca sevgiyle değil dedikoduyla da– sorunsal biçimde bir arada olacakları bir cemaat için "tek" hikâyenin bekçileri ve ileticileri olarak sorumlulukları nedir?

Aynı mensuplar ilahi kudreti bir saatin icadı ve bakımı açısından değil de bir roman kompozisyonu açısından kavradıkları (yani tekerleğin somunları değil bir yaratı içinde yaratılar olduklarını –kendilerini ve dünyalarını iyi ya da kötü istedikleri gibi; ya hikâyeyi parçalayarak ya da uyumlu bir hale sokarak yaratmakta özgür olduklarını gördükleri) zaman kendi *insani* kudretleri konusundaki düşünceleri nasıl değişir?

Yaşlılık bilimi: "Hikâye"nin hayatın karmaşıklığını kavramak için birçok eğretilemeden yalnızca biri olduğunu dikkate alırsak (Kenyon, Birren ve Schroots, 1991), yaşlanma sürecini ve bunun kaçınılmaz olarak öz kavramda yol açtığı değişiklikleri inceleyen kişi bundan nasıl yararlanabilir? Hikâye eğretilemesi "sağlık", "yeterlilik" ya da "olgunluk" konusunda işe yarar tanımlar formüle etmeye çalışanlara; ya da hayatın kendisi hayat hikâyesinden uzun sürdüğü zaman –içindeki roman okunduktan sonra rafa geri konulan kitap gibi– ortaya çıkan içinden çıkılmaz sorunları ele alanlara nasıl yardım edebilir? Doğrudan yaşlılarla çalışanların, yaşlıların "statülerini korumak" (Tarman, 1988) için anlattıkları hikâyeleri dinleyen, varlıklarından bir anlam çıkarmaya, kendi sonları, bitişleri, hikâyesizleşmeleriyle –bellekleri iyi de olsa kötü de– uyuşmaya çalışırlarken onlara kulak veren ve teşvik edenlerin rolünü nasıl aydınlatabilir? Otobiyografik belleğe bir son dakika cevabı telaşıyla ister gelecek kuşaklar ister kendileri için hikâyelerini ortaya çıkarmaya, toparlamaya ya da düzeltmeye çalışırlarken?

Yaşlılar genellikle kendi hayat hikâyelerine *hikâyeler* olarak daha yabancılaşır, "onlar" –o zamanki kişi– başka birinin hayatında uzak bir karaktermiş gibi kendilerini anlatabilirler mi? Diğer bir deyişle, hayatın uzunluğu ya da yaşlanma süreciyle at başı

giden fiziksel aktivite düşüşü kişiyi –tercih ettikleri hikâyeleştirme üslubunun yardımıyla ya da yardımı olmadan– ana karakter tarzından çıkarıp giderek daha çok anlatıcı ve/veya okur tarzlarına itme eğiliminde midir? Ayrıca, ölmekte olanların ve ölenlerin ailelerine ve dostlarına danışmanlık yaparken hikâye modelinden nasıl yararlanılabilir: Kendi hayat hikâyelerinde merkezi bir karakteri kaybetmiş olan, sistemlerini ve kendilerini yeniden hikâyeleştirmeleri gereken geride kalanlara?

Son olarak, yaşam süresi gelişiminin psikolojik paradigmasından poetik olana geçersek, toplum olarak aramızdaki yaşlılara –ulaşabilecekleri olgunluk ya da tutarlılığa; bize aktarabilecekleri dolu dolu gerçekliğe, "hakikat"e– saygı duymayı nasıl başarabiliriz? Böyle bir paradigmaya göre, hiçbirimiz bir hayat hikâyesini hazır halde almayız. Tam tersine şu ya da bu ölçüde yeni olan, geliştikçe yoğunlaşan bir hikâyeyi yaşayarak, anlatarak ve eğirerek oluştururuz. Ne var ki, sona doğru kaçınılmaz olarak biraz çözülme ya da "daralma" olur. Ama bu sonun otomatik olarak bir değer kaybı olarak görülmesi gerekir mi? Bu sonla birlikte, hikâyede de olduğu gibi, genel olarak hayatımızın estetik bir bütünlük –"bilgelik" denilebilecek bir bütünlük– kazanma potansiyeli yok mu? Florida Scott-Maxwell, "Sonunda yaş bütün parçalarınızı yerli yerine oturttuğunda," diye sorar, "her şeyi arkada bırakmak daha kolay olmaz mı, yaşanmış, dengelenmiş, bitmiş olarak?" (1968, 42).

Danışmanlık: Terapi ya da çeşitleri öz olarak "bir hayatı yeniden hikâyeleştirmek" (Hillman, 1975a, 168) ise, terapistin (analist, sosyal hizmet uzmanı, danışman) birden fazla hikâyenin söz konusu olduğu bir çift ya da aile yaşamındaki rolü nedir? Genel olarak ilişkiler açısından, danışmanlar "hikâyenin çekiciliği"ni dikkate alınca kişiler arası çekimin kökeni, işlevi ve kötü işlemesi konusunda ne gibi kavrayışlar edinebilirler?

Danışmanlar, belirli bir hastayla çalışırken "hikâyeler savaşı"nda seçmek zorunda kaldıkları çeşitli terapötik olay örgüsü çizgilerinin yararlı yanlarını hikâye açısından nasıl değerlendirmeli? Örneğin bir hastada bir olay örgüsü çizgisinin diğerinden daha iyi çalışmasını sağlayan nedir? Birçok modern psikoloji ve terapilerin yaptığı gibi, en azından o kişi için bu çizginin daha "kurtarıcı bir ton" taşıdığı (Moore, 1992, xii); ya da bir "cevap"

umudu verdiği (Schafer, 1989); ya da yalnızca daha esinleyici veya teşvik edici –örneğin çeşitli hayat süresi gelişimi kuramlarında olduğu gibi (Burada "hâkim anlatı yapısı romanstır; yani kahraman, umutlarla dolu olarak kendini keşfetme serüvenlerine atılır")– (Sarbin, 1986, xviii) olduğu için mi? Ne var ki, danışmanlar, örneğin onları romantik bir tavırla yeniden hikâyeleştirmeye zorladığı, oysa şiirsel açıdan hayatları kendi tutarlılık ve bütünlüğüne sahip trajik, ironik, hatta pikaresk kompozisyonları temsil edebildiği ve benimsenmeyi hak edebileceği zaman tek tek hastaların romanlığı/yeniliğine hangi adaletsizlik yapılmış olur?

Geleneksel terapi sürecinde merkezi bir yer tutan "konuşma tedavisi"nin etkileriyle kıyaslandığında günlük tutmanın (hatta bilgisayar destekli öz terapinin) yeniden hikâyeleştirme sürecindeki etkileri nelerdir? Öz yaratım perspektifinden, kişinin kendi eliyle yön verdiği bu terapide, daha geleneksel, diyalog tarzı ortamdan –bu ortamda terapistin hastanın öz ifşaatını çarpıtması için "storyotyping" eğilimleri, "engelleyici düşünceler" potansiyeli daha büyüktür– farklı, hatta belki daha iyi olan ne vardır? Diğer bir deyişle, yazınsal ortamın öz yazarlık/otorite üzerindeki etkisi, sözlü ve görsel (yüz yüze) olandan nasıl farklıdır? Terapide –biblioterapi yani– kurmacayı kullanarak ya da hastayı genel olarak yazınsal ufkunu genişletmeye teşvik ederek öz yaratıma nasıl bir yardım yapılmış olur?

Gene bir hikâye arkaplanında, terapistlerin günümüz araştırmalarına kattığı sahte bellek sendromu, nörolengüistik programlama, otobiyografik bellek ve dil edinimi gibi şeylerin sonuçları nelerdir? Ayrıca, amnezi, Alzheimer hastalığı, transseksüellik ya da daha şiddetli çözülme tipleri (şizofreni ve çoğul kişilik bozukluğu gibi) gibi koşullar nedeniyle kişisel kimlikte alışılmadık sorunlar olduğu zaman, şiirsel bir perspektifi benimsemiş danışmanlar ne tür zorluklarla karşı karşıya kalır?

Başkalarının hikâyelerinin muhasebecisi, editörü ve ortak yazarı olarak –açığa çıkaran romancılar olarak– üstlendikleri rol, danışmanların kendisini nasıl etkiler? Kendi hayat hikâyesi malzemeleriyle ilişkileri nasıldır ya da nasıl olmalıdır; açık, esnek, eleştirel? Hem kendilerinin hem de hastalarının içinde yaşadığı daha büyük hikâyelere ne ölçüde eleştirel yaklaşmaları gerekir?

Aynı şekilde, "doğruluk" kavramıyla ilgili sorunları dikkate alarak, danışmanlığın genel *amacı* nedir? Örneğin göz önüne ala-

cağı "iş gören", "aklı başında" ya da "uyumlu" tanımları nelerdir? Son olarak, hastaların öz yaratımına *müdahale* etmenin –her gün başkalarıyla yaşadıkları "sıradan" etkileşimlerden daha büyük bir içgörü ve duyarlılıkla yapılması gerekse de– etiği nasıldır? En kutsal alanlara, olayların deneyimlere dönüştürüldüğü, varlığın ruhla bütünleştiği o gizemli iç bölgeye "burnunu sokmanın" etik kuralları nelerdir?

Yetişkin eğitimi: "Öz kavram" ve "geçmiş deneyim" nasıl ve neyi öğrendiğimizde yaygın olarak onlara atfedilen önemli rolü oynuyorsa (Brundage ve MacKeracher, 1980), iki nosyonun da hikâyeleştirilmiş karmaşıklıkları dışında; hikâyelerimiz *aracılığıyla* kendimizi gördüğümüz ve dünyamızı yorumladığımız düşüncesi dışında (bu olmadan kim olduğumuzu söyleyemeyiz ya da öğrendiğimiz şeyi anlatamayız) kavranamaz oluşu öğrenme *kuramlarımızı* ne yönde etkiler? "Anlam çıkarma", "bilgi işleme" gibi sıradan nosyonlardan çok "dünya yaratma", "hikâye anlatma" ve "roman yaratma" gibi şiirsel nosyonlar açısından anlaşılıyorsa, kişisel gelişmemizin inceliklerini algılamamızda –ve araştırmada– neleri gözden geçirmemiz gerekir? Kendileri de çoğunlukla "geçiş halinde" olan öğretmen ve öğrencilerin benliklerini ve dünyalarını karşılıklı yeniden kurarken birbirlerinin rakipleri değil de birbirleri*nin* ortak yazarları ya da birbirleri *için* "kültür ortamları" işlevi görme fırsatına sahip oldukları yetişkin eğitiminin "özen" bileşeni nedir?

Bu yaklaşımlar otobiyografik dürtü arkaplanına göre çözümlendiği ve değerlendirildiği zaman yetişkin eğitimi çevrelerinde akıl hocalığı programları ya da "önceki öğrenme değerlendirmesi" yönündeki dalgayı nasıl değerlendirmeliyiz? Ayrıca, bunları psikolojik gözlüklerin yanı sıra şiirsel gözlükler de görürsek ve dolayısıyla bunları anlamak için yeniden hikâyeleştirme, yazarlık/otorite ya da yeniden türleştirme gibi alternatif kavramları gündeme getirirsek "güçlendirme" "bilinçlendirme", "perspektif dönüşümü" ya da "eleştirel düşünce" gibi süreçleri –ayrıca zekâ, olgunluk ya da bilgelik gibi kavramları– kavrayışımıza ne olur? "Bazı eğretilemeler yeni bir şey *yaratır*" (Kenyon, Birren ve Schroots, 1991, 7) olasılığını dikkate alırsak, bu tür yeniden formülleştirmeler ne kadar yaratıcı ve ne kadar yararlı olabilirler? Hangi içgörüleri açığa çıkarırlar? Neleri gözlerden uzak tutarlar?

Eğitsel bir perspektiften bakarsak, hikâye eğretilemesi, hikâye modeli, hikâye yönteminin hakiki güçlü yanları ve sınırlamaları nelerdir?

Son olarak, eğretilemede bir yöntem *olduğunu* –yani dönüştürücü öğrenmenin ya da yeniden hikâyeleştirmenin kolaylaştırılması– varsayarsak, bu yöntemde aşağıdakilerin oynadığı rol nedir:

- bir perspektif dönüşümü yaratmak için öğrencileri "kurtarıcı potansiyel"i olan kurmaca, biyografi ya da otobiyografi metinlerine maruz bırakmak?
- yalnızca bir hikâyeye (ya da hikâyelere) *sahip* olduklarını değil; bu hikâyeyi büyük oranda kendilerinin oluşturduklarını ve hem içte hem de içten-dışa yeniden oluşturabileceklerini görebilsinler diye öğrencileri bir hayat çizgisini incelemeye, "imzalı hikâyeler"ini çözümlemeye ya da günlük tutmaya teşvik etmek?
- öğrencileri, kişisel hikâyelerinin de içinde olduğu çeşitli büyük hikâyelerin düzen haritasını çıkarmaya; bu hikâyelerin kendi öz yaratımları üzerindeki etkisini değerlendirmeye; ve bunları şiirsel yapıları –yani konu, kahraman, çatışma, tür, ahlaklılık, otorite, atmosfer ve üslupları, ayrıca olayları kurgulamakta (değerlendirmek ve öncelik sırası vermekte) ve insanları karakterleştirmekte kullandıkları yöntemler– açısından irdelemeye davet etmek?

Bu, gündelik hayata şiirsel bir yaklaşım yönüne girdiğimiz zaman çevremizdeki yörüngeye oturttuğumuz soruların hızlı bir kataloğundan başka bir şey değildir. Ama önümüzde yapılacak ne kadar çok zor iş olduğunu göstermeye yeter; şimdiye kadar yapılmış olanla birlikte kuşkusuz. Yetişkin eğitimiyle, sık sık ele aldığım bir alanla bitirdikten sonra, eğitsel "çağrı"nın niteliği üzerine birkaç son düşünce aktarmak istiyorum şimdi.

Poetika ve Eğitimin Çağrısı

Hiçbirimiz bir ada değiliz. Hayatlarımızın romanlığı/yazarlığından söz etmek, bireyciliğe kaymak değildir. Kişisel hikâyelerimiz ancak içinde yaşadığımız, hareket ettiğimiz ve var-

lığımıza sahip olduğumuz büyük hikâyelerin bir bileşimine gönderme yaparak anlatılabilir. Bunlar, bizim de içinde her zaman bir karakter olduğumuz aile ve topluluklar, kültür ve inançlar, cinsiyet ve sınıfların hikâyeleri; bireysel öz yaratımımızın olay örgülerinin gelişmesinde küçük bir rol (gerçi ideal olarak sorumlu ve yaratıcı bir rol) oynadığı hikâyelerdir. Bu anlamda hayatımızın hikâyesi nihai olarak, hem içimizdeki hem de dışımızdaki tüm diğer hikâyelerle bağlantılıdır. Çoğumuzun kurmacaya duyduğu yakınlık ve kurmaca olsun olmasın genel olarak hikâyeler dünyasının şaşmaz çekiciliği bundan kaynaklanır. Bu dünyada hiçbir tek hikâye kendi başına değildir: Hepsi "tek bir büyük kenetleyici aile"ye aittir; hepsi birlikte "sözcüklerin düzeni"ni oluşturur (Frye, 1963, 18, 38). Üstelik tek bir hikâye içinde "tek bir hikâye" yoktur, yalnızca az çok sıkı dokunmuş bir hikâyeler ağı vardır. Fiziksel evrende nasılsa şiirsel evrende de öyledir: Her şey başka her şeyle bağlantılıdır.

Demek ki, hayatımız bir hikâye ise, aslında tek değil birçok hikâyedir. Ama ortalama romanın birçok olması anlamında birçoktur. Diğer bir deyişle, içimizde etkili olan birçok hikâyeye sahip olmak –pür bir postmodernistin düşünebileceği gibi– hiçbir türde merkezi bir benliğin olanaksızlığının kanıtı değildir (Beardslee, 1990, 172). Özbilincimizde patolojik bir bölünme olduğunu öne sürmesi de gerekmez; içinde birçok olay örgüsü ve bölüm, dönem ve olay, çatışma ve karakter barındırmanın bir romanın yıkımına işaret etmesi gerekmediği gibi (gerçi böyle patolojiler vardır). Tam tersine, romanda ne kadar çok hikâye etkili olursa, bu romanı o kadar zengin, o kadar çekici ve aslında "hayata daha yakın" buluruz olasılıkla. Yani birçok hikâyenin tek hikâyeyi parçalayacak kadar kuvvetle karşıt yönlere çekmemesi koşuluyla kuşkusuz; yazarın bir sahneden diğerine trajedi mi, komedi mi yoksa macera mı yapsın karar veremez göründüğü türlerin beceriksizce birbirine karıştığı bazı düşük nitelikli roman ve filmlerde olduğu gibi. Dolayısıyla, romanın birçok hikâyeyi içinde barındırması için tek bir hikâye olması da gerekir. Olmadığı ölçüde bir roman *olarak* başarılı olmadığını söyleyebiliriz.

Kuşkusuz bütün romanlar bu birle birçok arasındaki dengeyi yakalayamaz, bütün ruhlar da yakalayamaz. Kötü romanlar gibi kırık ruhlar da vardır: hayatlarının birçok hikâyesini tek bir hikâyenin sağlıklı geriliminde tutmayı başaramayan ruhlar; par-

çalanmış, merkezsizleşmiş, odak noktasını yitirmiş ruhlar; sürekli başkalarıyla ilişkilerinin bütünlüğünü zayıflatan çelişkilerle dolu ruhlar; bazı romanlarda olduğu gibi herhangi bir yere gitmeyi, bütünlüğünü korumayı ya da doğru görünmeyi başaramayan ruhlar; aşırı durumlarda –kelimesi kelimesine– bölünen ruhlar. Bu başarısızlığın ölçüsü bu tür ruhların kendilerini aldatma derecesi; genel olarak hikâyelerinin sanatsal açıdan tutarsız olmakla kalmayıp etik açıdan da doyurucu olmama derecesi; kendilerine ve başkalarına anlattıkları hikâyelerin başkalarının hem anlattığını duyduğu hem de yaşadığını gördüğü hikâyelere marjinal olarak bile uymama (çünkü hiçbir zaman tümüyle uymazlar) derecesi olarak görülebilir.

Dolayısıyla, şimdiye kadar ele aldıklarımıza dayanarak, "eğitimciler" –serbest tanımıyla insanların gelişimine katkıda bulunmak ve onları zenginleştirmekle ilgilenen insanlar– olarak üzerimize düşenin, bu başarısızlığı tersine çevirmek için yapabileceğimiz her şeyi yapmak ve olabileceğimiz her şeyi olmak olduğunu ileri sürebilirim. Ama karşılığında da, başkalarının hikâyelerini açığa çıkarır ve elimizde tutarken –bu hikâyeleri kontrol eder, düzeltir ve (ortak) yazarken– istisnasız biz de kendimizi yeniden hikâyeleştiririz. O halde görevimiz, "*bizim* hikâyemizi, *tüm* hikâyeyi ve *yalnızca ama yalnızca* hikâyemiz"i hem anlatmak hem de yaşamak için birbirimize yardım etmek amacıyla yapabileceğimiz her şeyi yapmak ve olabileceğimiz her şeyi olmaktır. Bazen duyduğumuz gibi içimizde en az bir roman varsa, o halde görevimiz o hikâyeyi doğururken birbirimize ebelik etmektir: Hikâyeyi dışarıya çıkarır ve düzeltirken, benzersiz "mesaj"ı ancak bizim oluşturabileceğimiz hayatta cisimleşir. "Hikâye ve anti-hikâye[nin] birleştiği" "deneyimin kenarında" birbirimizle karşılaşmaktır bu görev (Dornisch, 1979, 61). İç hikâyemizin dış hikâyeyi daha büyük sadakatle barındıracak şekilde genişlemesine ve gerçek varlığımızı daha fazla deneyime dönüştürmesine yardımcı olmaktır. Ayrıca iç hikâyeyle kendimizin içten-dışa anlattığı ve başkalarının dıştan-içe okuduğu hikâyeler arasındaki boşlukları daha eleştirel anlamaktır. Birbirimize, kendimizi ihtiyaç duyduğumuz kadar anlatabileceğimiz ve okuyabileceğimiz güvenli ve sıcak bir yer sağlamaktır. Bir hikâyenin birçoğunu daha bütünsel olarak kucaklayacağı; hiç değilse şimdiye kadar anlatmadan bıraktığımız daha çok hikâyeyi (özellikle kendi kendini

sabote eden türden) anlatabileceğimiz; genel olarak dünyada sadakatimiz için birbiriyle yarışan birçok ana hikâye arasında tespit edebileceğimiz, eleştirebileceğimiz ve anlayabileceğimiz; ve hem başkalarının hem de kendimizin "storyotype" oluşturma eğilimine karşı daha özbilinçli bir savunma mekanizması geliştirebileceğimiz şekilde kendimizi yeniden hikâyeleştirmemize yardım etmektir.

Her gün yapılan doğal yeniden hikâyeleştirmede, hayatımızın hikâyesinin kuşkusuz daha önceki herhangi bir versiyondan ya da tüm versiyonlardan kopuk olması gerekmez, bir romana bir alt olay örgüsü ya da bir bölüm eklenmesiyle romanın eskisinden farklı olması gerekmediği gibi. Yoğunlaşmasına karşın gene de aynı eski hikâye olabilir. Yeniden hikâyeleştirmenin dereceleri vardır. Bazı yeniden hikâyeleştirmeler diğerlerinden daha radikaldir, o kadar ki onlar aracılığıyla hayatlarımızın gerçekten yeniden türleştirildiğini görürüz. Kayda değer ölçüde farklı bir mit yaşarken, çok farklı bir hikâye yaşarken, yepyeni bir gelecek ve yeniden cilalanmış bir geçmiş sahibi olmuşken buluruz kendimizi. Böyle bir yeniden hikâyeleştirmeye ne ad verilirse verilsin –ister perspektif dönüşümü, ister din değiştirme, ister yeniden programlama, isterse yeniden doğuş– birbirimizin hayatında bunun olması için aktör olarak belki de aynı anda kendi ruhlarımızı yeniden hikâyeleştirmede ve dünyamızı yeniden yaratmada bize yardımcı olan her ne ise o müthiş enerjiye kendimizi daha yakın tutabiliriz.

Sonuç olarak, eğitime daha şiirsel bir yaklaşım benimsemek, dramaturg, romancı ve iyi hikâyeciler çevresine giderek daha fazla çekilmektir. Onların hikâyeleştirme sanatıyla ilgili içgörüleri "yaşama sanatı"nı –hepimizin karşı karşıya olduğu tek, büyük, estetik projeyi: hayatlarımızı oluşturma projesini– yeni bir şekilde değerlendirmemize yol açar. Sonuç olarak, "insan doğasının kurmaca yanı"yla ilgili binlerce ayartıcı soruyu kavramak zorundayız. Ne var ki alıntı yaptığım birçok kaynağın açıkladığı gibi, son zamanlara kadar bu tür soruların içinde bulunduğu kutunun kapağını sonunda açtık. Soruyorum, kapağı ardına kadar açmaktan başka ne seçeneğimiz var?

Yeni Baskıya Ek

AÇIK HİKÂYELER, AÇIK YAŞAMLAR
Yaşlanmanın Anlatısal Teolojisine Doğru

> Kaderlerimiz, deneyimlerimizi anlamak için kurduğumuz hikâyelere göre, açıktır ya da kapalıdır.
> HarrGoolishian, Freedman ve Combs'da alıntı, 1996, s. 77

BİZİ "BİZ" YAPAN HİKÂYELER'İN ARDINDAKİ HİKÂYE

Bu noktada, *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'deki sınırlamaları kabul ederek, yazıldığından bu yana yayınlanan insan yaşamının anlatı niteliği üzerine tüm değerli düşüncelerin hakkını teslim edip, bu kitabın merkezi varsayımları ve cüretli gündemi üzerine bir şeyler söylemek gerekiyor; bunu yaparken, unutmamamız gerek bir şey de, kitaptaki çoğu bilgi modası geçmiş ya da naif olarak da görülebilirdi. Evet, bir şeyler söylemem gerekiyor ama söylemeyeceğim. En önemlisi, bizim "*The Story Species*" [Hikaye Tür] olduğumuza (Gold, 2002), *The Literary Mind*'ın [Ebedi Zihin] etkisi altında olduğumuza (Turner, 1996), "hayatımın hikâyesi"nin sonsuz karmaşıklıkta metinsel bir varlık –bir *olgulaştırma* çalışması– olduğuna ve anlatı eyleminin çeşitli düzeylerde sıradan yaşamın merkezinde olduğuna daha da fazla ikna oldum (bkz. Randall, yakında yayınlanacak)[1]. Üstelik

1. Her şeyden öte, böyle bir faaliyet her zamankinden daha belirgindir; bunu, Facebook, Linkedln ve benzerlerindeki kişisel sayfalarımızdaki (buluşma sitelerinden

hikâyelerimizi sadece *anlatmıyoruz*. Hikâyelerimizi yaşıyoruz da; ya da anlatısal terapistlerinin diyeceği gibi, hikâyelerimiz bizi yaşıyor (Parry ve Doan, 1994). Kabul etmek gerekir ki kitap, anlatı ile kimlik (bkz. McAdams, Josselson ve Lieblich, 2006) ya da sadece anlatı ve yaşam arasındaki bağlantıyla ilgili olarak, biraz iddialı formülasyonu –*bizi "biz" yapan hikâyeler*– işte bu yüzden ortaya koyuyor.

Okur "Ama ya benim kendi hikâyem?" diye sorabilir. Aslını ararsanız Linden West'in (1998) *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'le ilgili olarak temelde olumlu olan değerlendirmesini "bir küçük itiraz"la sonuçlandırdığı zaman yaptığı da buydu. "Daha açık bir otobiyografik ayrıntı" diye merak ediyordu, "sadece yazarın kendi mücadelelerine değil, öz yaratımın estetiğine de potansiyel olarak yararlı bir ışık tutamaz mı?" Önsöz'de kitabın tamamlanmasından sonraki yolculuğumun hikâyesini aktarmıştım. Ama ya gelecek yıllar? Kitabın ele aldığı temalar beni –yani kişisel olarak beni– şimdi nereye götürebilir? Çünkü ben "anlatı"yı ele alınması yaşamsal önemde bir şey olarak gören birçok insandan sadece biriyim belli ki. Genel olarak anlatı akademisyenliğinin –"genel olarak anlatı akademisyenliği" diye bir şeyden söz edebilirsek şayet– nereye yöneldiği ya da anlatı bilimcilerinin nelerle uğraşması gerektiği üzerine laf söylemek bana düşmez. (Bu tür konularla ilgili bir değerlendirme için, anlatı dünyasında "ultra modern"i ele almaya kendini adayan *Narrative Inquiry* bilimsel dergisinin 2006 baskısını tavsiye ederim.) O halde, eleştirmenimin "küçük itiraz"ına cevap olarak, kendi düşüncelerimin gelecekte beni nereye çekeceğine kafa yormama izin verin. Ama bunu yapmak için *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'den önceki hikâyemin taslağıyla başlayayım.

"Hikâye"ye kendimi kaptırmam, şimdi olduğu gibi o sırada da *sözlü* kültürün yaygın olduğu kırsal Doğu Kanada'da büyüme deneyimimle başladı. Hikâye anlatma gündelik yaşamın merkezindeydi ve dedikodu (iyi ya da kötü) bu yaşamın bir gerçeğiydi. Dedikleri gibi herkes herkesin her şeyini bilirdi –ya da böyle değilse bilmeyi görev addederdi (bkz. Randall, Clews ve Furlong, hazırlanıyor; Clews, Randall ve Furlong, 2004). Ama ben aynı zamanda bir papaz çocuğu olarak da yetiştim; babam bir yazarın di-

söz bile etmiyorum) olgu ve resimlerle dokuduğumuz ve ötekilerin bunlara bakarak bizimle ilgili izlenimlerini (iyi ya da kötü) oluşturduğu hayatımızın biçimine bakarak gayet rahatlıkla söyleyebiliyoruz.

yalog, zamanlama ve karakterlerine hayat verme yeteneğine sahip, en sıradan olaylardan sürükleyici bir masal üretebilen doğuştan bir hikâyeciydi. Sadece Randall klanının değil, yaşadığımız köydeki ailelerinin de soyağacını şevkle incelerdi. Onun Pazar vaazları, İncil'den hikâyelerle kendi yaşam-anlatısından ve karşılaştığı ya da yardım ettiği insanların hikâyelerinden anekdotları bir araya getirirdi. *Hikâye*ye merakım ilk kez, babamı örnek alıp onun yolundan gitmeye karar vererek 1970'lerin ortalarında papaz okuluna girdiğim zaman su yüzüne vurdu.

İkinci yılla üçüncü arasında bir yaz stajı sırasında Montreal'in banliyösünde cemaatiyle ilgilenen kıdemli bir papazı gölge gibi takip ettim. Eski Ahit bilgini James Sanders yönetiminde New York's Union Papazlık Okulu'nda eğitim gören bu adam, marjinal de olsa, yeni ortaya çıkan ve amiyane tabirle *anlatı teolojisi* adıyla bilinen bir alana tutkuyla bağlıydı. Sanders'in yanı sıra teolojik temalara bu yeni yaklaşımın başlıca savunucuları arasında Sallie TeSelle, Dominic Crossan, Stanmey Hauerwas, David Tracy, George Stroup ve Robert McAfee Brown da vardı ve bu insanlar çalışmalarında H. Richard Niebuhr (teolojide) ve Paul Ricoeir (felsefede) gibi düşünürlerin yazılarından yararlanıyorlardı. Araştırmalarının odaklandığı temalar arasında şunlar vardı:

(a) İncil'in kendisinin karmaşık bir anlatı malzemesi kilimi, vakayıname ve efsanenin, kronoloji ve biyografinin, mesel ve hayalin birbirinin içine geçmiş yamalı bohçası olduğu;

(b) Tarafsız bir ruhani uzam içinde değil, daha çok kendi hayat hikâyelerimiz *aracılığıyla k*utsal yazılardan anlam çıkardığımızı, vaazları deneyimlediğimizi ve inandığımız ne varsa ona inandığımızı;

(c) Kendileri dünyamızın kökenleri hakkında ateş çevresinde hikâyeler anlatılmasıyla köklenmiş olan dini geleneklerin evreni kavrayışımızı yapılandıran "ana kurgu" (BRooks, 1985) ve "kutsal hikâyeler" (Crites, 1971) için aracılar olduğu; ve

(d) "inanmaya başlama"nın (TeSelle, 1975a) kendi kişisel anlatılarımızı bu büyük hikâye yapıları içine yerleştirme ve onların gerçeklik versiyonlarını içselleştirmeyi içerdiği, yani *con-version* içerdiği.

Akıl hocamın bu saplantısı beni de etkiledi; bu heyecan hayatımın hikâyesindeki bir sonraki ana bölümün anlatısını yarat-

tı: yani güya doktora yapmak için Cambridge'de geçirdiğim kısa ama dokunaklı dönem. Tez konum geniş anlamda "otobiyografi ve din"di ve kılavuz sorularım da dini inancın –özel olarak *Hıristiyan* inancının– bireyler olarak hikâyelerimizi anlatışımızı nasıl şekillendirdiğiydi. Planım Augustine'in *Confessions,* John Henry (Kardinal) Newman'ın *Apoliga Pro Vita Surna* ve C.S. Lewis'in *Surprised by Joy* da dahil olmak üzere bazı ruhani kişiliklerin otobiyografilerini analiz ederek inanma deneyiminin yazarların kendilerini anlatışlarındaki içerik ve biçimde –anlatı inşasında– nasıl yansıdığını görmekti. Böylesine iddialı bir girişimin üstesinden gelecek gücü, papaz okulundaki son yılımda "Toward a Theology of Story" (Randall, 1976) başlıklı uzun bir makaleyi oluştururken yarattığım enerjiden aldım.

Cambridge'in bana atadığı tez hocam Don Cupitt'ti: Anglikan cemaati içinde hain ilan edilmesine neden olan çeşitli çalışmalarının yanı sıra, onunla geçirdiğim dönem sonrasında, anlatı ile din arasındaki bağlantıları analiz eden iki cilt yazmış olan tartışmalı bir Hıristiyanlık-sonrası teologuydu kendisi.Cupitt *In Creation Out of Nothing* (1990) ve *What Is a Story* (1991) kitaplarında, tüm devralınan doktrinin bir şekilde sual olunmaz hakikat olduğu düşüncesini yapıbozuma uğratır ve zaman içinde bir araya getirilen ve iyi ya da kötü hayatlarımıza yön verirken kullandığımız anlatılar için ilahi otoriteye sahip olan büyük, karmaşık bir hikâye olarak yeniden kurar.

Ne var ki, Cambridge'in verdiği en uzun süre içinde bir tezi herhangi bir yerde tamamlamak için gerekli, bırakın hayat tecrübesini (26 yaşındaydım o zaman), anlatı akademisyenliği, edebiyat teorisi ya da bizzat teoloji (yorumbilim, sistematik vb) ile ilgili yeterli bilgiden yoksun olduğumu anlamam bir yıldan az sürdü. Böyle kapsamlı, yönetmesi olanaksız bir konuya girerek muhtemelen zamanında ve sağlıklı bir biçimde sindirebileceğimden fazlasını yutmuştum. Dolayısıyla kuyruğumu kıstırıp İngiltere'ye veda ettim; Kuzey Amerika'ya döndüm ve Saskatchewan düzlüklerinde yarım daire üzerindeki beş kiliseden birinde üç yıllık bir işle başlayarak papazlığın ön saflarında yerimi aldım. Ancak ona veda ettiğim gün Cupitt'in bana söylediği cesaret verici sözleri asla unutamam: "Senin yerinde olsam fazla endişelenmezdim" dedi "çünkü çoğunlukla insan bir bakış açısına 40'lı yaşlarına kadar sahip olmuyor."

Geldik bugüne. Şimdi, kırk yıl sonra, *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in yayımlanmasının ardından bir gerontolojist olarak ortaya çıkarken ve hayatımın merak uyandırıcı ikinci yarısına girerken Cupitt'in sözleri en nihayet -60'larımda- doğru gibi geliyor. "Bakış açı"m su yüzüne çıktı, hayatımın hikâyesinde bitmemiş bölümü (rüyalarımda sık sık döndüğüm bölüm) yeniden ziyaret etmeye ve yolculuğum boyunca merkezi yer almış üç geniş düşünce yolunu –anlatı, teoloji ve yaşlanma- birbirine dokumaya hiç olmayacağım kadar hazırım (Randall, 2010a).

Yaşlanmanın Anlatısal Teolojisi

Bu üç yol birçok açıdan zaten iki kilit nedenle içimde birbiriyle buluşmuştu. Biri, sadece Cambridge'deki gençlik günlerimi çoktan geride bırakmakla kalmayıp, belirgin gelişimsel görevleriyle (aralarında yaşamlarımızdan anlam çıkarmak da var) yaşamın ileri yıllarını da epeyce geçtim; "kusursuz anlatı aşaması"na geldim artık (Freeman, 1997, 394). Öteki neden ise, bizzat gerontolojistlerin giderek daha fazla öne sürdükleri gibi, yaşlanmanın kendi başına ruhsal bir deneyim olduğudur; bir kaynağın iddia ettiğine göre, "doğal bir manastır"dır (Moody, 1995, 96). Bu arada, "teoloji"yi bilindiği haliyle bir tanrıya gönderme yaparak değil en geniş anlamda kullanıyorum ben. "Aşkınlık" teriminin akla getirdiği anlatılamaz, açıklanamaz boyuta gönderme yapmak için kullanıyorum teolojiyi: varlığımızın nihai bağlamı, yaşamlarımızın iç ve dış sınırları. Bu tür sınırlardan olan yaşlanma, bizi "formellik-sonrası düşünce"ye (Cohen, 2005) daha yetenekli kılan, kısmen yaşlanmakta olan beyinlerimizdeki değişimlere bağlı olarak insanı biraz da doğal olarak daha bilinçli bir hale getirir. Böyle olunca yaşamın ironilerini ve ikirciklerini daha çok kabul eder, bilgimizin paradoks ve eğretilemesini, göreceliliğini daha çok takdir eder ve Ecel'e yaklaştıkça yaşamın daha büyük, daha semavi sorularını daha çok merak eder oluruz. Diğer bir deyişle, "teoloji"yi bir anlamda Freeman'ın "hayat hikâyesinin *aşkın ufku*"ndan (2010, 94; italik Freeman'ın) söz ederkenkine ya da Gergen'in *Relational* Being'de (2009) kitabı bizi "bağıntısal varlığın kutsal bir boyutu olasılığına göz atma"ya (373) davet ederek bitirirken söylediklerine benzer bir şekilde kullanıyorum. O halde yaşlanmanın anlatısal teolojisi derken özet olarak ne anlatmak istiyoruz?

Anlatısal düşünce çizgisiyle ilişkili olarak, bir kavram, *anlatı kapanması* kavramı (Freeman, 2000; Bohlmeijer, Westerhof, Randall, Tromp ve Kenyon, 2011) benim için giderek daha da zorlayıcı olmaya başladı. Demans trajedisinin dışında –yaşlanmanın yanında getirdiği birçok öteki sınırlamalardan hiç söz etmeyelim- birçok yetişkin, hayatlarının belli bir döneminde –örneğin emeklilikte- onları onlar yaptığını düşündükleri geniş hikâye çizgisinin erkenden bittiği bir aşamaya ulaşırlar. Açılmaya uygun yeni konular ya da yeni bölümler olmayınca, bu insanlar genel olarak yaşlanmanın tipik şekilde algılandığı "çöküş anlatısı"nı içselleştir (Gullette, 2004). Anlatısal açıdan bakarsak kendilerini kapatırlar, dünyaları daralır ve olanağın, geleceğin anlamı bloke olur. Yaşamları bu şekilde devam etmesine rağmen (her sabah kalkarlar, işlerini güçlerini yaparlar ve gece yatarlar), yaşamlarıyla *ilgili* içselleştirdikleri hikâye pratikte duraksamıştır. Artık gelişmeyen, büyümeyen, evrilmeyen bu hikâye, gün be gün "aynı eski hikâye"dir. Kabaca ifade edersek, yaş *almaya* devam ederler ama artık yaşla *büyümemektedirler*. Yaşlanmayla kazanabileceklerini düşündükleri "felsefi derinleşme" (Schacter-Shalomi, 1995, 124-7), ruhani farkındalık ya da şefkatin artması gibi her türlü görüş zenginliği sessiz sedasız yok olurken istemeden depresyon girer ya da umutsuzluğa kapılırlar. Bu arada her tür sorunla karşı karşıya kalan bazıları ise dirençleriyle, kendilerini açmaya devam etme istekleriyle ve ta sonuna kadar ilgilerini kaybetmemeleriyle bizi şaşırtırlar. Hangi iç nitelikler ve dış koşulların bileşimi bir insanı bir yöne sürüklerken ötekini başka bir yöne sürükler? Gerçekten de, yaşlanmanın anlatısal teolojisi kavramını ortaya atışımdaki maksat özünde teorik olduğu kadar pratik de, hatta buna göz kulak olma kaygısı bile diyebiliriz. Yaşlı yetişkinler hikâyelerini açık tutmak için ne yapabilir; hikâyeleriyle, ilişkileriyle ve dünyalarıyla ne yapabilir –ya da biz *onlarla* ne yapabiliriz?

Burada *Reading Our Lives* (Randall ve McKim, 2008) kitabının eksenini oluşturan ve başka yerlerde de enine boyuna irdelediğim (Randall, 2013a, 2013b) bir temayı ele almak istiyorum. Sadece yaş almak değil yaşla birlikte büyümenin kilit noktası, aklı yerinde, umutlu bir şekilde yaşlanmanın kilit noktası, "iyi, güçlü bir hikâye" oluşturmaktır.

İyi, Güçlü Bir Hikâye

İyi, *güçlü* bir hikâye kavramı açıktık ki sayısız psikolog ve terapistin incelediği ya da zımnen değindiği "iyi bir hayat hikâyesi" kavramıyla bağlantılıdır (bkz. Randall ve McKim, 2008, 103-12). Biraz tartışmalı bir kurgulama olsa da, böyle bir hikâye için dile getirdikleri ölçütler arasında tutarlılık, güvenilirlik, çeşitlendirme, özümseme ve açıklık vardır. Bu ölçütlerin her birini eleştirmek ve yaşlanmanın anlatısal teolojisindeki rolünü dikkate almak, çok daha uzun bir çalışmanın işidir. Burada kısa bir değininin ardından ben tek başına *açıklık* üzerine odaklanacağım. İyi, güçlü bir hayat hikâyesi, bana göre, ucu açık bir hikâyedir –ve burada özellikle daha sonraki yıllarda anlattığımız ve yaşadığımız hikâyeden söz ediyorum. Ama bu ne anlama geliyor? Nasıl açık ve neye açık? Belki daha da temel olarak, hatta "bir hayat hikâyesi" ne anlama gelir?

Bu ikinci soruyu, okurlar güç bela *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'i tamamladıktan sonra pekâlâ sorabilecekleri soruyu ele almak için, Dan McAdams'in getirdiği tanımı yararlı bir başlangıç noktası olarak görüyorum. McAdams bir hayat hikâyesi, diye öne sürer, "yaşama birlik ve amaç sağlama işlevini gören içselleştirilmiş ve kendini geliştiren bir kişisel mit"tir (1996, 132). Kuşkusuz "mit" terimi, bireyler olarak her gün yaptığımız anlatı faaliyetiyle, teologların ve ideologların benimsedikleri ve kendi hikâyelerimizin tamamlayıcısı olarak bir biçim ya da bileşimde içselleştirdiğimiz, bir bütün olarak dünyanın daha büyük anlatıları ya da ana mitleri arasındaki bir bağlantıyı akla getirir. Ama böyle bir formülasyonun ışığında beni özellikle ilgilendiren McAdams'ın açıklığın kendisi üzerine yaptığı yorumlardı: "İyi bir hayat hikâyesi (tutarlı olmanın yanı sıra)" diyor, "hatırı sayılır derecede değişime açıklık ve muğlaklığa hoşgörü gösterir" (McAdams, 2001, 663). Özellikle, "bir açık uçlu hikâye, gelecek eylem ve düşünce için çok sayıda farklı alternatifi açık tutarak kişiyi geleceğe sevk eder" (McAdams, 1996, 315). Son olarak, "konu hayat hikâyelerimiz olunca" der, "hiçbir şey asla son değildir. Şeyler her zaman değişebilir" (McAdams, 1993, 278).

Life Stories: The Quest for Coherence kitabında sosyo-dilbilimci Charlotte Linde (1993), "hayat hikâyesi"ne başka bir tanımlama yöntemi önerir: Bu, yaşamlarımız hakkında düşündüğümüz özel iç versiyona, başkalarıyla etkileşim halindeyken –benim *iç-dış* dediğim bir düzeyde- kendimiz hakkında anlattığımız hikâyelere

daha az vurgu yapan bir tanımdır. Böyle olduğu için, "bir hayat hikâyesi *açık bir birimdir*" der, "hem yapısal hem yorumsal olarak açıktır" (31). Devam eder:

> Bir hayat hikâyesi –yeni olaylarla ilgili hikâyelerin eklenmesiyle, bazı eski hikâyelerin kaybolmasıyla ve yeni değerleri ifade etmek için eski hikâyelerin yeniden yorumlanmalarıyla- zorunlu olarak sürekli değişir. Her yeni dinleyici için hikâyelerimizi hiç değilse hafifçe değiştiririz; hitap edilen belirli bir kişiyle ilişkimiz değiştikçe belirli bir hikâyeyi hitap edilen bu kişi için değiştiririz; yeni olaylar oldukça ve geçmiş olayları anlayışımızı değiştiren yeni değerler edindikçe hikâyelerimizi yeniden biçimlendiririz; ve bakış açımız, ideolojimiz ya da genel anlayışımız tarihimizi değiştirip yeniden biçimlendirdikçe hikâyelerimizi de değiştiririz.(31)

Linde'nin tanımı, başkalarına ve kendimize kendi yaşamlarımız hakkında ve kimliğimizi nasıl anlıyorsak öyle anlattığımız –küçük ya da büyük (Bamberg, 2006)- anlatıların içkin açıklığı üzerine diğer tanımlar kadar iyidir. Ancak şimdilik, bu gibi yaklaşımlardan, özellikle yaşamın ileri dönemlerinde "kendi-anlatısı açısından kişinin seçeneklerini açık tutmasının" (Brimer ve Kalmar, 1998, 3231) nasıl olduğuna ilişkin sonuçlar çıkarmama izin verin.

Yaşamın ilerleyen dönemlerinde "iyi, güçlü bir hikâye"nin önemini vurgularken, yaşamın bu geç döneminin getirebileceği zorluklara göğüs gerebilmek için yaşlı yetişkinlerin, kendilerini dayanıklı kılacak, besleyecek ve büyümeye devam etmeleri için ilham verecek katmanlı, dirençli ve geniş bir anlatıya ihtiyaçları olmasını kast ediyorum. "Güçlü" kelimesini bu anlamda, sert ve sıkı anlamında değil, hem köklü hem esnek –rüzgâr ve fırtınaya zarif bir şekilde eğilen büyük meşe ya da uzun çam ağaçları gibi- anlamında kullanıyorum (Randall, 2013b). Yani ihtiyaç duyulan şey, iyice derinlere inip yayılan ve anlık gerçekliğimizin parametrelerinin ötesine geçen bir "uyandırıcı kişisel mit"tir. İhtiyaç duyulan şey, kendimizle ilgili daha sıkı, daha büyük, daha geniş bir hikâyedir; bu aynı zamanda dünyamızın daha sıkı, daha büyük, daha geniş bir hikâyesidir. Arterit, diyabet ya da demans gerçeklikleri, artı yaşlanmanın içerdiği kaçınılmaz kayıp ve geçişler dikkate alınırsa, yaşamın ileri dönemlerinde "iyi, güçlü bir hikâye" geliştirme nosyonu gereksiz bir iyimserlik olarak görüle-

bilir. Çünkü yaşlanma, kültürümüzde çoğunlukla güçten ziyade zayıflık, büyüme değil çöküş olarak algılanır. Tam da bu nedenle böyle bir nosyonun geliştirilmesi gerektiğine inanıyorum çünkü çöküş anlatısının yaşlanmanın *tüm* hikâyesini anlatmasına izin verilmemelidir. Dolayısıyla önerdiğim şey – burada kısaca çerçevesini çizeceğim- "iyi, güçlü bir hikâye"nin kendine, başkalarına ve dünyaya açık bir hikâye olmasıdır –bizzat hikâyelerin gücüne açık olmasından söz etmiyorum bile.

Kendimize Karşı Açıklık

Bununla, benlik duygumuzu geçmiş, bugün ve geleceğe açık tutmayı kast ediyorum. Bu boyutların birincisine bakarsak, "dün dündür: hikâyenin sonu" algımıza rağmen dün zaten doğal olarak açıktır. Geçmişin *olayları* kesinlikle öyledir ama bu olaylarla ilgili yorumlarımız değiştiği gibi, bunlardan–ya da daha doğrusu belleğimizin benzerlik kurduğu görece birkaç olaydan- çıkarabileceğimiz ya da onlara verebileceğimiz anlamlar da değişir. Yaşamımızın gerçek olaylarının çoğunluğu (ben buna "dış hikâye" diyorum) tüm niyet ve amaçlar açısından kaybolmuş ve unutulmuş, zamanın hiç durmayan akışıyla köprünün altından akıp gitmiştir. Belleğimiz genel olarak –yani otobiyografik belleğimiz- büyük oranda açık bir metindir (Freeman ve Brockmeier, 2001). Tüm bölümler değilse bile, tek tek olaylar her zaman yeniden yazılabilir ya da düzeltilebilir: örneğin yaşamlarımızı kurmamızı sağlayan genel anlatıya uyarlanmayı bekleyen acı verici ya da çözülememiş kısımlar (Coleman, 1999). Ve şimdide olanlar ya da gelecekte olacaklar geçmişte olanları kavrayışımızı her zaman değiştirebilir. Üstelik geleceğimiz de bugünümüz gibi her gün değişen şeyler olduğundan, tıpkı *edebiyat* metinlerinde de olduğu gibi, belleğin karmaşık metninden çıkarabileceğimiz anlamların hiç sonu yoktur. Belki alışkanlık gereği "hikâyemiz budur ve bundan vazgeçmiyoruz" ısrarına rağmen, hatırlanan geçmişin anlamı doğası gereği belirsizdir. Belirlenmemiştir. Eski hikâyeler içinde –yani yıllar içinde anladığımız ve belki anlattığımız, zayıf ve sınırlı bir şekilde kendi kimliğimizi üzerine kurduğumuz "takım oluşturan parçalar" (Randall ve McKim, 2008, 200), "imza hikâyeler" (Kenyan ve Randall, 1997, 46-9) ya da "kendini tanımlayan anılar" (Singer ve Blagov, 2004)- bizi hangi yeni anlamların

beklediğini asla bilemeyiz. Böyle bir hikâyenin her zaman bir başka yüzü ve her zaman birden fazla anlatma yolu vardır.

Üstelik içimizde, her zaman "hayatımız"ın merkezinde olduğunu en doğal olarak düşündüklerimizden daha fazla hikâye vardır. *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de sayısız nedenle ya önemini azaltarak anlattığımız ya da tamamen hiç anlatmadan bıraktığımız hikâyeler de olduğunu ileri sürmüştüm. Gerçekten de, kimlik duygumuz birçok açıdan anormalliklere, kuralla çelişen, kaideyi bozan istisnalar oluşturan ve tuhaf bir nedenle unutamadığımız deneyimlerle ilgili anılarımıza dayalıdır. Bununla birlikte, aklımıza takılan sayısız anıdan korumayı başardığımız cüzi anılar kümesinden bile geçmişimize ilişkin "kendi üzerimize anlatısal düşünme" (Freeman, 2010) aracılığıyla kendimiz hakkında öğrenilecek sonsuz şeyler vardır. Aynı şekilde, yeni kitabımda öne sürdüğüm gibi, yaşamlarımızın hikâyeleri tam anlamıyla *paraboliktir* (Randall ve McKim, 2008, 267-72). Bununla, bu hikâyeler üzerinde düşünmenin, değerlendirme yapmanın ya da bir onları "yaşam incelemesi" (Butler, 2007) biçiminde ele almanın, bunlar yaşamın anlamını araştırmayla ilgili olduğu ölçüde, ruhsal bir deneyim olduğunu kast ediyorum. Bu tür nedenlerle, bir kaynak yaşam hikâyelerimizden "kutsal metinler" olarak söz ediyor (Charme, 1984, 53).

Aynı şekilde, bugün de her zaman açıktır ve ikisi de –bugün ve geçmiş- birbirine çözülmez biçimde bağlıdır. Yeni olaylar sürekli olur ve bir ölçüde "kurgulanmış" olması, dolayısıyla (biraz da olsa) bir bütün olarak hikâyemizin gittiği yer ve nasıl bir hikâye olacağına ilişkin çıkardığımız anlamı gözden geçirmeye davet etmesi –ya da zorlaması- gerekir (bkz. Polkinghorne, 1988). Her gün ya da her saat, geçmişimizdeki kıyaslamalı olayları hatırlamamızı teşvik edecek ve bu olayların içerdiklerini –artık kim olduğumuz hakkında bize neler söyleyeceğinden hiç söz etmeyelim- yeniden yorumlamayı esinleyecek olay ve durumlar getirir. Tekrar belirteyim, asla bilemeyiz. Papaz-psikolog Adrian Van Kaam zarif küçük kitabı *Spirituality and the Gentle Life*'da (1974), "görevimin iç içe geçtiği kişiler, olaylar, yerler ve şeyler ağı her gün değişebilir" gözlemini yapar. Van Kaam'ın sözleriyle "yumuşak ve nazikse, bu tür sürekli değişime karşı çıkmam; tersine hayatımın her günü kendini yeniden yaratan bir İlahi İrade'nin kendini sürekli ortaya koyması olarak onu dinlerim...

Yumuşaklık… her yeni durumda, bu durumla bağlantılı insanlar ve koşullardaki küçük değişiklikler yüzünden ortaya çıkan örtük nüansları duymama yardım eder" (33f).

Gelecek de açıktır çünkü gelecekten bize gelenler her zaman hem bugün hem de geçmiş deneyimimizi değiştirebilir. Bunun nasıl olacağını önceden asla bilemeyiz. Bu noktada Florida Scott Maxwell'in (1968) 80'lerde yazdıklarına kulak verin: "Yaşlılığa yaklaşan ve belki bundan korkan insanlara yaşlanmanın keşif zamanı olduğunu söylemek istiyorum. 'Neyin keşfi' diye sorarlarsa ancak, 'Her birimiz bunu kendi başımıza bulmalıyız, yoksa keşif olmaz' diye cevap verebilirim" (142). "Neyin keşfi"ne, "gerçek" imasında bulunur –bir sonsuz doğrular kümesi olarak değil, yaşlanmanın yavaşça bizi dürterek yönelttiği bir duygusal-zihinsel *bölge* olarak (bkz. Freeman, 2010). "Uzun bir yaşam" der, "bana Gerçek'e yaklaştığımı hissettirir ama sözcüklere dökülmez, o halde bunu nasıl iletebilirim?" (142). Böyle bir doğru, diye öne sürer, "yaşlı insanların… başka her şeyden daha fazla istediği şeydir" (87)

Geçmiş, bugün ve geleceğe açık kalarak, dolayısıyla "zamanı yayıcı" (Webster, 2011) olarak içimizde, aralarında sürekli gidip gelen üç zaman kipinin iç içe girdiğini görürüz. Gerçekten de, bu, "otobiyografik zaman"ın (Brockmeier, 2002) özüdür. Geçmişi bugünkü durumumuzun gözleriyle ve beklediğimiz gelecek(ler) ışığında görür ve yorumlarız. Tam tersi de geçerlidir: Geleceğe, günümüze göre yorumladığımız geçmişin ışığında bugünün gözleriyle bakarız. Dolayısıyla birçok geçmiş ve birçok gelecek olduğu göz önüne alındığında, içimizdeki üç zaman kipindeki gidiş gelişlerin bileşimleri ve değiş tokuşları nitelik olarak sonsuzdur ve duygularımızın yaşamının sürekli değişmesinin karmaşık yolları üzerinde de belirgin etkileri vardır.

Son olarak, iyi, güçlü bir hikâye bilinmeyene --örneğin rüyalarımıza ve bunların esinleyebileceği anıların yeni yorumlarına- açıktır. Rüya yorumu konusunda pek uzman sayılmam ama rüyalarımızın, biz uyurken sindirim sistemimizin yediklerimizi parçaladığı sırada yarattığı rastgele saçmalıklardan öte olma ihtimalini kabul ediyorum; yani, rüyalarımızın, nasıl *yorumlayacağımızı* biliyorsak normal, bilinçli, uyanık yaşamımızınkinden daha derin bir düzeyde öz-kavrayışımız için bir önem taşıyan simgeler,

eğretilemeler ve hikâyeler için bir araç olduğunu bir olasılık olarak (örneğin bkz. Progoff, 1975) kabul ediyorum.

Başkalarına Açıklık

Bununla yine zaman kipleriyle bağlantılı olarak birçok şeyi kast ediyorum. Geçmişe dair hikâyelerimizi *genealoji* aracılığıyla, "kökler"imizi keşfederek, çok basit ama güçlü bir yolla başkalarına açık tutabiliriz. Gerçekten de birçok yaşlı yetişkin doğal olarak kendi yaşamlarını, onlardan önce olan ve kaçınılmaz olarak özelliklerini, genlerini, hatta hayatlarına yön veren konularını paylaştıkları kişilerin daha uzun, daha geniş tarihi içinde görme özlemi duyduğunu fark etmiştir. Şimdiki zaman kipinde, her gün başka insanlarla etkileşimimizin bizi kendi iç dünyamızın farklı köşeleriyle temasa geçirebileceği, benliğimizin farklı yanlarını, kişiliğimizin farklı boyutlarını, geçmişimizin farklı bölümlerini uyandırabileceği yollara kendimizi açık tutabiliriz. Benliklerimizi nasıl hikâyeleştirdiğimizin her zaman yaşamlarımızdaki insanların kendilerini nasıl hikâyeleştirdiklerinin bir fonksiyonu olduğu gerçeğine açık olabiliriz. Özellikle daha yakın ilişkilerimizde, ne kadar algılanamayacak kadar küçük olursa olsun, birbirimizin anlatılarını sürekli *ortak yazarız*; öyle ki nerede "benim hikâyem" başlar, nerede "senin hikâyen" haline gelir, bir noktada söylemek olanaksızlaşır (Kenyon ve Randall, 1997, 93-5). Kitabı *The Quantum Self* de Dana Zohar (1990) bu içgörüyü merak uyandırıcı bir şekilde ifade ederken, aynı zamanda da sadece benlikle öteki arasındaki değil, yaşamla ölüm arasındaki ilişkinin satır aralarını kavrayışımızın etkilerine işaret eder: "Benliğin kuantum incelemesinde" der, "kendi geçmişimle yakın ilişki içinde olduğum başkasının geçmişi arasında çok katı bir ayrım olamaz... zamana dayanmam, ötekilerle yakın ilişkilerim ve ölümden sonra hayatta kalmam arasında keskin bir ayrım çizmenin yolu yoktur" (129, 131)

Benlikle öteki, yaşamla ölüm arasındaki bu bulanık çizginin –Lars Tornstam'ın "gero-aşkınlık" (1996) teorisini yankılayan bir perspektif-bir sonucu, demans yaşayan kişilerle bağlantımız açısından önem taşır. Kuantum düzeyinde de anlatı düzeyinde de yaşamlarımız birbiriyle bağlantılıysa, hayat hikâyelerimiz hiçbir zaman tam olarak kendimizin değilse, tersine bizim ötemizde yakın ve uzaktaki başka kişilerin yaşamlarına ve hikâyelerine ya-

yılıyorsa, o halde birbirimizin anlatı kimliklerini yüreklerimizde onurlandırma ayrıcalığını ve sorumluluğunu paylaşırız. Yani bu insanlar artık kendi anlatılarını anlamlı yollarla, en azından kelimelerle iletemeseler bile, bu anlatılar bu yüzden "yok olmuş" olmaz; bunları açık tutma sorumluluğun onların omuzlarından bizimkilere geçmesi de aynı şekilde yok olmaz (Randall, 2009; Randall, 2010b).

Hikâyelerimiz Erik Erikson'un (1968) verdiği adla üretkenlik –diğer bir deyişle çevremizdeki dünyaya ve gelecekte ardımızdan gelecek kuşaklara yaptığımız katkılar- aracılığıyla başkalarına açıktır. Bu tür katkılar çeşitli türlerde olabilir: kültürel, entelektüel, kişiler arası –örneğin, çocuklarımız ve torunlarımız aracılığıyla ve dünyada hâlâ yolunu arayan ve teşvikimize ihtiyacı olan diğer yetişkin insanlarla (örneğin öğrenciler) ilişkilerimiz aracılığıyla- ilişkiler; ve bu ilişkiler de karşılığında bizi yeni düşüncelerle beslerler ve bizi dünyayı yeni deneyimleme tarzlarına açar, böylece ufkumuzu genişletip büyümemizi teşvik ederler.

Dünyaya Açıklık

Burada "dünya" kelimesiyle sadece insan dünyasını –kültür, politika ve tarih dünyasını- değil, aynı zamanda doğal dünyayı da kast ediyorum: çevre, çiçekler ve ağaçlar, Erkek Kardeş Güneş ve Kız Kardeş Ay dünyasını –Brian Swimme ve Thomas Berry'nin kozmolog-teolog ekibinin kitapları *The Universe Story*'de (Swimme ve Berry, 1992) betimlediği dünyayı.

Her gün üzerimize boca edilen sel gibi bilgi düşünülürse olabildiğince meraklı kalarak, yeni düşünce ve eğilimlere açık kalarak –onları ille de kabul etmek ve aynı fikirde olmak için değil ama akılda tutmak, dikkate almak, "gerçeklik" vizyonumuzda hesaba katmak için- hikâyelerimizi açık tutarız. Yerel ya da daha geniş güncel olaylara ayak uydurarak; insani işler alanındaki sürekli değişim ve kaymalara, haberlerdeki hikâyelerin ardındaki hikâyelere ve bütün bunların bizi benliğimizin önceden azgelişmiş köşelerine açık tutma potansiyeline uyanık kalarak hikâyelerimizi açık tutarız. Bu anlamda her düzeyde öğrenilecek şeylerin sonu yoktur. Ayrıca hikâyelerimizi *seyahat* sayesinde insan dünyasına da açık tutabiliriz; bu seyahatler ister kendimizinkinden çok farklı kültür ve bağlamlara yapılan gerçek seyahatler

olduğu gibi filmler ve kitaplar aracılığıyla vekâleten seyahatler de olabilir.

Yakın ya da eski tarihe–böyle bir tarihin sadece kamuya açık, kabul edilmiş versiyonlarına değil, ailemizin, toplumumuzun, uygarlığımızın daha uçarı, daha az yerleşik, daha sorunsal versiyonlarına da, diğer bir deyişle tarihimizin henüz karşılaşmadığımız ya da kucaklamadığımız, henüz kendi kişisel *hikâyemize* dahil etmediğimiz özelliklerine- derin bir merak geliştirerek tüm genişliği ve giriftliğiyle insan dünyasına açık olur, böylece bu hikâyeyi daha da genişletir, kalınlaştırır ve derinleştiririz. Bu noktada Jens Brockmeier'in (2002) Freeman'ın *anlatı bilinçaltı* kavramını (Freeman, 2010) incelerken kişisel belleğin karmaşıklığı üzerine gözlemleri çok değerlidir:

> ...bellek bildiğimizden ve aslında muhtemelen bilebileceğimizden daha fazla bir şeydir... metinler ve kültür bağlamları içerir ve aynı zamanda bunlardan fazlasıdır da çünkü –onu bir an yoğun yazılmış bir metin olarak algılarsak- sayısız metinlerle ve kültür bağlamlarıyla çözülmez biçimde iç içe geçmiştir. Sadece bugüne değil geçmişe de yayılan sonsuz bir ara-metnin bir parçasıdır... kişisel bellek tarihin ve tarihsel bilginin sonsuz ve başlangıçsız uzanımında sadece bir nokta[dır]; otobiyografik bilinç, bilinmeyen ve bilinemeyecek büyüklükte bir denizden geçici olarak yüzeye çıkan farkındalığın sadece küçük bir adasını kapsar. (Brockmeier, 2002, 457)

Doğal dünyaya açık kalma konusuna gelince, kendimizle tanışmanın gerekliliği üzerine, ne kadar amatör düzeyde olursa olsun jeologların, biyologların ve astronomların bize içinde bulunduğumuz evrenle ilgili söyleyebilecekleri üzerine uzun uzun yazabilirim. Ama kendimi bir kilit noktayla sınırlandırayım. Hem kuantum perspektifinden hem de kozmik perspektiften bakıldığında, doğumdan bir parçamız olan küçücük bir zerre bir noktada mutlaka geri-dönüşüme uğrayıp bir ağacın, bir kuşun ya da bir insanın kumaşına katılmıştır. Daha Zohar (1990) şöyle der: "vücudum bir zamanlar Yıldıztozu olan atomlardan yapılmıştır... Hepimiz... aynı maddenin kumaşıyız... Kendimiz de dahil olmak üzere evrendeki tüm kuantum sistemleri birbirine geçmiştir... kimliklerimiz üst üste biner" (133, 145-7). Bio-gerontolojist Leonard Hayflick'ün (1994) de aynı şekilde belirttiği gibi: "Biz aslında milyar yıllık atomlardan oluşuruz; hatta ölümsüz oldu-

ğumuzu bile iddia edebiliriz! Bu anlamda, ne zaman doğarsak doğalım hepimiz milyar yaştayız ve doğum günlerini kutlamak saçmadır." (18)

Varlığımızı sonsuz bir zaman ve uzam, bilinç ve enerji genişliğinde yalnızca küçük bir unsur olarak düşünmek, bizi bir önemsizlik duygusuna, "insanın olası varlığının sonsuz derecede üst üste binen ufuklarının önünde metafiziksel agorafobi" (Burger, 1963, 63) duygusuna sürükleyebilir. Ya da tam tersine, böyle bir düşünce, içimizi "anlatı özgürlüğünün heyecanı"yla (Gullette, 2004, 158) doldurarak, kurgusu içinde her birimize oynayacağı (mütevazi olsa da) benzersiz bir rolün biçildiği (küçük olsa da) bağımsız karakterleri olduğumuz esrarlı hikâyenin muhteşemliği karşısında duyduğumuz saygı ve hayranlığı artırabilir.

Hikâyelere Açıklık

Son olarak, iyi, güçlü bir hikâye, bizzat hikâyelere de açık bir hikâyedir. *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'de ele aldığım yaşamla edebiyat arasındaki iç içe geçmiş ve dinamik etkileşimi dikkate alırsak bu noktada sonsuza dek yazabilirim. Bu yüzden iki noktayla kendimi sınırlayacağım. Birincisi, en çok yöneldiklerimizden farklı çizgilerde kurguları olan romanlara, filmlere ve öteki çalışmalara açık olarak ve aslında genel olarak sanata (müzik, opera, şiir) açık olarak kendi içimizde yeni yerlere gideriz. Bilincimizi genişlemeye ve derinleşmeye davet ederiz. İkinci olarak, kök saldıklarımızdan ya da tam tersine zaten bildiğimizin daha derine gittiklerimizden-yazıları ve ritüelleri, doktrinleri ve simgeleri, eğretilemeleri ve mitleri- başka "ana anlatılar"a –örneğin dini anlatılara- açık kalarak kendimizi yeni içgörülere, yeni ifşaatlara, yeni doğrulara açık hale getiririz. Kabul ediyorum ki, bu daha büyük hikâyeleri "katı, hapseden yapılar" olarak değil ama yaşamlarımızı hikâyeleştirmek ve *yeniden*-hikâyeleştirmek için "şaşırtıcı kaynaklar" olarak deneyimlediğimizde bu özellikle böyledir (Beardslee, 1990, 173; Randall ve McKim, 2008, 260-7).

Sonuçlandırmayan Son Not

Her şey bir yana, hikâyelerimizin ne kadar büyüyebileceğinin, dolayısıyla yaşamlarımızın ne kadar açık olacağının içsel bir sınırı yoktur. Şimdilik –aşağı yukarı- 120 yılla sınırlanmış gibi görünen

biyolojik boyutun tersine, kendimizi biyografik açıdan ne kadar geliştirebileceğimizin bir sınırı yoktur. O halde, yaşlanmanın anlatı teolojisi nosyonu ve nereye kadar gidebileceğiyle ilgili yeterli bir anlam sağlamış olduğum umuduyla varsayımlarımı bu noktayla sona erdireceğim. Örneğin yazmaya devam ederken öne sürdüğüm şeylerden biri de, bazı "anlatı bakımı" biçimlerinin anlatı kapanmasını değil anlatı açıklığını teşvik ederek iyi, güçlü bir hikâyeyi nasıl kolaylaştırabileceği üzerine konuşmaktır: yaşam incelemesi ya da hatırlamalar gibi, danışmanlık verme, günah çıkarma, hatta normal bir sohbet gibi. Baştan sona baktığımda, araştırmalarıma bir tür başlangıç, artı nasıl bitebileceğine dair bir duygu sağlamış olsam da, orta kısma ilişkin çok daha az şey verdiğimden korkuyorum –ve orta kısmı az olan bir hikâye hayal kırıklığına uğratan bir masal sağlar. Açık uçları bir araya getirilmiş ve gelecek keşifler için net yönler sağlayan tamamlanmış kurguları tercih edenlerden özür diliyorum. Bununla birlikte genişleyen anlatı araştırmaları alanında kesinlikle bitmemiş kalan –aslında henüz yeni başlayan- hikâyeler için bir yer vardır.

KAYNAKÇA (*Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'in 1995 Baskısında Yer Almayanlar)

Bamberg, M. (2006). Stories: Big or small: Why do we care? *Narrative Inquiry,* 16(1). 139-147.

Beardslee, W. (1990). Stories in the postmodern world: Orienting and disorienting. *Sacred interconnections: Postmodern spirituality, political economy, and art* (163-75) Der., D. Griffin, Albany, NY: State University of New York Press.

Bohlmeijer, E., G. Westerhof, W. Randall, T. Tromp ve G. Kenyon, (2011). Narrative foreclosure in later life: Preliminary consideritaons for a new sensitizing concept. *Journal of Aging Studies*, 25(4). 364-70.

Brockmeier, J. (2002). Possible lives. *Narrative Inquiry,* 12(2), 455-66.

Bruner, J. ve D. Kalmar, (1998). Narrative and metanarrative in the construction of the self. *Self-awareness: Its nature and development,* Der., M. Ferrari & R. Sternberg, 308-31. New York: Guilford.

Butler, R. (2007), Life review. *Encyclopedia of gerontology: Age, aging, and the aged,* Vol. 1 (2nd Ed.,) In Der., J.E. Birren, 57-72. San Diego, CA: Academic Press; (Orijinal çalışma1996'da yayımlandı).

Chandler, S. ve R. Ray, (2002). New meanings for old tales: A discourse-based study of reminiscence and development in later life. *Critical advances in reminiscence work: From theory to application,* Der., J. Webster & B. Haight, 76-94. New York: Springer.

Charmé, S. (1984). *Meaning and myth in the study of lives: A Sartrean perspective.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Clews, R., W. Randall ve D. Furlong, (2004). Research notes on interdisciplinary stories by rural helpers. *Rural Social Work, 9,* 189-98.

Cohen, G. (2005). *The mature mind: The positive power of the aging brain.* New York: Basic Books.

Coleman, P. (1999). Creating a life story: The task of reconciliation. *The Gerontologist, 39*(2), 133-9.

Crites, S. (1971). The narrative quality of experience. *Journal of the American Academy of Religion, 39*(3), 291-311.

Cupitt, D. (1990). *Creation out of nothing.* London: SCM.

— 1991. *What is a story?* London: SCM.

Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and crisis.* New York: W.W. Norton.

Freedman, J. ve G. Combs, (1996). *Narrative theraphy: The social construction of preferred realities.* New York: W.W. Norton.

Freeman, M. (1997). Death, narrative integrity, and the radical challenge of self-understanding: A reading of Tolstoy's *Death of Ivan Ilych. Ageing and Society, 17,* 373-98.

— 2010. *Hindsight: The promise and peril of looking backward.* New York: Oxford University Press.

Freeman, M. ve J. Brockmeier, (2001). Narrative integrity: Autobiographical indentity and the meaining of the 'good life.' *Narrative and identity: Studies in autobiograxphy, self, and culture,* Der., J. Brockmeier & D. Carbaugh, 75-99. Amsterdam: John Benjamins.

Gergen, K. (2009). *Relational being: Beyond self and community.* New York: Oxford University Press.

Gold, J. (2002). *The stroy species: Our life-literatuer connection.* Markham, ON: Fitzhenry & Whiteside.

Gullette, M. (2004). *Aged by culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Hayflick, L. (1944). *How and why age.* New York: Ballantine.

Kenyon, G. ve W. Randall, (1997). *Restorying ou lives: Personal growth through autobiographical reflection.* Westport, CT: Praeger.

Linde, C. (1993). *Lifestories: The quest for coherence.* New York: Oxford University Press.

McAdams, D. (1988). *Power, intimacy, and the life story: Personological inquiries into identity.* New York: Guilford.

— (1993). *The stories we live by: Personal myths and the making of the self.* New York: William Morrow.

— (1996). Narrating the selif in adulthood. *Aging and biography: Explorations in adult development,* Der., J. Birren, G. Kenyon, J.E. Ruth, J. Schroots & T. Svensson, 131-48. New York: Springer.

— (2001). *The person: An integrated introduction to personality psychology* (3. basım). New York: Harcourt.

McAdams, D., R. Josselson ve A. Lieblich (Der.), (2006). *Idendity and story: Creating self in narrative.* Washington, DC: American Psychological Association.

Moody, H. (1995). Mysticism. *Aging, spirituality, and religion: A handbook,* Der., M. Kimble, S. McFadden, J. Ellor, & J. Seeber, 87-101. Minneapolis, MN: Augsburg Fortress.

Parry, A. ve R. Doan, (1994). *Story re-visions: Narrative theraphy in the postmodern world*. New York: Guilford.

Progoff, I. (1975). *At a journal workshop: The basic text and guide fuor using the intensive journal*. New York: Dialogue Houes Library.

Randall, W. (hazırlanıyor). *Tales from the coffee shop: The narrative complexity of ordinary life*. New York: Oxford University Press.

Randall, W. (basılmamış elyazması). *Toward a theology of story.* Emmanuel College için hazırlanmış bitirme tezi, Victoria University, University of Toronto. Mayıs 1976.

— (2009). The anthropology of dementia: A narrative perspective. *International Journal of Geriatric Psychiatry, 24*(3). 322-4.

— (2010a). Open stories, open lives: Toward a narrative theology of aging. (Narrative Matters için hazırlanmış bir sunum, 2010, St. Thomas University, Frederiction, NB. Mayıs 20-23.

— (2010b). The narrative complexity of our past: In praise of memory's sins. *Theory & Psychology, 20*(2), 1-23.

— (2013a). Aging, inorny and wisdom: On the narrative psychology of later life. *Theory & Psychology, 23*(2) 164-83.

— (2013b). The importance of being ironic: Narrative openness and personal resilience in later life. *The Gerontologist. 53*(1). 9-16.

Randall, W. R. Clews ve D. Furlong (Baskıda). *The tales that bind: A narrative model of living and helping in rural communities.* Toronto: University of Toronto Press.

Randall, W. ve E. McKim, 2008. *Reading our lives: The poetics of growing old.* New York: Oxford University Press.

Schachter-Shalomi, Z. ve R. Miller, (1995). *From age-ing to sage-ing: A profound new vision of growing older.* New York: Warner.

Singer, J. ve P. Blagov, (2004). The integrative function of narrative processing: Autobiographical memory, self-defìning memories, and the life story of idendity. *The self and memory,* Der., D. Beike, J. Lampinen, & D. Behrend, 117-38. New York: Psychology Press.

Swimme, B. ve T. Berry, (1992). *The universe story: From the primordial flaring forth to the ecozoic era.* New York: HarperCollins.

Tornstam, L. (1996). Gerotranscendence: A theory about maturing into old age. *Journal of Aging and Identity, 1*(1), 37-49.

Turner, M. (1996). *The literary mind.* New York: Oxford University Press.

van Kaam, A. (1974). *Spirituality and the gentle life.* Denville, NJ: Dimension Books.

Webster, J. (2011). A new measure of time perspective: Initial psychometric findings for the Balanced Time Perspective Scale (BTPS). *Canadian Journal of Behavioural Science, 43*(2), 111-18.

West, L. (1998). "The Stories We Are" için yazılmış bir eleştiri; *International Journal of Lifelong Education, 17*(3).

Zohar, D. (1990). *The quantum self: A revolutionary view of human nature and consciousness rooted in the new physics.* London: Bloomsbury.

Kaynakça

Abrams, P. 1982. *Historical sociology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Aichele, G. 1985. *The limits of story*. Philadelphia: Fortress Press.

Allen, C.L. 1978. *All things are possible through prayer*. New York: Jove.

Allen, W. 1949. *Writers on Writing*. Londra: E.P. Dutton.

Arieti, S. 1976. *Creativity: The magic synthesis*. New York: Basic.

Assagioli, D. 1987. *Psychosynthesis: A collection of basic writings*. Londra: Penguin.

Atwood, M. 1988. *Cat's eye*. Londra: Penguin.

Augros, R.M. ve G.N. Stanciu, 1986. *The new story of science*. Toronto: Bantam.

Augustine. 1961. *Confessions*. Londra: Penguin.

Aveni, A. 1989. *Empires of time: Calendars, clocks and cultures*. New York: Basic.

Bailin, S. 1985. *On originality*. Interchange 16(1), 6-13.

—1988. *Achieving extraordinary ends: An essay on creativity*. Boston: Kluwer Academic Publishers.

Barbour, I. 1990. *Religion in an age of science: The Gifford lectures* 1989-1991, cilt 1. San Francisco: Harper & Row.

Bartoli, J.S. 1985. *Metaphor, mind and meaning: The narrative mind in action*. Language Arts, 62(4), 332-42.

Bateson, M.C. 1989. *Composing a life*. New York: Atlantic Monthly Press.

Beach, R. 1990. The creative development of meaning: Using autobiographical experiences to interpret literature. D. Bogdan S.B. Straw'da (der.), *Beyond communication: Reading comprehension and criticism*, 211-35. Portsmouth, NH: Boynton/Cook Heinemann.

Beardslee, W.A. 1990. Stories in the postmodern world: Orienting and disorienting. D.R. Griffin'de (der.), *Sacred interconnections: Postmodern spirituality, political economy, and art*, 163-75. Albany, NY: SUNY Press.

Beck, C. 1989. Is there really development? An alternative interpretation. *Journal of Moral Education*, 18(3), 174-85.

Belenky, M.F., B.M. Clinchy, N.R. Goldberger ve J.M. Tarule, 1986. *Women's ways of knowing: The development of self, voice, and mind*. New York: Basic.

Benjamin, B.S. 1964. Remembering. D.F. Gustafson'da (der.) *Essays in philosophical psychology,* 171-94. New York: Anchor.

Benjamin, W. 1969. *Illuminations.* New York: Schocken.

Bennett, J. 1964. *Virginia Woolf: Her art as a novelist.* Cambridge: Cambridge University Press.

Berger, P.L. 1963. *Invitation to sociology: A humanistic perspective.* Garden City, NY: Anchor.

Berger, P.L. ve T. Luckmann, 1967. *The social construction of reality: A treatise on the sociology of knowledge.* Garden City, NY: Anchor.

Berghorn, F.J. ve D.E. Schafer, 1986-7. Reminiscence intervention in nursing homes: What and who changes? *International Journal of Aging and Human Development,* 24(2), 113-27.

Berman, M. 1991. The body of histor. J. Brockman'da (der.), *Ways of knowing: The reality club 3,* 247-82. New York: Prentice Hall.

Berne, E. 1964. *Games people play.* New York: Grove.

Berry, T. 1987. The new story: Comments on the origin, identification, and transmission of values. *Cross Currents,* 37(2-3), 187-215.

Birren, J. 1964. *The psychology of aging.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

—1987, Mayıs. The best of all stories. *Psychology Today,* 91-2.

Blythe, R. 1980. *The view in winter: Reflections on old age.* Londra: Penguin.

Bogdan, D. 1983. Censorship of literature texts and Plato's banishment of the poets. *Interchange,* 14(3), 1-16.

-1990a. Reading and "The Fate of Beauty": Reclaiming total form. D. Bogdan & S.B. Straw'da (der.), *Beyond communication: Reading comprehension and critism,* 167-95. Portsmouth, NH: Boynton/Cook Heinemann.

—1990b. Toward a rationale for literary literacy. *Journal of Philosophy of Education,* 24(2), 211-24.

Bohm, D. 1980. *Wholeness and the implicate order.* Londra: Ark.

Bohm, D. ve F.D. Peat, 1987. *Science, order and creativity.* New York: Vintage.

Bok, S. 1984. *Secrets: On the ethics of concealment and revelation.* New York: Vintage.

— 1989. *Lying: Moral choice in public and private life.* New York: Vintage.

Bolen, J.S. 1979. *The Tao of psychology: Synchronity and the self.* San Francisco: Harper & Row.

— 1984. *Goddesses in every woman.* New York: Harper & Row.

— 1989. *Gods in every man.* New York: Harper & Row.

Bonhoeffer, D. 1971. *Letters and papers from prison.* New York: Macmillan.

Booth, W.C. 1961. *The rhetoric of fiction.* Chicago: University of Chicago Press.

— 1966. Types of narration. R. Scholes'de (der.), *Approaches to the novel,* 273-90. San Francisco: Chandler.

— 1988. *The company we keep: An ethics of fiction.* Berkeley: University of California Press.

Bridges, W. 1980. *Transitions: Making sense of life's changes.* Toronto: Addison-Wesley.

Briggs, J. 1988. *Fire in the crucible: The alchemy of creative genius.* New York: St Martin's.

Bright, B.P. 1989. Epistemological vandalism: Psychology in the study of adult education. B.P. Bright'da (der.), *Theory and practice in the study of adult education: The epistemological debate*, 34-64. Londra: Routledge.

Brookfield, S.D. 1989. *Developing critical thinkers: Challenging adults to explore alternative ways of thinking and acting*. San Francisco: Jossey-Bass.

— 1990. Analyzing the influence of media on learners' perpectives. J. Mezirow'da (der.), *Fostering critical reflection in adulthood*, 235-50. San Francisco: Jossey-Bass.

Brooks, P. 1985. *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. New York: Vintage.

— 1988. The tale vs. novel. *Novel*, 21(2, 3), 285-92.

Brundage, D.H. ve D. MacKeracher, 1980. *Adult learning principles and their application to program planning*. Ontario Ministry of Education.

Bruner, J.S. 1965. *On knowing: Essays for the left hand*. New York: Atheneum.

— 1986a. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

— 1986b. Narrative and paradigmatic modes of thought. E. Eisner'da (der.), *Modes of knowing*, 97-115.

— 1987. Life as narrative. *Social Research*, 54(1), 11-32.

— 1988. Research currents: Life as narrative. *Language Arts*, 65 (6), 574-83.

— 1990. *Acts of meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bruner, J.S. ve S. Weisser, 1991. The invention of self: Autobiography and its forms. D.R. Olson ve N. Torrance'da (der.), *Literacy and orality*, 129-48. Cambridge: Cambridge University Press.

Butler, R. 1964. The life review: An interpretation of reminiscence in the aged. R. Kastenbaum'da (der.), *New thoughts on aging*. New York: Springer.

Campbell, Jeremy, 1989. *Winston Churchill's afternoon nap: A wide-awake inquiry into the human nature of time*. Londra: Paladin.

Campbell, Joseph, 1973. *Myths to live by*. New York: Bantam.

— ve B. Moyers, 1988. *The power of myth*. New York: Doubleday.

Carey, J. 1987. *Eyewitness to history*. New York: Avon.

Carey, J.W. (1969). Harold Adams Innis ve Marshall McLuhan. R. Rosenthal'da (der.), *McLuhan: Pro and con*, 270-308. Londra: Penguin.

Carr, D. 1986. *Time, narrative, and history*. Bloomington: Indiana University Press.

Casey, E.S. 1987. *Remembering: A phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press.

Castenada, C. 1975. *Journey to Ixtlan: The lessons of Don Juan*. Londra: Penguin.

Castle, E.B. 1961. *Ancient education and today*. Londra: Penguin.

Cawelti, J.G. 1989. The concept of formula in the study of popular literature. B. Ashley'de (der.) *The study of popular fiction: A source book*, 87-92. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Chafe, W. 1990. Some things that narratives tell us about the mind. B. Britton ve A. Pellegrini'de (der.), *Narrative thought and narrative language*, 79-98. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Chase, T. 1987. *When Rabbit howls*. New York: Jove.

Chatman, S. 1978. *Story and discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Church, G.J. 1992, 29 Haziran. The other side of Perot. *Time*, 16-22.

Clifford, J.L. (der.), 1962. *Biography as an art: Selected criticism* 1560-1960. New York: Oxford University Press.

Coles, R. 1989. *The call of stories: Teaching and the moral imagination.* Boston: Houghton Mifflin.

Collingwood, R.G. 1958. *The principles of art.* New York: Oxford University Press.

Connelly, E.M. ve D.J. Clandinin, 1988. *Teachers as curriculum planners: Narratives of experience.* New York: Teachers College Press.

— 1990. Stories of experience and narrative inquiry. *Educational Researcher*, 19(5), 2-14.

Cowley, M. (der.), 1977. *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* İlk dizi. Londra: Penguin.

Crichton, M. 1988. *Travels.* New York: Ballantine.

Crites, S. 1971. The narrative quality of experience. *Journal of the American Academy of Religion*, 39(3), 291-311.

— 1979. The aesthetics of self-deception. *Soundings*, 6(Q), 107-29.

— 1986. Storytime: Recollecting the past and projecting the future. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 152-73. New York: Praeger.

Cross, K.P. 1988. *Adults as learners: Increasing participation and facilitating learning.* San Francisco: Jossey-Bass.

Crossan, D. 1975. *The dark interval: Towards a theology of story.* Niles, IL: Argus Communications.

Csikszentimihalyi, M. ve O.V. Beattie. 1979. Life themes: A theoretical and empirical exploration of their origins and effects. *Journal of Humanistic Psychology*, 19(1), 45-63.

Cupitt, D. 1990. *Creation out of nothing.* Londra: SCM Press.

— 1991. *What is a story?* Londra: SCM Press.

Daloz, L.A. 1986. *Effective teaching and mentoring: Realizing the transformational power of adult learning experiences.* San Francisco: Jossey-Bass.

Daniels, M. 1988. The myth of self-actualization. *Journal of Humanistic Psychology*, 28(1), 7-38.

Danto, A.C. 1985. *Narration and knowledge.* New York: Columbia University Press.

Davies, P. 1988. What are the laws of nature? J. Brockman'da (der.), *Doing science: The reality club*, 47-71. New York: Prentice-Hall.

Dawson, S.W. 1970. *Drama and the dramatic.* Londra: Methuen.

Dennett, D. 1991. *Consciousness explained.* Boston: Little, Brown.

Dewey, J. [1916] 1966. *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education.* New York: Free Press.

— [1938] 1969. *Experience and education.* New York: Collier.

— [1940] 1962. Time and individuality. H. Shapley'de (der.) *Time and its mysteries*, 141-59. New York: Collier.

Dillard A. 1975. *Pilgrim at Tinker Creek.* New York: Bantam.

— 1982. *Living by fiction.* New York: Harper & Row.

— 1989. *The writing life.* New York: Harper Perennial.

Dittes, J.E. 1985. *The male predicament.* San Francisco: Harper & Row.

Dixon, J. ve L. Stratta, 1986. Textures of narrative. *Educational Review*, 38 (2), 103-11.

Dornisch, L. 1979. Experience as life's story. *New Catholic World*, 46-61.
Drabble, M. 1989. *A natural curiosity*. New York: Penguin.
Dunne, J.S. 1973. *Time and myth: A meditation on storytelling as an exploration of life and death.* Notre Dame, IL: University of Notre Dame Press.
Durrell, L. 1977. Röportaj. G. Plimpton'da (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* İkinci dizi, 257-82. Londra: Penguin.
Eakin, P.J. 1985. *Fictions in autobiography: Studies in the art of self-invention.* Princeton, NJ: Princeton University Press.
Eco, U. 1989. The narrative structure in Fleming. B. Ashley'de (der.) *The study of popular fiction: A source book*, 124-34. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Edel, L. 1959. *Literary biography.* New York: Anchor.
— 1973. Giriş. J. Glassco'da, *Memoirs of Montparnasse.* Toronto: Oxford University Press.
— 1988. Röportaj. G. Plimpton'da (der.) *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* Sekizinci dizi, 24-72. Londra: Penguin.
Edman, I. 1928. *Arts and the man: A short introduction to aesthetics.* New York: Norton.
Eisenstein, H. 1983. *Contemporary feminist thought.* Boston: G.K. Hall.
Ellul, J. 1965. *Propaganda.* New York: Random House.
Ermath, E. 1983. Fictional consensus and female casualties. C. Heilburun ve M. Higonnet'te (der.), *The representation of women in fiction*, 1-18. Baltimore: John Hopkins University Press.
Estés, C.P. 1992. *Women who run with the wolves: Myths and stories of the wild woman archetype.* New York: Ballantine.
Estess, T.L. 1974. The Inenarrable contraption: Reflections on the metaphor of story. *Journal of the American Academy of Religion*, 42(3), 415-34.
Even, M.J. 1987. Why adults learn in different ways. *Lifelong learning: An omnibus of practice and research*, 10(8), 22-7.
Faulkner, W. 1968. *The wild palms.* New York: New American Library.
— 1977. Röportaj. M. Cowley'de (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* Birinci dizi, 119-41. Londra: Penguin.
Feinstein, D., S. Kripper ve D. Granger, 1988. Mythmaking and human development. *Journal of Humanistic Psychology*, 28(3), 23-50.
Fergusson, F. 1961. *Introductory essay to Aristotle's Poetics*, Çev. S.H. Butcher. New York: Hill and Wang.
Field, J. 1952. *A life one's own.* Londra: Penguin.
Firman, J. ve J. Vargiu, 1978. *Dimensions of growth.* Synthesis'de, 3-4.
Fisher D. ve P. Brown, 1990. *The book of memories.* New York: Perigree.
Flynn, D. 1991, Bahar. Community as story: A comparative study of community in Canada, England and the Netherlands. *The Rural Sociologist*, 24-35.
Forman, F.J. 1989. Feminizing time: An introduction. F.J. Forman'da (der.), *Taking our time: Feminist perspectives on temporality*, 1-9. Toronto: Pergamon.
Forster, E.M. 1962. *Aspects of the novel.* Londra: Penguin.
— 1977. Röportaj. M. Cowley'de (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* Birinci dizi, 23-35. Londra: Penguin.

Foucault, M. 1988. *Politics, philosophy, culture: Interviews and other writings*, 1977-1984. New York: Routledge.

Fowler, J.W. 1981. *Stages of faith: The psychology of human development and the quest for meaning*. San Francisco: Harper & Row.

Frick, W.B. 1982. Conceptual foundations of self actualization: A contribution to motivation theory. *Journal of Humanistic Psychology*, 22(4), 33-52.

Friedman, S.S. 1988. Women's autobiographical selves: Theory and practice. S. Benstock'da (der.), *The private self: Theory and practice of women's autobiographical writings*, 34-62. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Fritz, R. 1989. *The path of least resistance: Learning to become the creative force in your own life*. New York: Fawcett Columbine.

Frye, J.S. 1986. *Living stories, telling lives: Women and the novel in contemporary experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Frye, N. 1963. *The educated imagination*. Toronto: CBC.

— 1966. Fictional modes and forms. D. Scholes'te (der.), *Approaches to the novel*, 23-42. San Francisco: Chandler.

— 1988. *On education*. Toronto: Fitzhenry & Whiteside.

Gardner, H. 1982, Mart. The making of a storyteller. *Psychology Today*'de, 49-63.

— 1988. Creative lives and creative works: A synthetic scientific approach. R.J. Sternberg'de (der.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*, 298-321. Cambridge: Cambridge University Press.

— 1990. *Frames of mind: The theory of multiple intelligence*. San Francisco: Basic.

Gardner, J. 1978. *On moral fiction*. New York: Basic.

— 1985. *The art of fiction: Notes on craft for young writers*. New York: Vintage.

Gawain, S. 1982. *Creative visualization*. New York: Bantam.

Gergen, K.J. 1977. The social construction df self-knowledge. T. Mischel'da (der.), *The self: Psychological and philosophical issues*, 139-69. Oxford: Basil Blackwell.

Gergen, K.J. ve M.M. Gergen, 1986. Narrative form and the construction of psychological science. T.R. Sarbin'de (der.) *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 22-44. New York: Praeger.

Getzels, J.W. 1985. Creativity and human development. *International encyclopedia of education*, cilt 2, 1093-1100. New York: Pergamon.

Gilkey, L. 1965. *Maker of heaven and earth: The Christian doctrine of creation in the light of modern knowledge*. New York: Doubleday.

Gilligan, C. 1982. *In a different voice*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Glover, J. 1988. I: *The philosophy and psychology of personal identity*. Londra: Penguin.

Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday Anchor.

Gold, J. 1988. *The function of fiction: A biological model*. Novel, 21(2-3), 252-61.

— 1990. *Read for your life: Literature as a life support system*. Markham, ON: Fitzhenry & Whiteside.

Goodman, N. 1986. *Ways of worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett.

Gould, R. 1978. *Transformations: Growth and change in adult life*. New York: Simon & Schuster.

Greene, M. 1990. The emancipatory power of literature. J. Mezirow'da (der.), *Fostering critical reflection in adulthood*, 251-68. San Francisco: Jossey-Bass.

Griffin, D.R. 1989. *God and religion in the postmodern world: Essays in postmodern theology*. Albany, NY: SUNY Press.

Groen, R. 9 Ekim 1990. Cross Current. *Globe and Mail*, C1.

Gunn, J.V. 1982. *Autobiography: Towards a poetics of experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hall, C. ve V.J. Nordby, 1973. *A primer of Jungian psychology*. New York: New American Library.

Hall, D. 1982. Who tells the world's story?: Theology's quest for a partner in dialogue. *Interpretation*, 36(1), 47-53.

Hall, E.T. 1984. *The dance of life: The other dimension of time*. New York: Doubleday.

Hallin, D.C. 1986. We keep America on top of the world. T. Gitlin'de (der.), *Watching television*, 9-41. New York: Pantheon.

Hamilton, A.C. 1990. *Northrop Frye: Anatomy of his criticism*. Toronto: University of Toronto Press.

Hardy, B. 1968. Towards a poetics of fiction. *Novel*, 2(1), 5-14.

Hare, W. 1979. *Openmindedness and education*. Montreal: McGill-Queen's.

Harman, W. ve H. Rheingold. 1984. *Higher creativity: Liberating the unconscious for breakthrough insights*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.

Harré, R. 1993. Önsöz. J. Shotter'de, *Cultural politics of everyday life*, vii-viii. Toronto: University of Toronto Press.

Hartshorne, C. 1971. The development of process philosophy. E.H. Cousins'de (der.), *Process theology: Basic writings*, 47-66. New York: Newman Press.

Hauerwas, S. 1977. *Truthfulness and tragedy: Further investigations into Christian ethics*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Haught, J.F. 1984. *The cosmic adventure: Science, religion and the quest for purpose*. New York: Paulist Press.

Heilbrun, C. 1988. *Writing a woman's life*. New York: Ballantine.

Henn, T.R. 1956. *The harvest of tragedy*. Londra: Methuen.

Hesse, H. 1978. *My belief*. Londra: Tried Panther.

Hillesum, E. 1985. *An interrupted life: The diaries of Etty Hillesum* 1941-43. New York: Washington Square.

Hillman, J. 1975a. The fiction of case history: A round. J.B. Wiggins'de (der.), *Religion as story*, 123-73. New York: Harper & Row.

— 1975b. *Re-visioning psychology*. New York: Harper & Row.

— 1989. *A blue fire*. New York: Harper & Row.

Hoffer, E. 1951. *The true believer*. New York: Harper & Row.

Hook, S. 1943. *The hero in history: A study in limitation and possibility*. Boston: Beacon.

Houston, J. 1987. *The search for the beloved: Journeys in sacred psychology*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.

Howe, I. 8 Mayıs 1989. The human factor: Are characters like people? *New Republic*, 30-4.

Huddle, D. 7 Ekim 1990. How much of my story is true? *New York Times Book Review*, 15-17, 31.

Hunt, D. 1987. *Beginning with ourselves: In practice, theory and human affairs.* Cambridge, MA: Brookline Books.

Hutcheon, L. 1989. *The politics of postmodernism.* Londra: Routledge.

Jackson, P.W. ve S. Messick, 1967. The person, the product, and the response: Conceptual problems in the assessment of creativity. J. Kagan'da (der.), *Creativity and learning*, 1-19. Boston: Beacon.

Jenkins, P. 1989. *Close friends.* New York: Fawcett Crest.

Johnson, B. 1981. Giriş. J. Derrida'da, *Dissemination*, vii-xxxiii. Chicago: University of Chicago Press.

Johnston, J. 25 Nisan 1993. *Fictions of the self in the making.* New York Times Book Review, 3, 29, 31, 33.

Jourard, S. 1971. *The transparent self.* New York: Litton Educational Publishing.

Kaplan, J. 1986. The "real life". S.B. Oates'de (der.), *Biography as high adventure: Life-writers speak on their art*, 70-6. Amherst: University of Massachusetts Press.

Kaufman, S.R. 1987. *The ageless self: Sources of meaning in late life.* New York: New American Library.

Kazin, A. 1981. The self as history: Reflections on autobiography, A.E. Stone'da (der.), *The American autobiography: A collection of critical essays*, 31-43. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Keen, E. 1986. Paranoia and catalysmic narratives. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 174-80. New York: Praeger.

Keen, S. 1970. *To a dancing god.* New York: Harper & Row.

— 1988, Aralık. The stories we live by. *Psychology Today*, 42-7.

— 1991. *Fire in the belly: On being a man.* New York: Bantam.

— 1993. On mythic stories. C. Simpkinson ve A. Simpkinson'da (der.), *Sacred stories: A celebration of the power of stories to transform and heal*, 27-37. San Francisco: HarperCollins.

Keen, S. ve A.V. Fox, 1974. *Telling your story: A guide to who you are and who you can be.* Toronto: New American Library.

Kegan, R. 1982. *The evolving self.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Keillor, G. 1986. *We are still married.* Londra: Penguin.

Kelly, K. 1991. "Designing perpetual novelty: Selected notes from the Second Artificial Life Conference." J. Brockman'da (der.), *Doing science: The reality club*, 1-44. New York: Prentice-Hall.

Kelsey, M.T. 1980. *Adventure inward: Christian growth through personal journal writing.* Minneapolis, MN: Augsburg Publishing House.

Kennedy, E. 1976. *The joy of being human.* New York: Image.

— 1977. *On becoming a counselor: A basic guide for non-professional counselors.* New York: Continuum.

Kenyon, G. 1991. Homo viator: Metaphors of aging, authenticity and meaning. G. Kenyon, J. Birren ve J. Schroot'da (der.), *Metaphors of aging in science and the humanities*, 17-35. New York: Springer.

Kenyon, G,, J. Birren ve J. Schroots (der.), 1991. *Metaphors of aging in science and the humanities.* New York: Springer.

Kermode, F. 1966. *The sense of an ending: Studies in the theory of fiction.* New York: Oxford University Press.

— 1980. Secrets and narrative sequence. W.J.T. Mitchell'da (der.), *On narrative*, 79-97. Chicago: University of Chicago Press.

Kidd, J.R. 1973. *How adults learn.* New York: Cambridge, Adult Education Company.

Kliever, L.D. 1981. *The shattered spectrum: A survey of contemporary theology.* Atlanta: John Knox Press.

Kopp, S. 1987. *Who am I... really? An autobiographical exploration on becoming who you are.* Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.

Kuhn, T. 1970. *The structure of scientific revolutions.* Chicago: University of Chicago Press.

Kundera, M. 1988. *The art of the novel.* New York: Harper & Row.

Laing, R.D. 1967. *The politics of experience.* New York: Ballantine.

L'Amour, L. 1989. *Education of a wandering man.* New York: Bantam.

Langer, L.L. 1991. *Holocaust testimonies: The ruins of memory.* New Haven, CT: Yale University Press.

Langs, R. 1988. *Decoding your dreams.* New York: Ballantine.

Larsen, S. 1990. *The mythic imagination: Your quest for meaning through personal mythology.* New York: Bantam.

Lasch, C. 1978. *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations.* New York: Norton.

Le Guin, Ursula, 1989a. *Dancing at the-edge of the world: Thoughts on words, women, places.* New York: Harper Row.

— 1989b. *The language of the night.* New York: HarperPerennial.

Leitch, T. 1986. *What stories are: Narrative theory and interpretation.* University Park: Pennslyvania State University Press.

Lessing, D. 1973. *The summer before the dark.* Londra: Penguin.

Levinson, D.J., C. Darrow, E.B. Klein, M.H. Levinson ve B. McKee, 1978. *The seasons of a man's life.* New York: Ballantine.

Lewis, C.S. 1964. *The last battle.* Londra: Puffin.

— 1966. On stories. *Essays presented to Charles Williams,*'da, 90-105. Grand Rapids, MI: Eerdmans.

— 1970. *The problem of pain.* New York: Macmillan.

Lifton, R.J. 1970. *Boundaries: Psychological man in revolution.* New York: Vintage.

Lindaman, E. (Konuşmacı). 1976. *Images of future. Thesis theological cassettes.* 4(8). Toronto: United Church of Canada.

Lindbergh, A.M. 1955. *Gift from the sea.* New York: Vintage.

Lodge, D. 1988. *The novel now: Theories and practices.* Novel, 21(2-3), 125-38.

Luria, A.R. 1987. *The mind of a mnemonist.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lynch, G. ve D. Rampton (der.), 1992. *Short fiction: An introductory anthology.* Toronto: Harcourt Brace Jovanovich.

MacIntyre, A. 1981. *After virtue: A study in moral theory.* Londra: Duckworth.

MacLean, R. ve A. Veniot. 1990. *Terror: Murder and panic in New Brunswick*, Mayıs-Kasım 1989. Toronto: McClelland & Stewart.

Macquarrie, J. 1973. *An existentialist theology*. Londra: Penguin.
Malcolm, J. 23 ve 30 Ağustos 1993. The silent woman – I. *New Yorker*, 84-159.
Mancusco, J.C. 1986. The acquisition and use of narrative grammar structure. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 91-110. New York: Praeger.
Mann, H., M. Siegler ve H. Osmond, 1972. The psychotypology of time. H. Yaker, H. Osmond ve F. Cheek'te (der.), *The future of time: Man's temporal environment*, 142-78. Garden City, NY: Anchor.
Mansfield, R.S. ve T.V. Busse. 1982. Creativity. *Encylopedia of educational research*, cilt 2, 385-94. New York: Free Press.
Marchand, P. 21 Nisan 1991. Telling stories. *Saturday Magazine: Toronto Star*.
Margulis, L. 1988. Big trouble in biology. Physiological autopoiesis versus Merchanistic Neo-Darwinism. J. Brockman'da (der.), *Doing science: The reality club*, 211-35. New York: Prentice-Hall.
Marshall, J. 1969. *Law and psychology in conflict*. Garden City, NY: Anchor.
Maslow, A.H. 1964. *Religions, values, and peak experiences*. Londra: Penguin.
— 1968. *Toward a psychology of being*. New York: Van Nostrand.
Maurois, A. 1956. *Aspects of biography*. New York: Appleton-Century-Crofts.
— 1986. Biography as a work of art. S.B. Oates'de (der.), *Biography as high adventure: Life-writers speak on their art*, 3-17. Amherst: University of Massachusetts Press.
May, R. 1976. The courage to create. New York: Bantam.
McGuire, M. 1990. The rhetoric of narrative: A hermeneutic critical theory. B. Britton ve A. Pellegrini'de (der.), *Narrative thought and narrative language*, 219-36. Hillsdale, NJ: Erlbaum Associates.
Merton, T. 1972. *Seeds of contemplation*. Wheathampstead, Herts, UK: Anthony Clarke Books.
Mezirow, J. 1978. Perspective transformation. *Adult Education*, 28(2), 100-10.
— 1990. How critical reflection triggers transformative learning. J. Mezirow'da (der.), *Fostering critical reflection in adulthood*, 1-20. San Francisco: Jossey-Bass.
Miller, H. 1955. Reflections on writing. B. Ghiselin'de (der.), *The creative process*, 178-85. New York: New American Library.
— 1977. Röportaj. G. Plimpton'da (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews*. İkinci dizi, 165-91. Londra: Penguin.
Miller, J.B. 1976. *Toward a new psychology of women*. Boston: Beacon.
Mishler, E.G. 1986. *Research interviewing: Context and narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Molinari, V. ve R.E. Reichlin, 1984-5. Life review reminiscence in the elderly: A review of the literature. *International Journal of Aging and Human Development*, 20(2), 81-92.
Moltmann, J. 1975. *The experiment hope*. Londra: SCM Press.
Moore, T. 1992. *Care of the soul: A guide for cultivating depth and sacredness in everyday life*. New York: HarperCollins.
Moustakas, C.E. 1961. *Loneliness*. New York: Prentice-Hall.
— 1967. *Creativity and conformity*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Mozart, W.A. [N.d.] 1955. Mektup. B. Ghiselin (der.), *The creative process*, 44-5. New York: New American Library.

Mumford, L. 1951. *The conduct of life*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Murdoch, I. 1967. Sartre: Romantic rationalist. Londra: Fontana.

Napier, N.J. 1993. Living our stories: Discovering and replacing limiting family myths. C. Simpkinson ve A. Simpkinson (der.) *Sacred stories: A celebration of the power of stories to transform and heal*, 143-56. San Francisco: HarperCollins.

Neisser, U. 1986. Nested structure in autobiographical memory, D. Rubin'de (der.), *Autobiographical memory*, 71,81. New York: Cambridge University Press.

Nierenberg, G.I. ve H.H. Calero, 1973. *How to read a person like a book*. Richmond Hill, ON: Simon & Schuster.

Nin, A. 1981. The personal life deeply lived. A.E. Stone'da (der.), *The American autobiography: A collection of critical essays*, 157-65. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Novak, M. 1971. *Ascent of the mountain, flight of the dove*. New York: Harper & Row.

Nussbaum, M. 1989. Narrative emotions: Beckett's genealogy of love. S. Hauerwas ve L.G, Jones'da (der.), *Why narrative?: Readings in narrative theology*, 216-48. Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Olney, J. 1972. *Metaphors of self: The meaning of autobiography*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

— 1980. Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical and bibliographical introduction. J. Olney'de (der.), *Autobiography: Essays theoretical and critical*, 3-27. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Olson, D.R. ve N. Torrance (der.), 1991. *Literacy and orality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Owen, H. 1987. *Spirit: Transformation and development in organizations*. Potomac, MD: Abbott Publishing.

Packard, E. 1982. *The Forbidden Castle*. New York: Bantam.

Palmer, P. 1983. *To know as we are known: A spirituality of education*. San Francisco: Harper & Row.

Pascal, R. 1960. *Design and truth in autobiography*. Londra: Routledge & Kegan Paul.

Pearson, C.S. 1989. *The hero within: Six archetypes we live by*. San Francisco: Harper & Row.

Peat, F.D. 1987. *Synhronicity: The bridge between matter and mind*. New York: Bantam.

Penelhum, T. 1967. Personal identity. *The encyclopedia of philosophy*, cilt 6, 95-107. New York: Macmillan.

Pennebaker, J.W. 1990. *Opening up: The healing power of confiding in others*. New York: Avon.

Pirsig, R.M. 1975. *Zen and the art of motorcycle maintenance: An inquiry into values*. New York: Bantam.

Plantinga, T. 1992. *How memory shapes narratives: A philosophical essay on redeeming the past*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.

Platiel, R. 31 Temmuz 1990. Mohawks locked in power struggle. Toronto. *Globe and Mail*, A7.

Poetics. 1987. *Encyclopedia Britannica, Micropedia*, cilt 9, 523.

Polkirghorne, D. 1988. *Narrative knowing and the human sciences*. Albany, NY: SUNY Press.

Polonoff, D. 1987. *Self-deception*. Social Research 54(1), 45-53.

Polster, E. 1987. *Every person's life is worth a novel*. New York: Norton.

Poulet, G. 1956. *Studies in human nature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Powell, J. 1984. *The Christian vision: The truth that sets us free*. Allen, TX: Argus Communications.

Powys, J.C. [1929] 1964. *Wolf Solent*. Londra: Penguin.

Prigogine, I. 1984. Wizard of time. P. Weintraub (der.), *The Omni interviews*, 333-50. New York: Omni Press.

Prince, G. 1987. *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Progoff, I. 1975. *At a journal workshop: The basic text and guide for using the intensive journal*. New York: Dialogue House Library.

— 1985. *The dynamics of hope*. New York: Dialogue House Library.

Rainer, T. 1978. *The new diary*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.

Rappoport, H. 1990. *Marking time*. New York: Simon & Schuster.

Renza, L.A. 1980. The veto of imagination: A theory of autobiography. J. Olney (der.), *Autobiography: Essays theoretical and critical*, 268-95. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ricoeur, P. 1980. Narrative time. W.J.T. Mitchell (der.), *On narrative*, 165-86. Chicago: University of Chicago Press.

Rifkin, J. 1987. *Time wars: The primary conflict in human history*. New York: Simon & Schuster.

— 1989. *Enthropy: Into the greenhouse world*. New York: Bantam.

Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Londra: Routledge.

Rogers, M.F. 1991. *Novels, novelists, and readers: Toward a phenomenological sociology of literature*. Albany, NY: SUNY Press.

Rorty, A.O. 1988. *Mind in action: Essays in the philosophy of mind*. Boston: Beacon.

Rosen, H. 1986. The importance of story. *Language Arts*, 63(3), 226-37.

Ross, R. 1992. *Dancing with a ghost: Exploring Indian reality*. Markham, ON: Octupus publishing Group.

Rothenberg, A. ve C.R. Hausman (der.), 1976. *The creativity question*. Durham, NC: Duke University Press.

Roy, A. 1984. Physics and PSI. P Brookesmith (der.), *The enigma of time*, 21-36. Londra: Orbis Publishing.

Rubin, D. (der.), 1986. *Autobiographical memory*. New York: Cambridge University Press.

Runyan, W.M. 1984. *Life histories and psychobiography: Explorations in theory and method*. New York: Oxford University Press.

Sacks, O. 1985. *The man who mistook his wife for a hat, and other clinical tales*. New York: Summit.

Sagan, F. 1977. Röportaj. M. Cowley (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews*. Birinci dizi, 310-9. Londra: Penguin.

Sampson, E. 1989. The deconstruction of the self: J. Shotter ve K. Gergen'de (der.), *Texts of identity*, 1-19. Londra: SAGE publications.

Sarbin, T.R. 1986a. Giriş ve özet. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, ix-xviii. New York: Praeger.

Sarbin, T.R. 1986b. The narrative as a root metaphor for psychology. T.R. Sarbin (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 3-21. New York: Praeger.

Sarton, M. 1977. *Journal of a solitude*. New York: Norton.

— 1981. *The house by the sea*. New York: Norton.

— 1986. *Recovering: A journal*. New York: Norton.

Sartre, J.P. [1938] 1965. *Nausea*. Çev: Robert Baldick. Londra: Penguin.

— 1968. E. Fromm ve R. Xirau'da (der.), *The nature of man*, 313-9. New York: Macmillan.

Schafer, R. 1980. Narration in the psychoanalytic dialogue. W.J.T. Mitchell'da (der.), *On narrative*, 25-49. Chicago: University of Chicago Press.

— 1983. *The analytic attitude*. New York: Basic.

— 1989. The sense of an answer. R. Cohen'de (der.), *Future literary theory*, 188-207. New York: Routledge.

— 1992. *Retelling a life*. New York: Basic.

Schank, R.C. Nisan 1983. Roger Schank'la söyleşi. *Psychology Today*, 28-36.

— 1990. *Tell me a Story: A new look at real and artificial memory*. New York: Scribner's.

Schank, R.C. ve R.P. Abelson, 1977. *Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Scheibe, K.E. 1986. Self-narratives and adventure. T.R. Sarbin'de (der.) *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 129-51. New York: Praeger.

Scholes, R. ve R. Kellogg, 1966. *The nature of narrative*. New York: Oxford University Press.

Scott-Maxwell, F. 1968. *The measure of my days*. Londra: Penguin.

Selden, R. 1989. *A readers guide to contemporary literary theory*. Lexington: University Press fo Kentucky.

Sheldrake, R. 1989. *The presence of the past: Morphic resonance and the habits of nature*. New York: Vintage.

Shiff, R. 1979. Art and life: A metaphoric relationship. S. Sacks'da (der.), *On metaphor*, 105-20. Chicago: University of Chicago Press.

Shoemaker, S. 1967. Memory. *The encylopedia of philosophy*, cilt 5, 265-74. New York: Macmillan.

— 1975. Personal identity and memory, J. Perry'de (der.), *Personal identity*, 119-34. Los Angeles: University of California Press.

Shotter, J. 1975. *Images of man in psychological research*. Londra: Methuen.

— 1993. *Cultural politics of everyday life*. Toronto: University of Toronto Press.

Shotter, J. ve K.J. Gergen (der.), 1989. *Texts of identity*. Londra: SAGE publications.

Shumaker, W. 1966. *Literature and the irrational: A study in anthropological backgrounds.* New York: Washington Square.

Smith, S. 1987. *A poetics of women's autobiography: Marginality and the fictions of self-representation.* Bloomington: Indiana University Press.

Spence, D. 1986. Narrative smoothing and clinical wisdom. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 211-32. New York: Praeger.

Spender, D. 1980. *Man made language.* Londra: Routledge & Kegan Paul.

Stainton, Rogers, R ve W. Stainton Rogers, 1992. *Stories of childhood: Shifting agendas of child concern.* Toronto: University of Toronto Press.

Steele, R.S. 1986. Deconstructing history: Toward a systematic criticism of psychological narratives. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: the storied nature of human conduct*, 211-32. New York: Praeger.

Steinbeck, J. 1970. *Journal of a novel: The East of Eden letters.* Londra: Pan.

— 1972. *Travels with Charley.* Toronto: Bantam.

Steiner, C.M. 1979. *Scripts people live: Transactional analysis of life scripts.* New York: Bantam.

Storr, A. 1988. *Solitude: A return to the self.* New York: Ballantine.

Stroup, G.W. 1981. *The promise of narrative theology.* Atlanta: John Knox Press.

Surmelian, L. 1969. *Techniques of fiction writing: measure and madness.* Garden City, NY: Anchor.

Swimme, B. ve T. Berry, 1992. *The universe story: From the primordial flaring forth to the ecozoic era – a celebration of the unfolding of the cosmos.* San Francisco: HarperCollins.

Talbot, M. 1992. *The holographic universe.* New York: Bantam.

Tannen, D. 1990. *You don't understand: Women and men in conversation.* New York: Ballantine.

Tannenbaum, A.J. 1985. *Creativity: Educational programs. International encyclopedia of education*, cilt 2, 1100-3. New York: Pergamon.

Tappan, M.B ve L.M. Brown, 1989. Stories told and lessons learned: Toward a narrative approach to moral development and moral education. *Harvard Educational Review*, 59(2), 182-205.

Tarman, V.I. 1988. Autobiography: The negotiation of a lifetime. *International Journal of Aging and Human Development*, 27(3), 171-91.

Taylor, M.C. 1984. *Erring: A postmodern a/theology.* Chicago: University of Chicago Press.

Teselle, S.M. 1975a. *Speaking in parables: A study in metaphor and theology.* Philadelphia: Fortress Press.

— 1975b. The experience of coming to belief. *Theology Today*, 32(2), 159-65.

Thomas, A. 1985. Learning and time. *Canadian Journal of University Continuing Education*, 89-98.

— 1992. *Beyond education.* San Francisco: Jossey-Bass.

Thomas, L. 1987. A long line of cells. W. Zinsser'da (der.), *Inventing the truth: The art and craft of memoir*, 127-48. Boston: Houghton Mifflin.

Thrall, W.F., A. Hibbard ve C.H. Holman, 1960. *A handbook to literature.* New York: Odyssey Press.

Thurber, J. 1977. Röportaj. M. Cowley'de (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* Birinci dizi, 83-98. Londra: Penguin.

Tierney, R.J. ve M. Gee, 1990. Reading comprehension: Readers, authors, and the world of the text. D. Bogdan ve S.B. Straw'da (der.), *Beyond communication: Reading comprehension and criticism,* 197-209. Portsmouth, NH: Boynton/Cook Heinemann.

Tompkins, G.E. 1982. Seven reasons why children should write stories. *Language Arts,* 59(7), 718-21.

Torrance, E.P. 1967. Scientific views of creativity and factors affecting its growth. J. Kagan'da (der.), *Creativity and learning,* 73-91. Boston: Beacon.

Tough, A. 1971. *The adult's learning projects: A fresh approach to theory and practice in adult learning.* Toronto: OISE Press.

Toulmin, S.E. 1977. Self-knowledge and knowledge of the "self". T. Mischel'da (der.), *The self: Psychological and philosophical issues,* 291-317. Oxford: Basil Blackwell.

Tournier, P. 1965. *The adventure of living.* Çev. E. Hudson. San Francisco: Harper & Row.

Treffert, D.A. 1989. *Extraordinary people: Understanding savant syndrome.* New York: Harper & Row.

Truitt, A. 1987. *Turn: The journal of an artist.* Londra: Penguin.

Updike, J. 1989. *Self-consciousness: Memoirs.* New York: Fawcett Crest.

Van Daele, C. 1990. *Making words count: The experience and meaning of the diary in women's lives.* Yayımlanmamış doktora tezi, University of Toronto.

Van Kaam, A. 1972. *On being yourself: Reflections on spirituality and originality.* Denville, NJ: Dimension Books.

— 1974. *Spirituality and the gentle life.* Denville, NJ: Dimension Books.

Vargiu, J. 1978. Subpersonalities. *Synthesis,* 1, 60-3, 73-89.

Von Franz, M.-L. ve F. Boa, 1988. *The way of dream.* Toronto: Windrose Films.

Watts, A. 1957. *The way of zen.* New York: Vintage.

Waugh, E. 1962. *Brideshead revisited.* Londra: Penguin.

Weinberg, G. 1978. *Self-creation.* New York: St Martin's.

Weintraub, K.J. Haziran 1975. Autobiography and historical consciousness. *Critical Inquiry,* 821-48.

Weisberg, R.W. 1986. *Creativity: Genius and other myths.* New York: Freeman.

Welton, M. 1991. *Seeing the light: Christian conversion and conscientization.* Yayınlanmamış taslak.

White, H. 1980. The value of narrativity in the representation of reality. W.J.T. Mitchell'da (der.), *On narrative,* 1-23. Chicago: University of Chicago Press.

White, M. ve D. Epston, 1990. *Narrative means to therapeutic ends.* New York: Norton.

Whitehead, A.N. [1929] 1967. *The aims of education and other essays.* New York: Free Press.

Wiebe, R. (der.), 1970. *The story-makers.* Toronto: Macmillan.

Wiesel, E. 1988. Röportaj. G. Plimpton'da (der.), *Writers at work: The "Paris Review" interviews.* Sekizinci dizi, 225-64. Londra: Penguin.

Wiggins, J.B. (der.), 1975. *Religion as story.* New York: Harper and Row.

Winchester, I. 1983. Creation and creativity in art and science. *Interchange*, 16(1), 70-6.

Winquist, C.E. 1974. The act of storytelling and the self's homecoming. *Journal of the American Academy of Religion*, 42(1), 101-13.

— 1980. *Practical hermeneutics: A revised agenda for the ministry*. Chico, CA: Scholars Press.

Witherell, C. 1991. The self in narrative: A journey into paradox, C. Witherell ve N. Noddings'de (der.), *Stories lives tell: Narrative and dialogue in education*, 83-95. New York: Teachers College Press.

Wolfe, T. 1983. *The autobiography of an American novelist*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Woolf, V. 1966. Mr. Bennett and Mrs. Brown. R. Scholes'da (der.), *Approaches to the novel: Materials for a poetics*, 187-206. San Francisco: Chandler.

— [1929] 1977. *A room of one's own*. Londra: Grafton.

Wright, W. 1989. Sixguns and society: A structural study of the Western. B. Ashley'de (der.), *The study of popular fiction: A source book*, 105-7. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Wyatt, F. 1986. The narrative in psychoanalysis: Psychoanalytic notes on storytelling, listening, and interpreting. T.R. Sarbin'de (der.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, 193-210. New York: Praeger.

Young, L.B. 1986. *The unfinished universe*. New York: Simon & Schuster.

Zahn, J.C. 1966. Creativity research and its implications for adult education. *U.S. Department of Health, Education and Welfare* için.

Zemke, R. Mart 1990. Storytelling: Back to a basic. *Training*, 44-50.

Zill, N. ve M. Winglee, 1990. *Who reads literature?: The future of the United States as a nation of readers*. Washington, DC: Seven Locks Press.

Zinsser, W. (der.), 1987. *Inventing the truth: The art and craft of memoir*. Boston: Houghton Mifflin.

Dizin

A
ABD 217, 348, 376
Abelson 33, 440
Abrams 66, 428
adalet 143, 239
Adler, Alfred 232, 359
agorafobi 290, 424
ahlak 127, 144, 172, 173, 193, 249
ahlakçılık 95, 322
ahlaki deneyim 94
ahlaki düş gücü 129
ahlaklılık 170, 177, 204, 235, 347, 406
ahlaksızlık 173
ahlak yasası 250
Aichele 99, 148, 161, 310, 428
aile 24, 43, 49, 69, 72, 97, 99, 103, 107, 128, 132, 139, 155, 231, 234, 235, 271, 279, 280, 282, 291, 293, 294, 300, 340, 345, 346, 375, 376, 379, 384, 403, 407
aile hikâyesi 235, 282
aile miti 294
akıl 93, 100, 127, 128, 198, 224, 236, 247, 261, 265, 317, 354, 405
akıldışılık 217
aktivizm 258
aleniyet 311
Alger, Horatio 63
Algren, Nelson 183
alışkanlık belleği 253
Allen, Woody 105, 152, 154, 165, 173, 186, 190, 205, 281, 293, 305, 318, 324, 395, 428, 439
Altı Karakter Yazarını Arıyor 327
alt kişilik 232, 298
Alzheimer hastalığı 352, 404, 445
Amerika 37, 56, 64, 136, 236, 386
Amerikan kültürü 377
amnezi 266, 404
ampirik keşif 118
ampirik olgular 258
ampirik yeterlilik 354, 356
anadil 377
A Natural Curiosity 182
Angstrom, Rabbit 12
anlambilimsel bellek 253
anlatı edebiyatı 143
anlatı kuramı 112, 113
anlatı psikolojisi 117
anlatı teolojisi 13, 18, 115, 412, 425
antropoloji 27, 40, 146
antropomorfizm 138
araştırmacı gazetecilik 146
Arieti, Silvano 49, 428
Aristoteles 30, 121, 147, 148, 152, 197, 395

arkeoloji 445
arketip 33, 199, 274, 298, 377
artgörü 158
Aspects of Novel 188
Assagioli, Roberto 353, 428
astroloji 320
aşk 62, 131, 135, 363, 387
aşk hikâyesi 363
ataerkil kültür 347
ataerkil sistem 52, 239
ateizm 237
Atwood, Margaret 331, 360, 428
Augros 111, 428
Augustine, Aziz 112, 428
Austen, Jane 308
autopoiesis 50, 437
Aveni ,Anthony 217
Avrupa edebiyatı 376
Aydınlanma 390

B

Bach, J. S. 49, 321, 360
Bach, Richard 446
Bailin 46, 48, 428
Bakhtin, Mikhail 146
balad 31, 109
Barbara 113, 117, 147
Barbour, Ian 51, 428
Bartoli, Jill Sunday 115, 428
başlangıç duygusu 177
Bateson 103, 104, 428
Bateson, Mary Catherine 123
Batı dünyası 348
Batı felsefesi 321
Batı kültürü 38, 94
Batı toplumu 348
Batı uygarlığı 288
Beach 188, 372, 428
Beardslee 313, 328, 334, 407, 428
Beattie 224, 431
Beauvoir, Simone de 52
Beck, Clive 180, 428
Beckett, Samuel 192, 245, 247, 264, 327, 438
beden 116
Beethoven 394
Belenky 201, 344, 347, 428
bellek 7, 33, 75, 79, 92, 93, 230, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 265, 266, 339, 352, 353, 404, 445
bellek kuramı 92, 258
Bellow, Saul 144
bencillik 367
ben-hikâyesi 240
Benjamin 109, 143, 144, 159, 250, 429
benlik 6, 8, 28, 29, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 87, 98, 104, 116, 117, 180, 208, 210, 211, 219, 221, 222, 239, 241, 249, 250, 255, 256, 258, 260, 263, 264, 265, 267, 271, 273, 274, 292, 310, 311, 314, 324, 328, 342, 352, 353, 382, 390, 391, 394, 396
benlik duygusu 265, 267, 310
benlik hikâyesi 239
benlik kültü 98
Bennett, Joan 186, 195, 196, 429, 443
Beowulf 195
Berger, Peter 28, 88, 98, 222, 279, 283, 285, 289, 290, 317, 333, 392, 429
Berman 238, 429
Berne 33, 429
Berry, Thomas 109, 111, 275, 359, 429, 441
beşeri bilimler 19, 141
biblioterapi 27, 128, 404
bilgelik 215, 315, 386, 403, 405
bilgi 27, 40, 76, 90, 93, 118, 126, 132, 142, 210, 227, 228, 235, 250, 252, 253, 255, 278, 280, 286, 287, 321, 372, 383, 389, 405
bilgibilimsel vandalizm 40
bilgisayar 74, 251, 265, 404
bilim 46, 49, 50, 80, 97, 112, 138, 141, 237, 321
bilimcilik 237
bilimkurgu 110
bilimsel kuram 80
bilimsel yöntem 141
bilimsel zorunluluk 380
bilinç 27, 38, 120, 143, 226, 255, 256, 258, 266, 286, 321, 358, 397

bilinç akışı 143
bilinçaltı 62, 85, 298, 321, 328
bilinçlendirme 286, 405
bilinçli farkındalık 447
bilinçlilik 85, 241, 258
bilişim 34, 75
bilmece-olarak-hayat 399
Bin Bir Gece Masalları 260
birey 51, 54, 55, 57, 59, 69, 77, 80, 103, 130, 167, 389, 390
bireycilik 241, 307
bireysel değişim 239
bireysel farklılık 181, 216
bireysellik 36, 57, 58, 59, 152
bireysel mizaç 363
birincil deneyim 355
Birren 44, 160, 167, 402, 405, 429, 435, 436
bitiş duygusu 155
biyografik dürtü 248, 249
biyografik yeniden yorumlama 291
biyoloji 50, 52, 278, 381
Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler 9, 32
Blake 394
Blythe, Ronald 128, 175, 211, 235, 250, 349, 428, 429, 442
Boa 55, 59, 442
Bogdan, Deanne 128, 175, 349, 428, 429, 442
Bohm 85, 429
Bok, Sissela 71, 329, 393, 429
Bolen, Jean Shinoda 297, 320, 321, 429
Bonhoeffer 273, 429
Booth, Wayne 67, 108, 110, 126, 147, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 346, 352, 355, 372, 375, 379, 386, 390, 391, 396, 429
Boswell, James 341
Bridges, William 134, 154, 161, 168, 177, 181, 217, 359, 429
Briggs 47, 213, 429
Bright, Barry 40, 430
Bronte 306
Brookfield 288, 346, 430
Brooks, Peter 77, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 158, 162, 165, 170, 171, 172, 273, 284, 297, 430
Brown, Lyn 129
Brown, Patty 351
Brundage 24, 28, 39, 287, 405, 430
Bruner, Edward 18, 343
Bruner, Jerome 24, 28, 29, 60, 75, 78, 98, 112, 114, 117, 118, 124, 147, 184, 185, 206, 242, 272, 276, 279, 291, 295, 296, 328, 330, 343, 345, 358, 363, 379, 382, 391, 430
Buber, Martin 304
Budizm 175
Bulantı (*Nausea*) 118, 119
burjuvazi 238
Burke, Carolyn 344
Burke, Kenneth 124
bütünlük duygusu 126
bütünsellik 314, 328

C-Ç

Calero 44, 131, 438
Campbell, Joseph 79, 111, 218, 253, 267, 297, 355, 395, 430
Carey, John 125, 430
Carr, David 74, 116, 117, 120, 121, 163, 164, 207, 270, 271, 430
Casey, Edward 182, 251, 252, 253, 255, 258, 260, 430
Castaneda, Carlos 71
Castle 94, 430, 438
Catell, Raymond 399
Cawelti, John 346, 387, 389, 430
cemaat 231, 235, 289, 293, 402
cemaat hikâyesi 231
cemaat kültürü 235
Cennet Yolu 194
Chafe 29, 162, 174, 430
Chardin, Teilhard de 50, 52
Chase, Truddi 352, 430
Chatman, Seymour 1, 95, 110, 122, 154, 187, 258, 354, 430, 436
cinsiyet 52, 65, 101, 102, 180, 189, 213, 237, 268, 347, 384, 407
cinsiyetçi kurgular 181
cinsiyetçilik 237
Clandinin, Jean 76, 115, 247, 330, 346, 431

Clifford 341, 431
coğrafya 40, 308
Coles, Robert 126, 127, 128, 129, 293, 294, 373, 431
Collingwood, R. G. 102, 104, 162, 275, 431
Colombus 56
Colorado 340
Connelly, Michael 76, 115, 247, 330, 346, 431
Consciousness Explained 116
Copperfield 200
Cowley 183, 431, 432, 440, 442
Creative Visualization 53
Crichton, Michael 120, 282, 293, 431
Crites, Stephen 77, 91, 92, 115, 314, 332, 353, 357, 358, 431
Cross 180, 429, 431, 434
Crossan 127, 297, 431
Csikszentmihalyi 224
Cupitt 24, 34, 38, 79, 81, 93, 98, 116, 129, 138, 139, 172, 259, 260, 273, 284, 288, 297, 330, 342, 359, 388, 392, 431
çağdaş kültür 297
çağdaş poetika 187
çekirdek aile 345, 346, 376
çevre 99, 102, 298
çift hikâyeleri 340

D

Daele, Krista Van 263, 348, 442
Daloz, Laurent 115, 431
Daniels, Michael 60, 431
Danto, Arthur 116, 431
Davies 49, 431
Dawson 145, 431
dedektiflik 121, 122, 173, 278
dedikodu 31, 69, 70, 71, 86, 100, 109, 125, 136, 262, 335, 367
Degas 360
delilik 301, 337, 358, 359, 400
demokrasi 450
denetim 71, 134, 185, 190, 220, 221, 241, 274, 347, 378, 383, 394
deneyim 28, 36, 39, 48, 73, 76, 89, 90, 91, 92, 105, 109, 116, 120, 138, 152, 157, 160, 188, 223, 235, 246, 256, 257, 266, 277, 285, 290, 305, 332, 341, 342, 350, 351, 369, 370, 383, 384, 389, 391, 405
Dennett, Dennis 55, 221, 329, 395, 431
derinlik psikolojisi 319
Derrida, Jacques 148, 435
determinizm 36, 327
devrim 235, 280
Dewey, John 30, 51, 58, 59, 96, 104, 115, 318, 362, 431
dışavurumculuk 143
dış hikâye 6, 75, 76, 80, 84, 108, 277, 353, 355, 380, 383
dış-iç hikâye 84, 108, 248, 345, 383
Dickinson, Emily 183
dil 44, 60, 70, 97, 114, 121, 137, 145, 165, 172, 283, 343, 371, 387, 404
Dillard, Annie 43, 97, 107, 119, 191, 194, 195, 369, 377, 379, 398, 431
din 40, 97, 125, 139, 184, 237, 270, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 311, 321, 325, 326, 373, 386, 401, 409
dinsel bilinç 263
dinsellik 263
dinsel perspektif 321
dinsel ruhsallık 321
diplomasi 81
Disney dünyası 161
Dittes 242, 431
Dixon, John 115, 431
doğa 43, 57, 98, 138, 152, 248, 269, 389
doğaçlama 95, 101, 103, 104, 397
"doğaçlama" olarak hayat 103
doğa-kültür ikiliği 98
doğal benlik 115
doğal bilimler 49
doğalcılık 143
doğruluk 355, 356, 392, 393, 404
Doğu felsefesi 321
doğum 126, 175, 177, 213, 281, 362
dolaysız deneyim 120
Don Juan 71, 335, 430
Dornisch 408, 432
Dostoyevski 309

doyum duygusu 123, 155
dönüştürücü öğrenme 287
Drabble, Margaret 182, 306, 309, 432
dram 201, 202, 238, 271
drama 30, 110, 118, 312, 372, 376
dramatizasyon 207
Dryden, Ken 252
Dunne, John 327, 432
Durrell, Lawrence 194, 306, 432
durum komedisi 161, 165, 346
duygu 34, 43, 76, 79, 108, 109, 122, 123, 125, 149, 246, 264, 320, 376
dünya hikâyesi 216, 238, 239, 263, 301
dünya tarihi 237
dürtü 36, 248, 249, 256, 259, 264, 268, 282, 293, 302, 310, 314, 316, 361, 382, 405
düş gücü 76, 129, 137, 373, 444
düşünce 28, 38, 43, 48, 51, 53, 58, 61, 76, 78, 105, 107, 117, 127, 131, 157, 176, 184, 187, 229, 262, 266, 288, 315, 342, 366, 381, 387, 390, 394, 396, 397, 401, 405, 406

E

Eakin, Paul John 62, 99, 249, 256, 257, 258, 259, 264, 432
ebediyat kuramı 40, 110, 118
Eco 346, 432
edebi hikâye 376
edebiyat 26, 30, 40, 41, 108, 110, 117, 118, 128, 139, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 154, 171, 173, 176, 187, 193, 198, 202, 213, 220, 244, 251, 256, 257, 275, 294, 304, 308, 311, 348, 349, 362, 366, 385, 397
edebiyat hikâyesi 251, 304, 311
edebiyatın fenomenolojik sosyolojisi 146
edebiyat kuramı 40, 110, 118
Edel 80, 83, 160, 367, 432
Edison, Thomas 61
Edman, Irwing 96, 101, 432
ego 180
eğitim 27, 30, 39, 46, 88, 234, 240, 272, 279, 286, 288, 318, 362, 386, 397
eğitim toplumu 386
eğretileme 111, 138, 151, 187, 399
Einstein 395
eklektisizm 40
ekonomi 27, 40, 154, 187
eleştirel düşünce 288, 405
eleştirel farkındalık 339
Eliot, T.S. 158
Empire of Time 217
energeia 149, 152, 153, 395
entropi 96, 128
epik şiir 110
epizodik bellek 253, 254, 255
Epston, David 28, 291, 292, 294, 296, 316, 329, 332, 343, 345, 351, 442
eril zaman bilinci 213
erkek-hikâye 241
Eski Ahit 51
Estés, Clarissa Pinkola 4, 297, 432
Estess, Ted 34, 143, 192, 432
estetik 26, 29, 34, 43, 44, 48, 77, 88, 91, 94, 95, 99, 100, 103, 126, 127, 138, 149, 167, 171, 173, 202, 244, 258, 259, 270, 314, 317, 325, 353, 361, 362, 382, 386, 388, 392, 396, 400, 403, 409
estetik belit 388
estetik bütünlük 91
estetik nesne 95, 258
estetik tutarlılık 353
estetik zorunluluk 149
eşzamanlılık 179, 320, 321
etik 40, 94, 127, 128, 173, 186, 202, 206, 247, 249, 302, 309, 330, 346, 359, 362, 365, 386, 390, 392, 393, 405, 408
Even 28, 432
evren 50, 57, 58, 60, 155, 163, 167, 170, 172, 237, 273, 284, 285, 286, 304, 329, 398
evren hikâyesi 155, 275
evrim 268
ex nihilo 63, 65, 269, 272

F

fabl 110
fantezi 44, 109, 311

farkındalık 275, 361
Faulkner, William 105, 107, 173, 193, 304, 389, 432
Feinstein, David 184, 297, 432
felsefe 40, 118, 166, 184, 221, 237, 305, 312
feminist eleştiri 176
feminizm 27, 49
Fergusson 147, 432
Fictions in Autobiography 99
Field 78, 432
fiili varlıklar 51
Fingarette, Herbert 40, 327
Firman 55, 432
Fisher, David 181, 351, 432
fizik 50, 85, 94, 321
fiziksel evren 407
fiziksel nesne 84
Flaubert, Gustave 141
Flynn, David 235, 432
form 100, 296, 429, 433
Forman, Frieda 213, 432
formel terapi 299
Forster, E.M. 140, 151, 152, 188, 189, 190, 191, 194, 205, 260, 269, 334, 432
Foucault, Michel 43, 94, 95, 433
Fowler, James 284, 285, 433
Fowles, John 220
Fox 4, 203, 249, 328, 329, 338, 435
Frankl, Viktor 317
Freire, Paulo 286
Freud, Sigmund 232, 254
Friedman 37, 263, 433
Fritz, Robert 53, 433
Frye, Northrop 96, 113, 138, 147, 148, 161, 177, 193, 197, 198, 199, 200, 203, 289, 297, 304, 346, 348, 349, 372, 375, 401, 407, 433, 434
fundamentalizm 321, 375

G

Gardner, John 47, 96, 121, 125, 128, 149, 150, 152, 153, 164, 166, 167, 170, 171, 176, 193, 194, 195, 196, 289, 333, 373, 376, 388, 433
Gawain, Shakti 53, 433
Gazap Üzümleri 156
Geçişsel Çözümleme kuramı 232
geçmiş deneyim 28, 39, 188, 290, 405
Gee 373, 442
gelecek deneyimi 160, 332
geleneksel hikâye 42
genel hikâyeler 69, 70
genel olay belleği 253
genetik 99
Gerçek Benlik 55
gerçekçi kurgu 110
gerçekçi kurmaca 454
gerçekdışı 119, 390
gerçek dünya 32
gerçek hayat 160, 163, 183, 204
gerçek hikâye 243, 248, 354, 355
gerçeklik 34, 36, 45, 51, 87, 96, 97, 118, 119, 120, 145, 206, 269, 279, 326, 385, 391
gerçek nesne 95
gerçek olay 89
gerçek otobiyografi 262
gerçek öz 60
gerçeküstücü kurgu 110
gerçek varlık 408
gerçek yaşam 146
Gergen, Kenneth 28, 181, 433, 440
Gergen, Mary 20, 138
gericilik 239
gerilim duygusu 81
gerontoloji 27
Getzels 46, 433
Gift from the Sea 101
Gilkey, Langdon 38, 433
Gilligan 312, 433
Gillis, John 24, 399
gizem 379, 396
Globe 162, 238, 434, 439
Glover, Jonathan 31, 35, 36, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 83, 91, 116, 132, 141, 250, 253, 256, 266, 278, 295, 317, 330, 433
Godard, Jean-Luc 122
Godot'yu Beklerken 327

Goffman, Erving 43, 55, 142, 219, 227, 358, 433
Gold, Joseph 42, 128, 129, 145, 373, 433
Goodman 29, 433
Gould 279, 433
görsel imaj 91
Granger, Dennis 184, 297, 432
gravitas 94
Great Expectations 161
Greene, Graham 127, 176, 266, 279, 313, 434
Griffin 24, 51, 428, 434
Groen 176, 434
güdü 28, 128
gündelik deneyim 221, 258
gündelik dünya 108, 127
gündelik hayat 41, 94, 97, 112, 136, 162, 181, 234, 296, 303, 323, 342, 358, 387, 393, 406
gündelik varoluş 342
Güney Amerika 64
günlük hayat 42, 44, 55, 82, 106, 118, 131, 142, 145, 155, 156, 191, 204, 233, 249, 298, 346, 370, 383, 390, 397
günlük yaşam 108, 126, 127, 142, 217, 252
güzellik 46, 100, 107

H

Haillin, Daniel 236
hakikat 61, 260, 290, 305, 393, 403
hakiki benlik 390
hakiki hikâye 292
hakiki nesne 258
hâkim hikâye 386
Haldane, J.B.S. 49
Haley, Alex 221
halkbilim 213
Hall, Edward 55, 217, 237, 273, 377, 429, 431, 432, 434, 435, 437, 438
Hamilton 197, 198, 434
Hardy, Barbara 112, 117, 147, 434
Hare 312, 434
Harlequin 172, 309, 346
Harman 53, 434
Harré 41, 434
Harshorne 51
hatırlama terapisi 27
Hauerwas, Stanley 77, 356, 357, 358, 434, 438
Haught, John 38, 322, 324, 325, 401, 434
Hausman 46, 101, 439
hayat hikâyesi 40, 44, 45, 63, 85, 133, 141, 185, 199, 203, 219, 230, 231, 234, 236, 238, 239, 243, 266, 268, 271, 284, 288, 311, 328, 355, 359, 381, 392, 393, 404
hayat-olarak-hikâye 141
Hegel 298
Heidegger 324
Heilbrun, Carolyn 344, 347, 358, 434
Hemingway, Ernest 187, 343
Henn 189, 401, 434
James, 4, 4–478, 51, 89, 117, 152, 154, 171, 173, 194, 198, 284, 341, 367, 379, 389, 395
Herakles 51
Hesse, Hermann 308, 434
Hıristiyanlık 38, 95, 138, 139, 237, 289, 325
Hıristiyan metafiziği 456
Hıristiyan ruhsallığı 321
Hibbard 178, 441
hiçlik 456
Higher Creativity 53
hikâye dünyası 182, 277
hikâye eğretilemesi 244, 406
hikâyeleştirme içgüdüsü 456
hikâye-olarak-cemaat 235
hikâye-olarak-hayat 27, 28, 80, 140, 142, 170, 226, 303, 312, 366, 380, 394
hikâye-olarak-hayat eğretilemesi 17, 26, 27, 72, 80, 140, 180, 209, 226, 303, 380, 394
Hillesum, Etty 320, 326, 434
Hillman, James 26, 35, 89, 90, 91, 117, 168, 172, 185, 198, 224, 232, 248, 270, 276, 284, 291, 292, 296, 316, 319, 341, 342, 345, 382, 385, 403, 434
hinduizm 237

Hitler 274
Hoffer, Eric 216, 290, 434
Holman 178, 441
Home 204
Homeros 195
homo faber 62
homo fictus 189, 206
homo sapiens 189, 206
Hook 200, 434
Hopi yerlileri 217
Horney, Karen 299
Houston, Jean 246, 295, 300, 434
Howe, Irving 97, 434
Huddle 388, 435
hukuk 400, 401
Hunt 304, 435
Hutcheon, Linda 139, 162, 171, 175, 274, 305, 435
Huxley, Aldous 76
hümanist psikoloji 49, 60
hümanizm 237

I-İ

ırk 101, 237, 268, 344, 363, 384, 389
ırkçılık 322
İbrahim, Hz. 158
icat 61, 62, 63, 97, 106, 107, 165, 264, 271, 296, 387, 388, 389, 390, 397
iç anlatı 240
iç deneyim 457
iç-dış hikâye 80, 84, 108, 353, 355, 383
iç dünya 457
içedönüklük 371
içgörü 101, 104, 119, 139, 206, 211, 222, 244, 392, 405
içgüdü 28, 121, 138, 156, 188
içgüdüsel alışkanlık 30
iç hayat 81, 197, 370
iç hikâye 6, 35, 75, 76, 77, 78, 84, 106, 108, 248, 277, 345, 355, 370, 380, 383
iç hikâye-dünyası 312
içkin ahlaklılık 128
içsel doğa 57
içsel hikâye 67, 72, 79, 80
ideoloji 237, 238, 239, 311
İkinci Dünya Savaşı 163
iktidar 347, 371
ilahi gerçeklik 323
ilahi gizem 240
İlahi Komedya 195
ilahi kudret 402
ilahilik 51, 170
ilahi takdir 321, 322, 325
ilahi zihin 457
ilerleme 38, 53, 66, 143, 175, 218, 224, 358
iletişim 43, 98, 125, 193
İlyada 142, 195
imge 34, 68, 104, 132, 157, 166, 300, 358
imgelem 46, 217, 267, 401
İncil 212
indirgemecilik 458
informel terapi 299
İngiltere 458
insan belleği 256
insan bilinci 458
insan deneyimi 34, 107, 115, 117, 149, 187, 304
insan gerçekliği 34, 38, 323
insan ırkı 242, 243, 342
insani kudret 402
insan ruhu 392
insan zekâsı 93
irade 57, 107, 327
ironi 82, 127, 212, 218, 219, 268, 359, 372, 380, 384
İsa, Hz. 223, 290, 392
ispritizma 320
istikrar duygusu 341
iş etiği 38
itiraf dürtüsü 262
iyilik 107, 173, 338
izdüşüm 458
izlenim 67, 73, 90, 106, 133, 136, 293, 336
izlenimcilik 143

J

James, Henry 89, 117, 152, 154, 171, 173, 194, 198, 284, 341, 367, 379, 389, 395

James, William 51
Japon ekonomisi 94
Jaws 171
Jenkins, Peter 164, 435
Johnson 148, 435
Jourard, Sidney 76, 86, 271, 291, 330, 389, 435
Joyce, James 388, 389
Jung, Carl 55, 85, 174, 213, 232, 246, 291, 320

K

Kaam, Adrian Van 323, 324, 325, 395, 442
kader 149, 269, 319, 321
kadir-i mutlaklık 219
kamusal hikâyeler 27
Kant, Immanuel 248, 249
kaos 101, 104, 128, 397
kapitalizm 237
Kaplan 81, 435
karakter 6, 26, 31, 42, 43, 54, 100, 106, 108, 113, 118, 126, 128, 132, 137, 140, 141, 158, 159, 166, 170, 173, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 219, 220, 223, 231, 234, 235, 237, 240, 243, 244, 248, 263, 268, 269, 270, 278, 280, 303, 305, 311, 312, 313, 314, 328, 340, 345, 364, 366, 367, 370, 372, 374, 377, 380, 381, 384, 385, 386, 403, 407
karşı mit 298, 357
Kartezyen metafiziği 396
kas belleği 252
katarsis 123, 126, 154
katarsis duygusu 126
kategorik dürtü 249
Katoliklik 325
Kaufman, Sharon 80, 82, 224, 435
Kavgam 274
Kazin, Alfred 263, 435
Keats, John 30
Keen, Ernest 375
Keen, Sam 173, 198, 199, 203, 249, 273, 274, 290, 294, 296, 297, 328, 329, 338, 435
Kegan, Robert 28, 40, 75, 76, 211, 243, 296, 327, 369, 435, 438, 441
Keillor, Garrison 236, 435
Kellogg, Robert 143, 148, 175, 206, 209, 219, 440
Kelly 268, 435
Kelsey 401, 435
kendi kendini icat etme 62
kendilik 55
kendini gerçekleştirme 44, 54, 56, 57, 60, 104
kendini hikâyeleştirme 327
kendini inşa etme 61
Kennedy 254, 293, 299, 435
Kenyon 24, 44, 399, 402, 405, 435, 436
Kermode, Frank 150, 209, 260, 296, 330, 436
keşif 56, 261, 331, 445
kılavuzlu otobiyografi 27
Kidd 30, 436
Kierkegaard 158, 324
kimlik 40, 68, 88, 155, 212, 240, 247, 249, 250, 261, 311, 328, 329, 356, 389
kimlik duygusu 356, 389
kimya 278
King, Stephen 144
kinizm 175, 361
kişilik 28, 52, 152, 164, 196, 213, 215, 232, 240, 249, 280, 298, 333, 352, 353, 361, 362, 370, 378, 401, 404, 445
Kişiler Arası Benlik 59
kişilik bütünlüğü 152
kişilik çözülmesi 353
kişisel bellek 253, 255
kişisel değişim 276, 303
kişisel deneyim 75, 298
kişisel gerçeklik 297
kişisel hayat 249
kişisel hikâye 36, 37, 59, 95, 99, 106, 114, 169, 211, 219, 231, 235, 236, 264, 265, 271, 272, 282, 251, 327, 335, 345, 349, 365, 345, 377, 406, 423

kişisel kimlik 40, 88, 247, 249, 250
kişisellik 344
kişisel mit 184, 298
kişisel mitoloji 27, 284
kişisel sevgi 325
kişisel tarih 25, 200, 335, 362
kişisel yaratı 52
kişisel yaratıcılık 52
kitle hareketleri psikolojisi 216
kitle iletişimi 125
kitlesel tüketim edebiyatı 171
klan 231, 235, 261
klan hikâyesi 231, 235
Kliever, Lonnie 115, 436
kolektif bilinçaltı 85
kolektif kaygılar 146
kolektif öz yaratım 236
komedi 197, 198, 224, 284, 289, 307, 363, 401, 407
komünizm 237
Kopp, Sheldon 271, 377, 436
korku hikâyesi 204, 363
Korsakov sendromu 250, 259, 352
Kostarika 238
kozmoloji 176
kozmos 50, 51, 55
kök deneyim 461
kök metaforu 117
köktendincilik 289
kölelik 198
kötülük 107, 173
Krippner, Stanley 184, 297
Kuhn, Thomas 287, 436
Kundera 143, 303, 388, 436
kurgu 40, 45, 97, 110, 259
kurgulama 171, 178, 179, 237, 274, 310, 365, 381, 391
kurgusallık 33
kurgusal rüya 171
kurgusal üstgerçekçilik 171
kurmaca 26, 35, 37, 41, 97, 109, 110, 113, 118, 128, 129, 139, 144, 155, 163, 171, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 204, 205, 206, 207, 220, 221, 233, 256, 259, 260, 264, 276, 285, 288, 297, 303, 305, 308, 323, 328, 344, 365, 373, 385, 390, 392, 400, 406, 407, 409
kurmaca anlatı 221
kurmaca dünya 155
kurmaca hikâye 37, 110, 188
kurmaca karakter 187
kurmaca olgu 392
kurmaca persona 204
kurmaca sanat eylemi 260
kuşkuculuk 192
kutsallık 323
kuvantum kuramı 49
Kuzey Amerika 37, 64, 136, 386
Kuzey Kutbu 124
kült 288, 289
kültür 6, 37, 43, 56, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 109, 135, 180, 184, 217, 221, 225, 231, 234, 237, 241, 242, 268, 296, 337, 340, 341, 348, 365, 377, 378, 382, 401, 405, 407
kültürel değişken 217
kültürel mitler 287
kültürel vantrologluk 344
kültür hikâyesi 231

L

Laing, R.D. 42, 76, 77, 436
L'Amour, Louis 191, 436
Langer, Lawrence 81, 266, 436
Langs, Robert 90, 436
Larsen, Stephen 297, 436
Lasch, Christopher 98, 436
Lauretis, de Teresa 175
Lawrence, D.H. 81, 145, 193, 388, 430, 440
Le Guin, Ursula 33, 112, 139, 153, 245, 259, 436
Leitch, Thomas 113, 142, 149, 150, 176, 187, 192, 436
Lessing, Doris 30, 436
Levinson, Daniel 376, 436
Lewis, C. S. 62, 171, 182, 257, 326, 335, 350, 436
Lifton 29, 301, 436
Lincoln, Abraham 59, 439
Lindaman 58, 436

Lindbergh, Anne Morrow 101, 436
lirik şiir 110
Living by Fiction 97, 107, 431
Lodge 145, 146, 176, 436
Luckmann 28, 98, 429
Ludlum, Robert 308, 309
Luria, A. R. 266, 436
Lynch 194, 436
Lyotard, J.F. 172

M

MacIntryre, Alisdair 18, 99
MacKeracher 28, 39, 287, 405, 430
Macquarrie 324, 437
maço miti 348
madde 85, 96, 109, 238, 321, 378
maddi öz yaratım 64
mahremiyet 311
Malavi 308
Malcolm, Norman 251, 253, 255, 307, 437
Mancusco 256, 261, 376, 437
Manhattan 308
Mann, Harriet 213, 216, 372, 437
Marchand 122, 317, 437
Margulis 50, 437
Markos 223
Marksizm 238
Mars 114
Marshall 400, 430, 437
masal 34, 108, 110, 115, 122, 125, 168, 198, 227, 236, 245, 265, 268, 313, 363, 400
Masefield, John 399
Maslow, Abraham 56, 57, 58, 60, 65, 152, 437
matematik 46
Matta 223
Maugham, W. Somerset 107, 165, 190, 293, 323
Maupassant, Guy de 305, 318
Mauriac, François 147
Maurois, André 190, 246, 259, 437
mauvaise foi (samimiyetsizlik) 120
Maxwell, William 167, 259, 330, 403, 440
May, Rollo 47, 91, 131, 316, 437
McGuire 235, 437
Mead, George Herbert 51
Mead, Margaret 103
meditasyon 327
medya 40
mekân 65
menopoz 229
Merton, Thomas 323, 324, 325, 395, 437
mesel 110, 245, 393, 401
metafizik 170, 176, 177, 210, 290, 327, 353
meta kurgu 110
meta kurmaca 463
meta-öğrenme 287
Mezirow, Jack 184, 286, 287, 288, 315, 357, 430, 434, 437
militarizm 322
Miller, Henry 320
Miller, Jean Baker 52
Mink, Louis 116
Mishler 28, 437
mistisizm 53
mit 33, 60, 161, 184, 199, 237, 245, 296, 297, 298, 299, 354, 357, 386, 409
mitoloji 27, 284, 296, 297
mitomania 259
mitos 161, 288
mizah 82, 219, 221, 384
modern Amerikan edebiyatı 376
modernizm 170
modern psikanaliz 355
modern psikoloji 54, 85, 403
modus operandi 67, 138
Moll Flanders 161
Moltmann 60, 324, 437
Monet 360
Moore, Thomas 234, 292, 294, 395, 403, 437
motivasyon 82, 223, 247
Moustakas 304, 437
Moyers 111, 297, 430
Mozart 215, 438
multimedya 303
Mumford, Lewis 62, 438
Munro, Alice 317

Murdoch, Iris 119, 438
mülkiyet 77
müzik 34, 145, 146, 181

N

Napier 271, 294, 438
narratoloji (anlatıbilim) 27
narsisizm kültürü 98
nedensellik 149, 151, 173, 195, 320
Neisser, Ulrich 75, 89, 90, 252, 254, 255, 258, 438
nesne 72, 81, 95, 109, 258, 396
nesnel olgular 85
nesnel Tanrı 74
New Age 53
New-Age psikolojisi 53
New Jersey 205, 206
Newton 49
New York 24, 88, 119, 224, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443
Nierenberg 44, 131, 438
Nietzsche 266
Night and Day 195
nihai gerçeklik 51, 269
Nin, Anaïs 263, 273, 274, 330, 438
Nordby 55, 434
norm 48, 208, 225, 353
Novak, Michael 115, 124, 315, 385, 438
nörolengüistik programlama 404
Nussbaum, Martha 229, 438

O-Ö

Oates, Joce Carol 388, 435, 437
Odipus miti 296
Odysseia 142
olay 26, 31, 32, 33, 36, 59, 73, 75, 76, 79, 89, 90, 92, 105, 106, 108, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 124, 127, 129, 135, 136, 137, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 219, 220, 223, 224, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 239, 243, 244, 253, 260, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 289, 292, 294, 297, 299, 300, 304, 306, 307, 312, 314, 316, 317, 320, 326, 327, 331, 333, 334, 337, 338, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 360, 361, 363, 364, 369, 372, 375, 376, 377, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 400, 403, 407, 409
olay belleği 253
olgu 37, 39, 50, 54, 73, 90, 94, 157, 162, 171, 184, 196, 209, 223, 253, 260, 267, 354, 357, 358, 365
olgu-belleği 260
olgusal hikâyeler 110
Olney 37, 80, 438, 439
Olson 226, 430, 438
Osmond, Humphry 213, 437
otantiklik 36
Otobiyografide Kurmacalar 99
otobiyografik anlatı 118
otobiyografik bellek 75, 247, 255, 256, 259, 265, 404
otobiyografik dürtü 36, 249, 256, 259, 264, 268, 282, 293, 302, 314, 316, 361, 382, 405
otobiyografik eylem 99, 256, 344, 382
otobiyografik zorunluluk 263, 264
otorite 36, 220, 248, 268, 270, 271, 275, 365, 375, 379, 386, 387, 404, 405, 406
Owen 235, 438
Oxford English Dictionary 54
oyun 44, 131, 140, 142, 145, 146, 154, 285, 303, 351, 368
öç alma duygusu 283
öğrenme 27, 29, 30, 31, 39, 45, 54, 164, 226, 259, 286, 287, 324, 327, 333, 361, 362, 397, 405
öğrenmenin poetikası 27, 31, 247

öğrenme politikası 31
öğrenme psikolojisi 31
ölüm 62, 82, 107, 125, 126, 156, 159, 175, 203, 266, 364, 396
ölümlülük 264
ölümlülük duygusu 264
öngörülemezlik 202
önyargı 70, 83, 239, 379
öteki 145, 228
öz 28, 29, 31, 35, 36, 37, 39, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 77, 83, 86, 88, 93, 95, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 113, 134, 136, 141, 145, 160, 167, 168, 169, 183, 184, 200, 209, 212, 215, 216, 225, 226, 236, 240, 242, 247, 263, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 280, 285, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 296, 298, 301, 304, 310, 311, 315, 318, 324, 325, 327, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 353, 355, 359, 360, 362, 363, 365, 370, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407
öz anlatı 376
öz benlik 324
özbilinç 34, 37, 147, 207, 208, 209, 372
özcülük 56, 60, 117, 390
öz deneyim 359
öz-dünya-hikâyesi 298
özel hikâyeler 69, 70
özerklik 298
özfarkındalık 312, 368
özgül özbilinç 147
özgünlük 199, 202, 268
özgür irade 327
özgürlük 157, 190, 196
öz hikâye 68, 216, 287, 301
öz hikâyeleştirme 333, 334, 337, 363, 365, 376
öz imaj 54
öz imge 68
öz karakterizasyon 263, 365
öz kültür 95, 98, 382
özne 81, 396
öznel hikâye 75
öznellik 209
özne-nesne ayrımı 396
öz olay 105, 333
özsaygı 318
öz terapi 404
öz yaratıcılık 394
öz yaratım 5, 29, 31, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 49, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 77, 88, 95, 102, 104, 105, 136, 141, 160, 215, 240, 263, 270, 276, 293, 311, 325, 342, 349, 365, 375, 377, 381, 382, 385, 387, 394, 400
öz yaratımın poetikası 28, 29, 31, 67, 71, 95, 145, 183, 212, 247, 275, 287, 296 315, 345, 390
Öz yaratımın poetikası 26
öz-yazarlık 268

P

Packard 220, 438
Palmer 66, 438
Pandora'nın kutusu 26
papaz-hikâyesi 240, 241
papazlık 281, 336
paradigma 50, 111, 287, 394
paradigma kayması 50, 287
paradigmatik tarz 117
Paris Review 107, 431, 432, 437, 440, 442
paranoyak kişilik 375
pasifizm 258
patoloji 222
Peal, Norman Vincent 68
Pearson, Carol 122, 199, 274, 297, 377, 378, 438
Peat 85, 429, 438
Penelhum, Terence 250, 438
Penfield, Wilder 258
Pennebaker 262, 339, 438
Perot, Ross 354, 430
perspektif dönüşüm 184, 236, 288, 405, 406, 409

Picasso 49
pikaresk 199, 224, 379, 404
Pirandello, Luigi 327
Pirsig, Robert 288, 438
Planet 162
Plantinga 128, 163, 179, 438
Platiel 136, 439
Platon 128, 144, 265
poetika 26, 29, 30, 63, 100, 243, 276, 362
poiesis 91, 276
politika 40, 72, 236, 362
Polkinghorne, Donald 101, 112, 114, 117, 152, 155, 157, 197, 221
Polonoff, David 59, 74, 179, 223, 257, 353, 354, 355, 356, 439
Polster, Erving 126, 127, 141, 146, 166, 221, 270, 293, 316, 318, 329, 355, 359, 400, 439
popüler kültür 347
postmodern 95, 116, 139, 175, 192, 220, 274, 275, 328, 428, 434, 441
postmodern bilinç 328
postmodernizm 139, 172
postmodern kuşku 175
postmodern olay örgüsü 192
postmodern paranoya 274
Powell, John 322, 324, 325, 439
Powys, John Cowper 305, 439
pratik gerçeklik 109
Prigogine 60, 439
Prince 189, 439
Progoff 29, 102, 320, 326, 439
Proust 230
psikanalitik kuram 361
psikanaliz 40, 175, 291, 319
psikodinamik kişilik görüşü 28
psikoloji 40, 54, 55, 85, 94, 117, 118, 146, 226, 276, 291, 319, 321, 327, 403
psikolojika 243
psikolojik gerçeklik 109
psikosentez 219
psikosentez kuramı 232
psikoterapi 88, 291

Q-R

Quebec 136
raccontio ergo sum 261
Rainer, Tristine 273, 326, 439
Rampton 194, 436
Randall 182, 237, 306
Random House Dictionary 237
Rappoport, Herbert 215, 216, 439
Read for Your Life 128
Reaganizm 236
realizm 143
reenkarnasyon 354
Regan, Ronald 236
rehber hikâye 357, 358
Renza, Louis 258, 439
repizodik bellek 255
resmi eğitim 362
resmi iletişim 228
retorik 53, 81, 207
Rheingold, Howard 53, 434
Ricoeur, Paul 114, 116, 150, 161, 344, 439
Rifkin, Jeremy 96, 216, 217, 439
Rimmon-Kenan 30, 187, 211, 212, 373, 439
ritüel 424
Robinson Crusoe 161
Rochester 90
Rogers, Mary 97, 113, 119, 139, 146, 233, 288, 387, 388, 439, 441
Rogers, Stainton 24, 138
roman 26, 30, 36, 105, 110, 111, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 166, 176, 189, 192, 193, 200, 204, 230, 248, 269, 273, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 317, 326, 328, 329, 330, 356, 363, 385, 387, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 405, 407, 408
romancı-olarak-benlik 387, 394
roman-olarak-hayat 303, 327, 390, 394
romans 197, 306, 307
romantizm 143
Rorty 54, 439
Rosen 127, 439
Ross, Rupert 127, 303, 354, 401, 439
Rothenberg 46, 101, 439
Rönesans 347

Rubin 75, 255, 256, 328, 352, 376, 438, 439
ruh 30, 55, 89, 91, 107, 148, 191, 203, 227, 228, 229, 243, 276, 277, 291, 300, 304, 305, 307, 316, 317, 342, 351, 371, 382, 383, 384, 389, 391, 395
ruhban sınıfı 240
ruhsal hayat 94
ruhsallık 321
ruh terapisi 291
Runyan 82, 162, 439
Russell, Bertrand 253
rüya 78, 90, 125, 300, 320, 373, 379

S-Ş

Sacks, Oliver 75, 117, 249, 250, 259, 310, 362, 439, 440
Sagan, Françoise 171, 192, 440
sahici bellek 253
sahici benlik 390, 391, 394
sahici dünya 308
sahici hikâye 119, 391
sahici kimlik 354
sahte bellek sendromu 404
saldırganlık 45, 174, 241
Sampson 237, 440
sanal gerçeklik 107
sanat 26, 29, 40, 43, 44, 45, 46, 63, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 116, 117, 128, 138, 144, 146, 188, 191, 209, 224, 260, 266, 335, 382, 387, 388, 389, 390, 397
sanatın ekonomisi 178
sanatın yüce ekonomisi 154
sanat kuramı 97
sanat olarak hayat 102
sanatsal birlik 100, 167
sanatsallık 142
Sarbin, Theodore 117, 181, 358, 404, 431, 433, 435, 437, 440, 441, 443
Sarton, May 52, 91, 131, 174, 316, 380, 440
Sartre, Jean-Paul 25, 57, 65, 118, 119, 120, 129, 159, 171, 187, 192, 324, 369, 382, 438, 440
savaş 37, 44, 184, 225, 241, 323, 375
savaş-olarak-hayat 399
Savaş ve Barış 163
Schafer, Roy 60, 77, 80, 117, 169, 211, 224, 232, 249, 292, 293, 295, 319, 340, 404, 429, 440
Schank, Roger 33, 92, 93, 174, 221, 252, 253, 255, 258, 265, 312, 350, 351, 362, 440
Scheibe, Karl 376, 440
Scholes, Robert 143, 148, 175, 206, 209, 219, 429, 433, 440, 443
Schopenhauer 217
Schroots 44, 402, 405, 436
Scott-Maxwell, Florida 167, 330, 403, 440
Secrets 329, 429, 436
seçici bellek 254
Seeds of Contemplation 323
Selden 140, 260, 440
Self-Creation 68
sembolizm 309
serüven hikâyesi 363
serüven olarak hayat 102
sezgi 171
sezgisel bilgi 321
Shakespeare 122, 137, 190, 204, 392
Sheldrake, Rupert 50, 251, 307, 440
Shiff, Richard 96, 440
Shimon-Renan 177
Shoemaker, Sidney 250, 253, 440
Shotter, John 28, 97, 98, 434, 440
Shumaker 109, 441
sır 71, 402
Sibelius 176
Siegler, Miriam 213, 437
simge 237
simgesel bağlantılılık 260
simgesel dil 60
Siyam 354
siyasal bilinçlilik 241
Smith, Barbara Hernstein 113
Smith, Sidonie 209, 259, 306, 344, 347, 441
son duygusu 150
sosyal psikoloji 40, 226

sosyoloji 40, 146
sosyopolitik gerçeklik 172
soybilim 221
sözlü iletişim 226
sözlü tarih 27
Spence 28, 441
Spender 37, 138, 441
Spirituality and the Gentle Life 323
Stanciu 111, 428
Star 162, 238, 437
Steel, Danielle 144, 306, 309
Steele 264, 441
Steinbeck, John 131, 156, 168, 169, 170, 194, 441
Steiner 33, 232, 255, 441
Stevens, Wallace 97
Storr 291, 441
storyotype 83, 84, 131, 132, 135, 136, 165, 186, 226, 240, 248, 262, 295, 300, 307, 330, 336, 379, 409
storyotyping 199, 335, 404
Stratta, Leslie 115, 431
Stroup, George 115, 441
Sun 162, 238
Surmelian, Leon 141, 178, 183, 188, 338, 376, 441
süreç felsefesi 49, 50
Swimme 275, 441
Syracuse 90
şablon kurmaca 144
şehir hikâyesi 235
Şeytan 290
şiir 30, 48, 110, 111, 146, 168
şiirsel evren 407
şirket hikâyesi 282
şizofreni 404
şovenizm 237

T

Talbot 258, 441
tamamlanma duygusu 166
Tannen, Deborah 125, 262, 441
Tanrı 38, 51, 72, 74, 76, 132, 139, 192, 202, 208, 228, 238, 269, 273, 278, 285, 289, 290, 322, 323, 324, 325, 327, 341
Tanrı iradesi 325
Tao 94, 320, 327, 429
Taocu psikoloji 321
Tappan 129, 130, 441
tarih 27, 31, 33, 38, 40, 41, 59, 66, 109, 111, 116, 128, 146, 162, 172, 354, 391, 392
tarih felsefesi 392
tarihsel adalet 143
tarihsel anlatı 221, 362
tarihsel dünya 163
tarihsel geçmiş 214
tarihsel kurgu 110
tarihsel olay 73
tarihsel yazı 111, 112
Tarman, Virginia 167, 227, 402, 441
tasarım 101
Taylor 38, 441
Tennyson 48, 74
teoloji 40, 105, 153, 221
terapi 28, 88, 284, 292, 296, 299, 317, 318, 319, 404
terapötik olay örgüsü 403
terapötik perspektif 317
TeSelle, Sallie 126, 243, 257
The Aims of the Education 102
The Book of Memories 351
The Call of Stories 128
The Chronicles of Narnia 182
The Confidential Clerk 158
The Courage to Create 47
The Hero Within 199
The Magus 220
The Path of Least Resistance 53
The Politics of Experience 42
The Problem of Pain 350
The Purple Rose of Cairo (Kahire'nin Mor Gülü) 205
The Radiant Way 182
The Search for the Beloved 246
The Summer Before the Dark 30
The Summing Up 107
The Tao of Psychology 320
The Unfinished Universe 50
The Unnameable 192
The Wind in the Willows 137

The World According to Garp 161
Thomas, Alan 24, 30
Thomas, Lewis 257
Thompson 24, 259
Thrall 110, 143, 178, 441
Thurber, James 194, 442
tıbbi-etik 249
tıp 40, 269, 281
Tierney 373, 442
Tillich, Paul 389
Time Wars 217
tinsel perspektif 319
tiyatro-olarak-hayat 43
Tolstoy 163
Tompkins, Gail 261, 376, 442
toplum 27, 55, 65, 91, 139, 146, 216, 228, 269, 272, 302, 349, 403
toplumbilim 43
toplumsal değişim 239
toplumsal dünya 283
toplumsal etkileşim 226
toplumsal hareket 237
toplumsal inşacılık 28
toplumsal kültür 98, 99
toplumsallaşma 52
toplumsallık 53
toplumsal olay 227
toplumsal psişe 391
toplumsal ritüeller 252
toplumsal ruh 203
toplumsal sistem 128
toplumsal süreç 55
toplumsal yaşam 249
Toronto 24, 45, 88, 119, 237, 428, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442
Torrance 46, 226, 430, 438, 442
Tough 31, 442
Toulmin 54, 442
Touretter 310
Tournier 401, 442
Toward a New Psychology of Women 52
tragedya 147, 198
tragedya ruhu 147
trajedi 30, 214, 224, 297, 329, 363, 401, 407
transseksüellik 404
Treffert 265, 442
Truitt, Anne 212, 351, 442
Tulving, Endel 253, 254, 255, 267
tutarlılık 96, 160, 161, 273, 294, 315, 353, 354, 355, 404
tüm hikâye 72, 74, 134, 193, 248, 290
Twain, Mark 81, 84

U

ulusal karakter 474
ulus hikâyesi 474
unutkanlık 247, 267, 359
Updike, John 192, 263, 442
uygarlık 97, 235, 401
uygarlık hikâyesi 235
uzam 145
Uzay Yolu 251
uzmanlık 16, 19, 76, 287

V

Van Gogh 162
Vargiu 55, 219, 232, 432, 442
varlık 36, 51, 53, 89, 159, 202, 231, 303, 360
var olma 52, 73, 95, 105, 277, 360, 366, 389
varoluş 95, 103, 114, 120, 172, 367, 368, 398
varoluşçuluk 324
varoluş deneyimi 475
varoluş estetiği 95
varoluşsal gerçeklik 214
vicdan 390
Vietnam 377
Vivaldi 360
von Franz Marie-Louise 55, 59
Vonnegut, Kurt 334

W

Watts 94, 175, 442
Webster 222
Weinberg, George 68, 442
Weintraub 249, 370, 439, 442
Weisberg, Robert 48, 52, 59, 442
Weisser, Susan 345, 358, 382, 391, 430

Welton 288, 442
Welty, Eudora 144
When Rabbit Howls 352
White, Hayden 28, 37, 111, 113, 116, 121, 127, 172, 193, 291, 292, 294, 296, 316, 329, 332, 343, 345, 351, 442
Whitehead 50, 51, 52, 102, 398, 442
Wiebe 127, 442
Wiesel, Elie 337, 377, 442
Wiggins 106, 434, 442
Winchester 24, 48, 443
Winglee 144, 348, 443
Winnie the Pooh 137
Winquist, Charles 91, 115, 261, 292, 293, 295, 317, 443
Witherell, Carol 209, 342, 443
Wolfe, Thomas 147, 267, 388, 443
Wolf Solent 305, 439
Wong 306
Woolf, Virginia 100, 176, 189, 191, 192, 195, 196, 294, 309, 377, 429, 443
Wright, Will 110, 152, 178, 443
Writing a Woman's Life 347
Wyatt, Frederick 293

Y

yabancılaşma 372
Yahudi-Hıristiyanlık 38
Yahudi soykırımı 337, 377
yakınlık oyunu 134
yalnızlık 304, 375
yapay zekâ 116
yapıçözüm 148
yaratıcı dinginlik 94
yaratıcı düşünce 48
yaratıcılık 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 57, 59, 64, 103, 266, 387
yaratıcılık gizemi 47
yaratıcı sentez 51
yaratıcı süreçler 46, 47
yaratıcı ürünler 44, 46
yargı gücü 109
yarı bilinçlilik 85
yaşama estetiği 35, 42
yaşama sanatı 29, 35, 36, 45, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 247, 381, 382, 398, 409
yaşam deneyimi 112
yaşanmış deneyim 292, 296, 329, 351, 382
yaşanmış hikâye 31, 35
yaşanmış olay 89
yaşlılık 229, 334
yaşlılık bilimi 14, 402
yazar-olarak-benlik 210
yazılı iletişim 144 226
yazılı kurmaca 141
yazın kuramı 327
yazınsal hikâye 35
yazınsal kurmaca 189
yazınsal sanatlar 43
yazın sanatı 128
Yeats, William Butler 62
Yehova 94
Yeni Ahit 51
yenilik 7, 36, 47, 48, 51, 57, 58, 59, 60, 105, 174, 248, 324
yergi 306, 307
yetişkin eğitimi 286, 405
yetişkin öğrenimi 36
yok olma 376
yolculuk-olarak-hayat 399
yorumbilimsel öz yaratım 66
Young, Louise 50, 100, 103, 167, 443
Yunan tragedyası 147
Yunan trajedisi 307
Yurttaş Kane 222
yurttaşlık bilgisi 477
Yüksek Benlik 55, 59, 327
yüksek sanat 477
yüksek yaratıcılık 53

Z

Zahn 47, 443
zaman 24, 25, 27, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 98, 99, 100, 102, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,

135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 178, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 198, 200, 201, 204, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 270, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 309, 310, 313, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 328, 329, 331, 332, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 371, 372, 375, 376, 377, 382, 383, 384, 386, 388, 392, 393, 394, 395, 398, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408

zaman deneyimi 218

zamanın psikotipolojisi 213

zamansal birlik 218

zanaat 45, 95, 101, 102, 104, 387, 389, 397

zekâ 93, 96, 268, 317, 362, 405

Zemke 235, 443

Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı 288

zihin 85, 116, 146, 151, 321, 351

zihin-beden sorunu 116

zihin kuramı 351

Zill, Nicholas 144, 348, 443

Zinsser 62, 441, 443

zorunluluk 150, 263, 264, 336, 378


AYANTI

Bize kendi "hayat hikâyesi"nden söz eden biriyle karşılaşınca şaşırmıyoruz. Herkesin bir hikâyesi olduğu öylesine tanıdık ki bize, şaşırmamız için bir neden yok. Üzerinde düşünmeye değer bulmadığımız bir kavram bu; ilgi çekici bile değil. Randall, işte bu beylik eğretilemenin üzerine bir büyüteç tutarak oyunu bozuyor. Roman/hikâye karakterlerinin psikolojik tahlillere konu edilmesine alışığız; ama Randall bu alışkanlığı tersyüz edip "gerçek karakterler"i edebiyatın "kurmaca" dünyasına sokuyor.

Hayatın içinden geçerken ardımız sıra bizi izleyen, başına buyruk, bizden bağımsız bir hikâyemiz yok. Eğer bir hikâyemiz varsa, sadece biz var olduğunu "söylediğimiz" için var. Onu biz var ediyoruz. Neden yapıyoruz bunu? Bir hikâyeyi yaşamakta olduğumuzu veya düpedüz bir hikâye "olduğumuzu" düşünmek ne işimize yarıyor?

Randall, bu basit görünüşlü sorunun peşine takılarak çok sayıda disiplinin kalem oynattığı engin bir düşünce dünyasına adım atıyor; psikolojiden sosyolojiye; tarih, antropoloji, edebiyat, eğitim, teoloji, felsefe, tarih felsefesi ve etikten estetiğe kadar. Kendimizi yaratma süreciyle hikâyemizin ilişkisi nedir? Bu hikâye neye benzer? Tek bir hikâye midir ve içinde bize hangi rol düşer? Bu hikâyeyi anlatmayı neden isteriz? Ve en önemlisi, bu hikâyenin yazarı biz miyiz? Onu değiştirme, yeniden yazma şansımız var mı?

Yaşamayı bir zanaat olmaktan çıkarıp bir sanata dönüştürmenin yolunu arayan, bir yaşama sanatının izini süren Randall, deneyimle sanat, hayatla edebiyat, psikolojiyle poetika arasındaki ilişkilerin bu çaba açısından kritik kaynaklar oluşturduğunu düşünüyor. Randall'a göre, edebi biçimler dağarcığımızı zenginleştirmek, hikâyelerin doğasını ve önemini kavramak, "hikâye eşiği"ne dayanmanın çocukluktan yetişkinliğe geçişi temsil ettiğini bilmek; hayat hikâyelerimizin neye benzediğini ve nereden gelip nereye gittiğini anlamamızı kolaylaştıracaktır. Bu konudaki kavrayışımız ne kadar gelişirse, hayatlarımızı tekrar tekrar hikâye etmekten ibaret olan yaşama sanatındaki ustalığımız o kadar artacaktır. Randall'ın "belirsiz bir uzanış" diye tanımladığı bu yorum, doğaçlama ve icat sanatındaki ustalığımız arttıkça da, başka bakımlardan ne kadar yoksul hayatlar sürersek sürelim, dünyanın zenginliğine katkıda bulunma yeteneğimiz güçlenecektir.

"Öz yaratımın poetikası" üzerine yazdığını söyleyen Randall, sıradanın altını eşeleyerek önümüze beklenmedik bir zenginlik seriyor. *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*'i okurken, kendi "hikâye"nizin şaşırtıcı karmaşıklığı üzerine kafa yormadan edemeyeceksiniz. Bu kitap, insanı diğer hayvanlardan ayıran özellikleri belirlemeye yönelik o takıntılı merakımıza yeni bir madde hediye ediyor: İnsan, bir hikâyesi olduğunu iddia eden hayvandır.



AYRINTI • "AĞIR" KİTAPLAR
ISBN: 978-975-539-229-5
9 789755 392295